

II, 770.544

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023),
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008364>

POLSKA AKADEMIA NAUK
ODDZIAŁ W KRAKOWIE

NAUKA DLA WSZYSTKICH

Nr 77

ADAM BOCHNAK

MICHAŁ ANIOŁ
BUONARROTI

KRAKÓW 1968

Wydawnictwo „Nauka dla Wszystkich” Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, skupiającego w swoich komisjach z górą 900 pracowników naukowych, pragnie spełnić obowiązek upowszechnienia i popularyzacji nauki w społeczeństwie. Spodziewamy się, że zwięzłe 1—1,5-arkuszowe zeszyty, którymi mamy zamiar objąć zakres wszystkich nauk, tzn. humanistycznych, przyrodniczych i technicznych, z korzyścią uzupełnią działalność w tym kierunku innych instytucji. Tomiki „Nauki dla Wszystkich” są przeznaczone dla szerokiego kręgu społeczeństwa, które pragnąc nadążyć za coraz szybszym postępem nauk i odkryć, chce nieustannie odnawiać, bogacić i pogłębiać swą wiedzę tak w zakresie swego zawodu, jak i ogólnej kultury. Mamy też nadzieję, że przynosząc ostatnie zdobycze wiedzy i podając wykaz najważniejszych aktualnych publikacji z danej nauki, nasze tomiki dopomogą w pracy przede wszystkim nauczycielstwu i prelegentom towarzystw oświatowych. Powinny też stać się niezbędnym narzędziem w pracy studentów wyższych uczelni i przedmaturalnych klas liceów, szkół technicznych i zawodowych.

KOMITET REDAKCYJNY

WYDAWNICTWO „NAUKA DLA WSZYSTKICH”

posiada trzy działy:

DZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH (okładka niebieska)

Serie:

Archeologia	Etnografia i socjologia
Historia	Nauki prawnicze i ekonomiczne
Nauka o literaturze	Orientalistyka
Językoznawstwo	Kultura klasyczna
Słowianoznawstwo	Sztuki plastyczne i muzyka
Psychologia i pedagogika	

DZIAŁ NAUK PRZYRODNICZYCH (okładka zielona)

Serie:

Matematyka	Biologia
Fizyka	Nauki o ziemi
Chemia	Nauki rolnicze i leśne
Astronomia	Nauki medyczne

DZIAŁ NAUK TECHNICZNYCH (okładka pomarańczowa)

Serie:

Energetyka	Metalurgia
Elektrotechnika	Ceramika
Mechanika	Górnictwo
Geodezja	Budownictwo

P O L S K A A K A D E M I A N A U K
O D D Z I A Ł W K R A K O W I E

NAUKA DLA WSZYSTKICH

Nr 77

ADAM BOCHNAK

Profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego

MICHAŁ ANIOŁ
BUONARROTI

KRAKÓW 1968

KOMITET REDAKCYJNY

Przewodniczący: Władysław Szafer
Wiceprzewodniczący: Zygmunt Czerny, Wojciech Truszkowski
Członkowie: Jadwiga Ackermann, Edward Görlich,
Włodzimierz Szewczuk, Stanisław Urbańczyk, Roman Wojtusiak
Sekretarz: Józef Nęcza

Redaktor: Kazimierz Olszański



II 770.544

ADRES REDAKCJI:

POLSKA AKADEMIA NAUK — ODDZIAŁ W KRAKOWIE
Kraków, ul. Sławkowska 17



Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001013945532

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE—ODDZIAŁ W KRAKOWIE

Wyd. I. Nakład 2000+80 egz. Ark. wyd. 2,25. Ark. druk. 2¹/₁₆+4 okł. Pap. ilust. kl. V 61×86 70 g.
Oddano do składania 23 V 1968. Podpisano do druku 22 XI 1968. Druk ukończ. w listopadzie 1968.
Zam. 447/68 L-12-1529 Cena zł 3.—

DRUKARNIA UNIwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

1969 eo 4016 /
• 5 / 7

1. „Walka Centaurów z Lapitami” i „Madonna przy schodach”

Michał Anioł Buonarroti, urodzony dnia 6 marca 1475 roku w Caprese, gdzie ojciec jego, Ludwik, pełnił właśnie z ramienia Rzeczypospolitej Florenckiej obowiązki podesty, tj. burmistrza i sędziego, był rzeźbiarzem, malarzem i architektem, każda zaś z tych gałęzi sztuki szczyli się nim jako jednym z największych artystów wszystkich czasów. Tylko różnymi sposobami wyrażania potężnej indywidualności były dla niego poszczególne dziedziny twórczości artystycznej, a działalność jego tak się w ich obrębie przeplata i zązębia, że musi się ją omawiać nie w granicach poszczególnych działów, lecz jako całość. Gdy skończył się półroczny okres urzędowania jego ojca w Caprese, rodzina powróciła do Florencji, tam też młody Michał Anioł odbył studia artystyczne w warsztacie znanego malarza Dominika Ghirlandaja, mimo że zamiłowania jego szły w kierunku rzeźby. Ale ojciec uważał za rzecz wysoce nieodpowiednią, by syn szlacheckiej rodziny został — jak mówił — kamieniarzem. Z dwojga złego wolał go już widzieć malarzem. W latach 1489—1492 przebywał młody Michał Anioł na dworze władcy Florencji, Wawrzyńca Wspaniałego, i w ogrodzie medycejskim miał sposobność oglądać rzeźby pozostające pod opieką starego Bertolda di Giovanni, który niegdyś był pomocnikiem Donatella.

Przebywając w pałacu Medyceuszów stykał się młody Buonarroti ze swymi rówieśnikami, synami Wawrzyńca Wspaniałego, Piotrem, Janem, który po latach miał zasiąść na tronie papieskim jako Leon X, i Julianem, oraz z ich wychowawcą,

głośnym humanistą Angelem Polizianem. On to niewątpliwie poddał artyście temat jednego z najdawniejszych dzieł, płasko-rzeźby wyobrażającej *Walkę Centaurów z Lapitami* (obecnie w Casa Buonarroti we Florencji). Z wielkim zrozumieniem dynamizmu i malowniczości rzeźby późnoantycznej wykuł piętnasto- czy szesnastoletni chłopiec to ruchliwe kłębowisko nagich ciał, które wśród silnych kontrastów światła i cienia zdaje się rozsadzać płaszczyznę. Przewyciężając pod względem formalnym nie tylko wytworny styl późnego *quattrocenta*, ale również daleko wybiegając poza monumentalność renesansu *cinquecenta*, dał Michał Anioł w tym dziele przedsmak stylu właściwego epoce rozwiniętego baroku.

W tym samym czasie co *Walka Centaurów z Lapitami* powstała płaskorzeźbiona *Madonna przy schodach* (również w Casa Buonarroti), nawiązująca bezpośrednio może do jakiegoś reliefu Donatella w rodzaju tego, który znajduje się w Muzeum w Bostonie, a który na formy właściwe drugiej połowie w. XV tłumaczył w swych reliefach Desiderio da Settignano. Jednakże między tego typu płaskorzeźbami Desideria a dziełem Michała Anioła zachodzi zasadnicza różnica: podczas gdy Desiderio ujmuje płaskorzeźbę po malarsku i nadaje jej charakter scenki rodzajowej ze zwykłą ziemską matką, która pieści swe dziecko, to Michał Anioł tworzy dzieło monumentalne, zarysowane wielkimi liniami i wielkimi płaszczyznami. *Madonna* Michała Anioła, będąca transpozycją na relief rzeźby krągłej, sprawia wrażenie wykutej z trójwymiarowego bloku i dostosowanej do jego kubicznego kształtu, zapowiada późniejszą *Marię* z kaplicy Medyceuszów przy kościele św. Wawrzyńca (San Lorenzo) we Florencji. Praźródłem, z którego wywodzi się monumentalność omawianego reliefu Michała Anioła, jest jakieś dzieło rzeźby greckiej, jakaś stela w rodzaju słynnej Hegeso z końca w. V p. n. e. Może wśród rzeźb starożytnych w zbiorze Wawrzyńca Wspaniałego był relief, którego urokowi uległ młody Michał Anioł i pod jego wpływem dokonał również w tym wypadku przewyciężenia stylu wczesnego renesansu.

2. Wpływ Savonaroli i krucyfiks w Santo Spirito we Florencji

Pobył Michała Anioła w pałacu Medyceuszów dobiegł końca z chwilą zgonu Wawrzyńca Wspaniałego w dniu 8 kwietnia 1492 roku. Po stracie tego pierwszego swego opiekuna artysta wrócił do domu rodzicielskiego i niebawem, zakupiwszy blok marmuru, wykuł z niego posąg Herkulesa, wysokości około półtrzecia metra, niestety nie zachowany. Może w ciągu pracy nad nim uświadomił sobie, że znacznie ważniejsze od znajomości rzeźby starożytnej jest dla rzeźbiarza gruntowne studium natury, studium anatomii człowieka. Odbył je więc dzięki bardzo kulturalnemu przeorowi klasztoru przy kościele Ducha Świętego (Santo Spirito) we Florencji, który zezwolił na rzecz w owych czasach wyjątkową — na sekcje zwłok ludzi zmarłych w przyległym szpitalu. Tenże przeor zamówił u Michała Anioła drewniany krucyfiks dla kościoła Santo Spirito. Tak więc nie Apollo czy Hermes, lecz Chrystus na krzyżu stał się owocem anatomicznych studiów artysty. Fakt to znamieny dla końcowych lat w. XV, gdy po czarowniczej epoce Wawrzyńca Wspaniałego rządy we Florencji sprawował fanatyczny dominikanin z klasztoru św. Marka, Hieronim Savonarola. W następstwie jego namiętnych kazań, w których gromił on obyczaje czasów medycejskich, płonęły na placach Florencji stopy wytwornych przedmiotów zbytku, a wśród nich mitologicznej treści obrazy Bartolommea della Porta, skazane na zagładę przez samego artystę, który pod wpływem Savonaroli wstąpił do klasztoru dominikanów. Na całej linii nastąpił odwrót od antyku, tak uwielbianego za rządów Medyceuszów. Tej atmosferze uległ też Michał Anioł. Wychodząc z zakłętego kręgu kultu antyku i mitologii, przeszedł do bezpośredniego studium natury i tematyki chrześcijańskiej. Widoczne jest w krucyfiksie z Santo Spirito studium natury, ale obok tego znać też wpływ Donatella, który dla młodego Michała Anioła był nauczycielem — oczywiście nie w sensie dosłownym, zmarł bowiem w r. 1466, na dziewięć lat przed jego urodzeniem. Ale

nasz artysta niezawodnie studiował rzeźby swego znakomitego rodaka, w sposobie bowiem modelowania postaci Chrystusa widać nawiązania do Donatellowego Dawida, a także do słynnego krucyfiksu w kościele Krzyża Świętego (Santa Croce) we Florencji.

