

Małgorzata U. MAZURCZAK

WIDZENIE MARYI „SĄD OSTATECZNY” MICHAŁA ANIOŁA POD ZNAKIEM JONASZA

W ścisłym zjednoczeniu z Synem, przy jednoczesnym spojrzeniu w dół, ku ludzkości, poprzez Maryję dokonuje się spełnienie zapowiedzi prorockich o Miłości Boga, którą Stwórca objawił w momencie stworzenia. Widzeniem Maryi czasów nowych i stwarzania nowego człowieka w dniu ósmym Michał Anioł ukazał swój zamysł nowej koncepcji Sądu Ostatecznego.

Jest Stwórcą.

Ogarnia wszystko stwarzając i podtrzymując w istnieniu
Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*¹

Fresk Michała Anioła ukazujący Sąd Ostateczny na ścianie ołtarzowej Kaplicy Sykstyńskiej, podobnie jak cała twórczość artysty, przekracza tradycyjnie pojmowane kanony sztuki w kategoriach formy oraz treści, zwłaszcza zaś treści religijnej. Artysta odsłania swoją głęboko przeżywaną wiarę, wspieraną nieustannie rozbudowywaną wiedzą teologiczną i filozoficzną. Przemyślenia mistrza tworzącego w okresie dyskusji nad odnową życia religijnego i w czasie przygotowań do Soboru Trydenckiego znalazły klarowne odbicie w kompozycji fresków Kaplicy Sykstyńskiej, a szczególnie w przedstawieniu *Sądu Ostatecznego*. Mozolna praca malarza trwała od lata 1536 roku do października roku 1541. Lato i październik są jakimś niezwykle znakim czasu mistrza i... „Tak było w sierpniu, a potem w październiku pamiętnego roku dwóch konklawe”².

Bogactwo treści unaocznionych na ścianach Kaplicy Sykstyńskiej podjęli w swoich rozprawach wielcy badacze spuścizny artystycznej Michała Anioła³. Wskazano na jego znajomość tradycji, obejmującej źródła teologii scholastycz-

¹ Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, Wydawnictwo św. Stanisława BM, Kraków 2003, s. 19. Kanwą niniejszych refleksji jest *Tryptyk rzymski* Ojca Świętego, w którym obecne są prawdy religijne wymalowane przez Michała Anioła na ścianach Kaplicy Sykstyńskiej. Nie jest zamierzeniem autorki wyczerpanie analizy ikonograficznej tak wielkiego dzieła, a jedynie dotknięcie wątku w literaturze do tej pory nierozwiniętego – specyficznego postrzegania postaci Maryi i Jej obrazowania przez Michała Anioła. Zwrócenie uwagi na postać Maryi ukazaną w scenie *Sądu Ostatecznego* może skłonić do zmiany interpretacji całej sceny, często określanej w kategoriach tragedii i dramatu ludzkiego.

² Tamże, s. 26.

³ Podstawową pracą analizującą treści zawarte w dziełach Michała Anioła jest rozprawa Ch. Tolnaya *Michelangelo*, t. 2, *The Sistine Ceiling*, Princeton University Press, Princeton 1945. Zob. też teksty np. Ch. de Tolnaya, U. Baldiniego w: *Michelangelo. Artista, Pensatore, Scrittore*, t. 1-2,

nej, literatury protohumanistycznej, zwłaszcza Dantego i Petrarcki, wreszcie całe dziedzictwo neoplatonizmu florenckiego, które malarz miał możliwość zgłębiać już od czasów swojej młodości, od kiedy związał się ze środowiskiem dworu Medicich. Tam też poznawał wielkich mistrzów sztuki, pracując u boku artystów tej miary, co Domenico Ghirlandaio czy Bertoldo di Giovanni, który miał swoją pracownię w ogrodach Medicich przy placu św. Marka we Florencji. Żadnego jednak ze swoich nauczycieli Michał Anioł nie naśladował, lecz stworzył własną formę dla niepowtarzalnej treści. Objawił się w dziejach sztuki jako malarz i geniusz, jako „widzący”⁴ piękno człowieka stworzonego na „obraz i podobieństwo”⁵ Boga.

