ANALECTA CRACOVIENSIA
4 (1972) 379—407

Ks. BOLESŁAW PRZYBYSZEWSKI

CHRYSTOCENTRYZM W „SĄDZIE OSTATECZNYM" MICHAŁA ANIOŁA [1]

1. INICJATYWA KLEMENSA VII

Gdy Michał Anioł Buonarroti po raz ostatni zszedł z rusztowania po wymalowaniu sklepienia w Kaplicy Sykstyńskiej na Watykanie (1508—1512), żadną miarą nie przypuszczał, że po latach 23 znowu będzie się wspinał na pokład, by w tejże samej kaplicy wykonać największe dzieło swego życia. Wszak całe wnętrze sakralnego pomieszczenia było wypełnione malowidłami. Po wybudowaniu kaplicy w r. 1481 przez Sykstusa IV Rovere, najznakomitsi ówcześni malarze włoscy, jak Pietro Perugino, Luca Signorelli, Domenico Ghirlandajo, Sandro Botticelli i inni mistrzowie *Quattrocenta,* wymalowali na bocznych ścianach na zlecenie papieża dwa szeregi obrazów, wyrażające Prawo i Łaskę w dziejach zbawienia. Prawo było zawarte w dziejach Mojżesza, wyzwoliciela Izraela, który był figurą Zbawiciela świata, przynoszącego nam Łaskę. Po lewej ręce biegł cykl Mojżesza, po prawej cykl Chrystusowy. Pierwsze sceny tych cyklów: *Znalezienie Mojżesza* i *Narodzenie P. Jezusa,* wykonane przez Perugina, znajdowały się na ścianie ołtarzowej. Powyżej nich ten sam malarz przedstawił Wniebowziętą, patronkę kaplicy. U samej góry tej ściany, obok postaci Chrystusa, rozpoczynał się cykl papieski od figur św. Piotra, Lina i Kleta. Na sklepieniu za panowania Juliusza II Michał Anioł pokazał stworzenie świata, prolog rodzaju ludzkiego aż do potopu i trudne początki życia na ziemi zdewastowanej wodami wylewu. Arrasy, wykonane we Flandrii według kartonów Rafaela i na koszt Leona X,

[1] Praca *Chrystocentryzm w Sądzie Ostatecznym Michała Anioła* była odczytana na posiedzeniu Sekcji historii sztuki kościelnej Kongresu Teologów Polskich, jaki odbył się w Lublinie w dniach 21—23. IX. 1971 r. Przedmiotem jego obrad był temat: *Teologia a antropologia.*

ilustrowały misję Kościoła [2]. Mimo to — jak świadczy najlepszy biograf Michała Anioła, Ascanio Condivi [3] — papież Klemens VII Medyceusz wezwał artystę z Florencji do Rzymu z poleceniem namalowania w tejże kaplicy na ścianie ołtarzowej fresku *Sądu Ostatecznego*. W tym celu trzeba było poświęcić obrazy Perugina: zeskrobać postać Wniebowziętej, początkowe sceny cyklów Mojżeszowego i Chrystusowego, podobizny pierwszych papieży. Dlaczego Klemens VII wybrał ten nieczęsty w sztuce renesansowej motyw?

Znane były wówczas obrazy Andrea Orcagni w kaplicy Strozzi i Fra Angelica we Florencji, a przede wszystkim podziwiany przez samego Michała Anioła *Sąd Ostateczny* w kaplicy św. Brycjusza w katedrze orwietańskiej, wykonany przez Signorellego [4]. Niektóre z nich były umieszczone na ścianie ołtarzowej (kaplica Strozzi, Orvieto), choć w średniowieczu panowała zasada umieszczania widoku Sądu na ścianie zachodniej, wyjściowej, aby wrażenie Sądu było ostatnim przy przekraczaniu progu kościoła w stronę cmentarza (St. Angelo in Formis, Torcello, Padwa, Reichenau) [5]. Najczęściej przyjmowanym i narzucającym się wyjaśnieniem wyboru Medyceusza jest wskazanie potrzeby zamknięcia tematyki kaplicy taką wizją, która stanowiłaby ostateczne usprawiedliwienie wszystkiego i koniec wszelkiego czasu [6]. Ale to nie wyjaśnia nam problemu do końca. Z jednej bowiem strony koncentruje się wszystkie wątki myślowe, wyrażone w kaplicy, w obrazie *Sądu*, a z drugiej niszczy się punkty wyjściowe trzech cyklów ideowych, biegnących na ścianach kaplicy [7].

Badacze twórczości Michała Anioła podają jeszcze jeden powód wybrania tej tematyki przez nieszczęśliwego wówczas papieża. Klemensa VII dotknęło przed niewielu laty ogromne cierpienie. Dochowując tradycyjnej przyjaźni Medyceuszów z Francją, przystąpił papież do „św. Ligi w Cognac" przeciw cesarzowi Karolowi V. Wiarołomny król francuski, Franciszek I, nie dochował przyrzeczeń, a wówczas potęga cesarska obróciła się przeciw Rzymowi. Miasto zostało zdobyte 6 maja 1527 r. i luterańscy landsknechci podczas trzech tygodni dopuszczali się gwałtów, nieprawdopodobnych świętokradztw w kościołach, rabowali kosztowne

---

[2] E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, München 1905.

[3] *Michelangelo. La vita raccolta dal suo discepolo Ascanio Condivi.* Revisione, introduzione e note per cura di Paolo d'Ancona, Milano 1928, 146.

[4] G. Voss, *Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*, Leipzig 1884.

[5] Ch. de Tolnay, *Michelangelo Buonarroti*, w: *Enciclopedia universale di arte*, vol. X, Roma—Venezia 1962, szpalta 290.

[6] E. Steinmann—H. Pogatscher, *Dokumente und Forschungen zu Michelangelo*, „Repertorium für Kunstwissenschaft" XXIX, 486; C. Justi, *Michelangelo*, Berlin 1909, 314.

[7] J. Wilde, *Der ursprüngliche Plan Michelangelos zum Jüngsten Gericht*, „Die graphischen Künste" I, 1936, 7.

przedmioty liturgiczne, grabili domy i pałace, zamordowali około 6 000 ludzi, wielką część Rzymu spalili. Przed Zamkiem św. Anioła, w którym znalazł schronienie papież, urządzali pseudoliturgiczne maskarady. Wśród blasków pożarów ginął renesansowy Rzym Leona X. Sołdateska niemiecka urządziła w Wiecznym Mieście prawdziwy Sąd Boży, zwany w historii *Sacco di Roma* [8]. Zdarzenie to uważano za karę Bożą z powodu zła panoszącego się w Kościele i rozluźnienia współczesnego. Zbyteczną jest rzeczą podkreślać, jak głęboko przeżył tę klęskę główny autor krwawego dramatu, Klemens VII. Nowy obraz Michała Anioła na ścianie Sykstyny, przedstawiający *Sąd Ostateczny,* miał być pamiątką *Sacco di Roma* i hymnem pokutnym za grzechy Rzymu. Michał Anioł przyjął polecenie papieskie w jesieni 1533 r., a w roku następnym pożegnał ojczystą Florencję i przeniósł się do Rzymu na stałe [9]. Niestety, po dwóch dniach od przybycia artysty nad Tyber, Klemens VII pożegnał ten świat i nie doczekał się wykonania *monumentum expiatorium,* które pragnął złożyć Bogu.

2. WYKONANIE FRESKU *SĄDU* ZA PAWŁA III JAKO POMNIKA REFORMACJI KATOLICKIEJ

Michał Anioł sądził, że niespodziewana śmierć Klemensa VII (25. IX. 1534) zwolniła go od zobowiązania wykonania fresku dla Kaplicy Sykstyńskiej. Postanowił więc zająć się spełnieniem testamentu papieża Juliusza II, zmarłego przed 20 laty (1513) i przystąpić do rzeźbienia ukochanego dzieła swego życia, mianowicie nagrobka dla papieża Rovere, pod opieką książąt z Urbino. Zdawało mu się, że *la tragédia della Sepoltura* nareszcie w jego życiu się zakończy. Lecz nowy papież, Paweł III Farnese, rychło zawołał go do siebie i polecił zabrać się do projektowanego dzieła. Artysta wymawiał się koniecznością wypełnienia kontraktu, zawartego ze spadkobiercami papieża Juliusza II, w sprawie wykończenia nagrobka testatora. Wówczas Paweł III zawołał: „Trzydzieści lat czekam na to, żeby cię u siebie zatrudnić, a teraz, gdy jestem papieżem, nie będę mógł tego dokonać? Gdzie jest ten kontrakt, daj mi go, a podrę go w kawałki" [10]. Bounarroti uległ naleganiom papieża i przyrzekł przystąpić do dzieła, które miało się stać szczytem sztuki nie tylko artysty, ale całego w ogóle Renesansu [11]. Paweł III podtrzymał tematykę gigantycz-

[8] L. von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters,* t. IV, 2Abt: *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung,* Freiburg im Breisgau 1928, tłum. włoskie: *Storia dei papi dalla fine del medioevo,* Roma 1925—31, t. IV, 253—275; Z. Morawski, *Sacco di Roma,* Kraków 1923.

[9] *La lettere di Michelangelo Buonarroti,* pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici per cura Gaetano Milanesi, Firenze 1875, 144—145.

[10] A. Condivi, dz. cyt., 148.

[11] D. Redig de Campos, *Il Giudizio universale di Michelangelo,* Milano 1964, 20.

nego fresku, obraną przez jego poprzednika na tronie papieskim, choć Michał Anioł zastrzegł, że idea malowidła jest inwencją Medyceusza i dlatego herbu Farnese na ścianie nie umieści [12].

Paweł III podjął pomysł malowania *Sądu Ostatecznego* z zupełnie innych powodów niż Klemens VII. Nie chodziło mu o akt pokuty, ale o pokazanie najwyższej Bożej eschatologicznej rzeczywistości, po to, aby odnowić i oczyścić zwierciadło wiary, w którym się zamąciła prawda Chrystusowa. Paweł III marzył o podniesieniu i odnowieniu chrześcijaństwa, o przywróceniu jedności Kościoła na Zachodzie, o skonsolidowaniu sił do walki z luterańską kontrowersją teologiczną i o odzyskaniu straconych terenów. Ze swym pontyfikatem postanowił połączyć historyczny fakt zwołania reformatorskiego soboru powszechnego. Już czwartego dnia po wyborze na papieża, Paweł III przemawiał do kardynałów o konieczności zwołania *Concilium*, które by uleczyło tak liczne w owym czasie bolączki Kościoła. Niestety, spotkał się wtedy z prawie ogólnym sprzeciwem. Odtąd do kolegium dobierał zwolenników reformy, myśl swą powtarzał na licznych konsystorzach i po dwóch nieudanych próbach konwokacji do Mantui (1536) i do Vicenzy (1538) zdołał zebrać ojców na Sobór Trydencki bullą z 19 listopada 1544 r. *Laetare Jerusalem* z datą otwarcia 13 grudnia 1545 r.[13].

Gigantyczny fresk *Sądu* miał być, według intencji Pawła III, uderzeniem w dzwony do walki, jaką ten inicjator reformy katolickiej przygotował wydać wewnętrznym i zewnętrznym przeciwnikom Kościoła. Oprócz ogólnikowych zamysłów papieża, wpływ na artystę miało ogólne w tym czasie pragnienie reformy, która by na soborze powszechnym przywróciła czystość wiary, obyczajów i tradycji chrześcijańskiej. W tym czasie na terenie Włoch odbywały się gorące dysputy nad tezami luterańskimi, zwłaszcza nad tezą o usprawiedliwieniu *sola fide*. Ruch luterański był przeciwieństwem humanizmu. Duch klasycyzmu dawał człowiekowi atrybuty boskie, reforma niemiecka widziała tylko nędzę ludzką, zakrywaną przez Boga. Humanizm mówił o bohaterskiej woli, reforma o braku wolnej woli [14].

Przełomowym zdarzeniem w życiu Michała Anioła było spotkanie się w r. 1536, już po zaczęciu fresku, z Wiktorią Colonna, markizą z Pescara [15]. Poznanie jej wciągnęło artystę w centrum polemik religijnych.

---

[12] A. Condivi, dz. cyt., 174; G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, vol. I (testo), Milano—Napoli 1962, 72.

[13] H. Denzinger — I. B. Umberg, *Enchiridion symbolorum*, Friburgi Brisgoviae 1942, 782.

[14] W sprawie wolnej woli pisał przeciw Lutrowi słynny humanista Erazm z Rotterdamu w dziełku *Diatribae de libero arbitro*, 1524.

[15] A. von Reumont, *Vittoria Colonna. Leben, Dichtung, Glauben, im sechszehnten Jahrhundert*, Freiburg 1881.