3. Arca di San Domenico w Bolonii

W październiku 1494 r. wyjechał Michał Anioł z Florencji w związku z zachodzącymi tam przewrotami polityczno-społecznymi i udał się do Bolonii. Z wielkim zainteresowaniem musiał tam oglądać dzieła zmarłego jeszcze w r. 1438 Jakuba della Quercia, który ościeża portalu kościoła św. Petroniusza przyozdobił dziesięcioma płaskorzeźbami epizodów ze *Starego Testamentu* od *Stworzenia Adama* aż po *Ofiarowanie Izaaka*. Jedno określenie nasuwa się na ich widok: monumentalność, wielki styl. Liczba osób ograniczona do minimum, do tego, co najbardziej istotne, by treść była zrozumiała. Dzięki tym reliefom znalazł się Quercia na tej samej linii, co przed nim Giotto i Giovanni Pisano, a po nim Donatello i Michał Anioł. Dzieła tej grupy artystów znamionuje siła wyrazu, niekiedy dysharmonia i nawet pewna brutalność, w przeciwieństwie do utworów Ghibertiego, Łukasza della Robbia i Rafaela, nacechowanych miękkością, kobiecym w pewnej mierze wdziękiem i dbałością o piękne, harmonijne linie. W Bolonii powierzono Michałowi Aniołowi wykucie z marmuru posągów św. Petroniusza i św. Prokulusa oraz anioła ku ozdobie grobu św. Dominika (Arca di San Domenico), który jeszcze w w. XIII zaczął dekorować Niccolò Pisano ze swym uczniem Fra Guglielmem d'Agnello. W w. XV pracował tu Niccolò dell'Arca, ale śmierć artysty przeszkodziła ukończeniu roboty. Zostawszy jego następcą, stanął niespełna dwudziestoletni Michał Anioł przed nowym zadaniem — przyszło mu stworzyć udrapowane figury

świętych. Pomocą stała mu się rzeźba Quercii w lunecie portalu św. Petroniusza, przedstawiająca tego właśnie świętego. Tradycje gotyku, od których nie są jeszcze wolne draperie rzeźby Quercii, znikły u Michała Anioła już zupełnie, pod szatami zaś wyraźniej zarysowała się budowa ciała, następstwo odbytych we Florencji studiów nad antykiem i anatomią. Posąg św. Petroniusza, choć niewielkich rozmiarów, jest monumentalny. Wielki, prosty rzut płaszcza po jednej jego stronie tworzy szczęśliwy kontrast ze skomplikowanymi formami po drugiej. Wyrzeźbiony przez Michała Anioła klęczący anioł z kandelabrem stanowi, mimo bardziej ożywionej pozy, odpowiednik anioła dłuta Niccolò dell'Arca, ale równocześnie jego przeciwieństwo, nie ma w nim bowiem cechującej tamtego kobiecej miękkości, jest natomiast siła i energia zdrowego, pełnego życia chłopca.

4. „Pietà” watykańska

W r. 1496 przybył Michał Anioł po raz pierwszy do Rzymu; tutaj w latach 1498—1501 powstało najznakomitsze dzieło jego młodzieńczego okresu, *Pietà* watykańskiego kościoła św. Piotra. Temat nienowy, w wiekach średnich często przez artystów opracowywany, a we Włoszech pod koniec w. XV w związku z działalnością Savonaroli bardzo popularny, ujął Michał Anioł odmiennie niż liczni jego poprzednicy. Doskonała zwarłość i jednolitość, a zarazem dziwne połączenie naturalności z klasycznym pięknem cechują tę grupę Marii oplakującej śmierć Zbawiciela. Wielkość tego dzieła polega na prostocie, na unikaniu tanich i łatwych efektów. W ekspresyjnych *Pietach* artyści średniowieczni często odtwarzali Marię jako kobietę chylącą się już ku starości, o twarzy pomarszczonej. Michał Anioł postąpił inaczej: jego Maria jest młoda, jaką była w chwili narodzin Syna, którego zwłoki trzyma teraz na kola-

nach, podobnie jak go trzymała niegdyś, gdy był dzieckiem. Bardzo dyskretnie zaznaczył artysta ból matki, ograniczając się do nadania jej niezwykle smutnej twarzy wyrazu skupienia, ale bez zniekształcającego rysy grymasu, oraz do powściągliwego i opanowanego, ale jakże wymownego gestu lewej ręki — gestu bezradności wobec tragicznego i nieodwołalnego wydarzenia. Może w tej powściągliwości Michała Anioła należałoby się dopatrywać wpływu Savonaroli, który głosił: „Nie myślcie, że Maria po śmierci swego Syna biegła z krzykiem po ulicach miasta, że rwała włosy i zachowywała się jak obłąkana. Podążała za swym Synem z łagodnością i wielką pokorą. Wprawdzie jej jagody zrosiły się nieco łzami, ale powierzchownie nie wydawała się smutną. Raczej była smutna i wesoła razem. Tak też stała pod krzyżem smutna i zarazem wesoła, pograżając się zupełnie w tajemnicy wielkiej dobroci Bożej”. Jakkolwiek zresztą było, w tym zaniechaniu gwałtownych a zewnętrznych środków ekspresji przejawiała się wielka dojrzałość 25-letniego artysty.

W średniowiecznych grupach Piety najczęściej twardo się sobie przeciwstawiają pod kątem prostym dwie linie: pionowa siedzącej Marii i pozioma leżących na jej kolanach zwłok Chrystusa. Trudny problem połączenia tego rodzaju dwóch postaci w artystycznie doskonałą grupę rozwiązał Michał Anioł w sposób bardzo pomysłowy. Przez podniesienie prawego kolana Marii i podparcie torsu Chrystusa prawą jej ręką uzyskał nachylenie go pod kątem mniej więcej 45° , a przykrego wysterczania sztywnych nóg zmarłego uniknął przez odpowiednie ułożenie płaszcza Matki Boskiej i wysunięcie ławy, na której siedzi. Diagonalnemu ułożeniu ciała Zbawiciela wtóruje, niby echo, równoległe do torsu biegnący, wielki rzut krawędzi płaszcza Marii, a dyskretną przeciw wagę tworzy przechodząca przez jej piersi taśma z podpisem artysty: „Michael Angelus Bonarotus”. Gdy Jakub Galli podpisywał w imieniu Michała Anioła umowę o wykonanie Piety watykańskiej, zapewniał, że artysta stworzy arcydzieło, na jakie prócz niego nie stać nikogo innego. Przrzeczenie zostało spełnione.

5. „Dawid”

Zamożny cech tkaczy florenckich zwrócił się w r. 1501 do Michała Anioła z dość niezwykłym i kłopotliwym zamówieniem: szło o wykonanie posągu z ogromnego, 5,5 m mierzącego, na wpół obrobionego bloku białego marmuru. Konieczność liczenia się z tym, co przed 40 laty zaczął rzeźbić poprzednik, oczywiście krępowała swobodę ruchów artysty. Zachował on pierwotny pomysł co do tematu, tj. zdecydował się na wykucie posągu Dawida. Istniały już wtedy dwa słynne posągi Dawida — Donatella i Verrocchia — oba wyobrażające go po zabiciu Goliata. Michał Anioł obrał moment wcześniejszy, sprzed walki, gdy w umyśle przyszłego bohatera dopiero dojrzewało postanowienie zgładzenia wroga jego narodu. Wpłynęło to na odmienne ujęcie tematu: podczas gdy obie dawniejsze figury Dawida są statyczne, to w *Gigancie* Michała Anioła tkwi utajony dynamizm. Muskularny młodzieniec, zupełnie nagi, bo przecież studium aktu było zagadnieniem, które artystę przede wszystkim pociągało, bacznie zda się śledzić Goliata, mierzy go zimnym spojrzeniem i już naprzód widzi w nim ofiarę swej zręczności. Zarzuconą na ramię procę podtrzymuje lewą ręką, wyczekuje na odpowiedni moment. Gdy ten nadejdzie, przystąpi do czynu i wtedy cała jego poza ulegnie gruntownej zmianie. To dynamiczne napięcie zaznaczył artysta przez szczęśliwy kontrast między prawą, spokojną połową ciała, spoczywającą na pewnie stojącej nodze i zamkniętą ramieniem o ręce zgiętej w stawie do wewnątrz, a połową lewą, w której ruch już się zaczyna rozwijać: lewa noga jest zgięta w kolanie, stopa lekko uniesiona w górę, a cała sylweta postaci z tej strony nie zamknięta. Akt Dawida, rezultat studium natury i rzeźby starożytnej, dowodzi pełnego opanowania formy przez artystę. *Il Gigante* był gotowy z początkiem r. 1504, po niespełna trzech latach wytężonej pracy. Złożona z trzydziestu znawców komisja rozważała, gdzie go ustawić, ostatecznie wybrała miejsce

przed pałacem Signorii. Ze względów konserwatorskich przeniesiono go w w. XIX do Akademii Sztuk Pięknych, a na Viale Michelangelo, za Arnem, ustawiono odlew z brązu.

6. Trzy Madonny rzeźbione: w Londynie, Florencji i Bruges

Współczesne posągowi Dawida są dwie okrągłe płaskorzeźby przedstawiające Matkę Boską z Dzieciątkiem, jedna w Akademii w Londynie, druga w Muzeum Narodowym we Florencji. Obie nie są wykończone. Londyńska pozwala poznać sposób pracy rzeźbiarza, który drążąc w głąb marmuru opracowywał w szczegółach kolejne plany, w miarę jak się wyłaniały z bloku. Z tego samego okresu, z początkowych lat w. XVI, pochodzi *Madonna z Dzieciątkiem* w Bruges w Belgii, ufundowana przez dwóch tamtejszych kupców. Michał Anioł projektował tę pełnoplastyczną rzeźbę jako ołtarzową, przeznaczoną do włączenia w architekturę i obliczoną na widok frontalny, toteż nadał jej kształty zwarte, blokowe. Przeważające w kompozycji rzeźby linie pionowe harmonizują z pionowymi liniami obramienia.

7. Trzy obrazy: „Madonna z Manchester”, „Święta Rodzina” i „Złożenie do grobu”

Rzeźbioną Madonnę z Bruges przypomina całą swą sylwetą Maria stanowiąca ośrodek znajdującego się w Londynie obrazu, znanego pod nazwą *Madonny z Manchester*. Po bokach, nieco w głębi, widnieją wzajemnie sobie odpowiadające dwie pary pastuszków, a dwaj chłopcy, może dwuletni, Chrystus i św. Jan Chrzyciel, ożywiają kompozycję, naruszając jej symetrię. Obraz sprawia wrażenie pokolorowanej rzeźby. Cały sposób

malowania jest wybitnie plastyczny. W zaokrągleniach ciałek obojga dzieci, w plastycznym podkreśleniu ich kształtów współzawodniczy — jak trafnie powiedziano — pędzel z dłutem. Od razu widać, że twórcą tego dzieła malarstwa był rzeźbiarz z urodzenia i zamiłowania. Cienkim, ostrym pędzelkiem malowane światelka na lokach włosów czynią wrażenie przetarć na wypukłościach odlewu z brązu, a chłodne światła mają coś z połysku metalu. Podkreśleniu plastyki służy też bardzo silne wypracowanie partii oświetlonych, aż do niemal metalicznie błyszczących światel. Bardzo osobliwy koloryt w partiach ciała, podmalowanych zielonawo i modelowanych tonami czerwonymi, szarawymi i białymi, nie jest tu celem, lecz środkiem do wydobycia plastyki. Ta przewaga rysunku i plastyki nad kolorystyką to bardzo charakterystyczna cecha wszystkich malarskich utworów Michała Anioła.