W *Sądzie Ostatecznym* unaoczniał malarz bogaty splot wątków teologicznych, indywidualnie doświadczonych głębią jego wiary i przemyślanych wnikliwym intelektem. Podstawowy wątek, który przenika wszystkie sceny, dotyczy człowieka, aktu stworzenia i zbawienia, początku czasów i ich końca. „Początek jest niewidzialny. [...] / I kres także jest niewidzialny. / [...] / Jak uczynić widzialnym, jak przeniknąć poza granice dobra i zła?”⁶. Nie sposób zrozumieć apokaliptycznej wizji Michała Anioła bez jego wizji Genesis rozwiniętej w barwnym cyklu, niczym w monumentalnym zwoju, na sklepieniu Kaplicy. dopełnieniem tej wizji jest ołtarz, przy którym sprawowana Eucharystia upamiętnia śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa. Malarz nie przypadkiem umieścił na tej właśnie ścianie swój *Sąd Ostateczny* – „w widzialnym dramacie Sądu – / I ten niewidzialny kres stał się widzialny jakby szczyt przejrzystości”⁷.

W literaturze światowej wielokrotnie zwracano uwagę na niespotykaną do tej pory kompozycję tego dogłębnie przejmującego obrazu, u którego podstaw legła nowa, kopernikańska wizja kosmosu. W dniu ostatnim kosmiczny wir przemiana stary porządek świata i kosmosu; powstaje jednocześnie nowy porządek, którego ośrodkiem jest Chrystus. Najmniejszą część kompozycji sceny stanowi ziemia. Z prawej strony powstający z martwych do życia rozwierają jej puste wzgórza, pozbawione już ożywczej zieleni. Zieleń, jako znak wiosny i początku, pojawia się w scenie *Stworzenia Adama i Ewy*. Tutaj, w czasach końca, widać jedynie spopieliałe garby odsłaniające swoje czeluści. Z ich głębi wynurzają się wątle, osnute cieniem postaci. Są one jeszcze częścią szarości ziemi, którą rozświetla na horyzoncie wąska smuga zorzy, poblakłej w swoich niegdysiejszych intensywnych barwach. Ciało, unosząc się jednak ku centrum, przybierają formy nowe, napełnione światłem i życiem; w swoich masach materii obdarzone są jednocześnie niezwykłą lekkością. Pokonują świetlistą prze-

Istituto Geografico De Agostini, Novara 1965. Syntetyczny stan badań zob. *Michał Anioł Buonarroti*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1989, s. 8-18.

⁴ Jan Paweł II, dz. cyt., s. 16.

⁵ Tamże, s. 18.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 23.

strzeń, która nie jest już uporządkowana względem długości i szerokości, ale względem centrum. Jest nim świetlista kula, obejmująca postaci Chrystusa i Maryi. Na obwodach szerszych kręgów, jakby na orbitach, krążą postaci proroków, apostołów i świętych. Zanurzeni są w nowej materii, której naturą jest „szczyt przejrzystości”⁸.

Malarz wydobyl kunsztem pędzla koegzystencję ciał, światła i powietrza, stanowiących nową formę egzystencji spełniającej się w ascentio i rescentio, emanatio i remanatio. Ustanowione zostały prawa nowej materii, światła i powietrza o krystalicznej barwie niebieskiej, która zasklepia ziemię od momentu, kiedy uczynił ją Stwórca. Malarz ukazał tę scenę na trzecim przęśle sklepienia Kaplicy. W dynamicznym ruchu postaci zanika strona prawa jako synonim dobra oraz lewa, odpowiadająca stronie zła. Podział ten zachowany został w części dolnej, w obrębie ziemi i wody, po której sunie łódź Charona. Ciała zanurzone w powietrzu i świetle, opromienione światłem emanującym od Chrystusa i Maryi, trwają we wspólnej egzystencji, którą można określić jako nowy dzień Jeden. Zaistniał więc ponownie ten moment, który przedstawiony jest na osi widzenia ze sceną Sądu Ostatecznego – moment stworzenia światła.