Vittoria Colonna, licząca wówczas 46 lat, była najsławniejszą kobietą Włoch, cieszyła się wielkim prestiżem dla swych zalet moralnych i pobożności, miała talent poetycki, była w łaskach u papieży; była drogocenną uczestniczką zebrań tzw. ewangelizmu katolickiego, któremu przewodniczyli kardynałowie reformatorzy: Reginald Pole, Jan Morone, Kasper Contarini. Markiza zgromadzała swych przyjaciół duchowych w kościółku San Silvestro a Monte Cavallo w celu wysłuchania egzegezy listów św. Pawła [16]. W zebraniach tych brał udział Michał Anioł. Malarz miał wielu, którzy go nazywali „divino", niewielu, którzy powierzchownie znali jego sztukę, jeszcze mniej miał przyjaciół, a wśród nich najlepiej znała jego duszę Vittoria Colonna. W tych regilijnych kolokwiach kształtowało się w duszy Michała Anioła przekonanie o usprawiedliwieniu przez łaskę, o tym, że wiara bez uczynków jest martwa, o potrzebie oddawania czci Najśw. Maryi Pannie, którą sam czcił różańcem. Ponadto chciał głosić apologię *liberum arbitrum,* wolnej woli człowieka.

Wszystkie te religijne idee, przemyślane w kółku vittoriańskim przez spragnionego reformy Kościoła artystę, odbiły się w treści olbrzymiego fresku na ścianie ołtarzowej Sykstyny [17]. Nawiasem można wspomnieć, że w r. 1537 słynny Pietro Aretino, „flagello de' principi", usiłował narzucić „boskiemu" — jak się wyrażał — artyście swój program ikonograficzny, pełen sztucznych alegorii. Michał Anioł, przejęty treściami religijnymi, poradę Aretina kurtuazyjnie odrzucił, co naraziło później malarza na niską zemstę [18].

Pracę rozpoczął Michał Anioł w r. 1535 od zeskrobania muru Sykstusa IV. Zrobił to w ten sposób, że od dołu do góry ściana została wychylona około 20 cm ku przodowi po to, by uniknąć zbierania się na fresku kurzu [19]. Znikły obrazy Perugina, których artysta nie żałował, bo mu się wydawały zimne i konwencjonalne, poszły na zniszczenie wizerunki papieży, a nawet własne obrazy Michała Anioła, przedstawiające przodków Chrystusa u góry w lunetach, obok proroka Jonasza. Został zniesiony marmurowy herb Sykstusa IV Rovere znajdujący się

---

[16] M. Petrocchi, *La Controriforma in Italia,* Roma 1947.

[17] E. Battisti, *Il significato simbolico della Capella Sistina,* „Commentari" 38, 96—104.

[18] *Lettere sull'arte di Pietro Aretino,* commentate da F. Pertile, a cura di E. Camesasca, vol. I, Milano 1957, 64—66, 117; S. Ortolani, *Pietro Aretino e Michelangelo,* „L'Arte" XXV, 1922, 15—26; D. Redig de Campos, dz. cyt., 24—26.

[19] D. Redig de Campos — B. Biagetti, *Il Giudizio Universale di Michelangelo,* vol. I, parte seconda (*Tecnica di esecuzione, stato di conservazione e restauri*) a cura di B. Biagetti, Milano 1944, 93—94. Mówiąc o pochyleniu ściany wprzód Biagetti zwraca uwagę, że tak ułożoną powierzchnię ostro zaatakował kopeć świec i dym kadzideł (s. 136). O przygotowaniu ściany do fresku, co trwało około roku, pisze także L. Dorez, *La Cour du Pape Paul III d'après les registres de la Trésorerie secrète,* Paris 1932, vol. II, 25, 38 oraz Ch. de Tolnay, *Michelangelo,* Princeston 1960, t. V, 21. Na ścianie przeciwnej ołtarzowi, a więc naprzeciw *Sądu,* miało być wyobrażenie Buntu aniołów, Ch. de Tolnay, dz. cyt., 19.

pod tarczą wyżej wspomnianego proroka. Dwa biforia zostały zamknięte, gzymsy zdjęte. Mistrz przystąpił do malowania posługując się tylko jednym pomocnikiem: był nim uczeń i oddany służebnik, kochany przez niego po ojcowsku Urbino [20]. Przy końcu roku 1540 (był to grudzień) odwiedził kaplicę papież Paweł III [21]. Wówczas miał miejsce często powtarzany epizod z ceremoniarzem papieskim, Błażejem Martinelli z Ceseny, który zgorszył się widokiem nagości przedstawionych w *Sądzie*, a które — według niego — nadawałyby się raczej do malowania na ścianach łaźni lub oberży. Autentyczność tego wydarzenia przyjmuje autor wielkiej monografii o Kaplicy Sykstyńskiej E. Steinmann [22] i historyk papiestwa od końca średniowiecza L. Pastor [23], lecz możliwość tej interwencji nauka obecnie odrzuca, bowiem Biagio był w ostatnim kwartale 1540 r. złożony ciężką chorobą [24]. Po drugiej wizycie papieża Michał Anioł spadł z rusztowania i bardzo potem cierpiał na nogę [25]. Leczyć się nie chciał, dopiero znajomy lekarz florencki potrafił się dostać do niego. Pierwsze odsłonięcie fresku w obecności wąskiego grona dworu papieskiego odbyło się w wigilię Wszystkich Świętych 1541 roku. Sam papież prowadził śpiew Nieszporów o uroczystości [26]. Ogółowi publiczności rzymskiej pokazano malowidło dopiero w wigilię Bożego Narodzenia tegoż roku [27].

3. PO ODSŁONIĘCIU OBRAZU *SĄDU*

Publiczność rzymska przyjęła dzieło boskiego (*divino*) Michała Anioła ze zrozumiałym podziwem i entuzjazmem [28]. Obecni odnieśli wrażenie wielkiej potęgi malowidła, z której w pierwszej chwili trudno było zdać sobie sprawę. Zdawało się, że ściana znikła, a na jej miejscu ukazała się głębia nieba wypełniona eschatologiczną wizją. To uczucie zagubienia było zamierzone przez artystę, który w ogromnej scenerii nie dał żadnych podziałów, w przeciwieństwie do sklepienia z historią *Genesis*. Powoli wzrok poczyna porządkować tę mnogość gigantycznych ciał

---

[20] Francesco degli Amatori da Castel Durante, malarz i rzeźbiarz, zwany Urbino, był uczniem, domownikiem i przyjacielem Michała Anioła (zm. 1555). Paweł III, chcąc okazać łaskawość wielkiemu artyście, mianował jego pomocnika „mundator picturarum capellarum palati apostolici". *Motu proprio* z dn. 26. X. 1543, publikowane przez H. Sauera w „Quellen und Forschungen aus den italienischen Archiven und Bibliotheken", XV, 1913, 158.

[21] G. Vasari, dz. cyt., vol. I, 75.

[22] E. Steinmann, dz. cyt., II, 511, n. 4.

[23] L. Pastor, dz. cyt., t. V, 742.

[24] D. Redig de Campos, dz. cyt., 29.

[25] G. Vasari, dz. cyt., 75—76.

[26] E. Steinmann, dz. cyt., II, 776.

[27] G. Vasari, dz. cyt., 81.

[28] Tamże. Giorgio Vasari opowiada, że odsłonięcie fresku było połączone „con stupore e maraviglia di tutta Roma, anzi di tutto il mondo".

i całość ukazuje się jako jedna z najbardziej subtelnych kompozycji Renesansu.

Nie od razu zrozumiano głębię myśli i natchnienia, zawartą w tym fresku. Ale nie długo trzeba było czekać na krytyków i na spory polemiczne. Gorszono się młodzieńczą i bezbrodą głową Zbawiciela, pochodzącą od *Apollina belwederskiego* [29], uważano to za poganizację. Naprawdę było inaczej, bo podobnie jak w starożytności chrześcijańskiej Helios [30] stał się *Sol Iustitiae,* a Hermes *cristophoros* [31] Dobrym Pasterzem, tak schrystianizowany został Apollo. Sauer w *Dziejach sztuki chrześcijańskiej* zauważa tu wpływ sztuki starochrześcijańskiej [32]. Innych raził widok świętych nieodzianych, bez nimbów, aniołów bez skrzydeł. Uważano to za nieuszanowanie i niebezpieczną nowość. Nowość ta pochodziła stąd, że Michał Anioł widział swe postacie najpierw jako rzeźby, a potem przekładał je na język malarstwa. Pomijał chętnie w malowaniu te elementy, które nie dały się łatwo wyrazić w terminach plastycznych [33].

Najbardziej jednak raziła wszystkich nagość postaci, dał temu wyraz nawet taki pornograf, jak Aretino. Pierwszym, który się wsławił krytyką Michała Anioła pod tym względem, był nieszczęsny ceremoniarz papieski, Biagio Martinelli da Cesena [34]. Według przekazu Domenicha, który w swoich *Facecjach* [35] opisał najprawdopodobniejszą wersję zdarzenia, *ceremoniarum magister* miał z urzędu prawo wstępu do kaplicy

[29] Apollo, syn Zeusa i Latony, był najpiękniejszym z bogów greckiego Olimpu. Miał dar wiecznej młodości. Był bogiem wyroczni, dlatego oczy jego widziały daleko w głąb przestrzeni i czasu. Odblask jego piękności widziano w złotym obliczu słońca. Posąg *Apollina belwederskiego* znaleziony został w Rzymie przy końcu XV w. i należy do najstarszych egzemplarzy antycznej rzeźby znajdującej się w Muzeum Watykańskim. Statua Apollina z *Cortile del Belvedere* w Watykanie, wyrażająca doskonały w pojęciu Greków hellenistycznych wzór młodzieńczej piękności, była wykonana według oryginału Leocharesa, rzeźbiarza z IV w. przed Chr. Lewa ręka Apollina jest doprawiona, pierwotnie trzymała zapewne łuk. Zob. rozdział *Apollo* w książce Jana Parandowskiego, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian* (wiele wydań). C. Justi, dz. cyt., 328; W. Kallab, *Die Deutung von Michelangelos Jüngsten Gericht,* w: *Beiträge zur Kunstgeschichte,* Wien 1903, odbitka 17-stronicowa, s. 12.

[30] Helios, młodzieńczy woźnica rydwanu słonecznego, zaprzężonego w cztery rumaki. Według wierzeń greckich wóz Heliosa wynurzał się rankiem z wód oceanu na wschodzie, aby wieczorem znów w nie zapaść po zachodniej stronie. Olbrzymi posąg Heliosa na wyspie Rodos zwał się *kolosem rodyjskim.* Głowa Heliosa była otoczona koroną z promieni słonecznych. Z czasem utożsamiono go z samym bogiem słońca, Apollinem. *Mała encyklopedia kultury antycznej,* Warszawa 1966, 367.

[31] Hermes, syn Zeusa i Mai, jeden z dwunastu bogów olimpijskich i zarazem posłaniec bogów, był przedstawiony w sztuce greckiej jako *kriophoros,* to znaczy *niosący barana na ramionach. Mała encyklopedia kultury antycznej,* dz. cyt., 358.

[32] F. X. Kraus i J. Sauer, *Geschichte der christlichen Kunst,* vol. II, Freiburg in Breisgau 1908, 549.

[33] D. Redig de Campos, dz. cyt., 66—67.

[34] C. Grigioni, *La nudità del Giudizio universale di Michelangelo e Biagio da Cesena,* „Il Trebbo" (mensile della Romagna), Forli 1942, 73—78.

[35] L. Domenichi, *Facetie, motti e burle di diversi signori,* Firenze 1562, 242.

Sykstyńskiej w każdej porze. Pewnego razu wszedł bez zezwolenia malarza na rusztowanie i począł ganić malowidło z powodu zbytniej nagości świętych. Wiadomo, jak Bounarroti krytyk nie znosił, więc postanowił się zemścić: dlatego, gdy w prawym kącie na dole malował postać sędziego piekielnego Minosa [36], dał mu rysy Martinellego: z głowy jego wystają długie ośle uszy, a samo ciało tyrana owinął malarz wężem jakby drugiego Laokoona [37]. Obraz Minosa jest umieszczony na samym dole fresku, dlatego po odsłonięciu dzieła Bounarrotiego łatwo był zauważalny: wśród dworzan papieskich wybuchnął śmiech. Wkrótce cały Rzym dowiedział się o tym wyszydzeniu Ceseny. Przybity tym Błażej pobiegł do Pawła III prosząc, by go wyratował z tak wielkiego nieszczęścia, lecz papież odparł żartobliwie: „*Monsignore* Biagio, wiecie, że ja mam władzę na niebie i na ziemi, ale władza moja nie sięga do piekła, darujcie, że nie mogę was wybawić". Dzięki temu zdarzeniu Biagio Martinelli cieszy się przywilejem, że jest jedyną osobą, której portret, wykonany ręką Michała Anioła, zachował się do dzisiaj. Wbrew opinii wszystkich badaczy i oczywistym dowodom, dwóch uczonych — Kallab [38] i Pastor [39] — twierdzi, że Minos nie jest portretem Martinellego.

