

Agnieszka Smaga

Freski Michała Anioła i słowa Jana Pawła II

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 98/4, 5-19

2007

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

AGNIESZKA SMAGA
(Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin)

FRESKI MICHAŁA ANIOŁA I SŁOWA JANA PAWŁA II

Kaplica Sykstyńska¹ przekroczyła swój architektoniczny wymiar i wprowadziła w interdyscyplinarny dyskurs dwie osobowości – Michała Anioła² i Jana Pawła II. Pierwszy był „geniuszem marmuru”, malarzem, architektem, rysownikiem, pisywał również wiersze. Prowadził życie niepokorne, niespokojne, pełne namiętności, udreki i ekstazy. Tworzył z pasją nawet wtedy, gdy wykonywał pracę niezgodną ze swoimi zainteresowaniami, np. freski w Kaplicy Sykstyńskiej³. Często był wielbiony, czasem pogardzany, wciąż zaplątany w intrygi i kłopoty, uwikłany w szereg paradoksów, *par exemple* poszukiwał piękna ludzkiego ciała, choć sam został w dzieciństwie oszpecony. Reprezentował typ samotnika: nie było w jego życiu kobiety, nie miał wielu prawdziwych przyjaciół, nie lubił ludzi, wszędzie węsząc konkurencję i zdradę. Dialog z Buonarottim – konkretnie z jego sykstyńskimi freskami – podjął w *Medytacjach nad „Księgą Rodzaju” na progu Kaplicy Sykstyńskiej*⁴ Jan Paweł II – teolog, filozof, poeta, dramaturg, człowiek pokorny,

¹ Kaplica zbudowana została w latach 1473–1483 za pontyfikatu Sykstusa IV. Pełniła funkcję oratorium przy papieskich apartamentach. Wykonano ją według wymiarów świątyni Salomona, opisanej w biblijnych *Księgach Królewskich*, tj. 40,93 × 20,7 × 13,41 m. Podzielona jest marmurową transenną na dwie jednakowej wielkości części. Architektura kaplicy jest prosta. Nie zwracałaby z pewnością uwagi oglądających, gdyby nie wspaniałe freski, przede wszystkim Michelangela di Lodovico Buonarottiego Simoniego. Pierwsze malowidła Kaplicy Sykstyńskiej, nazywanej „kaplicą kaplic”, powstały jeszcze w latach 1481–1483 za pontyfikatu Sykstusa IV i pokryły dwie ściany boczne oraz ścianę naprzeciw ołtarza. Znalazły się tu dzieła Pietra di Cristoforo Vannucciego, Bernardina di Betta (zwanego Pinturicchio), Luki Signorellego, Cosimy Rossellego, Domenica Ghirlandaia, Sandra Botticellego. Następnie papież Juliusz II w 1508 r. zlecił Michałowi Aniołowi ozdobienie freskami sklepienia „kaplicy kaplic”.

² Zob. A. Condivi, *Żywot Michała Anioła*. Przeł. W. Jabłonowski. Warszawa 1960. – G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Wybór, przedm., wstęp, objaśnienia K. Estreicher. T. 7. Warszawa 1990.

³ Analizowane freski przywoływane są za: R. Richmond, *Michał Anioł i freski Kaplicy Sykstyńskiej*. Przeł. D. Stefańska-Szewczuk. Warszawa 2005.

⁴ Poemat wszedł w skład zbioru *Tryptyk rzymski*. Teksty cytowane są za: Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje. / Roman Triptych Meditations*. Przeł. J. Peterkiewicz. Kraków 2003. Do tego utworu odsyłać będę skrótem T.

Dziewięć lat wcześniej Papież wygłosił *Homilię podczas Mszy św. z okazji odrestaurowanego fresku „Sąd Ostateczny” Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej*. Jej tekst znajduje się w: Jan Paweł II, *Poezje, dramaty, szkice, „Tryptyk rzymski”*. Wstęp M. Skwarnicki. Kraków 2004. Dalej odwołuję się do tej pozycji skrótem P. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

spokojny, towarzyski, który mówił z satysfakcją o swej pracy i był za nią wysoko ceniony. Michał Rożek pisał:

Karola Wojtyłę cechowała zawsze niezwykła siła wewnętrzna, umiejętność koncentracji i moc oddziaływania na drugiego człowieka. Do tego dochodziła głęboka, dynamiczna wiara, przejawiająca się w różnych formach. [...] Ujmował młodzież pogodą ducha, energią, uśmiechem, sprawnością fizyczną, głęboką wiedzą – a przede wszystkim dobrym słowem. Młodzi lgnęli do niego, a i ks. Karol czuł się wśród nich dobrze. [...] Był bardzo wymagający wobec siebie. Imponował wiedzą i rozległością przemyśleń⁵.

Czyli jako typ osobowości, tutaj tylko krótko scharakteryzowanej, Jan Paweł II był przeciwieństwem Michała Anioła. Połączyła ich natomiast i wprowadziła w dialog tytaniczna, pełna zaangażowania praca i pogłębiona, duchowa refleksja. Papież wyznawał w liście do Mieczysława Kotlarczyka:

Otóż nade wszystko donoszę Ci, że jestem mocno zajęty. [...] Obłożyłem się książkami, obwarowałem Sztuką i Nauką. Pracuję. Czy uwierzysz, że mi nieomal brakuje czasu. Czytam, piszę, uczę się, myślę, modlę się i walczę w sobie⁶.

Malarz i Papież wiele wymagali od siebie i od oglądających ich obrazy lub słuchających ich słów. Bożena Fabiani, z pewną przesadą, oddała to porozumienie artysty i Duchownego:

Pięćset lat czekał Michał Anioł na odbiorcę, który myśli podobnie głęboko jak on, malarz. Na Papieża, którego nagość nie gorszy, bo wie, że „*omnia nuda et aperta sunt ante oculos Eius*”. Na Papieża, który w Sykstyńskim szuka inspiracji, przychodzi tu jak do strumienia czy źródła, żeby stawiać pytania i zaczerpnąć wody żywej⁷.

Natomiast zdaniem Władysława Kozickiego:

treść myślowa [fresków] otwiera tak oceaniczne głębie, że trudno się pokusić o podkreślenie całej ich wielkości na kilku stronicach szczupłej książki. [...] Z filozoficzną bystrością musiałby iść w parze polot i przepych poetyckiego słowa⁸.

Wydaje się, że Jan Paweł II – jako filozof, teolog i poeta w jednej osobie – miał właściwe ku temu kompetencje. Zwrócenie uwagi na warstwę semantyczną malarstwa tłumaczy pominięcie w niniejszej pracy analizy *sensu stricto* plastycznej sykstyńskich fresków. Można zastosować do poezji Jana Pawła II charakterystykę, którą sam zaproponował w odniesieniu do twórczości Doktora Mistycznego – św. Jana od Krzyża:

Poezja niewątpliwie ułatwiła Autorowi wiele w tej dziedzinie, która ani w ramach potocznego prozaicznego języka, ani w więzach ściśle naukowej terminologii nie da się współrzędnie wyrazić⁹.

