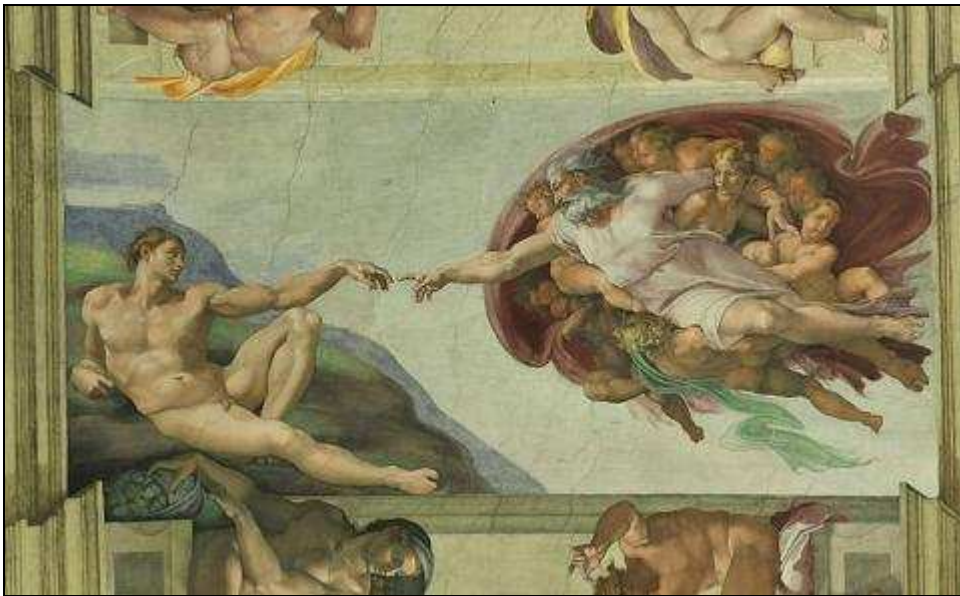


John Molyneux

Michał Anioł i emancypacja człowieka



lewica.pl

Tekst pochodzi z pisma „International Socialism Journal” (2010, nr 128), gdzie ukazał się pod tytułem „Michelangelo and human emancipation”. Dziękujemy redakcji ISJ za zgodę na publikację przekładu. ISJ jest pulikacją brytyjskiej Socialist Workers Party.

*Tłumaczenie: **Katarzyna Ślosarska***

*Przekład przejrzał **Jakub Majmurek***

Za pomoc w redakcji przekładu redakcja Lewica.pl dziękuje Romanie Patyk, Zbigniewowi Marcinowi Kowalewskiemu i Arturowi Maroniowi.

Michał Anioł znalazł się na szczycie sławy, jaką mógł osiągnąć człowiek. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że jest celebrytą. Ma zapewnioną pozycję wśród wąskiego grona osób takich jak Arystoteles, Shakespeare, Goethe, Mozart, da Vinci itd. Zdawać się może, że wszyscy oni stoją ponad historią, niczym Kolos Rodyjski. Ich pozycji nadano przez wieki uniwersalny i transcendentalny charakter (1). Znaczącym jest, że Michał Anioł taką sławę osiągnął już za życia. Potwierdza to książka napisana przez współczesnego Michałowi Aniołowi Giorgia Vasariego pt. „Żywoty najsłynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów”, gdzie jego geniusz został oszacowany wyżej niż ten Leonarda da Vinci (Trzeba jednak przyznać, że później da Vinci trochę go prześcignął, dzięki helikopterom, Monie Lisie i Danowi Brownowi). Fakt jego geniuszu jest obecnie bezsporny jeśli rozpatrzemy go w kontekście szerszej kultury, a nie historii sztuki.

Oczywiście taka reputacja ma zdecydowanie swoje dobre i złe strony. Jednym z minusów jest ryzyko zredukowania do banału, co już na zawsze będą obrazowały dwie linijki wiersza T.S. Eliota „Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka”: „W salonie gdzie kobiet przechadza się wiele, Rozmowa o Michale Aniele” (przeł. Wł. Dulęba). To w zasadzie wystarczy, żeby powstrzymać kogokolwiek przed próbami napisania jeszcze czegoś o tym artyście. Kolejny minus to wątpliwy zaszczyt – a dostąpił go również Van Gogh – występowania w powieści Irvinga Stone’a (pt. „Udręka i ekstaza”). A potem zagra go jeszcze Charlton Heston w filmie (tego losu litościwie zaoszczędzono Van Goghowi) o tym samym tytule, jako antagonistę Rexa Harrisona w roli papieża. Naturalnym jest, że skoro kapitalistyczny kicz przywłaszczył sobie prawo do Michała Anioła w ten sposób, awangarda go odrzuciła. Jeden z moich przyjaciół, starszy już i bardzo surowy, malarz systemowy z lat 60-tych, twierdzi, że nie znosi u Michała Anioła pompatyczności i znacznie bardziej woli Verrocchia. Według Roberta Hughesa, Barnett Newman powiedział kiedyś: „Myślałem, że sprzeczamy się z Michałem Aniołem”, na co Hughes odpowiedział „No trudno, Barney. Przegrałeś”. (2)

Jednakże, pomimo ukrytej przestrogi Eliota i masy bzdur napisanych na ten temat, chciałbym w tym artykule przedyskutować właśnie to wywyższenie Michała Anioła ponad innych. Jednak wcale nie po to, aby podważyć czy zaprzeczyć takiemu stanowisku, ponieważ, jak za chwilę się okaże, uważam je za uzasadnione. Podejmuję tę dyskusję raczej po to, aby pomóc wyjaśnić jego wielkość i umieścić jego osobę na trochę mniej transcendentalnym, a bardziej solidnym, ziemskim, historycznym gruncie. Dyskusja będzie się opierać i poruszać pomiędzy kilkoma powiązаныmi pytaniami: 1) Jak wyjaśnić przyczyny i istotę renomy Michała Anioła oraz jego artystycznych dokonań? 2) Jaki jest związek między sztuką Michała Anioła, a historią? 3) Jaką odpowiedź daje nam Michał Anioł na historię w swoich dziełach? Równa się to zaoferowaniu pewnego rodzaju „interpretacji”, czy też sposobu postrzegania tej sztuki. Oczywiście artykuł nie rości sobie praw do definitywnej i ostatecznej odpowiedzi na którekolwiek z tych pytań. Każde z nich wymagałoby co najmniej książkowego opracowania. Żywię tylko nadzieję, że te niepewne i w większości oparte na przypuszczeniach rozważania są w stanie przesunąć dyskusję na bardziej podatny grunt.