Jak wyglądał fresk po zakończeniu pracy przez Michała Anioła pokazuje nam obraz z kopią *Sądu*, namalowany przez Marcelego Venusti [40] w osiem lat po otwarciu Sykstyny, a znajdujący się w Neapolu, w *Museo di Capodimonte*. Pan Jezus ma lekkie *perizonium*, takie, jakie i dziś w kaplicy widzimy. Matka Boska była kompletnie ubrana, poza tym inne postacie, z niewielu wyjątkami, są zupełnie nagie.

Atak na Michała Anioła z powodu nagości figur w *Sądzie* był prze-

---

[36] Minos, syn Zeusa i Europy, legendarny król Krety, której potęgę dzięki swemu rozumowi i roztropności wzniósł wysoko. Dla ukrycia swego syna Minotaura polecił Dedalowi zbudować labirynt, który po zabiciu Minotaura przez Tezeusza został zamieniony na pałac królewski (Knossos). Dla swej prawości zostali tak Minos, jak jego brat Radamantys i Ajakos mianowani przez bogów sędziami piekieł. *Mała encyklopedia kultury antycznej*, dz. cyt., 568 i 735.

[37] Laokoon, kapłan Apollina w Troi. Swych ziomków przestrzegał, aby nie wprowadzali w obręb murów miasta drewnianego konia, pozostawionego przez Achajów za kurchanem Achillesa. W czasie, gdy składał ofiarę bogu morza Posejdonowi, dwa olbrzymie węże wyszły z morza i udusiły w swych splotach kapłana i jego dwóch synów. Ten epizod opisał Wergiliusz w drugiej księdze *Eneidy*. Słynna *grupa Laokoona*, znajdująca się w *Cortile del Belvedere* w Muzeum Watykańskim, według Pliniusza ma pochodzić ze szkoły rodyjskiej i była wykonana przez trzech rzeźbiarzy Agesandrosa, Atenodora i Polidora w 1 poł. I w. przed Chr. Przywieziona do Rzymu zdobiła pałac cesarza Tytusa. Odnaleziono ją w. termach Tytusa niedaleko kościoła św. Piotra w Okowach w r. 1506 za panowania papieża Juliusza II i umieszczono na Watykanie. Michał Anioł nazwał ją „cudem sztuki". Brakujące ramiona zostały dorobione. Z zachwytem opisał tę rzeźbę Lessing w swym studium *Laokoon*. F. Magi, *Il ripristino del Laocoonte*, „Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", Memorie, serie III, vol. IX, 1960, cap. VII; *Mała encyklopedia kultury antycznej*, dz. cyt., 471—472.

[38] W. Kallab, dz. cyt., 7.

[39] L. Pastor, dz. cyt., t. V, 742.

[40] Marceli Venusti malował kopię *Sądu* w r. 1549.

sadny i nie kierowany szczerymi intencjami. W sztuce kościelnej od czasów starochrześcijańskich była nagość dopuszczalna w przedstawieniach pierwszych rodziców, np. na sarkofagach w sławnym portalu Adamspforte w Bambergu; w seriach dziejów rajskich, np. w mozaikach palermitańskich, na drzwiach spiżowych w Hildesheim, w płaskorzeźbach Iacopo della Quercia w Weronie i na wolcie Kaplicy Sykstyńskiej czy też w obrazach *Sądu* na portalach romańskich Sainte Foy w Conques, a także Saint Lazare w Autun, szczególnie w dziele Luca Signorellego w kaplicy św. Brycjusza w orwietańskiej katedrze. Michał Anioł działał więc zgodnie z tradycją Kościoła. Dodajmy do tego, że w tym czasie ciało ludzkie było idealnym i stałym tematem jego sztuki. Dla Michała Anioła ciało ludzkie było posągiem, uformowanym przez Boga na Jego obraz i podobieństwo. Przez dech Boży została tchnięta do ciała dusza. Piękno ciała ludzkiego jest dziełem Boga, czyż więc nie wolno naśladować pierwszego rzeźbiarza, jakim jest Bóg w raju? Piękno ciała i duszy *(kallagathia)* jest widzialnym przejawem piękna Bożego, zwierciadłem Bożej potęgi, świadectwem i objawieniem chwały Stwórcy. Ciała są transpozycją idealnego piękna. Michał Anioł był wyznawcą idei platońskich, które chłonął z ust Angelo Poliziano, nauczyciela młodych książąt medycejskich, członka Akademii platońskiej, na tym dworze florenckim, który był ogniskiem najwyższej kultury umysłowej nie tylko we Włoszech, ale i w całej Europie. W ten sposób Michał Anioł patrzył na ciało ludzkie z absolutną czystością. Artysta był wierzącym i praktykującym chrześcijaninem, dlatego ideał platońskiej formy ginie u niego w koncepcji chrześcijańskiej piękności wlanej przez Boga do duszy twórcy i objawiającej się w dziele artystycznym. Sztuka ma misję i powołanie ideowe. Ruch platoński wywołał szeroki nurt mistycyzmu, kładł akcent na poznaniu przez miłość: Michał Anioł przeszedł od wzoru platońskiego do chrześcijańskiej wizji miłości Bożej. Miłość jest pożądaniem dobra, a dobro i piękno są tą samą rzeczą. Piękno ciała ludzkiego pochodzi od piękności duszy, a ta partycypuje w prawdziwej piękności Bożej i czyni dobrym to, do czego się odnosi. Przyszłe zmartwychwstanie nada wieczną wartość również i ciału i jego pięknu [41].

Na skutek częstych zarzutów stawianych dziełu Michała Anioła, Kongregacja Soboru Trydenckiego zdecydowała się na cztery tygodnie przed śmiercią mistrza (zm. 18. II. 1564 r.) wydać nakaz przykrycia w pewien sposób nagości w Sądzie: „Picturae in capella apostolica cooperiantur, in aliis ecclesiis deleantur, si quae aliquid obscoenum aut evidenter falsum ostendant"...[42]

---

[41] L. Staff, *Michał Anioł*, Lwów 1934; G. Papini, *Michał Anioł na tle epoki*, Warszawa 1959; E. Garin, *Filozofia Odrodzenia we Włoszech*, Warszawa 1969.

[42] Kongregacja Soboru dnia 21. I. 1564. L. Pastor, dz. cyt., t. V, 746, n. 3.

Surowy i ascetyczny sekretarz stanu Piusa IV, św. Karol Boromeusz, długo się ociągał z poleceniem dokonania przemalówek na fresku, a św. Filip Neri, platonik, wielbiciel piękna, poezji i muzyki, był przemalówkom przeciwny. Daniele da Volterra, uczeń Michała Anioła, który należał do nielicznych, jacy mistrza naprawdę kochali, otrzymał polecenie przykrycia nagich postaci dyskretnymi przyodziewkami. Daniel o tej robocie nie wspomniał wcale umierającemu mistrzowi i zadanie swoje wykonał niechętnie. Zyskał on za to miano spodenkarza (po włosku *braghettone*, po niemiecku *der Hosenmaler*). Niestety, to co wykonał Volterra nie wystarczyło i czterech późniejszych papieży sądziło, że dalsze poprawki są konieczne [43].

4. OPIS OBRAZU *SĄDU* [44]

Fresk jest olbrzymi: wysoki 20,5 m a szeroki 10,25 m. Postawienie przed nim nowego ołtarza obcięło malowidło od dołu o jeden metr [45].

a) *Rosa mystica* [46]

Najważniejszą częścią *Sądu* jest partia z Chrystusem. W wielkiej złotej aureoli zjawia się Sędzia z Madonną, otoczony rzeszą świętych ułożonych w koło. Syn Boży jest ukazany frontalnie, w chwili, gdy się podnosi z tronu zbudowanego z chmur, wystawiając lewą nogę. Prawica jest podniesiona nad głową władczym gestem, podczas gdy drugie ramię, wyciągnięte na wysokość piersi, zdaje się wskazywać na ranę w boku. Ciało atletyczne i nagie, okryte płaszczem tylko na łonie i na ramionach. Formy postaci Chrystusa są wzięte z antyku, gdzie siła Herkulesa jest połączona z pięknością Apollina [47]. Michał Anioł, człowiek Renesansu, wyobrażał sobie chwalebne ciało Pana po zmartwychwstaniu jako doskonałe, dlatego wyraził je w idealistycznych formach sztuki klasycznej.

---

[43] Dalsi *braghettoni*: Girolamo da Fano, Domenico Carnevali (1565—1569), Cesare Nabbia (1586), Stefano Pozzi (połowa XVIII w.).

[44] P. Jesse, *Die Darstellung des Weltgerichtes bis auf Michelangelo*, Berlin 1883; J. Jahn, *Michelangelo*, Leipzig 1963, 63—68; A. Martindale, *Die Renaissance*, London 1966 — Gütersloh 1968, 101; H. Decker, *Renesans we Włoszech* (*Wstęp* napisał W. Tomkiewicz), Warszawa 1969, ryc. 250—252; J. Białostocki, *Michał Anioł*, Lipsk—Warszawa 1971, 46—48, ryc. 83—92.

[45] Ch. de Tolnay (*Michelangelo*, t. V, dz. cyt.) sądzi, że Grzegorz XIII (1572—1585) polecił podnieść mensę ołtarza tylko 45 cm.

[46] Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Paradiso* XXXI, 1—3: „in forma di candida rosa mi si mostrava la milizia santa".

[47] Apollo był bogiem najbardziej kochanym przez Greków. Nazywano go *Soter* czyli Zbawca. Ratował w nieszczęściu, dawał odpuszczenie grzechów, był lekarzem duszy i ciała. Dawał światło zewnętrzne (słoneczne), a także oświecenie wewnętrzne. Był dobroczynny, pełen miłosierdzia i łaskawości. Łatwo więc było Michałowi Aniołowi zestawić tę postać mityczną z Chrystusem Panem. Podobnie postąpił i Stanisław Wyspiański w *Akropolis*, gdzie bóstwo pogańskie zlało się w jedno ze zbawicielem świata. J. Parandowski, dz. cyt.,[3] 54.

Oblicze bez brody posiada majestat nie wyrażający żadnych uczuć, lecz ta apatia jest nałożona na habitualny wyraz słodkiej łagodności, która prześwieca przez młodzieńcze rysy spokojnego oblicza. Nogi i ręce noszą stygmaty Męki, tak samo klatka piersiowa okazuje ślad przebicia włócznią Longina. Na prawo od Chrystusa siedzi prawie przytulona do Niego Madonna, objęta tą samą glorią. Matka ubrana jest w czerwoną suknię, otulona niebieskim płaszczem, który jej skrywa kolana, a biały welon otacza łagodną twarz. Lewą ręką podpiera oblicze, a prawą na niej krzyżuje. Twarz ma kontrastowo odwróconą od Syna, ale cała jej postać ukryta pod Jego ręką, mówi o zupełnym oddaniu się Zbawicielowi. Święci wokół Chrystusa mają prawie wszyscy utkwione w Niego oczy: widać, że są Mu podporządkowani. U stóp Sędziego siedzą patronowie rzymscy: na lewo młodzieńczy nagi Wawrzyniec, opierający swe ramię o spory ruszt, na prawo piękny starczy św. Bartłomiej, lewą ręką trzymający własną skórę [48], na której jest widoczny autoportret Bounarrotiego w postaci tragicznej maski, symbolu jego pełnego cierpień życia [49]. Ten portret zauważył dopiero w 1925 r. lekarz boloński La Cava [50]. Historyk sztuki Corrado Ricci rzucił wówczas hipotezę, że twarz św. Bartłomieja ma rysy Aretina, prześladowcy Michała Anioła [51], co jest jednak mało prawdopodobne, bo Aretino zaatakował artystę dopiero po wykonaniu fresku (1545). Michał Anioł wziął św. Bartłomieja za swego patrona, bo ciało apostoła było pochowane niedaleko jego domu, na Wyspie Tybrowej [52].

Korpus św. Bartłomieja pochodzi od słynnego *Torso belwederskiego*, które artysta od młodości niesłychanie podziwiał [53].

Młodzieniec stojący za prawicą św. Bartłomieja, trzymającą nóż, atrybut męczeństwa, to prawdopodobnie sportretowany pomocnik arty-

---

[48] Aretino nazwał św. Bartłomieja w *Sądzie Ostatecznym* Marsjaszem. Marsjasz. frygijski sylen, wynalazca i mistrz gry na aulosie (flecie) stanął do zawodów z Apollinem, świetnym cytarzystą. Marsjasz przegrał w pojedynku i za zuchwałość, że chciał się mierzyć z bogiem, został przez Apollina przywiązany za ręce do drzewa i żywcem odarty ze skóry. Świadek konkursu, król Midas, który wziął stronę Marsjasza, za karę otrzymał ośle uszy.