Również nie o kolorystyczne problemy szło w słynnym obrazie przedstawiającym *Świętą Rodzinę*, znajdującym się w Uffiziach, a namalowanym przez Michała Anioła w r. 1505 lub 1506 na zamówienie zamożnego florentczyka, Angela Doniego, którego wraz z żoną, Magdaleną ze Strozich, portretował Rafael. Farba robi tu wrażenie jakby glazury, cienką warstwą powlekającej płaskorzeźbę z terakoty. Świadomie i celowo dotarł artysta do skrajnej granicy plastyczności w malarstwie, podobnie jak później Rembrandt do krańców malarskości malarstwa. Nastąpiło tu w pewnej mierze zatarcie granic między malarstwem a rzeźbą, rzeźbiarz bowiem rozwiązał problem idealnie zwartej grupy przestrzennej, ale przy pomocy pędzla, a nie dłuta, w obrazie dokonał tego, czego w tym stopniu nie byłoby się dało dokazać w rzeźbie. Wykreślenie za pomocą konstrukcji liniowej na płaszczyźnie figur rozmieszczonych jedna za drugą umożliwiło stworzenie grupy istotnie jednolitej, gdy tymczasem w rzeźbie krągłej byłoby to — nawet przy oglądaniu frontalnym — raczej zestawienie dwóch osób (nie licząc dziecka), nie zaś zwarta grupa. Przy oglądaniu z boku niejednolitość musiałaby być tym bardziej rażąca. Tak więc rzeźbiarz, gdy się chwycił pędzla, zyskał swobodę ruchów,

ale kosztem malarskości obrazu. Tłem takiej rzeźbiarskiej grupy nie mógł być realistyczny krajobraz, toteż — ze względów artystycznych — zaludniają je nagie postacie. Oficjalnym tematem obrazu jest Święta Rodzina, istotnym — trzy epoki życia ludzkiego: dzieciństwo, wiek dojrzały i starość.

Tylko kompozycja i podmalowanie *Złożenia do grobu* z Gallerii Narodowej w Londynie uchodzi za dzieło Michała Anioła, natomiast wykonanie barwne, zresztą nie dokończone, ma być obcej ręki. W obrazie tym przeciwstawił artysta bezwładnemu ciału Chrystusa skomplikowane pozy dźwigających je osób: atletycznego, cofającego się od widza św. Jana czy może Nikodema po jednej stronie, któremu po drugiej odpowiada widziana od pleców kobieta, zapewne Maria Magdalena. Zwłoki w osobliwej, pionowej pozycji, umotywowanej tym, że za chwilę będą pionowo spuszczone do grobu, podtrzymuje widoczny na tylnym planie Józef z Arymatei, podobny do św. Józefa z obrazu w Uffiziach.

8. „Bitwa pod Casciną”

Gdy we wczesnych miesiącach r. 1504 Soderini, ówczesny naczelnik Rzeczypospolitej Florenckiej, powierzył Leonardowi da Vinci namalowanie do wielkiej sali Rady w pałacu rządowym zwycięstwa odniesionego w r. 1440 pod Anghiari przez florentczyków nad mediolańczykami, genialny ten artysta liczył lat 52 i miał za sobą osiemnastoletni pobyt na dworze księcia Mediolanu Ludwika Sforzy, zwanego il Moro, oraz szereg dzieł z *Wieczerzą Pańską* na czele, które rozślawiły jego imię. Niemalym tedy sukcesem znacznie młodszego, bo dopiero 29-letniego Michała Anioła, było uzyskanie w sierpniu 1504 roku zamówienia drugiego malowidła batalistycznego do tejże samej sali. Tematem było zwycięstwo odniesione pod Casciną w r. 1364 przez wojska florenckie, dowodzone przez Ga-

leotta Malatestę, nad pizańczykami. W ciągu kilku miesięcy, do marca 1505 roku, tj. do powołania przez papieża Juliusza II do Rzymu, Michał Anioł prawie że w zupełności opracował karton swej kompozycji, ostatecznie zaś wykończył go w lecie r. 1506. Na tym jednak sprawa utknęła, do wykonania malowidła na ścianie w ogóle nie doszło, podobnie zresztą jak i kompozycja Leonarda nie została na ścianę przeniesiona, z wyjątkiem słynnego epizodu walki o sztandar, obecnie znanego jedynie z rysunkowej kopii Rubensa. Karton Michała Anioła był wystawiony początkowo w sali Rady, potem w pałacu Medyceuszów, ostatecznie zaś padł ofiarą zwiedzających, którzy powycinali sobie z niego kawałki na pamiątkę. Te pocięte fragmenty zaginęły około połowy w. XVI, tak że w chwili obecnej istnieją jedynie studia rysunkowe Michała Anioła, miedzioryty Marcantonio Raimondiego i Agostina Veneziana oraz kopia *en grisaille* w zbiorach hrabiego Leicester w Holkham.

Michał Anioł przedstawił nie samą bitwę pod Casciną, lecz epizod bezpośrednio ją wyprzedzający. Gdy w upalną niedzielę żołnierze florency zażywali kąpeli w rzece Arno, nagle zaatakowali ich pizańczycy pod dowództwem kondotiera Johna Hawkwooda. Dzięki czujności Manna Donatego zaskoczenie się nie udało, bitwa skończyła się zwycięstwem wojsk florency. Wybór tego epizodu umożliwił Michałowi Aniołowi namalowanie licznych aktów męskich w różnorodnych pozach. „Widziało się — pisał w połowie w. XVI Giorgio Vasari — boską ręką Michała Anioła przedstawionych żołnierzy wychodzących z wody, jednego śpiesznie chwytającego za broń, by swoim przyjść z pomocą, to znów innego, który wdziewał pancerz. Był tam stary żołnierz, który dla ochrony przed słońcem uwił sobie wieniec z bluszczu i usiadł, by wdziać pończochy. Mocował się z nimi, ponieważ miał mokre nogi, a tłum mu przeszkadzał. I nie tylko wszystkie jego mięśnie zdradzały nętarzenie, ale i wyraz twarzy dawał do poznania, jak bardzo cierpi z powodu tego niepowodzenia w ubieraniu się. Byli tam dobosze i ludzie śpieszący nago z chwyconym kłębkim odzienią w wir walki, i zauważało się rzadkie pozy: jeden stał, inny

klęczał albo był zgięty, albo się dźwigał, inni też w najtrudniejszych pozach zdawali się w powietrzu unosić. Można też było widzieć liczne grupy figur zaprojektowane w najróżnorodniejszy sposób, częściowo obrysowane węglem, częściowo kreskowane, częściowo tonowane, podkreślone bielą, bo on chciał pokazać, co potrafi pod względem technicznym. Dlatego też i artyści ze zdumieniem i podziwem stawali na widok tego najwyższego szczytu, jaki osiągnęła sztuka Michała Anioła. Wobec takich boskich postaci twierdzili niektórzy, że nie widziano niczego ani jego ręki, ani ręki obcej, co by na punkcie boskości dało się porównać z tą sztuką”.

Mały obrazek z Holkham daje tylko niedokładne wyobrażenie o wielofigurowej kompozycji Michała Anioła. Nie uwzględniono na nim, podobnie jak na rycinach Raimondiego i Agostina Veneziana, owych doboszów i walczących konno, ograniczono się do epizodu najważniejszego, do kąpiących się żołnierzy. Rysunki Michała Anioła stanowią w pewnej mierze dopełnienie tego, co pominięto w kopii i czego brak w rycinach.

Leonardo da Vinci i Michał Anioł tworzyli swe kartony bałalistyczne do pewnego stopnia jako współzawodnicy, żadnemu jednak niepodobna przyznać pierwszeństwa przed drugim. Prawda, że Leonardo w epizodzie boju o sztandar lepiej oddał wir walki, ale również jest prawdą, że akty Michała Anioła, odtworzone w tak bardzo urozmaiconych pozach, są bezkonkurencyjne. Przy całej ruchliwości są one klasycznie piękne, artysta nigdzie nie popada w przesadę. Dobitnie zaznaczył się w nich rzeźbiarz, ujmujący formę plastycznie nawet wtedy, gdy posługuje się pędzlem i farbą.

9. W służbie Juliusza II: sklepienie Sykstyny i nagrobek papieża

Rok 1505 to początek nowego okresu w życiu i twórczości Michała Anioła, okresu w służbie papieża Juliusza II (1503—1513). Ten znakomity mecenas sztuki powołał artystę do Rzy-

mu i zlecił mu wykonanie swego nagrobka. W epoce renesansu zdarzało się często budowanie sobie nagrobków za życia, ówczesnym bowiem ludziom bardzo zależało na przekazaniu swej ziemskiej chwały w najdalsze pokolenia, a pomnik nagrobny doskonale się nadawał do tego celu. Więcej zresztą pod tym względem ufali sobie niż swym spadkobiercom. Nagrobek Juliusza II miał być czworobocznym budynkiem, ozdobionym przeszło 40 posągami nadnaturalnej wielkości, wykutymi z białego marmuru, oraz licznymi płaskorzeźbami, odlanymi z brązu. Gdyby ten gigantyczny projekt został urzeczywistniony, monument ten byłby przewyższył wszystko, co w tym zakresie powstało w nowszych czasach. Zaraz po otrzymaniu papieskiego zlecenia artysta pojechał do Carrary i w słynnych tamtejszych łomach zamówił za 100 dukatów odpowiednie bloki białego marmuru oraz na miejscu kazał je z grubsza ociosać. Z zapalem zabrał się do tej rzeźbiarskiej pracy, która — jak się spodziewał — i jego pamięć miała uwiecznić. Roboty przygotowawcze w Carrarze trwały osiem miesięcy, do końca r. 1505. Krótka jednak była radość artysty: nadzieja rychłego dokonania wielkiego dzieła wnet się zmieniła w gorzki zawód. Pomysł był zbyt kolosalny, by mógł się doczekać realizacji. Co więcej, w starej, konstantynowskiej bazylice św. Piotra na Watykanie w ogóle nie było miejsca na ustawienie takiego gmachu. Papież chwilowo pragnął wykończyć na ten cel apsydę prezbiterialną, zaprojektowaną i zaczęta przed półwiekiem przez Bernarda Rossellina, niebawem jednak myśl tę porzucił i powziął zamiar bardziej radykalny: kazał zburzyć dawną bazylikę, polecił Bramantemu wybudować nowy kościół i gorliwie zajął się tą sprawą. Równało się to rezygnacji ze strony papieża z budowy okazałego grobowca. Ale artysta nie miał ochoty podporządkować się woli papieża. Obaj, tj. Juliusz II i Michał Anioł, byli ludźmi podobnego pokroju zarówno pod względem gwałtowności temperamentu, nieraz po prostu upor, jak i zamiłowania do rzeczy wielkich. Chcąc jakoś artyście wynagrodzić zawód, papież polecił mu pomalować sklepienie kaplicy Sykstyńskiej. Podobno pomysł ten podsunał

papieżowi niezyczliwy Michałowi Aniołowi Bramante w nadziei, że artysta, który — jego zdaniem — nie miał do tego kwalifikacji, skompromituje się wykonując to zamówienie. Michał Anioł nie przyjął zlecenia i obrażony wyjechał z Rzymu. Po drodze do Florencji dogonili go wysłańcy papieża, żądając powrotu do Rzymu, artysta jednak odmówił. Bezskuteczne też było pośrednictwo gonfaloniera Florencji Soderiniego. Michał Anioł zaciął się, nie chciał wracać, nie dowierzał papieżowi, który zapewniał, że w razie powrotu nic mu się złego nie stanie. Przeżycia swe związane ze sprawą grobowca papieża ujął w formę sonetu, był bowiem również poetą. Pisał, że papież daje posłuch intrygantom i kłamcom, którzy go otaczają, podczas gdy on nadal pozostaje tym samym dobrym sługą, jakim był poprzednio, i należy do papieża jak promienie do słońca, ale im więcej trudu wkłada w to dzieło, na tym mniejsze natrafia zrozumienie.