Śmierć „geniusza”

Dotychczasowy grunt nie wydaje się zbyt żyzny. Już w renesansowej Florencji postrzegano dokonania Michała Anioła jako wynik boskiego natchnienia. W jak dużej mierze wierzone w to dosłownie trudno teraz ocenić, ale Vasari pisze następująco:

„Podczas gdy pilne i znakomite umysły, oświecone przez sławnego Giotta i jego następców, trudziły się, aby światu kierowanemu łaską gwiazd i harmonijnym złączeniem temperamentów odsłonić prawdziwe wartości, i gdy dążono, aby poprzez świetność sztuki wyjawić ogrom natury, i gdy szukano, aby w miarę możliwości okazać umiejętności przez wielu nazywane talentem, i gdy prace te były daremne, Rządca Światów zwrócił łaskawe oko na ziemię, a widząc tyle wysiłków, najżarliwsze a bezowocne studia i nikłe wyniki trudów, tak od prawdy dalekie jak ciemność od światła, postanowił uwolnić ludzkość z błędów i zesłać na ziemię ducha, który by kunsztem zabłysnął na każdym polu i przy każdym zadaniu i który by potrafił wykazać świetną umiejętność na polu rysunków, szkiców, zdobnictwa, cieni i światła przez nadanie malarstwu wypukłości, i który by rzeźbę w dobry uprawiał sposób, a dzięki znajomości architektury wznosił gmachy wygodne, pewne, zdrowe, pogodne, według słusznych proporcji i bogato zdobione, który by przy tym i prawdziwą filozofię moralności, i niezwykłą poezję uprawiał, a wszystko po to, aby świat wybrał go i naśladował jako najwyższy przykład w życiu, dziełach, czystości obyczajów i wszystkich ludzkich poczynaniach, aby wielbił go i bardziej za dar niebiański niż ziemski uważał.” (3)

Jednak nie będzie to zbytnio pomocne dla kogoś, kto nie wierzy w boga, dokonującego podobnych ziemskich interwencji (A dalsze tłumaczenia, których będę się podejmował wydadzą się zbyt techniczne komuś kto wierzy). Poziom analizy nie rozwinął się nawet trzysta pięćdziesiąt lat później:

„Każdy wielki artysta zesłany przez Boga, pełen inspiracji, z cząstką niezniszczalnego ognia, sam sobie stanowi prawa... Michał Anioł jest z rodzaju natur głębokich, porywczych, potężnych, namiętnych; nie jak Rafael... ze szczepu ugładzonych, spokojnie doskonałych.” (4)

W drugiej połowie XX wieku, Ernst Gombrich, niezdolny lub niechętny do przywołania boga, zastępuje go ludzkim geniuszem:

„Początek XVI w., Cinquecento, to najsłynniejszy okres w sztuce włoskiej, jeden z najwspanialszych w sztuce wszechczasów. W tym czasie tworzyli Leonardo da Vinci i Michał Anioł, Rafael i Tycjan, Correggio i Giorgione, a na Północy Dürer i Holbein oraz wielu innych słynnych mistrzów. Można by się zapytać, jak to się stało, iż wszyscy ci wielcy artyści żyli w tym samym okresie? Takie pytania jednak łatwiej zadawać niż na nie odpowiadać. Nie da się wyjaśnić istnienia geniuszu. Lepiej się nim po prostu cieszyć.” (5)

Skoro nie idzie nam wytłumaczenie istnienia Michała Anioła, być może z ustaleniem charakteru jego dokonań pójdzie nam lepiej. W tej kwestii ponownie powróćmy do Vasariego, gdzie tym razem nie napotkamy już religijnego mistycyzmu, a dość jasno zdefiniowane kryteria techniczne:

„Rysunek był naśladowaniem najpiękniejszych zjawisk natury we wszystkich dziełach rzeźbionych lub malowanych. Tu trzeba było mieć zarówno rękę jak i umysł zdolne wyrzeźbić, co zobaczy oko na płaszczyźnie, lub narysować na karcie, na obrazie czy na innym materiale dokładnie i jak najlepiej, co odnosi się również do płaskorzeźby.

Styl osiągnął najwyższą piękność, gdy zaczęto odtwarzać szczegóły, jak ręce, głowy, ciała lub nogi, i zestawiając je razem, przedstawiać postacie najpiękniej jak tylko można i stosować to w każdym dziele do wszystkich przedstawionych osób. Takie postępowanie nazywa się pięknym stylem.

Tych wartości nie znał Giotto ani pierwsi artyści, (...)Ten jednak, który trzyma palmę pierwszeństwa między zmarłymi i żywymi, przewyższając wszystkich, to boski Michał Anioł. Nie tylko posiada on prymat w jednej i drugiej dziedzinie sztuki, ale równocześnie panuje we wszystkich trzech.” (6)

Po przeanalizowaniu tego fragmentu dochodzimy do następujących konkluzji: (1) Wielkość Michała Anioła leży w jego zdolnościach technicznych. (2) Polegają na klasycznym pojmowaniu „mimesis”, czyli dokładnym kopiowaniu natury. (3) Kwestią kluczową jest „imitowanie” pięknych obiektów. Gombrich zasadniczo podziela ten pogląd. Uwidaczniając to w tytułach rozdziałów swojej książki „O Sztuce”. Początek XV wieku (Brunelleschi, Masaccio, Donatello, Van Eyck itd.) jest zatytułowany „Podbój rzeczywistości”, a początek XVI - „Pełna harmonia”. Wypada w tym miejscu podkreślić, że Gombrich wypowiadał się na ten temat w imieniu całych pokoleń historyków sztuki.

Trudno nie dopatrzeć się w jego stwierdzeniach odrobiny prawdy o rozwoju sztuki w owym czasie, jak i o samym Michale Aniele. Dla mnie osobiście niemożliwym wydaje się stanąć przed „Dawidem” w Galleria dell'Accademia, czy „Mojżeszem” w Bazylice św. Piotra w okowach i nie być zachwyconym poziomem samych technicznych zdolności, dzięki którym wyrzeźbiono tych olbrzymów z pojedynczego bloku marmuru. Czy istniała kiedykolwiek osoba bardziej uzdolniona w rzeźbieniu od Michała Anioła? Równie ważne jest kwestionowanie aspektów takiego postrzegania i zarazem odrzucenie przekonania o jego absolutnej prawdziwości.

Po pierwsze, należy zastanowić się, czy genialny talent Michała Anioła do rzeźbienia w kamieniu (i malowania) wedle jego woli faktycznie był zdolnością „imitowania” natury i reprezentowania „rzeczywistości”. Zachodniej kulturze, przyzwyczajonej do pierwiastka prawdy w przywłaszczeniu sobie przez nią naturalizmu (poprzez chociażby perspektywę linearną zbieżną i cieniowanie), na ogół „umyka” nam sporo oczywistych szczegółów dowodzących, że ta sztuka nie jest w ogóle naturalistyczna. „Dawid” na przykład, rzeźba z kamienia o wysokości 5,5 metrów, nie przypomina i nie może przypominać w żaden sposób - ani w wymiarach, kolorze, teksturze, mobilności - pasterza z VI wieku p.n.e., o wyglądzie którego i tak nic nie wiemy, i który najprawdopodobniej nigdy nie istniał poza legendą. Podobnie jest ze „Stworzeniem Adama” - czego to miało być wyobrażeniem „realistycznym” czy „naturalistycznym”? Nawet muskuły Adama i broda Boga są wyidealizowane. Nawiązując do hiper-rzeczywistości Jeana Baudrillarda, i jego symulacji symulaków bez odpowiednika, Michał Anioł bije na głowę CNN i Wojnę w Zatoce.