[49] Tzw. autoportrety Michała Anioła (Nikodem w *Piecie* w Duomo florenckim, Saul w Kaplicy Paulińskiej w Watykanie) i twarz św. Bartłomieja na skórze w *Sądzie Ostatecznym* nie są w ścisłym znaczeniu portretami.

[50] F. la Cava, *Il volto di Michelangelo nel Giudizio finale*, Bologna 1925.

[51] C. Ricci, *Le scoperte nel Giudizio di Michelangelo: il volto di san Bartolomeo è di quello dell'Aretino*, „Il Giornale d'Italia", 2 giugno 1925.

[52] C. Justi, dz. cyt., 328.

[53] *Torso belwederskie*, znajdujące się w *Cortile di Belvedere* w Muzeum Watykańskim, jest to rzeźba siedzącego Herkulesa, w której brak głowy, rąk i dolnych części nóg. Zachowany tułów jest tak doskonały pod względem anatomicznym, że jego odkrycie wywołało rewolucję w dziedzinie sztuki. Michał Anioł studiował *Torso*, mówiąc o tej hellenistycznej rzeźbie, że „questa è l'opera d'un uomo, che ha saputo più della natura". M. de Chantelou, *Journal du voyage de Cavalier Bernin en France*, Paris 1885, 26. *Torso belwederskie* jest uważane za dzieło Apolloniosa z Aten, wykonane pod wpływem Lizyppa.

sty, wierny Urbino [54]. Thode i Tolnay [55] przypuszczają, że jest to raczej Tommaso de' Cavallieri, młodzian bardzo ukochany przez starego Michała Anioła. Po obu stronach Sędziego występują mniej więcej 10-osobowe grupy świętych stojących i wpatrzonych w Chrystusa. Na lewo od widza grupa Adama, na prawo św. Piotra. Praojciec Adam, fundament ludzkości, i św. Piotr, skała Kościoła, mają kształty atletyczne, są największymi wśród wszystkich postaci *Sądu*. Adam, pierwszy człowiek i początek rodzaju ludzkiego, patrzy na drugiego Adama — Chrystusa — i w przeciwstawieniu do Jego władczego gestu, opuszcza ręce bezradnie. Między nim a tronem stoi św. Andrzej z krzyżem w kształcie litery X. Powyżej Adama i Andrzeja podobno Beatrice dantejska w niebieskim płaszczu, ale ta atrybucja jest niepewna. Są próby wyprowadzenia postaci Adama z rzeźby Herkulesa Farnese [56]. Na skraju prawej grupy świętych stoi gigantyczna figura nagiego i podstarzałego św. Piotra, który wpatrzony w Chrystusa pokazuje Mu z impetem dwa ogromne klucze, podstawę odrodzonej ludzkości, czyli Kościoła, rękojmię zbawienia. Ponad jasnością Chrystusową płynie przeszło 20-osobowa rzesza świętych, od lewa na prawo, suponująca lot i obrót całej gromady zbawionych, otaczającej Chrystusa i Marię. Ta część kompozycji *Sądu* nazywa się *Rosa mystica,* gdyż odpowiada wizji dantejskiej zawartej w Raju (*Paradiso* XXXII, 121—126). W tej *Róży* występuje Adam i Piotr: mimo to niektórzy chcą widzieć, zgodnie z przekazem Condiviego, w gigancie odzianym w skórki św. Jana Chrzciciela, jako tego, który zamknął religijne posłannictwo Izraela [57]. Widocznie był to błąd, bo Vasari prostuje zapis Condiviego i nawiązuje do koncepcji Dantego [58]. *Róża mistyczna* była echem róż okiennych katedr średniowiecznych. Jest środkiem *em-*

---

[54] D. Redig de Campos, dz. cyt., 39.

[55] H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance,* Berlin 1902—1913, vol. V, 57; Ch. de Tolnay, *Michelangelo,* t. V, dz. cyt., *Last Final Period. Last Judgemnt: Frescoes of the Pauline Chapel, Last Pietás,* 140.

[56] Herkules (po grecku Herakles), postać mityczna, ulubiony bohater (*heros*) ludu greckiego. Syn Zeusa i Alkmeny, żony króla Teb, Amfitriona. Okrycie miał ze skóry lwa, którego przedtem zabił. W lesie wyrwał drzewo oliwne z korzeniami i zrobił z niego dla siebie maczugę, z którą nigdy się nie rozstawał. Hera, żona Zeusa, powodowana zawiścią, zesłała na niego atak szału, w czasie którego zabił żonę Megarę i troje dzieci. Za karę musiał wykonać dwanaście trudnych prac.

Słynny posąg *Herkulesa farnezyjskiego,* znaleziony w Termach Caracalli w r. 1540 za rządów papieża Pawła III Farnese, jest kopią wykonaną przez Glykona z Aten z niezachowanego oryginału Lizyppa. Przedstawia mężczyznę o silnej muskulaturze, opierającego się na maczudze okrytej lwią skórą. Herkules trzyma w lewej ręce, ukrytej za plecami, jabłko Hesperyd i zbiera siły do ostatniej swej (dwunastej) pracy, mianowicie do sprowadzenia piekielnego psa Cerbera z Hadesu na ziemię. Rzeźba *Herkulesa farnezyjskiego* jest ustawiona w Museo Nazionale w Neapolu. R. Feldhusen, *Ikonologische Studien zu Michelangelos Jüngstem Gericht,* Hąmburg 1953, 13 (cyt. za Ch. de Tolnay, *Michelangelo,* t. V, dz. cyt., 114).

[57] A. Condivi, dz. cyt., 157.

[58] G. Vasari, dz. cyt., 77; K. Frey, *Le vite di Michelagniolo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi,* Berlin 1887.

pyreum [59]. Znaczenie typologiczne Adama i Piotra było silnie podkreślane w symbolice dawnych wieków. U wszystkich prawie świętych otaczających Chrystusa widać wpatrzenie się w Niego, ruch ku Niemu. Moc Chrystusa okazana w jego geście przyciąga i ześrodkowuje. W ten sposób stwarza ona jedność całej grupy, której On jest centrum. Kto widzi Chrystusa, widzi Boga, bo Chrystus jest Bożą *epiphanią*. W swej twórczości Michał Anioł widział Chrystusa w łączności z Jego Matką: czy była to *Madonna della Scala*, czy *Madonna z Brugii*, *Madonna Pitti*, czy prześliczna *Pieta watykańska*. W *Sądzie Ostatecznym* sadza Marię na jednym tronie razem z Synem, co jest rzeczą niezwykłą. Gdy w starczym wieku przed śmiercią, słabnącą ręką imał się dłuta, rzeźbił trzy *Piety:* jedna z nich miała stanąć na jego grobie, Matka z Jezusem. Była to odpowiedź genialnego rzeźbiarza na pomniejszanie kultu Matki Boskiej przez reformację.

b) *Aniołowie — budziciele umarłych*

Poniżej centralnej grupy z Chrystusem, nad ziemią skalistą i opuszczoną, na tle ciemnego nieba, ciśnie się grupa jedenastu aniołów bezskrzydłych, nagich lub ledwie skrytych, którzy są porwani w silny wir. Wiatr ich porywa z lewej strony na prawo. Wśród tego zwartego zespołu przeświecają jasne linie apokaliptycznych trąb, na głos których budzą się liczne narody w ziemi pogrzebane [60]. Sześciu aniołów nadyma policzki na wzór *Eolów* antycznych, siódmy odłożył trąbę na ramię i głosem donośnym woła na umarłych [61]. Na przedzie dwóch aniołów trzyma księgi, jeden na lewo mniejszą, drugi na prawo większą księgę masywną, jakby kawał kamiennej tafli. Ta mała książka ma być *księgą życia*, a ta wielka — *księgą zatraty* [62]: ta sytuacja miałaby wyrażać pesymizm Michała Anioła przekonanego, że wielu jest potępionych, a mało zbawionych.

---

[59] Według Dantego błogosławieni mieszkają w dziewięciu sferach ptolemejskiego systemu świata. Właściwym niebem jest *Empyreum*, w którym ma miejsce niebieska róża świętych i Trójca św. K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol I, Freiburg im Breisgau 1928, 173.

[60] *Apokalipsa* 8, 1—2: „A skoro otworzył pieczęć siódmą, zapanowała w niebie cisza jakby na pół godziny. I ujrzałem siedmiu aniołów, którzy stoją przed Bogiem, a dano im siedem trąb". Eschatologiczne trąby stopniowo zwiastują nadchodzący koniec. Ale dopiero siódma trąba zapowiada Sąd Boży i początek królestwa Bożego. Na fresku Michała Anioła siódmy anioł przygotowuje się do zatrąbienia. *Ap* 11, 15: „I siódmy anioł zatrąbił. A w niebie powstały donośne głosy mówiące: ‚Nastało nad światem królowanie Pana naszego i Jego Pomazańca i będzie królować na wieki wieków' ".

[61] Eol (Ajolos), ukochany przez bogów Olimpu greckiego król wiatrów. Najważniejszymi bóstwami wiatrów byli u Greków: Boreasz, wiatr północny, wiejący z gór trackich, Notos, gorący wiatr południowy, Zefir, łagodny i ciepły wiatr wschodni i Euros, przynoszący z zachodu deszcze.

[62] Według *Apokalipsy* druga księga jest *księgą żywota* (20, 12): „I ujrzałem umarłych — wielkich i małych — stojących przed tronem, a otwarto księgi. I inną księgę otwarto, która jest księgą życia. I osądzono zmarłych z tego, co w księgach zapisano, według ich czynów".

(*Mt* 20, 16). Obraz *Sądu* nie zdaje się świadczyć o tym, bowiem na 314 osób w nim wymalowanych tylko 58 (wraz z szatanami) jest potępionych, reszta zaś to święci.

c) *Zmartwychwstanie sprawiedliwych*

Na apel niebieski, który wezwał do nowego życia wszystkie istoty ludzkie, rozpoczyna się zmartwychwstanie. Michał Anioł umieścił je na lewo w najniższym rzędzie. Iskra życia wchodzi w szkielety, które przyjmują ciało (widać tu wpływ Signorellego z kaplicy w Orvieto) [63]. Na terenie zmartwychwstania zauważamy wielką jaskinię, „bocca dell'iniquità" [64], w której potępieńcy przygotowują się do przeprawy przez Styks. Na stokach wzgórza kryjącego tę jaskinię, na najniższym poziomie, odpoczywa 10 zmartwychwstałych (wśród nich jeden szkielet). Na lewym skraju ziemskim dwóch zmartwychwstałych przybrało ciało już w grobie i z trudem dźwiga pokrywę, która ich przywala, a która jest bardzo obciążona, gdyż na niej opiera się dziesięciu zmartwychwstałych. Między wzgórzem jaskini a wzgórzem szkieletu (ze szkieletem na szczycie), na przełęczy, aniołowie wyciągają zmarłych z ziemi, co stanowi *pendant* do Charona, wiosłem strącającego zmarłych na potępienie. Na wzgórzu szkieletu kilkunastu powstałych do życia przygotowuje się do odlotu w górę, w stronę Chrystusa, cały bowiem wszechświat jest zorientowany ku Chrystusowi i dąży do zjednoczenia się z Nim. Zmartwychwstający przeszli przez bramę śmierci po to, aby się narodzić na świat prześwietlony Chrystusem. W tym ostatecznym świecie zmienione są prawa natury, zmienione są wartości królestwa niebieskiego, tutaj uniżeni będą wywyższeni. Życie rodzi się ze śmierci [65]: ciała uwielbionych nie podlegają ważkości, przez nowe prawa są porywani do góry, choć nie wszyscy mają tę samą duchową lekkość.

d) *Piekło*

Z Ezechielowego pola [66] przenieśmy się do Hadesu. Potępieni nie znajdują się między zmartwychwstałymi, bo ich przebudzenie się nie

[63] Obraz ożywiania szkieletów wzięty jest z *proroctwa Ezechiela*, 37, 1—6: „Potem spoczęła na mnie ręka Jahwe i wyprowadził mnie on w duchu na zewnątrz i postawił mnie pośród doliny. Była ona pełna kości. I polecił mi, abym przeszedł dokoła nich i oto było ich na obszarze doliny bardzo wiele. Były one zupełnie wyschłe. I rzekł do mnie: 'Synu człowieczy, czy kości te powrócą znowu do życia?' Odpowiedziałem: 'Jahwe Panie, Ty to wiesz'. Wtedy rzekł On do mnie: 'Prorokuj nad tymi kośćmi i mów do nich: Wyschłe kości, słuchajcie słowa Jahwe! Tak mówi Jahwe Pan: Oto Ja wam daję ducha po to, abyście się stały żywe. Chcę was otoczyć ścięgnami i sprawić, byście obrosły ciałem, i przybrać was w skórę, i dać wam ducha po to, abyście ożyły i poznały, że Ja jestem Jahwe' ".

