

Elżbieta Georg, Andrzej Georg

**Boże Narodzenie
w sztuce plastycznej
religijnej i sakralnej
na przestrzeni wieków**

Ustroń 2021

© Copyright by Elżbieta Georg, Andrzej Georg
Ustroń 2020

Opracowanie:
Elżbieta Georg, Andrzej Georg

Fotografie
Andrzej Georg

Projekt graficzny
Kazimierz Heczko

Wydanie i skład komputerowy
Kazimierz Heczko & Agnes Nagy – Galeria „Na Gojach” w Ustroniu



WYDAWNICTWO
GALERIA
•Na Gojach•
K. Heczko s.c.
43-450 USTRON
ul. Błazczyka 19
tel. 509 227 660
galeria@heccko.pl
www.heccko.pl

WPROWADZENIE

*„Wół rozpoznaje swego pana i osioł żłób,
swego właściciela;
Izrael na niczym się nie zna,
lud mój niczego nie rozumie”
(Iz 1,3).*

Wół i osioł na każdym z niezliczonych przedstawień Bożego Narodzenia, w każdej bożonarodzeniowej szopce zawdzięczają swoją obecność prorocत्वu Izajasza i jego interpretacjom w Nowym Testamencie. Wół jako zwierzę ofiarne zapowiada przyszłą mękę Chrystusa – Sługi Pańskiego, osła dosiadzie zmierzający do Jerozolimy Król Pokoju. Wół jest też symbolem narodu wybranego, osioł zaś ludów pogańskich. Mówiąc o pokoju mesjańskim, Izajasz woła: *„Szczęśliwi! Wy siać będziecie nad każdą wodą puszczając wolno woły i osły”* (Iz 32,20)



Izajasz z aniołem, Skryptorium północnofrancuskie z *Historii biblijnej*, Guiarra Desmoulins, ok. 1305 roku. Bodleian Library, Oxford.

We wczesnych kompozycjach nie ma św. Józefa Oblubieńca, a często też Maryi; obecni w stajence wół i osioł w tradycji kościelnej są interpretowani jako przedstawiciele żydów i pogan (wół związany jest z prawem, a osioł z jego ciężarem, leżący między nimi Jezus Chrystus, uwalnia od niesionego ciężaru).

Jest taki piękny fresk autorstwa Pinturicchia i pomocników, zatytułowany *Boże Narodzenie*, namalowany techniką *al fresco*, w latach 1492-1494, w Apartamencie Borgii, w Sali dei Misteri della Fede, we Florencji.



Pinturicchio i pomocnicy,
Boże Narodzenie, fragment,
technika *al fresco*, 1492-1494,
Apartament Borgia,
Sala dei Misteri della Fede, we Florencji.

Osioł, symbolizujący pogan beznamiętnie wpatrzony na wprost, jakby szukał żłobu swego właściciela, nie zauważa Dzieciątka leżącego na ziemi. Wół przeciwnie spogląda na Nie i rozpoznaje swego Pana.

Zaczynamy naszą pracę od tego fragmentu Biblii, bo jakże ten na wstępie przytoczony cytat z Biblii przypomina nam współczesne czasy, a ponadto pozwala zrozumieć znaczenie ikonografii Bożego Narodzenia i to w każdym aspekcie. Zrozumieć symbolikę przedstawienia narodzin Chrystusa, to nasz obowiązek, każdego chrześcijanina, a tym bardziej każdego Europejczyka. Chodzi o to, abyśmy patrzyli na ikonografię Bożego Narodzenia, nie jak symbolizujący pogan osioł, lecz rozumieli, co na przestrzeni wieków wielcy artyści sztuk plastycznych chcieli nam przekazać.

Wraz z przyjściem na świat Jezusa wypełniły się starotestamentowe prorocтва zapowiadające nadejście Mesjasza: „*Oto Panna pocznie i porodzi Syna i nazwie Go imieniem Emmanuel*” (Iz 7,14). Dogmat o wcieleniu, mówiący o tym, że Bóg w osobie Syna Jezusa Chrystusa, wcielił się w postać człowieka, nie tracąc przy tym boskiej natury, jest fundamentem religii chrześcijańskiej. Ikonografia cyklu

wcielenia obejmuje: zwiastowanie Maryi, Boże Narodzenie, adorację dzieciątka Dzieciątka, pokłon pasterzy i pokłon mędrców – zapowiedź, narodziny i objawienie Boga-Człowieka świata. Co ciekawe, te najważniejsze wydarzenia przez ewangelistów zostały opisane dość powściągliwie. Opis zwiastowania odnajdziemy tylko w Ewangelii Łukasza, o Mędrcach ze wschodu wspomina wyłącznie Mateusza relacje dotyczące dzieciństwa Jezusa ograniczają się zasadzie do opisu odnalezienia go w świątyni przez Maryję i Józefa.

