



WIELCY LUDZIE

LEOPOLD STAFF
MICHAŁ ANIOŁ

Nagroda za pilność dla Prosnaka
Włodzimierza, ucznia klasy I "a"
w roku szkolnym 1937-38.

Prez. Op. Rodzic

Ł. Ontowska



Dyrektor

R. P. M. M. M.

n. 123

Report of the Board of Directors
for the year 1907
1907-08

Director
J. H. [unclear]

1907-08

1907-08

WIELCY LUDZIE

MICHAŁ ANIOŁ

WIELCY LUDZIE

BIBLIOTEKA ŻYCIORYSÓW

TOM I

MICHAŁ ANIOŁ

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ TADEUSZ GRONOWSKI



FRANCESCO DA HOLLANDA: PORTRET MICHAELA ANIOŁA

LEOPOLD STAFF

MICHAŁ ANIOŁ

CZTERY ILUSTRACJE NA OSOBNYCH PLANSZACH



NAKŁADEM PAŃSTWOWEGO WYDAWNICTWA KSIĄŻEK
SZKOLNYCH WE LWOWIE, UL. KURKOWA 21 — 1934

PAŃSTW. WYDAWNICTWO KSIĄŻEK SZKOLN. WE LWOWIE
UL. KURKOWA 21 — Nr. telefonu 28-47. — Konto czek. PKO Nr. 141751

WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE

D 10 / 2016



186847 Gryf.

Michał Anioł urodził się dnia 6 marca 1475 roku, w Caprese, w Kasentyńskim, nad rzeczką Singarną, w poniedziałek, cztery godziny przed świtem, jako drugi z rzędu syn Lodovica di Buonarroti-Simoni. Matka jego, o lat dziesięć młodsza od męża, Francesca di Neri di Miniato del Sera, zmarła, jako dwudziestosześcioletnia kobieta, w r. 1481, wydawszy na świat pięciu synów. Horoskop w dniu urodzin Michała Anioła, wskazujący „przyjęcie Merkura z Wenerą w domu Jowisza”, wróżył noworodkowi wielką przyszłość.

Rozmiłowany we wspaniałości Renesans uważał za konieczne dorobić genjuszowi stosowne drzewo genealogiczne, wywodząc ród jego od hrabiów Canossy, doszukując się pokrewieństwa jego nawet z domem cesarskim, w co Michał Anioł rad wierzył, pragnąc w ten sposób uświetnić niesławną swoją rodzinę. W rzeczywistości pochodził z dawno

we Florencji osiadłych mieszczan. Przodkowie jego byli drobnymi bankierami i kupcami, piastując niejednokrotnie w zarządzie miasta poczystne urzędy.

Ojciec, Lodovico, posiadał, na spółkę ze swym bratem Franceskiem, małą posiadłość w Settignano, przynoszącą bardzo skromne dochody. Był to człowiek ciasnego umysłu i przykrego charakteru. Chłubił się, że nigdy nie uprawiał żadnego rzemiosła. Był w sprawach świata wielce nieobrotny, jak zwykle ludzie uczciwi — mówi Varchi w swej mowie pogrzebowej na cześć Michała Anioła. Dochody swe łątał lichy płótnem posadami. W zimie roku 1474/5, był podestą w Chiusi i Caprese. Po upływie półrocznego urzędowania wrócił Lodovico do Florencji, oddawszy syna „na mamki” kobiecie, która była córką kamieniarza i za kamieniarza wyszła. Michał Anioł twierdził często żartem, że upodobanie do marmuru i dłuta wypił z mlekiem swej karmicielki.

Lodovico, który w roku 1485 ożenił się poraz drugi z Monną Lukrecją Ubaldini, mieszkał we Florencji w domu będącym własnością jego szwagra Filippa di Narduccio, farbiarza. Gospodarstwo prowadził wspólnie ze starszym bratem Franceskiem, wekslarzem,

który wtrącał się do wszystkiego i niejednokrotnie dał się Michałowi Aniołowi we znaki. Przyszły artysta rósł wśród hałaśliwej gromady braci, którzy, jak i ojciec, mieli doskwierać mu już przez całe życie. Wiecznie zrzędnym, zachłannym, niezrównoważonym Lodovico, gardzący dumnie „kamieniarstwem” syna, zmienił zdanie dopiero wtedy, gdy talent chłopca zaczął się opłacać. Wyciągał zeń co się dało. Nie ustępowali mu w łapczywości synowie. Michał Anioł w wielkiej ambicji rodzinnej pragnął „postawić braci na nogi”, ci zaś, wyzyskując jego dobre serce, doprowadzali go często do zniecierpliwienia i gniewu. To dobre serce bowiem walczyło w nim z pewną małostkowością w sprawach pieniężnych, usprawiedliwioną wieczną troską i kłopotami o byt nie umiejącej się rządzić rodziny. Aczkolwiek Michał Anioł z czasem stał się człowiekiem bogatym i pozostawił nawet po śmierci okazały majątek w ziemi i domach, uskarżał się zawsze na ubóstwo. Nie myślał bowiem nigdy o sobie, odmawiając sobie najpierwszych potrzeb.

Piastował w duszy wzniosły ideał artysty, miał wysokie pojęcie o swem powołaniu; był arystokratą ducha, wierzył w swe hrabiowskie pochodzenie. Nie chciał więc dopuścić, by

bracia jego byli chłopami i chodzili za pługiem. Wymagająca rodzina uważała to za pychę. Stąd tarcia wzajemne. Kochał ją jednak po swojemu. Dowodem przejmujące strofy, któremi uczcił śmierć ojca w r. 1536. Z największą troską pielęgnował brata Buonarrota, który w r. 1528 zmarł w jego ramionach na cholerę. Miłość do niego przeniósł na jego syna Lionarda. Winą jego było, że z wysokich sfer ideału nie umiał schodzić na ziemię i przystosowywać się do małostkowej codzienności rodziny, całe życie spragniony jej miłości.

Podrósłszy uczęszczał Michał Anioł do szkoły niejakiego Francesca da Urbino, który uczył gramatyki. Ale to mu nie wystarczało. Chłopak zaczął wcześniej lgnąć do sztuki. Przestawał chętnie z malarzami. Zaprzyjaźnił się z Franceskiem Granacci, uczniem Ghirlandaia. Towarzysz podsyczał jego zapał artystyczny dostarczając mu rysunków. Zresztą cała Florencja była jednym ogromnym skarbem dzieł sztuki. Kościoły i obrazy, pałace i posągi czarowały jego oczy i rozogniały wyobraźnię, każąc mu śnić o własnej sła-

wie i uwiecznieniu swego imienia w szeregu wielkich, świetnych nazwisk. Rodzina nie chciała słyszeć o tem, marząc dla niego o zaszczytnym urzędzie. Ale nie pomogły gniewy, groźby i kije. Zawziętość Michała Anioła przełamała upór ojca, za którego zgodą dnia 1 kwietnia 1488 roku, wstąpił na trzyletnią naukę do pracowni Domenica Ghirlandaio.

Tam zaczął Michał Anioł kopiować starych mistrzów. Prace te budziły podziw otoczenia. Między innemi wykonał barwną kopię sztychu Martina da Hollanda (Schongauera) „Pokusa św. Antoniego“, przyczem studja do demonów robił z natury, „przyglądając się na targu ryb kształtom ich skrzel, oczu i innych części“, — jak podaje Condivi. Przedewszystkiem jednak nauczył się u mistrza swego, Ghirlandaia, techniki freskowej, którą później miał tak niezrównanie zabłysnąć, tworząc sufit Kaplicy Sykstyńskiej. Ghirlandaio poznał się na znakomitym talencie swego ucznia, który czynił tak świetne postępy, że podobno budził zazdrość w swym mistrzu.

Przed upływem trzechlecia wstępuje Michał Anioł do szkoły Bertolda di Giovanni. Lorenzo de' Medici i przodkowie jego nagromadzili w ogrodzie przy kościele San Marco

mnóstwo rzeźb antycznych, a nadzór nad niemi miał uczeń Donatella, Bertoldo, pod którego kierunkiem młodzi adepci oddawali się studjowaniu starożytności.

W ogrodzie San Marco wysuwa się Michał Anioł talentem na czoło uczniów. Budzi ich zdumienie i zazdrość. W poczuciu swej wyższości nie umie powstrzymywać się niekiedy od złośliwych uwag i docinków pod adresem nieudolnych towarzyszy. Kiedy pewnego razu gromadka bawiła w Kaplicy Brancaccich, w kościele Santa Maria del Carmine, gdzie kopiowano freski Masaccia, niejaki Torrigiano, dotknięty uszczypliwym żartem Michała Anioła, uderzeniem pięści zmiażdżył mu kość nosową, oszpecając go na całe życie, co było wielkim ciosem dla artysty, widzącego w pięknie cielesnem odbłask duszy i Boga.

Traf szczęśliwy sprawił, że Lorenzo Magnifico, zaszedłszy do ogrodu San Marco, zwrócił uwagę na Michała Anioła, który właśnie wykonał głowę Fauna. Księżę pochwalił robotę, lecz zauważył żartem, że Faun, jakkolwiek jest starcem, posiada wszystkie zęby. Gdy Michał Anioł został sam, pozbawił swego starca jednego górnego zęba, przyczem wydrążył dziąsło tak, jakby ząb był

wyrwany z korzeniem. Gdy Lorenzo przybył nazajutrz, ujęty naiwną prostotą chłopca, wziął go w swoją opiekę. Wyciągnął stąd korzyść i ojciec Michała Anioła, gdyż otrzymał urząd na komorze celnej, który przynosił mu osiem skudów miesięcznie.

Księżę pozwolił pupilowi zamieszkać w pałacu i dopuścił go do swego stołu, gdzie siadywali jego synowie, oraz poeci i uczeni, którymi otaczał się władca, sam filozof i poeta. Dwór florencki był ogniskiem najwyższej kultury umysłowej. Stałymi gośćmi księcia byli członkowie Akademji Platońskiej, jak Marsilio Ficino, Pico de la Mirandola, Girolamo Benivieni, Angelo Poliziano. Ożywiał ich duch Grecji.

Towarzyszami Michała Anioła byli synowie księcia: dwudziestoletni Piero, następca Lorenza, wygnany niebawem po objęciu władzy, Giovanni, późniejszy papież Leon X, oraz Giuliano, którego znamy z posągu Michała Anioła w Sacrestia Nuova.

Nauczycielem młodych książąt był Angelo Poliziano, znakomity poeta i uczony, który w towarzyskiem obcowaniu wtajemniczał Michała Anioła w świat antyku. Pod jego wpływem stworzył młody artysta płaskorzeźbę, mającą za przedmiot „Walkę Cen-

taurów". Daje w niej wyraz swemu umiłowaniu nagości, gry mięśni, młodości i siły.

Na dworze Lorenza nauczył się łączyć swe gorące uwielbienie rzeźby antycznej z kultem idei platońskich, które gromadziły tam poetów i artystów na uroczych sympozjonach. Rozprawiano na nich o Erosie, jako wszystko poruszającej sile, o pięknie jako emanacji Boga, który jest jego idealną doskonałością, gdy ludzie duchowo i cieleśnie piękni są niejako cieniami swego Stwórcy. Kochać znaczyło dążyć do zjednoczenia z pięknem doczesnem, by wraz z niem wznieść się do bezpożądliwego oglądania idei wieczystej.

Ale jednocześnie z tą czarującą artystów doktryną, odbijały się o mury Florencji i dochodziły Michała Anioła pełne porywającej namiętności i natchnionej wymowy groźby i potępienia, ciskane na świat radosny przez posępnego mnicha, przeora San Marco, Savonarolę. Fanatyczny kaznodzieja gromił rozluźnienie obyczajów, wyklinał księcia i papieża, wzywał do pokuty i głosił rzeczpospolitą ludową pod władzą króla, Jezusa Chrystusa. Postać nieprzejednanego proroka wstrząsnęła duszami patrycjuszów. Wpływ jego jest ogromny. Habit przywdziewa Pico de la Mirandola, Poliziano każe się pocho-

wać jako Dominikanin, w kościele Savonaroli, San Marco. Korzą się artyści: Botticelli, Piero di Cosimo. Starszy brat artysty Lionardo († 1491) wstępuje do klasztoru Dominikanów.

Z tych czasów pochodzi płaskorzeźba „Madonna przy schodach“.

Michał Anioł młody, żyjący twórczo światem pogańskiego piękna, nie uległ narazie głębiej wpływowi Savonaroli. Atoli ziarno jego kazań zapadło mu w duszę i kiełkowało w niej zwolna. Kiedyś wyda groźne owoce.

Buonarroti, syn Odrodzenia, wielbiciel piękna i sztuki, a zarazem w bojaźni bożej wychowany, z praojców wierny syn Kościoła, znalazłszy się między temi dwoma przeciwieństwami, między miłością Chrystusa i miłością Apollina, przyjął je obie w głąb swej duszy i niesłychaną pracą ducha twórczego, starał się przez całe życie stopić je razem i objawić w nieśmiertelnej piękności. Podjął wysiłek nadludzki, który zostawił wieczyste piętno rozterki na dziele, a rysę przebolesną w duszy tego potępieńca zawieszonego beznadziejnie między dwoma wrogimi biegunami, w daremnem pragnieniu pojednania piękna i miłości z pokutą i żądzą zba-

wienia. Uświadomi to sobie jednak tragicznie dopiero na starość.

W kwietniu roku 1492 umiera Lorenzo Wspaniały. Michał Anioł opuścił pałac i wrócił do domu. Następcą zgasłego księcia zostaje syn, „niedorzeczny”, pyszny i kapryśny Piero. Na wezwanie jego wraca Michał Anioł do pałacu. Stosunek Piera do sztuki charakteryzuje fakt, że kiedy w r. 1494 spadł we Florencji wielki śnieg, książę polecił Michałowi Aniołowi zbudować na podwórzu pałacowem posąg ze śniegu, czego Michał Anioł podjął się, niestety! Nowy władca nie był mecenasem, nie był politykiem, nie był rycerzem, choć czasy właśnie wymagały twardej i orężnej ręki. Niezadowolone z rządów medycejskich żywiły dźwignęły buntownicze głowy. Od strony Francji groził najazd Karola VIII. Skrzydlate wieści podnieciły zapal ludu do czynu.

Michał Anioł znów powrócił do domu. Pracował nad „Herkulesem”, który zaginął i nad krucyfiksem dla ołtarza w San Spirito. Przeor tego kościoła dał młodemu artyście do dyspozycji pokój i pozwolił dokonywać

sekcji na zwłokach z kostnicy znajdującej się przy kościele szpitalnym. Wgłębiając się w tajemnice ciała ludzkiego, został Michał Anioł najznakomitszym anatomem swych czasów.

Niepewna atmosfera, w jakiej żył młody artysta, przyprawiła go o rozstrój duchowy, wzmagając nieokreślony, tajemniczy niepokój. Halucynacje, urojenia chorobliwej wyobraźni kazały mu drżeć o swe życie i pozabawiały go męskiej odwagi.

Przebywający na dworze Piera lutnista Cardiere, zaprzyjaźniony z Michałem Aniołem, zwierzył się artyście, że zjawił mu się we śnie zmarły Lorenzo Magnifico w czarnej, podartej szacie, przez którą przeświecała nagość i polecił mu zawiadomić Piera, iż zostanie wygnany z ojczyzny i nie powróci do niej już nigdy. Michał Anioł kazał mu donieść o tem księciu. Po kilku dniach spotkał znowu przerażonego lutnistę, który oświadczył, iż Lorenzo zjawił mu się poraz drugi i w gniewie wymierzył mu policzek za karę, iż nie spełnił rozkazu. Michał Anioł zgromił go za nieposłuszeństwo i Cardiere udał się do Careggi, willi Medyceuszów pod Florencją, gdzie przebywał Piero. Napotkanemu w drodze księciu opowiedział lutnista swój

sen, lecz księżę z całym orszakiem wyśmiał go, towarzyszący zaś Pierowi kanclerz Bibbiena, nazwał głośno muzyka warjatem, twierdząc, że zmarły byłby się raczej ukazał synowi, którego kochał, niż marnemu lutniście. Odprawiony z drwinami Cardiere zawiadomił o wszystkim Michała Anioła, który, przekonany o grożącym niechybnie niebezpieczeństwie, w panicznym strachu uciekł z Florencji. Ten nieopanowany strach miał jeszcze kilkakrotnie nawiedzać wielkiego artystę.

Michał Anioł ruszył do Wenecji, aby wkrótce przenieść się do Bolonji.

Za czasów Giovanni'ego Bentivoglio istniało tam prawo, że każdemu przybyłemu do miasta cudzoziemcowi wyciskano na paznokciu dużego palca pieczęć z czerwonego laku. Nie wiedzący o tem Michał Anioł, wjechawszy bez pieczęci, został zaprowadzony do urzędu cłowego i skazany na pięćdziesiąt li-rów kary. Nie miał jednak pieniędzy. Zauważył go pan Gianfrancesco Aldovrandi, członek Rady Szesnastu i dowiedziawszy się, że zatrzymany podróżny jest rzeźbiarzem, kazał go uwolnić i zaprosił do swego domu. Wysoce cenił swego gościa i rozkoszował się jego talentem, każąc mu wieczorami czytać

Dantego, Petrarke, a czasem Boccaccia, zanim udał się na spoczynek. Michał Anioł wykonał z polecenia Aldovrandiego postaci świętych Petronjusza i Prokulusa, oraz posązek trzymającego lichtarz anioła, dla grobowca św. Dominika. Prace te, w których znać wpływy Jacopa della Quercia, nie wychodzą poza przeciętność dobrych robót zarobkowych.

Kiedy Michał Anioł wrócił wiosną 1495 roku do Florencji, zastał u władzy partję republikańską Savonaroli. Artysta trzyma się zdala od walk i namiętności stronnictw. Oddaje się wyłącznie sztuce. Lorenzo di Pierfrancesco, członek bocznej linii Medyceuszów, który wrócił z Francuzami do Florencji i przyłączył się do partji Savonaroli, zamówił u Michała Anioła posąg młodzieńczego Jana Chrzciciela, o którym dziś nic pewnego nie wiemy. Drugim utworem tych czasów jest Śpiący Kupidyn, któremu artysta pośrednio zawdzięczał swą podróż do Rzymu. Kiedy bowiem Lorenzo di Pierfrancesco ujrzał tę rzeźbę, namówił Michała Anioła, by sztucznie nadał jej wygląd wyko-

paliska. Istotnie pośrednik, niejaki Baldas-
sare, sprzedał Kupidyna kardynałowi z San
Giorgio, Raffaelowi Riario, jako antyk za
dwieście dukatów, jednak artyście przesłał
do Florencji tylko trzydzieści. Kiedy rzecz się
wydała i wyszła na jaw niewinność rzeźbia-
rza, Michał Anioł wyjechał dla wyjaśnienia
sprawy do Rzymu, gdzie stanął 25 czerwca
1496 roku.

W Wiecznem Mieście, pełnem zabytków
antycznych, mniej zajmowały go ruiny wiel-
kiej starożytności, niż dzieła klasycznej sztuki
plastycznej. Obracał się w kołach bogatych
kolekcjonerów, których zainteresowania wy-
czerpywała żyłka archeologiczna, pozostawiając
ich obojętnymi na twórczość współ-
czesną. Namiętnym zbieraczem rzeźby staro-
żytniej był też kardynał San Giorgio, który
talentowi Michała Anioła nie stworzył pola
do działania, zawodząc nadzieje artysty. Me-
cenasa znalazł młody rzeźbiarz w Jacopie
Galli, dla którego stworzył Kupidyna i Bak-
chusa. Pierwsza rzeźba zginęła, druga znaj-
duje się w florenckiem Bargello.

Zbliżywszy się dzięki Jacopowi Galli do

kół watykańskich, otrzymał Michał Anioł zamówienie, które dało mu sposobność stworzyć jedno z największych arcydzieł sztuki religijnej. Kardynał francuski i poseł Karola VIII, opat z Saint Denis, Jean de la Grolaye de Villiers, zamówił dla kaplicy świętej Petronilli w bazylice świętego Piotra, zwanej kaplicą królów francuskich, grupę Pietà. Dnia 26 sierpnia 1498, Jacopo Galli podpisał w imieniu Michała Anioła kontrakt zapewniający artyście 450 dukatów. Umowę opatrzył dopiskiem, że „praca ta będzie najpiękniejszym dziełem marmurowem w Rzymie i lepszego nie stworzy żaden artysta współczesny.” Michał Anioł nie zawiódł pokładanych w nim nadziei.

Pietà tchnie przejmującą głębią uczucia i wzniosłością najczystszej myśli. Znalazło w niej wyraz religijne podglebie duszy Michała Anioła. Głos płomiennego Savonaroli, nie przeszedł w duszy jego bez śladu, a jego męczeńska śmierć wstrząsnęła nim niewątpliwie.

Grupa w kaplicy kościoła świętego Piotra ustawiona jest w złym świetle. Zeszepecono ją barokowymi ozdobami: krzyżem, podtrzymującymi koronę aniołkami i aureolą nad głową Chrystusa. Lecz bije z niej blask nie-

ziemskiej boleści i bezgranicznego smutku. Piękna twarz Matki, o spuszczonej powiece i zwartych niemo ustach, przemawia samotną rezygnacją bez łzy. Martwe ciało Syna z opadłą wtył głową, opuszczoną prawą ręką i owisłemi bezwładnie nogami, zastygło co dopiero, po okrutnem konaniu, w śmiertelnym spokoju. Uderza młode oblicze Madonny. W rozmowie z Condivim tłumaczy je Michał Anioł tem, że „czyste kobiety zachowują większą świeżość od tych, które są skalane. O ileż więcej Dziewica, nietknięta nigdy najmniejszym pożądaniem zmysłowem, które mogło skazić jej ciało. Co więcej, taka świeżość i kwietnianie młodości, pozatem, że zachowuje się w sposób naturalny, jest powołana zrządzeniem boskiem do świadczenia wobec świata o dziewictwie i wiecznej czystości Matki”.

Nie mogąc zdobyć dostępu do obojętnego dla jego sztuki papieża Aleksandra VI, opuszcza Michał Anioł w lecie roku 1501 Rzym i staje 19 czerwca w swem mieście rodzinnem.

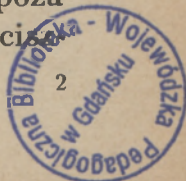
We Florencji tymczasem namiętności

polityczne uciszyły się. Wielka rada, powołana do życia przez Savonarolę, rządziła gminą, na której czele stanął w roku 1502 pierwszy dożywotni gonfaloniere, Piero Soderini.

Za pośrednictwem Jacopa Galli zawiera Michał Anioł z kardynałem Piccolomini, późniejszym papieżem Piusem III, kontrakt, na mocy którego miał dla kaplicy Piccolominich w Sienie wykonać piętnaście małych figur w przeciągu trzech lat, za sumę 500 dukatów. Uniosła go, poraz pierwszy, niepohamowana ambicja i nieobliczalność temperamentu, która będzie kiedyś źródłem tragicznych konfliktów i niepowetowanych klęsk w jego życiu twórczem. Mierzył siły na zamiary. Gdyby posiadał ramiona Briareusza nie mógłby podolać uciążliwości tego przedsięwzięcia. Zwłaszcza, że zarówno teraz, jak później, nie dopuszczał współpracowników. W nienasyconej żądzy sławy chciał wszystko wykonywać sam. Ale gorączka niebawem opadła, przyszło otrzeźwienie, a z niem zniechęcenie. Robota postępowała opornie. Kontrakt odnowiono ze spadkobiercami Piusa III, 15 września 1504, z którego dowiadujemy się o ukończeniu — poza

zaczętym przez Torrigiana św. Franciszka

Michał Anioł.



kiem — posągów świętego Piotra, Pawła, Piusa i Grzegorza. Dzieła te, jakby pod wpływem zniechęcenia, cechuje dziwna przeciętność. Michał Anioł nigdy nie wykonał tego zamówienia. Do późnych lat gryzł się tem i czynił sobie gorzkie wyrzuty.

Wpoprzek zamierzeniom jego stała u samego początku myśl inna, która pochłonięła go całkowicie.

Od trzydziestu lat leżał na placu przy katedrze napoczęty blok marmurowy pięć i pół metra długości. Agostino Duccio miał wykonać zeń posąg proroka Dawida dla katedry Santa Maria del Fiore. Przy sprowadzaniu bloku z Carrary jeden z robotników, przyciosując kamień dla łatwiejszego transportu, uszkodził go tak, że Duccio, zniechęcony, porzucił swą myśl. Nikt inny też nie widział możliwości zużytkowania głazu.

Chcąc raz załatwić się z tą sprawą ostatecznie, zarządcy budowy, którymi byli konsulowie cechu tkackiego, zwrócili się do kilku artystów z propozycją zużytkowania bloku, między nimi do Michała Anioła, który przedstawił model i na podstawie kon-

traktu z d. 16 sierpnia 1501 otrzymał blok do roboty.

W tym czasie wrócił po dłuższym pobycie w Wenecji Leonardo da Vinci do Florencji. O dwadzieścia trzy lata starszy od Michała Anioła, otoczony sławą najznakomitszego artysty i tajemniczym nimbem głębokiego uczonego i wynalazcy, budził niezwykłą osobowością swoją wprost sprzeczne uczucia w swych ziomkach. Zarzucano mu nierówny i beczynny tryb życia, oddawanie się badaniom naukowym i zaniedbywanie sztuki, której nie uważał za szczyt ludzkiej działalności. Nie krył się z tem zdaniem, wiedziano, że brzydził się pracą rzeźbiarską, wszelkiem rzemiosłem, że nie dbał o sławę i uznanie tłumu. Piękny i wytworny w obejściu, samotny, obojętny, wyniosły, oddawał się tylko swym wielkim myślom i kultowi własnego ja. Raziło nawet ludzi, że lekceważąc panującą modę, nosił krótką, różową tunikę, sięgającą po kolana i starannie utrefioną, falistą brodę do połowy piersi.

Miał jednak i gorliwych zwolenników, oczarowanych jego urokiem. Byli nimi artyści. Był nim też gonfaloniere Soderini. Leonardo pracował właśnie nad kartonem do św. Anny. Tłumy odwiedzały pracownię jego

w klasztorze Santa Annunziata. Michał Anioł uznał mistrzowską kompozycję tego kartonu, którego wpływ daje się odczuć wybitnie w późniejszych jego pracach.

Michał Anioł brzydki, zaniedbany, samotny, nieśmiały, uczuł instynktownie w twórcy „Giocondy” rywala, którego postanowił przewyższyć sławą, tem bardziej, że, jak niosły słuchy, Leonardo w zabiegach o blok marmurowy popierał był Andrzeja Sansovino, który równocześnie niemal z nim powrócił z Portugalji.