Czyli są pewne prawdy, których nie można przedstawić w języku dyskursywnym, potocznym, powszechnie zrozumiałym ani też precyzyjnym, naukowym. Oka-

⁵ M. Rożek, *Wojtyła*. Wrocław 1997, s. 69–83. Zob. też R. Flynn, *Jan Paweł II. Portret prywatny człowieka i papieża*. Przeł. K. Obłucki. Warszawa 2002.

⁶ *Kalendarium życia Karola Wojtyły*. Oprac. A. Boniecki. Kraków 1993, s. 49.

⁷ B. Fabiani, „Przyzywam cię, Michale Aniele!” W zb.: *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*. Red. A. M. Wierzbicki. Lublin 2003, s. 185.

⁸ W. Kozicki, *Michał Anioł*. Warszawa 1996, s. 55–56.

⁹ K. Wojtyła, *O humanizmie św. Jana od Krzyża*. „Znak” 1951, nr 27, s. 8.

zuje się, że dopiero słowo poetyckie pozwala je lepiej, choć nadal jeszcze nie w pełni, zdefiniować. Niewystarczalność języka specjalistycznego nie świadczy o odrzuceniu nauki czy filozofii. Przeciwnie, w poezji Papieża widoczny jest wysiłek systematyzowania wielorakich sposobów międzyludzkiej komunikacji, czyli również naukowej, filozoficznej, potocznej. Pojawiają się w niej nawet komparatystyczne odwołania – związki z plastyką – występujące np. w *Medytacjach*. Krytycy często akcentowali podobieństwo aksjologiczne między dziełami literackimi Papieża a pozostałymi sferami jego działalności, np. Krzysztof Dybczak słusznie zauważył dwustronną otwartość jego poezji, wiązał ją z pozaliteracką rzeczywistością. Krytyk nie docenił natomiast łączności dzieła literackiego z innymi komunikatami i z niedomknięciem od strony czytelnika¹⁰. *Medytacje* w kontekście sykstyńskich fresków – plastycznego środka porozumiewania się – stają się ich intersemiotycznym przekładem, literackim ekwiwalentem konotowanych treści¹¹. Papież-poeta zakłada, że istotnym czynnikiem twórczości jest jej wartość transcendentna, realizowana w rozmaitych strukturach artystycznych. Dlatego należy uwzględnić relację jej przekładalności. Pominięta została natomiast ekwiwalencja środków wyrazu: rytmu, waloru, proporcji, symetrii–asymetrii, pojawiła się wyłącznie kategoria dynamiki.

Obok „prywatnego” dialogu poety współczesnego z malarzem renesansowym pojawił się również oficjalny dyskurs Kościoła z twórcami. Papież urzeczywistnił w ten sposób postulat zaproponowany wcześniej w *Liście do artystów* (P 560–578). Jego zdaniem, podstawy tego dialogu miały tkwić w istocie przeżycia religijnego i twórczości artystycznej. (Problem ten zostanie zinterpretowany w dalszej części artykułu.) Jan Paweł II pisząc *Tryptyk rzymski* zabrał głos w kwestii wizualnego przedstawienia Boga. Ustosunkował się do biblijnego zakazu „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co w wodach pod ziemią!” (Wj 20, 4)¹². Zastrzeżenie to pojawiło się na kartach *Pisma Świętego*, ponieważ istniało realne niebezpieczeństwo, że bałwochwalczy lud będzie składał część wyobrażeniu Boga, który przecież jest niewyobrażalny. *Stary Testament* zakazywał tworzenia wizerunków, a *Nowy Testament* nie zniósł tego zastrzeżenia. Ale Bóg wyszedł sam naprzeciw potrzebom ludzi, którzy chcieli Go widzieć, więcej nawet – potrzebowali dla swej wiary Jego wizerunku. Objawił się Abrahamowi pod postacią trzech osób (Rdz 18) i zesłał na ziemię swego Syna. Chrystus mówił: „Kto Mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca” (J 14, 8–10). Bóg-Człowiek – Chrystus-praikona, obraz Boga niewidzialnego – uzasadniał swym istnieniem święte wizerunki. Mimo to w świecie chrześcijańskim ciągle trwa napięcie między słowem a obrazem. Jan Paweł II stał się natomiast rzecznikiem korespondencji sztuk. Oficjalne stanowisko Kościoła w tej sprawie wyraził w słowach:

skoro Syn Boży wszedł w świat widzialnej rzeczywistości, czyniąc ze swego człowieczeństwa jakby pomost między sferą widzialną i niewidzialną, to przez analogię wolno uznać, że zgodnie z logiką znaków graficzne przedstawienie tajemnicy może być traktowane jako jej zmysło-

¹⁰ K. Dybczak, *Karol Wojtyła a literatura*. Tarnów 1991, s. 152.

¹¹ Zob. *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz. Kraków 2004.

¹² Wszystkie cytaty z Biblii podaję za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Poznań 2003.

wo postrzegalne uobecnienie. Ikona nie jest czczona dla niej samej, ale odsyła do rzeczywistości, którą przedstawia. [P 568–569]¹³

Sam Chrystus posługiwał się również obrazami. Sygnalizowana analogia pozwoliła Papieżowi na śmiały apel:

Aby głosić orędzie, które powierzył mu Chrystus, Kościół potrzebuje sztuki. Musi bowiem sprawiać, aby rzeczywistość duchowa, niewidzialna, Boża, stawała się postrzegalna, a nawet w miarę możliwości pociągająca. [P 573]

Papież na podbudowanie swej tezy zacytował słowa o. Marie-Dominique'a Chenu, który twierdził, że dzieła plastyczne i literackie są „nie tylko estetycznymi ilustracjami, ale prawdziwymi »źródłami« teologicznymi”¹⁴. Jan Paweł II zaleźność tę ujął następnie w poetyckich słowach:

Ale Księga czeka na obraz. – I słusznie. Czekala na swego Michała Anioła.
Przecież ten, który stwarzał, „widział” – widział, że „było dobre”.
„Widział”, a więc Księga czekała na owoc „widzenia”.
[.]
Jest w Watykanie kaplica, która czeka na owoc twego widzenia!
Widzenie czekało na obraz.
Odkąd Słowo stało się ciałem, widzenie wciąż czeka. [T 16–17]

Dlatego „ja” poetyckie w *Medytacjach* „stoi przy wejściu do Sykstyny”, „na progu Księgi” i podobnie jak przed 500 laty Juliusz II woła:

O ty, człowieku, który także widzisz, przyjdź –
Przyzywam was wszystkich „widzących” wszech czasów.
Przyzywam ciebie, Michale Aniele! [T 16]

Buonarotti po raz kolejny pojawia się przed papieskim obliczem, tym razem nie osobiście, ale za pośrednictwem sykstyńskich fresków. Obrazy wykonane zostały na sklepieniu „kaplicy kaplic” (1508–1512), które podzielono szkieletem malowanej „architektury”. Składała się ona z gurtów i gzymsów, ożywiona była „rzeźbiarskimi” (również malowanymi) figurami¹⁵. Powstały w ten sposób trzy równoległe pasy. Środkowy prezentował freski, których temat został zaczerpnięty z *Księgi Rodzaju*: od stworzenia świata, przez grzech pierworodny, aż po historię Noego. Dziewięć scen przedstawiało trzy zespoły wydarzeń biblijnych, z których dwa pierwsze były punktem odniesienia dla *Medytacji*. Pojawili się również prorocy i sybille. Poniżej sklepienia, w lunetach, zobrazowana została genealogia Chrystusa. Cykl okazał się ideowym uzupełnieniem malowideł pokrywających ściany „kaplicy kaplic”, przedstawiających historię Zbawienia, ukończonych wcześniej przez

¹³ Jan Paweł II, *List apostolski „Duodecimum Saeculum”* (4 XII 1987), „Acta Apostolicae Sedis” 8/9 (1988), nr 80.