[64] „Bocca dell'inferno". Zob. o niej: E. Steinmann, dz. cyt., II, 548; E. Cozzani, *In quatro centenario del Giudizio universale*, „Eroica" XXXI, 1941, 72.

[65] Teologia śmierci jest u Michała Anioła poszerzeniem teologii Wcielenia Chrystusa.

[66] W. Kallab, dz. cyt., 8, podaje, że człowiekiem w todze, błąkającym się między zmartwychwstałymi, jest Ezechiel.

może nazywać się powrotem do życia. Ponieważ na ziemi prowadzili życie występne, ich śmierć nie jest spotkaniem z Chrystusem we wszechświecie. Odrzuceni nie należą do chrystocentrycznego kosmosu, dlatego po usłyszeniu w głębi ziemi wyroku, nie wychodzą na jej powierzchnię, ale przez jaskinię niegodziwości dostają się wprost nad Styks, skąd przewoźnik Charon przerzuca ich na drugą stronę rzeki. W jaskini „bocca dell'inferno" oczekują potępieńcy, w towarzystwie szatanów, na swoją kolejkę. Na tle ostatniej zorzy świata widnieje ciemny cień Charona w łodzi, kończącego kurs transportu potępionych, a na drugim końcu, poniżej łuny ognia, sylweta sędziego piekieł, Minosa, oczekującego na swój łup. Charon [67], stojący na rufie, podnosi wiosło na tłum, tłoczący się i oszalały, którego część ciśnie się w łodzi, druga w przerażeniu wpada do wody, trzecia grzęźnie w bagnie przed obliczem Minosa — Laokoona — z Midasowymi uszami [68].

Jak zbawieni mają różną lekkość, tak potępieni doznają różnego stopnia odrzucenia.

Między zmartwychwstającymi a potępionymi istnieje charakterystyczna różnica. Zbawieni odzyskują pomału świadomość osobową, podczas gdy odrzuconym brakuje ludzkiego wyrazu w twarzach przejętych zwierzęcym strachem. Dla Michała Anioła osoba jest najwyższą wartością ziemską. Podstawą szczęścia wybranych jest ich personalizacja, skierowana ku człowieczeństwu Jezusa Chrystusa, dającego ludziom łaskę. Humaniści dostrzegali w człowieku pierwiastek boski; wybitnych ludzi nazywali *divo, il divino,* ale nie umieli wyjaśnić, jaka jest najgłębsza podstawa tej divinizacji człowieka. U schyłku Renesansu Michał Anioł przypomniał, jak obrzydłe jest oblicze potępionego, istoty nie posiadającej łaski Bożej: artysta dał chrześcijańską interpretację temu zjawisku [69].

e) *Wstępowanie do królestwa Bożego (Ascensio)*

Michał Anioł nie przedstawił w swym fresku widoku nieba, ani murów niebieskiego Jeruzalem, dlatego zmartwychwstali i błogosławieni nie kierują się w stronę bramy szczęścia, lecz wchodzą w orbitę, której centrum i ogniskiem jest Chrystus, ten, co nie tylko ich stworzył, ale

[67] Dante opisuje Charona w *Inferno* III, 109—111:
„Caron dimonio con occhi di bragia
Loro accenando, tuttle le raccioglie;
Batte col remo qualunque s'adagia".
F. de Ruyt, *Charun, démon étrusque de la mort,* Bruxelles 1934, 236—254.

[68] Dante, *Interno* V, 4—6:
„Stavvi Minos orribilmente e ringhia
Esamina le colpe nell'entrata,
Guidica e manda secondo che avvinghia".

[69] Humaniści starali się zdobyć nieśmiertelność przez rozwinięcie swych twórczych zdolności. Ten rys pojawia się również u Michała Anioła, który pozwalał się nazywać „il divino". Jednakże u niego łączyło się z tym pojęcie chrześcijańskie podniesienia natury ludzkiej przez łaskę do boskich wyżyn.

i zbawił. On jest najwyższym dobrem i miłością, dlatego całe *universum* zdąża do Niego i z Nim się jednoczy. Kto tego nie czyni i opiera się jednoczącej sile Jezusa, jest złym. Źli są wypychani poza Bożą orbitę. Chrystus, który wypełnia cały świat zbawczą miłością, nikogo nie skazuje na piekło, to człowiek sam odtrąca jego miłość przez odmowę kochania.

Dwie sceny obok wirującego koła eolskich trębaczy — aniołów — dobrze nam przedstawiają nadzieję zbawionych i przerażenie potępionych. Na lewo grupa różańcowa, w której bezskrzydły anioł podnosi za pomocą różańca dwóch błogosławionych o negroidalnych rysach twarzy. Uczeni portugalscy uważają te trzy osoby za wyobrażenie portugalskich misyj w Afryce [70]. W obrazie różańca Michał Anioł szczególnie podkreślił kult N. Maryi Panny, kwestionowany przez protestantów. Artysta należał do najbardziej pobożnych twórców włoskiego Renesansu. W listach do krewnych i przyjaciół często prosił o modlitwę. Praktyka różańca była droga Buonarrotiemu, bo wziął ją z ducha dewocji dominikańskiej poprzez tragiczną postać ukochanego w młodości Savonaroli. Na kruchym różańcu ciągnie anioł bez wysiłku do nieba dwóch sprawiedliwych, a po drugiej stronie, jako przeciwstawienie, występuje postać zrozpaczonego skazańca, którego aż dwóch szatanów z wielkim wysiłkiem ciągnie do piekła. *Il Disperato,* o silnej budowie ciała, skulił się cały w sobie, jakby drżąc z zimna, i obniża się powoli do przepaści, obciążony grupą demonów. On nie walczy, widzi tylko przed sobą niewypowiedziany los. Zasłoniwszy twarz ręką, spod której wygląda tylko jedno oko wytrzeszczone na widok straconej wieczności, okazuje w powiększonej źrenicy zupełną dewastację wszelkiej ludzkiej myśli. Obok grupy portugalskiej na lewo, która wyraża niematerialną siłę modlitwy różańcowej, wśród plejady zbawionych wyróżnia się szczególnie pięć aktów, ustawionych w trudnych pozycjach i skrótach: są to wybrani, z których jedni w ekstatycznej kontemplacji sami się unoszą do góry, inni odczuwają jeszcze pewien ciężar, pochodzący z dawnych niedoskonałości, i są wspomagani przez tych, którzy już osiągnęli obłoki niebios i potrafią nie tylko siebie, ale i braci podnieść do królestwa Chrystusowego. Synowie ducha bez przeszkody podnoszą się ku górze. Po przeciwnej stronie, obok znanej postaci Desperata (*Il Disperato*), na prawo synowie materii instynktownie odczuwają, że Chrystus, który ich stworzył, jest nie tylko początkiem, ale i końcem, ich celem naturalnym, od którego dobrowolnie się odwrócili. Rozpaczliwie podejmują absurdalną walkę. Podobnie jak to było po przeciwnej stronie, tak i tu podnosi się ku górze pięć w różnych pozycjach zarysowanych aktów, zamierzających

[70] A. de Souva Costa, *Portugal e Miguel Angelo,* Losboa 1906.

dostać się do centrum Bożego, lecz pięciu aniołów uderza je pięściami, odpychając od progu utraconego raju, a jednocześnie demony ściągają je ku dołowi. Ta bezsensowna próba potępionych musiała się zakończyć fatalną klęską. Michał Anioł wyraził w tej scenie genialnie i w sposób dotychczas w dziejach sztuki nie spotkany odwieczne człowieka pragnienie szczęścia i życia. Biografowie Michała Anioła, Condivi i Vasari [71], chcieli widzieć między odrzuconymi personifikacje siedmiu grzechów głównych. Z dużą dozą pewności możemy odróżnić wyobrażenie tylko dwóch grzechów, mianowicie chciwości i rozpusty. Chciwiec spada na łeb z sakwą i kluczami od skrzyni skarbca, a lubieżnik gestem zdradza swe skłonności. Kallab i Steinmann [72] usiłują w postaci chciwca dopatrzyć się papieża Mikołaja III, oskarżonego przez Dantego o symonię i umieszczonego w piekle, na co wskazywałyby klucze w rękach nieszczęśnika. Jest to jednakże dowód słaby, gdyż sakiewka i klucze od lady nie są atrybutami papieża symoniackiego.

f) *Wieniec świętych (Raj)*

Na zewnątrz *Róży mistycznej*, której ośrodek stanowi Chrystus z Marią, ogromną przestrzeń fresku obiega wieniec świętych. U góry postacie są powiększone, by wyrównać zniekształcenie widokowe (*la deformazione prospettiva*). Raj jest przedstawiony jako miejsce Bożego pokoju. Spojrzenia świętych zwracają się ku postaci Chrystusa, podnoszącego dłoń w środkowej *Róży*. Na lewo od widza są zebrane święte kobiety, a może i dzieci. Niektóre spośród kobiet są stare, ze zmarszczkami na twarzy, podobne do Sybilli [73] kumejskiej ze sklepienia kaplicy, inne w średnim wieku, jak stojąca na pierwszym planie matka, która ręką bierze pod opiekę swoją córkę, uciekającą się do jej łona. Gigantyczna matka przypomina hellenistyczną Niobe [74] i wymalowana została chyba według jakiegoś nieznanego antycznego modelu, bo Niobe stojąca w Ufficjach florenckich została znaleziona już po ukończeniu fresku, w r. 1583. Nie

[71] A. Condivi, dz. cyt., 157; G. Vasari, dz. cyt., 79.

[72] W. Kallab, dz. cyt., 4—5; E. Stenmann, dz. cyt., II, 576—577.

[73] Sybilla to nazwa wróżki, związanej z kultem Apollina, przepowiadającej przyszłość, zwykle w pobliżu świątyń tego boga. W Rzymie najwięcej znana była Sybilla kumejska (z Cumae), której księgi zakupione przez Tarkwiniusza Superbusa, były przechowywane na Kapitolu. Rady jej zasięgał Eneasz udajacy się do podziemia. *Mała encyklopedia kultury antycznej*, dz. cyt., 825.

[74] Niobe, córka Tantala, żona Amfiona, króla Teb. Matka 7 synów i 7 córek, obraziła pychą Latonę, z której szydziła, że posiada tylko dwoje dzieci: Apollina i Artemidę (czyli Dianę). Dotknięta tą zniewagą Latona pożaliła się swym dzieciom, które zszedłszy z Olimpu, strzałami poraziły potomstwo Niobe. Ból matki, która stara się uchronić od śmierci córkę, garnącą się do jej łona, przedstawił na początku III w przed Chrystusem rzeźbiarz ze szkoły Skopasa. Posąg Niobe z córką, znaleziony w XVI w., stoi w galerii rzeźby antycznej w muzeum florenckim zw. Uffizi. G. Kleiner, *Die Begegnungen Michelangelos mit der Antike*, Berlin 1950, 20.

wiadomo, jakie jest imię tej matki, prawdopodobnie jest to żywy symbol macierzyństwa kobiecego. Jedna spośród młodych kobiet, zupełnie naga, o pięknych kształtach, jest nazywana przez historyków sztuki Ewą, chyba w przenośnym znaczeniu, jako doskonały model, bowiem ściśle biorąc nie jesteśmy pewni, czy jest to naprawdę matka rodzaju ludzkiego. Na prawej stronie korony świętych panuje ogólny nastrój radości z powodu znalezienia się w szczęściu wiecznym. Niektórzy wybrani obejmują się i całują (motyw wzięty od Fra Angelica [75]). Sztuka Buonarrotiego cieszy się w tej partii uśmiechem i weselem. Te sześć postaci wskazują, że w sercu posępnego Michała Anioła drzemało pragnienie ludzkiej miłości. Jako *pendant* do Ewy, rozstrzepanej i rozgadanej, stoi mężczyzna, obrócony do nas w trzech czwartych, starszy lecz dobrze zbudowany, wpatrzony z nabożeństwem w Chrystusa, naśladujący w tym kroczącego przed nim w *Róży mistycznej* św. Piotra. Na dole tej grupy pełnej objawów szczęścia pojawia się kontrastowo gigantyczny człowiek z krzyżem na ramionach. Thode [76] uważa go za św. Franciszka, bohatera swych studiów, na ogół przyjmuje się jednak, że jest to Szymon Cyrenejczyk, który w czasie bolesnej drogi pomagał nieść krzyż Jezusowi. Ta figura, przypominająca niedokończone *schiavi* dla pomnika Juliusza II, jest symbolem człowieka, który niesie przez życie swój krzyż, znak codziennego trudu i biblijnego przekleństwa: „W pocie czoła będziesz pożywał chleb swój" (*Rdz* 3, 19). Tę postać trzeba zestawić z Macierzyństwem po drugiej stronie świętych: „W boleści rodzić będziesz" (*Rdz* 3, 16).