Stosunek Michała Anioła i Leonarda, tych „dwóch na słońcach swych przeciwnych bogów“, maluje najlepiej podane przez Vasari'ego zdarzenie: „Leonardo przechadzał się raz po ulicach Florencji... Koło Santa Trinità rozmawiało kilku mieszczan; rozprawiali o jakimś ustępie z Dantego. Przywołali Leonarda, prosząc go o wytłumaczenie tego ustępu. W tej chwili mijał ich Michał Anioł. Leonardo rzekł: „Michał Anioł wytłumaczy wam wiersz, o którym mówicie“. Michał Anioł, mniemając, że Leonardo chce zadrwić z niego, odpowiedział mu cierpko: „Wytłumacz im ty sam, który zrobiwszy model spiżowego konia, nie umiałeś

go odlać i utknąć na tem sromotnie¹⁾. Poczem odwrócił się do wszystkich plecami i odszedł. Leonardo pozostał na miejscu i okrył się rumieńcem. Michał Anioł zaś, jeszcze niezadowolony, pałając chęcią dotkliwego urażenia go, wołał zdaleka: „Tylko takie kapłony, jak Medjolańczycy, mogli uważać cię za zdolnego do takiej pracy.”

Michał Anioł przystąpił do pracy nad blokiem dnia 13 września 1501 i pracował nad nim osiemnaście miesięcy. Za dzieło to otrzymał 400 dukatów.

„Dawid”, czyli jak go nazywano „Gigante”, to uosobienie siły, siły w spoczynku, siły przed czynem. Młodzieniec o szerokiej piersi, silnej muskulaturze, za dużych rękach wyrostka, mierzy mocnem, skupionem spojrzeniem niewidocznego przeciwnika i czeka chwili sposobnej do śmiertelnego rzutu. Jest w nim niezłomna pewność zwy-

¹⁾ Aluzja do konnego posągu Franciszka Sforzy. Łucznicy francuscy bawiąc się strzelaniem do gipsowego modelu, zniszczyli go doszczętnie.

cięstwa, ufna w moc ducha bożego. Imponująca wiedza anatomiczna i brawura wykonania święcą w dziele tem szlachetny triumf.

Dnia 25 stycznia 1504 roku komisja, w której skład wchodzili Botticelli, Filippino Lippi, Perugino, Giuliano da San Gallo, Piero di Cosimo i Leonardo da Vinci, obradowała nad wyborem miejsca dla ustawienia Giganta. Zdania ważyły się między Loggią dei Lanzi, gdzie posąg miałby ochronę od deszczu, a frontem Palazzo Vecchio. Na życzenie Michała Anioła, który pragnął widzieć posąg „w świetle placu”, postanowiono ustawić go przed Signorią, usuwając Judytę Donatella, która — jak twierdzono — odkąd stanęła na placu ku pamięci wygnania Medyceuszów, była złym znakiem i przyprawiła Florencję o utratę Pizy.

Przewiezienie „Giganta” z pracowni artysty na piazzę trwało dni cztery, od 14—18 maja 1504 roku. Architekt Cronaca sporządził specjalne, wiszące rusztowanie. Dla wydobycia posągu musiano zburzyć ścianę nad drzwiami drewnianej szopy. Ustawiono straż, gdyż skryci zwolennicy wygnanych Medyceuszów, pałając gniewem za usunięcie Judyty, dawnej własności książąt, skonfiskowanej przez republikę po wypędzeniu Piera,

obrzucali posąg kamieniami. „Dawid” uchodził za symbol wolności republikańskiej.

Podczas rozruchów, w r. 1527, zrzucona z okna pałacowego ława zdruzgotała na trzy części lewe ramię Giganta, które spoić kazał dopiero Cosimo I, w roku 1543.

„Dawid” stał przed pałacem do r. 1873, poczem przeniesiono go do trybuny w florenckiej Akademji sztuk pięknych. Na pierwotnem miejscu znajduje się dziś marmurowa kopia oryginału. Na Piazzale Michela-gniolo stoi bronzowy odlew Dawida.

W związku z Dawidem opowiada Vasari anegdotę, którą nie od rzeczy będzie przytoczyć.

Kiedy Piero Soderini ujrzał pierwszy raz gotowego „Dawida”, uczynił, pragnąc zaznaczyć swe znawstwo, uwagę, że nos posągu jest zbyt gruby. Michał Anioł, wzięwszy prócz dłuta trochę marmurowego pyłu do ręki, wszedł na rusztowanie i zaczął wodzić dłutem, nie dotykając nawet nosa, tylko roznając pył z dłoni. Po chwili spytał Soderiniego o zdanie. Gonfaloniere stwierdził, że jest lepiej i twarz nabrała życia. Michał Anioł zszedł z rusztowania, uśmiechając się skrycie.

Twórczość Leonarda da Vinci nie pozo-

stała bez wpływu na chłonną artystyczną duszę Michała Anioła. Świadczy o tem „Święta Rodzina“, obraz w formie koła malowany na drzewie, dziś w Galerji Uffizi we Florencji. Kompozycyjny schemat leonardowskiej piramidy wypełniony został mistrzowską grupą Matki Boskiej, Świętego Józefa i Dzieciątka. Walory rzeźbiarskie w tem dziele biorą górę nad malarskimi. Wszystkie postacie cechuje znów siła fizyczna, sprzeczna z leonardowską miękkością. Ukazujące się z głębi postacie nagich młodzieńców, będąc echem Signorelliego, są zapowiedzią przyszłych efebów Kaplicy Sykstyńskiej.

Ale jeszcze bliżej ci dwaj wielcy ludzie mieli się zetknąć ze sobą, — mieli się stać współzawodnikami.

Gonfaloniere Piero Soderini pragnął podnieść ducha obywateli, przypominając im dawną chwałę oręża florenckiego. Postanowił więc przyozdobić wielką salę Rady freskami, przedstawiającemi obrazy wielkich czynów ich przodków w wojnach z Pizańczykami.

Leonardowi polecono, w lutym 1504 r., wykonać epizod walki, którą Florentczycy stoczyli chlubnie, w czerwcu 1440 roku, pod Anghiari z kondotjerem księcia medjolań-

skiego, Niccolem Piccinino. Dnia 4 maja 1504 roku rozpoczął Leonardo pracę nad kartonem, na którym przedstawił, w świetnie skomponowanej, zwartej grupie jeźdźców, gorący moment zażartej walki o sztandar.

Michał Anioł wybrał jako temat bitwę pod Casciną, kiedy to Florentczycy, pod wodzą Galeotta Malatesty, w r. 1364 odparli zwycięsko atak kondotjera Johna Hawkwooda, który napadł znienacka żołnierzy kąpiących się, w skwarny dzień letni, w Arnice. Na głos alarmu żołnierze wyskakują z rzeki, wciągają na mokre członki odzież i chwytają za broń. Chwila ta dawała Michałowi Aniołowi wyborną sposobność ukazania w najrozmaitszych pozach gromady nagich ciał w niezwykłym ruchu i niezrównanej grze mięśni.

Oba dzieła, w których ambitny wysiłek obu mistrzów osiągnął niezwykle wysokie wyniki potężnych ich możliwości, przepadły.

Leonardo przeniósł swój karton na ścianę, jednakże dzieło, wskutek zastosowania przez artystę gipsowego gruntu i farb olejnych, zaczęło psuć się u samego początku i zostało przezeń porzucone. Michał Anioł kartonu swego, znanego nam z szeregu kopij, nie ukończył. Karton umieszczony

w pałacu Medicich przy Via Larga, budził u współczesnych niesłychany podziw. Stał się „scuola del mondo“, szkołą dla młodej generacji artystów, między innymi dla Raffaela. Entuzjazm ten nie wyszedł znakomitemu dziełu na dobre. Wielbiciiele pokrajali je na kawalki, które zaginęły.

W trzydziestym roku życia stanął Michał Anioł u szczytu sławy. W królestwie sztuki zajął miejsce obok Leonarda. Od Dawida liczono czas, jako od chwili nowej ery.

Ale drzemiące w nim jeszcze, niesłychane zasoby nieznanych, potężnych sił czekały wyzwolenia. Cały świat uczuć domagał się w nim plastycznego wyrazu. Zadanie, by w sferze najwyższego piękna środkami najgłębszej wiedzy anatomicznej połączyć antyk z naturą, czekało spełnienia. Tytaniczna moc twórcza bliska była wybuchu.

W roku 1503, umiera zbrodniczy i rozpustny papież Aleksander VI Borgia i po krótkich rządach sędziwego, chorego następcy jego, Piusa III, zasiada na stolicy piotrowej kardynał kościoła San Pietro in Vincoli, Giuliano della Rovere, pod imieniem Juljusza II.

Olbrzym z ciała i ducha, potężny w swych namiętnościach i zamierzeniach, był jednym z największych papieży Odrodzenia. Porywczy i despotyczny, siejący dokoła strach i grozę, lecz nigdy małoduszny, snuł potężne plany i dążył niezłomnie do ich spełnienia. Stary i schorowany, spędził dziesięć lat swego panowania między łóżkiem i obozem. Był przede wszystkim człowiekiem czynu i nie wahał się sam konno, z mieczem w ręku, stawać na czele swych wojsk przeciwko wrogom. Jako namiestnik Chrystusa, dbał nie tyle o duchowe podniesienie chrześcijaństwa, ile o przywrócenie papiestwu utraconej świeckiej potęgi. Był terribile. Nie przebiegał w środkach. Politycznem hasłem jego było: „Fuori i barbari!” Pragnął podnieść Rzym do dawnej świetności i chwały, zdobiąc go zdumiewającymi dziełami sztuki.

Michał Anioł znalazłszy się w Rzymie, w marcu 1505 roku, spędził czas pewien bezczynnie. Dopiero po kilku tygodniach, za poradą Giuliana da San Gallo, polecił mu papież wykonać swój grobowiec i kiedy Michał Anioł przedstawił plan, Juljusz II zapalił się ogromnie do dzieła, przeznaczył na ten cel 10.000 dukatów i wysłał artystę niezwłocznie, dla wyszukania odpowiedniej ilo-

ści marmuru, do Carrary, gdzie młody rzeźbiarz spędził osiem miesięcy. W rozpalonej wyobraźni Michała Anioła rodziły się, na widok śnieżnych dziewiczych złomów, tytaniczne pomysły. Pewnego razu przyszła mu myśl, by z panującej nad okolicą góry wykuć kolos widzialny zdaleka żeglarzom. „I byłby wykonał swój zamiar — pisze Condivi — gdyby miał dość czasu. Lecz nie pozwalała mu na to sprawa, dla której przybył”.

Gdy w styczniu 1506 roku przybyły Tybrem statki z marmurami, które złożono na placu świętego Piotra, Michał Anioł najął pomocników i robotników i zmienił na pomieszczenie dla nich dom, oddany mu przez papieża. „Ilość marmurów była tak ogromna — mówi Condivi, — że przejmowała wszystkich podziwem, a radością papieża, który tak niepomiernymi łaskami zaczął darzyć Michała Anioła, że gdy ten zabrał się do roboty, bardzo często odwiedzał go w jego domu, rozmawiając z nim o grobowcu i innych rzeczach, jak z bratem. Żeby zaś móc wygodniej z nim się komunikować, rozkazał przerzucić od korytarza pałacu do pracowni Michała Anioła most wiszący, po którym cichaczem doń się dostawał”.

Nagle papież kazał zaprzestać robót. Po-

rzucił plan grobowca. Zapalił się do nowego pomysłu. Postanowił przebudować kościół świętego Piotra.

Uczynił to pod wpływem znakomitego Bramantego, który bez skrupułów burzył stare budowle, dla uświetnienia chwały papieża nowemi. Przekonał Juljusza II. o konieczności zwalenia starej bazyliki i wzniesienia nowego olbrzymiego przybytku. Przemówił do ambicji potężnego Rovere, który uznał za słuszne, że przed wzniesieniem wspólnego grobowca trzeba stworzyć dlań godne miejsce. Michał Anioł, wiecznie podejrzliwy, widział w tem tylko intrygę Bramantego, który z zemsty za to, że Buonarroti oskarżał go o nadużycia przy budowach, uknuł spisek z — niemającym chyba powodu do zawiści — Raffaelem przeciw niemu i odstręczył papieża od pierwotnego zamiaru, budząc w nim zabobonną trwogę, że złą jest wróżbą, jeśli ktoś za życia stawia sobie grobowiec.

Papież wstrzymał roboty. Gdy artysta zjawił się, już po raz piąty, z prośbą o pieniądze, papież zabronił mu dostępu do siebie.

Ważny ten moment opisuje sam Michał Anioł w liście do przyjaciela w r. 1542:

„Gdy papież Juljusz zmienił swój za-

miar, to jest, by wykonać grobowiec za jego życia, przybiło do Ripy kilka barek z marmurem, który o wiele przedtem zamówilem w Carrarze. Lecz nie mogłem otrzymać pieniędzy od papieża, ponieważ żałował na to dzieło; a potrzebowałem na zapłacenie przewozu stu pięćdziesięciu, czy dwustu dukatów, które pożyczył mi Baldassare Balducci, by opłacić przewóz wyżej wspomnianych marmurów. I przybyli w tym czasie kamieniarze z Florencji, którzy byli zamówieni do rzeźbionego grobowca i z których niejeden jeszcze żyje. I urządziłem pracownię, którą mi dał Juljusz poza Santa Caterina, z łózkami i innymi sprzętami dla robotników z budowy i innemi odnoszącemi się do budowy rzeczami. Wtedy ujrzałem się w wielkim kłopotcie. I kiedy, jak mogłem, przynaglałem papieża do dalszej budowy, kazał mnie pewnego razu, gdym przyszedł do niego, aby z nim pomówić, odprawić przez jednego z swych pokojowców. Biskup z Lukki, który to widział, rzekł do pokojowca: „Czyż nie znasz tego człowieka”? Wtedy pokojowiec rzekł do mnie: „Wybaczcie mi, szlachetny panie, ale mam rozkaz, aby tak postąpić”. Poszedłem do domu i napisałem do papieża, co następuje: „Ojcze święty! Dziś rano, z roz-

kazu Waszej Świątobliwości, wygnano mnie z pałacu. Przeto donoszę Wam, że odtąd, jeśli zechcecie, możecie mnie szukać gdzieś indziej, a nie w Rzymie". Wysłałem ten list na ręce ochmistrza, Messer Agostina, aby go oddał papieżowi, w domu zaś zawołałem stolarza Cosima, który mieszkał u mnie i robił sprzęty dla mego domu, i pewnego kamieniarza, który dziś jeszcze żyje i też mieszkał u mnie i rzekłem im: „Poszukajcie jakiego Żyda, sprzedajcie to, co jest w tym domu i chodźcie ze mną do Florencji“. Papież, otrzymawszy mój list, posłał za mną pięciu konnych, którzy dopędzili mnie w Pogibonsi około trzeciej w nocy i wręczyli mi list papieża, który brzmiał: „Natychmiast po otrzymaniu tego pisma wracaj do Rzymu, pod karą naszej niełaski“. Jeźdźcy owi zażądali, abym dał im odpowiedź na znak, że mnie znaleźli. Odpisałem papieżowi, że powrócę, jeśli dotrzyma tego, co przyrzekł, inaczej niech się nie spodziewa, by mnie odzyskał kiedykolwiek. Kiedy bawiłem potem we Florencji, przysłał papież trzy breve do Signorii. Po ostatniem Signoria posłała po mnie i powiedziano mi: „Postąpiłeś wobec papieża tak, jakby postąpić nie pozwolił sobie nawet król francuski. Nie chcemy z powodu ciebie

mieć wojny z papieżem Juljuszem: musisz stąd odjechać i jeśli chcesz wrócić do niego, damy ci listy takiej wagi, że wszelką wyrażoną ci przezeń krzywdę Signoria uważałaby za swoją własną”. Tak się też stało i powróciłem do papieża. O tem, co nastąpiło, dałoby się dużo powiedzieć. Dość, że miałem z tego powodu szkody na przeszło tysiąc dukatów, gdyż po moim odjeździe powstał ku wstydtowi papieża wielki hałas, lecz skradziono mi prawie wszystkie marmury, które miałem na placu świętego Piotra, zwłaszcza małe bryły, więc musiałem je nabyć poraz drugi...”

„Nie był to jedyny powód mego wyjazdu — pisze Michał Anioł, w związku z swą ucieczką, do Giuliana da San Gallo, — było jeszcze coś innego, o czem wolę nie mówić. Wystarczy, gdy wspomnę, że miałem powód do myślenia, iż gdybym dłużej pozostał w Rzymie, doczekałbym się prędzej grobu, niż papież. To było powodem mego wyjazdu”.

Podjeżdżał poprostu, w podnieconej wyobraźni, Bramantego, iż czyha na jego życie. Przywidzenie skłoniło go poraz drugi do nagłej ucieczki.

W dzień po zniknięciu Michała Anioła,

dnia 18 kwietnia 1506 roku, położył papież uroczyście kamień węgielny pod nowy kościół świętego Piotra.

Trzy miesiące przedtem, przeżył Michał Anioł wielką w swem życiu chwilę. Wraz z San Gallem był dnia 14 stycznia 1506 roku obecny przy odgrzebaniu, koło term Tytusa, posągu Laokoona. Twórca Dawida nazwał nowe znalezisko cudem. Rzeźba ta była dlań jakby objawieniem własnego losu. Tragiczny obraz spętanego spokoju i potężnej walki o wyzwolenie zapadł głęboko w jego duszę. Miejsce młodzieńczej melancholji zajmuje odtąd w duszy jego i twórczości bolesny patos. Wpływ Laokoona przemawia z niedokończonego świętego Mateusza. Odezwie się on w Jeńcach grobowca.

Pisma papieskie długo nie odnosiły skutku. Zraniony do głębi, zacięty w szlachetnym uporze swej poniżonej dumy, trwał Michał Anioł w gniewie. Nie pomogło pośrednictwo ulubieńca papieskiego, kardynała Ali-dosi. Buonarroti myślał o opuszczeniu kraju i wyjeździe do Turcji, gdzie sułtan Bajazet II proponował mu zbudowanie mostu na Zło-

tym Rogu, między Konstantynopolem i Perą. Z trudem odwiedziono go od tego zamiaru.

Michał Anioł długo nie ufał i bał się, pomimo obietnicy przebaczenia ze strony papieża. Dopiero gdy Juljusz II, dnia 11 listopada, wkroczył zwycięsko do Bolonji, wybrał się Michał Anioł „jak na ścięcie”, by stanąć przed surowem obliczem najwyższego księcia kościoła.

„Gdy przybył do Bolonji — pisze Condivi — i znajdował się pewnego ranka w kościele świętego Petronjusza, zjawił się sługa papieski. Poznał go natychmiast i zaprowadził przed oblicze jego Świątobliwości, który posilał się w pałacu Szesnastu. Kiedy papież ujrzał go przed sobą, przemówił doń z gniewem w obliczu: „Ty powinienesz być nas szukać, a czekałeś, aż my przyjdziemy do ciebie”... Michał Anioł ukląkł i głośno prosił go o przebaczenie. Tłumaczył się, że jeśli pobił, to nie przez złośliwość, lecz z oburzenia, gdyż nie mógł znieść, że został tak wypędzony, jak to się stało. Papież zwiesił głowę i nie rzekł ani słowa, wszelako oblicze jego zdradzało wielkie poruszenie. Wtedy pewien prałat, któremu kardynał Soderini kazał usprawiedliwić Michała Anioła i polecić go łasce papieża, wdał się w sprawę

i rzekł: „Niech Wasza Świątobliwość daruje mu jego winę, gdyż pobłądził z głupoty. Wszyscy malarze, poza swą sztuką, są tacy”. Nato papież odpowiedział z gniewem: „Obrażasz go tak, jakbym ja się nie ważył. Głupcem i nicponiem jesteś ty, nie on. Precz z moich oczu z twemi głupstwami”. A gdy prałat nie ruszał się z miejsca, słudzy papiescy wyrzucili go, obiwszy kijami. Wywarłszy nadmiar gniewu na biskupa, przywołał papież Michała Anioła, przebaczył mu i polecił nie opuszczać Bolonji, zanim nie otrzyma innych rozkazów“.

Dla uświetnienia swego zwycięstwa postanowił Juljusz II wystawić sobie olbrzymi posąg spiżowy na frontonie kościoła św. Petronjusza. Przeznaczywszy na ten cel tysiąc dukatów, wyruszył do Rzymu. Przed jego wyjazdem wykonał Michał Anioł model. „Nie wiedząc — pisze Condivi, — co posąg czynić ma z lewą ręką, gdyż prawa udzielała błogosławieństwa, spytał papieża, który przyszedł obejrzeć posąg, czy godzi się nato, żeby mu włożyć do niej książkę. „Książkę? — zawołał papież. — Lepiej miecz, nie jestem uczonym”. Potem żartował z prawicy przedstawionej w żywym ruchu i spytał z uśmiechem Michała Anioła: „Czy udziela ona bło-

gosławieństwa, czy ciska klątwę?” Michał Anioł odpowiedział: „Grozi ludowi temu, jeśli nie będzie rozsądny”.

Tak złamał Juljusz II, który znał naturę Michała Anioła i umiał z nim postępować, upór artysty. Narzucił mu pracę wbrew jego woli i twierdzeniu, „że nie zna się na sztuce odlewania”. Michał Anioł urządził sobie naprędce pracownię. Mieszkał nędznie, sypiając w jednym łóżku z dwoma pomocnikami, którzy okradali go rozgłaszając o nim najpotworniejsze, zniesławiające plotki, zatruwając mu pełne utrapień i mokołu życie. W dodatku w mieście szalała zaraza, wróg napierał coraz bardziej, kardynał Alidosi z trudem utrzymywał ład. W takich warunkach dniem i nocą pracował Michał Anioł, tworząc dzieło, które sam nazywał „pracą olbrzymią”.

„Odląłem swą figurę — pisze Michał Anioł do brata Buonarrota, — w czym nie miałem zbyt wiele szczęścia. A stało się to dlatego, że mistrz Bernardino, albo z niewiedzy, albo z niezręczności nie stopił dobrze bronzu. O tem, jak się to stało, byłoby dużo do pisania. Dość, że figura moja odląła się tylko do pasa. Reszta materjału, to jest połowa kruszcu, została w piecu, bo się

nie stopiła, tak, że aby ją wydobyć, muszę kazać piec zburzyć. Tak zrobię i każę go odbudować jeszcze w tym tygodniu. W następnym przeleję część górną, skończę napelniać formę i ufam, że sprawa ze złego na dobre się obróci. Lecz nie bez mnóstwa przykrości, trudów i kosztów”.

Michał Anioł wziął się na nowo do pracy. Harował bez tchu, dniem i nocą. Kładł się spać w ubraniu, tak, że często zdejmował obuwie razem ze skórą. Pewnego razu spuściły mu nogi tak, że trzeba było buty rozciąć.

„Nie mam prawie czasu, aby coś zjeść, — pisze do brata. — Żyję wśród największych niewygód i w ciągłym trudzie. Myślę tylko o tem, aby móc pracować dniem i nocą; wycierpiałem takie katusze — a znosić je muszę wciąż jeszcze — że gdybym miał ten posąg jeszcze raz robić, nie starczyłoby mi nato życia”.

Posąg Juljusza II ustawiono dnia 21 lutego 1508 na fasadzie kościoła świętego Petronjusza.

Czterometrowa statua, kosztująca tyle geniuszu i pracy, miała żywot niedługi. Gdy w roku 1511 Bentivogliowie odzyskali miasto, strącono dnia 30 grudnia posąg wielkiego papieża. Zbuntowany tłum, wlokąc na sznu-

rze bronzową figurę po ulicach miasta, rozbił ją w kawały. Z szczątków kazał książe Alfonso z Ferrary ulać armatę, którą nazwano „Giulia”. Przechowywana przezeń przez pewien czas głowa, zaginęła bez śladu.

Na wyteżającej tej, długiej i bolesnej pracy zarobił Michał Anioł 4 i pół dukata.

Tymczasem nieznużony Juljusz II powziął plan nowy: postanowił wykończyć kaplicę swego stryja, Sykstusa IV i wezwał Michała Anioła z Florencji do Rzymu, obarczając go tą nową pracą.

Michał Anioł czuł się tylko rzeźbiarzem, następcą i spadkobiercą wielkich twórców Hellady. Złom marmuru był dlań czemś mistycznym, tajemniczym tworem żywym, który w sobie krył wszystkie postacie, o jakich fantazja ludzka zamarzyć może i trzeba było tylko umiejętnej dłoni, ażeby zdjawszy zbyteczne pokrywy, odsłonić wymarzony kształt idealny.

Nic mistrz najlepszy pomyśleć nie zdoła
 Pozatem, co już w marmurze spoczywa
 W pełnym zarysie i co wydobywa
 Jeno dłoń, ducha spełniająca wolę.

Rozkaz wprzegający artystę do sykstyńskiego dzieła, przyjął Michał Anioł jako cios z ręki papieża, któremu jednak musiał być posłuszny. Widział we wszystkim mściwą rękę Bramantego, posądzając o udział w chytrej grze i Raffaela. Wedle listu Piotra Rosselli'ego z dnia 10 maja 1506 r. rzekł Bramante do papieża: „Ojcie Świąty, sądzę, że Michał Anioł boi się, gdyż nie tworzył jeszcze dużo malowanych figur, zwłaszcza, że figury te mają być umieszczone wysoko i w skróceniu: a to zupełnie co innego, niż malować na płaskim gruncie.” Michał Anioł bał się narazić swą sławę. Bramante, ośmieszyszy go, mógł wysadzić go z siodła, pozbawić łask papieża, stać się jedynym autorytetem w oczach Juljusza i na czoło malarzy w jego miejsce wysunąć Raffaela.

Raffael, Umbryjczyk jak Bramante, był jego przyjacielem i cieszył się jego opieką. Atoli niema dowodów, by był wrogiem Michała Anioła i chciał mu szkodzić. Piękny, uprzejmy, układny, zyskiwał coraz większe uznanie i coraz szersze koło przyjaciół. Dziki, posępny genjusz Michała Anioła nie mógł mieć zrozumienia dla łagodnej, harmonijnej sztuki młodego Umbryjczyka. „Wszystkie starcia między papieżem Juljuszem

i mną zawdzięczam zawiści Bramantego i Raffaela — pisze Michał Anioł. — Chcieli mnie zgubić. A Raffael miał ku temu powody, wszystko bowiem, co umie w rzeczach sztuki, ma ze mnie”. Tylko to ostatnie jest prawdą. Istotnie, pszczeli genjusz Raffaela niejedno zawdzięczał Michałowi Aniołowi, którego wybitne ślady widnieją w jego dziełach. Do Raffaela Michał Anioł nie przekonał się nigdy, nawet po jego śmierci pozostał nieprzejednany. Dla genjalnych zdolności Bramantego miał wyrazy wysokiego uznania.