Zaszła jednak zmiana w sytuacji: w sierpniu 1506 roku Juliusz II wyruszył na wyprawę wojenną przeciw Perugii i Bolonii. Po tryumfalnym wjeździe do Bolonii zwrócił się jeszcze raz do rządu florenckiego o wydanie Michała Anioła, ten zaś, wobec faktu, że obecnie miał się udać do papieża przebywającego w Bolonii, ustąpił, bo to nie naruszało w tym stopniu jego ambicji jak powrót do Rzymu. Ostatecznie w Bolonii nastąpiło pogodzenie: na pamiątkę przyłączenia tego miasta do Państwa Kościelnego papież zamówił u Michała Anioła swój posąg w brązie, naturalnej wielkości. Przetrwał on zaledwie kilka lat, bolończycy bowiem zniszczyli go w czasie rewolucji, jaka wybuchła jeszcze za życia papieża.

Michał Anioł ludził się jeszcze, że będzie w dalszym ciągu pracował nad nagrobkiem Juliusza II, przybył więc pod koniec r. 1506 do Rzymu, papież jednak uparł się przy malowaniu sklepienia Sykstyń. W końcu artysta dał za wygraną i — aczkolwiek niechętnie — przystąpił do pracy. Skoro jednak zgodził się malować, musiał przeprowadzić swój program. Papież, ów *papa il terribile*, zostawił mu wolną rękę. Ponieważ technika freskowa była mu dotychczas obca, przeto po opracowa-

niu kartonów sprowadził z Florencji biegłych techników, którzy jego projekty mieli przenieść we fresk. Zaledwie jednak zaczęli malować, Michał Anioł przekonał się, że żaden pomocnik nie zdoła go zadowolić, toteż odprawił ich i sam wziął na siebie także techniczną stronę zadania. Nawet farby sam rozcierał. Pracował w niezmiernie trudnych warunkach, malował leżąc na rusztowaniu na wznak, farby zalewały mu twarz. Nie uważał się za malarza. „Nie jestem na właściwym miejscu, nie jestem malarzem” — powtarzał. Mimo trudności technicznych, mimo że obce mu były różne arkana techniki freskowej, robota postępowała. Niecierpliwy papież dopytywał się, kiedy nareszcie malowidło będzie gotowe, a gdy artysta pewnego razu odpowiedział mu, że wtedy, kiedy on będzie ze swego dzieła zadowolony, Juliusz II zareplikował, że musi poprzestać na tym, by on, papież, był zadowolony. Po niemal sześćoletniej ciężkiej pracy artysta doniósł w październiku 1512 roku swemu ojcu, że dekoracja sklepienia Sykstynty została ukończona, a papież jest zadowolony.

Tematem głównych pól dekoracji gładkiego, zwierciadlanego sklepienia Sykstynty, które Michał Anioł podzielił bogatym szkieletem iluzjonistycznie malowanej architektury z ram i gzymsów, są epizody w liczbie dziewięciu z księgi *Genesis*, od stworzenia świata, poprzez grzech pierworodny aż po historię patriarchy Noego. Licząc się z tym, że początkowe sceny stworzenia świata będą zazwyczaj oglądane z większej odległości niż końcowe, dał postaciom znaczniejsze rozmiary. Najwspanialsze są te epizody, w których występuje Bóg Ojciec jako stwórczyni. Z jakimże rozmachem oddziela światło od ciemności, wprawia w ruch gwiazdy, stwarza Adama. Płynąc w przestworzach zbliża się ku leżącemu Adamowi, który pod wpływem jakiegoś fluidu zaczyna z wolna żyć, wyciąga rękę ku ręce Stwórcy, dźwiga tors — za chwilę powstanie. W trójkątach między lunetami sklepienia widnieje dwanaście monumentalnych postaci proroków i Sybill: zamyślony Jeremiasz, piszący Daniel, podnosząca księgę Sybilla libijska, opuszczający wnętrze wieloryba atletyczny Jonasz, by poprzestać na

wymienieniu tych kilku spośród wielu niezwykle zróżnicowanych, a równocześnie majestatycznych kreacji. Na impostach pomiędzy scenami z *Genesis* siedzą wspaniali nadzy młodzieńcy — studia trudnych póz i gestów. Lunety nad oknami wypełnił artysta grupami przodków Chrystusa, a w narożnikach sklepienia umieścił cztery epizody z historii Żydów: *Śmierć Goliata*, *Zamordowanie Holofernesa*, *Ukaranie Hamana* i *Węzą miedzianego*. Pod względem tematycznym epizody i postaci namalowane przez Michała Anioła stanowią jakby prehistorię, zapowiedź dziejów odkupienia ludzkości, odtworzonych przez malarzy florenckich i umbryjskich na ścianach poniżej, jako tzw. *prima Sistina* w r. 1481, za pontyfikatu Sykstusa IV, fundatora kaplicy, a stryja Juliusza II.

Mimo że Michał Anioł tak niechętnie, pod presją ze strony Juliusza II, zabierał się do malowania fresków na sklepieniu Sykstyny, mimo wszelkich trudności, na jakie się natknął podczas tej roboty, jako mało z malarstwem obyty, nie tylko pracę ukończył, ale i stworzył dzieło, będące do pewnego stopnia syntezą malarstwa, rzeźby i architektury. Uważał się przede wszystkim za rzeźbiarza, rzeźbiarski też element ma w tej malowanej dekoracji przewagę. Potężne figury proroków, Sybilli i nagich młodzieńców z medalionami to przecież jakby malarzka interpretacja rzeźbionych posągów. Genialny rzeźbiarz, który już w *Świętej Rodzinie* z Uffiziów rozwiązał za pomocą środków malarskich zagadnienie grupy rzeźbionej, stworzył na sklepieniu Sykstyny postaci o tak bardzo zróżnicowanych, a zarazem trudnych i skomplikowanych pozach, których wspaniała dynamika nie miała dotychczas równej sobie w dziedzinie rzeźby. Dopiero w swych późniejszych rzeźbach, w *Mojżesz*u i posągach z nagrobków Medyceuszów we Florencji, dorównał Michał Anioł pod tym względem swemu wcześniejszemu dziełu malarstwa, wytyczając zarazem drogę na przyszłość, na którą wkroczyć mieli rzeźbiarze epoki baroku.

Niespełna pół roku po ukończeniu przez Michała Anioła dekoracji sklepienia Sykstyny zmarł w dniu 21 lutego 1513 roku papież Juliusz II, zobowiązawszy spadkobierców do do-

kończenia nagrobka wedle woli swojej i artysty. W trzy tygodnie po zgonie Juliusza kardynałowie wybrali papieżem syna Wawrzyńca Wspaniałego, podówczas 38 lat liczącego Jana Medyceusza, rówieśnika i towarzysza Michała Anioła z lat chłopięcych. Między 14 a 17 rokiem życia stykał się przyszły artysta z przyszłym papieżem codziennie we florenckim pałacu jego ojca. Ta dawna znajomość z Leonem X (1513—1521) zdawała się wróżyć Michałowi Aniołowi pomyślną przyszłość u boku nowego papieża. Niebawem po wyborze Leona X, dnia 6 maja 1513 roku, wykonawcy testamentu Juliusza II zawarli z Michałem Aniołem umowę o dalszą pracę nad nagrobkiem zmarłego papieża, artysta zaś dołączył do niej drewniany model i opis projektowanego monumentu. Pierwotnie zamierzony jako wolno stojący, miał teraz zostać przystawiony jednym bokiem do ściany kościoła i występować przed nią na przeszło 8 metrów przy szerokości frontowej około 5 m i wysokości samej podstawy 3,5 m, wysokość zaś całości miała wynosić 12,5 m, tzn. więcej niż trzypiętrowa kamienica. Przewidywano w umowie, że zdobić go będzie kilkadziesiąt posągów nieco więcej niż naturalnej i podwójnej wielkości.

W r. 1513 gotowe były dwa posągi alegorii prowincji podbitych przez wojowniczego Juliusza II, przeznaczone na jego nagrobek. Obecnie znajdują się w Luwrze. Jedna z tych postaci przeciwstawia się temu, co zaszło, i usiłuje zerwać pęta, druga z rezygnacją poddaje się losowi. Trzeci, zupełnie wykończony fragment tego nagrobka to wspaniały, powszechnie znany *Mojżesz*, bohater przeniknięty żądzą czynu, tytaniczna postać z rodziny tych, których jako proroków umieścił artysta na sklepieniu Sykstyń. Jak tamci siedzi, ale przy pozornym spokoju jest to figura na wskrós dynamiczna. Odtworzony tu bowiem został moment, w którym Mojżesz, wracając z tablicami z Góry Synaj, ujrzał Żydów oddających cześć złotemu cielcowi. Jeszcze opanowuje wzburzenie, ale palce prawej ręki zaczynają już szarpać kosmyki brody, twarz mu się mieni, na czole wystąpiły guzy, oznaka gniewu, lewą nogę cofnął — za chwilę wstanie i z pasją rzuci tablice o ziemię. Mistrzowskie odtworzenie

narastania gniewu. Ale sprawa nagrobka zaczęła przybierać obrót niepokojący. Wykonawcy testamentu postanowili ograniczyć rozmiary dzieła, termin ukończenia przedłużono o 5 lat, do roku 1525. Gdy w r. 1516 artysta przebywał w sprawie pomnika w Carrarze, otrzymał od Leona X wezwanie do powrotu do Rzymu, papież bowiem postanowił wybudować fasadę zaprojektowanego jeszcze w w. XV przez Brunelleschiego kościoła św. Wawrzyńca (San Lorenzo) we Florencji, ufundowanego przez Medyceuszów i będącego miejscem wiecznego spoczynku członków tego rodu. Liczni architekci przedstawili projekty, ale żaden z nich nie spodobał się papieżowi, który zwrócił się o nowy projekt do Michała Anioła. Zaszczytne to zamówienie przyszło nie w porę, odrywało bowiem artystę od umiłowanego dzieła, któremu tyle pracy poświęcił. Poddał się jednak woli papieża, projekt wykonał, ale do budowy fasady nie doszło. Po dziś dzień kościół San Lorenzo zamyka prosta ceglana ściana bez żadnych ozdób. Nie doszło też już do dalszych robót nad nagrobkiem Juliusza II. Oprócz wymienionych rzeźb pozostały po nim cztery niedokończone posągi jeńców w Giardino Boboli we Florencji, również niedokończony *Zwycięzca* we florenckim Muzeum Narodowym i szereg projektów rysunkowych. Nagrobek sklecono byle jak w kościele św. Piotra w Okowach (San Pietro in Vincoli) w Rzymie dopiero w r. 1545, włączając weń *Mojżesza*.

10. W służbie Klemensa VII: florenckie mauzoleum Medyceuszów i Laurentiana

Chorowity Leon X zmarł 1 grudnia 1521 roku, licząc lat zaledwie 46. Pontyfikat jego następcy, Hadriana VI, trwał niespełna dwa lata (1522—1523). Papież ten, Holender z Utrechtu, nie interesował się sztuką, a jako cudzoziemiec nie był w Rzy-

mie popularny. Na wieść o jego śmierci jacyś łobuzi udekorowali drzwi mieszkania jego przybocznego lekarza wieńcem laurowym z dedykacją: *Liberatori Patriae Senatus Populusque Romanus*. Z kolei kardynałowie wybrali papieżem Juliusza Medyceusza, syna Juliana, który w r. 1478 zginął jako ofiara spisku Pazzich, więc stryjecznego brata Leona X. Wstąpił on na Stolicę Piotrową jako Klemens VII (1523—1534). Ten drugi z rządu Medyceusz na tronie papieskim jeszcze jako arcybiskup florencki zlecił Michałowi Aniołowi urządzenie przy kościele św. Wawrzyńca we Florencji mauzoleum ku czci Juliana, księcia de Nemours (†1516), syna Wawrzyńca Wspaniałego a brata Leona X, i ich bratanek, Wawrzyńca, księcia Urbino (†1519), syna Piotra. Budowę tzw. nowej zakrystii i projekty obu nagrobków ukończył Michał Anioł w r. 1524, nagrobek Juliana był gotowy w r. 1526, natomiast pomnik Wawrzyńca jeszcze w r. 1531 nie był ukończony.