¹⁴ M.-D. Chenu, *La teologia nel XII secolo*. Milano 1992, s. 9.

¹⁵ Malarstwo Michała Anioła traktujemy często jako „rzeźbiarskie”, ponieważ artysta skupiał się przede wszystkim na kompozycji, zagadnieniu formy w przestrzeni. Długo sądzono nawet, że nie przywiązywał wagi do koloru, światłocienia i używał wyłącznie ciemnych, stonowanych farb. Tymczasem odrestaurowane w latach 1981–1994 freski stały się sensacją kolorystyczną. Przyciemnione dymem świec i kadzidel, podczas renowacji odzyskały swą dawną barwną świetność. Wyeksponowały, inne niż w poprzednich pracach Michała Anioła i nowoczesne jak na tamtą epokę, efekty kolorystyczne. Zostały one jednak pominięte w prezentowanym tekście, ponieważ nie znalazły się w sferze zainteresowań Jana Pawła II.

malarzy florenckich i umbryjskich. Piękno fresków kosztowało artystę wiele bólu i udreki zarówno psychicznej, jak i fizycznej. Okazało się efektem refleksji religijnej. Powstało w ten sposób jedno z najwybitniejszych dzieł w historii, synteza wszystkich sztuk plastycznych.

W pierwszym analizowanym fragmencie fresku zatytułowanym *Oddzielenie światła od ciemności* artysta przedstawia postać sędziwego, majestatycznego Starca, który w geście podtrzymania obejmuje całą nieskończoną przestrzeń i chaos – „Wtedy Bóg rzekł: »Niechaj się stanie światłość! I stała się światłość«” (Rdz 1, 3). Oddziela światłość od ciemności i nazywa pierwsze – dniem, drugie – nocą (dzień pierwszy). Dłonie Jahwe zdają się podtrzymywać bez większego wysiłku sklepienie niebieskie. Dynamicznie ułożone szaty Boga korespondują z zawirowaniem chmur, wprowadzając dodatkowo ruch. Wzrok skupiony i utkwiony w górze stanowi statyczny punkt kompozycji.

Na kolejnym fresku, noszącym tytuł *Stworzenie słońca i księżyca*, Jahwe jawi się jako groźny i wszechpotężny. Władczym gestem rozkrzyżował ramiona i zdecydowanym dotknięciem stwarza słońce i księżyc (dzień czwarty) – „I umieścił je Bóg na sklepieniu nieba, aby świeciły nad ziemią; aby rządziły dniem i nocą i oddzielały światłość od ciemności. A widział Bóg, że to było dobre” (Rdz 1, 17–18). Zmarszczone czoło, rozwiane włosy i broda, skupione oczy wyrażają ogromny wysiłek. W tej samej kompozycji pojawia się Bóg po raz drugi. Ujęty został w mistrzowskim skrócie od tyłu, w momencie oddalania się w głąb przedstawienia i wypowiedzania słów: „Niech zbiorą się wody spod nieba w jedno miejsce i niech się ukaze powierzchnia sucha” (Rdz 1, 9). Dotykając roślin kreuje ziemię (dzień trzeci). Dwukrotne pojawienie się Boga-Stwórcy świadczy o jego wszechobecności i wszechpotędze. Kierunek ruchu w kompozycji został jednoznacznie określony przez ułożenie fałd szat. Z punktu widzenia obserwatora odbywa się on od prawej do lewej. Dominujące kolorystycznie pomarańczowo-ugrowe słońce stanowi punkt statyczny przedstawienia.

„A potem Bóg rzekł: »Niechaj powstanie sklepienie w środku wód i niechaj ono oddzieli jedne wody od drugich!«” (Rdz 1, 6). Następny obraz aktu stworzenia, pt. *Rozdzielenie nieba i wody*, przedstawia Boga w spokojnym geście błogosławieństwa. Olbrzymie, w wyniku skrótu perspektywicznego, dłonie oddzielają wody pod sklepieniem od tych ponad nim (dzień drugi). Atmosferę spokoju wprowadzają również przymknięte oczy, gładko ułożona broda i włosy oraz lekko pofałdowane szaty. We wszystkich prezentowanych przedstawieniach odkryte są tylko dłonie, stopy i głowa Boga, a ciało przysłania szata. Mimo kamuflażu dobrze wyczuwalny jest muskularny tors, podobny greckim herosom.

Czwarty fresk sykstyński został zatytułowany *Stworzenie Adama* – „Pan Bóg ulepił człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia, wskutek czego stał się człowiek istotą żywą” (Rdz 2, 7). Obraz przedstawia moment, w którym Bóg Ojciec daje życie pierwszemu człowiekowi. Patrząc na fresk z lewej strony widzimy Adama na wpół omdłego, leżącego na skale. Jego bezwładnie uniesiona ręka wskazującym palcem niemal styka się z pełną energii dłonią Boga. Jahwe niesiony jest przez anioły. Dar życia w tym właśnie momencie „spływa” na Adama. Ciało pierwszego człowieka lekko unosi się, jakby było przyciągane przez Stwórcę. Wzrok Jahwe utkwiony jest w Adamie. Z jego postaci emanują siła i władza. Adam łagodnie poddaje się woli Kreatora. Prezentowany gest

stykania palców wskazujących Boga i człowieka jest tak sugestywny, że stał się alegorią aktu stworzenia: „Uczył Bóg człowieka na swój obraz i podobieństwo / mężczyzną i niewiastą stworzył ich” (T 18). Postaci Boga i Adama na sykstyńskich freskach są do siebie bardzo podobne. Dla podkreślenia tego wrażenia obie sylwetki ułożono w analogicznej pozycji. (Schemat ten zapewnia dodatkowo symetrię całej kompozycji.) Krótka tunika Jehowy odsłania Jego nagie ramię i nogi, jakby dla silniejszego zaakcentowania słów: „Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył” (Rdz 1, 27). (Należy podkreślić, że w trzech poprzednich freskach nie spotkaliśmy się z równie „odkrytym” przedstawieniem Stwórcy.) Dany ludziom przywilej kreacji – tworzenia na wzór stworzenia – także akcentuje sygnalizowane więzi.

Kiedyś Michał Anioł wychodząc z Watykanu
pozostawił polichromię, której kluczem jest „obraz i podobieństwo”.
Wedle tego klucza niewidzialne wyraża się w widzialnym.
Prasakrament. [T 24]

Dlatego „W polichromii sykstyńskiej Stwórca ma ludzką postać. / Jest Wszechmocnym Starcem-Człowiekiem podobnym do stwarzanego Adama” (T 26). Wreszcie przekazywanie życia w rodzinie stanowi również analogię kreowania na „obraz i podobieństwo”. Freski wyrażają wiarę artysty, z jednej strony, w świętość życia ludzkiego, z drugiej – w człowieczeństwo Boga.