Niepozbowiony stronniczości we wszystkim, co tyczyło się uwielbianego mistrza, przedstawia podobnie sprawę i Condivi. Zamiar pomalowania kaplicy Sykstusa IV „wbilił do głowy Juljuszowi II Bramante i inni nieprzyjaciele Michała Anioła, podniecając go nadzieją, że ten dokonać może cudów w tej mierze. Robili to z zawiści, ażeby odwieść papieża od dzieła rzeźbiarskiego. Pewni bowiem byli, że gdyby nie zgodził się na to przedsięwzięcie, obruszyłby na siebie Jego Świątobliwość. Jeśliby zaś się zgodził, dzieło udałoby się o wiele gorzej, niż Raffaelowi z Urbino, którego przez nienawiść do Michała Anioła popierali — mając to na

względnie, co zresztą prawdą było, że sztuką, w której celował twórca „Dawida” była przede wszystkim rzeźba. Michał Anioł, który do tego czasu wcale nie malował, oraz wiedział, jak trudną jest sztuką malować sklepienie, wszelkimi siłami starał się uwolnić od tego, proponując Raffaela i usprawiedliwiając się tem, że nie jest to jego sztuka i że nie będzie miał powodzenia, przyczem tak bardzo się wymawiał, że aż rozgniewał papieża.”

Michał Anioł nie miał wyjścia. Zdając sobie sprawę z niebezpieczeństwa, uległ z ciężkiem sercem. Dnia 10 maja 1508 roku, otrzymał od papieża 500 dukatów na rachunek fresków i tegoż dnia przystąpił do pracy.

Kaplica Sykstyńska nie przedstawia architektonicznie nic ciekawego. Niewielkich rozmiarów budowla, o sklepieniu beczkowem i sześciu oknach w każdej z dłuższych ścian. Na tych to ścianach poniżej okien znajdowały się już dwa pasy fresków, które z polecenia Sykstusa IV, na podstawie kontraktu z roku 1481, wykonali najwybitniejsi kwatrocentyści: Botticelli, Ghirlandaio, Peru-

gino, Rosselli, Pinturicchio i Signorelli. Malowidła przedstawiają sceny z Starego i Nowego Testamentu. Płaszczyzny między oknami zajęły malowane, rzeźbę naśladowujące postacie dwudziestu ośmiu papieży, pendzla Fra Diamanta, Ghirlandaia, Botticelliego i Rosselliego.

Plan Juljusza II był bardzo prosty. Papież, jako *primus episcopus*, chciał widzieć w polach międzyłukowych postacie dwunastu apostołów, sufit pokryć miał ornament z kół i kwadratów, na wzór malowideł Pinturicchia na sklepieniu chóru w Santa Maria del Popolo. Atoli tytaniczna fantazja Michała Anioła, kipiąca olbrzymiemi pomysłami, które od czasu porzucenia pracy nad grobowcem papieża nie znajdowały dla siebie ujścia, pobudzona jeszcze możliwością wyładowania wulkanicznych naporów swej twórczej lawy, roiała o monumentalnem, heroicznem dziele i nie mogła zadowolić się skromnym projektem papieża. Nie dawała mu spokoju sprowokowana ambicja, aczkolwiek wisiała nad nim czarną chmurą i groza niesławy. Ale Michał Anioł nie panował już nad swoim wnętrzem. Był zawsze pastwą swego geniuszu, który porywał go bez jego wiedzy i woli. Opętał go demon, który był

jego wielkością i nieszczęściem. Palilo mu się w głowie. Stał się znów w sobie burzą, utajonym piorunem, który musi wybuchnąć. Czuł w sobie siły herkulesowe. Cały patos jego duszy chciał przetopić się w rzecz nadludzką. Tragizm jego pragnął wcielić się najwyższym wysiłkiem woli w coś, co jest całym światem, bez początku i końca, w nieśmiertelny czyn upojenia i bólu, triumfu i daremności boskiego czynu. W natchnieniu błysnął mu Bóg, który stworzył świat i chybił.

W takim nastroju duszy, rzecz jasna, doszedł Michał Anioł do przekonania, że z dzieła wedle pomysłu papieża powstanie rzecz daleka od świetności, więc oświadczył Jego Świątobliwości, że „sami apostołowie będą sprawiać wrażenie ubóstwa” — jak pisał sam mistrz do przyjaciela Fattucciego. Kiedy papież zapytał: „Dlaczego?” — odpowiedział: „Bo byli sami ubodzy”. Nato papież odparł: „Rób co chcesz” — polecając mu zamałować wszystko, aż do historyj kwatrocjentystów.

Tematem, który obrał Michał Anioł dla dzieła swego, było Oczekiwanie Chrystusa. Oparł się na starochrześcijańskiej, scholastycznej paraleli przeprowadzanej między

Starym i Nowym Testamentem, na uzgodnieniu postaci i scen starobiblijnych z osobą i działalnością ewangeliczną Chrystusa, którego były zapowiedzią. Stworzenie świata, grzech pierworodny oraz dzieje Noego, będące od wieków przedmiotem widowisk kościelnych, cieszyły się pod koniec piętnastego wieku, na który przypada młodość Michała Anioła, wielką popularnością. Mówiły o dobroci Stwórcy i grzesznej niepoprawności natury ludzkiej. Łącznikiem między światami Starego i Nowego Testamentu byli Prorocy i Sybille, przedstawiciele wieszczego natchnienia, zapowiadający Mesjasza oczekującym pokoleniom ludzkości. W sferze ich obracał się Michał Anioł patrząc na dzieła Quercii w Bolonji, na „rajskie drzwi” Ghibertiego w Baptisterium florenckiem, na freski Paola Ucella w krużganku Santa Maria Novella, jakoteż na proroków Donatella w niszach Kampanili. Znał Michał Anioł kazalnice Giovanni’ego Pisana w Pistoii, kompozycje Pietra di Puccio na Composanto w Pizie i wiele dzieł innych w miastach okolicznych. Atoli stworzenie, z luźnych obrazów i mnóstwa samoistnych postaci, przenikniętego jedną myślą i stopionego boskiem na-

tchnieniem arcytworu, jest dziełem jego własnym i tajemnicą jego geniuszu.

W nieskończonej dobroci swej Bóg stworzył z chaosu świat, wywiódł z niebytu człowieka i uczynił go panem ziemi. Atoli stworzony na obraz i podobieństwo Pana swego dopuścił się grzechu, wywołał gniew i karę Ojca przedwiecznego, który jednak dla odkupienia winy grzeszników, ześle im Syna swego, którego zapowiedziały dzieje Izraela i zwiastowali Prorocy.

Sklepienie beczkowe kaplicy Sykstusa IV objął Michał Anioł malowanym gzymsem, niby ramą, dzieląc je na dziewięć wydłużonych pól, cztery dłuższe i pięć krótszych. Pola te przeplatują się i przedstawiają zasadnicze treści swą dla całości koncepcji sceny biblijne.

Po dłuższych bokach gzymsu, na występujących silnie konsolach, po dziesięć z każdej strony, siedzą nadzy młodzieńcy-atleci (ignudi) w liczbie dwudziestu, zajęci przytwierdzaniem girland i brązowych medaljonów.

Poniżej nagich młodzieńców-efebów, zaj-

mują pas dokoła Sybille i Prorocy, usadowieni w niszach utworzonych z dwóch cokołów, a na każdym z cokołów para „puttów” pełni pozorną funkcję karjatyd. Siedzącym postaciom towarzyszą przeważnie nadzy geniusze.

Pod Prorokami i Sybillami widnieją tablice z ich imionami, podtrzymywane przez dzieci stojące pomiędzy lunetami. Lunety i pendentywy zajmują samotne grupy, zwane „przodkami Chrystusa”.

W czterech narożnikach przedstawione są biblijne „sceny ocalenia.”

Na szczycie każdego pendentywu widnieje barania głowa. W trójkątnych polach między gzymsem głównym a ramionami pendentywów mieszczą się nagie postacie młodzieńcze, wtłoczone tam w wielce trudnych, skreślonych pozycjach.

Oto suchy, martwy schemat, w który Michał Anioł zaklął zawrotny, niebotyczny świat swego snu.

Jak niewyczerpane było źródło natchnienia Michała Anioła, świadczy fakt, że z nieślabnącą potęgą inspiracji i świeżością inwencji pokrył 10.000 stóp kwadratowych, zaludniając tę przestrzeń tłumem 343 ciał ludzkich.

Condivi podaje, że całą pracę wykonał Michał Anioł bez cudzej pomocy w ciągu dwudziestu miesięcy, co zgadza się z rzeczywistością, jeśli odliczymy przerwy w pracy i ograniczymy ją do samego sufitu, bez lunet i pendentywów.

Przystąpił do dzieła, wedle własnej zapiski, dnia 10 maja 1508 roku. Przedewszystkiem jednak musiał podjąć prace przygotowawcze. Odrazu natrafił na trudności. Rusztowanie sporządzone przez Bramantego okazało się złe, gdyż wisiało na sznurach przeciągniętych przez otwory w suficie, co uniemożliwiało malowanie. Michał Anioł tedy musiał zbudować nowe. Odbijanie tynku i nałożenie nowej zaprawy trwało do końca września.

Jednocześnie musiał mistrz wyszukać pomocników, którzy mieli przenosić kartony na ścianę. Znalazł ich pięciu, wszyscy pochodzili z Florencji, gdzie sztuka freskowa stała bardzo wysoko. Niebawem jednak zraził się do nich. Zamknął przed nimi poprostu drzwi kaplicy, zniszczył wszystko, co wykonali i od-tąd pracował sam. Przestał nawet chodzić do domu. Despotyzm artystyczny mistrza nie znosił nikogo dokoła siebie. Wchodziła tu zapewne w grę, obok samowładztwa Michała

Anioła, jego wrodzona nieufność do ludzi.
Pozostał przy nim tylko Giovanni Michi,
który był raczej rozrabiaczem farb.

Jak tam bytował, opowiada sam artysta,
z cierpkim humorem, w sonecie do Giovan-
niego z Pistoï:

Mam już od znoju wole, jak od wody
Mają je koty w Lombardzkiej dolinie,
Czy w jakiegokolwiek gdzieś indziej krainie
I brzuch mi gwałtem zbliża się do brody.

Z brodą wzwyż, czaszkę mam wśród niewygody
Na plecach, wkleśłą pierś, czem harpja słynie,
A z pendzla kropel deszcz na twarz mi płynie,
Mozajkę czyniąc mi z niej, pstrej urody.

Lędzwie się moje wtłoczyły w głąb ciała
I przeciwwagę krzyżom czynię z tyła
I, stóp nie widząc, stąkam na omacki.

Za duża skóra z przodu mi zwiotczała,
Zaś od przeginań z tyłu się skurczyła,
Napięty jestem jako łuk syracki.

W dziwactwa więc zasadzki
I w błędy wpada sąd ducha zmylony,
Bowiem źle strzela się z rury skrzywionej.

Mój twór nieożywiony
W obronę, Janie, weź; cześć mą ocalasz,
Bo nie na miejscu jestem, ani malarz.



EFEB ZE STROPU KAPLICY SYKSTYŃSKIEJ

O tempie jego pracy świadczy fakt, że na wymalowanie jednej postaci Sybilli lub Proroka potrzebował 7—8 dni, na wykonanie każdego z efebów 3—4 dni. Spędzał całe dni na rusztowaniu, żywiąc się tylko chlebem i winem. Pracował w pozycji leżącej, z oczyma wiecznie zwróconemi ku górze, wskutek czego popsuł sobie wzrok do tego stopnia, że przez długi czas nie mógł przeczytać listu, ani obejrzeć żadnego przedmiotu inaczej, jak trzymając go ponad głową.

Michał Anioł zajmował się krótko malarstwem freskowem, jeszcze jako uczeń Ghirlandaia i od tego czasu zarzucił je zupełnie. Teraz w praktyce okazały się braki. Artysta spostrzegł ku swemu przerażeniu, że malowidło pokrywa się pleśnią, do tego stopnia, że figury ledwo były widoczne.

„Sądząc, że powód ten będzie dostateczny do zrzucenia z siebie ciężaru — pisze Condivi — udał się Michał Anioł do papieża i rzekł: „Mówilem Waszej Świątobliwości, że nie jest to moja sztuka. To, co zrobiłem, uległo zniszczeniu. Jeśli nie wierzycie, poślijcie kogo, aby zobaczył.” Papież wysłał San Galla, który ujrzawszy to wszystko, przekonał się, że zaprawa wapienna była zbyt wodnista.” W ten sposób

zaradził złemu i Michał Anioł nie mógł wymówić się od dalszej pracy.

Ale oto papież przestaje wypłacać umówione raty. W listach do rodziny Michał Anioł skarży się gorzko: „Żyję w wielkiem przygnębieniu. Rok upływa, jak nie otrzymałem grosza od papieża. O nic go nie proszę, ponieważ dzieło moje nie posuwa się naprzód tak, aby zasługiwało na wynagrodzenie. Winna temu uciążliwość pracy, która nie jest mojem powołaniem. E pur perdo el tempo mio sanza frutto (tracę czas bezowocnie).”

Papież interesował się ogromnie postępem pracy Michała Anioła. Wedle opowiadania Condivi'ego „przychodził nieraz obejrzeć jego robotę, dostając się na górę po drabinie drewnianej, gdzie mu Michał Anioł podawał rękę, żeby mógł wejść na pomost.” Papież, z natury gwałtowny, nie umiał czekać.

Ale teraz, gdy papież po zerwaniu z królem francuskim Ludwikiem XII zagrożony był w całej swej potędze, trudno mu było myśleć o Kaplicy Sykstyńskiej. Potrzebował pieniędzy na wojnę. Dwukrotnie, we wrześniu i grudniu 1510 roku, musiał Michał Anioł udawać się do papieża do Bolonji. Każdym

razem otrzymał po 500 dukatów, ale tyle wysyłał do domu, że mu prawie nic nie zostawało. Przy sposobności jednego z tych spotkań zaszła charakterystyczna dla tych dwóch ludzi scena, którą opowiada Condivi: „Chcąc udać się na świętego Jana do Florencji, prosił papieża o pieniądze, a gdy ten zapytał, kiedy skończy kaplicę, odpowiedział Michał Anioł, jak zwykle: „Kiedy będę mógł.” Papież, porywczy jak zawsze, uderzył go laską, którą trzymał w ręce, wołając: „Kiedy będę mógł! Kiedy będę mógł!” Michał Anioł, wróciwszy do domu, zaczął gotować się natychmiast do podróży. Wtem wszedł Accursio, ulubieniec papieski i wręczył mu 500 dukatów, starając się ulagodzić go i wytłumaczyć papieża.”

Dopiero w roku 1511 wrócił papież do Rzymu i wówczas to, dnia 14 sierpnia, nastąpiło pierwsze, częściowe odsłonięcie fresków.

Jednak twórca nie był zadowolony z swojego dzieła. „Mówił mi, — pisze Condivi, — że nie jest tak wykończone, jakby tego pragnął, a to dlatego, że przeszkadzał mu niecierpliwy papież. Gdy ten spytał go raz, kiedy skończy kaplicę i otrzymał stałą odpowiedź: „Kiedy będę mógł“, zawołał w gnie-

wie: „Chcesz, abym cię zrzucił z tego rusztowania!” Co słysząc Michał Anioł, powiedział sobie: „Nie zrzucisz ty mnie!” i odsłonił dzieło swoje w dzień Wszystkich Świętych.”

Było to drugie odsłonięcie i odbyło się dnia 31 października 1512 roku.

Zasadniczy pomysł Michała Anioła, dzieje genezyjskie aż do upadku Noego, mieści się w dziewięciu przeplatających się, mniejszych i większych polach ramy głównej. Całość dzieli się na trzy części: I. Stworzenie świata, II Dzieje pierwszych rodziców, III Dzieje Noego. Każda z tych części składa się z trzech scen stanowiących znów całość w sobie zamkniętą.

Zaczyna się malowana dramatyczna opowieść polem mniejszem, które przedstawia „Oddzielenie Światła od Ciemności”: Bóg-Ojciec, majestatyczny Jehowa Starego Testamentu, w postaci siwobrodego starca, w którym Michał Anioł ucieleśnił własny ideał potęgi twórczej, w najwyższym skupieniu i napięciu swej woli wyłania się ru-

chem w górę wyrzuconych ramion z przed-
bytowych mgieł chaosu.

W obrazie drugim, „Stworzenie Ziemi,” Bóg błyskawicznym lotem przeszywa przestrzeń, w chmurze rozwianego płaszcza, który ogarnia swemi fałdami cztery nagie chłopięta, jakby duchy żywiołów i rozkazodawczym ruchem wykreśla niezmienną odtąd kolej ciałom niebieskim. Z lewej strony tego samego obrazu widzimy postać Boga-Ojca z tyłu, w skrócie i ruchu błyskawicznego odlotu, dla unaocznienia Jego wszechobecności i twórczego pośpiechu ku nowemu dziełu.

„Stworzenie wód” jest przedmiotem trzeciego fresku. Stwórca unosi się nad rozlewiskiem, wyciągając potężne ramiona pełnym spokoju ruchem błogosławieństwa dla użyźniającego żywiołu.

„Stworzenie Adama” rozpoczyna drugą serję cyklu. Na zboczu górskim leży młodzińczy, cudowny kształt Adama, jedno z tych ciał, które są najwyższym wyrazem męskiego piękna. Szlachetność tych członków ma niewiele sobie równych. Atoli jest w nich senna ociężałość nieprzebudzonej jeszcze świadomości. Jakaś leniwa drętwość przykuwa pierwszego człowieka do ziemi niechę-

cią przebudzenia się ku nieprzeczuwanym czarom i urokom życia. Jest on niby lampa alabastrowa, nieożywiona jeszcze niepojętą łaską światła, którem jest życie. Oparty na prawem ramieniu, z prawą nogą wyciągniętą, podwinął lewą, na której kolanie spoczywa druga ręka z wysuniętym, niby budzący się czulek, palcem. I oto w łagodnym locie nadpływa Stwórca w muszli wzdętego wiatrem płaszcza, odsłaniającego jego nagie, doskonałe członki. Z ojcowską miłością przytyka do dłoni Adama wskazujący palec, z którego, jak prąd elektryczny, przenika w leżącego iskra żywota. Z półnieprzytomnem zdziwieniem i smutkiem, jakby w przeczuciu swej przyszłej doli, patrzy Adam w twarz budzi-ciela.

W „Stworzeniu Ewy“ oglądany dotąd w ciągłym ruchu Stwórca zstępuje na ziemię. Jest postarzały, zgarbiony, jakby przytłoczony ogromem stworzenia. Adam oparty o pień drzewa w postawie siedzącej pogrążony jest w śnie głębokim. Na życiodawczy ruch dłoni Boga-Ojca, wyłania się z żebra pierwszego człowieka radosna Ewa, wyciągając ku Panu dziękczynne dłonie. W przeciwieństwie do Adama rwie się do życia i jego słodczy. Bujne kształty stworzonej

uwydatniają zmysłowy czar przyszłej przyjaciółki węża.

I oto widzimy oboje w „Raju” pod tragicznem drzewem świadomości dobrego i złego. Opleciony dokoła niego wąż, o głowie i piersi niewieściej, niby uzewnętrznienie skrytej istoty Ewy, nęci do zabronionego czynu. Jawnie i śmiało sięga prostoduszny. Adam po owoc, podczas gdy Ewa, której przepięknemu ciału nie poskąpił mistrz najpięściwszych czarów miękkiej, rozkosznie kuszącej urody — zadając, jak zresztą niejednokrotnie jeszcze, kłam twierdzeniu, iż nie umiał oddać ponętnej słodczy piękna kobiecego — obłudnie udanym ruchem nie dbałej niechęci przyjmuje dar gorąco pożądanym. Na tym samym obrazie kara dosięga rajskich przestępców. Z za drzewa świadomości wyłania się anioł z mieczem ognistym wypędzając winowajców z Raju. Adam uchoodzi w poczucie słusznej kary, odpychając jakby ramionami grzech, którego pamięć ściga go wyrzutem. W Ewie, której ciało utraciło rajski wdzięk, widnieje tylko gniew i żal za utraconem dobrem.

„Potop” streszcza się w czterech epizodach. Pośród dziko rozpetanego żywiołu tłum ludzi pnie się w przerażeniu i rozpacz na

nagi szczyt skały. Rodzice unoszą dziecko na mule. Zrezygnowana bezsilnie matka poddaje się okrutnemu przeznaczeniu, obojętna już w swej skamieniałości na los jedyne go dziecka. Inna matka tuli dziecko w ramionach, gdy drugie czepia się jej nogi. Spleceni uściskiem kochankowie patrzą bezradnie na młodzieńca, który wspina się na drzewo. Inni ratują chorych i bezsilnych i potraciwszy wśród grozy głowy unoszą sprzęty i naczynia kuchenne. Z drugiej strony sterczy nad wodami wierzchołek góry, na który mężczyźni i kobiety, nędzni i przerażeni, chronią się przed ulewnym deszczem pod namiot rozpięty na drzewie. W głębi obrazu walczy z bałwanami łódź obciążona ludźmi, którzy bojąc się jej przepelnienia i zatonięcia strącają w topiel innych, czepiających się rozpaczliwie burty. A w dali unosi się olbrzymia arka, z której okna wychyla się Noe patrząc ze zgrozą na szalejące u jego stóp zapasy dzikich egoizmów ludzkich.

„Ofiara Noego“, poprzedzająca na stropie „Potop“, ukazuje sędziwego patriarchę u ołtarza w towarzystwie młodej i starej kobiety. Z przodu nadzy młodzieńcy czynią przygotowania do całopalenia, dmuchając w ogień, znosząc drwa, przytrzymując barany.

Ostatnią sceną jest „Opilstwo Noego”. Wysnuwa ona pesymistyczną konkluzję, że mimo poniesionej kary i uzyskanego przebaczenia, człowiek nie zmienił się w swej istocie i pozostał nadal niewolnikiem grzechu. Pijany ojciec Noe, z owisłą na piersi głową, leży w grzesznej nagości pod kadzią, przy dzbanie. Obok niego trzej synowie: Cham wyszydza odkrytego nieskromnie ojca, Jafet odciąga wstydliwie brata, Sem osłania leżącego płaszczem. Widzialny z namiotu człowiek motyką okopuje winnicę, zaród dal-
szego grzechu.

Człowiek nie może sam pozbyć się grzechu. Potrzebna mu jest pomoc wyższa. Pomoc tę przyniesie zbawca: Messjasz. Jego to zapowiedziały symbolicznie dzieje Izraela, ilekroć Bóg ratował naród wybrany od niebezpieczeństwa zagłady.

Momenty takie pełne dramatycznej siły są treścią malowideł w czterech narożnikach sklepienia.

„Dawid”, całkowite przeciwieństwo florenckiego, opanowanego przed czynem Giganta, ukazany jest w chwili, gdy powaliwszy olbrzymiego Goljata, gwałtownym rozmachem miecza zadaje mu cios ostateczny.

„Judyta” wychodzi po krwawym czynie

z namiotu, w którym widać bezgłowe ciało Holofernesa, leżącego z podwiniętą nogą i opuszczonem bezwładnie ramieniem na łożu, gdzie przed chwilą spoczywał w uścisku zdradzieckiej kochanki. Oglądając się za siebie, nakrywa ona chustą odciętą głowę, spoczywającą na misie, którą dźwiga służebnica Abra. Za chwilę przekradnie się bohaterska mścicielka przez uśpiony obóz nieprzyjaciół, widoczny w drzemiącej postaci opartego na tarczy strażnika.

Podobnie historia „Estery“ pełna jest niezwyklej wymowy dzięki zwartości swej akcji. Spoczywającemu na łożu Ahaswerowi, w noc, gdy go dręczyła bezsenność, czytają słudzy kronikę przypominającą zasługi prześladowanego Mardocheusza, który przesiaduje w poniżeniu u progu pałacu i którego król każe przywrócić do czci. Naprzeciw piękna Estera, podczas uczty, oskarża Hamana w obecności króla, o nieczne knowania przeciw stryjowi jej, Mandocheuszowi i o ucisk Żydów. Haman ponosi karę: we środku widzimy olbrzymie ciało jego zawiesłe na krzyżu.

„Wąż miedziany“ uzmysławia akt łaski Jehowy wobec Izraelczyków, których wpierw poraził w swym gniewie zsyłając na nich ja-

dowite węże. Scena ta dała artyście sposobność ukazania w najśmielszych skrótach stosu ciał ludzkich wijących się kurczowo w dantejskich męczarniach.

Odkupiciel, rodząc się w postaci ludzkiej, zstąpił na ten świat, nie aby zniszczyć Stary Zakon, lecz aby go wypełnić. Dzieje Izraela były niejako obietnicą przyjścia Chrystusa i jego działalności. Zapowiadali go Sybille i Prorocy. Przez nich objawiał Pan synom Izaaka i Jakóba swą łaskę, zachęcał w czasach ucisku i poniżenia do wytrwania i krzepił nadzieję wyzwolenia.

Kiedy papież Juljusz II porzucił myśl o swoim grobowcu dla budowy kościoła świętego Piotra, w rozognionej wyobraźni Michała Anioła siły twórcze, obudzone wizją przyszłego dzieła, nie ułożyły się do spoczynku. Rozkołysane żywioły grały w jego duszy domagając się uzewnętrznienia. Opaść musiała z konieczności władnąca dłutem ręka, ale nie przestała płonąć głowa. Raz zapłodniona dusza artysty ciężarna była nieurodzonemi snami, nie znajdując dla siebie upustu i dostatecznego pola w pracach rzadkich, choćby tak świetnych, jak — wedle świadectwa współczesnych — posąg boloński papieża. Ta zresztą była artyście narzu-

cona, musiała mieć dlań cierpki smak przymusu, powstała jako dzieło przebłagalne, co dumną, samowładczą duszę Michała Anioła i jego porywiste natchnienie przytłaczało snadź raczej atmosferą upokorzenia, niż było dlań triumfalnem poczuciem twórczej swobody. Jakież korowody niewcielonych cieni musiały zakłócać jego bezsenne noce, jakież sploty nagich ciał, w najzuchwalszych skrętach i skrótach, unosić się dokoła jego głowy. Wiemy wszak od Condiviego, że planował dla grobowca marmurowych jeńców i wiktorje, patrjarchów i kobiece uosobienia cnót. Miało ich być razem 40! Zapewne żył już w jego duszy przewspaniały dąb tego niewyłonionego z nicości lasu: Mojżesz.