Opuszczona noga Szymona Cyrenejczyka suponuje opadanie w dół znajdującej się nad nim grupy świętych i zarazem łączy tę grupę z poniżej położonym zebraniem zbawionych. Liczy ono piętnaście osób i nosi nazwę od św. Katarzyny Aleksandryjskiej. W zbiorze tym rozpoznajemy świętych po ich tradycyjnych atrybutach. Św. Sebastian, heros apolliński, ze strzałami w lewicy, św. Błażej podnosi czochrę (hechłę) czyli grzebień żelazny, młodzieniec z krzyżem jest uważany za Dyzmasa, dobrego łotra. Sama św. Katarzyna Aleksandryjska dźwiga dość ciężkie koło kolczaste: niegdyś była zupełnie naga, jak wskazuje obraz Venustiego. Daniel da Volterra, *braghettone*, dał jej przyodziewek, niszcząc

---

[75] W dawnym dominikańskim klasztorze św. Marka we Florencji (ob. Museo San Marco) znajduje się jeden z najpiękniejszych obrazów brata dominikańskiego zwanego Angelico, wyobrażający *Sąd Ostateczny*. Na lewej stronie obrazu stoją wybrani: jednych obejmują ich aniołowie stróżowie, inni wzajemnie się obejmują, niektórzy patrzą z wyrazem wdzięczności na Zbawiciela. Ubrani w różane wieńce aniołowie wykonują między kwiatami święty taniec, podczas gdy inni w promieniach złotego światła ulatują w górę do bram raju. M. Sterling, *Fra Angelico i jego epoka*, Warszawa 1930, 8 i 15. W. Kallab, *Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV und XV Jahrhundert*, „Jahrbuch d. K. K. Samml. des Allerh. Kais. Hauses", Wien 1910, 8—15.

[76] H. Thode, dz. cyt., 59; tenże, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 tomy, Berlin 1908—1913.

niestety zupełnie jej postać, bo zamiast zasłonić jej nagość temperą, wymienił fresk i zatracił oryginał.

g) *Lunety* (*instrumenty Męki Pańskiej*)

Nad wielkim zbiorowiskiem świętych w dwóch lunetach obracają się w wirze huraganu dwa hufce nagich bezskrzydłych aniołów, którzy niosą instrumenty Pasji: na lewo wielki krzyż, koronę cierniową i kostki rzucane niegdyś przy losowaniu o szatę Chrystusa, a na prawo ciężką kolumnę, gąbkę z żółcią, lancę Longina i drabinę.

W lewej lunecie dwunastka aniołów gnana wichrem eksponuje koronę z ciernia, sześciu dźwiga krzyż, a druga dwunastka za krzyżem adoruje go. W prawej lunecie również sześciu aniołów, tracących równowagę w silnym podmuchu huraganu, unosi dużą kolumnę. Do kolumny, jakby do magnesu, są przyciągani aniołowie z innymi narzędziami Męki: trzciną z gąbką i włócznią Longina. U samej góry trzech aniołków podtrzymuje drabinkę. Tradycyjne tłumaczenie ukazania symboli Męki Pańskiej [77] jako postrachu dla potępionych nie odpowiada zapatrywaniom Michała Anioła, który miał wielkie nabożeństwo do cierpień Chrystusa, będących źródłem miłosierdzia.

„Mówię Ci, Panie, że bez Krwi Twej drogiej — Zbawienia w żadnym swym nie znajdę czynie". „Tym sam urodzin, Panie, i mogiły — krwią Swą obmywasz dusze do czystości — Z grzechów bez końca i ludzkich skłonności". „Pędzel ni dłuto nie uciszą zgoła duszy, co zwraca się jeno do krzyża, — Gdzie miłość Boska otwiera ramiona" — pisał artysta [78].

5. STOSUNEK *SĄDU OSTATECZNEGO* MICHAŁA ANIOŁA DO DAWNIEJSZYCH TRADYCYJNYCH PRZEDSTAWIEŃ

Nie ma człowieka kulturalnego, który by udając się do Kaplicy Sykstyńskiej nie znał już wcześniej — z fotografii i opisów — olbrzymiego fresku Michała Anioła. *Sąd* Buonarrotiego należy do ogólnego *patrimonium* kulturalnego świata, dlatego każdy, kto interesuje się przeszłością artystyczną ludzkości, jest z tym dziełem zżyty. Mimo to należy zaliczyć arcydzieło Michała Anioła do najmniej przez ogół rozumianych.

Wielkie dzieła sztuki są przesłonięte dymem pochwalnych kadzideł, które je przesłaniają, wyrządzając im przeto szkodę. Każdy, kto wchodzi do Sykstyny, już z góry jest nastawiony na to, co tam znajdzie, pod wpływem reminiscencji literackich, i nie umie właściwie ocenić dzieła,

[77] G. Papini, *Il centenario del Giudizio universale*, „La Lettura", gennaio 1941, 37.

[78] *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti, hegausgeben und mit kritischem Apparat versehen* von Karl Frey, Berlin 1897; *Michelangelos Gedichte in deutscher Übersetzung* von Henry Thode, Berlin 1914; Michelangelo Buonarroti, *Rimo*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari 1960; G Papini, *Michał Anioł*... dz. cyt., 561—565.

w którym największy artysta Renesansu wypowiedział swe najgłębsze i najbardziej dojrzałe słowo. Z obowiązku jest najpierw podziwiane, dopiero później poznane. A dokładna obserwacja fresku nie jest bynajmniej łatwa z powodu ogromnych jego rozmiarów i zaciemnionych kolorów. Niektóre szczegóły, położone w górze, nie są z dołu widoczne. Michał Anioł pasjonował się sztuką tak, jak kamieniarze średniowiecznych katedr, którzy wykonywali maleńkie figurki na wysokich wieżach z miłości dla Boga i *pro honestate artis*, a nie dla ludzkiego uznania. Największe dzieło Buonarrotiego do końca XIX w. nie było zupełnie rozumiane. Z rozwojem badań nad dziejami sztuki i kultury w przeszłości, przyszedł czas zastanowienia się nad treścią najwymowniejszego dzieła Renesansu.

Według popularnych podręczników historii sztuki i reportaży dziennikarskich, *Sąd Ostateczny* (albo *Powszechny*) jest to obraz pełnego grozy ostatniego dnia świata. Chrystus przychodzi jako Sędzia wykonujący sprawiedliwość i jako mściciel nad światem i ludzkością. Jest to bóstwo antyczne, *Apollo Sagittarius* rzucający gromy. Przerażający gest mówi: „Idźcie precz, przeklęci, w ogień wieczny" i strąca w piekło ludzi, stworzonych na obraz i podobieństwo Boże. Dziewica, do której Michał Anioł miał tyle rzewnej pobożności, jest bezsilna wobec Boga Mściciela. *Rex tremendae maiestatis* jest głuchy nawet na prośby swej Matki, która okrywszy się płaszczem, odwraca głowę od zagłady części ludzkości, strwożona straszliwymi słowami. Nawet świętych przejął strach, a krzyk grozy unosi się wśród potępionych na widok aniołów, unoszących narzędzia Męki Pańskiej.

Ta interpretacja [79], która u niektórych wzbudza wstręt do arcydzieła Michała Anioła, jako przeciwnego w swej treści chrześcijańskiej nauce o dobroci Jezusowej, nie ma realnej podstawy w samym fresku. Powstała ona w związku z przekonaniem, wyrażonym już w końcu XIX w., że Michał Anioł, szukając wzorów dla swego *Sądu*, oparł się na znanej *Sekwencji* Tomasza da Celano *Dies irae*. Większość badaczy do dziś opowiada się jeszcze za najsilniejszym wpływem tego utworu poetyckiego na mistrza kaplicy papieskiej. Słusznie jednak ostatnio wystąpiła przeciwko tej wykładni polska historyczka sztuki, zamieszkała w Rzymie, Karolina Lanckorońska [80] i autor ostatniej wielkiej monografii Michała Anioła, Charles de Tolnay [81]. Autor monografii o *Sądzie*, Redig de Campos [82],

[79] D. Redig de Campos, *Il Giudizio finale di Michelangelo e le sue fonti letterarie e iconografiche*, „Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", XVIII, 1941—42, 47—63.

[80] C. Lanckorońska, *Appunti sulla interpretazione del Giudizio universale di Michelangelo*, „Annales Institutorum", V, 1932—33, 122—130.

[81] Ch. de Tolnay, *Werk und Weltbild des Michelangelo*, Zürich 1949; tenże, *Michelangelo*, t. V, dz. cyt., 34.

[82] D. Redig de Campos, *Il Giudizio universale...*, dz. cyt., 54—57.

również przyznaje, że w dziele Buonarrotiego nie ma wyraźnych śladów wpływu *Dies irae*, mogła być stamtąd wzięta jedynie *coloritura emotica* (ogólne zabarwienie wzruszeniowe). Dwie księgi, które niosą aniołowie, są wzięte z *Apokalipsy*, a nie z poezji Tomasza da Celano, kościotrupy zaś wśród zmartwychwstałych oznaczają — jak to już pokazał Luca Signorelli w kaplicy św. Brycjusza w Orvieto — powstałych z grobu, nie odzianych jeszcze ciałem, w nawiązaniu do wizji Ezechela (37,6), a nie symbole śmierci. *Sąd* Anioła nie jest wcale krzykiem zemsty „Króla tronu straszliwego", rozlegającym się w całym kosmosie.

Inną próbą wyjaśnienia treści *Sądu* w oparciu o wzmianki w życiorysach artysty, napisanych przez Condiviego [83] i Vasariego [84], jest upatrywanie w Raju namalowanym w Kaplicy Sykstyńskiej obrazu Raju opisanego przez Dantego w *La Divina Commedia*. Steinmann [85] przy opisie Kaplicy Sykstyńskiej upatruje wśród świętych otaczających Chrystusa podobizny Dantego, Beatrice, w innych partiach poszukuje Wergiliusza, Mikołaja III, pary Paolo i Francesca, itd. Najzapalczywszym zwolennikiem tezy dantejskiej jest Borinski [86], który jednak znalazł w Farinellim [87] surowego przeciwnika. Kollab [88] odnosi się do tej koncepcji bardzo krytycznie i ostrożnie. Od Dantego na pewno pochodzi wyznaczenie zarządu piekła w postaci przewoźnika Charona i sędziego Minosa, choć Michała Anioła uprzedziło w tym malarstwo kaplicy św. Brycjusza w Orvieto. Był to szczegół w ikonografii chrześcijańskiej już znany. Wpływowi Dantego można również przypisać pomysł *Róży mistycznej* wokół Chrystusa, z Adamem i św. Piotrem na czele. Wprawdzie Michał Anioł był *sempre studioso di Dante* i nie można zaprzeczyć pewnego odbicia w *Sądzie* poezji wielkiego rodaka artysty, jednak ten wpływ jest niewielki, wręcz minimalny, i tylko w sprawach drugorzędnych, tak, że *Sąd* pozostaje tworem własnej artystycznej inwencji wielkiego mistrza Renesansu.

Mając wyznaczony temat fresku, Michał Anioł był zmuszony odwołać się do tradycyjnych rekwizytów przedstawień Sądu Ostatecznego. Konieczną rzeczą było pokazać postać Jezusa i Marii, ale brak jest tutaj zestawu dwunastu apostołów sądzących 12 pokoleń Izraela: apostołowie, których można rozpoznać po ich atrybutach, są umieszczeni między innymi świętymi. Z tradycji zostało wzięte zmartwychwstanie umarłych,

---

[83] dz. cyt., 157.

[84] *Le vite de' più eccelenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, con nouve annotazioni e commentari di G. Milanesi, Firenze 1878—1885; G. Vasari, dz. cyt., 75—78.

[85] K. Boriński, *Dante und Michelangelos Jüngstes Gericht*, „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", II, 1907, 202—330.

[86] E. Steinmann, dz. cyt., II, passim.

[87] A. Farinelli, *Michelangelo e Dante*, Torino 1918.