Postać Zbawiciela pojawia się w blasku ognistej łuny, która Go ogarnia, ale nie spala. W taki sposób może nastąpić w swojej sile Epifaneia, nagle zjawienie się Pana – Zbawiciela. Białe płótno, grobowy całun rozwiany wirem powietrza, rozwija zmartwychwstającego Chrystusa. Ukazuje patrzącemu silną materię ciała i niewielkie zasklepione smużki ran, na stopach, dłoniach oraz boku.

Tradycyjne sceny *Sądu Ostatecznego*, jakie widywał mistrz Michał Anioł, przedstawiały Paruzję w promienistej glorii, która zasklepiała nieruchomą postać Chrystusa w otoczeniu Maryi z prawej strony i św. Jan Chrzciciela z lewej. W ten sposób w trójcy postaci określonej w ikonografii jako grupa Dessis obrazowane były pokolenia ludzkie: Starego Przymierza, reprezentowane w osobie Jana Chrzciciela, oraz Nowego Testamentu – w orędownictwie Maryi. Matka Syna Człowieczego w tradycji obrazowania Sądu Ostatecznego ukazywana była zawsze w postawie modlitewnej. Zwrócona do Syna, unosząc błagalnie złożone dłonie, przejmowała rolę wstawienniczą za ludzkość. Świętą grupę Dessis otaczają zwykle postaci Starców apokaliptycznych, proroków i apostołów, stanowiąc razem z chórami niebieskimi święte zgromadzenie otwartych niebios.

Taki model sceny Sądu Ostatecznego był popularny w czasach Michała Anioła i znany zarówno w łacińskim, jak i bizantyńskim kręgu sztuki. Malarz widział podobne sceny w najbliższym sobie środowisku florenckim – chociażby ukończony w latach około 1489-1500 fresk pędzla Fra Bartolomea w kaplicy szpitalnej klasztoru Santa Maria Nuova we Florencji (obecnie Museo di San Marco). W dziele tym pojawił się jednak nowy szczegół, który przełamuje

⁸ Tamże, s. 24.

tradycyjną kompozycję, zapowiadając barokowe wizje. Miejsce św. Jana Chrzciciela zajmuje bowiem św. Piotr, dolną zaś część fresku wypełniają zmarłych wstające postaci, bez wyraźnego podziału na zbawionych i potępionych. To podkreślenie roli św. Piotra wyeksponowane zostało w dziele Michała Anioła. Racją zmian w porządku obrazowania Sądu Ostatecznego jest klimat przygotowań do Soboru Trydenckiego, który podjął dzieło przywrócenia autorytetu Kościoła w osobie papieża⁹. „«Con-clave»: wspólna troska o dziedzictwo kluczy, kluczy Królestwa”¹⁰.

Modlitewną postawę, która do tej pory zarezerwowana była dla Maryi, w dziele Michała Anioła przejęła Ewa, ukazana w scenie *Stworzenia* (piąta scena na osi sklepienia, licząc od sceny *Sądu Ostatecznego*). Ewę, której ciało opromienia światło, błogosławi Stwórca; jej wzrok napotyka wzrok Boga. Ewa widzi swojego Stwórcę, a silne Jego ramię ogarnia ją i zarazem ochrania. Wpatrzone w Boga, trwa w dziękczynnej modlitwie, odsłaniając misterium stworzenia, które dokonuje się w widzeniu „twarzą w twarz” (1 Kor 13, 12). Tak jak Adam doznał widzenia Boga (w scenie czwartej przedstawienia Księgi Genesis), tak również widzenia doznaje Ewa. „Oni także stali się uczestnikami tego widzenia”¹¹.