Michał Anioł był pilnym czytelnikiem Starego Testamentu. Z postaciami proroków zżyty był nietylko obcowaniem myśli, lecz i pokrewieństwem duchowem. Prorocy byli tajemnymi naczyniami wiedzy nadziemskiej, istotami, którym Bóg dał duszę wyczuloną na ból i zło ziemi, by oglądali w widzeniu i wieścili byt lepszy. Artysta sam znał w młodości proroka, Savonarolę: widział go w natchnionym szale ciskającego gromy potępienia na książąt świeckich i duchownych, wieszczącego koniec świata, głoszącego kró-

lestwo Chrystusa. Michał Anioł sam był prorokiem, bo był artystą, głosił najwyższy świat piękna, które jest odbiciem Boga. Któż lepiej od niego znał stan zachwyty i ekstazy. Sybille i Prorocy są jakby ucieleśnionemi siłami jego istoty, demonami jego twórczości.

W przedstawieniu tych postaci nie krępował się ani Biblją ani tradycją. Prawodawczynią i doradczynią dla ich wyglądu i stroju była mu własna wyobraźnia.

Obrazy pięciu Sybill i siedmiu Proroków przeplatają się wzajem, niby majestacyjny, dostojny chór, komentujący w wymownem milczeniu pełnych wyrazu ruchów wielki dramat dziejący się na barwnym stroju. Wszystkie postaci przedstawione są w pozycjach siedzących, odmienianych w sposób fantastycznie bogaty i śmiały. Jako cechę swego powołania i przedmiot fizycznego zajęcia urozmaicającego tożsamość jednostajną momentu, każdy z Proroków i Sybill piastuje księgę lub zwitek pergaminu, do których ustosunkowywa się w swoisty, właściwy sobie sposób. W obliczach i pozach ich maluje się cała, olbrzymia skala uczuć i wzruszeń, pełnych dobitności i przeciwnieństw, od spokojnej zadumy do zawrotnej ekstazy.

Prorocy i Sybille, w swem majestatycznym pięknie, tworzą niezapomniany zastęp postaci jakby zaczerpniętych z wizji innego świata, z jakiejś wyższej i doskonalszej rasy ludzkiej.

Nadzy efebi, zwani też jeńcami lub atlantami, są już wyłącznie własnością wyobraźni Michała Anioła. Mistrz dał w nich wyraz swemu gorącemu umiłowaniu starożytnej Hellady, uwielbieniu, jakie żywił dla piękna nagiego ciała ludzkiego. Platońska miłość Erosa wyśpiewała tu oszalamiającą pieśń na cześć doskonałości, pieśń, której strofami są ci triumfujący pełnią swej siły młodzieńcy, wnoszący jakby tchnienie pogańskiej radości w jehowiczność Genezy, w katastrofalność grzechu i w poważną ekstazę proroczą sykstyńskiego stropu.

Jak Michał Anioł łączył w swej duszy Savonarolę i Platona, miłość Chrystusa i Apollina, tak też zjednoczył w świecie swojej sztuki te przeciwstawne dziedziny mocą swego genjuszu, który przesklepił niepojednalne przepaści cudownymi, nieuchwytnymi mostami piękna, aczkolwiek spojenie tych wrogich i obcych sobie połaci sprzęgłami myśli i uczuć pozostawiło w duszy Michała Anioła głębokie szczyby i nieuleczalne rany

i potargało jej spokój na dozgonne strzępy. Harmonję, której Michał Anioł nie zdołał osiągnąć całą wolą rozpacznej swej tęsknoty w sobie, zdobył na sklepieniu sykstyńskiem w sztuce. Z chaosu burzy i ciemności wyprowadził twór pełen światła, do cudów genezyjskich Jehowy dodał jeszcze jeden, swój własny.

Dwudziestu tych efebów, zawieszających medaljony brązowe i upinających żółedne girlandy sławiące papieża, który miał dąb w herbie, tworzy poza swą pięknoscią uosobienie zdrowia i siły, wcielenie wdzięku i zręczności. Słowa Nietzschego, że braki nasze są oczyma, któremi widzimy ideał, stosują się w całej pełni do twórcy Sykstyny. Michał Anioł brzydki, niezgrabny, dziwak i odludek, zwący sam siebie „chorym warjattem“ i „wścieklicą“, obarczony chorobami ciała i nierównowagą ducha, w nich dopełniał niejako swe niedomogi i niedostatki, w świecie fikcyjnym a uchwytnym zmysłami. Żył w nich, jak Bóg, cudem harmonijnej gry sił, odwagą, pogodą, beztroską, lekkością i rozkoszą samowystarczalności doskonałych olimpijczyków, wyniesionych wysoko pod niebo zdala od codziennej, ziemskiej nędzy. Upojony nieskazitelną wizją łączył się z nimi

miłością, której odmówiło mu życie. Stworzył szczęście w abstrakcji dla świata oczu, gdy nie mógł go zdobyć dla serca.

Jednak i to szczęście ciał, przechodzące przez całą gamę odcieni, od uniesienia radości do spokoju i słodkiej zadumy, senności czy znużenia rozkoszą, przesłania w twarzach młodzieńców tajemny kir tęsknego smutku, niby pamięć, że jako wzory urody i wdzięku wyłoniły się z nieszczęśliwej duszy swego twórcy.

Medaljony rozwieszane przez nagich młodzieńców, niewidzialne dla oka i dostępne tylko dla fotografii, przedstawiają sceny biblijne. Jeden z medaljonów jest pusty.

W pendentywach i lunetach schodzących jakby z podniebnej sfery dziejów genezyjskich i szalów proroczych, prowadzi nas Michał Anioł w świat nizinny, w codzienność szarego życia. Są to sceny i grupy, które przedstawiać mają pokolenia oczekujące Mesjasza i noszą miano „przodków Chrystusa“.

Rozdział I Ewangelji świętego Mateusza, czyli tak zwana różdżka Jessego, podaje w szeregu imion drzewo genealogiczne Jó-

zefa, opiekuna Jezusa. Imiona te wypisane są na tablicach nad oknami. Atoli — poza pierwszą połową pierwszej lunety — nie mają nic wspólnego z przedstawionymi w lunetach postaciami. Posłuszny lotowi własnej wyobraźni, wspomagany reminiscencjami z „Boskiej Komedji” Dantego, przedstawił Michał Anioł szereg obrazów z życia rodzinnego. Przedmiotem ich są potoczne, pospolite sprawy domowego bytowania, pełnego trosk i kłopotów w mroku i ciasnocie, pod opiekuńczem skrzydłem żony i matki.

Niespodzianką są u Michała Anioła te rodzajowe obrazki przedstawione z humorem i dowcipem. Jaskrawe światło okien i olśniewające sąsiedztwo stropowych objawień przesłaniają je uwadze oszołomionego ogromem wspaniałości widza.

Jeśli sceny w lunetach przedstawiają życie osiadłe pokoleń, to w pendentywach widzimy ich koczowanie pod namiotami. Myśl tę poddały zapewne artyście trójkątne kształty zamalowywanych pól.

Praca nad Kaplicą Sykstyńską była nie tylko niesłychanym wysiłkiem duchowym,

lecz i ogromnym trudem fizycznym. Jakież miał źródła artysta, z których odnawiał wyczerpywane ustawicznie w czteroletnim mozołe zasoby sił? Jakież bodźce i podniety podtrzymywały jego niesłabnący zapal? Tylko samego siebie, własną zapamiętałość, której nie zdołały zdławić oblegające go zmory. Zzewnątrz napotykał jedynie na przeszkody. Ciągły brak pieniędzy, na który uskarżał się ustawicznie, hamuje postęp jego pracy i doprowadza go do łatwo wybuchającej rozpacz. Tajne intrygi, które w podejrzliwej jego duszy jeszcze rosły do nieistniejących może rozmiarów, zagrażały jego dziełu.

Czyż miał pokrzepienie, podporę, pociechę w rodzinie, o którą tak dbał, dla której tak zabiegał, drżąc o przyszłość ojca i braci do tego stopnia, że posyłał im wciąż najpotrzebniejsze sobie pieniądze, nie mógł ich jednak nigdy nasycić, harując i żyjąc jak wyrobnik, o czem wiedzieli przecież.

Organizm Michała Anioła wyczerpywał się tak szybko, że mistrz przekroczywszy czterdziestkę, czuł się już stary. Siły nie dopisują i nie stoją w żadnym stosunku do podejmowanych trudów, do których pcha go nienasycony demon genjuszu i ambicji. Choruje ciągle. Skargi na zdrowie są równie

częste, jak użalanie się na nędzę. Chorobliwe przywidzenia, lęki i trwogi, nieufność i poczucie krzywd, zwątpienie o sobie i dziele, prowadzi z czasem do rozmiłowania się w cierpieniu, do chłonności smutków i melancholji, stwarza chmurę pesymizmu, która przytłacza całe jego życie. Rośnie coraz bardziej poczucie bezbrzeżnej samotności. Nie zna miłości ani przyjaźni. W obcowaniu był trudny. Unikano go. Jedyne, co mu pozostawało, ciepło uczuć rodzinnych, zawodziło jego miłości spragnione, a dzikie serce.

Chwilami wulkan żalu i goryczy, nie mogąc znaleźć ulgi wobec możnych i wpływowych krzywdzicieli, których się lękał, — bo ten terribile był nieśmiały, ten gromodzierzca był lękliwy i trwożny — wpada w niepomowaną i słuszną pasję, bliską nienawiści i pogardy, i ciska gromy na głowy swych bliskich. Zrazu syci te beczki bez dna, stara się działać perswazją. Pisze do ojca:

„Starajcie się żyć: a jeśli nie możecie mieć zaszczytów ziemskich, jak inni obywatele, niech wam wystarczy, że macie chleb i życie w zgodzie z Chrystusem i w ubóstwie, jak ja czynię. Bo żyję nędznie i nie dbam ani o życie, ani o zaszczyty, to jest o świat cały; a żyję wśród największych

trudów i tysiąca trosk. I tak bytuję już od lat piętnastu, nie mam godziny wolnej i zrobiłem wszystko, by wam pomóc. A nigdyście o tem nie chcieli wiedzieć i temu nie wierzyli. Jestem gotów i nadal czynić to samo, dopóki żyć będę, o ile będę mógł“.

Brat Buonarroto, urzędnik w banku Strozich we Florencji i Giovan Simone chcieli za pieniądze brata założyć sklepy w Rzymie. Gismondo chciał w ten sam sposób nabyć posiadłość; był gotów każdej chwili zwalić się Michałowi Aniołowi na kark. Bracia pozbawieni nietylko uczucia wdzięczności, ale i wszelkiej delikatności, nietylko drą z Michała Anioła skórę, ale stają się bezczelni, pozwalają sobie niejedno, co szkodzi dobrej sławie mistrza.

Ojciec był nielepszy. Pewnego dnia, gdy niespokojny, wieczyście niezadowolony, nieobliczalny starzec znikł z domu, pisze doń Michał Anioł:

„Drogi ojcze. Zdziwiłem się wczoraj bardzo nie zastawszy was w domu i jeszcze bardziej dziwię się teraz, słysząc, iż skarżycie się na mnie, rozpowiadając, że was z domu wypędził. Zapewniam was, że od dnia, gdym się urodził, aż do dnia dzisiejszego, nie mia-

łem nigdy najmniejszego zamiaru sprawienia wam jakiegokolwiek przykrości i wszystkie trudy znosiłem z miłości do was. Odkąd wróciłem z Rzymu do Florencji, ujmowałem się, jak wiecie, zawsze za wami i wiecie, że przeniosłem na was to, co posiadam. Jeszcze niedawno, gdyście byli chorzy, oświadczyłem wam i obiecałem, że poświęcę wam wszystkie me siły, póki będę żył i to potwierdzam. Więc dziwię się, żeście o wszystkim tak zapomnieli. Przecie wypróbowaliście mnie, wy i synowie wasi, od lat trzydziestu i wiecie, że zawsze myślałem o was i, o ile mogłem, czyniłem wam dobrze. Jakże więc możecie rozgłaszać, że was wygnałem z domu? Nie widzicież, jaką gotujecie mi przez to niesławę? Tylko tego mi brakowało do trosk, które mam z innych powodów, a wszystkie znoszę dla miłości waszej! Ładnie mi się odpłacacie! Lecz niech będzie: przyznaję chętnie, że sprawiałem wam zawsze wstyd i szkodę i proszę o przebaczenie, jakbym to naprawdę czynił. Zechciejcie darować synowi, który żył zawsze nikczemnie i który zadał wam wszystkie bóle, jakie zadać można na świecie. Raz jeszcze błagam was o przebaczenie dla złoczyńcy, jakim jestem i prze-

stańcie mnie okrywać niesławą, że was wygnałem. Rzecz to dla mnie ważniejsza, niż myślicie. Wszak jestem waszym synem!"

Ojciec posuwa się dalej jeszcze. W złośliwej swej tępotcie oskarża syna o kradzież. Michał Anioł jest wprost bezsilny wobec tej starczej zjadliwości. Odpowiada z pasją:

„Lodowico. Odpowiadam tylko na te sprawy waszego listu, na które odpowiedzieć uważam za konieczne. Z reszty kpię sobie. Piszecie, że nie możecie podjąć swych rent z Monte, bo kazałem depozyt zapisać na moje imię. To nieprawda i muszę wam na to odpowiedzieć, byście nie myśleli, że wierzycie oszustowi, który je może podjął i zużył dla siebie i wykręca się przed wami. Nie kazałem zapisać depozytu na swoje imię, ani nie mógłbym tego uczynić, gdybym chciał. Natomiast prawdą jest, że w obecności Raffaella da Gagliano rzekł do mnie notariusz: „Nie chciałbym, aby twoi bracia zawarli jaki kontrakt z pomocą tego depozytu, bo po śmierci ojca twego nie znalazłbyś go”. Zaprowadził mnie więc do Monte, kazał mi zapłacić piętnaście groszy i wstawić klauzulę, że nikt nie może go sprzedać dopóki ja żyję; wy zaś użytkujecie zeń, poki ja żyć będę, jak mówi klauzula, którą znacie.

„Nie wiem więc, czego chcecie odemnie. Jeśli wam ciąży życie moje, to znaleźliście sposób, by się mnie pozbyć i odziedziczycie ten klucz do skarbcza, który, jak powiadacie, ukrywam. I dobrze zrobicie: bo cała Florencja wie, że byliście wielkim bogaczem, żem was zawsze okradał i zasługuję na karę: bardzo was będą zato chwalić! Krzyczcie i rozgadujcie o mnie, co chcecie, ale przestańcie pisać do mnie, bo nie dajecie mi pracować. Potrzebaż mi jeszcze przypominać wam, coście otrzymali odemnie przez te dwadzieścia pięć lat! Nie chciałem wam tego mówić, ale ciągniecie mnie za język. Miejcie się na baczności i strzeżcie się, kogoście strzec się powinni. Umiera się tylko raz i nie wraca się, by naprawić swoje złe uczynki. Spełniacie swoje niemal w obliczu śmierci. Bóg wam dopomóż!”

Wśród tych stosunków Michał Anioł pracował i miał pracować dalej.

Gdy Medyceusze, uzyskawszy poparcie papieża i pomoc króla Neapolu, Don Rajmonda Cardona, który zburzył Prato i ciągnął na Florencję, dokonali tam przez swych

zwolenników zamachu stanu i po ustąpieniu gonfaloniera Piera Soderiniego odzyskali władzę nad miastem (r. 1512), Michał Anioł, republikanin z przekonań, twórca „Dawida” symbolizującego w oczach jego ziomków triumf wolności nad tyranją upadłych księząt, żyje w trwodze o siebie i swą rodzinę.

„Słyszając, co się u was dzieje, pragnę wyrazić wam swe zdanie, to jest, że jeśli kraj jest w złym stanie, starajcie się wszyscy ująć do jakiejś miejscowości, gdzie bylibyście bezpieczni, porzucając mienie i dobytek, bo więcej warte życie, niż mienie. Jeśli nie macie pieniędzy, by wyruszyć, to udajcie się do Zarządcy Szpitala i każcie je sobie dać. Gdybym był na waszem miejscu, podjąłbym wszystkie pieniądze, które Zarządca ma ode mnie, udałbym się do Sieny, wynajął dom i bawił tam dopóty, dopóki sprawy we Florencji się nie ułożą.”

Lęka się posądzeń o nieprawomyślność i żywi podejrzenia:

„Co się tyczy Medicich, nie mówiłem źle o nich ani słowa, chyba tak, jak się mówi ogólnie między sobą, jak w wypadku Prato, bo gdyby kamienie umiały mówić, toby o tem mówiły. Pozatem mówiło się o innych rzeczach, o których słyszając rzekłem: „Jeśli jest

prawdą, że to robią, źle robią”. Nie żebym w to wierzył i daj Boże, aby było inaczej. Nawet przed miesiącem ktoś, kto podaje się za mego przyjaciela, mówił mi wiele złego o ich sprawach, za co go zganilem i rzekłem, że nie powinien mówić w ten sposób. Niech Buonarroto dowie się ostrożnie, kto rzekł, że mówiłem źle o Medyceuszach, abym wiedział, czy mogę dotrzeć do źródła wieści i jeśli pochodzi ona od kogoś z tych, co podają się za mych przyjaciół, abym się go strzegł“.

Obawy jego były płonne.

„Nie robię nic jeszcze i czekam, aby mi papież coś zlecił”.

Ale papież nic nie zlecał. W sonecie z r. 1512 opisuje Michał Anioł jeden z momentów chaosu w Rzymie papieskim, gdy po bitwie pod Rawną zarządzono wielkie zbrojenia. Kapłaństwo, z papieżem na czele, wyzyskuje bogobojność ludu. Artysta ukończywszy wówczas Kaplicę Sykstyńską, jest bez pracy. Papież nie troszczący się oń wiele, działa na jego twórczość paraliżująco.

Z kielichów hełm i miecz kuje tu chciwość
I krew Chrystusa sprzedają garściami,
Krzyż, ciernie stają się tarczmi, dzidami,
Że aż Chrystusa kończy się cierpliwość.

Niech mija gród ten, bo cenę zelżywość
 Za krew tu jego podgwiezdną wymami.
 Sprzedają jego skóry Rzym się plami
 I jest wygnana z ulic sprawiedliwość.

Jeślim chciał skarby stracić, papieżowa
 Moc dokonała na mnie pracy brakiem,
 Czego na Maurze zła Meduzy głowa.

Lecz jeśli niebo ma ubóstwo w takim
 Umiłowaniu, skąd nam dusz odnowa,
 Gdy tracim przyszły byt pod innym znakiem?

O „przyszłym bycie” natomiast czas było
 myśleć papieżowi, który dożywał ostatnich
 swoich miesięcy.

„Przed śmiercią — pisze Condivi — polecił Juljusz, aby ukończono jego zaczęty grobowiec. Troskę o to przekazał staremu kardynałowi z Santi Quattro i siostrzeńcowi swemu kardynałowi z Agen, którzy kazali Michałowi Aniołowi sporządzić nowy plan, gdyż pierwszy wydał się im zbyt obszerny. W ten sposób uwikłał się Michał Anioł poraz drugi w tragedję grobowca. I powiodło mu się teraz nielepiej, niż pierwszym razem. Przeciwnie, gorzej. Wpadł w nieskończone

kłopoty i przykrości. Co gorsza, ściągnął na siebie przez złośliwość pewnych ludzi niesławę, z której oczyścił się dopiero po wielu latach”.

Ironja sił nieznanych, władających w życiu Michała Anioła sprawiła, że mistrz ten, który z uporem mianował się tylko rzeźbiarzem, twierdząc, że jedynie okoliczności i tyranja papieży zmusiły go do jęcia się pendzla, zyskał sławę nieśmiertelną dziełem malarstwiem. Umiłowane marmury zdradziły go. Duma i szczyt jego marzeń, grobowiec Juljusza, pozostał żalosnym szczątkiem olbrzymiego planu. Z natchnionego lotu Ikara w słońce, pozostały złamane skrzydła. Jeśli Sykstyna była triumfalną pieśnią jego twórczej siły, grobowiec stał się obrazem jej klęski. Dzieło to stało się zmorą jego życia, kulą u nogi, która wlokła się za nim lat trzydzieści, odbierając mu sen nocy samotnych i zatruwając doszczętnie każdą jaśniejszą chwilę nieszczęśliwego żywota. Zda się, jakby Sykstyna, nie naruszywszy duchowej mocy geniusza, wyczerpała jego siły fizyczne, nie ostudziwszy ambicji przewyższenia innych złamała wolę. Podejmował wciąż nowe prace, nie kończąc dawnych, gardził cudzą pomocą, nie mogąc wydołać własnymi si-

łami. Sen o sławie przewyższał wierzchołki, które osiągnąć pozwalala rzeczywistość. Nie bez winy były niespokojne czasy i szybka zmiana trzech papieży, dla których pracował.

Przyjrzymy się bliżej tej tragedia del sepolcro. Pierwszy plan zaginął. Mówią o nim Condivi i Vasari. Jakkolwiek nie jest rzeczą pewną, czy opisy odnoszą się ściśle do pomysłu w roku 1505, czy też pod wpływem późniejszych opowiadań Michała Anioła zlały się z ogólnym planem z roku 1513, możemy jednak na ich podstawie, z pomocą rysunków z florenckiego Uffizi i berlińskiego Kupferstichcabinet, oraz z zachowanych relacyj dalszych odtworzyć sobie wygląd i dzieje pomnika.

Wedle pierwszego planu z r. 1505 miała to być — jak powiada Condivi — wolno stojąca, to jest dająca się obejść dokoła budowa o czterech fasadach, z których dwie dłuższe miały po 18 łokci, dwie krótsze po 12 łokci długości. „Dokoła znajdowały się nisze dla pomieszczenia posągów, między niszami zaś w kształcie herm słupy, do których przywiązane były stojące na cokołach postaci jeń-

ców. Jeńcy wyobrażali sztuki wyzwolone, to jest malarstwo, rzeźbę i architekturę z ich odznakami, po których łatwo można było je poznać. Michał Anioł chciał przez to zaznaczyć, że wraz ze zgonem papieża Juljusza umiejętności stały się jeńcami śmierci, gdyż nigdy już nie znajdą nikogo, ktoby darzył je taką troską i opieką, ja on. Ponad nimi obiegał gzyms łączący całe dzieło, na gzym-sie zaś widnieć miały cztery ogromne posągi, z których jednym miał być Mojżesz, znajdujący się dziś w San Pietro in Vincoli... U góry dzieło kończyło się płaszczyzną, na której dwaj aniołowie dźwigali trumnę. Jeden z nich zdawał się uśmiechać, jakby się cieszył, że dusza papieża przebywa wśród zbawionych. Drugi zaś płakał, jakby smucił się, że świat stracił takiego męża. W jednej z ścian głównych znajdowało się wejście do grobowca, urządzonego nakształt świątyni, w której środku stał marmurowy sarkofag, gdzie miały być złożone zwłoki. Wszystko było dziełem wielkiej sztuki. Słowem, całe dzieło obejmowało przeszło czterdzieści posągów, nie licząc historycznych scen w płaskorzeźbie z brązu, związanych z ideą projektu i przedstawiających czyny papieża“.

Opis ten uzupełnić należy o tyle, że obok

Mojżesza na gzymsie z prawej strony znajdować się miał posąg świętego Pawła, na przeciwnym zaś narożniku, jako odpowiedniki tamtych umieszczone być miały dwie postaci siedzące, wyobrażające Życie czynne i Życie kontemplatywne. Aniołów niosących trumnę papieża nazywa Vasari Uranosem, bogiem nieba i Cybelą, boginią ziemi. Postaciami w niszach dolnych miały być boginie zwycięstwa, Wiktorje, depcące upostaciowane prowincje włoskie, ujarzmione przez papieża.

Praca nad pomnikiem wedle planu z r. 1505, ledwo zaczęta, została przerwana, gdyż myśl papieża ku innym zwróciła się projektem. Bloki marmuru leżały na placu świętego Piotra. Dopiero po śmierci Juljusza II myśl o grobowcu ożyła. Papież pozostawił w testamencie na rzecz pomnika 10.000 dukatów, wyrażając życzenie, aby wygląd jego był skromniejszy. Jako miejsce, na którem dzieło to miało stanąć, wyznaczył kaplicę w San Pietro in Vincoli, gdzie spoczywał stryj jego Sykstus IV.

Wykonawcy ostatniej woli Juljusza II, zawarli z Michałem Aniołem, dnia 6 maja 1513 roku drugi kontrakt, podwyższając honorarium do 16.500 dukatów. Opis modelu

dołączono do kontraktu. Dzieło miało być skończone w ciągu lat siedmiu. Artyście nie wolno było w tym czasie przyjmować żadnych większych robót.

Projekt drugi z r. 1513 różnił się od pierwszego tem, że, przyparty jednym krótszym bokiem do ściany, posiadał tylko trzy fronty. Atoli, wbrew życzeniu papieża, był bogatszy i rozmiarami potężniejszy.

Aczkolwiek mistrz zobowiązał się w kontrakcie ukończyć dzieło w przeciągu lat siedmiu, po czterech latach posiadał w pracowni swej nie więcej, jak pięć postaci i to niecałkiem skończonych. Dumnemu artyście nie starczyło poprostu sił. Wola jego była złamana. Dalsze dzieje pomnika są tylko historją powolnej rezygnacji Michała Anioła z pierwotnego pomysłu. Część za częścią odpada od wspaniałego trzonu dzieła, jak członek po członku od bohaterskiego ciała, z którego pozostaje wreszcie boleśnie okaleczone, lecz zawsze boskiej piękności tors.

Michał Anioł rozpoczął pracę od Jeńców. Jednego z nich widział Sebastiano del Piombo w roku 1513. Jest to Jeniec buntownik:

młodzieniec nagi, z odrzuconą wtył głową, o pełnym bóleści i męki wyrazie twarzy, nogą oparty o głaz, z piersią wypiętą wysiłkiem, szarpie bezsilnie więzy, przykuwające go do słupa.

Jeśli ten jest buntem, bliźni brat jego w marmurze, Jeniec konający, jest obrazem bezsiły i wyczerpania w nieprzytomnem omdleniu. Przejmująca piękność tego wspańskiego ciała jest wprost wypieszczona miłosną miękkością mistrzowskiego dłuta.

Obaj Jeńcy są braćmi efebów sykstyńskich, dowodem, że fantazja Michała Anioła snuła dalej pasmo snów, któremi żyła pod genezyjskiem sklepieniem, lecz i świadectwem, że choć mistrz nasycił swą wyobraźnię twórczą, nie wyczerpał się jednak. Obaj Jeńcy są jakby uzmysłowieniem skrajności i biegunów, wśród których siłą fatalności szarpała się dusza Michała Anioła: między buntem prometejskim i omdleniem bezsilnej rezygnacji. Obaj noszą ślady pamięci o Laokoonie, którego żywem wcieleniem była istota cierpiącego w wieczystych więzach genialnego rzeźbiarza.