„Pan Bóg z żebra, które wyjął z mężczyzny, zbudował niewiastę” (Rdz 2, 22). W kolejnym interpretowanym fragmencie fresku, *Stworzenie Ewy*, pierwsza kobieta wyłania się z ciała Adama i składa Stwórcy dziękczynny hołd. Bóg błogosławił Adamowi, natomiast w odniesieniu do Ewy odczuwa pewien niepokój, widoczny na Jego twarzy. Robi wrażenie zmęczonego wykonaną pracą, nie unosi się już wśród chmur, ale stąpa po ziemi. „Mężczyzną i niewiastą stworzył ich / i widział Bóg, że było bardzo dobre” (Rdz 2, 23). Jeszcze gdy Jahwe stwarzał świat, „widział wszystko nagie i przejrzyste”; „oboje zaś byli nadzy i nie doznawali wstydu” (Rdz 2, 25). Dalej Jan Paweł II pyta: „Czy to możliwe?” I sam odpowiada: „Współczesnych o to nie pytaj, lecz pytaj Michała Anioła, (a może także współczesnych!?)” (T 20). Papież słusznie zauważył, że Buonarrotti poszedł za sugestiami *Księgi Rodzaju* i rozumiał nagość w sposób biblijny, jako pierwotną cechę. Rajska nagość nabrała wymiaru eschatologicznego, oznaczała stan pierwotnej harmonii, przejrzystości, dobroci, piękna. Była synonimem czystości i dziewictwa. Jan Paweł II pisze: „Nadzy przychodzą na świat i nadzy wracają do ziemi, z której zostali wzięci” (T 30). Narodzinom i śmierci towarzyszy więc nagość jako stan niezbędny do wprowadzenia człowieka w nowy wymiar egzystencji. Nagość należy do sfery *sacrum*. Dusza jest naga, a okrywanie ciała okazuje się jednym z wykładników świata ludzkiego. Dlatego „Kaplica Sykstyńska jest właśnie – jeśli tak można powiedzieć – sanktuarium teologii ludzkiego ciała” (P 558). Czyli nagość jest naturalnie pierwotnym stanem, bywa nawet przeciwstawiana kulturze. „Oboje nadzy... / Nie odczuwali wstydu, jak długo trwał dar – / Wstyd przyjdzie wraz z grzechem” (T 26).

Dopiero zjedzenie owocu z symbolicznego drzewa poznania dobra i zła pozwoliło człowiekowi zdobyć wiedzę o przeciwieństwach. Zdarzenie to uzyskało swą plastyczną wizję w kolejnym fresku Michała Anioła zatytułowanym *Grzech pierworodny i wygnanie z raju* – „A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nadzy; spleli więc gałązki figowe i zrobili sobie przepaski” (Rdz 3, 7). Wów-

czas po raz pierwszy zobaczyli różnicę płci, czyli wstyd odpowiada świadomości odmienności i ujawnionej seksualności. Następnie Adam powie: „Ukryłem się przed tobą, bo jestem nagi / Któż ci powiedział, że jesteś nagi” (Rdz 3, 10–11). I ostatecznie: „Nadzy przychodzą na świat i nadzy wracają do ziemi” (T 30). Zmarli – analogicznie do aniołów i demonów – pierwotnie przedstawiani byli w formie nagich sylwetek. Dopiero wstydliva, nowożytna wyobraźnia je ubrała.

Jan Paweł II wchodząc do Kaplicy uległ wrażeniu wszechogarniających malowideł, „sływały” one ze sklepienia i ścian. Nie było tam faktycznie pustej przestrzeni. Dlatego na fundamentalne pytanie: „Kim jest On?”, Jan Paweł II odpowiada, że przede wszystkim niewysłowioną przestrzenią, która „Ogarnia wszystko powołując do istnienia z nicości nie tylko na początku, ale wciąż. / Wszystko trwa stając się nieustannie” (T 14). Bóg jest również „przestrzenią bytowania bytujących”, „W nim żyjemy, poruszamy się i jesteśmy” (T 20). W takim rozumieniu eksponuje swój aspekt dynamiczny – kluczowy również dla sykstyńskich fresków. Malowidła prezentują bowiem świat z perspektywy zmiennego punktu widzenia, burzą spokojną percepcję oglądającego. Kozicki twierdził nawet, że Michał Anioł mową linii i barw powiedział „Na początku był Ruch”¹⁶. Uznał, że artysta nie poszedł za Mojżeszowym przesłaniem „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię” (Rdz 1, 1) ani za tekstem św. Jana. Tak daleko posunięta refleksja w odniesieniu do religijnego aspektu stworzenia wydaje się dużym nadużyciem, ale świadczy o wyczuwaniu dynamizmu malarskiego przedstawienia. W tekście *Medytacji* ruch wprowadzony jest na poziomie językowym oraz graficznym. Sygnalizuje go w pierwszym przypadku nagromadzenie, powtórzenie czasowników obrazujących poruszanie się: „W nim żyjemy, poruszamy się i jesteśmy” (6 razy); „Wszystko trwa stając się nieustannie”; „wyłania się”; „wszystko, co zaistniało, istnieje i istnieć będzie”; „stwarzał”; „uczynił”; „Oto droga, którą wszyscy przechodzimy”; „geniusz wyzwolił”; „spada”; „przenikają nas”; „stwarzając i podtrzymując w istnieniu”. W drugim przypadku dynamizm przedstawienia poetyckiego sygnalizuje graficzne rozczłonkowanie tekstu. Jan Paweł II, interpretując sposób ukazania Stwórcy przez Michała Anioła, postawił w homilii pytanie: „Czy Michał Anioł nie wyciągnął ostatecznych wniosków ze słów Chrystusa »Kto Mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca?«” (P 557). Czy nie jest artystycznym zuchwalstwem przeniesienie antycznego piękna widzialnego na Niewidzialnego? „Wszak Bogu niewidzialnemu nie można narzucać widzialności właściwej człowiekowi. Czy nie byłoby to bluźnierstwem?” (P 557). Sam poeta odpowiedział na postawione pytanie zauważając, że Stwórca z sykstyńskich fresków jest jednocześnie Bogiem nieukończoności majestatu.

W granicach dostępnych dla widzialnego obrazu powiedziano tutaj wszystko. Majestat Stwórcy, podobnie jak majestat Sędziego w momencie Sądu Ostatecznego, mówi nam o wielkości Boga. I to słowo Kaplicy Sykstyńskiej jest przejmujące i jednoznaczne. [P 557]

Piękno jest uwidocznieniem dobra, tak jak dobro jest metafizycznym warunkiem piękna. Dlatego Michał Anioł ukazując w swych freskach piękno ludzkiego ciała wyraził dobro stworzenia: „A Bóg widział, że wszystko, co uczynił, było dobre”. Czyli artysta znalazł plastyczny sposób na przedstawienie wartości nieprzedstawialnej.

¹⁶ Kozicki, *Michał Anioł*, s. 56.