W scenie *Sądu Ostatecznego* Michał Anioł nadał Maryi miejsce nowe i całkowicie nową postawę, która do tej pory nie znajdowała swojego urzeczywistnienia w tego rodzaju obrazach. Jeszcze na rysunku z Casa Buonarroti we Florencji wykonanym jako szkic do sceny *Sądu...* z Kaplicy Sykstyńskiej¹², Maryja zwrócona jest ku Synowi. W ostatecznej wersji nadał mistrz całkowicie odmienny ruch oraz układ kompozycji Bogurodzicy. Maryja unoszona jest w pozycji siedzącej przez wirujący ruch kosmiczny, a jednocześnie całym swoim ciałem Ignie ku Synowi. Zjednoczenie z Synem określa wspólne ich miejsce, jest nim świetlisty tron – kula promieniującego światła, w którego centrum znajdują się Maryja i Chrystus. Pozostałe postaci, nawet te najbliższe, jak św. Piotr czy inni święci, na przykład św. Bartłomiej, znajdują się w jej promieniujących orbitach. Maryja i Syn tworzą jedność antytetycznie odwróconą, doskonale oddającą cor-redemptio tak popularne w ówczesnej ikonografii pasyjnej. Maryja odchyła się delikatnie, ażeby spojrzeć w dół, na wirującą ludzkość, która wychodząc z grobów, podąża ku centrum, ku Zbawicielowi. Odwrócenie głowy Maryi ku ludzkości lub raczej ku przemienionym ciałom-duszom, nie osłabia jedności z Synem. Wręcz przeciwnie, gwarancją tego optycznego zespolenia jest kunsztownie wykreślony kontrapost postaci Maryi, bliski najdo-

⁹ Por. D. Redig de Campos, *Cappella Sistina*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1959, s. 3.

¹⁰ Jan Paweł II, dz. cyt., s. 26.

¹¹ Tamże, s. 20.

¹² Rysunek ten umieszczony został przez polskiego wydawcę *Tryptyku rzymskiego* na stronie 12.

skonalszym wzorom rzeźby antycznej. Odwrócenie głowy i skręt ciała w prawą stronę równoważą biodra oraz dłonie Maryi, którym nadał mistrz ruch przeciwny. Ręce Maryi delikatnie dotykają chusty w taki sposób, iż jednocześnie muskają płótno osuwające się z biodra Chrystusa. Michał Anioł nadał grupie Matki i Syna zupełnie oryginalne rozwiązanie kompozycyjne, dzięki subtelnemu wypracowaniu ruchu ciała oraz gestów postaci. Pierwszoplanowe znaczenie ma „ukrycie” całej postaci Maryi pod uniesionym ramieniem Syna.

Śledząc warsztat artysty jako rzeźbiarza i jako malarza dostrzegamy szczegóły tej kompozycji wypracowywane z mozołem w licznych szkicach. Zasadniczo przeważają rysunki do scen *Ukrzyżowania*, w których Michał Anioł podejmował niejako analizę specyficznego ruchu postaci, aby uzyskać optykę zjednoczenia z ukrzyżowanym Synem przy równoczesnym odwróceniu wzroku Maryi w dół, ku zebranej grupie czy też ku patrzącemu. Kompozycje takie studiował malarz, świadomie poszukując sposobu oddania w dziele sztuki owej niezwyklej jedności fizycznej i uczuciowej pomiędzy Maryją a Chrystusem i jednocześnie pomiędzy Maryją a ludzkością. Najwymowniej świadczą o tym rysunki *Ukrzyżowania* przechowywane w Zamku Windsor¹³, Paryżu¹⁴ oraz Londynie¹⁵. Takie pochylenie i profil głowy obserwujemy na rysunku z Casa Buonarroti (7 F)¹⁶. We wszystkich tych pracach artysta starannie dążył do uzyskania doskonałej cielesności postaci Maryi, napędzając jednocześnie materię duchową głębią. Środki, które pozwalały malarzowi uzyskać takie niepowtarzalne rezultaty, to przede wszystkim refleksy światła, rozkładane kunsztownie jako nieuchwytna migotliwość ciała. Pogłębionymi znacznie środkami artystycznymi posłużył się mistrz w konstruowaniu fresku. Skala tonacji oraz intensywność światłocienia pozwoliły mu oddać nową jakość materii ciał Chrystusa oraz postaci skupionych wokół Niego.