[88] W. Kallab, *Die Deutung...*, dz. cyt., 10.

aniołowie trąbami budzący ich z grobów, narzędzia Męki Pańskiej ukazujące się na nieboskłonie. Piekło jest zlokalizowane na samym dole na prawo, zgodnie z dotychczasową tradycją ikonograficzną. Podobnie jest i z postawieniem Chrystusa i świętych na chmurach i wyobrażeniem daremnej walki potępionych z aniołami, oraz różnych typów diabelskich. Z *Sądu* Signorellego w Orvieto wziął Michał Anioł szkielety zmartwychwstające, aniołów towarzyszących świętym, temat szatana niosącego potępieńca na plecach ponad Charonem, od Fra Angelica zaczerpnął rodzajowy obraz, jak święci, uszczęśliwieni ze spotkania się w niebie, rzucają się sobie w ramiona. Nie ma żadnego szczegółu w obrazie *Sądu* Bounarrotiego, którego nie można by znaleźć w malarskiej przeszłości chrześcijańskiej Europy. Ale nie znajdujemy w olbrzymim fresku Sykstyny aniołów, którzy rozdzielają złych od dobrych. Nie spotykamy *psychostazy*, czyli ważenia dusz przez archanioła. Nie ma strącania dusz do piekła: potępieni wychodzą z jaskini niegodziwości. Nie ma właściwie kogo sądzić, bo wokół Chrystusa są sami sprawiedliwi, a źli znajdują się poza kręgiem Chrystusowym. Nagość osób w *Sądzie*, która o mało nie stała się przyczyną zniszczenia fresku, nie była rzeczą niezwykłą ani przeciwną tradycji. Spotykamy ją np. w obrazach Signorellego w Orvieto i w *Sądzie Ostatecznym* Memlinga w Muzeum Pomorskim w Gdańsku. Dlatego po wielu atakach na fresk Michała Anioła zaskakuje nas, chociaż nie może nas dziwić, odpowiedź inkwizycji weneckiej, dana w 1573 r. malarzowi Pawłowi Veronese. Na zarzut, że w jego obrazie *Uczta w domu Lewiego* niektóre osoby są za skąpo ubrane, zwrócił on uwagę, że w obrazie *Sądu* Michała Anioła jest jeszcze więcej nagości, że sam Pan Jezus, Matka Boska, św. Jan, Piotr i cały Dwór niebieski są zupełnie nieodziani. Odpowiedź trybunału brzmiała: „Nie wiecie, że malując Sąd ostateczny, w którym się nie suponuje osób ubranych, ani podobnych rzeczy, nie wchodzi w rachubę malowanie szat; czy tam macie rzeczy, które nie są uduchowione (*de spirito*), nie ma tam błaznów, nie ma psów, nie ma broni ani tym podobnych niedorzeczności" [89].

Mimo że wszystkie szczegóły ikonograficzne w *Sądzie* Michała Anioła, nawet te, które posiadają treść biblijną, są przejęte z tradycji, znalazł się jeden bardzo wybitny badacz, który twierdził, że dla artysty jedynym i wyłącznym źródłem było Pismo św. Był to Thode [90], który na 14 stronach wypisał teksty Pisma św., na jakich miał się opierać Michał Anioł przy malowaniu fresku w Kaplicy Sykstyńskiej. Autor ten poznaje wśród świętych zebranych koło Jezusa apostołów, ewangelistów, licznych błogosławionych, sybille, chociaż artysta — poza niewielu postaciami,

[89] P. Caliari, *Paolo Versonese*, Roma 1888, 104, nota 1 (akta procesu z dn. 18. VII. 1573).

[90] H. Thode, *Michelangelo und das Ende...*, dz. cyt., 24—38.

które rozpoznajemy po ich emblematach — resztę najprawdopodobniej chciał zostawić anonimową [91].

Według Condiviego i Vasariego [92] Michał Anioł kochał Biblię i często się w niej rozczytywał. Gorąca wiara artysty, zapalona w dzieciństwie, rozpłomieniona pod wpływem kazań *Fra* Girolamo Savonaroli, nigdy go nie opuszczała. Nosił ją w swym sercu jak wiatyk święty, w czasach kryzysu nigdy się nie załamał. Silna i wypróbowana w trudach życia wiara wyróżniała go między wielkimi ludźmi swej epoki. Stąd od tego miłośnika Pisma św., żyjącego głęboką wiarą, możemy słusznie się spodziewać nie tyle ilustracji zdarzeń biblijnych, co teologii biblijnej. Michał Anioł był głębokim myślicielem. Jego *Sąd Ostateczny* jest medytacją nad losem ostatecznym ludzkości. Nie chodziło mu o rozdzielanie czynności sądowych ani o oznaczenie emblematami wszystkich apostołów i świętych. Zasygnalizował tylko kilku, żeby zaznaczyć, że *fides sine operibus mortua est*. Poza tym anonimową ludzkość pozostawił swoim problemom. Pierwszoplanową sprawą w obrazie jest *Parusia*, powtórne przyjście Jezusa Chrystusa w celu ostatecznego wypełnienia swego Królestwa. W ten sposób treść *Sądu* odnosi się do słów *Ewangelii* św. Mateusza: „Wówczas ukaże się na niebie znak Syna Człowieczego i wtedy będą narzekać wszystkie narody ziemi; i ujrzą Syna Człowieczego przychodzącego na obłokach niebieskich z wielką mocą i chwałą. Pośle on swych aniołów z trąbą o głosie potężnym, i zgromadzą jego wybranych z czterech stron świata, od jednego krańca nieba aż do drugiego" (24, 30—31). O zmartwychwstaniu w połączeniu z *Parusią* mówi św. Paweł w *I Liście do Koryntian*: „Chrystus zmartwychwstał jako pierwociny spośród tych, co pomarli. Ponieważ bowiem przez człowieka przyszła śmierć, przez człowieka też [dokona się] zmartwychwstanie. I jak w Adamie wszyscy umierają, tak też w Chrystusie wszyscy będą ożywieni, lecz każdy według własnej kolejności. Chrystus jako pierwociny, potem ci, co należą do Chrystusa w czasie jego przyjścia. Wreszcie nastąpi koniec, gdy przekaże królowanie Bogu i Ojcu, i gdy pokona wszelkie królestwo oraz wszelką zwierzchność, władzę i moc" (15, 20—24). *Parusia* jest zamknięciem historycznego procesu zbawienia, począwszy od stworzenia świata, przez upadek człowieka, cudowne prowadzenie ludzkości, której historię przenika tajemnica Chrystusa, aż do spełnienia się Jego kró-

[91] B. Bertini — Calosso, *Ritratti nel Giudizio universale di Michelangelo*, w: *Michelangelo Buonarroti. Nel IV Centenario del Giudizio universale (1541—1941)*, Firenze 1942, 45—84. Fresk przedstawia „omnes gentes", wszystkie narody, o których mówi *Apokalipsa*, nie można przeto poszukiwać w nim portretów współczesnych Michałowi Aniołowi ludzi.

[92] Condivi, dz. cyt., 156; G. Vasari, dz. cyt., 210.

lestwa w eschatologicznym dojściu człowieka i świata. Chrystus jest pierwszym i ostatnim, On przyczyną sprawczą stworzenia, On też jego celem.

6. CHRYSTOCENTRYZM *SĄDU* W KOMPOZYCJI MICHAŁA ANIOŁA

Kompozycja *Sądu Ostatecznego* miała pewien idealny schemat nie tylko w sztuce bizantyńskiej, ale i zachodniej, zachowywała oznaczone elementy istotne, wykazywała kilka podziałów poziomych, zainicjowanych przez najstarsze arcydzieła powstałe w zachodnim świecie, mianowicie u św. Jerzego w Oberzell na wyspie Reichenau, w Sant'Angelo in Formis, mozaice w Torcello [93]. To statyczne uporządkowanie ginie w fresku Michała Anioła. Ogromny podmuch, obracający wokoło scenerię *Sądu*, porywa za sobą wielką ciżbę nagich postaci. Jeden wir, obiegający malowidło jego skrajem, podnosi się od lewej strony, tj. od rejonu wniebowstąpienia ciał, aby spaść z prawej strony do linii strefy błogosławionych, do której nie mają dostępu ci, którzy się sami od Chrystusa odwrócili. Drugi wir, o mniejszym zasięgu, wprowadza w obrót krąg świętych Zbawiciela i Dziewicy, uformowany na kształt róży, wspomnianej przez Dantego. Ten drugi element dynamiczny sugeruje głębię przestrzeni: pośrodku niego ukazuje się Chrystus, jakby oprawiony w złotą aureolę, przybywający z nadziemskiej nieeuklidesowej dali na swoje drugie przyjście, ostatni dzień świata. Piękna, bezbroda na sposób hellenistyczny a zarazem chrześcijański, twarz Boga-Człowieka wskazuje na nieprzemijającą świeżość młodości i pełnię Jego siły. Podniesiona prawica oznajmia, że przychodzi z mocą wielką i majestatem otoczony wieńcem tych, których zbawił swą ofiarną miłością. Na ciele nosi ślady ran, stygmaty swej miłości. Rozkazującym ruchem ręki nie przeklina, lecz dopełnia szczęścia „wybranych z czterech wiatrów" wprawiając w ruch całe zgromadzenie. Poniżej tronu Chrystusa obraca się dokoła swej osi zastęp aniołów, trąbiących na zmartwychwstanie, a ruch ten przenosi się na tych, którzy powstają z grobów. Ożywieni podnoszą się do orszaku świętych, który obraca się wokół samego Chrystusa, w górnych lunetach dołączają się do tego ruchu aniołowie niosący instrumenty Męki Pańskiej. Porwani gwałtownym huraganem pędzą w tym samym kierunku, obracając się na wszystkie strony i przeginając się od siły wichru jak fala: z najwyższym wysiłkiem trzymają w rękach ogromny krzyż i kolumnę. Całość ludzkości spada ku dołowi, ale nie tak, jak w dawniejszych przedstawieniach Sądu: na zatracenie, lecz aby wypełnić krąg chwały Bożej [94].

[93] G. Voss, dz. cyt.

[94] Motyw kosmiczny rotacji wokół Chrystusa, stanowiącego centrum wszechrzeczy i tajemnicy zbawienia ludzkości tak przedstawia Ch. de Tolnay w swym dziele *Michelangelo*, t. V, dz. cyt., 31:

Obrót dochodzi do granicy, przez którą nie mogą się przedostać ci, którzy są odrzuceni za swe niegodziwości, bo granicy strzegą aniołowie. Potępieni nie zostali strąceni do przepaści, bo oni nigdy w Bożym okręgu nie byli; to jest ich zasadniczą karą, że mając naturalny pęd ku Bogu, do tej orbity przeniknąć nie mogą. Pobyt świętych przy Chrystusie ma charakter dynamiczny, a nie statyczny: szczęście niebieskie to nie ustawiczne tkwienie w wieczności, lecz nieustający pochód chwały. Michał Anioł jest optymistą: gromadzi przy Chrystusie ludzkość „z czterech wiatrów", lecz mimo to uznaje ten margines, jakim jest odejście od Boga na wieki. Dlatego pokutował i modlił się, gdyż pragnął uzyskać nadzieję, że jedna kropla Krwi Chrystusowej została wylana również za niego. Dotychczas w obrazach Sądu przeważał symbolizm, często konwencjonalny i zimny, u Michała Anioła znajdujemy rzeczywistość zbawienia głęboko przeżytą. Artysta pokazał centralną pozycję Chrystusa w całej historii zbawienia. Przez tę chrystologiczną koncentrację artysta dał nam nową kompozycję Sądu i nową interpretację starego tematu sztuki kościelnej.

O ruchu wirowym w kompozycji Michała Anioła pisał już Hermann Grimm w swym żywocie artysty [95]. Tolnay podkreśla wpływ systemu heliocentrycznego, podanego przez Kopernika. Wprawdzie książka wielkiego Torunianina wyszła drukiem dopiero w r. 1543, to jest w dwa lata po ukończeniu fresku, lecz wiadomość o odkryciu szerzyła się po Europie już od r. 1510, kiedy sławny polski astronom napisał swój *Commentariolus*, krążący w odpisach. W r. 1533 Klemens VII zapoznał się z teorią heliocentryczną. Na pewno i Buonarroti, który w tymże roku przyjął zamówienie wykonania fresku, słyszał o tej nowości naukowej. Według Tolnaya, *Sąd* Michała Anioła jest pierwszym przedstawieniem systemu heliocentrycznego religijnego, gdzie Chrystus apolliński jest słońcem, naokoło którego poruszają się konstelacje duchów, magicznie z jednej strony przyciąganych, z drugiej — odpychanych w nieskończonych przestrzeniach [96]. Oczywiście teoria Tolnaya, zbudowana według zasad mecha-

„The innumerable bodies in the composition seem to be torn along by the whirpool which rotates about Christ from left to right. The spectators eye is carried from one group to another, first in the large circle and then into the smaller, ending with the figure of Christ.

It is a spiral movement from the perisphery to the center from which it then forcefully radiates to the perisphery, coming to rest in the diagonals of the Cross and the Column of the lunettes, as well as in the outlines of the ascending Elect and the falling Damned. These diagonals are but the reflections of the four diagonals outlines by the arms of Christ".

Por. także: Ch. de Tolnay, *Le Jugement dernier de Michel Ange*, „Art Quaterly" III, 1940, 134 n.; J. Białostocki, *Sąd Ostateczny Jansa Memlinga. Spostrzeżenia i analizy w oparciu o badania technologiczne*, „Rocznik Historii Sztuki", t. VIII, Wrocław—Warszawa—Kraków 1970.