Bóg-przestrzeń zawiera w sobie aspekt metafizyczny i realny, niewidzialny i widzialny. Zgodnie z biblijnym przesłaniem kreuje świat. Fakt ten wyeksponował Michał Anioł, skupiając się na scenach stworzenia, Jan Paweł – na kreacji słowem:

„Na początku było Słowo i wszystko przez Nie się stało”.
Tajemnica początku rodzi się wraz ze Słowem, wylania się ze Słowa.
Słowo – odwieczne widzenie i odwieczne wypowiedzenie. [T 14]

Tylko że świat nie jest Słowem, ale obrazem. Jan Paweł II właściwie odczuwa aspekt „graniczny” Słowa. Dlatego kojarzy je wielokrotnie z progiem, np. „próg niewidzialny”, „jakby Słowo było progiem”, „Stajemy na progu Księgi”, „Przedwieczne Słowo jest jak gdyby progiem”. Próg współtworzy granicę między dwoma fragmentami przestrzeni. Znajduje się w miejscu, gdzie jej ciągłość została przerwana¹⁷. Znaczenie progu związane jest z dwoistym charakterem jego rozumienia – jako rozdzielenie przestrzeni i szansa na przemieszczanie się między nimi. Słowo, traktowane jako próg (obszar graniczny), ma cechy niepewne ontologicznie, nie posiada jednoznacznie mu przypisanych cech świata widzialnego czy niewidzialnego. Podczas gdy Stwórca łączy w sobie nieogarniętą przestrzeń widzialną z niewidzialną, Słowo rozdziela je, tworzy granicę między tym, co niezmiennie – Boskie, a tym, co czasowe – ludzkie. „Za nim [tj. progiem] zaczynają się dzieje”. (Z progiem porównywany jest nawet moment fizycznych narodzin oraz sama Kaplica Sykstyńska.) „Słowo – odwieczne widzenie i odwieczne wypowiedzenie” traktowane jest następnie jako kwintesencja obrazu i wypowiedzi. Wyeksponowano jego aspekt wizualny, obok znaczeniowego i muzycznego. Dlatego Stwórca zostaje nazwany „pierwszym Widzącym”, tym

który stwarzał, widział – widział, „że było dobre”,
widział widzeniem różnym od naszego,
On – pierwszy Widzący –
Widział, odnajdywał we wszystkim jakiś ślad swej Istoty, swej pełni –
Widział: *Omnia nuda et aperta sunt ante oculos Eius*¹⁸ –
Nagie i przejrzyste –
Prawdziwe, dobre i piękne –
Widział widzeniem jakże innym niż nasze.
Odwieczne widzenie i odwieczne wypowiedzenie: [T 14–16]

Boskiej kreacji towarzyszy widzenie, które dociera do Istoty, Tajemnicy, czyli zgodnie z fenomenologicznym ujęciem – do tego, co istnieje realnie¹⁹. Różni się ono zasadniczo od ludzkiego sposobu postrzegania. Sygnalizowaną odmiennosc w sposobie percepcji dobrze obrazują dwa polskie słowa: „Stwórca” i „twórca”. Pierwszy kreuje, tzn. daje samo istnienie, wydobywa coś z nicości: „Początek, który wyłonił się z niebytu / posłuszny stwórczemu Słowu” (T 17), i podtrzymuje w istnieniu. Człowiek-artysta wykorzystuje natomiast materię, która już jest, nadaje jej tylko formę. Działanie stanowi domenę ludzkiej egzystencji: „Bóg powołał zatem człowieka do istnienia, powierzając mu zadanie bycia twórcą” (P 561). Również rozróżnienie między słowem „widzenie” – towarzyszącym wyłącznie

¹⁷ Zob. P. Kowalski, *Próg*. Hasło w: *Leksykon. Znaki świata*. Wrocław 1998, s. 480–485.

¹⁸ Zob. Hbr 4, 13: „Wszystko odkryte i odsłonięte jest przed Jego oczami”.

¹⁹ K. Wojtyła zetknął się jeszcze w Krakowie, w latach sześćdziesiątych, ze światowej sławy fenomenologiem R. Ingardenem – uczniem E. Husserla. Również studia nad M. Schelerem skierowały jego badania nad etyką w stronę fenomenologii.

Bogu, a „wizją” – przypisywaną człowiekowi, konkretnie Michałowi Aniołowi, eksponuje tę różnicę: „wizja ostatecznego Sądu” (T 20); „Słowa zapisane u Mateusza, tutaj zamienione w malarską wizję” (T 30); „zbierają się tutaj, pozwalają się ogarnąć sykstyńskiej polichromii, / wizji, którą Michał Anioł pozostawił” (T 34); „Trzeba, by przemawiała do nich wizja Michała Anioła” (T 36). Ale Bóg „odnajdywał ślad swojej Istoty – / Znajdował swój odbłask we wszystkim, co widzialne” (T 22), czyli również w sykstyńskich freskach. Cytowane stwierdzenie daje realne przesłanki i uzasadnia cel ludzkiej kreacji. Dlatego,

To, co we mnie niezniszczalne,
teraz staje twarzą w twarz z Tym, który Jest!
Tak zaludniła się ściana centralna sykstyńskiej polichromii. [T 32]

Jan Paweł II „widzącym” nazwał tak Stwórcę, jak i twórcę. W momencie kreacji postawił między nimi znak równości. Tożsamość była efektem stworzenia człowieka na obraz i podobieństwo Boga.

Obok miłosiernego Boga-Stwórcy pojawia się surowy Bóg-Sędzia w kolejnym sykstyńskim fresku pt. *Sąd Ostateczny* (1536–1541). Prezentowany jest on na ścianie ołtarzowej Kaplicy. Dzieło zostało pierwotnie zlecone do namalowania przez papieża Klemensa VII Medyceusza, potem jego następcę, Pawła III. Temat podyktowały niedawne przeżycia wojenne. Miał on stanowić zamknięcie cyklu teologicznego fresków, czyli był faktycznie narzucony. Natomiast gotowej treści dostarczyły *Apokalipsa*, *Ewangelia według św. Mateusza*. Artysta zakrył starą ścianę ołtarzową cienkim murem z cegieł, któremu nadał lekką pochyłość u góry. Robiła ona wrażenie opadającej ku dołowi: „Choć tu spada na twój wzrok wędrowcze / wizja ostatecznego sądu” (T 20). Powstawanie malowidła zbiegło się z momentem załamania duchowego Michała Anioła. Było efektem jego religijnej refleksji, poszukiwania widzialnego wyrazu dla niewidzialnej treści, Tajemnicy. Duchową genezę i przesłanie fresku wyeksponował Papież, gdy pisał w *Tryptyku rzymskim*:

wizja ostatecznego Sądu.
Jak uczynić widzialnym, jak przeniknąć poza granice dobra i zła?
Początek i kres, niewidzialne, przenikają do nas z tych ścian! [T 20]

Sam Michał Anioł wyznawał swej rozmówczyni Vitorii Colonnii²⁰: „Toż maluje się umysłem, nie ręką”. *Sąd Ostateczny* stanowi formę testamentu artystycznego. Malowidło już po odrestaurowaniu jest ciemniejsze i bardziej ponure w stosunku do radosnego sklepienia. W dziele tym Michał Anioł wyraził wszystko to, co mogła zrobić sztuka malarska, nie pomijając żadnego ruchu czy postawy. Widzimy tu aniołów, rodzaj ludzki wychodzący z grobów, Syna Bożego w majestacie, złe duchy, apostołów i świętych Pańskich. Fresk cechują doskonała znajomość oraz zastosowanie anatomii, poetycka wyobraźnia, siła dramatycznego ujęcia, psychologia wyrażona układem ciał i mimiką. Ogólne wrażenie Sądu sprowadza się do grozy, surowego karania, gdzie nie ma litości ani przebaczenia. Są tu wyłącznie sprawiedliwość i prawda. (Papież Paweł III, widząc po raz pierwszy fresk, miał paść na kolana i błagać o zmiłowanie.)