Na szereg interesujących zjawisk w tych słynnych nagrobkach pierwszy zwrócił uwagę wybitny historyk sztuki Alois Riegl w wykładach wygłoszonych na przełomie w. XIX i XX w Uniwersytecie Wiedeńskim, a wydanych podług notatek przez jego uczniów w książce pt. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Inny niż dawniej jest w tym dziele Michała Anioła stosunek rzeźby do architektury. Podczas gdy w wiekach średnich i jeszcze w epoce renesansu ustawiano rzeźbione nagrobki w sposób dosyć przypadkowy, nie licząc się z otoczeniem, lub co najwyżej komponowano je jako jeden z członów wnętrza, równorzędny z innymi, więc na zasadzie koordynacji, to w mauzoleum Medyceuszów Michał Anioł uczynił rzeźbione nagrobki dominantą, architekturę zaś ich akompaniamentem, podporządkowanym tej dominancie. Po raz pierwszy wystąpiła tu zasada subordynacji, później, w epoce baroku, powszechnie stosowana. Również barokowego sposobu komponowania zapowiedzią jest wieloplanowość tych nagrobków: wysunięte ku przodowi sarkofagi z leżącymi na nich postaciami alegorycznymi stanowią jeden plan, drugim jest ściana z siedzącą postacią zmarłego. Ta dążność do wieloplanowego kom-

ponowania, do efektów perspektywicznych święcić będzie tryumfy w późnym okresie baroku, np. w iluzjonistycznych malowidłach Andrzeja del Pozzo na sklepieniu rzymskiego kościoła św. Ignacego. Leżące na sarkofagach alegoryczne figury Dnia i Nocy, Poranku i Wieczoru skomponowane są symetrycznie, parami sobie odpowiadają. Ale w tym pozornym spokoju jest niepokój, w tej pozornej statyce — dynamika. Postaciom tym jest na sarkofagach niewygodnie, ledwie się na nich trzymają, zdają się z nich zesuwać, ześlizgiwać. One cierpią. Pozy Dnia i Nocy są dokładnie odwrócone. Dzień zdaje się oddalać, cofać w głąb, Noc wyłania się z głębi. Odnosi się wrażenie, że te figury z wolna wirują wokół wspólnej osi. Tego rodzaju ruch obrotowy jest niemal regułą we wzajemnie sobie odpowiadających figurach ołtarzowych epoki baroku. Dynamika pod pozorem statyki cechuje też posągi Medyceuszów, zwłaszcza Juliana, upozowanego niemal ściśle frontalnie, podczas gdy głowa silnym zwrotem kieruje się w prawo i ukazuje się z profilu. Na zjawisko utajonej dynamiki natrafiliśmy już w poprzednio omówionych dziełach Michała Anioła, w *Dawidzie* i *Mojżesz*. I jeszcze jedna uwaga. Figury alegoryczne w nagrobkach Medyceuszów oplakują zgon książąt, ale nie czynią tego żywiłowo. Ból jest powściągnany wolą, powstaje konflikt między uczuciem a jego uzewnętrznieniem. W późnym okresie baroku więzy woli prysną, alegorie na nagrobkach będą rozpaczać głośno, co znajdzie wyraz w ich patetycznych pozach i gestach, w końcu zaś miejsce uczucia zajmą puste, dekoracyjne, teatralne objawy.

Drugim dziełem, które w r. 1523 zlecił Michałowi Aniołowi wykonać papież Klemens VII, jest klatka schodowa biblioteki medycejskiej, tzw. Laurenziany we Florencji. Zupełną swobodę miał artysta w tym najwcześniejszym swoim dziele architektury, nie krępowały go żadne dawniejsze części wzniesione przez poprzedników. Wykonanie przeciągnęło się bardzo długo, bo aż do r. 1560, kiedy to — za pontyfikatu Piusa IV, znów Medyceusza — Bartolommeo Ammanati ukończył ostatecznie budowę podług glinianego modelu, jaki Michał Anioł rok wcze-

śniej nadesłał z Rzymu. Jak w mauzoleum Medyceuszów przy kościele św. Wawrzyńca, tak i tutaj świadomie odstąpił artysta od form tradycją uświęconych. Jest tych odstępstw cały szereg. Wiszący na ścianie, niczym nie podparty przyczółek nad drzwiami ma przerwana podstawę, a górna jego część jest załamana i rozwija się na dwóch planach. Afunkcjonalnie zostały przez Michała Anioła zastosowane kolumny, które z natury istnieją po to, by coś dźwigały. Tymczasem tutaj mieszczą się one w łożyskach w murze jako motyw czysto dekoracyjny, bez jakiegokolwiek uzasadnienia konstrukcyjnego. Tym wtłoczonym w wąskie łożyska kolumnom jest ciasno, niewygodnie. Cierpią, jak powiada Wölfflin, chciałyby się wyrwać, wyswobodzić z tego niewygodnego położenia. Funkcję dźwigania przejął za nie mur, podobnie jak we wczesnobarokowych budowlach, w których kolumna utraciła znaczenie na rzecz masywnego muru. Z reguły ustawia się kolumny na cokołach, stylobatach. W Laurenzianie inaczej: ich optyczną podstawę stanowią kroksztyny, mające przez środek szpary, jakby popękały pod zbyt silnym obciążeniem. I te kroksztyny cierpią, pracując ponad siły. Mamy tu sprzeczne z intencjami klasycznego renesansu zwichnięcie równowagi między ciężarem a podporą, zjawisko typowe dla manieryzmu. Anormalne też jest umieszczenie okien, które przypadają powyżej gzymsu gurtowego, a nie spoczywają na nim dolnymi ławami. Okna te są ujęte w zwięzające się ku dołowi pilastry hermowe, a nie proste, równe, jak to dotychczas bywało. I oknom jest ciasno, po ich bokach pozostało bardzo mało muru. One się duszą w tej ciasnocie, cierpią. Nowością też jest ukształtowanie schodów, których miękko zarysowane stopnie zdają się wylewać, wypływać. Ich balaski są jednoczłonowe, ciężkie, masywne, bardziej sumaryczne aniżeli dotychczas w renesansie stosowane dwuczłonowe. Rozmyślnie Michał Anioł gwałcił formy ustalone, szukał nowych w celu wypowiedzenia się. Każda forma, która na to pozwalała, choćby afunkcjonalna, była dla niego dobra. Jako architekt postępował podobnie jak malarz czy rzeźbiarz, który przez świadomą deformację dąży do ekspresji, toteż jeżeli go-

dzi się mówić o ekspresjonizmie w architekturze, to wolno się go dopatrywać właśnie w Laurenzianie, której architektura zawiera w zarodku wszystkie, rzec można, elementy baroku.

11. „Sąd Ostateczny” w Sykstynie

Następca Klemensa VII, Paweł III Farnese (1534—1549), niebawem po wstąpieniu na Stolicę Apostolską, bo już w r. 1535, polecił Michałowi Aniołowi namalować *Sąd Ostateczny* na jednej z krótszych ścian kaplicy Sykstyńskiej. Były wprawdzie na niej jakieś freski Pietra Perugina, ale Michał Anioł go lekceważył, nazywał go „goffo nel arte”, niedołągą w zakresie sztuki, toteż bez skrupułu je zeskrobał. Z końcem r. 1541 gigantyczne dzieło Michała Anioła było gotowe.

Sąd Ostateczny nie jest tematem nowym. Spotykamy go często w opracowaniu rzeźbiarskim na tympanonach portali romańskich kościołów francuskich, nie był też obcy włoskiemu malarstwu epoki renesansu — wszak opracował go i Fra Angelico da Fiesole dla klasztoru kamedułów przy Santa Maria degli Angeli we Florencji (obecnie w Museo di San Marco tamże), i Luca Signorelli we fresku w kaplicy San Brizio w katedrze w Orvieto w latach 1499—1504, szczególnie jednak aktualny stał się w okresie soboru trydenckiego i kontrreformacji. Temat groźny, przypominający o znikomości rzeczy ziemskich, harmonizował z tymi czasami odrodzenia katolicyzmu i nawiązywania do tradycji średniowiecznych. Nie wyzbył się jednak Michał Anioł upodobania do odtwarzania aktów, toteż wszystkie postacie, nawet i Chrystusa, przedstawił nago, jedynie Matka Boska od początku była ubrana. Takie ujęcie *Sądu Ostatecznego* wywołało wśród kleru rzymskiego duże sprzeciwy, a typowo już kontrreformacyjny papież Paweł IV Carraffa (1555—1559) zamierzał nawet zniszczyć cały fresk jako „nieprzyzwoity”. Gdy go od tego powstrzymano, zażądał, by

Michał Anioł domalował draperie osłaniające nagość. Artysta jednak odmówił. Miał powiedzieć, że łatwo jest zmienić malowidło, niechby jednak papież pierwaj zmienił ludzi. Skończyło się na domalowaniu osłonek przez Daniela da Volterra, ucznia Michała Anioła.

Na osi fresku, nieco powyżej środka, stoi na obłoku atletycznej budowy Chrystus bez zarostu na twarzy, z prawą ręką wzniesioną nad głowę gestem odrzucającym potępionych w ogień wieczny, z Marią jakby zakłopotaną u boku, pojęty raczej jako mściciel za grzechy niż jako sędzia surowy, lecz sprawiedliwy i miłosierny. W ogóle cały ten fresk to jakby malowany hymn *Dies irae*, apoteoza dnia gniewu i grozy. Na prawo i na lewo od Chrystusa i Marii grupy świętych z ich atrybutami ikonograficznymi, poniżej zaś, po prawej ręce Chrystusa, zbawieni ulatują ku górze, po lewej potępieni walą się w dół. W szczytowych, łukami zamkniętych częściach fresku aniołowie unoszą w powietrzu narzędzia Męki Pańskiej, u dołu zmarli wstają z grobów i Charon wiezie potępionych do piekła. Taka jest oficjalna treść malowidła. W gruncie rzeczy *Sąd Ostateczny* w Sykstyńnię to pochwała nagiego ciała w akcji, w najbardziej ożywionych pozach. Całą kompozycję przenika jakiś kosmiczny ruch wirowy, mnóstwo ciał kłębi się wokół pionowej osi. Od ukończenia fresków w Stanzy della Segnatura przez Rafaela w r. 1511 do ukończenia *Sądu Ostatecznego* przez Michała Anioła upłynęło równo lat 30, a jakaż głęboka zmiana stylu dokonała się w ciągu tego niezbyt długiego okresu czasu!