Ale nawet jeśli odrzucimy podobne rozważania i przyjmiemy konwencjonalne pojmowanie naturalizmu, to nie da się wyjaśnić w jego granicach artystycznego rozwoju Michała Anioła. Na łożu śmierci, 88-letni artysta podobno powiedział „Umieram, gdy tylko zaczynam się uczyć abecadła swojej profesji”. Jednocześnie, starzejąc się, wyraźnie odchodził od naturalistycznej „techniki”, a zbliżał się do „luźniejszego” i bardziej „ekspresjonistycznego” rzeźbienia w kamieniu. Wystarczy porównać wczesne i późne dzieła na podobny temat – „Pietę” z Bazyliki św. Piotra w Rzymie, którą wykonał jako dwudziestoparolatek oraz „Pietę” z katedry we Florencji – dzieło osiemdziesięciolatka.

Ta pierwsza rzeźba wykazuje prawdziwą wirtuozerię techniki odwzorowując fałdy szaty Maryi, czy żyły po zewnętrznej stronie dłoni Chrystusa. Druga jest toporna i „niedokończona”, a Chrystus jest dziwnie pozbawiony prawej nogi. Dla mnie zalety późniejszych dzieł przewyższają te, którymi charakteryzują się wcześniejsze. Gdyby osiągnięcia Michała Anioła opierały się jedynie na technice i tak zwanym naturalizmie, bliżej byłoby mu do Holbeina czy Halsy, a nie, jak jest faktycznie, do Rembrandta, Szekspira i Bacha.

W ten oto sposób jesteśmy zmuszeni opuścić bezpieczne i obiektywne sadzawki zdolności technicznych i podryfować w stronę subiektywnych, groźnych otchłani „interpretacji”. Musimy podjąć próbę konfrontacji z tym, co Michał Anioł, a raczej jego twórczość, przekazuje. Ze zrozumiałych powodów wielu historyków i krytyków sztuki unika takich prób, jeśli chodzi o Michała Anioła, czy sztukę w ogóle. Mimo to niektórzy głupcy porywają się z motyką na słońce, czego efektem są niesamowite banialuki, jakie plotą na ten temat. Na przykład Rolf Schott, w monografii wydanej przez Thames and Hudson, pisze następująco:

„Presja życia codziennego osłabiła w naszym pokoleniu pamięć o boskim pochodzeniu ludzkości. Twórczość Michała Anioła jest wizualnym potwierdzeniem tego, co świat utracił, czyli poczucia zachwytu nad tajemnicą ludzkiej egzystencji i formy.

Jako artysta, Michał Anioł jest bezosobowy. Jego twórczość nie przekazuje nam nic o samym człowieku, ani jego środowisku.” (7)

Wypowiedzi te nie posiadają sensu nawet w odniesieniu do samych siebie, nie mówiąc już o interpretacji twórczości Michała Anioła. Przyjmując, że „świat” posiadał kiedyś „poczucie zachwytu nad tajemnicą ludzkiej egzystencji i formy”, to należy zapytać kiedy go posiadał i kiedy go stracił? Czy Michał Anioł właśnie w renesansie stworzył jego wizualny przekaz? Czy tylko nasze pokolenie gdzieś go zagubiło i czy naprawdę stało się tak za sprawą „presji życia codziennego”? Jak to możliwe, że stwierdzenie „jego twórczość nie przekazuje nam nic o człowieku, ani jego środowisku” jest prawdziwe? Jeżeli twórczość Michała Anioła mówiłaby chociaż tylko o zainteresowaniu jakim artysta obdarzał męskie ciało, miałyoby to duże znaczenie. Ale nie jest to jedyna rzecz o której mówi jego twórczość.

Cytuję tu Schotta (czy Gombricha, albo Symonds) tylko dlatego, że takie pisarstwo, często napuszone i pretensjonalne, określa sposób, w jaki Michał Anioł jest postrzegany i

odbierany w naszej kulturze. Oprócz zaszufładowania go jako artysty „naturalistycznego”, kolejnym problemem jest postrzeganie go przede wszystkim jako artysty religijnego. Naturalnie był on „wierzącym”, prawdziwym chrześcijaninem, a wiele z jego prac było zleconych przez Kościół oraz opierało się na religijnych motywach, co było rezultatem czasu i miejsca, w których żył. Nie wynika jednak z tego, że siłą napędową w sztuce Michała Anioła była jakaś czysta i wzniosła duchowość, podobnie jak dominującą cechą „Opowieści kanterberyjskich” Chaucera nie była pobożność. Moim zdaniem niewielu jest artystów, co do których uwagi Marksa, że „człowiek tworzy religię, religia nie tworzy człowieka” i że „ziemska rodzina jest (...) tajemnicą świętej rodziny”, są bardziej stosowne i istotne.

Weźmy, na przykład, „Dawida”. Dzieło oparte jest na historii biblijnej, ale jej wykonanie było zmotywowane przez czynniki całkowicie świeckie i „polityczne”. Rzeźba została zlecona w 1501 roku przez Operai Santa Maria del Fiore (swnego rodzaju komitet ds. prac publicznych) w imieniu nowego republikańskiego rządu we Florencji, aby uczcić niedawne obalenie rządów Medyceuszy i wyzwolenie spod władzy Ludovica Sforzy i papieżstwa. Symbolizm jest oczywisty. Dzieło to posiada również „głębsze”, bardziej uniwersalne, odwołanie, będące humanistycznym komunikatem o „człowieku”. (Naturalnie każde takie stwierdzenie należy przeanalizować, ale do tego przejdziemy później.)

Następnie zwróćmy uwagę na rzeźbę zatytułowaną „Umierający jeńiec”, która znajduje się w Luwrze. Tytuł ten został nadany pośmiertnie, nie był pomysłem Michała Anioła. Samo dzieło nie zawiera żadnych nawiązań do tego, że mężczyzna jest jeńcem, czy niewolnikiem, chyba że w przenośnym seksualnym sensie jest „niewolnikiem miłości.” Nie mówi nam też nic o tym, że jest umierający, chyba że w znaczeniu orgazmu - petite mort. Charles de Tolnay, ceniony specjalista od twórczości Michała Anioła, zauważa, że jest to „marzący młodzieniec, otrząsający się z więzów snu”. Charles Sala, idąc podobnym tropem, spostrzegł, że „w zasadzie ta postać wcale nie umiera, jest raczej zanurzona w senności (...) gdzieś pomiędzy ospałą zmysłowością młodocianego efeba, a zadumą jeńca niezbyt przekonywująco okiełznanego.” (8)