Niema dziś Jeńców na grobowcu w San Pietro in Vincoli. Gdy pomnik skurczył się do ostatecznych, skromnych rozmiarów, posągi



JENIEC KONAŃCZYK (LOUVRE)

te zostały w pracowni artysty. W r. 1544 darował Michał Anioł oba posągi Robertowi Strozzi z wdzięczności za gościnę, której doznawał w jego domu będąc chory. Strozzi wywiózł oba dzieła do Francji. Dziś znajdują się one w Luwrze.

W stanie niedokończonym pozostały jeszcze cztery posągi Jeńców, które do niedawna mieściły się w najniekorzystniejszych warunkach w stalaktytowej grocie ogrodu Boboli we Florencji, dziś jednak przeniesiono je do Galerji. Niewydobyci dłutem całkowicie z głazu, czynią podwójnie tragiczne wrażenie, mocując się namiętnie z przemocą wieżące ich kształty materji. Zatarty wyraz duchowy, przebijający z pod pokrywy szorstkiego kamienia, niby u topielców patrzących z pod lodu, tajemniczością swą podnieca halucynacyjnie zaniepokojoną wyobraźnię widza. Przenoszą nas te dzieła już w czasy marmurowych widm kaplicy Medyceuszów.

Jednocześnie z Jeńcami rozpoczął Michał Anioł posąg Mojżesza. Pracodawca i wódz Izraela, capitano degli Ebrei, santo e terribilissimo principe, jak go nazwał Vasari,

to uosobienie potęgi i grozy, jakie cechowały też najwyższego kapłana i kondotjera, mającego przenikać swym duchem pomnik swej sławy. Mojżesz to idealny obraz władczego genjuszu Juljusza i oczyszczona tęsknotą z ułomności przypadków istota Michała Anioła.

Bohater i Święty! Bije z postaci Mojżesza królewski majestat opanowanej i pewnej siebie siły, moc spoczywającego lwa. Surowe oblicze kryje, jak niema chmura przed burzą, gromy gniewu i błyskawice pogardy. Stanowczość i niezłomność woli wyraża się w oczach głęboko osadzonych pod niskiem czołem, nad którem panują w dwa rogi skupione włosy. Jest w tej głowie coś z boskiego tura gotowego każdej chwili łamać najtwardsze opory i przeszkody. Zwarte w zaciętość wargi opływa ciężka, jak potok górski zwałniona broda długimi pasmami, które podtrzymuje palcami prawa ręka przywarta energicznie do boku i wsparta na kamiennych tablicach praw. Lewica spoczywa na łonie, gotowa też do mocarnego czynu, który nie chybia nigdy. Lewą nogę, cofniętą w tył, okrywa ciężka szata odsłaniająca herkulesowe kolano prawej nogi odzianej barbarzyńskim sposobem.

Jako moment psychiczny postaci przyjmowano chwilę, gdy Mojżesz, zstąpiwszy z góry, słyszy śpiew Żydów tańczących dookoła złotego cielca i hamuje gniew, zanim wybuchnie i strzaska tablice przykazań. Przemawia przeciwko temu siedząca postać proroka. Wyprostowany zaś tors, podniesiona głowa, energja i wielmożność całej zjawy nie dopuszczają myśli, że w przystępie gwałtownego oburzenia, siły odmówiły posłuszeństwa temu, który rozmawiał twarzą w twarz z Panem. Mojżesz to statycznie monumentalne wcielenie natchnienia i wzniosłości, syntetyczny obraz „myśliciela i mędrca“, jak go określa Condivi, bliski intencjom Michała Anioła.

Jak Jeńcy są braćmi efebów sykstyńskich, tak Mojżesz tchnie surowem i mądrym ojcostwem genezyjskiego Jehowy. Jest żywiołem i prawem. W duszy swej skupia w doskonałość warjanty wszystkich proroków od Jonasza do Jeremiasza, jak szczyt górski streszcza w swej strzelistości podniebne dążenia dokolnych stromizn i wierzchołków.

Mojżesz świadczy dowodnie, jak niezrównanym cudem mógł być grobowiec Juljusza, gdyby przeciwne moce nie stanęły na prze-

szkodzie jego wykonaniu. Ale już Paweł III, w dwadzieścia lat później, rzekł słowa, które i nam stanąć muszą za pociechę: „Ten jeden posąg wystarczy, by uczcić pamięć Juljusza II“.

Michał Anioł wstąpił tymczasem w służbę Medyceuszów i przeniósł się do Florencji, gdzie pracował w kaplicy San Lorenzo. Nie zaniedbywał jednak robót dla grobowca Juljusza, które kontrolowali przyjeżdżający z Rzymu wysłannicy wykonawców testamentu papieża. Ale nowe zadanie wchodziło dawnemu w drogę.

Trzeci kontrakt, z dnia 8 lipca 1516 r. zmniejsza znacznie rozmiary pomnika, który miał przylegać teraz do ściany bokiem nie krótszym, lecz dłuższym. Pomysł zasadniczy został niezmieniony, zachował Wiktorje i Jeńców.

Ale tragedia grobowca miała ciągnąć się jeszcze w daleką przyszłość i zgórą ćwierć wieku jeszcze była utrapieniem i zmorą Michała Anioła. Trawił go smutek bezdeny i melancholja. Artysta zniechęcał się coraz bardziej. Spadkobiercy Juljusza II napierali

nań nieustępliwie, grożąc procesem, mogącym rzucić cień na sławę dumnego twórcy. Michał Anioł wpada w rozpacz. Błaga papieża (Klemensa VII) o pośrednictwo. Chce sprzedać wszystko, by oddać pobrane pieniądze, to znów pragnie resztę życia poświęcić wyłącznie pomnikowi. Nie może wywikłać się z matni, w której się zaplątał.

Czwarty kontrakt z d. 29 kwietnia 1532 r., w którym chodziło już tylko o ujęcie w jakąś całość istniejących już rzeźb, oddał sprawę grobowca zupełnie w ręce pomocników. W duszy Michała Anioła, z powodu nowych idei religijnych, zaszła dogłębna zmiana, dokonał się przełom. Wielki twórca przestał dbać o sławę, odwrócił się od świata.

Spadkobierca Juljusza II, książę Urbino, godził się już, — w liście z dnia 6 marca 1542! — by Michał Anioł dostarczył dla grobowca Juljusza trzech już gotowych posągów, między niemi Mojżesza i kazał resztę wykonać innemu rzeźbiarzowi wedle swoich rysunków. Dnia 20 lipca tegoż roku, pisze Riccio w imieniu Michała Anioła do papieża Pawła III, że wprowadzie Mojżesz i Jeńcy są gotowi, lecz wobec zmniejszonych rozmiarów pomnika artysta uznaje posągi Jeńców

za nieodpowiednie i pragnie zastąpić je „Życiem czynnem“ i „Życiem kontemplatywnem,“ które już rozpoczął i gotów dokończyć. Pragnąc pracować dla Jego Świątobliwości, prosi o wstawiennictwo, by książę Urbino uwolnił go od grobowca, rozwiązał kontrakt i pozwolił powierzyć dwie niedokończone postaci Raffaellowi da Montelupo lub innemu rzeźbiarzowi, którego książę wyznaczy.

Prośbie staje się zadość. Piąty i ostatni kontrakt z dnia 20 lipca 1542 zobowiązuje Michała Anioła do dostarczenia tylko jednego posągu, to jest Mojżesza, resztę wykonać miał Raffaello da Montelupo. Mistrz jednak, z powodu choroby pomocnika, wykonał sam dwie figury: „Życie kontemplatywne“ i „Życie czynne“.

W maju 1545 roku ustawiono grobowiec w niszy bocznej kościoła San Pietro in Vincoli.

Żałosny jest widok tego ubożego szczątka dumnego, pierwotnego snu Michała Anioła.

Jeńców przy okutanych, brodatych hermach zastąpiły bezmyślne cokoły, na których ustawiono pionowe woluty. W niszach, zamiast Wiktoryj, zajęły miejsce „Życie kon-

templatywne i czynne“ czyli Rachela i Lia, które mistrz wykonał w ciągu roku. Postaci te nie przypominają w niczem wulkanicznego genjuszu Michała Anioła. Świadczą raczej o znużeniu ręki, która je zrodziła, o rezygnacji i przygnębieniu duszy, z której wyszły. Są przeciętne, niemal bezduszne.

Część górna nie jest już dziełem rąk Michała Anioła. Jest to parodja pierwszego planu. Madonna z Dzieckiem, dłuta Schemmelfadena da Settignano, nie zaleca się niczem, jest banalnie poprawna. Nie można tego nawet powiedzieć o Proroku i Sybilli Raffaella da Montelupo. Najgorzej wypadła postać spoczywającego na marach papieża, którą wykonał Tommaso di Boscoli. Ironja losu kazała temu terribile stanowić najlichszą, niechlubną część grobowca, który miał być pomnikiem jego sławy.

Tragedia del sepolcro! Dzieło skruszyło się artyście w rękach.

Następcą Juljusza II został w r. 1513, Giovanni Medici, drugi syn Lorenza Magnifico. Kiedy zasiadł na stolicy piotrowej, liczył lat 38. Był zręcznym dyplomatą i tej

zręczności oraz cierpliwości zawdzięczał swe szczęście. Długie lata przebywał we Francji i Niemczech. Wedle tradycji rodzinnej otaczał opieką sztuki. Był zwłaszcza miłośnikiem muzyki i książek. Wybrany papieżem, prowadził wesołe życie epikurejczyka. Cechowały go nieporównany optymizm i beztroska. Dolegała mu tylko tusza, która okrywała go wiecznym potem i której daremnie starał się zapobiegać. Wystawność dworu, sumy łożone na budowę świętego Piotra i inne przedsięwzięcia artystyczne, uprawianie szerokiej polityki doprowadziły skarb papieski do opłakanego stanu. Dla jego naprawy nadał papież wielką ilość odpustów, udzielanych za pieniądze zwłaszcza w Szwajcarji i Niemczech, co dało powód do wystąpienia Lutrowi przeciwko władzy papieskiej i tem samem stało się początkiem Reformacji. W polityce udało mu się zmniejszyć wpływ Francji w Italji, w którym to celu łączył się z cesarzem Karolem V.

Michał Anioł był rówieśnikiem papieża. Znali się jeszcze z dworu Lorenza Magnifico, spotykali się w Rzymie za Juljusza II. Bystry umysł Leona X oceniał w całej pełni geniusz mistrza. Dbali o chwałę swego rodu, myślał papież niewątpliwie o pozyskaniu

przesławnego artysty dla uświetnienia nazwiska Medicich nieporównanem dziełem jego rąk. Ale na razie pozostawiał w spokoju mrukliwego twórcę Sykstyny. Michał Anioł trzymał się na uboczu. Pracował nad grobowcem Juljusza.

Ambicjom papieża wystarczał narazie łagodny Raffael, który też szybko wspinał się po szczeblach papieskich łask i zaszczytów. Po śmierci Bramantego został kierownikiem budowy świętego Piotra. Rosnąca sława jego nie dawała spać niepohamowanej ambicji Michała Anioła. Ale mistrz czekał. I papież czekał.

Sposobna chwila sprowadziła zbliżenie. W końcu roku 1515 odbył papież uroczysty wjazd do Florencji. Któraż chwila nadawała się bardziej do tego, by obdarzyć miasto rodzinne nowem wiekopomnem dziełem sztuki i okryć nowym blaskiem świetne nazwisko Medyceuszów? Dziwnie nie licowała z potęgą najpierwszego rodu szara, goła fasada ich parafjalnego kościoła San Lorenzo. Leon X postanowił jej budowę.

Zaczęto nadsyłać modele.

Tytaniczne dzieło nie mogło nie skusić zapalnej wyobraźni Michała Anioła. Czem był wobec tego ogromu grobowiec Juljusza?

Michał Anioł dał się skłonić do przyjęcia propozycji. Niepamiętny na ciążące na nim zobowiązania, oślepiiony wizją skończonej całości, łudził się, że sprostą obu przedsięwzięciom, nie licząc się zupełnie z siłami.

„Podejmuję się — pisze do Domenika Buoninsegni — uczynić z tej fasady dzieło, które będzie zwierciadłem architektury i rzeźby całej Italji. Niech papież i kardynał zdecydują się szybko, czy godzą się, czy nie. Jeśli się godzą, trzeba będzie spisać umowę. Messer Domenico, proszę was o stanowczą odpowiedź, co zamierzają. Sprawmi to wielką przyjemność.”

Dnia 19 stycznia 1518 stanęła umowa z Leonem X, na mocy której Michał Anioł zobowiązał się wykonać dzieło w ciągu lat ośmiu. Za materiał i pracę otrzymać miał 40.000 dukatów, w ośmiu ratach rocznych. Rzeźby wykonać miał własnoręcznie, architekturę, wedle jego planów, pomocnicy. Ale z czasem odstąpił od tego punktu. Nie mógł ścierpieć przy sobie współdziału cudzej ręki. Wszystko chciał robić sam. Gotował sobie nową tragedję.

Niedość na tem. Postanowił sam zająć się dostawą marmurów. Napytał się jednak nowych kłopotów i udręczeń. Michał Anioł

miał szczególne upodobanie do marmurów z Carrary, które znał i które budziły w nim niegdyś fantastyczne pomysły. Papież w imieniu Florentczyków, którzy posiedli niedawno kamieniołomy w Pietra Santa, żądał od mistrza, by stamtąd sprowadzał materiał rzeźbiarski. Michał Anioł uparł się przy Carrarze. Ściągnęło to nań podejrzenie, że dał się Karraryjczykom przekupić. Kardynał Giulio de' Medici pisze groźnie dnia 2 lutego 1518 r. „Powzięliśmy podejrzenie, że popieracie Karraryjczyków, mając na oku interes własny i upośledzacie kamieniołomy w Pietra Santa... Jego Świątobliwość życzy sobie, by użyć do robót marmuru z Pietra Santa, a nie innego... Inaczej musielibyśmy się na was pogniewać...”

Gdy rozkazowi papieża stało się zadość, Karraryjczycy zmawiają się z właścicielami statków, którzy nie chcą przewieźć wydobytych już marmurów. Mistrz wybiera się do Pizy: „Statki wynajęte w Pizie nie przybyły — pisze 8 kwietnia 1518 r. — Oszukano mnie. Taki mój los we wszystkim! Przeklinam dzień, w którym porzuciłem Carrarę! To przyczyna mojej ruiny!”

Michał Anioł przenosi się do Pietra Santa. Musi budować dopiero drogi przez góry i mo-

czary, kłaść pale. Trzeba marmurów dopiero szukać. Tak samo ludzi. I uczyć ich.

Po powrocie do Florencji wyłaniają się nowe kłopoty: Arno wyschło, statki utknęły. Wreszcie przybywają. Ale Michał Anioł wraca do Pietra Santa. Za mało mu jeszcze marmurów! Zda się, jakby teraz dopiero odczuł ogrom dzieła, którego się podjął. Zwleka. Nie ma odwagi zabrać się do pracy. Opadają mu ręce. Traci głowę.

Nowe zgryzoty. Kamieniarze są do niczego. Kilka kolumn łamie się w drodze, jedna już we Florencji.

Ale mistrz zacina się w uporze: „To, czego się podjąłem, wykonam mimo wszystko. Z pomocą Bożą, stworzę najpiękniejsze dzieło, jakie widziała Italja!”

Zawiódł się. Nie dokonał niczego.

Prawą ręką papieża Leona X w sprawach administracji był bratanek jego Giulio, kardynał i arcybiskup Florencji. On też pośredniczył w sprawach sztuki między Leonem X i Michałem Aniołem. Człowiek praktyczny i traktujący sztukę po kupiecku, oce-

niając sytuację bystro i trzeźwo, zorjentował się, że bezwład woli, jaki opanował artystę, udaremni wielkie dzieło. Mimo więc całego uznania, jakie miał dla genjuszu Michała Anioła, mimo życzliwości, jakiej artysta miał liczne dowody, mimo zazdrości, z jaką czuwał, by zachować Michała Anioła na usługi swego rodu, nie znajdując wyjścia z sytuacji, która go nużyła i niecierpliwiła, postanowił użyć sił wielkiego mistrza do nowego planu i zdziałał, że breve papieskie, z dnia 10 marca 1520, rozwiązało kontrakt z Michałem Aniołem co do fasady.

W Michała Anioła uderzył grom. Odczuł to jako największą obelgę i zniewagę. Dręczyła go własna beczynność lat ostatnich. Prześladowała upiorna myśl o niedokończonym grobowcu. Z licznych zamówień nie dokonał niemal żadnego.

Jedyną rzeźbą jaką stworzył w tych latach była obojętnie piękna postać Chrystusa. Wykończył ją jednak Federigo Frizzi. Posąg ten, oszpecony przez pietyzm dodatkami bronzowymi, jak aureola, przepaska i sandał, znajduje się dziś w kościele Santa Maria Sopra Minerva w Rzymie.

Czas, który stwarza i kosi żywoty ludzkie, otworzył przed genjuszem Michała Anioła nowe pole działania.

W roku 1516 zmarł brat Leona X, Giuliano. W trzy lata później zabrała śmierć bratanka papieskiego Lorenza. Postanowiono wedle tradycji zbudować im pomniki w parafjalnym kościele Medyceuszów, San Lorenzo. Kardynał Giulio polecił Michałowi Aniołowi wykończyć rozpoczętą przez Brunelleschi'ego Nową Zakrystję i wznieść w niej cztery grobowce: dla Lorenza Magnifico i jego brata Giuliana, oraz dla dwóch książąt niedawno zmarłych.

Ale 1 grudnia 1521 roku umiera Leon X. Następcą epikurejczyka jest ostatni cudzoziemiec na stolicy piotrowej, surowy i uczony, Hadrjan IV. Pobożny namiestnik Chrystusa nienawidził sztuki. Sklepienie sykstyńskie zwał łaźnią. W stosunku do Michała Anioła poparł żądanie spadkobierców Juljusza, domagających się wykończenia grobowca, lub zwrotu pobranych sum.

Michał Anioł zwrócił się do kardynała Giulia. Ale kardynał miał własne sprawy na głowie, zabiegając już wcześniej o korzystny dla siebie wynik najbliższego konklawe. Nalegania artysty zbywał nic nie mó-

wiącami obietnicami, kluczył i kręcił, byle wielkiego rzeźbiarza nie utracić dla siebie. Kardynał Giulio nie miał w sobie nic z Juliusza II, który potężną swą wolą wywoływał arcydzieła z pod ziemi. Brak mu było stanowczości i wytrwałości. Zrażał się przeszkodą. Był chwiejny, niezdecydowany, nie miał tchórzliwy. To też, gdy dnia 19 listopada 1523 roku kardynał Giulio wyszedł z konklawe jako Klemens VII, nie sprawdziły się nadzieje Michała Anioła: „Medici został papieżem. Wszyscy się cieszą. Sądzę, że dla sztuki zacznie się lepsze życie.”

Nieodrodny w dbałości o uświetnienie pamięci swego rodu, nie spuszczał nowy papież z oka kościoła San Lorenzo. Planował budowę Biblioteki dla księgozbiorów medycejskich, cyborjum nad głównym ołtarzem, i o wiele później trybunę wykonaną wedle planów Michała Anioła w roku 1533. Wyłoniło się groźne niebezpieczeństwo, gdy papież powziął myśl, aby poza czterema grobowcami wyżej wymienionemi, zbudować jeszcze pomnik sobie i Leonowi X. Ale na szczęście niespokojny duch zmienił zamiar i skończyło się na dwóch grobowcach Giuliana i Lorenza.

Złe losy sprzysięgły się i przeciw drugiemu marmurowemu snowi Michała Anioła, kaplicy Medycejskiej.

Na horyzoncie politycznym zbiera się burza, która miała się skończyć upadkiem wolności Florencji. W r. 1527 wojska hiszpańsko-niemieckie ciągną przeciwko miastu, w którym wybucha rewolucja. Dnia 6 maja Rzym pada pastwą rozwścieżonego żołdactwa Karola V. Papież obleżony w Zamku św. Anioła, daremnie wzywa pomocy księcia Urbino. Florentczycy wypędzają poraz trzeci Medyceuszów: tym razem Alessandra i Hippolita. Władzę obejmuje Niccolo Capponi. Miasto gotuje się do obrony przeciw grożącej przemocy cudzoziemców.

Michał Anioł znalazł się w ciężkiem położeniu. Aczkolwiek lękliwy, ostrożny, niezdecydowany w sprawach politycznych, ze względu na rodzinę, o której losy drżał śmiertelnie i której w chwilach niebezpieczeństwa doradzał ucieczkę, zakazywał mieszać się do spraw publicznych, zalecał nie mówić źle o nikim i nikomu się nie zwierzać, — był w duszy zapamiętałym republikaninem. Jak świadczy Gianotti w swych „Dialogach o Boskiej Komedji”, Michał Anioł w gronie przyjaciół pochwalał Dantego za

to, że umieścił tyranów w piekle i podzielał jego zdanie, że Brutus i Kasjusz słusznie zamordowali Cezara. Tyrani pozbawieni są uczucia miłości, jakie winno się żywić dla bliźniego swego, gdyż odbierają mu wolność, należącą do wszystkich. Kto zabija tyrana nie popełnia morderstwa, gdyż nie zabija człowieka, lecz zwierzę. Ale timidità, chorobliwa lękliwość, której ulegał kilkakrotnie, osłabiała hart republikanina, hamowała wolę. Skołatana dusza i ciało nie mogły wytrzymać gwałtownego naporu wypadków. Wielki duch łamał się, stając się igraszką rozstrojonych nerwów.

To też dużem przewyciężeniem siebie jest wysiłek, na jaki zdobył się Michał Anioł, dając się porwać do czynu, tembardziej, że upadał niewątpliwie pod brzemieniem przygnębienia, które jeszcze potęgowało jego pesymizm. Przewidywał najgorsze.

W czerwcu 1529 nadchodzi wieść, że papież pogodził się z cesarzem i obaj ciągną na Florencję. Rząd umacnia twierdze w całej Toskanji. Zagarnia Michała Anioła do robót obronnych. W październiku 1528 uczęstniczył mistrz w radzie obrony miasta. Dnia 10 stycznia 1529 zostaje członkiem Nove di milizia, dnia 6 kwietnia mianowany zostaje

generale governatore e procuratore fortów miejskich. W czerwcu odbywa podróż inspekcyjną do Pizy, Arezzo i Livorno, w lipcu zaś bawi w Ferrarze, aby badać tamtejsze fortyfikacje i zasięgnąć rady księcia, który był wybitnym znawcą sztuki wojennej.

Hiszpańskie wojska oblęgają Florencję. Michał Anioł, uznawszy wzgórze San Miniato za najsilniejszy punkt obronny, umocnił jego forty, kreślił plany bastjonów, rowów i podkopów, budował maszyny i narzędzia wojenne, sporządzał drabiny i mosty, zajmował się hakownicami i moździerzami. Wieżę San Miniato zabezpieczył w ten sposób, że „zgromadziwszy wielką ilość materaców mocno wypchanych wełną — pisze Condivi — poprzytwierdzał je grubemi sznurami od szczytu do stóp wieży z tej strony, którą miano ostrzeliwać. Ponieważ wykusze wieży bardzo występowały na zewnątrz, przeto materace wisiały przynajmniej w odległości sześciu stóp od głównego muru. To też pociski artylerji wyrządzały niewiele złego, nie uszkadzając nawet materaców, które się uginały.”

Ale gorliwe, wyłączone oddanie się obowiązkom, nie przeszkodziło najczarniejszym myślom opanować duszy mistrza.

„Byłem zdecydowany — pisze Michał Anioł — doczekać końca wojny. Lecz we środę rano, dnia 21 września, zjawił się ktoś przed bramą San Niccolo, gdzie bawiłem przy bastjonach, i szepnął mi do ucha, że jeśli chcę ocalić życie, nie powinienem ani chwili dłużej pozostać w mieście. Człowiek ten poszedł ze mną do domu, zjadł ze mną, przyprowadził mi konia i opuścił mnie dopiero wtedy, gdy byłem poza Florencją. Czy Bóg go zesłał, czy djabeł, nie wiem.”

Uciekł tajemnie z Florencji z Rinaldem Corsini i uczniem swym Antoniem Mini, zaszywszy w bieliznę 12.000 dukatów. Przez Ferrarę, gdzie księżę zgotował mu świetne przyjęcie, udał się do Wenecji. Signoria powitała go z oznakami najwyższej czci, gotowa do wszelkich usług. Ale Michał Anioł zamieszkał skromnie w domu Bartolommea Panciatici, w zupełnej samotności. Nie panuje zupełnie nad sobą. Chce szukać spokoju we Francji; martwi się, że musi jechać przez Niemcy, boi się niebezpieczeństw podróży. Szuka towarzyszków do drogi. Poseł francuski w Wenecji, Lazare de Baïf, listownie wyraża mu u Franciszka I pensję 1200 liwrów i dom. Ale Michał Anioł tymczasem, zdjęty wstydem i skruchą, wrócił już do Florencji.

„Ucieczka Michała Anioła — pisze Condivi — wywołała wielką wrzawę, a władze ją potępiły”. Signioria ogłosiła Michała Anioła dnia 30 września, z dwunastu innymi zbiegami, banitą i zagroziła konfiskatą majątku, o ile nie wróci do dnia 7 października. Atoli dzięki wstawiennictwu posła florenckiego w Ferrarze, Galeotta Giugni, Signioria dała się przebłagać i przez kamieniarza Sebastiana di Francesco przesłała mu list żelazny. Wskutek tej rękojmi i zaklęć przyjaciół w imię „życia waszego, ojczyzny, przyjaciół, majątności i czci”, wrócił mistrz, po pewnej jeszcze zwłoce, dnia 20 listopada, do Florencji. Skazano go jednak na grzywnę i wykluczono na trzy lata z Wielkiej Rady.

Dnia 11 sierpnia 1530 roku, miasto musiało oddać się w ręce wroga. Komisarz papieski Valori rozpoczął rządy odwetu. Zwycięzca upajał się zemstą. Nastąpiły konfiskaty, rozwarły się lochy więzienne, krew lała się na placu stracenia. Oddali głowy pod topór kata przyjaciele Michała Anioła. Do jego własnego domu wpadły zbiry, ale nikogo nie znalazły. Michał Anioł ukrywał się w dzwonnicy kościoła San Niccolo, dopóki łaska papieska nie darowała mu życia i wol-

ności dla pracy nad grobowcem Medycusów.