[95] H. Grimm, *Leben Michelangelos*, Berlin 1860—1863; Nowe wydania ulepszone sporządził L. Goldscheider, Wien-Leipzig, [brw], z 300 ilustracjami i K. A. Laux, Leipzig 1940 (Sammlung Dieterich 93), w wydaniu wiedeńskim, s. 538—539.

[96] Ch. de Tolnay, *Michelangelo Buonarroti*, w: *Enciclopedia...*, dz. cyt., 290—291.

niki niebieskiej, w której formy koliste są najdoskonalsze, nie wyjaśnia wielu problemów zawartych w obrazie Michała Anioła. Inny badacz mistrza fresku *Sądu Ostatecznego*, Redig de Campos, przypisuje artyście, miłośnikowi starożytności, sugerowanie się antycznym Kołem Fortuny [97].

7. ANTROPOCENTRYZM W *SĄDZIE* MICHAŁA ANIOŁA [98]

Dla Michała Anioła jako artysty istniał tylko jeden problem: człowiek. Fenomen człowieka jest głównym, a można powiedzieć: jedynym przedmiotem jego sztuki. Człowiek — według niego — jest celem i sensem całej rzeczywistości [99]. Dlatego nic dziwnego, że Chrystus w *Sądzie Ostatecznym* w Kaplicy Sykstyńskiej ma postać człowieka w najdoskonalszej formie, jaką znał świat Renesansu, to jest antycznego Apollina. Długą drogę przeszła sztuka: od Piotra Cavalliniego i Giotta aż do klasycznego ideału człowieka, jaki dał nam Michał Anioł. Przykład tego ideału ukazał się zachwyconym oczom artystów na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej; wydawało się im, że ten absolutny wzór piękna pozostanie nieprzemijający. Było to idealizowanie natury. Michał Anioł nie reprodukował określonego indywiduum (np. postacie Lorenza i Juliusza w kaplicy Medycejskiej nie są bynajmniej portretami) ani też nie tworzył jestestw abstrakcyjnych, ale z postaci ludzkiej wydobywał ideę bożej proporcji, a figura pozostawała mimo to pełna życia, po ludzku witalna, nie tak, jak to było w Bizancjum, gdzie idealizacja platońska zredukowała figurę ludzką do pretekstu dekoratywnego i znaku symbolicznego. Była to tzw. druga po antyku, *la seconda maniera*, zastosowana przez Michała Anioła [100]. W *Sądzie* Kaplicy Sykstyńskiej zwycięża platońska idea dobra. Artystę pociągają zagadnienia etyczne i dla nich poświęca proporcje, które wyzwalają się z przyjętych w Renesansie kanonów, ginie tak wypracowana przez malarzy *Quattrocenta* zasada perspektywy. Temat przeważa nad formą, etyka nad estetyką. Nawet kolor jest tylko dodatkiem dekoracyjnym, który nie przykrywa rysunku konturów i delikatnych przejść światłocienia w posągowych ciałach. Element plastyczny zwycięża walory malarskie. Ten sposób malowania, zwany *la terza maniera*, posłużył Michałowi Aniołowi do całkowitego skoncentrowania się na człowieku, nie tylko w jego zewnętrznych, ale i wewnętrznych

[97] D. Redig de Campos, *Il Giudizio universale...*, dz. cyt., 64.

[98] Z chrystologią ścisły związek ma antropologia: dlatego omawiając chrystologiczny aspekt *Sądu Ostatecznego* nie można pominąć poglądu antropologicznego. Chrystologia jest antropologią normatywną: wierząc w Boga wierzymy w siebie, tak jak nam to Bóg nakazał.

[99] W całej sztuce Michała Anioła dominuje antropocentryzm, który jest prześwietlony treścią teologiczną.

[100] D. Redig de Campos, *Il Giudizio universale...*, dz. cnt., 67—69.

wymiarach [101]. W zawartości *Sądu* pokazane jest łączenie się ostateczne Chrystusa z ludzkością. Życie, dzieło i ukazanie się eschatologiczne Chrystusa jest niezrozumiałe bez prezentacji i poznania człowieka i ludzkości. Świat został stworzony dla człowieka, i Chrystus żyje dla ludzi, zwracając do nich apel o nawiązanie osobistego kontaktu z Bogiem. W całej zawartości *Sądu* dominuje problem egzystencji człowieka: jego życia przeniesionego przez próg wieczności, w *uniwersum sub specie Christi.* W centrum tego życia znajduje się człowieczeństwo Jezusa Chrystusa, który jest głową wszelkiego stworzenia i który przygotował ludzkość do etapu eschatologicznego przez przekazanie jej słów żywota oraz włączenie w życie Boże. Jezus Chrystus — Bóg i człowiek — jest centralną tajemnicą świata, a świat ten nie jest marny, bo swoją pełnię posiada w Chrystusie. Michał Anioł wierzył w wielkość człowieka jako centrum zbierające wszelkie elementy myśli i twórczości. Przez ich rozwój dochodzi człowiek do nieśmiertelności. Będąc sam wielkim artystą, nieustannie aktywnym, pozwalał się nazywać „il divino". W *Sądzie* przewija się problem egzystencji człowieka i pełni jego bytu, a tę znajdzie człowiek w dążeniu do Chrystusa [102]. Michał Anioł wprowadził do malarstwa wielki żar mistyczny, pochodzący z jego głębokiej religijności. W *Sądzie* Michała Anioła sztuka poddaje się Temu, który jest Alfą i Omegą świata i ludzkości [103].

[101] Ch. de Tolnay, *Michelangelo,* t. V, dz. cyt., 31: „The human figure is conceived by Michelangelo as an organic entity in the manner of Renaissance, but he raised it to heroic proportions and avoided any purely decorative treatment of the human body in the fashions of the Mannerits. His work imparts neither the illusionistic image of the Renaissance artits nor the effect of the artificial and arbitrary 'figure arabesques' of the Mannerits — he seems to conjure up an ontological reality". — O początku *la terza maniera* w *Sądzie Ostatecznym* Michała Anioła zob. D. Redig de Campos, *Il Giudizio universale...,* dz. cyt., 76—78.

[102] Michał Anioł szukał w religii chrześcijańskiej odpowiedzi na głębokie tajemnice ludzkiego istnienia: jaki jest sens życia, skąd pochodzi grzech, jaki jest cel cierpienia i na jakiej drodze można osiągnąć prawdziwe szczęście. Odpowiedź daje mu chrześcijańska wizja człowieka, wyrażona w poezji i sztuce.

[103] Bibliografia Michała Anioła zawarta jest w pracach: E. Steinmann und R. Wittkower, *Michelangelo — Bibliographie 1510 bis 1926,* Leipzig 1927; E. Steinmann, *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit,* Leipzig 1930. W *Dodatku* bibliografia Michała Anioła doprowadzona jest do r. 1930 przez H. W. Schmidta; P. Cherubelli, *Supplemento alla bibliografia michelagiolesca 1931—1942,* w: *Michelangelo Buonarroti. Nel IV Centenario del Giudizio universale,* dz. cyt.

LE CHRIST — CENTRE DE LA COMPOSITION DU JUGEMENT DERNIER DE MICHEL-ANGE

RÉSUMÉ

En 1481 le pape Sixte IV fit construit au palais de Vatican une chapelle dite Sixtine. Pendant une trentaine d'années suivantes ses parois furent décorées par les peintres du *Quattrocento*. Le pape Clément VII décida pourtant de changer les fresques sur la paroi du maître-autel. Il y voulait avoir une grande peinture du *Jugement Universel* qui aurait couronné tout le cycle des fresques de la chapelle et en plus exprimé — peut-on supposer — les sentiments du pape après un ravage de la ville de Rome par la soldatesque de Charles V (*Sacco di Roma* 1527).

C'était Michel-Ange Bounarroti qui était chargé de composer cette gigantesque fresque. Après la mort prompte du pape, l'artiste avait l'intention de continuer à sculpter le tombeau du pape Jules II († 1513), mais le nouveau pape, Paul III Farnese, l'obliga de réaliser la commande de Clément VII.

À cette époque-là, l'Église en Italie était pénétrée par des projets de la réforme et Michel-Ange s'intéressait beaucoup à ces idées. Le pape suivait ces tendances et après avoir subi quelques échecs, il convoqua en 1545 le Concile à Trente.

La fresque du *Jugement Dernier* devait être, selon le dessein du pape, un témoignage de ces efforts réformateurs ecclesiastiques.

Pour son travail Michel-Ange n'avait comme aide qu'Urbino. Paul III visita l'artiste à la chapelle en 1540 et à Noël en 1541 la fresque fut montrée au public romain. Au début la profondeur de l'idée de l'oeuvre était incompréhensible pour les spectateurs. Ils étaient choqués par des anges sans ailes, l'absence complète des nimbes et surtout par la nudité des centaines de personnages (excepté le Christ et la Sainte Vierge).

Parmi le plus scandalisés se trouva le maître de cérémonie de la cour papale, Martinelli di Cesena. Pour se venger l'artiste fit son portrait comme Minos, le juge de l'enfer. On exagérait dans l'attaque contre l'artiste. La tradition chrétienne permettait aux artistes d'introduire la nudité aux représentations du *Jugement Universel*. Cependant sous la pression des plusieurs personnes la Sainte Congrégation du Concile de Trente donna l'ordre d'habiller les personnages de la fresque. Une copie de Marcel Venusti de 1548 qui se trouve aujourd'hui au Musée *Capodimonte* à Naple nous montre la version originale du *Jugement* de Michel-Ange.

La partie centrale de la fresque est constituée par une *rosa mystica*. Son iconographie vient du Moyen Age et du poème de Dante. Au milieu de la scène se trouve le Christ avec sa Mère, entourés par les saints. Ce sont: deux figures athlétiques d'Adam et de St. Pierre, St. Laurent aux pieds du Juge et St. Barthołomé tenant la peau sur laquelle Michel-Ange fit son propre portrait. La caractéristique de cette *rosa mystica* est ce que la Sainte Vierge est assise sur le même trône que le Christ. Les saints regardent attentivement le Christ: qui voit le Christ, voit également le Père. Un groupe de vingt personnes entourant le Christ fait par son mouvement l'impression de la rotation de toute la *rosa mystica*. Plus bas les six anges sans ailes sonnent à la trompette; l'un se prépare à sonner et les deux autres tiennent deux livres. Tous se joignent au mouvement rotatif de la rose mystique.

Dans la partie basse de la fresque, on voit à gauche la résurrection des justes et des squelettes couverts de peau, selon la vision du prophète Ezéchiel. À droite

le spectateur voit l'enfer où les pécheurs entrent par l'antre de damnés. Ils y sont conduits par Caron et ensuite jugés par Minos. Celui-ci est enlacé par des serpents.

Au-dessus de la scène de la résurrection on voit celle de l'entrée au ciel. Pourtant les justes ne vont pas vers la Jérusalem nouvelle, mais ils se mettent en circuit autour de Christ. C'est vers lui que se rend tout l'Univers pour s'unir à lui. Beaucoup de symbols il y a dans le groupe dit portugais: deux personnages vont au ciel grâce à un frêle chapelet. Quelques damnés veulent se sauver, mais les anges les font retomber dans l'enfer.

On remarque aussi une personne bien caractéristique, notamment celle du „Disperato". Son visage donne l'impression d'une frayeur extrême. À l'extérieur de la rose mystique, il y a le grand nombre des saints, heureux de trouver le bonheur éternel. Des personnes aux emblèmes traditionnels font partie du groupe de St. Catherine d'Alexandrie. Dans les lunettes au-dessus de la fresque les anges soulevés par l'ouragan portent la croix et la colonne de la flagellation.

Selon des opinions traditionnelles, le *Jugement Universel* de Michel-Ange est une vision pleine d'horreur de la fin du monde: le geste du Christ signifie — dit-on — la condamnation des hommes, ce qui terrifie la Sainte Vierge. On était persuadé que la fresque illustrait la séquence *Dies irae,* mais cette opinion n'a aucune base. Le *Jugement Dernier* de Michel-Ange n'est pas non plus l'illustration *d'Il Paradiso* de Dante bien que l'artiste y avait introduit les personnages de Caron et de Minos. Il n'y a pas de scènes bibliques mais la fresque illustre la théologie biblique. Le *Jugement* est l'image de la *Parousia* du Christ qui reviendra à son royaume pour le rendre à Dieu le Père.

La *Parousia* est la fin de la rédemption historique. Le Christ ne maudit point, mais il augmente le bonheur des sauvés. Il revient avec la majesté, entouré de ceux qui sont sauvés par son amour. Le sens de la fresque est que le Christ s'unit à l'humanité.

La *Parousia* ne peut pas être comprise sans la connaissance de l'homme et de l'humanité et c'est pourquoi la christologie est étroitement liée à l'anthropologie prise dans la lumière de la théologie.