Tak oto przedstawiają się wszystkie odmiany wykrętów. Zdolność historyków sztuki do niezauważania tego, co mają tuż przed sobą, nigdy nie przestaje mnie zadziwiać, gdyż „Dawid” jest dziełem ewidentnie homoerotycznym. Nie twierdzę, że mówi wyłącznie o homoerotyce, ale że jest ona wyraźnie jego siłą napędową. W momencie kiedy odrzucimy tabu i 400-letni welon hipokryzji, to staje się zupełnie jasne, że homoerotyzm jest głównym bodźcem w twórczości Michała Anioła w ogóle. Dominujący motyw, to nie tylko nagie męskie ciała, ale także dzieła, które nie sytuują się zbyt daleko od masowych orgii męskiej cielesności (np. „Bitwa centaurów”, niektóre fragmenty „Sądu ostatecznego”), czy inne, ostentacyjnie religijne w temacie, gdzie pojawiają się w dużej liczbie nadszy mężczyźni bez żadnego narracyjnego powodu czy teologicznego usprawiedliwienia. Na drugim planie obrazu „Święta Rodzina z małym św. Janem” znajdują się nagie męskie sylwetki zwrócone przodem, a ponad 20 takich postaci można dostrzec na malunkach szczelinowych sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej. Ten mały wycinek nie może oddać w pełni znaczenia homoerotyzmu w twórczości Michała Anioła, ale pozwoliłem sobie wspomnieć o tych fragmentach jego

sztuki dla wzmocnienia argumentu, iż tematyka religijna nie gwarantuje i nie odpowiada religijnej zawartości. Co więcej, bez względu na to jak bogobojny jest artysta, nie wyklucza to posługiwania się sztuką jako środkiem do wyrażania ziemskich trosk.

Rewolucja renesansu

W tym momencie muszę płynnie przejść od negatywu do pozytywu, od tego czym nie była twórczość Michała Anioła do tego, czym była. Aby tego dokonać, istotne jest przyjrzenie się temu artyście w nawiązaniu do jego czasów. Przez określenie „jego czasu” nie mam na myśli wydarzeń, ale, przede wszystkim, szersze i głębsze siły mające wpływ na społeczeństwo w którym żył. Niektóre ważniejsze dzieła są inspirowane szczególnymi wydarzeniami, jak na przykład „Guernica” Picassa. Picasso ze swoim kubizmem, sposobem malowania i postrzegania świata był przede wszystkim uwarunkowany przez społeczne relacje kapitalizmu w jego fazie imperialistycznej, co zademonstrował John Berger w swojej książce „The Success and Failure of Picasso” i w artykule „The Moment of Cubism”. Kiedy Hyacinth Rigaud malował Ludwika XIV, obraz miał odzwierciedlać nie tylko cechy wyglądu czy charakteru Króla Słońce, ale również ukazywać majestat społecznej instytucji, jaką była monarchia absolutna. Ponadto, należy rozpatrzyć ten okres w historii, jego uwarunkowania społeczne, w marksistowskim, historyczno-materialistycznym, rozumieniu. Tylko marksistowska teoria historii, czyli teoria wychodząca od analizy rozwoju sił wytwórczych, stosunków produkcji i ich przejawów w walce klas, jest w stanie prawidłowo zidentyfikować ukryte siły działające w społeczeństwie, na które artyści, w szczególności wybitni, odpowiadają.

W tym miejscu należy podkreślić, że metodologia ta nie jest ani redukcjonistyczna ani ekonomicznie deterministyczna. Artyście, w tym przypadku Michałowi Aniołowi, nie odmawia się kreatywności, oryginalności, czy osobistej wizji wynikającej z jego unikalnego doświadczenia. Bynajmniej nie postrzega się go jako zwykłego narzędzia klasowych interesów czy ideologii. (To prawda, że althusseriański marksista Nicos Hadjinicolaou zaproponował tego typu pogląd w swojej książce pt. „Art History and Class Struggle” [Historia sztuki i walka klas], ale jest to rodzaj marksizmu i historii sztuki odmienny od tego, który ja proponuję). Artysta jest indywidualną istotą ludzką, która – oprócz tego, że jest odzwierciedleniem szerszego społeczeństwa – także aktywnie, a często krytycznie, odpowiada na zachodzące w nim zjawiska. Jednak to, na co odpowiada artysta, musi być częścią analizy, a generalnie rzecz biorąc, im większy artysta, tym bardziej angażuje się on w społeczne siły historii, a nie ślizga się po ich powierzchni.

W przypadku Michała Anioła najlepszym punktem wyjściowym dla zrozumienia jego sytuacji jest cytat z Fryderyka Engelsa, z dzieła, które może wydawać się mało zasadne, a mianowicie ze wstępu do „Dialektyki przyrody”. Engels pisze o narodzinach nowoczesnej nauki, nie sztuki, ale twierdzenie wciąż pozostaje niezwykle prawdziwe:

„Nowoczesne przyrodoznawstwo, jedyne, które osiągnęło systematyczny i wszechstronny rozwój naukowy, w przeciwieństwie do genialnych domysłów starożytnych filozofów przyrody i nader doniosłych, ale sporadycznych odkryć Arabów, które przeważnie przeminęły bez następstw - nowoczesne przyrodoznawstwo, jak i cała historia nowożytna, wywodzi się z owej potężnej epoki, którą my, Niemcy, z racji nieszczęścia narodowego, jakie na nas wówczas spadło, nazywamy Reformacją, Francuzi - Renesansem, Włosi - Cinquecento, a której treści żadna z tych nazw wyczerpująco nie oddaje. Epoka ta zaczęła się w drugiej połowie XV stulecia. Władza królewska siłami mieszczaństwa złamała potęgę szlachty feudalnej i utworzyła wielkie, oparte głównie na zasadzie narodowej monarchie, w których rozwinęły się współczesne narody europejskie i współczesne społeczeństwo burżuazyjne; mieszczenie ze szlachtą wodzili się jeszcze za lby, a niemiecka wojna chłopska proroczo zapowiadała już przyszłe walki klasowe, wprowadzając na scenę nie tylko zbuntowane chłopstwo - co nie było niczym nowym - lecz także za nim i poprzedników dzisiejszego proletariatu z czerwonym sztandarem w ręku i z hasłem wspólnoty dóbr na ustach. W rękopisach ocalałych po upadku Bizancjum, w antycznych rzeźbach wykopanych z ruin Rzymu ukazał się oczom zdumionego Zachodu nowy świat: starożytność grecka; na widok jej świetlistych postaci pierzchły widma średniowiecza. We Włoszech nastąpił niebywały rozkwit sztuki, który był niejako odbłaskiem klasycznej starożytności i którego nie osiągnięto już nigdy później. We Włoszech, we Francji i w Niemczech narodziła się nowa literatura - pierwsza literatura nowoczesna. Anglia i Hiszpania przeżyły niebawem klasyczną epokę swojej literatury. Obalone zostały granice starego „orbis terrarum”, właściwie dopiero teraz odkryto Ziemię i założono podwaliny pod przyszły handel światowy i przejście rzemiosła w manufakturę, która z kolei stała się punktem wyjścia nowoczesnego wielkiego przemysłu. Obalona została duchowa dyktatura kościoła; większość ludów germańskich odrzuciła ją po prostu, przyjmując protestantyzm; natomiast wśród ludów romańskich coraz głębiej zapuszczało korzenie przejęte od Arabów i czerpiące soki w odkrytej na nowo filozofii greckiej pogodnej wolnościeliścielstwo, które przygotowało materializm XVIII stulecia.