Michał Anioł był zmiażdżony. Dożył najokropniejszego nieszczęścia, niewoli własnej ojczyzny. Wolność umarła w jego oczach. Jedyłą treścią duszy jego jest rozpacz. Pali go wstyd, wstyd za siebie i innych. Nachodzą go myśli samobójcze:

Jeśli śmierć sobie zadać śmie kto w świecie,
Ufny, że niebo znowu go zabierze,
To chyba człowiek, co żyje w tej wierze,
Że go trud, nędza i nieszczęście gniecie.

Lecz, że nam nie dan los Feniksa przecie,
Którego wskrzesza słońce w życie świeże,
Ręka i stopa zwleka w równej mierze.

Ratunkiem jedynym była dlań praca, zapamiętała, wściekła, nieprzytomna praca, która dawała mu zapomnienie, jak narkotyk. Zaczęło się to odbijać na jego zdrowiu. Zwrócili nań uwagę przyjaciele. „Michał Anioł jest wycieńczony i schudł bardzo. Obawiamy się, że nie pożyje długo, jeśli nie zaradzi się temu stanowczo. Gdyż pracuje

zbyt wiele, źle i mało jada, sypia jeszcze mniej. Od miesiąca dręczą go bóle głowy i serca". Sam papież wdał się w sprawę, zaniepokojony o zdrowie artysty i o grobowiec rodzinny. Osobnem breve, z dnia 11 listopada 1531 roku, zakazał Klemens VII Michałowi Aniołowi pracować nad czem innem, jak nad grobowcem Juljusza i kaplicą Medycejską: „...Ne aliquo modo laborare debeas, nisi in sepultura et opera nostra quam tibi commissimus". Za jego to przyczyną dochodzi do skutku czwarty kontrakt, z dnia 29 kwietnia 1532 roku, który uprościł, między spadkobiercami wielkiego Rovere i Michałem Aniołem, sprawę grobowca Juljuszowego, i przypieczętował ostatecznie klęskę nieodwołalną tego wspaniałego projektu. Klemens VII. skłania Michała Anioła do przyjęcia, dla prac nad kaplicą, pomocników, którymi są: Fra Giovan Angelo Montorsoli, Raffaello da Montelupo i Niccolo Tribolo.

Dla kontroli prac nad pomnikiem Juljusza i względów zdrowotnych wyjeżdża Michał Anioł w r. 1532 do Rzymu, gdzie spędza

zimę. Dwukrotnie jeszcze przeżywa lato we Florencji, lecz pobyt w tem mieście zo-
hdzają mu dzikie rządy znienawidzonego
Alesandra de'Medici, który w r. 1532 został
dziedzicznym księciem ujarzmionej ojczyzny
Buonarroti'ego.

Śmierć Klemensa VII, dnia 25 września
1534 roku, pogrzebała projekt kaplicy Me-
dycejskiej. Michał Anioł bawił od dwu dni
w Rzymie, którego nie miał opuścić już
do zgonu. Przestał dbać o zakrystję w San
Lorenzo. Rzucił na przeszłość czarny całun
zapomnienia. Kiedy, po latach, przyjaciele,
pragnąc uporządkować kaplicę i ustawić po-
sągi, pytali Michała Anioła o wskazówki,
mistrz odpowiedział: „Pamięć i duch wy-
przedziły mnie i oczekują mnie na tamtym
świecie“.

Przed wyjazdem Michała Anioła z Flo-
rencji, w czerwcu 1534 roku, zmarł ojciec
jego Lodovico. Niby własną przeszłość na
toskańskiej ziemi, pożegnał go wielki twórca
jednym z najpiękniejszych swych wierszy,
w elegji nieskończonej, jak pomnik Juljusza
i grobowiec Medyceuszów:

Choć serce takie gniotły mi rozpaczę,
Sądziłem, że mi da ulgę cierpienie,
Kiedy rozpłynie się we łzy i płaczę.

Jednak los jego żyły i korzenie
Żywi, nurzając je w te same źródła
Śmierci, przez niemniej wielkie udrczenie,

Jak zgon twój; muszę więc podzielić moje
Słowa, łzy, pieśni, ból, bo wprzód legł w grobie
Twój syn, a dzisiaj u twoich zwłok stoję.

W nim miałem brata, ojca miałem w tobie,
Z nim miłość, z tobą powinność mnie splata.
Nie wiem, gdzie większy powód mej żałobie.

Pamięć maluje mi oblicze brata,
Ciebie mi rzeźbi żywo w głębi łona,
Bledszym z boleści czyni mnie twa strata.

Lecz to mnie koi, żeś w śmierci ramiona
Zszedł stary, kiedy on padł niedojrzały;
Mniej boleć winno się, gdy starzec kona.

Mniej straszny zda się cios piersi zbolącej,
Gdy jest konieczny, gdy prawdy nie gniecie
Pewnej zmysłowych złudzeń ciężar cały.

Jednak zmarłego ojca któż na świecie
Nie płakał, że go nigdy nie zobaczy,
Którego tyle razy widział przecie?

To miara naszych bólów i rozpacz,
Czy mniej czy więcej w kim czułego ducha:
Jakie są we mnie, moc Twa, Panie, bacz.

I chociaż dusza rozumu posłucha,
 Opanowania siła jest tak zwodna,
 Że nadmiar bólu tem silniej wybucha.

Gdyby nie myśl ta, którą zgłębiam do dna,
 Że kto zmarł dobrze, w niebie się nie boi
 Trwogi przed śmiercią, co w tym świecie włodna,

Rosłaby boleść ma; lecz krzyki mojej
 Żałości wiara ta pewna łagodzi,
 Że kto żył zacie, jest w lepszej ostoi.

Słabość cielesna tak w umysł nasz godzi,
 Że tem straszniejsze mu śmierci obrazy,
 Im bardziej ufa złudzie, co go zwodzi.

Słońce skąpało dziewięćdziesiąt razy
 Wśród oceanu blask swej aureoli,
 Zanim doszedłeś do bożej oazy.

Dziś, gdy cię nieba zwolniły z niedoli
 Ziemskiej, użaluj się, że życiem dyszę
 Zmartwiały, boś ty mnie zrodził z ich woli.

Umarłeś śmiercią i znasz boską ciszę,
 Nie drżysz przed zmianą życia i życzenia,
 Aż ci zazdroszczę prawie, gdy to piszę.

Los i czas nie śmia przekroczyć schronienia
 Waszego, kiedy nam od nich przychodzi
 Wątpliwą radość i pewne cierpienia.

Chmura nie skryje wam światła powodzi,
 Krąg godzin nie ma już nad wami mocy,
 Ni was przypadek, ni konieczność wodzi.

Blask wasz nie gaśnie od pomroku nocy,
 Ani od dziennej światłości nie wzbiera,
 Nawet gdy praży tu żar z słońca procy.

Z śmierci twej uczę się, jak się umiera,
 I widzę ciebie w myśli, ojczy drogi,
 Tam, dokąd świat ten tak rzadko dociera.

Nie są najgorszem złem śmiertelne progi,
 Komu ostatni dzień spływa żywota
 W pierwszy u tronu Boga z łaski błogiej.

Tam cię, z nieb łaski, czuje ma tęsknota,
 Tam ujrzę-ć, ufam, po serca pogrzebie,
 Gdy rozum wyrwie mnie z ziemskiego błota.

Jeśli, jak cnota wszelka, rośnie w niebie
 Miłość, co ojca i syna jednoczy

Kaplica Medycejska w stanie dzisiejszym
 jest bardzo zubożonem uproszczeniem pierw-
 wotnego planu Michała Anioła. „Nowa Za-
 krystja” uderza skromnością swego harmo-
 nijnego umiaru. Chłodną biel ścian przery-

wają tylko ciemniejsze pasy pilastrów, gzymśów i łuków. Szlachetna prostota całości stwarza bezbarwnością swą i spokojem atmosfery oderwanej od życia ciszy i sprzyja zadumie o marności rzeczy tego świata.

Dzisiejsze rozmieszczenie rzeźb jest dziełem Vasari'ego.

Nagą ścianę główną, przeznaczoną na ołtarz, zdobi statua Madonny z Dzieciąciem, między posągami świętych Cosima i Damiana, wykonanymi przez Montelupa i Montorsoli'ego.

Ściany boczne zajęte są przez pomniki. Architektoniczne ich ramy są identyczne. Tło grobowcowe jest, w najgrubszym zarysie, prostokątem zawierającym w górnej swej części trzy nisze, z których środkowa mieści posąg bohatera, dwie boczne, przeznaczone dla tradycyjnych alegoryj smucącej się Ziemi i radującego się Nieba, pozostały puste. W części niższej stoi sarkofag, na którego opadających bokach spoczywają uosobienia Pór Dnia, przekraczające rozmiarami swoje podstawy. Defekt ten zakrywać miały olbrzymie postaci bogów rzecznych, których brak uwydatnia niewygodną pozycję leżących na wieku figur.

Sztuka monumentalna Renesansu nie tro-

szczyła się wcale o indywidualne podobieństwo przedstawionych osobistości. Dowodem Colleoni Verrocchia. Medyceusze Michała Anioła nie są portretami Medyceuszów prawdziwych. Zachowane podobizny ich brodatych twarzy o wypukłych powiekach i mocno zgiętych nosach nie mają nic wspólnego z przedstawionymi w rzeźbie młodzieńcami, którzy stanowią idealne typy bohaterów i są wyłącznie tworem wyobraźni artysty, jak i ich fikcyjne kostjумы wodzów rzymskich. Przez długi czas było nawet rzeczą niepewną, który z nich jest Lorenzo, a który Giuliano. Michał Anioł na zarzuty w tym względzie odpowiedział: „Za tysiąc lat nikt nie będzie wiedział, jak wyglądali Medyceusze”.

Stwarzając swe postaci, dążył do nadania im wyrazu najwyższej piękności, którą książęta się nie odznaczali, jak też nie posiadali duchowej wzniosłości i doskonałości typów, które zjednały im miano *fiero* i *pensoso*, jako wcieleniom Czynu i Myśli.

Majestatyczny spokój tchnie z siedzącej postaci Giuliana. Przepiękna prawa ręka, ogólnie uznana za najpiękniejszą, jaka wyszła z pod dłuta mistrza, dzierży lekko władcą buławę. Lewa spoczywa na kolanie,

trzymając między palcem wielkim i wskazującym monetę, znak hojności. Na nagiej, wysmukłej szyi osadzona głowa wyraża godność i spokój, pełen wyższości nad wszystko, co się dzieje dookoła. Nogi, przypominające układem Mojżesza, akcentują potężnie wielmożność absolutnego, zamkniętego w swem jedynem samopoczuciu, bohaterstwa.

Zupełną samotnością myśli żyje Lorenzo. Palec na ustach wyraża milczenie człowieka, który nie ma świata już nic do powiedzenia, zachowując wszystko w piersi i w sercu. Odwrócona dłoń prawego ramienia, przytknięta grzbietem do prawego kolana, przy lekko niedbałem skrzyżowaniu nóg, ma w swem dorywczem oparciu jakąś niepewność, jakby możliwość skiełźnięcia z swej podstawy: jest w tym ruchu jakaś mądrość sceptycyzmu. Okrywający głowę hełm rzuca głęboki cień na oczy pełne wiedzy o wszystkim, która jest smutkiem. Zaduma tego oblicza spogląda w nicość kryjącą się za pozorem. Ten pozór i umiłowanie rzeczy doczesnych, które przyniosły przesyt, zawód i śmiertelne rozczarowanie, mogłaby symbolizować podpierająca lewy łokieć szkatułka z paszczą zwierzęcia, oznaczającą skąpstwo, w przeciwieństwie do hojności, zaznaczonej w monecie Giuliana.

Wywód ten jednego z komentatorów Michała Anioła, poparty tem, że aluzje podobne nie były obce sztuce szesnastego wieku, choć sporny, mógłby świadczyć tylko, jak subtelnie umiał wielki twórca ogólnoludzkie swe koncepcje stapiać z ukrytymi wskazówkami, odnoszącymi się do cech indywidualnych, charakteryzujących osoby.

Cztery postaci leżące na sarkofagach, podobnie, jak alegorje Ziemi i Nieba, zaznaczające tradycyjnie na grobowcach rozłączenie duszy z ciałem, są w pokrewieństwie z motywami antycznymi. Miały one wyrażać zmienny tok życia, które poprzez metamorfozy jednostajnie upływającego czasu, poprzez nietrwałe fazy Jutrzenki, Dnia, Zmierzchu i Nocy, uchodzą w nicość, podczas gdy nad nią, w sferze wieczności, żyje niezmienna i niezniszczalna istota człowieka.

Cóż jednak z tych suchych, odziedziczonych szablonów scholastyki artystycznej uczynił niesamowity, niezgłębiany genjusz Michała Anioła! Z nic nie mówiących już, wytartych liczmanów stworzył całe światy nieprzejrzanego bólu, bezgranicza demonicznych otchłani, nad którymi myśl i uczucie stają wobec nieogarnionego chaosu cierpiącego wiecznie serca ludzkiego. Jak nie-

znaczny, przypadkowy pyłek śnieżny pod wpływem huraganu tworzy przepotęzną lawinę górską, która ogromem swoim urąga wszelkiej sile oporu, tak Michał Anioł z tych zużytych „punktów zaczepienia myśli” stworzył dzieła o treści tak potężnej, tak tytanicznej, że zadają one gwałt naturze kontemplującej duszy, przełamują wszystkie szranki obronnego chłodem umysłu, ujarzmiając go i zmuszając do pokornego podziwu.

Jakiż związek mają te dziwy z postaciami niepodobnych do siebie Medyceuszów? Jakąż treść podłożyć pod kamienną muzykę tych dzieł tak samorodnych, jak dzieła natury? Są tajemnicą, tajemnicą duszy Michała Anioła. Przez nią dopiero można dotrzeć w pobliże tych tworów, pięknych i niepotrzebujących tłumaczenia, jak góry i morze.

Istnieje zapiska Michała Anioła z r. 1523:

„Dzień i Noc mówią i tak powiadają: Doprowadziłyśmy w swym szybkim biegu do śmierci księcia Giuliana. Więc słuszna, by się zemścił, jako czyni. A taka jest ta zemsta: Gdy mamy go martwego, On, zmarły, odebrał nam światło i zamkniętymi oczyma zamknął nam oczy, które już nie lśnią nad ziemią. Cóżby dopiero uczynił z nami, żyjąc!”

Oto jest ten pyłek śniegu, który urodził lawinę. Dusza Michała Anioła nosząca w sobie nienarodzone światy, była zdana na klątwę tej wielkiej i kosztownej sztuki, która, aby dać życie swym koncepcjom, wcielić swe twórcze sny, urodzić swe kamienne dzieci, musiała zdobywać możność materialnej realizacji ugięciem się pod jarzmo mecenasostwa możnych, książąt i papieżów. Inna droga dla powstawania jej była w owych czasach tak niemożliwa, tak wyłączona, że jałową gadaniną stają się przeróżne próby stawiania artystów, między koncepcją a jej realizacją, w konflikty sumienia, co gorsza wysnuwania z pracy artystów, w służbie możnych, wniosków o moralnej wartości tych twórców, oskarżania ich o służalczość, niemal wiarołomstwo wobec własnych ideałów. Michał Anioł wysoko podniósł godność twórcy, lecz wyszedł z cechowych pojęć o sztuce, z warsztatów malarskich, którym ani się śniło wybierać wśród klienteli.

Artyści ówczcześni mogli mieć niejednokrotnie moralność elastyczną; ale kwestja „dla kogo”, nie istniała dla nich. Osoba mecenasa nie zakłócała ich sumienia. Artyści pracowali nie dla papieża czy Medyceusza, którzy byli dla nich ważnemi w życiu, ale

obojętnemi moralnie „okazjami” działania dla sztuki, dla ogółu, a ogół ten mógł oglądać ich dzieła tylko dzięki tym potężnym pracodawcom. Zajmowali to samo stanowisko, co artyści dzisiejsi, nie liczący się z tem, komu przypadnie na własność dzieło kupione na wystawie. Żaden nie robi sobie z tego skrupułu, ani nikt nie uczyni mu z tego zarzutu, jeśli spienięży arcydzieło w ręce lichego człowieka. Skargi Michała Anioła na papieży mają w jego ustach inny smak i ton. Gdyby nie był pracował dla papieży, dla Medyceuszów, nie mógłby pracować wcale wedle swojej niebotycznej skali i nicby nie stworzył. Któż inny mógł mu dać sufit Sykstyński i Nową Zakrystję? Był najszczerzym republikaninem, cierpiał z powodu upadku ojczyzny, mógł nawet nienawidzić Medyceuszów i papieża. Ale jako artysta ówczesny, któremu obcy był dzisiejszy snobizm koturnowego deklamatorstwa o wybrańczej wyższości ponad przyziemne sprawy rzeczywiste, właśnie z poczucia realności stosunków, w których tkwił on i cały świat sztuki, i tkwić miał jeszcze długo, musiał, niezależnie od swej osobistej nienawiści i urazy, czuć konieczność takich a nie innych papieży i książąt, może nawet jeszcze gorszych, któ-

rzy z woli nieznanych sił byli nikczemnymi narzędziami rzeczy wielkiej, boskiej sztuki. Patrzył na rzeczy tak, jak katolik na sakrament udzielany przez ręce niegodnego kapłana.

Michał Anioł nie był aniołem, nie mógł być aniołem, i nie potrzebował nim być, był poprostu Michałem Aniołem. Pocóż go wybielać. Był niezrównanym genjuszem niewolnym od przywar, upadków i małości ludzkich, bywał małoduszny i tchórzliwy, zdarzało mu się zaprzeć się przyjaciół, ale właśnie w tem cud, że ten człowiek ułomniejszy, niż niejeden stokroć od niego mniej warty, był naczyniem łaski bożej, z którego urodziła się Kaplica Sykstyńska i Nowa Zakrystja.

Dola Michała Anioła była jednym pasmem cierpienia. Sprzysięgła się na to natura i życie. Drażliwe nerwy i choroby, nadmierna praca i płynące stąd osłabienie woli, zawody i samotność, brzydota własna, brak odwzajemnionej miłości, przy najczulszem, uczucia spragnionem sercu, rozterki wewnętrzne, wszystko składało się na to, co streszcza Michał Anioł w słowach: „Smutek to

moja jedyna pogoda". Żadnem światłem niezasilana dusza, stała się wreszcie nocą. Głęboki mrok panował w wnętrzu Michała Anioła, gdy tworzył grobowce Medycejskie.

Jutrzenka, Dzień, Zmierzch i Noc, które miały opiewać żałobę po zmarłych książętach, głosiły żałobę po jego własnem życiu. Stały się wyrazami jego własnej istoty, jak niemi byli w okresie młodości i siły efebi sykstynscy, w okresie chmurnej męskości Jeńcy z pomnika Juljusza. Mimo różnicy swych nazw wszystkie cztery są warjantami jednego stanu duszy. Słusznie nazwano te jego posągi „obrazami własnej rozpacz”.

U stóp Giuliana na skośnych zboczach sarkofagu spoczywają potężne, jak moce pierwotne, Noc i Dzień. Noc, postać niewieścia, o przekwitającym, znużonem trudami macierzyństwa ciele, lecz młodej jeszcze twarzy, leży w głębokim śnie pogrążona. Nad czołem jej lśni półksiężyc i gwiazda. Zamknięte powieki i usta odcięły ją od męki widzenia i skargi. Lewa ręka owisła w bezwładnem znieczuleniu, prawa podtrzymuje ciężko opadłą głowę, oparta łokciem na udzie lewej podwiniętej nogi. Świat radości i bólu przestał już istnieć dla niej. U stóp wiązka

maku i sowa, symbole snu. Obok lewego ramienia maska, złuda sennych rojeń. Całość: posępny hymn na cześć zapomnienia.

Tę wizję miał Michał Anioł przed oczyma pisząc w r. 1530 sonet „Noc“:

O nocy słodka, choć spowita w mroki,
Która spokojem kończysz dzień mozołu.
Zna, kto cię sławi, tajń twego żywiołu,
A kto czci ciebie, ma umysł głęboki.

Przerywasz myśli utrudzonych toki,
Spoczynek dając im z cieniem pospołu
I z najniższego wznosisz mnie padołu
W śnie ku mych tęsknot dziedzinie wysokiej.

O cieniu śmierci, który koisz całą
Niedolę duszy wszelkiej, sercu wroga,
Ostatni, błogi uciśnionych leku.

Uzdrawiasz znowu nasze słabe ciało,
Suszysz łzy, mękę uspokajasz sroga
I ciszysz troskę i gniew w dobrym człeku.

Drugą stronę sarkofagu Giuliana zajmuje Dzień. Postać męska herkulicznej budowy gra całą napięciem potężnych mięśni. Tytan, z nogą założoną na nogę, podparty w kontrapoście podwiniętem pod plecy lewym ramieniem, przerzucił prawe przez pierś za

siebie, odwracając się gwałtownie ku ścianie. Niewydobyta z kamienia głowa wynurza z poza barku tylko pół twarzy patrzącej jakby w umyślnem, wzdurliwym niedowiedzeniu, spojrzeniem nienawistnem, wrogiem, pełnem odrazy i wstrętu, na nikczemność spraw, dziejących się w bezlitośnie obnażającym nędzę życia świetle.

Na przeciętym grobowcu Lorenza ta sama walka przeciwnych reakcyj z przemocą nieubłaganą losu rozgrywa się w drugiej parze posągów, odpowiadających symetrią pierwszej.

Jutrzenka, w całej krasie młodzieńczej piękności i zarannego czaru, musi wyrokiem odwiecznym przeznaczenia zbudzić się z nieczulego uśpienia, które tuliło ją łagodnymi skrzydłami, jak szczęście niebytu. Co dopiero przecknięta, czuje już napółprzytomnie grozę czekającej ją, okrutnej jawy. W przejmującej boleści podświadomych przerażeń, jakże niechętnie dźwiga dziewicze członki, które poddać musi ołowianemu brzemieniowi pastwiących się godzin.

Zmierzch, w bezwładzie znużonego ciała, układającego się w zbyt krótko zawsze darczący ulgą letarg i w ruchu wyniośle spoglądającej wdół głowy, ma przy wszystkich

oznakach wyczerpania wysiłkiem, który przyniósł tylko gorycz i rozczarowanie, wyraz uciszonego bólu i rezygnacji. Rozpacz jego przerodziła się w pełen zadumy żal za zmarnowanym darem godzin, żal, w którym widnieje wyrozumiała, wysoka litość, pobłazniająca już beznadziejnie nicości przeminionych rzeczy.

Na nieurodzajnem polu ściany głównej, czysta pobiała rozpościera boleśnie swą zimową pustkę. To, co przy niej dziś stoi, ma w umieszczeniu swem cechy dorywczego przypadku, nie stapia się z nią, obce tłu, które je niechętnie odpycha.

Między zawdzięczającemi życie pomocnikom mistrza posągami świętych Cosima i Damiana, patronów opiekuńczych rodziny Medyceuszów, nieśmiało bieleje na kwadratowym cokole, w niemej ciszy i chłodnem świetle, sieroca Madonna. Na kolanie założonej nogi podtrzymuje lewą ręką siedzące okrakiem Dziecko, które w gwałtownym skręcie ciała szuka jej piersi. W znakomicie zwartej grupie tych dwóch postaci zaklęte zostały jakby dwa skrajne bieguny pochodzenia człowieka poprzez podół istnienia. Dziecię, najniespokojniejsze z wszystkich Jezusków Michała Anioła, jakże głodne jest pokarmu,

którego domaga się piękne, zdrowe ciało, by czerpać zeń siły i krzepkość na życie długie, które kryje tyle radości i piękna. Ale nie one będą udziałem dorosłego człowieka, którego czeka droga krzyżowa szyderstwa, poniżenia, narzędzia męki i śmierć na drzewie hańby. Wie o tem w bolesnem przeczuciu Matka i dostojna w cierpiącym jasnowidzeniu pochyla głowę z pokorą, patrząc na owoc swego łona z wyrazem niepocieszanej zgody z nieubłagany wyrokiem przeznaczenia. Posąg ten, który miał być najwyższą nutą religijną, podnoszącą w niebiańskie sfery odkupienia doczesne rozdarcie duszy, przemawia dziś w oderwanej swej samotności jeszcze głębszą żałobą wśród minorowych tonów grobowej kaplicy.

Dnia 23 września 1534 roku, powrócił Michał Anioł do Rzymu, którego nie miał opuścić do śmierci i gdzie los pozwolił jego skołatанemu sercu znaleźć na skłonie życia ostoję w przyjaźni jednakowo prawdziwej, choć tak różnej, dwojga oddanych mu ludzi, Tommasa Cavalieri i Vittorii Colonna.

Z natury był wielki twórca samotnikiem

i szukał samotności, jak każdy artysta bezwzględnie oddany swej sztuce i pracy. Unikał pustych gawęd i rozrywek rozprasżających myśli. Czuł się dobrze, w chwilach wytchnienia, w gronie skromnych i prostych plebejuszów, gdzie nie brakło mu swoistego, rubasznego humoru, przypieprzonego ironją. W stosunkach z ludźmi uczeńszymi, których towarzystwa szukał chętnie, stał bacznie na straży swej godności, drażliwy w swej czujnej dumie wobec cienia choćby uchyby. Nie obcował niemal zupełnie z ludźmi swego zawodu, których oceniał surowo. Złagodniał na starość wobec młodszych zwłaszcza, którzy czcili go jak bożyszcze, zwąc „boskim” i „jedynym”. Odnosił się do nich raczej pobłażliwie. Do istotnej zażyłości nie dopuszczał.

Literacką poniekąd parę przyjaciół stanowią: Riccio i Gianotti.

Luigi del Riccio, wygnaniec florencki, był urzędnikiem w banku Strozich i choć znajomy oddawna, zbliżył się do Michała Anioła dopiero w r. 1540, jako sekretarz i zastępcą artysty. Doprowadził do końca spór mistrza ze spadkobiercami papieża Juljusza II. Michał Anioł ceniąc wysoce jego talent pisarski, a nie ufając własnej sztuce poetyckiej,

powierzał mu poprawianie i wygładzanie swych wierszy.

Donato Gianotti, był za czasów Niccola Capponi sekretarzem republiki florenckiej. Po latach tułaczki przybył w roku 1539 do Rzymu jako sekretarz kardynała Ridolfi i wybił się na czoło wygnańców florenckich, głosząc skrajnie radykalne poglądy, które przerażały Michała Anioła. Pochwalał czyn Lorenzina de' Medici, który w r. 1537 zasztylował znienawidzonego kuzyna Alessandra. Michał Anioł chwiał się między przeciwnościami. To, w porywie zapału, pragnął za wyzwolenie Florencji wznieść własnym kosztem posąg konny królowi francuskiemu, to znów w chwilach upadku ducha wypierał się wspólnoty z wygnańcami florenckimi.