W naszej prezentacji wyróżniamy piętnaście scen w ikonografii Bożego Narodzenia:

- Zwiastowanie Najświętszej Marii Panny,
- Nawiedzenie krewnej Elżbiety,
- Droga do Betlejem i poszukiwanie noclegu,
- Narodzenie Pana Jezusa Chrystusa,
- Drzewo Jessego
- Adoracja Dzieciątka,
- Zwiastowanie pasterzom
- Hołd pasterzy,
- Mędrcy zdążający do Betlejem,
- Pokłon Trzech Króli,
- Rzeź niewiniątek,
- Ucieczka do Egiptu,
- Obrzezanie,
- Ofiarowanie w świątyni,
- Znalezienie Jezusa w świątyni.



Stanisław Samostrzelnik, *Zwiastowanie*,
Godzinki królowej Bony, k. 36v,
1527-1528 r. 17,5 x 10 cm,
Biblioteka Bodlejańska w Oksfordzie.



Jan Zwany Wielkim, *Nawiedzenie*,
1485 r. Skrzydło polipytyku olkuskiego
w bazylice kolegiackiej
św. Andrzeja w Olkuszu.



Michael Willmann,
Poszukiwanie noclegu w Betlejem, 1696 r.
fresk w kościele św. Józefa w Krzeszowie.



Drzewo Jessego, warsztat
angielski, miniatura
z Czterech Ewangelii, 1541 r.

Kolejne pokolenia artystów podejmujących się zilustrowania wydarzeń z najwcześniejszych lat życia Jezusa inspiracji szukały w Biblii, a także w tekstach apokryficznych (Protoewangelia Jakuba, Ewangelia Dzieciństwa Arabska czy Ormiańska), o wiele barwniej opisujących okoliczności przyjścia na świat Syna Bożego i dopowiadających wątki z jego dzieciństwa. Plastyczne przedstawienia akcentują prawdę o wcieleniu wszechmogącego Boga, który staje się bezbronnym dzieckiem w objęciach ludzkiej matki, potrzebującym opieki Józefa. Temu samemu dziecku hołd składa cała ludzka potęga w osobach Mędrców ze Wschodu. Artyści za pomocą języka symbolu i alegorii próbują nieco oswoić niezwykłą prawdę o Bogu, który stał się człowiekiem, i ukazując cud wcielenia, ubierają go w szaty codzienności.



Stefan Lochner *Narodziny*,
(*Adoracja Dziewicy*), 1445 r.
panel, 37,5 x 23,6 cm,
Alte Pinakothek, Monachium.



Stanisław Samostrzelnik,
Adoracja Dzieciątka, Godzinki królowej Bony,
k.36v, 1527-1528 r. 17,5 cm x 10 cm,
Biblioteka Bodlejańska w Oksfordzie.

NARODZENIE CHRYSZTUSA

Motyw ikonograficzny w sztuce chrześcijańskiej ukazujący biblijną scenę narodzenia Jezusa Chrystusa, implikujący określone treści teologiczno- -dogmatyczne.

WCZESNOŚREDNIOWIECZNA SZTUKA ZACHODU

Pierwsze przedstawienia narodzin Chrystusa pojawiły się w sztuce wczesnochrześcijańskiej na Zachodzie, na płaskorzeźbach sarkofagów i w malarstwie katakumb; najważniejszym elementem kompozycji było Dziecię Jezus owinięte w pieluszki, złożone w żłobku, wół i osioł oraz adorujący pasterze, świadkowie tajemnicy narodzin.

HOŁD PASTERZY

Typ ikonograficzny należący do cyklu scen narodzenia Chrystusa, powstały w XIV wieku w kręgach franciszkańskich jako rozwinięcie przedstawienia żłóbka i zwiastowania pasterzom oraz odpowiednik kompozycji hołdu Trzech Króli.