W samym centrum Sykstyńny artysta ten niewidzialny kres wyraził
w widzialnym dramacie Sądu –

²⁰ Uduchowiona poetka, ascetka, towarzyszyca rozmów Michała Anioła. Artysta sportretował ją na fresku jako Matkę Boską.

I ten niewidzialny kres stał się widzialny jakby szczyt przejrzystości:
omnia nuda et aperta ante oculos Eius!
 Słowa zapisane u Mateusza, tutaj zamienione w malarską wizję:
 „Pójdźcie błogosławieni... idźcie przekleci”... [T 30]

Michał Anioł zrozumiał ostatni dzień ludzkości jako czas gniewu Pańskiego:

W Kaplicy Sykstyńskiej artysta umieścił Sąd.
 W tym wnętrzu Sąd dominuje nad wszystkim.
 Oto kres niewidzialny stał się tutaj przejmująco widzialny.
 Kres i zarazem szczyt przejrzystości –
 Taka jest droga pokoleń.

Non omnis moriar –
 To, co we mnie niezniszczalne,
 teraz staje twarzą w twarz z Tym, który Jest!
 Tak zaludniła się ściana centralna sykstyńskiej polichromii. [T 32]

Dlatego pod względem psychologicznym nad całością dominuje motyw grozy, który okaże się kluczowy dla ostatniej części *Medytacji: Posłowania*. Element gniewu nie ogranicza się, jak w tradycyjnych przedstawieniach Sądu, do sfery potępionych. Przenika on całą przestrzeń, dotyczy świętych i aniołów, towarzyszy nawet Matce Boskiej.

Ci wszyscy, którzy zaludniają ścianę centralną sykstyńskiej polichromii,
 niosą w sobie dziedzictwo twojej wówczas odpowiedzi!
 Tego pytania i tej odpowiedzi!
 Taki jest kres waszej drogi. [T 32]

Artysta pominął niemal zupełnie uroki raj. Nie ma ich również w poezji Papięza, choć jego wizja jest nieco mniej przygnębiająca niż ta Michała Anioła. Sykstyńskie przedstawienie korespondowało z kościelną i artystyczną tradycją. Natomiast zasadnicza różnica między nim a poprzedzającymi go dziełami polegała na tym, że dotychczas pokazywano raj i piekło osobno lub razem, ale z wyraźnym ich rozdzieleniem. Tymczasem u Michała Anioła całość buduje układ eliptyczny, stworzony z ciał zmartwychwstałych i potępionych. Punkt centralny sfery kompozycyjnej i duchowej stanowi postać Chrystusa, która porusza całą dramaturgię przedstawienia. Ma on ponadludzkie rozmiary, atletyczne ciało, prawicę wzniesioną w geście potępienia. Spuszczony wzrok i zaciśnięte wargi świadczą o nieodwracalności Boskich wyroków. Po lewej stronie fresku znajdują się zbawieni, którzy względnie spokojnym ruchem wstępują do nieba, po prawej potępieni spadający do piekieł. Kolosalnych rozmiarów Adam umieszczony został w scenie centralnej, w chórze świętych *Starego Testamentu*, za Matką Boską. Jest on wpatrzony w Chrystusa, czeka na Jego wyrok, wsłuchuje się w Boskie słowa:

Pamiętasz, Adamie? On na początku ciebie pytał „gdzie jesteś?”
 A ty odrzekłeś: „Ukryłem się przed Tobą, bo jestem nagi”.
 „Któż ci powiedział, że jesteś nagi?”...
 „Niewiasta, którą mi dałeś”, podała mi owoc... [T 32]

Adamowi odpowiada po przeciwnej stronie fresku postać Piotra z kluczami – istotny element poetyki *Tryptyku rzymskiego*: „*Tu es Petrus* – usłyszał Szymon syn Jony. / »Tobie dam klucze Królestwa«” (T 34)²¹. Klucze pojawiają się jako

²¹ Motyw ten wystąpił już we fresku Perugina *Wręczenie kluczy* (1481–1482).

symbol, który wskazuje sytuację graniczną, w tym przypadku umowną między tym, co niewidzialne, a tym, co widzialne. Motyw kluczy dominuje również w *Polsłowi*. Następcami św. Piotra są papieże wybierani przez zgromadzenie kardynałów – konklawe (‘z kluczem’). Odbywa się ono zgodnie z tradycją w Kaplicy Sykstyńskiej Pałacu Apostolskiego. W dniu rozpoczęcia konklawe kardynałowie wyruszają w procesji, śpiewając hymn *Veni Creator*, z prośbami do Ducha Świętego, by napełnił światłem ich umysły i serca. Przechodzą następnie do Kaplicy Sykstyńskiej.

I tu właśnie u stóp tej przedziwnej sykstyńskiej polichromii
zbiegają się kardynałowie –
wspólnota odpowiedzialna za dziedzictwo kluczy Królestwa.
Przychodzi właśnie tu.
I Michał Anioł znów ogarnia ich widzeniem.
„W Nim żyjemy, poruszamy się i jesteśmy”...
[.]
Ludzie, którym troskę o dziedzictwo kluczy powierzono,
zbiegają się tutaj, pozwalają się ogarnąć sykstyńskiej polichromii,
wizji, którą Michał Anioł pozostawił – [T 34]

Na zgromadzonych kardynałach spoczywa odpowiedzialność za dokonany wybór. Ma on swe konsekwencje zbiorowe – w wymiarze wspólnoty Kościoła, oraz indywidualne – dla wybierającego. Przypominają o nich sykstyńskie freski:

Potrzeba, aby w czasie konklawe Michał Anioł uświadomił ludziom –
Nie zapominajcie: *Omnia nuda et aperta sunt ante oculos Eius*.
Ty, który wszystko przenikasz – wskaż!
On wskaże... [T 36]

I wskazał następcę Papieża Jana Pawła II – kardynała Josepha Ratzingera, który przybrał imię Benedykt XVI.

Pojawiają się również wątki autobiograficzne, które świadczą o akceptacji kresu ziemskiej wędrówki:

Tak było w sierpniu, a potem w październiku pamiętnego roku dwóch konklawe,
i tak będzie znów, gdy zajdzie potrzeba,
po mojej śmierci. [T 34–36]

Tu – w Kaplicy Sykstyńskiej – Jan Paweł II widzi początek swej apostolskiej posługi i jej koniec. To samo miejsce jest świadkiem dwóch odmiennych stanów oraz towarzyszących im Tajemnic. Świadomość własnego kresu pozwala snuć refleksję nad początkiem i końcem egzystencji, sytuować się w ciągłej wędrówce, w drodze, w ruchu.