Był to przewrót postępowy największy ze wszystkich, jakie ludzkość przeżyła, epoka, która wymagała olbrzymów i olbrzymów zrodziła - olbrzymów myśli, uczucia i charakteru, wszechstronności i wiedzy. Mężom, którzy założyli podwaliny współczesnego panowania burżuazji, można przypisać wszystko - prócz burżuazyjnej ograniczoności. Przeciwnie, byli mniej lub bardziej owiani porywającym do przygód duchem epoki. Nie było prawie ani jednego wśród wybitnych ludzi owego czasu, który by nie odbył dalekich podróży, który by nie mówił czterema lub pięcioma językami, który by nie celował w kilku naraz dziedzinach. Leonardo da Vinci był nie tylko wielkim malarzem, ale i wielkim matematykiem, mechanikiem i inżynierem, któremu najrozmaitsze gałęzie fizyki zawdzięczają doniosłe odkrycia; Albrecht Dürer był malarzem, miedziorytnikiem, rzeźbiarzem, architektem, a ponadto wynalazcą systemu fortyfikacji, zawierającego już wiele pomysłów, które znacznie później podjął na nowo Montalembert i nowoczesna niemiecka sztuka fortyfikacyjna; Machiavelli był politykiem, historykiem, poetą, a zarazem pierwszym godnym uwagi teoretykiem wojskowości nowych czasów. Luter oczyścił nie tylko augiaszowe stajnie kościoła, ale i języka niemieckiego, stworzył współczesną prozę niemiecką oraz ułożył tekst i melodię owego tryumfalnego chorału, który stał się Marsylianką XVI wieku. Bo też bohaterowie owego czasu nie byli jeszcze niewolnikami podziału pracy, którego wpływ, prowadzący do ciasnoty i jednostronności, tak często wyczuwamy u ich następców. Najbardziej zaś charakterystyczną ich cechą jest to, że prawie wszyscy żyją intensywnym

życiem swej epoki, praktyczną walką; że stają po stronie tego czy innego stronnictwa i walczą - ten słowem i piórem, ów mieczem, a wielu jednym i drugim. Stąd owa pełnia i siła charakteru, która czyni z nich mężów w każdym calu.” (9)

Ten fragment, mimo iż nie wspomina o Michale Aniele, pasuje do niego jak ulał. Nawet do jego fortyfikacji, które wykonał dla Florencji w 1529. Punkty kluczowe są następujące: 1) Renesans stanowi część narodzin kapitalizmu, a konkretniej, jest epizodem w przejściu od feudalizmu do kapitalizmu, 2) Przejście od feudalizmu do kapitalizmu jest długim i złożonym międzynarodowym procesem (a nie seriami oddzielnych procesów narodowych).

Kapitalistyczna produkcja i relacje społeczne rozwijają się, z początku powoli, wewnątrz feudalizmu, w jego szczelinach, jak sformułował to Marks, przede wszystkim w średniowiecznych miastach, wśród zamieszkującej je burżuazji (zwanej początkowo mieszczaństwem), właściwie klasy średniej, poddanej feudalnej szlachcie, jako klasie dominującej, ale jednocześnie stojącej ponad chłopami, rzemieślnikami, początkującym proletariatem czy robotnikami. Burżuazja rozwija się ekonomicznie i kulturalnie zanim osiągnie polityczną, czyli państwową, władzę. Stosunkowo długi okres, gdy burżuazja staje się w mniejszym lub większym stopniu konkurencją dla arystokracji, spleta się z umocnieniem władzy monarchów absolutnych, którzy stoją ponad rywalizującymi klasami napuszczając jednych na drugich, aby ostatecznie zachować dotychczasowy feudalny reżim. Dążenia burżuazji do zdobycia władzy państwowej i ustanowienia rozwiniętych państw kapitalistycznych to seria walk, rewolucji i wojen, to zwycięstwa i porażki, kroki naprzód i kroki w tył na przestrzeni kilku wieków. Najważniejsze zwycięstwa to wojna o niepodległość Niderlandów 1568-1609 (i ustanowienie Republiki Zjednoczonych Prowincji pod koniec XVI w.), rewolucja w Anglii w latach 1642-7, rewolucja amerykańska w 1774-6 i rewolucja francuska w 1789-93. Ta ostatnia, wraz z współczesną jej rewolucją przemysłową w Anglii, jest decydująca. Burżuazja będzie odtąd rządzić światem pomimo osłabiających ją działań, które nie ustawały aż do XX wieku.

Rola Florencji w pierwszej fazie historii rozwoju kapitalizmu została wyczerpująco udokumentowana przez Fryderyka Antala w rozdziale jego badań zatytułowanym „Florenckie malarstwo i jego tło społeczne”:

„Ekonomiczna potęga Florencji rozpoczęła się w XII wieku, a w XIII i XIV wieku rozrosła się do rozmiarów nie spotykanych nigdzie indziej we Włoszech, czy w ogóle w Europie. Przyczyny tego rozwoju były trojaki. Postępy w przemyśle tekstylnym, handel tekstyliami oraz bankowość (...) We wszystkich tych rodzajach przemysłu nie odgrywał już roli mistrz rzemieślnik, ale kapitalistyczny biznesmen, który sprzedawał towar klientowi (...) Przemysł we Florencji, w szczególności odzieżowy i powiązany z nim międzynarodowy handel były bez wątpienia najważniejszymi przedsięwzięciami o charakterze wczesnokapitalistycznym w okresie późnego średniowiecza. Obywatele Florencji, będący największymi przemysłowcami i kupcami, byli zarówno najpoważniejszymi bankowcami.” (10)

Takie były ekonomiczne podstawy wczesnego i późnego Renesansu. Należy tutaj podkreślić, że związek artystycznych „złotych wieków” z okresami spektakularnego

bogactwa jest w historii sztuki powszechny. Za przykłady mogą służyć: zaraz po Florencji - Wenecja, Antwerpia, a następnie Amsterdam w późnym XVI i XVII wieku, Paryż w XIX i początku XX w., Nowy Jork podczas Drugiej Wojny Światowej i nawet, w mniejszym stopniu, Londyn w latach 80-tych i 90-tych XX wieku. Arnold Hauser przedstawia to w następujący sposób:

„Nowa kultura artystyczna pojawia się najpierw na włoskiej scenie, gdyż Włochy były na Zachodzie liderem w sprawach ekonomicznych i społecznych. To tam właśnie dochodzi do odnowienia życia gospodarczego, tam także są organizowane finansowe i transportowe udogodnienia dla krzyżowców, to tam najpierw rozwija się wolna konkurencja w opozycji do ideału średniowiecznych cechów oraz rodzi się pierwszy europejski system bankowy. A dzieje się tak, gdyż emancypacja miejskich klas średnich występuje tam wcześniej niż gdziekolwiek indziej w Europie.” (11)

Aby odpowiednio naszkicować wzajemną zależność między ekonomicznym rozwojem, a specyfiką sztuki Cimabuea, Giotto, Masaccia, Ucella, Donatella, Piera della Francesca, Botticellego itd. musiałbym wyjść poza ramy tego artykułu, ale pozwolę sobie zarysować pewne ogólne cechy. Kwestią fundamentalną jest osiągnięcie przez sztukę XIV i XV wieku trójwymiarowej płaszczyzny wewnątrz, jak i za ramą, wewnątrz której przedstawione są miejskie lub wiejskie przestrzenie, obiekty stałe oraz, przede wszystkim, ludzkie czyny i osobowości. Jest to optymistyczna sztuka charakteryzująca się „wolnością i lekkością ekspresji (...) gracją i elegancją”, ilustrująca początki filozofii humanistycznej. (12) Wyraźny jest sposób w jaki dzieła Leonarda, Rafaela czy młodszego Michała Anioła są kulminacją tego procesu.