12. Plac Kapitoliński

Również inicjatywie Pawła III z r. 1536 i projektowi Michała Anioła zawdzięcza Rzym nowe ukształtowanie urbanistyczne Kapitolu. Wykonania tego wielkiego planu żaden z nich nie dożył, całość bowiem została ukończona dopiero w sto lat

po śmierci Michała Anioła, po połowie w. XVII. Wyszędłszy na Kapitol po monumentalnych, przez Michała Anioła zaprojektowanych schodach, stajemy na placu zamkniętym z trzech stron budynkami, z czwartej natomiast, od miasta i schodów, otwartym. Na wprost przed sobą mamy pałac Senatorów, na prawo pałac Konserwatorów, na lewo Muzeum Kapitolińskie, środek zaś placu akcentuje starożytny posąg cesarza Marka Aureliusza. Boczne budynki są podporządkowane środkowemu, ten z kolei ma dominantę w postaci wieży, a cały zespół panuje nad prowadzącymi do niego schodami. Konsekwentnie i na wielką skalę przeprowadzono tu zasadę subordynacji, podporządkowania, którą stwierdziliśmy już poprzednio w nagrobkach Medyceuszów. W placu Kapitolińskim stworzył Michał Anioł rozwiązanie urbanistyczne zupełnie nowożytne, kompozycję całego zespołu przeprowadził według jednej myśli przewodniej. Wedle tej samej zasady opracował w w. XVII Lorenzo Bernini plac przed kościołem św. Piotra na Watykanie. Doniosłość czynu Michała Anioła polega na daniu przykładu, w ślad za czym architekci zaczęli zwracać uwagę na kompozycję całych miast. Rozwojowi nowożytnej urbanistyki sprzyjało do pewnego stopnia udoskonalenie artylerii oblężniczej. Średniowieczne miasta skupiały się na możliwie małej przestrzeni, dającej się ująć w mury obronne. W miarę jak artyleria stawała się bardziej dalekonośna, średniowieczne mury traciły na znaczeniu, trzeba było budować innego typu fortyfikacje, położone w większej odległości od centrum, w miastach przybywało miejsca, można więc było pozwolić sobie na szersze ujęte rozwiązania urbanistyczne. Wszystkie trzy budynki kapitolińskie mają podział fasad przeprowadzony za pomocą wielkich pilastrów, które w fasadzie wyższego od bocznych o pół piętra pałacu Senatorów wyrastają na rustykowanym cokole, wszystkie zwieńczone są balustradą z posągami na osiach pilastrów. Pałac Senatorów ma nadto jednoosiowe ryzality na obu flankach fasady, wspomnianą już wieżę, akcentującą jej środek, oraz monumentalne, dwuskrzydłowe schody, zajmujące całą jej szerokość.

13. Kościół św. Piotra na Watykanie

Już w połowie w. XV czcigodna, przeszło tysiącletnia, przez Konstantyna Wielkiego ufundowana bazylika św. Piotra na Watykanie była tak silnie nadwerężona, że groziła zawaleniem. Papież Mikołaj V (1447—1455) doszedł do przekonania, że nie odpowiada ona już świetności Kościoła i papiestwa, toteż polecił Bernardowi Rossellinowi opracować plany nowej świątyni. W latach 1452—1454 Rossellino zaczął nawet budować chór kapłański, pozostawiając na razie część przednią nietkniętą. Projektował on budowlę kierunkową, podłużną, jaką była dawna bazylika. Roboty jednak przerwano. Ruszyły z miejsca dopiero za sprawą Juliusza II, który w r. 1505 zamówił nowe plany u Donata Bramantego. Znakomity ten architekt wybrał formę centralną, w kwadrat wpisany krzyż grecki, więc równoramienny, o zaokrąglonych końcach, z wielką kopułą na przecięciu ramion i towarzyszącymi jej czterema mniejszymi oraz czterema wieżami w narożnikach kwadratu. Bramante wybudował cztery potężne filary pod wielką kopułę, dolny gzyms u podstawy jej bębna oraz zaczął wznosić południowe ramię krzyża i przylegającą do niego kaplicę. W tym stanie rzeczy przejął kierownictwo budowy w r. 1514 Rafael, którego na to stanowisko zalecił papieżowi — już Leonowi X — umierający Bramante. Mimo wielkiego kultu, jaki Rafael miał dla Bramantego, zmienił on plan kościoła św. Piotra na podłużny, projektując przedni korpus trójnawowy, pięcioprzęsłowy, z kaplicami po bokach. Do wykonania nie doszło, zaczęło bowiem brakować pieniędzy, a w dodatku zarysowały się wybudowane przez Bramantego filary i zachodziła obawa, że się wszystko zawali. Po śmierci Rafaela w r. 1520 kierownikiem budowy został Antonio da Sangallo Młodszy, a jego pomocnikiem był nadal Baltazar Peruzzi, który wraz z Sangallem pracował już poprzednio u boku Rafaela. Peruzzi pragnął nadać kościołowi formę centralną, silniej jednak niż Bramante akcentując narożniki budowli. Znany jest jego plan z lat

1520—1527. Od r. 1535 pracował Peruzzi jako równorzędny z Sangallem współkierownik budowy, po jego zaś rychłej śmierci w r. 1536 Sangallo został sam i zamierzał powrócić do formy podłużnej. Z czasu jego kierownictwa budową zachował się w Museo Petriano w Rzymie model kościoła św. Piotra. Mimo silnego klasycyzowania, przejawiającego się w ukształtowaniu dolnej kondygnacji za pomocą kolumn toskańskich z prostym belkowaniem, a na górnym piętrze we wzorowaniu się na Koloseum, całość jest rozbita na zbyt liczne szczegóły, by mogła być monumentalna. Naprawdę w wielkim stylu ukształtował tę budowlę dopiero Michał Anioł, upraszczając formy, zmniejszając do minimum ilość podziałów i podporządkowując wszystko pod dominantę kopuły.

Dwaj ostatni poprzednicy Michała Anioła, Peruzzi i Sangallo, niewiele posunęli budowę świątyni watykańskiej. Stosunki polityczne i ekonomiczne, jak Sacco di Roma z r. 1527, tj. zniszczenie i obrabowanie Rzymu przez cesarskie wojska niemieckie i hiszpańskie, oraz będące jego następstwem zubożenie, stanęły temu na przeszkodzie. Lata 1527—1546 są w praktyce okresem martwym. Sangallo zmarł w r. 1546 — jeszcze raz otwarła się sprawa kierownictwa budowy pierwszej świątyni świata chrześcijańskiego. Papież Paweł III, który od początku swego stosunkowo długiego pontyfikatu stale zatrudniał Michała Anioła i powierzał mu tak odpowiedzialne prace, jak w r. 1535 namalowanie *Sądu Ostatecznego* w Sykstyнії i w r. 1536 urbanistyczne opracowanie placu Kapitolińskiego, pozostał mu wierny do końca i w dniu 1 stycznia 1547 roku wydał *breve*, mocą którego artystę, już prawie 72-letniego, powołał na to niezwykle zaszczytne stanowisko, na którym dane mu było owocnie pracować jeszcze lat 17, do śmierci w r. 1564.

Obejmując kierownictwo budowy kościoła watykańskiego zastał Michał Anioł cztery filary mające dźwigać kopułę, cztery łączące je łuki, gzyms u podstawy bębna i częściowo zasklepione ramiona krzyża. Przesądzone więc były: średnica kopuły i wysokość ramion krzyża, otwarte natomiast — kwestia

kształtu pionowego przekroju kopuły oraz sprawa długości ramion krzyża, a więc i zasadniczej formy kościoła, centralnej czy podłużnej. Przez czterdzieści lat od chwili przystąpienia do budowy przez Bramantego kolejni jej kierownicy oscyłowali między tymi dwiema możliwościami. Za formą krzyża greckiego przemawiały renesansowe teorie estetyczne, uważające formę centralną za doskonalszą, za krzyżem łacińskim, więc za formą podłużną — dawne tradycje i względy liturgiczne.

Zdając sobie sprawę z tego, że Michał Anioł nie jest człowiekiem skłonny do kompromisów i do ulegania czyjejkolwiek woli, Paweł III nie próbował nawet czegokolwiek mu narzucać, zostawił mu zupełną swobodę działania. Artysta pozostał przy zasadniczej formie obranej przez Bramantego, tj. formie krzyża greckiego, lecz plan kościoła zmienił w sposób istotny. Podczas gdy u Bramantego wszystkie części budowli współgrają na zasadzie koordynacji, to Michał Anioł wprowadził zasadę subordynacji, partie boczne podporządkował środkowej. Dzięki uproszczeniu rzut stał się zwarty, monumentalny. Duże zmiany dotyczą również elewacji. Zamiast kopuły o sylwecie półkolistej postanowił Michał Anioł wznieść kopułę o uwysmuklonym, półeliptycznym przekroju, towarzyszące jej cztery boczne kopułki nad przestrzeniami w kątach zawartych między ramionami budowli zupełnie pod jej dominantę podporządkował i zaniechał rozbijających sylwetę narożnych wież. Kopuła Michała Anioła jest ruchliwsza, bardziej dynamiczna, żywsza aniżeli spokojna, statyczna, zrównoważona kopuła Bramantego. Jej wertykalizm to zapowiedź pędu w górę, charakterystycznego dla budowli z okresu rozwiniętego baroku, który posługując się zupełnie innymi elementami miał podobne aspiracje jak gotyk. Do gotyku też nawiązał Michał Anioł w samej konstrukcji kopuły watykańskiej, dając jej mocny żebrowy szkielet, wypełniony cieńszymi wysklepkami i podparty otaczającymi bęben parzystymi kolumnami, które spełniają tę samą rolę, co gotyckie łuki oporowe. Dolne partie budowli są kopule podporządkowane, nie robią jej konkurencji, stanowią jakby jej cokół. Jest to blok podzielony potężnymi pi-

lastrami, na których za pośrednictwem belkowania spoczywa rodzaj attyki. Michał Anioł był florentczykiem, od dzieciństwa dobrze znał ogromną, nad miastem panującą kopułę tamtejszej katedry, dzieło Filipa Brunelleschiego, wiadomo nawet, że posiadał jej zdjęcia pomiarowe. Nie ulega więc wątpliwości, że to właśnie florencka kopuła poddała mu myśl zarysowania konturu kopuły watykańskiej nie półkolem, lecz półelipsą. Nie wiedział, że wyprzedził go inny florentczyk, Bartłomiej Berrecci, który 30 lat przed objęciem przezeń kierownictwa budowy kościoła watykańskiego również oparł się na dziele Brunelleschiego i kopule kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu dał analogiczną, półeliptyczną sylwetę. Ale niewielka kopuła krakowska, choć od watykańskiej wcześniejsza, nie miała szans wywarcia wpływu na skalę większą niż lokalna, miała je natomiast kopuła watykańska nie tylko ze względu na imponujące rozmiary, ale i na fakt, że wieńczy naczelną świątynię chrześcijaństwa. Była też powszechnie naśladowana i parafrazowana. Od czasu jej wykończenia półeliptyczna sylweta stała się miarodajna. Michał Anioł nie doczekał jej zrealizowania. Gdy umierał w r. 1564, bęben jej był na ukończeniu, istniał też od r. 1557 jej gliniany model, który później utrwalono w drzewie. Budowę kopuły kontynuował Giacomo Barozzi da Vignola, a doprowadzili ją do końca w r. 1588 Giacomo della Porta i Domenico Fontana. Potem jeszcze, w pierwszej ćwierci w. XVII, Carlo Maderna dobudował na zlecenie Pawła V Borghese przedni korpus kościoła, w następstwie czego przybrał on kształt krzyża łacińskiego, ozdobił jego wnętrze Lorenzo Bernini, który nadto w latach 1655—1667 uporządkował ostatecznie plac przed kościołem, budując ujmujące go monumentalne kolumnady.