Atoli zrezygnowany i lękliwy starzec pod radykalnym wpływem Gianottiego zdobył się na śmiały czyn i stworzył dla kardynała Ridolfi popiersie Brutusa, którego jednak nie skończył, przerażony myślą o zbrodni Brutusa, jak poucza tabliczka bronzowa na podstawie posągu, w rzeczywistości jednak wskutek rosnącej z wiekiem obojętności na wszystko. Gianotti był autorem dialogów, w których występuje Michał Anioł. Stosunki

z Gianottim zerwały się wraz z jego wyjazdem z Rzymu w r. 1550.

Ale to nie mogło zaspokoić gorącego serca Michała Anioła. Jak pomysły artysty, tak i uczucia człowieka szukały w nim zawsze ogromu, spiętrzały się w nadmiar. Potężny jego głód miłości pożywał potężnego nasycenia, choćby sobą samym, gwałtownością swego wyrazu. I kiedy los postawił mu na drodze człowieka, który skupił w sobie wszystkie promienie jego tęsknoty, serce jego wybuchnęło niepohamowanym płomieniem. Człowiekiem tym był Tommaso Cavalieri.

Młody ten i piękny szlachcic rzymski, pełen wytworności, wdzięku i ducha, zdawał się wcieleniem ideału, który Michał Anioł wytworzył sobie na podstawie platońskich poglądów, nabytych na dworze Magnifica. Artysta poznał go w r. 1532 i zawarł z nim przyjaźń, która trwała niezmiennie aż do śmierci mistrza. Michał Anioł obdarzył go licznymi rysunkami, przedstawiającymi Ganimeda, Titjosa, Faetona i Bachanalję dziecięcą, które młody znawca i zbieracz starożyt-

ności umiał godnie oceniać. Cavalieri miał wielki wpływ na sławnego mistrza. Jako konserwator zabytków rzymskich skłonił go do wykonania dokładnego modelu kopuły świętego Piotra i dozorował prac na Kapitolu wedle planów Michała Anioła.

Miłość w pojęciu Buonarrotiego była — jak go uczyły florenckie sympozjony — głodem piękności, piękność zaś nietylko objawem Boga na ziemi, ale musiała kryć w sobie doskonałość duchową, która też prowadzi do doskonałości. Kochający bowiem musi dążyć do tego, aby stać się godnym ukochanego przedmiotu.

Miłość ta daleka była od wszelkiej zmysłowości. Rozumieli ją przyjaciele. Leżała ona w duchu czasu żyjącego antykiem. Michał Anioł kochał tem bardziej ten przejaw boski, jakim jest ciało, jako artysta, sam twórca wspaniałych kształtów. Jak nie miał się zachwycać żywym pięknem doskonałym, gdy zapalały go mistyczną miłością śniące dopiero o kształtach zimne marmury?

„Wiedźcie — mówi w dialogu Gianotiego — że jestem bardziej, niż ktokolwiek inny na świecie, skłonny do kochania ludzi. Ilekroć zabaczę kogoś, kto ma jakiś talent, ukazuje jakąś zdolność umysłu, umie zrobić

lub rzecz coś, co go wyróżnia od innych, muszę się w nim natychmiast zakochać i oddaję mu się tak całkowicie, że przestaję być sobą i należę cały do niego“.

Niemal za własne wyznanie możemy uważać to, co mówi Michał Anioł przez usta Condiviego:

„Słyszałem nieraz Michała Anioła mówiącego o miłości i mówili mi później ci, którzy byli przytem, że prawil o niej tak, jak pisał Platon. Nie wiem, co o tem powiada Platon, ale mogę zaświadczyć, że obcując z nim długo i zażyłe, słyszałem z ust jego tylko najzacniejsze słowa, które mogłyby stłumić w młodzieży wszelką rozpustną i nieokielznaną żądzę, gdyby się zbudziła”.

Przyjaźń Michała Anioła nosiła cechy szaleństwa. Uwielbienie nie znało granic. Serce jego pławi się w nieprzytomnej egzaltacji. Przepelniona pierś nie może pomieścić swego nadmiaru. Mistrz zdobywa się na „nierozważny list”. Pierwszy wyznaje Cavalieri’emu swe uczucia.

Cavalieri’ego nie oszalamia ten zdumiewający, poddańczy hołd. Z całą czcią, z pełnym umiaru spokojem i powściągliwą godnością, z dziwną intuicją i zrozumieniem naj-

szlachetniejszych intencji tego niesamowitego uczucia, pisze:

„Otrzymałem, Dostojny Panie, wasz list, który jest mi tem droższy, że jest zupełnie nieoczekiwany. Nie uważam się bowiem za godnego, by człowiek taki, jak wy, Dostojny Panie, pisał do mnie. Co się tyczy pochwał, które słyszeliście o mnie od ludzi, oraz moich prac, które, jak zapewniacie, darzycie niemałą sympatją, muszę odpowiedzieć, że są to rzeczy zbyt małej wartości, aby mogły skłonić człowieka tak niebywałego genjuszu — nie mówię podobnego, gdyż drugi taki nie istnieje na świecie — do pisania do niedawno urodzonego i początkującego malarza, pełnego jeszcze wszelkiej niewiedzy. Nie mogę jednak posądzać was o kłamstwo. Wierzę więc, jestem nawet pewny, że życzliwość wasza jest wynikiem jeno tej miłości, jaką mąż taki, jak wy, będący uosobieniem sztuki, winien żywić dla tych, którzy poświęcają się sztuce i kochają ją. Do takich należę i ja i w miłości do sztuki nie ustępuję nikomu. Chętnie odwzajemniam się wam uczuciem i zapewniam was, że nie kochałem żadnego człowieka bardziej, niż was i że niczyjej przyjaźni nie pożądałem tak bardzo. Liczcie

każdej chwili na mą gotowość do usług i polecam się wam na zawsze“.

Niewysłowione szczęście spłynęło w rozczarowaną, zgorzkniałą duszę posępnego ministra, któremu poraz pierwszy łaskawy los uśmiechnął się „w ostatniej starości”. Gwałtowne uczucie jego nie może znaleźć sobie wyrazu. Bezradność słów walczy z ich naporem, by wyznać wdzięczność przelewną. Michał Anioł w trzech warjantach listu daremnie stara się ująć w karby swe wzruszenie:

„Nierozważnie, panie Tommaso, mój panie najdroższy, dałem się porwać do pisania do was, nie w odpowiedzi na jakiś list, którybym od was otrzymał, lecz samorzutnie. Miałem wrażenie, że mam przekroczyć suchą stopą małą rzeczkę lub płytki bród, lecz gdy się oddalił od brzegu, ujrzałem nie małą rzeczkę, lecz ocean z ogromnemi falami. Gdybym mógł, wróciłbym najchętniej do brzegu, od którego odszedłem, aby nie pochłonęły mnie fale. Ale skoro już tu jestem, zmieniam serce w skałę i ruszam na przód. Jeśli nie posiadam waszej sztuki żeglowania po morskich falach waszego geniuszu, on usprawiedliwi mnie i nie pogniewa się, że mój mu nie dorównywa, ani będzie wymagał odemnie tego, czego we mnie nie ma; gdyż kto jedyny jest pod każdym wzglę-

dem, nie może mieć towarzyszy. Przeto wy, dostojny panie, światło naszego wieku jedyne na świecie, nie możecie zadowolić się dziełem niczyjem, gdyż nie macie równych ni podobnych sobie. Jeśli jednak jaka z prac moich, które spodziewam się i obiecuję stworzyć, spodoba się wam, nazwę ją raczej szczęśliwą niż dobrą. Jeślibym mógł być pewny, że sprawię wam przyjemność jakimś z moich dzieł, poświęcę mu czas obecny i całą przyszłość. Boli mnie to bardzo, że nie mogę odzyskać przeszłości, by służyć wam dłużej; gdyż przyszłość moja będzie krótka: jestem już stary. Kończę. Czytajcie w sercu, nie list, bo pióro nie może nadażyć dobrej chęci. Wybaczcie, że w pierwszym mym liście wyraziłem zdumienie waszym wysokim genjuszem. Poznałem swój błąd, gdyż jeśli się można zdumiewać, że Bóg działa cuda, to jeszcze bardziej tem, że Rzym stwarza ludzi boskich. Świat cały może o tem zaświadczyć...”

Ten niedoleżny bełkot najczystsze go uczucia zamykać umiał Michał Anioł we wspaniałe sonety, z których niektóre należą do najpiękniejszych klejnotów poezji:

Gdy czysta miłość, wzniosła litość święci
 Dwa serca, w szczęściu wierne sobie stale,
 Gdy biorą jedno nieszczęście w podziale,
 Rządzone jednym duchem w jednej chęci;

Gdy jedna dusza w dwojgu ciał je nęci
 Lecieć na jednych skrzydłach w nieba dale,
 Gdy miłość bierze, za cel jednej strzale,
 Kochanków, którzy płoną nią przejęci;

Gdy zamiast siebie kochać, każdy baczy
 W drugim pragnienia przedmiot i czułości,
 Gdy dwóch o celu jedynym pamięta,

Gdy innych dziesięć tysięcy nie znaczy
 Ni setnej części wobec tej miłości,
 Czyż może niechęć zerwać takie pęta?

Odmłodzona istota Michała Anioła na-
 brała nowej treści: przyjaciel jest dlań całym
 światem; przez niego tylko istnieje.

Twemi oczyma widzę światłość błogą,
 Której nie widzi me ślepe spojrzenie.
 Siłą nóg twoich w lekkość ciężar mienię,
 Któremu sprostać me chore nie mogą.

Bez piór, na skrzydłach twych lotną mknę droga,
 Twym duchem wzbijam się w niebios sklepienie.
 Jak zechcesz, błedną, albo się rumienie,
 Ziębnę na słońcu, płonę zimą srogą.

O mojej woli twa wola stanowi,
 Myśli me rodzą się z serca twojego,
 Oddech twój życie w moich słowach wznieca.

Sam przez się równie jestem księżycowi,
 Z którego tyle li oczy dostrzegą
 W niebiosach, ile go słońce oświeca.

Ale w to nowe piękno i harmonję wkrada
 się rozdźwięk. Sprzeczność między pięknem
 doczesności a sprawami wiecznymi dochodzi
 coraz bardziej do głosu i skupia się w my-
 śli o śmierci, której cień coraz silniej pada
 na czoło Michała Anioła.

Ukojenie miała przynieść Michałowi
 Aniołowi religijna pokora, którą wlała
 w jego duszę Vittoria Colonna.

Pochodziła z jednego z najświetniejszych
 rodów italskich, przejętych duchem Odrodze-
 nia. Mając lat siedemnaście wyszła za mar-
 kiza Pescary. Nie była piękna. Mąż zdra-
 dzał ją jawnie, nad czem głęboko cierpiała.
 Po jego śmierci młoda wdowa spędziła naj-
 bliższe lata na Ischii, poświęciwszy się roz-
 myślaniom i własnej żałobie. Opiewała wspo-
 mnienia swej miłości w sonetach, które wy-

szły w r. 1538 i zyskały jej sławę wielkiej poetki. Była to kobieta wielkiego wykształcenia, niezwykłych cnót i niepospolitego talentu. Zwolenniczka reformy religijnej, była w stosunkach z najwybitniejszymi umysłami tego ruchu. Z powstaniem surowej reakcji przeciw reformacji, porzuciła swą sprawę i ukorzyła się przed powagą Kościoła. Kając się, umartwiała się zapamiętałe postami i włosiennicą.

Kiedy poznała Michała Anioła, była bliska pięćdziesiątki, on miał lat przeszło sześćdziesiąt. Cechowały ją spokój i pogoda. Gdy bawiła w Rzymie, mieszkała w klasztorze San Silvestro na Monte Cavallo, gdzie Michał Anioł odwiedzał ją w niedziele. Tam rozmawiali w chłodnej zakrystji lub w ogrodzie. W czasie nieobecności jej w Rzymie zamieniali poezję i listy. Za uprzejme podarki, któremi go darzyła, Michał Anioł ofiarował jej krucyfiks z mottem dantejskiem: „Nikt nie wie, ile to krwi kosztuje”. Do krucyfiksu dołączył poemat:

Noga mnie prawa, to lewa kolebie
 Na drodze ku zbawieniu
 I serce w udręczeniu
 Chwieje się między cnót i win nawałą,

Jak ten, co światła w niebie
 Nie widzi, przeto ścieżki mu nie stało.
 Weź mnie, jak kartę białą
 I wpisz swem piśmem świętem
 Miłość niemylną i litość prawdziwą,
 Bym duszą ocalała
 Błędów się zbył ze szczętem,
 Wyrwał z ślepoty resztę dni mych żywą.
 Mów, Pani, boskie dziwo!
 Czy Bóg ma więcej z cnót zbytku pociechy,
 Czyli z grzesznika, co płacze swe grzechy?

Michał Anioł, w czasie poznania markizy, zajęty był pracą nad „Sądem Ostatecznym”, która nastrezczała twórcy niejedną chwilę zadumy o winie człowieka i czekającej go karze. Odżyły w jego pamięci nauki Savonaroli o dziedzictwie adamowem, jakim jest grzech i o łasce, która jest darem bożym i którą zdobywać trzeba pokorą i pogardą marności tego świata. Czyliż uwielbiając piękno cielesne, nie oddawał serca rzeczy ziemskiej? Czyż tworząc dzieła sztuki, nie pomnażał marności światowej i nie narażał duszy na niebezpieczeństwo potępienia? Jakże podobnie brzmiały słowa Vittorii Colonna, która uspokajała go, utwierdzając w pokorze chrześcijańskiej. Ucząc wyrzeczenia się tego, co było jego bożyszczem, ukazując mu nicość sławy, złamała w nim wreszcie niezachwianą

dumę artysty, która była najsilniejszą dźwignią jego życia.

I Michał Anioł, który nigdy nikomu nie dał przewodzić nad sobą, oddaje się z ufnością i pokorą jej rękom, jak bezwolne tworzywo. Była to miłość nadziemska, miłość duchów, niezmacona już żadnem tchnieniem ziemi. Przyjaźń i przywiązanie łączyło ich węzłami wiary chrześcijańskiej. Platon ustąpił zupełnie Chrystusowi.

W roku 1541 opuściła Vittoria Colonna Rzym, mieszkała w klasztorze św. Pawła w Orvieto, następnie u św. Katarzyny w Viterbo. Zmarła w r. 1547 ku największej rozpaczy Michała Anioła.

„Nad wszystkich miłował markizę z Pescary, której wzniosłym umysłem był oczarowany i która też miłowała go niezmiernie — pisze Condivi. — Przyjeżdżała często z Viterbo i innych miejscowości, dokąd jeździła dla przyjemności lub na lato, do Rzymu tylko poto, by odwiedzić Michała Anioła. On zaś taką ku niej żywił miłość, że pamiętam, jak mówił, iż najbardziej boli go myśl, że kiedy odchodziła z tego świata, nie pocałował jej w czoło lub w twarz, tylko w rękę. Śmierć jej przybiła go tak, że odchodził od zmysłów”.

Papieżom i książętom stawiał grobowce, przyjaciołom wznosił pomnik w swojej poczci. Miłość i przyjaźń zamknął w swych pieśniach.

W poezji Michała Anioła, przy całej jej samorodności i samoistności, dźwięczą echa współczesnych mu i dawnych poetów włoskich. Czytając je, śledzić możemy, idąc wstecz, filjacje od Lorenza Magnifico do Petrarki i Dantego.

Michał Anioł kończy potężny i wspaniały okres Odrodzenia włoskiego, u którego początku widnieje wniebosiężna postać Dantego. Tak odmienni treścią swych czasów, a tak pokrewni istotą genjuszów, — jak dwa szczyty najwyższe na przeciwległych krańcach łańcucha górskiego, patrzą na siebie poprzez tłum wierzchołków, które w namiętym naporze sił wyrzuciła z swego ognistego łona ta płodna w piękno ziemia i z których każdy jest przez się wielkim pomnikiem chwały, wszystkie jednak błedną i maleją w nizinnej mgłę wobec tych dwóch nieprzewyższonych kolosów. Stoją oni naprzeciw siebie możni potęgą ducha, tragiczni niedołą życia, niedoścignieni w locie ku niebu. Lecz o ile Dantemu dane było w jednolitym materjale słowa wypowiedzieć do dna siebie

i swoją epokę, przekuć życie swe w dzieło doskonale skończone i zamknąć dni swoje harmonją wszystkich władz duszy pogodzonej z myślą najwyższą wszechświata, Miłością, „która słońca porusza i gwiazdy”: Michał Anioł, wypowiadając się w materjale różnorodnym z mocą najwyższą, został sam dla siebie patetyczną zagadką i wrogi wzgardzonemu przez się światu doczesności, wpatrzony w grozę sądu bożego, rozkrwawił zachód swego życia tragicznem rozdarciem ducha, pozostawiwszy z marzeń swych i rozmachów tytaniczne ruiny wyśnionego dzieła.

Zestawienie Michała Anioła z Dantem narzucało się zawsze i nieodparcie nietylko dzięki wspólności gniazda tych dwóch ziemi florenckiej synów, którzy kochając do zapamiętania ojczyznę swoją, musieli z przełomem jej losów politycznych, jeden jako poniewolny, drugi jako dobrowolny wygnaniec, żyć i umierać zdala od niej; narzucało się ono nietylko dzięki pokrewieństwu ducha i temperamentów tych surowych samotników, zamkniętych ascetycznie i dumnie w idealnym świecie swych dążeń i pełnych jehowicznego gniewu i potępienia dla małości i nikczemności. Braterstwo to stwierdził sam Michał Anioł miłością, jaką żywił

do wielbiciela Beatryczy, wynosząc go ponad wszystkich poetów, umiejąc na pamięć całą „Boską Komedję”, jak świadczą współczesni i będąc jednym z najlepszych jej znawców. Był wreszcie jego bratem po lutni.

Michał Anioł nawet w ojczyźnie swojej jest niemal nieznany ogółowi jako poeta. Utwory pióra jego, spisywane od młodości, znane były współczesnym, zwłaszcza bliższemu gronu osobistych przyjaciół, na których naleganie wybrał nawet około stu poematów w celu ogłoszenia ich drukiem. Zamiar ten jednak za życia poety nie doszedł do skutku i dopiero w przeszło pół wieku po jego śmierci, ogłosił je wnuk jego po bracie Buonarrocie, atoli w postaci żalösnej. Wydawca bowiem, imiennik twórcy Sykstyny, ze względów źle pojętej moralności, przyciosał i przykroił je do swoich wymagań tak, że stały się czemś innem niż były, do niepoznania obcem pierwowzorowi. Dopiero Guasti (1863 r.) i Frey (1897 r.) zdołali, dzięki skrupulatnym badaniom, doprowadzić poetycką puściznę Michała Anioła do jej pierwotnego kształtu. I teraz dopiero można tym poezjom oddać rzetelną sprawiedliwość.

Są one przejawem jego życia najosobistszego. Jest to nieoszacowany pomnik i pa-

miętnik najtajemniejszej istoty Michała Anioła. Żadne z dzieł jego nie mówi nam tak wiele o nim jako o człowieku. Zamknął on w tych drobnych rozmiarach utworach najskrytsze drgania swych uczuć i myśli: wyznania miłości i przyjaźni; twórcze tęsknoty i porywy; smutki i upadki ducha: bunty i gniewy przeciw wszystkiemu, co mu rzucało kamienie pod nogi na drodze ku gigantycznym zamysłom i dziełom; zadumy nad życiem doczesnem i wiecznem; rozpacz samotnej starości w obliczu nieubłaganej śmierci. Miłość i Śmierć to dwa brzegi, pomiędzy którymi krąży ustawicznie jego niezająca spokoju dusza.

Dążenie do nieskończoności i równocześnie ku najdoskonalszemu opanowaniu określonej formy realnej jest sednem sztuki Michała Anioła, jej wielkością i niemocą. Tęsknota metafizyczna, by wyjść poza i ponad siebie, jest tragedją dla sztuki, którą, jako dar boski, przyniósł na świat Michał Anioł i która operuje kształtem najbardziej skończonym. Tęsknocie ku nieskończoności towarzyszy nienawiść granicy. Wszystkie dzieła Michała Anioła są dziećmi i symbolami tej tragedji, braćmi wyrywającego się z pęt węzłów Laokoona. Tkwią one zawsze w momen-

cie, kiedy duch przewyższyć ma ciało, myśl wyrwać się z oprzędu warunkując wyraz jej materiału, treść rozsadzić swą skorupę. A nigdzie nie wyczuwa się tego dosadniej, jak w dziełach jego nieskończonych, kiedy rzeźba, nie osiągnąwszy celu, wchłania w siebie niejako coś, co leży poza jej obrębem i możliwością. Widzimy to szczególnie w Jeńcach nieskończonych, w Dniu i Zmierzchu Nowej Zakrystji, w świętym Mateuszu.

Te właśnie posągi są istotnym obrazem poezji Michała Anioła. Przejął on dla niej formy odziedziczone, w które wlał jednak treść własną i tak potężną, że rozsadza ona kształty tradycyjne. Madrygał i sonet, tak krępujące wrodzony rozmach tego olbrzyma, nie wytrzymały istotnie naporu wulkanicznego wnętrza. Wysilek poza i ponad siebie, oto ich wspólna cecha. Najlotniejszy, najgiętszy zda się materiał, jakim jest słowo, był oporniejszy dla tego artysty, niż marmur, który tak mistrzowsko opanowywał. Mowa jego kuta jest twardym młotem, którego nadmierny udar rani jej gładkie płaszczyzny i miażdży misterne załomy. Natłok myśli i obrazów, niedających pomieścić się w ciasnej ramie zamierzonej formy, wytwarza skurcze i zbitki zdań, które wtłaczają się

w siebie, płaczą i gmatwają w sposób nierozwikłany, czyniąc wrażenie czegoś, co chce się z siebie dopiero urodzić. Czasem twarżyzna i ciężkość wyrazu, tyrańskie nagromadzenie słów, połamanie składni, porwanie związku poszczególnych elementów, wpada w nieporadność i zakłopotanie nieudanego ćwiczenia; czasem potężny, tragiczny stan ducha, przez kłutwę rymu, przechodzi w igraszkę i koncept, wobec którego stajemy niepewni i zmrozeni i rozpęd. pozostaje poniżej swego zamierzenia; ależ jak często jednak odrazu wzięty mistrzowski akord organowy rozwija się i rozprzęga w arcydzielną tkaninę muzyki i myśli, kończąc się doskonałą harmonją przedziwnej mocy, pełni i głębi.

Udrękę duszy Michała Anioła, widniejącą w jego dziełach plastycznych, spostrzegamy tu w jej najpoufniejszej, najpierwotniejszej, nagiej rzeczywistości. Ten pomiędzy miłością i śmiercią mocujący się jarzmiciel własnego genjuszu, ten półbóg mocy twórczej, ten tytan, dla którego obrazu duchowego zapożyczamy rysów Mojżesza i Jehowy, ten samowładca w dziedzinie widzialnego cudu, samotnik dumny i niedostępny, gardziciel wszelkiej małości, staje przed

nami smutny, stęskniony, bezsilny — i choć tak bardzo wzbogacił tę ziemię — żebrak uczucia, żebrak serca.

Teraz serce jego szukało już tylko Chrystusa.

Starzał się Michał Anioł, starzała się jego sztuka w treści i formie.

Artysta, przybywszy w jesieni 1534 roku do Rzymu, postanowił poświęcić się wyłącznie pracom dla grobowca Juljusza II. Jednakże, kiedy po śmierci Klemensa VII wstąpił, dnia 14 października 1534 r., na stolicę apostolską Alessandro Farnese, pod imieniem Pawła III, zapragnął i on także, na wzór swych poprzedników, upamiętnić rządy swoje w Kościele jakimś wiekopomnem dziełem sztuki. Nowy papież, człowiek wysokiego umysłu, humanista i znawca sztuki, marzył o tem, by pozyskać na swe usługi wielkiego i sławnego Michała Anioła. Podjął tedy powzięty jeszcze w r. 1533 przez Klemensa VII plan przyozdabiania ściany ołtarzowej kaplicy Sykstyńskiej freskiem przedstawiającym Sąd Ostateczny, jako ostatni akt zamykający tajemniczy dramat Stworzenia świata i Odkupienia.

Papieżowi, który wyświadczał Michałowi Aniołowi niezwykłą cześć, odwiedzając go w pracowni jego na Monte de'Corvi z całą pompą w towarzystwie dziesięciu kardynałów, udało się ująć mistrza dobrem słowem, uprzejmością i dobrocią, któremi, jak rzekł Piero Soderini, wszystko można było na nim wymóc. Kiedy Michał Anioł, przerażony zrazu myślą o obarczeniu się nowym ciężarem, wy-mawiał się zobowiązaniem wobec spadkobierców Juljusza II, papież zawołał: „Od trzydziestu lat pragnę cię pozyskać dla siebie i teraz, kiedy jestem papieżem, miałbym się wyrzec tego pragnienia?”

Michał Anioł dał porwać się ogromowi planowanego dzieła. Breve papieskie z dnia 1 września 1535 r. mianowało go naczelnym architektem, rzeźbiarzem i malarzem apostolskiego pałacu z pensją roczną 1200 skudów.

Upłynęło jednak jeszcze trochę czasu, zanim, wiosną 1536 roku, Michał Anioł, po trzydziestu latach przerwy, wstąpił poraz drugi na rusztowanie w tej samej kaplicy, gdzie malował sklepienie. Dla nowego dzieła musiały ustąpić miejsca na ścianie ołtarzowej trzy freski Perugina i dwie lunety samego Michała Anioła. Całą pracę wykonał

sędziwy artysta sam, posługując się dla rozcierania farb tylko swym sługą Urbinem. Po czterech latach wysiłku w zupełnem odosobnieniu skończył w grudniu 1540 roku część górną, 31 października 1541 roku odsłonił całość. Pokrył freskiem przestrzeń 16 metrów wysoką, 13 m. szeroką, zaludniając ją tłumem 314 ciał, z których niektóre liczą 3—3 i pół m. długości, postać Chrystusa 4 metry. Dla uchronienia ściany od osiadania kurzu, pokrył ją nachyloną ku przodowi warstwą cegieł, która u góry osiąga pół łokcia występu.

Olbrzymie to dzieło wywołało skrajnie sprzeczne sądy. Z jednej strony nazywano je „zdumieniem całego Rzymu, a nawet całego świata“, z drugiej „śmieciem luterskim“. Gorszono się zwłaszcza w sferach duchownych, do których przyłączyły się świeckie. Nowy fresk drażnił przede wszystkim tradycję i purytanizm. Podnoszono zarzuty, że Chrystus niema brody, aniołowie skrzydeł, diabli ogonów i rogów. Większość jednak czuła się dotknięta w swem „uczuciu religijnem“ nadmiarem nagości. Jeszcze w trakcie powstawania „Sądu ostatecznego“ gorszył się nim papieski mistrz ceremonji Biagio da Cesena, jako dziełem odpowiedniem

raczej dla oberży i łaźni. Michał Anioł zemścił się i wsadził dygnitarza między potępieńców, jako Minosa, do piekła. Kiedy Biagio skarżył się z tego powodu papieżowi, Paweł III odpowiedział: „Gdyby Michał Anioł umieścił cię w czyśćcu, mógłbym cię stamtąd uratować. Skoro jednak stracił cię do piekła, nic nie poradzę, bo z piekła niema wybawienia”.