W figurze Maryi świetlistość tę potęgują barwy. Pod delikatnym błękitem płaszcza, który jest identyczny z błękitem tła, tworząc jakby część niebios, przebłyskuje ciało Maryi, niweczając logikę czerwieni sukni, która w tej partii postaci zupełnie zanika. Refleksy koloru i światła nie są już zatem wynikiem logicznych ziemskich praw, rezultatem jednokierunkowego promieniowania światła słonecznego. Tutaj artysta stworzył obraz promieniowania nowego światła, które nie powtarza ziemskich zasad. Ono też sprawia, że barwy mogą stać się materią transparentną, kreując w ten sposób nowy rodzaj ciał.

Postać Maryi tworzy idealną symetrię z postacią Syna, acz jest Jego odwróceniem. Kąt odchylenia obydwu twarzy oraz ich pochylenie są identyczne.

¹³ Royal Library, nr 199.

¹⁴ Luwr, nr 200.

¹⁵ British Museum, nr 203.

¹⁶ Por. L. B e r t i, *I Disegni*, w: *Michelangelo. Artista, Pensatore, Scrittore*, t. 2, s. 230, 389, 492, 493; Ch. de T o l n a y, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1978, s. 414, 417n.

Dłoń Maryi oraz kciuk uniesionej dłoni Chrystusa znajdują się na wspólnej osi. Wyostrzona została identyczność rysunku profili twarzy tych dwu postaci: zarys nosa, ust, nawet kształt powiek przesłaniających oczy. Zatarły się różnice wynikające z męskiej i żeńskiej budowy twarzy. Są one jednym w symetrycznym rozdzieleniu. Usytuowanie Matki pod ramieniem Syna zagwarantowało optyczny rytm wznoszenia się Maryi zgodnie z unoszącą się ręką Chrystusa. Jest to absolutnie genialny zabieg kompozycji artystycznej, zastosowany tak perfekcyjnie, aby unaocznic perfekcję myślenia o całej scenie Sądu Ostatecznego. Podobieństwo twarzy i jedność całych postaci poddanych delikatnemu unoszeniu się wypracował mistrz w swoich grupach Piety na przykład z kościoła Santa Maria del Fiore (Florencja) czy *Pietà di Palestrina* (Florencja, Galleria dell'Accademia), a nade wszystko w *Pietà Rondanini* (Mediolan, Castello Sforzesco). Dzieła te, o tak wysubtelnionych kompozycjach, świadczą o zgłębianiu przez Michała Anioła roli Maryi w życiu Chrystusa oraz Kościoła.

W literaturze scena *Sądu Ostatecznego* z Kaplicy Sykstyńskiej porównywana jest z głęboko traumatyczną wizją grozy, którą oddać mogły słowa hymnu *Dies irae* Tomasza z Celano: „Quid sum miser tunc dicturus? / Quem patronum rogaturus, / Cum vix justus sit securus?”¹⁷. Chrystus przyrównywany jest często do rzymskiego Jowisza, okrutnego boga, sędziego nieznającego przebaczenia, miłosierdzia ani łaski. Zaiste potężna, silna statua może inspirować optykę tamtych rzymskich bogów. Jeżeli jednak watykańską scenę *Sądu Ostatecznego* odczytywać będziemy w kontekście całego programu zawartego na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej, to wówczas postać Chrystusa pojawi się jako paralela z postacią Stwórcy – Miłości Stwarzającej świat i człowieka. Spójność, którą gwarantuje architektura ściany ołtarzowej i sklepienia, określa również wizję malarską. Ogniwem naprowadzającym ku tej jedności jest Maryja, która znalazła się na osi z Ewą modlącą się do Boga. Tam Ewa przed grzechem pierwotnym zespolona widzeniem ze Stwórcą, tutaj Maryja – nowa Ewa – zespolona z Synem, który dokonał Odkupienia, bowiem ogromny, ciężki krzyż, kolumna oraz pozostałe insygnia męki są wnoszone do nieba. „Nauczanie Kościoła podkreśla wyraźnie różnicę między Maryją a Synem w dziele Zbawienia, wskazując na podporządkowanie Najświętszej Panny, jako współpracownicy, jedynemu Odkupicielowi”¹⁸.