Podsumowując, narodzin kapitalizmu w jego początkowej fazie (i tyczy się to Włoch, Holandii, Anglii, Ameryki i Francji) doświadczyło wielu ludzi, zwłaszcza klasa średnia, z których wywodzi się większość artystów i intelektualistów. Doświadczenie to było znacznym poszerzeniem ludzkich wolności, wyzwoleniem od restrykcji, więzów i przesądów narzuconych przez kościół i feudalną arystokrację (blisko związanych ideologicznych i praktycznych sprzymierzeńców). W ten oto sposób dokonywała się emancypacja osobowości człowieka. Dwa dzieła Michała Anioła, „Dawid” i „Stworzenie Adama”, wyrażają to jaśniej, dobitniej i piękniej, niż prawdopodobnie jakiegokolwiek inne dzieła w historii Europy.

Jak już zdążyliśmy zauważyć, „Dawid” został zlecony dla uświetnienia politycznej wolności. Podobnie jak „Guernica” Picassa, namalowana w odpowiedzi na określoną zbrodnię wojenną, stała się symbolem wojennych zbrodni w ogóle, tak „Dawid” jest zazwyczaj odczytywany jako afirmacja „człowieka”. „Perfekcja” ciała i sama jego skala są gwarantem postrzegania tego dzieła jako świętość, ale to nie wszystko. W odróżnieniu od swoich poprzedników rzeźbiących podobny obiekt, Donatella i Verocchia, ukazujących Dawida po zwycięskiej walce z Goliatem, z głową tego olbrzyma pod nogami, Michał Anioł przedstawia Dawida przed bitwą, gdzie postać mężczyzny ze zmarszczonym czołem wygląda przyszłości w oczekiwaniu na nadchodzącą walkę.

Ponadto, proporcje „Dawida” wcale nie są „idealne”. Głowa i ręce, zwłaszcza prawa ręka trzymająca kamień, są trochę za duże. W efekcie Dawid przedstawiony jest nie tylko jako mózg, ale również i ciało. Jako człowiek czynu i obiekt pożądania. Dawid, nie opiewa „człowieka” takiego jakim jest, ale całościową wizję człowieka, którym potencjalnie może się stać. Powtarzając Gramsci’ego, „Kiedy się nad tym zastanowimy, dochodzimy do przekonania, że stawiając sobie pytanie ‘czym jest człowiek’, chcemy powiedzieć: czym człowiek może się stać, czy człowiek może zapanować nad własnym losem, czy jest w stanie ‘sam się czymś uczynić’, czy może sam tworzyć sobie życie.” (13)

„Stworzenie Adama” obrazuje moment w którym bóg powołuje go do życia, ale wizualnie to Adam, nie bóg, jest „gwiazdą” obrazu, i właściwie całego sklepienia Kaplicy sykstyńskiej. Jest to w dużej mierze humanistyczna kreacja. Przewaga tego skrzydła nad innymi, wizualnie jak również i pod względem historycznej opinii, polega na jego zawartości („moment” stworzenia), dominującej obecności nieba, co oznacza więcej światła, oraz na wyrazistości form w częściowo symetrycznej kompozycji. Ta częściowa symetria sugeruje potencjał uspioony w biblijnym pojęciu boga, który to stwarza człowieka na swoje podobieństwo. Potencjał ten opiera się na materialnym (feurbachowskim, a potem marksistowskim) odwróceniu, gdzie człowiek stwarza boga na swoje podobieństwo. Jednak „człowiek”, stwarzający boga jest „istotą, która albo jeszcze nie wygrała siebie samego, albo znów siebie przegrała” (Marks) a bóg, którego stwarza jest snem, wyidealizowaną fantazją tego czym on sam mógłby być. Kiedy bóg (Michał Anioł) stwarza człowieka, czyni z niego rozkwitającego mężczyznę, a kiedy człowiek (Michał Anioł) stwarza boga, czyni go mądrym dobrotliwym starym człowiekiem.

Możliwość homoerotycznego odczytania tej sceny jest – lub powinna być – oczywista. Bóg i Adam pragną się wzajemnie. Homoerotyczny element ma, w zasadzie, swój wkład w „uniwersalność” obrazu. U Michała Anioła (jak dotąd rozważałem to nie opatrując tego żadnym komentarzem), mężczyzna reprezentuje ludzkość. Inaczej być nie mogło w społeczeństwie zdominowanym przez mężczyzn. Jednak, kiedy patrzę na Adama (i to dotyczy się również „Dawida”, chociaż w mniejszym stopniu), wydaje mi się, że Michał Anioł „złagodził” jego wyobrażenie. Jest on pięknym mężczyzną, ale nie jest macho. Kryje się tutaj przenikliwa heglowska dialektyka pana i niewolnika. Niewolnik jest bardziej wolny od swojego pana. Ludzkość jest reprezentowana przez pogardzanego geja.

Drzwi historii zamykają się z hukiem

Mimo wszystko, przenosząc się od sklepienia sykstyńskiego do ściany za ołtarzem, czyli „Sądu ostatecznego”, wступujemy w świat innych emocji. Freski na sklepieniu oddają ten sam humanistyczny optymizm, który już wcześniej potrafili wyrazić Leonardo czy Giotto. „Sąd ostateczny” jest dziełem wielkiego cierpienia. Tylko około jednej trzeciej fresku, najwyższa i najmniej widoczna część, prezentuje tych wyniesionych przez Chrystusa do nieba, choć nie widać, aby podjęto próbę zobrazowania ich wiecznej radości. Pozostałe dwie

trzecie skupiają się na torturach, głównie mentalnych, jakim poddani są przeklęci. Hauser pisze:

To już nie jest posąg piękna i perfekcji, siły i młodości, ale obraz zamętu i rozpacz, wołanie o wybawienie z chaosu, który stał się groźbą dla świata...