Oto widzą siebie pomiędzy Początkiem i Kresem,
pomiędzy Dniem Stworzenia i Dniem Sądu...
Postanowiono człowiekowi raz umrzeć, a potem Sąd! [T 36]

Paradoks początku i końca polega na tym, że mimo iż świadczy o nich obfitość kreacji malarskiej, to nie jest ona w stanie ich oddać. Nie można w widzialny sposób przedstawić niewidzialnej istoty. Pojawia się przepaść między dziełem rąk człowieka-artysty a pięknem dostrzeżonym w chwili uniesienia twórczego, tak jak istniał rozdźwięk między ludzką wizją a Boskim widzeniem. To właśnie artysta jest najbardziej świadomy swojej ograniczoności. Dostrzega w kreacjach tylko „cień owego misterium stworzenia, w którym Bóg, jedyny Stwórca wszystkich

rzeczy, zechciał niejako dać wam udział”²². W analogiczny sposób traktowana jest poezja Jana Pawła II. Jej sensy w *Medytacjach* wypływają z przestrzeni literackiej, ale dotyczą rzeczywistości transcendentnej.

Słowo, zanim zostanie wypowiedziane na scenie, żyje naprzód w dziejach człowieka, jest jakimś podstawowym wymiarem jego życia duchowego. Jest wreszcie ukierunkowaniem na niezglębioną tajemnicę Boga samego²³.

Czyli Jan Paweł II nie traktuje ani sztuki, ani literatury autonomicznie. Przeciwnie, podporządkowuje je nadrzędnemu wymiarowi teologicznemu – poszukiwaniu Tajemnicy. I na tej płaszczyźnie słowo spotyka się z inspirującym je malarstwem. Dlatego freski sykstyńskie Michała Anioła nie stanowią dla Papieża wyłącznie dzieła sztuki, doskonałej dekoracji Kaplicy Sykstyńskiej. Nie interesują go gra barw, światła, układ, przestrzenna kompozycja – wyznaczniki techniki plastycznej. Całe to bogactwo form malarskich ujmuje w jednej, prostej frazie:

Jest to Księga Rodzaju – *Genesis*.
Tu, w tej kaplicy, wypisał ją Michał Anioł
nie słowem, ale bogactwem
spiętrzonych kolorów. [T 18]

Podobnie jak Buonarrotti – Jan Paweł II poszukuje w dziele malarskim naddanych sensów, sfery duchowej. Pierwszy próbował ująć te treści w plastyczną wizję, drugi stara się je odnaleźć i odczytać w literacki sposób:

Wchodzimy, żeby odczytywać,
od zdziwienia idąc ku zdziwieniu.
Tak więc to tu – patrzymy i rozpoznajemy
Początek, który wyłonił się z niebytu
posłuszny stwórczemu Słowu;
Tutaj przemawia z tych ścian.
A chyba potężniej jeszcze przemawia Kres.
Tak, potężniej jeszcze przemawia Sąd. [T 18]

Malarstwo przemawia do Papieża swą transcendentną treścią: „Tu, w tej kaplicy, wypisał ją [tj. *Księgę Rodzaju*] Michał Anioł” (T 17); „Jak wiele tu powiedziane na tych ścianach!” (T 20); „Wchodzimy, żeby odczytywać, / od zdziwienia idąc ku zdziwieniu” (T 18); „Sykstyńska polichromia przemawia wówczas Słowem Pana” (T 34); „Trzeba, by przemawiała do nich wizja Michała Anioła” (T 36). Słowo natomiast potrzebowało obrazu: „księga czekała na owoc »widzenia«” (T 16); „Widzenie czekało na obraz” (T 18). Cytat nasuwa skojarzenie z biblijnym owocem poznania dobra i zła, tutaj owocem widzenia staje się obraz. W dziełach plastycznych i literackich można dostrzec wyłącznie pierwiastek Bożego stworzenia. Dlatego wzmocnienie słowa wizją nie przynosi oczekiwanych efektów, nadal nie pozwala w pełni przedstawić Niewidzialnego. Kody porozu-

²² Jan Paweł II, *List do artystów*, s. 560. Zob. też B. Chrzastowska, *Poezja myśli i wiary. O twórczości poetyckiej Karola Wojtyły*. W zb.: *Jan Paweł II i dzieło*. Red. B. Walczak. Poznań 2001, s. 116.

²³ Jan Paweł II, *Dar i Tajemnica. W pięćdziesiątą rocznicę moich święceń kapłańskich*. Kraków 1996. Podaję za: W. S m a s z c z, *Słowo poetyckie Karola Wojtyły*. Warszawa 1998, s. 21–22.

miewania mnożą się, a Tajemnica jest wciąż zakryta. Tak rozumiana poezja staje się mistyczna, a jej istota przesuwają ją z estetyki w stronę filozofii.

Obok mistycyzmu pojawia się jeszcze jeden sposób poznania – medytacja²⁴. Pierwszy rodzaj percepcji uobecnia sprawy nadprzyrodzone, drugi ma charakter ludzki. W tym przypadku dialog między przedstawieniem plastycznym i poetyckim, podobnie jak pomiędzy językiem literackim, potocznym i naukowym, ma przynieść epifanię prawdy, o której Jan Paweł II pisze:

Oglądane przez nas freski wprowadzają w świat treści objawionych. Prawdy naszej wiary przemawiają do nas ze wszystkich stron. Geniusz ludzki uczynił te prawdy swoim natchnieniem i przyoblekł je w niedościgniony kształt malarskiego piękna. Dlatego ściany Kaplicy Sykstyńskiej wywołują w nas wyznanie wiary w Boga, Stworzyciela wszystkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych. Równocześnie zaś wywołują wyznanie wiary w Chrystusa zmarłychwstałego, który przyjdzie sędzić żywych i umarłych. Przed tym arcydziełem wyznajemy wiarę w Chrystusa Króla wieków, którego królestwu nie będzie końca. [P 555]

Poszukiwanie prawdy powraca wielokrotnie w twórczości Jana Pawła II: „A jednak żaden wiek nie może przesłonić prawdy / o obrazie i podobieństwie. // *Michał Anioł* / Z tą prawdą kiedyś zamknął się w Watykanie” (T 22); „Czyż nie On właśnie widzi wszystko w całej prawdzie?”; „Oni [tj. pierwsi ludzie] także u progu dziejów / widzą siebie w całej prawdzie”; „Czyż nie chcą dla siebie być prawdziwi i przejrzysti” (T 24); „W tej Komunii wzajemne obdarowywanie pełni prawdy, dobra i piękna” (T 26). Na sygnalizowany trop interpretacji wprowadzają nas tytuły utworów, np. w opisywanym przypadku *Medytacje nad „Księgą Rodzaju”*, w innych zbiorach określenia: myśl, myślenie, rozważanie. Medytacja, jako pochodna myśli, staje się „środkiem” poezji Jan Pawła II. Papież jest twórcą wybitnie intelektualnym, choć doskonale odczuwa siłę poetyckiego obrazu. Dlatego wybiera wariant intelektualistyczny medytacji, nie emocjonalno-wrażliwy²⁵. Monolog okazuje się jakby aliryczny, mało zsubiektywizowany, oszczędny w środkach i figurach stylistycznych. Posługuje się spokojną refleksją, sprawozdaniem, równoważnikiem obrazowym (związki z korelatem obiektywnym Thomasa S. Eliota i teorią ekwiwalencji uczuć Awangardy krakowskiej). Pojawia się początkowo rozbudowana, odległa metaforyka, która nabiera następnie coraz większej klarowności. Do sygnalizowanych cech poezji Jana Pawła II należy dodać obszerne rozmiary i staranność wykładu. Liryczne medytacje wyróżnia również brak tradycyjnej rytmiki, rymów, podziału na zwrotki.