Scena *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła przełamuje zatem klasycznie do tej pory pojmowane w ikonografii chrześcijańskiej wydarzenie Sądu oraz podział na zbawionych i potępionych. Podział ten ma miejsce, lecz w obrębie ziemi, na znacznie pomniejszonej – w skali całej kompozycji – płaszczyźnie

¹⁷ Cyt. za: F. Ermini, *Il „Dies Irae”*, red. G. Bertoni, „Biblioteca dell'Archivum Romanicum”, Serie 1: „Storia, Letteratura, Paleografia”, Genève 1928, s. 20.

¹⁸ Jan Paweł II, *Katecheza z 9 IV 1997*, w: *Katechezy Ojca Świętego Jana Pawła II: Maryja, Apostolicum*, „M”, Ząbki-Kraków 1999, s. 133.

fresku. Maryja wraz z pozostałymi postaciami ukazanymi wokół Chrystusa przywołać może na myśl jeden tylko moment – zmartwychwstanie Chrystusa, którego obraz dominuje na ścianie ołtarzowej kaplicy. Tak jak w scenach Genesis „Stworzył [...] Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył”¹⁹, tak teraz dokonuje się zmartwychwstanie człowieka – ludzkości – na obraz zmartwychwstania Chrystusa. Wszystko to widzi Maryja, która jako „Matka Wskrzeszonego, jest Matką życia”²⁰. Podobieństwo i obraz znalazły swoje dopełnienie w kategoriach Księgi Rodzaju oraz Apokalipsy, co potwierdzają obrazy w niepowtarzalnej kompozycji sklepienia oraz ściany ponad ołtarzem, przy którym przywoływane są w liturgii Eucharystii zarówno Pasja, jak i zmartwychwstanie Chrystusa.

Artysta tej wielkości co Michał Anioł nie mógł pozostawić jakichkolwiek niejasności interpretacyjnych. Prowadzi odbiorcę kontemplującego dzieło w logicznie zwartym porządku od sceny do sceny, od postaci do postaci. Nieprzypadkowo umieścił dwóch konkretnych proroków na początku i na końcu cyklu sklepienia. Spisał w ten sposób jakby znaczącymi klamrami sceny Genesis oraz sceny Apokalipsy. Ponad sądem i tym samym ponad ołtarzem unosi się prorok Jonasz, na przeciwległym końcu sklepienia Kaplicy siedzi zaś pochylony prorok Zachariasz. Ten właśnie prorok przepowiedział odbudowę świątyni (por. Za 1, 16; 2, 17; 4, 9; 6, 12) oraz przywrócenie godności Izraelowi. W cyklu sklepienia wizerunek proroka antycypuje grzech pierworodny – scena ta ukazana została w pobliżu Zachariasza. Jego imię „Jahwe sobie przypomniał” naprowadza ku opatrności, jaką okazuje Bóg Izraelowi pod warunkiem nawrócenia się i uzyskania przebaczenia²¹. W czwartej wizji odnowy Izraela (por. Za 3, 1-10) opisana jest scena, w której Jozue stoi przed aniołem w brudnej szacie; jej zdjęcie i otrzymanie czystego płaszcza określa anioł jako darowanie win. Otrzymanie czystych szat jest często powtarzającą się metaforą, stale obecną w tradycyjnych scenach Sądu Ostatecznego, oznaczającą akt łaski i przebaczenia. Nauka o nawróceniu, bez którego nie jest możliwe zbawienie, przenika całą Księgę Zachariasza, stając się zapowiedzią czasów mesjańskich oraz aktu odkupienia przez Chrystusa. Swoją obecnością w tym właśnie miejscu sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej postać proroka naprowadza ku właściwemu rozumieniu czasów ostatecznych.