„Sąd Ostateczny” jest pierwszą ważną, ale już nie tak „piękną”, kreacją artystyczną, która nawiązuje do tych średniowiecznych dzieł sztuki, nie będących jeszcze pięknymi, a jedynie ekspresyjnymi. (14)

„Sąd ostateczny” nie jest jedynym przypadkiem. Wszystkie poważniejsze prace Michała Anioła, które ukazują się po tym dziele: freski „Nawrócenie świętego Pawła” i „Ukrzyżowanie św. Piotra”, florencka „Pieta” i jego ostatnia „Pieta Rondanini” współdziela mroczną, czy nawet tragiczną, atmosferę. Przyglądając się tym dziełom według renesansowych standardów, można by uznać, że czegoś im brakuje. Nie są pięknym zobrazowaniem pięknych obiektów, brak w nich „perfekcji” czy „harmonii”, ale według mnie reprezentują sztukę wybitną. Dostrzegam tu korelację z „Królem Learem” czy „Burzą” Szekspira, albo „Żydowską narzeczoną” bądź późnymi autoportretami Rembrandta.

Co w takim razie było przyczyną tej poważnej zmiany nastrojów? Dla tych skłaniających się ku biograficznym interpretacjom historii sztuki, odpowiedź jest oczywista: starość i perspektywa zbliżającej się śmierci. Jest w tym trochę prawdy, zwłaszcza w przypadku rzeźby Pieta Rondanini, nad którą artysta pracował aż do śmierci. Nie może to stanowić jedynej odpowiedzi. Jak dowodzi Hauser, zmiana stylu Michała Anioła wpisuje się w ewolucję stylu sztuki włoskiej, i do pewnego stopnia europejskiej. Stanowią one krok w stronę manieryzmu. Musimy więc znów przyjrzeć się szerzej społeczeństwu i historii. (15)

Co nastąpiło między sklepieniem (1508-12), a ścianą za ołtarzem (1535-41) kaplicy sykstyńskiej? Oczywiście, bardzo dużo. Zmarło wielu wybitnych malarzy: Botticelli, da Vinci, del Sarto, Giorgione, Giovanni Bellini, Rafael, Correggio, oraz, poza Włochami, Holbein, Dürer, Grünewald i Bosch. W 1512 kardynał Giovanni de Medici z pomocą papieskich posiłków przywrócił rządy Medyceuszy we Florencji, kończąc tym samym okres republikańskiej demokracji pod rządami Piera Soderiniego (i Niccolò Machiavellego). W 1527 siły habsburskiego władcy Cesarstwa Rzymskiego, Karola V, pokonały Rzym i splądrowały miasto tuż po dokonaniu egzekucji na tysiącu jego obrońców.

Skonfrontowani z takim rozwojem sytuacji, obywatele Florencji skorzystali z okazji, aby obalić rządy Medyceuszy po raz drugi (po raz pierwszy nastąpiło to w 1494 roku) i ponownie ustanowić swoją republikę. Michał Anioł wspierał te działania i w 1529 przyjął zlecenie projektu fortyfikacji miasta. Jednak Papież Klemens VII ustalił już z Karolem V, że ten użyje cesarskich posiłków, aby odbić Florencję i zwrócić ją Medyceuszom. W 1533 Alessandro de Medici został księciem Florencji, przynosząc kres republice i tym samym inaugurując 200-lecie dziedzicznych rządów Medyceuszy. Splądrowanie Rzymu i podbój Florencji oznaczają koniec Renesansu (z wyjątkiem późnego Tycjana w Wenecji).

Podczas gdy te wydarzenia mają miejsce we Włoszech, Luter inicjuje reformację w Wittemberdze w 1517. Doprowadziło to do wojny chłopskiej w Niemczech w 1525, gdzie Luter wystąpił po stronie arystokracji tłumiąc wraz nią chłopską rewoltę, którą sam wywołał. W odpowiedzi na reformację nadeszła kontrreformacja: humanizm został odsunięty na bok, a papież Paweł III ponownie powołał do życia Świętą Inkwizycję (1542) i zwołał sobór trydencki (1545) w celu odparcia zagrożenia ze strony protestantyzmu. Ponadto, co na dłuższą metę okazało się ważniejsze, odkrycie obu Ameryk przez Kolumba w połączeniu z zagrożeniem otomańskim na wschodzie po upadku Bizancjum, przesunęło gospodarcze centrum ciężkości Europy z południowego wschodu na północny zachód i wybrzeże Atlantyku.

Jednakże nie same zdarzenia są tu ważne, ale ich szersze znaczenie. Przypomnijmy, że rola pioniera kapitalizmu, jaką pełniła Florencja (i Włochy), pomogła w stworzeniu ekonomicznych i społecznych podwalin dla zaistnienia Renesansu. Przypomnijmy również, że Włochom nie udało się zachować swojej wiodącej pozycji, ani pod względem społecznym i gospodarczym. To nie Włochy, w ostatecznym rozrachunku, doprowadziły do burżuazyjnej rewolucji demokratycznej, czy przedzierzgnęły się w pełni rozwinięte państwo kapitalistyczne. Nie udało im się nawet znaleźć zdolnego do zjednoczenia narodu „lidera”, o którego wołał Machiavelli w „Księciu. Dopiero w XIX wieku dokonało tego Risorgimento. Przez wieki poziom kultury podupadał. Giotto, da Vinci i Michał Anioł ustąpili miejsca Canaletto i Canovie, podczas gdy gospodarcza i kulturalna przewaga przeniosła się na północ - do Holandii i Anglii.

Początek XVI wieku był zatem ważnym punktem zwrotnym w historii Włoch oraz, jak twierdzą Marks i Engels, Niemiec, więc także całej Europy i reszty świata. Był to jeden z tych momentów, kiedy uchylily się drzwi historii, a to, co za nimi kusilo światlaną przeszłością. Paradoksalnie, kiedy człowiek chce zrobić krok naprzód, te drzwi zamykają się z hukiem tuż przed nosem. Najbliższe porównanie jakie przychodzi mi na myśl, to lata 20-te i 30-te XX wieku, kiedy nadzieje wzniecone przez rewolucję październikową zniweczył koszmar stalinizmu i faszyzmu. Późne prace Michała Anioła powstały na początku nowożytniej „północy wieku” (wyrażenie Victora Serge’a). Tak naprawdę, kolejna poważniejsza fala walk, czyli międzynarodowe starcie burżuazji z feudałami, odbyła się zaledwie parę dekad później i kilkaset kilometrów dalej. Wojna o niepodległość Niderlandów została rozpoczęta zaledwie dwa lata po śmierci Michała Anioła, ale ani on, ani nikt inny nie mógł wtedy zdawać sobie sprawy z jej znaczenia.

Wynika z tego pytanie o to, jak wiele z tej historii, o której mówię, istniało w świadomości Michała Anioła, oraz jak wpływało to na jego twórczość. Oczywiście, nie mógł zupełnie zdawać sobie sprawy z istnienia terminów, których używam (feudalizm, kapitalizm, burżuazja itd.). Ponadto, Michał Anioł był artystą z zawodu, więc, aby żyć i pracować, był zależnym od prac zleconych przez Medyceuszy i papieży. Aby przeżyć, musiał często trzymać swoje zamiary w tajemnicy, a tylko czasem odmówić. Jednak wiemy do kogo naprawdę żywił sympatię.