Spójność tekstu mistyczno-medytacyjnego budowana jest na kilku poziomach: syntaktycznym – przez długie, podrzędnie złożone zdania, które sprzyjają logicznemu kształtowaniu myśli; treściowym – przez powtarzanie słów-kluczy: „widzenie” i jego pochodne – „widział” (17 razy), „widzenie” (9), „widzący” (4), „widzialny” (4), „widzialność” (1); „słowo” (22) i jego synonim „wypowiedzenie” (2); „próg” (7); „klucz” (7); „prawda” (7). Multiplikacji ulegają również: obrazy symboliczne (w nieco zmienionych formach) – „Uczynił Bóg człowieka na swój obraz i podobieństwo” (7), „W Nim żyjemy, poruszamy się i jesteśmy” (5), „Widział Bóg, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre?” (5), „*Omnia nuda et aper-*

²⁴ Zob. J. Błoński, *Poezja nawrócenia*. „Znak” 1987, nr 6.

²⁵ Zob. Dybciaak, *op. cit.*, s. 36. Zob. też *Jan Paweł II i dzieło*. – J. Okoń, *Życiowy profil poety*. „Znak” 1982, nr 6. – J. S. Pasierb, *Poezja uniwersaliów*. Jw., 1981, nr 4/5.

ta ante oculos Eius” (4); motywy – początek (13), kres (10), sąd (9), nagość (9), przejrzystość (7), wstyd (4). Pojawiają się wreszcie antytezy, paradoksy. Poematy Wojtyły podporządkowane są jednorodnej myśli, wyrażonej w tytule. Poszczególne utwory wchodzące w ich skład uzależnione są od całości, ale mają również własną, odrębną strukturę kompozycyjną. Wymienione środki i sposoby ujęcia poetyckiego nasuwają skojarzenia z formą traktatu. Są efektem ewolucji filozoficznej ich autora, która znalazła swój poetycki wymiar. Nastąpiło przejście od fenomenologii doświadczenia mistycznego do fenomenologii całego doznania ludzkiego; od mistyki do aktywnego personalizmu²⁶. W drugim przypadku w centrum zainteresowania znajduje się człowiek działający, który dąży do panowania nad życiem psychicznym, do bycia sprawcą i podmiotem własnych działań. Dlatego należy go ujmować w dwóch podstawowych kategoriach: bycia i stawania się. Są one ze sobą związane, ponieważ stawać się może tylko ten, kto już istnieje. Istnienie to zarazem pierwszy akt stawania się – jest to docelowy punkt rozwoju światopoglądu poety-filozofa. Dlatego w *Medytacjach*, podobnie jak we freskach Michała Anioła, elementem organizującym jest ruch. Owo „stawanie się” wymaga pierwiastka transcendentnego. Tylko Absolut nadaje sens ludzkiemu bytowi.

Podsumowując, Papież próbował w *Medytacjach* rozwikłać problem związku Słowa Boskiego z ludzkim i z obrazem. Zaproponował relacje zwrotne: 1) od widzenia Boskiego do Słowa stwarzającego, 2) od Słowa do wizji Michała Anioła, 3) od malarskiej wizji do słowa poetyckiego, 4) od słowa do wizji literackiej. Boski *logos* był absolutnym widzeniem Tajemnicy, potem pojawiło się widzenie plastyczne, wreszcie poetyckie. Niewidzialne stało się widzialnym najpierw w stwarzanym świecie, następnie częściowo we freskach namalowanych przez Michała Anioła i wreszcie w poetyckich obrazach Papieża. Dlatego Joseph Ratzinger²⁷ słusznie zauważył, że wyrażeniem kluczowym nie było „słowo”, lecz „wizja”, „widzenie”. Stworzenie brało początek z wizji. Stwórca docierał do swej Istoty, twórca mógł się tylko do niej przybliżać. Ostatecznie ani sam obraz, ani wyłącznie słowo mistyczno-medytacyjne, nawet oba równocześnie nie były w stanie opisać i zobrazować pełnej prawdy.

Dialog Papieża z artystą ukierunkowany został na odbiorcę, na jego synestezyczny charakter spostrzeżeń. Jan Paweł II był świadomy, że żyjemy w epoce obrazu, który okazał się najszybszym środkiem komunikacji. Dlatego, chcąc ułatwić zrozumienie swych słów, wzmocnił je wrażeniem wizualnym wywołanym przez sykstyńskie freski. Odwołał się do dwóch typów ludzkiej wrażliwości: plastycznej i literackiej²⁸. Mnożąc kody porozumiewania, można było również dotrzeć do szerszego grona zainteresowanych. Duchownemu nie udało się poznać Tajemnicy, ale „dosięgnął odbiorcy” (określenie ks. Janusza S. Pasierba).

²⁶ Zob. K. Wojtyła, *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*. Lublin 1994.

²⁷ J. Ratzinger, *Komentarz teologiczny do „Tryptyku rzymskiego”*. Przeł. A. M. Wierzbicki. W zb.: *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*, s. 30.

²⁸ Realizacja muzyczna *Medytacji* dokonana przez S. Sojkę (album *Tryptyk rzymski*, 2003) i P. Pałkę (muzyka na solistę, chór i orkiestrę, 2005) uaktywniła dodatkowo kod akustyczny. Percepcję audiowizualną pobudził natomiast film animowany *Tryptyk rzymski* (2006) w reżyserii M. Luza, z muzyką R. Rozmusa. Wymienione sposoby postrzegania współistniały ze sobą jako korelaty przeżycia odbiorczego, ale zawsze jeden z nich w konkretnym przypadku stawał się dominujący.

Abstract

AGNIESZKA SMAGA

(Maria Curie-Skłodowska University, Lublin)

THE FRESCOES OF MICHELANGELO AND THE WORD OF JOHN PAUL II

The Sistine Chapel crossed its architectural dimension and put Michelangelo and John Paul II into an interdisciplinary discourse. The Pope assumed that a substantial factor of an artistic work was not its autonomy, but its transcendental value, realized in various artistic structures. Therefore, he was not interested in the painting aspects of the Sistine frescoes. Like Buonarroti, John Paul II looked for transcendental senses in a plastic work. The former tried to present those messages in a plastic vision, the latter attempted to express them in a literary way. And on such a plane the word met with the painting, which had inspired it. Reinforcement of text by picture failed to produce the expected effects – it disallowed to depict the Invisible. Besides mysticism, there appeared one more way of cognition, namely the meditation. The first kind of perception was to manifest supernatural matters, while the other pertained to human nature. Finally the author argues that *Meditations* unpenetrated the Mystery but “reached the audience”.