14. Późne rzeźby: „Oplakiwanie Chrystusa” i „Pietà Rondanini”

Pół wieku po wykonaniu swego młodzieńczego arcydzieła, *Piety* watykańskiej, podjął Michał Anioł ten sam temat ponownie, ale w wersji odmiennej, rozszerzonej, jako *Oplakiwa-*

nie Chrystusa, którego zwłoki dopiero co zostały zdjęte z krzyża. O tej grupie z białego marmuru jako o zaczętej wspomniał Giorgio Vasari w pierwszym wydaniu swoich *Vite* z r. 1550, a malarz Ascanio Condoni przekazał w r. 1553 wiadomość, że Michał Anioł nadal nad nią pracuje. Podobno rzeźbę tę przeznaczal prawie 80-letni artysta na swój grób, nigdy jej jednak nie skończył: postać Matki Boskiej jest tylko z grubsza zarysowana, głowa i prawa stopa Chrystusa nie zostały wykończone, nogi lewej nie ma i chyba nigdy nie było. Artysta zniecierpliwiony oporem, jaki stawiał zbyt twardy marmur, rozbił rzeźbę około r. 1555. Uszkodzona grupa przeszła na własność Franciszka Bandiniego. Na jego zlecenie rzeźbiarz Tyberiusz Calcagni ją naprawił, wymieniając strzaskaną przez Michała Anioła rękę Chrystusa od łokcia do zachowanej oryginalnej dłoni. Porobił nadto pewne retusze. Po śmierci Franciszka Bandiniego odziedziczył rzeźbę jego syn, Vasari zaś starał się — zresztą bezskutecznie — o ustawienie jej na grobie Michała Anioła w kościele Krzyża Świętego (Santa Croce) we Florencji. Ostatecznie przewieziono ją na polecenie wielkiego księcia tokańskiego Kosmy III w r. 1722 z Rzymu do Florencji i ustawiono w tamtejszej katedrze, gdzie się po dziś dzień znajduje.

Stanowiące ośrodek kompozycji martwe, bezwładnie gnące się ciało Chrystusa podtrzymują po obu stronach dwie kobiety, Matka Boska i Maria Magdalena, od góry zaś, jako wierzchołek piramidalnie piętrzącej się grupy, Nikodem czy Józef z Arymatei, o rysach Michała Anioła. Jest to moment bezpośrednio po zdjęciu zwłok z krzyża, na co wskazuje biegnący w poprzek piersi Zbawiciela i kryjący się pod pachami kawał tkaniny, przy pomocy którego ciało zostało opuszczone na ziemię. Tego momentu domyślali się też malarze, którym rzeźba Michała Anioła posłużyła za podstawę ich kompozycji, wszyscy bowiem ponad grupą namalowali pionową belkę krzyża i dwie drabiny. Jeden z nich, Daniele da Volterra, w obrazie znajdującym się w Galerii Czerninów w Wiedniu, poprzestał na postaciach uwzględnionych przez Michała Anioła, natomiast trzej inni, mianowicie Lorenzo Sabbatini w obrazie znajdującym się

w zakrystii kościoła św. Piotra na Watykanie, Antonio Viviani w obrazie w kościele Santa Maria ai Monti w Rzymie i bliżej nie określony, zapewne północnowłoski malarz w obrazie w głównym ołtarzu fary w Bieczu, dodali trzy dalsze postaci. Ze wszystkich nawiązujących do rzeźby Michała Anioła obraz biecki jest najpiękniejszy. Istnieje nadto rycina Cherubina Albertiego, przedstawiająca rzeźbę Michała Anioła bez dodatkowych figur, lecz odwróconą jak w zwierciadle i na tle krajobrazu, z Chrystusem mającym obie nogi i z postacią Matki Boskiej wykończoną. Z napisu: *cum privilegio D. Greg. XIII*, który widnieje na tej rycinie, wynika jej datowanie na czas pontyfikatu Grzegorza XIII, tj. na lata 1572—1585.

Temat Piety, Oplakiwania i Złożenia Chrystusa do grobu przez całe życie żywo interesował Michała Anioła. Świadczą o tym: rzeźbiona *Pietà* w kościele św. Piotra na Watykanie, niedokończony obraz w londyńskiej Galerii Narodowej, rzeźbiona grupa w katedrze florenckiej, szereg rysunków, np. w Oksfordzie, i wreszcie *Pietà Rondanini* w Rzymie, którą artysta zaczął rzeźbić jeszcze w czterdziestych latach stulecia. Przerwawszy pracę nad nią powrócił do niej tuż przed śmiercią, jak wynika z relacji Daniela da Volterra, ale już jej wykończyć nie zdołał, tak że pozostał tylko pełen tragicznego wyrazu szkic Marii, która stojąc podtrzymuje pionowo zwłoki Syna.

15. Późne dzieła architektury: Porta Pia i kościół Santa Maria degli Angeli w Rzymie

W r. 1559 zasiadł na Stolicy Piotrowej Pius IV (1559—1565), trzeci z kolei w ciągu niespełna połowy stulecia Medyceusz, Giovanni Angelo, z podrzędnej, w Mediolanie osiadłej gałęzi tego rodu. Z papieżem Piusem IV wiążą się dwa ostatnie dzieła Michała Anioła w dziedzinie architektury, Porta Pia i kościół

Santa Maria degli Angeli w Rzymie. Jeszcze za pontyfikatu Pawła III uczestniczył Michał Anioł w naradach nad wzmocnieniem fortyfikacji Rzymu, obecnie Pius IV zlecił mu opracowanie projektów nowych, ozdobnych bram, które miały być włączone w stare mury obronne. Podług projektu Michała Anioła zbudowano — w związku z zamurowaniem dawnej Porta Nomentana — Bramę Piusa, Porta Pia. Ozdobny jej portal mieści się od strony wewnętrznej, zwróconej ku miastu.

Pius IV oddał kartuzom ruiny term Dioklecjana na klasztor, zadanie Michała Anioła polegało na przebudowie części ruin na kościół pod wezwaniem N. P. Marii Anielskiej (Santa Maria degli Angeli). Już sam pomysł przerobienia ruin budowli starożytnej na kościół i klasztor był nowością. W przepojonej kultem antyku epoce renesansu nikomu by to na myśl nie przyszło. Ale czasy się zmieniły. Sobór trydencki, który od roku 1545 z przerwami obradował nad naprawą i reformą Kościoła oraz walką z różnowierczą reformacją, miał się ku końcowi. Zamknięty został w r. 1563, na rok przed zgonem Michała Anioła. Wprowadzenie w życie uchwał trydenckich jest równoznaczne z definitywnym końcem renesansu. Rozpoczęła się na dobre kontrreformacja, której odpowiednikiem w dziedzinie sztuki są manieryzm i wczesny barok z częściowym nawrotem do ideałów średniowiecza. Znalazło to odbicie w decyzji Michała Anioła dotyczącej formy kościoła Santa Maria degli Angeli. Artysta był skrupowany tym, czym w termach mógł rozporządzać — to prawda, ale przecież miał swobodę wyboru tej czy innej części budowli antycznej, mógł być przebudować część centralną albo podłużną. Rzecz charakterystyczna, że wybrał partię podłużną. Postąpił wprost przeciwnie aniżeli w chwili objęcia kierownictwa budowy kościoła św. Piotra na Watykanie, gdy opowiedział się za nadaniem tej świątyni formy dośrodkowej. Obok tego nawiązania do tradycji średniowiecznej w zasadniczym kształcie kościoła, przejawiała się w Santa Maria degli Angeli znamienna dla wczesnego baroku dążność do efektownego ukształtowania wspaniałej, monumentalnej przestrzeni wnętrza. Końca przebudowy Mi-

chał Anioł nie dożył. Zakończono ją dwa lata po jego zgonie. Później kościół powiększono, przy czym część zaprojektowana przez Michała Anioła stała się nawą poprzeczną.

16. Śmierć artysty

Myślał niekiedy Michał Anioł w późnej starości, czyby się nie przenieść do ojczyznej Florencji i tam dokonać pracowitego żywota. Mimo zachęty ze strony władcy Toskanii, wielkiego księcia Kosmy I Medyceusza, nie zdołał się jednak na ten krok zdecydować. Uważał się za związanego z Rzymem budową kościoła św. Piotra, mniemał, że popełniłby ciężki grzech, gdyby porzucił tę pracę, której się podjął z czystej pobożności i miłości Boga, nie przyjmując od samego początku żadnego za nią wynagrodzenia. Kościołowi św. Piotra poświęcił resztki sił. Gdy chodzenie zaczęło mu sprawiać trudność, jeździł, ale nie konno, co było kiedyś jego przyjemnością, lecz na łagodnym mule. Patrzył na dźwigające się mury bębna kopuły watykańskiej, ale jej ukończenia — jak wiemy — nie dożył. Dnia 14 lutego 1564 roku poczuł się niezdolny do pracy. Następnego dnia usiłował zapanować nad ogarniającą go sennością i wybrał się na przejażdżkę, z której jednak zmuszony był bardzo rychło powrócić. Dnia 18 lutego, niespełna trzy tygodnie przed ukończeniem 89 roku życia, zmarł w otoczeniu nielicznych przyjaciół. Papież pragnął go pochować u św. Piotra, gdzie wedle zwyczaju grzebie się tylko papieży, okazało się jednak, że artysta wyraził kiedyś życzenie, by spoczął w ziemi florenckiej. Tego samego zdania byli wielki książę Kosma i Leonardo Buonarroto, bratanek zmarłego. Przewiezenie zwłok z Rzymu do Florencji i przygotowania pogrzebowe zajęły prawie pół roku. Dnia 14 lipca 1564 roku odbyły się w kościele San Lorenzo uroczystości żałobne, po czym trumnę złożono w kościele Santa Croce.

Trzynastu papieży zasiadało na Stolicy Piotrowej w ciągu życia tego wielkiego artysty, którego twórczość tak ściśle wiąże się z papieżstwem. Działalność artystyczną rozpoczął Michał Anioł w późnych latach *quattrocenta* na florenckim dworze Wawrzyńca Wspaniałego, w Rzymie za Juliusza II della Rovere i Leona X Medyceusza przeżył zenit renesansu jako jego współtwórca, działał dalej za Klemensa VII Medyceusza, pracował na zlecenie Pawła III Farnese i Pawła IV Caraffy, by zakończyć swą twórczość za trzeciego z rządu Medyceusza na tronie papieskim, Piusa IV, już w okresie kontrreformacji. W przeciwieństwie do starszego o lat 23 Leonarda da Vinci i młodszego o lat 8 Rafaela, których obu przeżył niemal o pół wieku, a których utwory cechuje renesansowa harmonia, dzieła Michała Anioła od początku, od młodzieńczej *Walki Centaurów z Lapitami*, przenika niepokój, są w nich sprzeczności i przejawy dysharmonii, co sprawia, że jest on uważany za prekursora, za ojca sztuki baroku.

LITERATURA

- VASARI G., *La vita di Michelangelo*, Milano—Napoli 1962 (wyjątek z *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Firenze 1550; drugie wydanie Firenze 1568; nowe wydanie krytyczne G. Milanesiego, Firenze 1878 i nast.).
- CONDOVI A., *Vita di Michel Angelo Buonarroti*, Roma 1553 (tłumaczenie polskie pt. *Żywot Michała Anioła Buonarroti*, Warszawa b. d.).
- STEINMANN E., WITTKOWER R., *Michelangelo Bibliographie 1519—1926*, Leipzig 1927.
- GRIMM H., *Leben Michelangelos*, Hannover 1860—1863, tomów 2, i wydania późniejsze.
- WÖLFFLIN H., *Die Jugendwerke des Michel Angelo*, München 1891.
- THODE H., *Michelangelo und das Ende der Renaissance* z dodatkiem pt. *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Berlin 1902—1912, tomów 3+3 w 7 woluminach.