Sąd Ostateczny jest aktem wiary i samooskarżeniem Michała Anioła. Wypowiedziała w niej swe credo wskrzeszona prawowierność na ruinach rozpadającej się kultury Renesansu. Ale ten tragiczny hymn grozy nawróconego Platończyka, wyrosły z posiewu Dies irae Tomasza z Celano, mówi językiem antycznym, ma zakrój pogański. Chrystus jest młodym Jowiszem, panem gniewu i kłatwy, przed którymi drży przerażona nawet jego Matka. Jest potęgą bez Miłości. Potępienie zagłusza w nim łaskę. Okrutny sędzia świata, w poczuciu swej wszechmocy, widzi tylko grzech i karę. Nie zna litości i przebaczenia. Na gruzach antycznego ideału zawładła zagłada i zatrała.

Ośrodkiem obrazu jest postać bezlitosnego nie Zbawcy i Odkupiciela, lecz mściciela własnego, obrażonego majestatu, zapal-

czywego pogromcy, który z podniesioną do klątwy prawicą, odpycha lewą ręką proszących zmiłowania. Dokoła niego zwichrzone kłęby ciał przewalają się w pełnych ruchu i potężnego wyrazu grupach, jak fale olbrzymiego morza, jak chmury zbałwanionej burzy. Mistrzowska kompozycja całości zdumiewa zarówno, jak anatomiczna wiedza, z jaką traktowany jest każdy mięsień tych ciał wirujących w gwałtownych rzutach i skrótach. Masowe działanie tych gromad sprawia wrażenie kataklizmu, siejącego strach i przerażenie, którego zasięg porusza najdalsze szeregi świętych i zbawionych. Każda jednostka jest oddzielnym tonem strasznego chaosu przedstawionego z przemyślaną wyrazistością.

Dokoła naczelnej postaci kupią się na skrajach środkowej grupy strwożony Adam i Piotr z kluczami. U dołu grupa męczenników z symbolami swej kaźni, a przy nich dwie grupy boczne, z prawej męska, z lewej żeńska, wyrażają trwogę w obliczu Pana i drżące oczekiwanie zbawienia. Nad niemi niosą aniołowie znaki męki: krzyż, kolumnę biczowania, koronę cierniową i gąbkę.

Środek sfery niższej stanowią aniołowie dmący w trąby nad księgą dobrych i złych

uczynków. Po stronie lewej wznoszą się z otwartych grobów w górę sprawiedliwi, pomagając sobie wzajemnie. Z prawej spadają w dół potępienicy, których ściągają szatani.

Na dole potępięnców przewozi Charon przez Acheron, by cisnąć ich w czeluść ognistą, bijąc ociągłych wiosłem. Obskakuje ich tłum djabłów i dręczy. U skraju otchłani czeka straszny Minos.

Nowe dzieło Michała Anioła powitali malarze z zachwytem. Stało się ono znowu „szkołą talentów“. Nie winiąc już niemiłego kolorytu, z którego o pierwotnem działaniu barw nie możemy mieć dziś żadnego pojęcia, ani domalowanych obcą ręką szatek, wspinały ten fresk nie porusza w nas jednak tych pokładów duszy, z jakich został urodzony. Ogromna całość nuży nadmiarem genialnych szczegółów. Cała rozmaitość i zmienność postaci, ich ruchów i skrótów, przeprowadzonych z nieporównanem mistrzostwem, nie chroni nas od monotonii, jaką wywołuje to fortissimo grozy i przerażenia, bez ściszeń, bez tonów przejściowych.

Olbrzymiość postaci, graniczące z przerostem węzły i zbitki mięśni, zatracają już manierą. Ci nędzni, zmiażdżeni pokutnicy, mimo umartwień cieszą się nienadwreżonem zdrowiem i siłą, nawet męczennicy są atletami. Postaci te nie budzą współczucia, są dalekie i obce. Szorstkość, surowość, okrutność obrazu, bez cienia łagodności, przebaczenia, miłosierdzia, nadziei, ziębi i mrozi. Ta ściana wali się na widza i miażdży go. Pokuta skruszyła nie tylko duszę Michała Anioła, ale i jego genjusz. W tym rozdźwięku i rozłamie świata pogańskiego i chrześcijańskiego tkwi tragiczność tego dzieła.

To znużenie genjuszu cechuje i freski, które na żądanie papieża wykonał Michał Anioł w Capella Paolina: Nawrócenie św. Pawła i Męczeństwo św. Piotra. Pracę nad nimi rozpoczął w r. 1542, ukończył z dwukrotnymi przerwami z powodu choroby, w r. 1549 i 1550. W obu malowidłach działa jak w „Sądzie Ostatecznym” masami ciał o atletycznych mięśniach, w gwałtownych skrętach i zwrotach. Wszystkie postaci, przedsta-

wione w najwyższem nasileniu jednego uczucia bez stopniowań i odcieni, w zespółowym efekcie mają dla widza pewien nalot patetycznej teatralności. „Były to jego ostatnie malowidła — pisze Vasari. — Wykonał je z wielkim wysiłkiem, gdyż malarstwo, zwłaszcza freskowe, nie jest sztuką dla starców” .Ukończył je mając lat siedemdziesiąt pięć.

Smutną starość swą opisuje sam Michał Anioł z rubasznym, goryczą zaprawionym humorem:

Jako rdzeń drzewa w korze swej zamknięty,
Żyję samotny tutaj i ubogi,
Jak duch w naczyniu czarami zaklęty.

Na lot w mym ciemnym grobie mało drogi,
Jeno pająki pracują w zawody,
Jakgdyby tkackich czólenek tłum mnogi.

U drzwi mych piętrzą się stosem odchody.
Czy winogrona zjadł czy medycynę,
Tutaj załatwia każdy swe wygodny.

.

Kto koty, ścierwo, wabiki, grat stary
Wyrzuca, niech się na mój kąt domowy
Ze mną nie mienia, bo znajdzie te dary.

W ciele tak jestem słaby i niezdrowy,
Że gdy ulżenia wiatrom chęć mnie ima,
Bym chleb zatrzymał lub ser, niema mowy.

Kaszel i katar przy życiu mnie trzyma;
Jeżeli wzdęcie nie odejdzie dołem,
Zaledwo oddać mogę dech ustyma.

Chromy, złamany i zbity mozołem
Żywota jestem; śmierć moja gospoda,
Gdzie żyję i gdzie stołuję się społem.

Smutek to moja jedyna pogoda,
Spoczynkiem moim niedola wśród bóli;
Kto cierpień szuka, niech mu Bóg ich doda.

Śmiałyś się widząc mnie w święto Trzech Króli
I tych pałaców rząd, który się puszy,
Wobec ubóstwa dachu, co mnie tuli.

Popiołów serca miłość już nie ruszy;
Jeżeli większy ból mniejszy uśmierza,
Dobrze podcięte są skrzydła mej duszy.

Głos mój jak szerszeń w naczyniu uderza,
Kości i żyły mam w skórzanym worze,
Smoly pigułki trzy w wnętrzu pęcherza.

Oczy zmętniały i spelzły w kolorze,
 Zęby w klawisze instrumentu mienie,
 Bo głos z ich ruchem dopiero wyjść może.

Musi oblicze me siać przerażenie;
 Sama ma szata, chociaż dłoń oszczędza
 Kija, z suchego siewu kruki żenie.

W jednym mem uchu pajak sieć rozprzędza,
 W drugim mi śpiewa świerszcza nocna zwrotka;
 Charczę z kataru, który sen odpędza.

„Amorze! Muzo! Groto kwiatów słodka“!
 Bazgroty, trąbki do pieprzu, do licha!
 Precz, do rynsztoka z wami, do wychodka!

Pocóż lepiłem lalki, gdy kres czyha
 Na mnie, jakiego doznał człek, co w sile
 Przebywszy morze, potem w bagnie zdycha.

Sztuka wielbiona, w której miałem tyle
 Sławy, do tego przywiodła mnie przecie:
 W obcej się służbie, starzec biedny, chyle.

Zniszczeję docna, gdy mnie śmierć nie zmiecie.

Mieszkał przy zaniedbanem i trawą po-
 rosłem Forum Trajana, na Macel de'Corvi,
 w otoczeniu starych pałaców i nowych nędz-
 nych domów. Dzielnica o ulicach ciasnych

i brudnych ziała przykremliwoniami. Zajmował dom z wieżą, stajnią i ogrodem. Pokoje były liczne, lecz stłoczone, największy stanowił pracownię. Chował koty i kury. Otrzymał ten dom w r. 1513 od Juljusza II, opuścił go, przenosząc się do Florencji, w r. 1517, powrócił doń w r. 1532. Przez czas nieobecności opiekowali się pracownią i ogrodem przyjaciele. Lubił konie. Konno jeździł do miasta i na plac św. Piotra. Na starość używał do jazdy muła.

W domu panowała skrajna prostota. Żelazne łóżko, siennik, szafa i skrzynia, w której chował papiery i w której po jego śmierci znaleziono 8190 dukatów w garnkach i chustkach.

Żył bardziej niż po spartańsku: jak nędzarz. Chorował na żołądek i kamienie w pęcherzu. Skarżył się na febrę, kolki, ból oczu i zębów. Nienawidził lekarzy. Gdy malując „Sąd Ostateczny” spadł z rusztowania i złamał nogę, lekarz musiał doń wleźć przez okno.

Pokarmem jego był chleb i wino, zwłaszcza ulubione Trebbiano. Był bardzo wstrzeźmieliwy. Ubierał się niedbale. Buty z psiej skóry wkładał na bosc nogi i zdejmował je rzadko, „zarówno z powodu kurczów, na

które cierpiał — pisze Condivi — jak i z innych powodów i nieraz nie zdejmował ich tak długo, że z butami schodziła z nóg skóra, jak z węża”. Sypiał mało, zwłaszcza na starość. Chwytał w nocy za dłuto i pracował przy łożówce, którą umieszczał na głowie, w czapce zrobionej z papieru.

Kłopoty miewał ze służbą, zwłaszcza żeńską, do której nie miał cierpliwości. W listach utyskuje, że musi płacić, a żyje jak nędzarz. Piorunował na te „rozpustnice i niechluję”. Wzdychał: „O, gdyby jej tu nie było”! Wreszcie przepędzał babę z domu.

Przywiązał się jedynie do Francesca d'Amadore, zwanego Urbino, który był jego sługą, przyjacielem, pomocnikiem, wogóle totumfackim. Gdy Urbino ożenił się, Michał Anioł przyjął żonę Kornelję do domu i trzymał mu syna do chrztu, któremu dali na imię Michałagnioło. Gdy po dwudziestu pięciu latach służby Urbino umarł w r. 1555, stary mistrz pisał do przyjaciela: „Pozostał mi w tak wielkim smutku i przygnębieniu, że wolałbym sam umrzeć z miłości, jaką dlań żywiłem. I zasługiwał na to, był bowiem człowiekiem dzielny, wiernym i uczciwym. Zdaje mi się, jakby śmierć jego pozbawiła mnie życia. Nie mogę znaleźć sobie spokoju”.

Z uczniami nie wiodło mu się. Nie mieli talentu, ani wytrwałości. Był zbyt wymagający, by jakikolwiek pomocnik mógł go zadowolić. Poprzestawał na kamieniarzach i rozcieraczach farb. Lubił posłusznych i uległych. Z zaufaniem odnosił się do Pietra Urbana, który zawiódł je jednak uszkodziwszy posąg Chrystusa przeznaczony dla kościoła Santa Maria della Minerva, poczem, straciwszy pieniądze z wesołemi dziewczynami, uciekł do Neapolu.

Serdecznie opiekował się Michał Anioł Antoniem Mini, który jako szesnastoletni chłopiec wstąpił do pracowni mistrza i w r. 1529 towarzyszył mu w ucieczce z Florencji. Mini miał dwie siostry, które Michał Anioł pragnął wyposażyć. Artysta miał w pracowni ukończony obraz temperowy, przedstawiający Ledę, którą namalował na prośbę księcia Ferrary. Gdy poseł ferraryjski, który zjawił się po to dzieło, uchybił w rozmowie Michałowi Aniołowi, ten wyrzucił go za drzwi i obraz podarował Miniemu, który postanowił wywieźć dzieło do Francji, by je tam dobrze sprzedać. Do wyjazdu rwał się Mini tembardziej, że kochał się nieszczęśliwie i w oddaleniu pragnął znaleźć lekarstwo. Niestety jednak w Lionie niedoświadczony

chłopak wpadł w ręce oszustów, którzy okpili go i zostawili z niczem. Mini bez środków do życia, zmarł ze zgryzoty w r. 1533. Obraz sprzedali okpisze królowi Franciszkowi I.

Przyjaźnił się Michał Anioł z Condivim, który jako umysł i malarz nie zaznaczył się niczem, lecz zostawił pamiątki godne uwagi dzięki faktom zasłyszonym z ust samego Michała Anioła. Polubił dla skromności niewybitnego Tiberia Calcagni, który pomagał mistrzowi w rysunkach architektonicznych i był przy jego śmierci.

Z braci nie żył już żaden. Po śmierci ostatniego, Giovan Simona, zmarłego w roku 1555, rodzinne troski swoje przełał na ostatniego potomka, Lionarda, syna Buonarrota. W długim szeregu listów, które pisał do niego, znajduje wyraz dziwaczne i wzruszające uczucie, którego najszczersza tkliwość wybuchała zniecierpliwieniem i gniewem sędziwego zrzędy. Lionardo, młodzieniec jakich wiele, pocziwy i nie mający zamiaru wynajdywać prochu, z przedziwnym spokojem znosił wszystkie wytyki wielkiego

stryja, troszczącego się o jego byt materialny i radzącego z nim wspólnie nad wszystkimi sprawami jego niezajmującego życia. Starzec gniewał się na pismo bratanka, które „przyprawiało go o kurcze” i wrzucał jego listy nieczytane do pieca. Gdy młodzieniec na wieść o chorobie Michała Anioła przyjeżdża do Rzymu, spotyka się z zarzutem, że czyha na jego śmierć i spadek. Ale Michał Anioł omawia z nim najdrobniejsze szczegóły zakupna gruntów i domu. Radzi mu jakiejś szukać żony: „Nie troszcz się o piękność, bo i ty nie jesteś najpiękniejszym młodzieńcem we Florencji, byle nie była kaleką i flejtuchem“. W szeregu listów wybierają i odrzucają różne partje. Ta jest krótkowzroczna, o tamtej niewiadomo, jakich ma krewnych. Rzecz główna zdrowie ciała i duszy i dobre obyczaje. Wreszcie sprzykrzyło się starcowi to wszystko. Nie chce się mieszać do niczego. Lecz kiedy Lionardo żeni się z Cassandrą Ridolfi, stary cieszy się, obsypuje młodą synowicę podarunkami: obiecuje naszyjnik i posyła dwa pierścienie. I rad jest, gdy rodzi się im syn. Lionardo przesyła stryjowi, teraz jak i dawniej, serki i ulubione Trebbiano. On też pośredniczy w jałmużnach i czynach miłosierdzia, które mi-

chał Anioł hojnie szafuje, wspierając szczerobrobliwie wstydlivych biednych i wyposaźając ubogie dziewczęta, co wszystko każe chować w tajemnicy.

Samotności szukał i samotnie żył sędziwy mistrz, choć otaczała go nie mająca sobie równych sława. Był dla Włoch całych bożyszczem. Nazywano go „boskim” i „jedynym”. Ale on odwrócił się już od sztuki i wzgardził sławą. Składali mu czołobitne holdy Franciszek I i Katarzyna Medycejska. Król ubiegał się o jego przyjazd i ofiarowywał mu 3000 skudów na drogę. Sultán wysyłał doń listy z zaproszeniem. Cosimo I przybywszy do Rzymu z żoną Eleonorą di Toledo, zaprosił go do siebie, rozmawiał z nim o planach artystycznych, chciał mianować go senatorem, byle sławny mąż choćby tylko swą obecnością zaszczycał rodzinny gród. Książę polecił roztoczyć dozór nad domem Michała Anioła i w razie jego śmierci, sporządzić inwentarz pozostałych dzieł sztuki, uważał się bowiem też za spadkobiercę genialnego twórcy. Najstarszy syn księcia, don Francesco, stawał przed mi-

strzem z beretem w rękę, a młodszy, kardynał, odwiedzał często wielkiego samotnika. Papież Juljusz III prześcigał jeszcze Pawła III w niezwykłych względach, jakie okazywał Michałowi Aniołowi, nie śmiejąc nawet prosić go o dzieło.

Ale Michał Anioł pożegnał dawno widmo sławy, dla której zobojętniał.

Mimo samotności, w jakiej się zamknął, świat nie dawał mu spokoju. Mianowany w r. 1547 przez Pawła III naczelnym budowniczym św. Piotra, ugiął Michał Anioł grzbiet pod to ciężkie jarzmo. Uważał je za ofiarę za grzechy, za służbą bożą dla zbawienia swej duszy. Nie przyjmował żadnego wynagrodzenia. Ogromne pełnomocnictwa, w które został wyposażony, stworzyły mu dużo wrogów. Nie musiał składać żadnych rachunków, mógł burzyć i budować wedle własnego uznania, tak samo przyjmować i oddalać pomocników i robotników. Patrzył ludziom na palce, nie tolerował „oszustów i złodziei“. Banda stanęła murem przeciw niemu. Rej wodził Nanni di Baccio Bigio, pragnący najniegodziwszemi sposobami wy-

sadzić Michała Anioła z siódła, by zająć jego stanowisko. Szajka znajdowała poparcie u kardynałów Salviatego i Cerviniego w śledztwie, które wytoczono za sprawą komitetu administracyjnego kościoła. Michał Anioł bronił się twardo i nie ustąpił ani na krok z przywilejów kierownika, mimo że po śmierci Pawła III nie miał sojuszników w jego następcach. Nanni zyskał nawet chwilową przewagę i został mianowany zastępcą Michała Anioła, ale sędziwy mistrz, mimo choroby i lat osiemdziesięciu ośmiu — uważany już za konającego, udał się do papieża, zagroził opuszczeniem Rzymu, zażądał śledztwa i postawił na swoim. Nanni'ego przepędzono. W obawie o losy św. Piotra, ze względu na wiek i zdrowie Michała Anioła, przyjaciele namówili artystę, jeszcze w r. 1557, do wykonania w glinie małego modelu kopuły, który dotąd nosił w głowie.

Z dzieł architektonicznych, sporządził Michał Anioł, prócz Laurenziany, plan przebudowy Kapitolu, wykonany dopiero po jego śmierci. Za życia artysty wzniesiono tylko schody. Z kościoła Santa Maria degli Angeli nie zostało ani śladu. Po Antoniu da San Gallo prowadził budowę pałacu Far-

nese, którego gzyms jest arcydziełem. Nie jest arcydziełem Porta Pia.

Kopuła świętego Piotra, ukończona przez Giacomą della Porta, jest nie tylko najpiękniejszą koroną wiecznego Rzymu, lecz i najwspanialszą apoteozą geniuszu Michała Anioła.

Zamknięty w swoim domu, oddany gorzkim rozmyślaniom o zbliżającej się śmierci, czuł nad sobą grozę sądu i choć umacniał się w wierze w zmiłowanie Boże, wątpił chwilami o niem. Niepokoił się, czy skrucha jego jest szczerą, czy nie przyszła zapóźno i czy przeważy jego pogańskie życie, spędzone w grzechu i winie piękna. Mrok zalega jego duszę i tylko u stóp krzyża świta dlań zbawienie:

Dobiega podróż mojego żywota
Wśród burzliwego morza, w kruchej łodzi,
W port wspólny, kiedy zdać sprawę się godzi
Ze zła i dobra, które duszą miota.

Wiem, że fantazji zapalna ochota,
Co samowładcę i bóstwo mi rodzi
Z sztuki, do błędu jedynie przywodzi
I że nieszczęściem jest własna tęsknota.

Myśl o miłości, próżna i wesola,
 Czem będzie, gdy się śmierć podwójna zbliża?
 Ta pewna, tamta snadź nieunikniona.

Pendzel i dłuto nie ucisza zgoła
 Duszy, co zwraca się jeno do krzyża,
 Gdzie Miłość boska otwiera ramiona.

Choć dłuto nie przynosiło mu już ukojenia, nie wypuszcza go jednak z ręki i jak w młodości wykuwał niem dawidowy hymn siły, tak teraz w zimnym kamieniu ryje swoje błagalne modlitwy starca o miłosierdzie.

Dusza jego krążyła już tylko dokoła myśli o męce Chrystusa i oplakującej zmarłego syna Matce.

W trzech rzeźbach niedokończonych pozostawił jakby trzy przebolesne strofy swej rozpaczliwej skargi.

Pierwsza z nich, którą chciał mieć za nagrobek, a która znajduje się dziś za głównym ołtarzem w Duomo florenckiem, przedstawia moment zdjęcia z krzyża, gdy Madonna i Magdalena podtrzymują osuwające się ciało, a nad niem pochyla się w kapuzie na głowie Józef z Arymatei, w którego twarzy dopatrywano się podobizny Michała Anioła. Postać Magdaleny ma mniejsze proporcje ze względu na zbyt szczupły rozmiar kamienia, czemu

artysta nie mógł już zaradzić. Gdy w marmurze ukazała się plama i odpadł palec u ręki Madonny, artysta rozbił młotem rzeźbę. Okruchy, które spoił uczeń Michała Anioła, Calcagni, uprosił sobie przyjaciel Giannottiego Bandini.

Ten sam motyw wykonał Michał Anioł — w niewyjaśnionych okolicznościach i czasie — w skale stanowiącej ścianę kościoła św. Rozalji w Palestrinie, w górach Sabińskich. Przesmutną tę grupę trzech tylko osób, nieżywego Chrystusa, Marji i Magdaleny, oszpeciła obramiająca ją sztukaterja.

Trzecią Pietà złożoną już tylko z postaci Matki przyciskającej, w postawie stojącej, pionowo zwisające ciało umęczonego syna, przechowuje Biblioteka pałacu Rondaninich. Grupa ta, nieprawdopodobnie niespodziana, czyni porażające wrażenie! Ledwo przyciosana, nie pozwalająca domyślić się rozwiązania wzajemnego stosunku tych dwóch widmowych figur, jest najstraszliwszym krzykiem obdartej z wszystkiego, sponiewieranej na nic duszy Michała Anioła. Ten chudy, nędzny, zbiedzony trup Chrystusa i ta bezradna, zgubiona w swej nieutulonej rozpaczyci Matka, łkają cichą, niemą, nieprzebolełą po całą wieczność troską.

Żadnego promienia radości niema już w duszy Michała Anioła. Wyczerpało się źródło. Zostało czarne dno przerażająco przy-
czajonej nocy.

W sobotę, dn. 12 lutego 1564 roku, pracował Michał Anioł dzień cały nad Pietà. W poniedziałek dostał gorączki. Tiberio Calcagni dowiedział się na mieście, że Michał Anioł chory. Natychmiast pospieszył na Macel de'Corvi. Nie zastał mistrza w domu. Starzec błędził w deszczu po ulicach. „Cóż mam robić — odpowiada na wymówkę ucznia, — nie mogę sobie znaleźć spokoju”.

Ton głosu, wzrok i bladość mistrza prze-
raziły Calcagniego. Pisze do Lionarda, wzy-
wając go do natychmiastowego przyjazdu.

Michał Anioł sam posyła po Daniela da Volterra, który sprowadza lekarza, Federiga Donati. Sam prosi Daniela, by napisał po Lionarda i nie odchodził. Był osłabiony, czuł drętwienie w nogach. Chce wyjechać konno, jak co dzień czynił pod wieczór, ale nie ma sił. Sadowi się przy kominku. We środę, 16-go, kładzie się do łóżka. Zupełnie przy-



PIETÀ W PAŁACU RONDANINICH W RZYMIE



tomny wyraża życzenie, by pochowano go we Florencji. Ostatnia jego wola brzmiała: „Duszę oddaję Bogu, ciało ziemi, mienie najbliższym krewnym”. Dnia 18 lutego nastąpiła agonja. W otoczeniu przyjaciół: Tommasa Cavalieri, Daniela da Volterra, Diomeda Leoni, sługi Antonia i dwóch lekarzy zamknął na wieki oczy o zachodzie słońca.

Lionardo z powodu złych dróg przybył dopiero 21 lutego. W obawie, że Rzym, zazdrosny o swą sławę, nie zechce wydać zwłok genialnego artysty rodzinnemu miastu, Florentczycy wydostali je podstępem i tego, którego nie umieli przytulić za życia, wykradli cichaczem po śmierci, owiniętego w płótno, jako zwykły towar kupiecki i pochowali z królewskim przepychem w kościele Santa Croce, obok grobowca poświęconego Dante mu.

Tak skończył swój najnieszczęśliwszy żywot jeden z największych, jakich знаła ziemia.



WIELCY LUDZIE

BIBLIOTEKA ŻYCIORYSÓW

Jednocześnie ukazują się dwa dalsze tomy serii pierwszej:

Stanisław Wasylewski — Mikołaj Rej
Tadeusz Żeleński (Boy) — Balzac

Następne serie zawierać będą:

<i>Stanisław Adamczewski</i>	—	Stefan Żeromski
<i>Leopold Binental</i>	—	Chopin
<i>Prof. Dr. Jan Dembowski</i>	—	Darwin
<i>Stefan Flukowski</i>	—	Bolesław Prus
<i>Wacław Gąsiorowski</i>	—	Jerzy Waszyngton
<i>Witold Hulewicz</i>	—	Beethoven
<i>Prof. Dr. Wł. Kozicki</i>	—	Rembrandt
<i>Marja Kuncewiczowa</i>	—	Franklin
<i>M. B. Lepecki</i>	—	Józef Piłsudski
<i>Tadeusz Łopalewski</i>	—	Stefan Batory
<i>Tymon Niesiołowski</i>	—	Piotr Michałowski
<i>Prof. Dr. St. Srebrny</i>	—	Aischylos
<i>Kazimierz Wierzyński</i>	—	Amundsen

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO KSIĄŻEK SZKOLNYCH

WE LWOWIE, UL. KURKOWA 21

Pedagogiczna Biblioteka Wojewódzka
w Gdańsku

196847



020000196847

Czytelnia