Wiemy, że sympatyzował on z Savonarolą, dominikańskim księdzem i ludowym demokratą, który przewodził Florencją od 1494, aż do zdymisjonowania go przez papieża i Medyceuszy, a następnie spalenia go na stosie w 1498. Wiemy, że często pozostawał w konflikcie z Medyceuszami i papieskimi urzędnikami oraz, że wspierał Republikę Florencką w 1527 roku i że opuścił miasto pełen obrzydzenia, gdy rządy Medyceuszy zostały ponownie ustanowione. Wiemy, że w późniejszych latach wspólnie ze swoją „platoniczną” przyjaciółką Vittorią Colonną, w Rzymie, wiele razy snuli bliskie luteranizmowi przemyślenia, które przez papieżstwo były uważane za herezję. Z pewnością więc był on wyczulony na polityczne, moralne i kulturowe zmiany klimatu. W końcu to te zmiany zdecydowały o zamalowaniu genitaliów w „Sądzie Ostatecznym” na rozkaz Papieża Pawła IV w 1559!

Złożyło się tak, że właśnie w tych latach Michał Anioł stworzył cykl wybitnych dzieł, należących do najlepszych w jego dorobku, które wyjątkowo intensywnie ilustrują omawiany moment w historii. Dzieła te, to tak zwani „jeńcy”, czy „niewolnicy”. Pierwsze dwie rzeźby „Umierający jeńiec” i „Zbuntowany jeńiec”, obie z 1513 roku, wciąż są bliskie formą i duchem „Dawidowi” i „Adamowi”. Później, w latach 1519-1533, powstały: „Niewolnik Atlas”, „Młody niewolnik”, „Brodaty niewolnik” i „Przebudzenie niewolnika”, postacie którym wiekiem, rozmiarem i fizjonomią bliżej do Chrystusa z „Sądu ostatecznego”. Wszystkie zostały wykonane z myślą o ozdobieniu grobowca Juliusza II, którego centralną częścią miał być majestatyczny „Mojżesz”. Wszystkie są również „nieukończone”. Nieukończona natura owych dzieł jest tematem jednej z tych dysput historyków sztuki, która jeszcze nie została, i prawdopodobnie nigdy nie może być, rozstrzygnięta. Dlaczego są nieukończone? Czy są nieukończone dlatego, że Michał Anioł czuł się zobowiązany do pozostawienia ich właśnie takimi ze względu na okoliczności, nad którymi nie miał kontroli? Czy świadomie, lub nieświadomie, zdecydował się ich nie ukończyć? I skoro tak, czy naprawdę są one nieukończone? Jeżeli faktycznie chciał stworzyć ukończone dzieło, dlaczego nie dokończył cyklu przed rozpoczęciem pracy nad nowym? Osobiście jestem skłonny uwierzyć, że celowo zostawiono je właśnie takimi, bo w ten sposób osiągnęły największą siłę wyrazu.

W każdym razie, świadomie czy nieświadomie, zamierzenie czy niezamierzenie, efekt jest taki sam: cztery figury w walce o uwolnienie się z kamienia, lecz wciąż pozostające jego więźniami. One nie tylko uchwytyją istotę tej chwili. Stanowią również wyrazisty przekaz na temat historii człowieka i walki o ludzką emancypację w ogóle. Ponieważ dzisiaj, prawie 500 lat później, wciąż jesteśmy niewolnikami walczącymi o wolność, a jednocześnie pozostajemy więźniami skały, jaką tworzą społeczeństwa klasowe, alienacja i „łajno historii”.

W ten oto sposób otrzymujemy odpowiedź na postawione na początku tej pracy pytanie o status Michała Anioła jako olbrzyma ludzkiej historii i kulturowej spuścizny. Nie jest to w żadnym razie odpowiedź wyczerpująca. Miejmy jednak nadzieję, że dotyka ona sedna, mimo iż wiele aspektów jego twórczości, takich jak architektura i część dzieł, zostało pominiętych. W swoich pracach, Michał Anioł, bardziej niż jakikolwiek inny artysta, wyraził

nadzieję i marzenie Renesansu, oraz rozpacz i nieszczęście jakie przyniosła zdrada i zniweczenie tego marzenia. Jak zawsze, sztuka, która najbardziej zgłębia i najsilniej reaguje na społeczne relacje oraz oddziaływania swoich czasów, osiąga największe „uniwersalne” piękno i znaczenie.

lewica.pl

Przypisy

[1] Zdjęcia wszystkich dzieł omawianych w tym artykule można znaleźć pod adresem: www.abcgallery.com/M/michelangelo/michelangelo.html

[2] Zob. Newman, 1992.

[3] Vasari, 1988, t. 7, s. 104.

[4] Symonds, 1911, t. 2, s. 174

[5] Gombrich, 1997.

[6] Vasari, 1985, ss. 6, 10.

[7] Schott, 1975, s. 7.

[8] Charles de Tolnay, cyt. za: Sala, 1995, s. 170.

[9] Engels, 1883.

[10] Antal, 1948, ss. 11-13.

[11] Hauser, 1999, t. 2, ss. 9-10.

[12] Hauser, 1999, t. 2, s. 7.

[13] Gramsci, 1991, s. 176

[14] Hauser, 1999, t. 2, s. 105.

[15] Hauser, 1965, t. 2, ss. 4-16

Bibliografia

- Antal, Frederick, 1948, *Florentine Painting and its Social Background* (Routledge & Kegan Paul).
- Berger, John, 1965, *The Success and Failure of Picasso* (Penguin).
- Berger, John, 1972, *The Moment of Cubism*, [w:] tegoż, *Selected Essays and Articles* (Penguin).
- Engels, Fredrick, 1883, *Dialektyka przyrody*, http://www.marxists.org/polski/marks-engels/1883/dial_prz/21.htm
- Gombrich, Ernst H, 1997, *O sztuce*, tłum. Irena Ossowska (Arkady).
- Gramsci, Antonio, 1991, *Zeszyty filozoficzne*, tłum. Barbara Sieroszevska i Joanna Szymanowska (PWN).
- Hadjinicolau, Nicos, 1978, *Art History and Class Struggle* (Pluto).
- Hauser, Arnold, 1965, *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin Of Modern Art* (Routledge & Kegan Paul).
- Hauser, Arnold, 1999, *The Social History of Art* (Routledge & Kegan Paul).
- Newman, Barnett, 1992, *The Sublime is Now*, [w:] Charles Harrison and Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-1990* (Blackwell).
- Sala, Charles, 1995, *Michelangelo: Sculptor, Painter, Architect* (Terrail).
- Schott, Rolf, 1975, *Michelangelo* (Thames & Hudson).
- Symonds, J A, 1911, *The Life of Michelangelo Buonarroti* (Macmillan).
- Vasari, Giorgio, 1988 [1550], *Żywot Michała Anioła Buonarrotiego, florentczyka, malarza, rzeźbiarza i architekta*, [w:] tegoż, *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów, t. 7*, przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Karol Estreicher (PWN).
- Vasari, Giorgio, 1985 [1550], *Część trzecia. Wstęp*, [w:] tegoż, *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów, t. 4*, przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Karol Estreicher (PWN).