KNAPP F., *Michelangelo. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen mit einer Einleitung von...*, Leipzig 1906, oraz wydania późniejsze z większą ilością ilustracji.

STEINMANN E., *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, Leipzig 1930.

BERTINI A., *Michelangelo fino alla Sistina*, Torino 1942.

DE TOLNAY Ch., *Michelangelo*, Princeton 1943—1960, tomów 5.

ACKERMANN I., *The Architecture of Michelangelo*, London 1961.

Michelangelo architetto, red. P. Portoghesi, B. Zevi, Torino 1964.

HARTT F., *Michelangelo*, London 1965.

Michelangelo, Bildhauer, Maler, Architekt, Dichter, mit Beiträgen von Ch. de Tolnay, U. Baldini, R. Salvini, G. De Angelis d'Ossat, L. Berti, E. Garin, E. N. Girardi, G. Nencioni, F. De Feo, P. Meller und einem Vorwort von M. Salmi, Vollmer-Verlag Wiesbaden (1966).

KOZICKI W., *Michał Anioł* (w serii Nauka i Sztuka VIII, Lwów—Warszawa 1908).

ROLLAND R., *Żywot Michała Anioła*, Warszawa 1924 (tłumaczenie z francuskiego; istnieje też przekład niemiecki).

BRONIEWSKI T., *Michał Anioł Buonarroti*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966.

STONE I., *Udręka i ekstaza* (tłumaczenie z angielskiego), Warszawa 1968 tomów 2.

Poezje Michała Anioła, wielokrotnie wydawane w oryginalnej wersji włoskiej i tłumaczone na różne języki, przełożył na język polski Leopold Staff (Warszawa—Kraków 1922).





1. *Walka Centaurów z Lapitami*
w Casa Buonarroti we Florencji



2. *Pietà*
w kościele św. Piotra na Watykanie

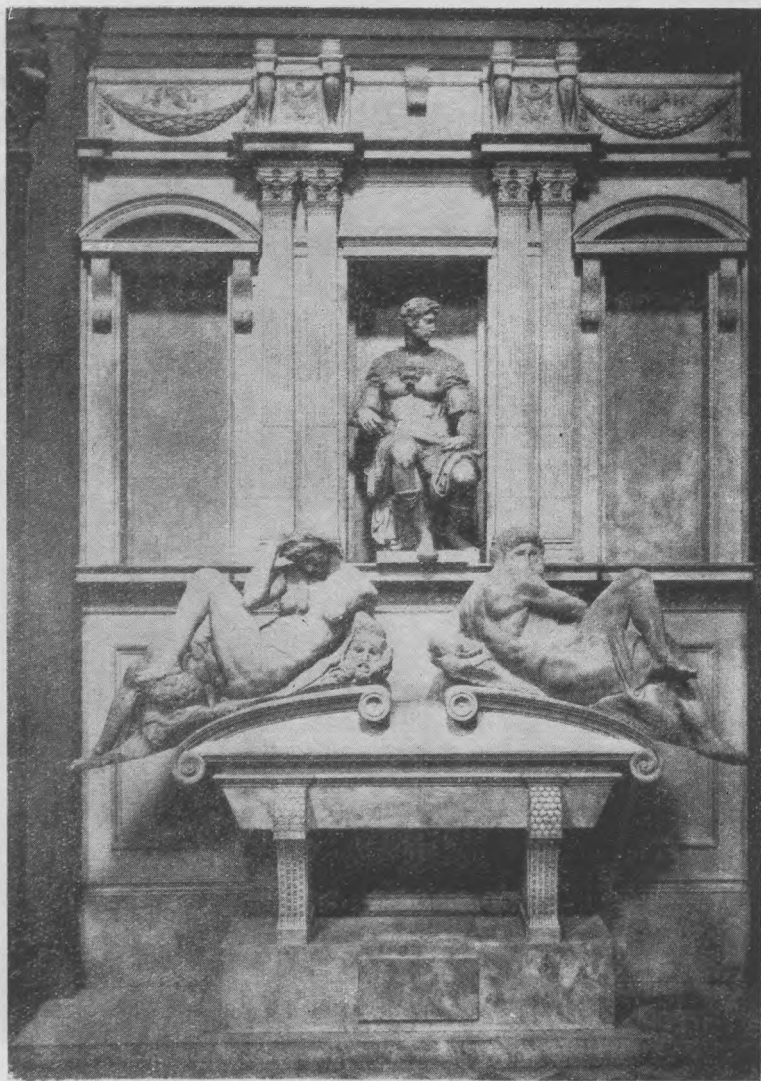


3. *Stworzenie Adama*,
szczegół z dekoracji sklepienia kaplicy Sykstyńskiej na Watykanie



4. *Mojżesz*

na grobie papieża Juliusza II w kościele św. Piotra w Okowach w Rzymie



5. Nagrobek Juliana Medyceusza, księcia de Nemours
w nowej zakrystii przy kościele św. Wawrzyńca we Florencji



6. Chrystus i Matka Boska,
szczegół z Sądu Ostatecznego w kaplicy Sykstyńskiej na Watykanie



7. Kościół św. Piotra na Watykanie



8. *Oplakiwanie Chrystusa*
w katedrze we Florencji

Dotychczas ukazały się:

1. W. Szafer, *Dziesięć tysięcy lat historii lasu w Tatrach* (1966)
2. S. Pigoń, *Problem ludu-narodu w publicystyce Wielkiej Emigracji* (1966)
3. E. Rybka, *Przestrzeń kosmiczna a człowiek* (1966)
4. M. Mięśowicz, *Energia jądrowa we Wszechświecie i na Ziemi* (1966)
5. W. Szewczuk, *Możliwości rozwojowe człowieka dorosłego* (1966)
6. J. Gomoliszewski, *Złudzenia perspektywiczne w architekturze* (1966)
7. J. Markiewicz, *Z truciznami na co dzień* (1966)
8. H. Smarzyński, *Dzieci trudne i wykolejające się* (1966)
9. P. Szafer, *Kariera miast USA* (1966)
10. H. Markiewicz, *Wczoraj i dziś nauki o literaturze polskiej* (1966)
11. R. Wojtusiak, *Ewolucja życia psychicznego zwierząt* (1966)
12. T. Ruebenbauer, *Przeszłość i przyszłość żyta* (1966)
13. W. Kubacki, *Adam Mickiewicz (Człowiek i dzieło)* (1966)
14. A. Kozłowska, *Wirusy w zagadnieniu życia* (1966)
15. G. Porębina, *Rosyjska powieść radziecka lat 1917—1932* (1966)
16. J. Olbrycht, *Medycyna a kryminalistyka* (1966)
17. J. Kijas, *Przedhistoryczna przeszłość Polski w naszej literaturze* (1966)
18. R. Czapik, *Jan Grzegorz Mendel. W stulecie jego dzieła* (1966)
19. M. Geppert, *Wpływ wychowawczy kina* (1966)
20. T. Tempka, *Antybiotyki we współczesnej medycynie* (1966)
21. S. Zabierowski, *Historia w „Popiołach” Żeromskiego* (1966)
22. K. Gibiński, *Pacjent i lekarz* (1966)
23. S. Papée, *Życie teatralne Krakowa w XIX wieku* (1966)
24. B. Szafran, *Rola mszaków w przyrodzie i w gospodarstwie człowieka* (1966)
25. J. Szymak, *Rosyjska powieść radziecka lat 1941—1965* (1966)
26. J. Olbrycht, *O zatruciach tlenkiem węgla* (1966)
27. T. Bujnicki, *Portret pisarski Henryka Sienkiewicza* (1966)
28. M. Książkiewicz, *Zarys geologii morza* (1966)
29. Z. Klemensiewicz, *Rys dziejów języka polskiego* (1966)
30. J. Markiewicz, *Alkohol a bezpieczeństwo ruchu komunikacyjnego* (1966)
31. A. Żaki, *Najstarsze miasta Małopolski* (1967)
32. W. Fejkiel, *Choroby zakaźne przenoszone przez zwierzęta* (1967)
33. E. Rostworowski, *Naprawa Rzeczypospolitej w XVIII wieku* (1967)
34. T. Lityński, *Mikroelementy w życiu roślin, zwierząt i ludzi* (1967)
35. W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski, Żywot i dzieła* (1967)
36. M. Susułowska, *Sen i marzenia senne* (1967)
37. T. Świerzawski, *Energetyka jądrowa* (1967)
38. J. Kulpa, *Uczenie się i nauczanie problemowe* (1967)
39. B. Gastoi, *Żywnienie a odżywianie* (1967)
40. H. Safarewiczowa, *Język rosyjski* (1967)
41. S. Józkiewicz, *Człowiek w walce z hałasem* (1967)
42. J. Demel, *Życie gospodarcze i społeczne ziemi krakowskiej (1848—1887)* (1967)
43. M. Dukiet, *Wody mineralne i kąpiele lecznicze* (1967)
44. J. Bieniarzówna, *Życie gospodarcze w Wolnym Mieście Krakowie* (1967)
45. M. Kozanecka, *Ropa naftowa na Bliskim Wschodzie* (1967)
46. S. Grzeszczuk, *„Cojred abo Jeruzalem Wyzwolona” P. Kochanowskiego* (1967)
47. W. Rutkowski, *Materiały ceramiczno-metalowe* (1967)
48. Z. Jabłoński, *Zarys dziejów Towarzystwa Naukowego Krakowskiego* (1967)
49. S. Zając, *Szkolnictwo średnie województwa krakowskiego* (1967)
50. A. Maryański, *Osadnictwo polarne* (1967)

Cena zł 3.—

51. E. Görlich, *Życie pierwiastków chemicznych* (1967)
52. M. Rzepińska, *Leonardo da Vinci* (1967)
53. W. Ptak, *Aluminium* (1967)
54. K. Buczek, *Ziemia polskie przed tysiącem lat* (1967)
55. A. Podraza, *Początki rządów austriackich w Krakowskim 1772—1792* (1967)
56. W. Szafer, *Marian Raciborski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci* (1968)
57. W. Witkowski, *Język ukraiński* (1968)
58. L. Schneider, *Język białoruski* (1968)
59. F. Bieda, *Metody określania wieku geologicznego* (1968)
60. S. Białobok, *O zadrzewieniach wsi* (1968)
61. P. Szafer, *Człowiek i jego środowisko w USA* (1968)
62. J. Kreiner, *ABC wiedzy o mózgu* (1968)
63. J. Zaremba, *Poemat Roździeńskiego o hutnikach śląskich* (1968)
64. B. Smyk, *Mikroorganizmy glebowe* (1968)
65. J. Schnayder, *Podróżnicze i turystyczne szlaki w starożytności* (1968)
66. K. Popiołek, *Powstania śląskie* (1968)
67. K. Starmach, *Wody zanieczyszczone* (1968)
68. Z. Woźniak, *Celtowie w Polsce* (1968)
69. J. Nowakowski, *Historia w dramatach Stanisława Wyspiańskiego* (1968)
70. W. Szyszkowski, *Młodzież a lektura szkolna* (1968)
71. J. Kulpa, *Umiejętność studiowania* (1968)
72. J. Marciniaś, *Pradzieje Nowej Huty, Igołomi i Witowa* (1968)
73. J. Kuryłowicz, *O rozwoju kategorii gramatycznych* (1968)
74. J. Safarewicz, *Łacina i jej historia* (1968)
75. F. Machalski, *Kultura arabska i jej wpływ w Europie* (1968)
76. T. Weiss, *Gabriela Zapolska. Życie i twórczość* (1968)

3169

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001013945532