Bezpośrednio ponad *Sądem Ostatecznym* Michał Anioł przedstawił siedzącego młodego Jonasz. Można zatem powiedzieć, że całe wydarzenie ściany ołtarzowej rozgrywa się pod znakiem Jonasz. Przesłanie tego proroctwa, które trwale określiło ikonografię Jonasz, objaśnił sam Chrystus, porównując trzy

¹⁹ Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, s. 20.

²⁰ Tenże, *Maryja, Matka Wskrzeszonego, jest Matką życia* (Przemówienie przed modlitwą maryjną, San Juan de los Lagos, 8 V 1990), „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 11(1990) nr 6, s. 8.

²¹ Zob. J. S. Synowiec OFMConv, *Prorocy Izraela, ich pisma i nauka Kościoła*, „Bratni Zew”, Kraków 1994.

dni dzielące Jego śmierć i zmartwychwstanie do trzech dni spędzonych przez Jonasza w brzuchu wielkiej ryby (por. Mt 12, 40). Jonasz jest prefiguracją Syna Człowieczego – Chrystusa zmartwychwstałego. Jednocześnie ten właśnie prorok prowadzi nas ku wielkiej wierze w łaskę i miłosierdzie Boga, który pragnął życia dla Niniwy. Ocalenie Jonasza wypowiedziane zostało w formie dziękczynnego hymnu „Ale Ty wyprowadziłeś moje życie z przepaści, Panie, mój Boże” (Jon 2, 7).

Postać Maryi wkomponowana została do obrazów proroków, tym samym dopełniając ich zapowiedzi o łasce i zbawieniu. W tym ścisłym zjednoczeniu z Synem, przy jednoczesnym spojrzeniu w dół, ku ludzkości, poprzez Maryję dokonuje się spełnienie zapowiedzi prorockich o Miłości Boga, którą Stwórca objawił w momencie stworzenia. Widzeniem Maryi czasów nowych i stwarzania nowego człowieka w dniu ósmym Michał Anioł ukazał swój zamysł nowej koncepcji Sądu Ostatecznego. Dzień ostatni zatem dokonuje się na ziemi na niewielkim już obszarze otwierających się grobów i w wodach Styksu. Tam rozbrzmiewa *Dies irae*. Znaczną część płaszczyzny ściany wypełnia rzeczywistość nowa. Maryja – swoją obecnością i zjednoczeniem z Chrystusem – przejmuje znane w historii wyobrażeń sceny triumfu, uwielbienia i koronacji, podczas których zasiada na wspólnym tronie ze swoim Synem. Mozaiki takie widział mistrz w rzymskich kościołach Santa Maria Maggiore czy Santa Maria in Trastevere, a żeby ograniczyć się tutaj jedynie do najważniejszych przykładów. Wywyższenie Maryi, Jej Wniebowzięcie, jest w liturgii Kościoła wydarzeniem nierozłącznym ze Zmartwychwstaniem, podczas którego rozbrzmiewa już inny hymn – *Regina caeli laetare*. Zbawienie i łaska są otwarciem oczu, dlatego Michał Anioł ukazał Maryję patrzącą na ludzkość i widzącą jej z martwych powstawanie. Akt ten był najistotniejszy dla malarza, który pragnął oddać ostateczny sens historii rodzaju ludzkiego zobrazowanej w Kaplicy Sykstyńskiej. „To On otwiera im oczy. / Kiedyś Michał Anioł wychodząc z Watykanu / pozostawił polichromię, której kluczem jest «obraz i podobieństwo»”²².

²² Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, s. 21.