*Pokłon pasterzy,
kwatera Tryptyku z Lusiny, fragment.*

Wyjątkowo kompozycje hołd pasterzy pojawiały się przed XIV wiekiem (romański kapitel z XII wieku, w St. Pierre w Chauvigny), Ustanowienie schematu sceny dokonano się w średniowieczu (warsztat Bartolo di Fredi, obraz tablicowy z 1383-88 roku, w muzeum Watykańskim, Taddeo di Bartolo, kwaterna z początku XV wieku w Pinakoteka w Sienie, a także u Fra Angelico, fresk z I połowy XV wieku, Museo di San Marco we Florencji). W tym okresie podkreślano także znaczenie obecności św. Józefa Oblubieńca i pasterzy oraz określono symboliczną treść składanych przez nich darów; przy czym baranek zapowiada ofiarę Chrystusa, kij pasterski (pastorał) symbolizuje jego władzę nad ludzkimi duszami, a pieszczotka (flet) sugeruje, iż jego uczniowie będą Go naśladować. Wyjątkowym dziełem jest *Tryptyk Portinari* (H. Van der Goes, około 1476 roku w Uffizi, we Florencji), gdzie w symbolicznym przedstawieniu dramatu walki między dobrem i złem znajdują się pasterze (reprezentują przy tym trzy okresy ludzkiego życia i trzy odmiany tego samego ruchu). Pomnik nagrobny biskupa Alonsa Tostado (V. de la Zarza, z 1518 roku w katedrze w Avili), w którym płaskorzeźba hołd pasterzy występuje obok sceny *Hołdu Trzech Króli*, dowodzi uzupełniania się treści tych dwóch przedstawień. Hołd pasterzy pojawiał się w sztukach plastycznych po Soborze Trydenckim (obraz J. de Ribery, z około 1645 roku w Luwrze; fresk Guercino z połowy XVII wieku w katedrze w Piacenzie), lecz ewolucja przedstawień prowadziła ku narracyjności i rodzajowości. Tendencję tę zapoczątkował P. P. Rubens, wprowadzając dodatkowo postacie dwóch pasterek do kompozycji z 1604-05 roku w San Spirito w Fermo. Hołd pasterzy stanowił inspirację dla malarzy XVIII wieku (C. D. Asam, fresk z 1724-26 roku w kolegiacie w Einsiedeln; malowidło G. B. Tiepolo z 1732 roku w S. Marco w Wenecji) i u współczesnych artystów, na przykład: E. Bernard, w drzeworycie z 1885 roku, stanowiący własność prywatną.

W sztuce polskiej temat hołdu pasterzy pojawił się wcześniej na przykład: na fresku z II połowy XIII wieku w Mieronicach koło Wodzisławia, w kościele pod wezwaniem św. Jakuba,

Częste są także przedstawienia, na przykład: warsztat Wita Stwosza, kwaterna *Tryptyku z Lusiny* po 1500 roku, w Muzeum Narodowym w Krakowie, w którym niekiedy

pasterze składają dary w postaci baranków, treść zaś dzieła inspirowana jest dodatkowo objawieniami św. Brygidy.

Podobnie ma się też z przedstawieniem hołdu pasterzy w kwaterze z II połowy XVI wieku w Kłecku. Potrydencką ikonografię wprowadził w swoim obrazie H. Hana na predella z 1618 roku w katedrze w Pelplinie.

Najdawniejsze kompozycje narodzin Chrystusa z około 325 roku prezentowały typ, który powielano do VI wieku, scenę umieszczano w otwartej stajence z elementami podpierającymi zadaszenie (płaskorzeźby sarkofagów w Museo Pio Cristiano i na Campo Santo Teutonico w Rzymie; fresk w katakumbach Priscylli). Od około 340 roku scenie towarzyszą Trzej Królowie.

W wyniku rozwoju kultu maryjnego, pod koniec IV wieku zostaje wyakcentowana postać Maryi, która po orzeczeniu przez Sobór Efeski prawdy o Jej Bożym macierzyństwie zajęła w kompozycji miejsce na równi z Jezusem Chrystusem. Do najstarszych przykładów należy relief *pyxis* z kości słoniowej (V wiek w Staatliche Musee w Berlinie), z sylwetką Matki Bożej nadnaturalnej wielkości na pierwszym planie obok Dzieciątka.

Od V wieku w przedstawieniach narodzin Chrystusa pojawia się św. Józef Oblubieniec jako cieśla, z piłą w dłoni, często siedzi naprzeciw Maryi. Od VI wieku zyskał stałe miejsce w stajence i ukazywany był w pozycji siedzącej, stojącej i klęczącej. Ten typ przedstawienia realizowano, z pewnymi różnicami, do końca średniowiecza (relief z kości słoniowej, płaskorzeźba drewnianych drzwi, około 1065 roku z kościoła St. Maria im Kapitol w Kolonii).

SZTUKA WSCHODU

Dogmat o Bożej Rodzicielce-Theodokos nie miał od razu bezpośredniego wpływu na sztukę. Rozwój przedstawień narodzin Chrystusa nastąpił dopiero w VI wieku. Wielką rolę Maryi w narodzeniu Syna Bożego akcentowano, umieszczając ją w centrum kompozycji. Od połowy VI wieku wyróżniają się dwa typy ujęć – w pierwszym Boża Rodzicielka widnieje na drugim planie, a Dziecię Jezus w centrum obrazu, na planie pierwszym (wariant ten stał się podstawą twórczości w czasie sporów obrazoburczych). Drugi typ ukazuje Maryję leżącą na poduszce lub leżance bliżej Dzieciątka w centrum obrazu, wraz z Nim odbierająca cześć składaną przez mędrców. Do najstarszych zachowanych przykładów należą jerozolimskie ampułki z Monzy i Bobbio, dwa obrazy z przełomu VI i VII wieku (Muzea Watykańskie), ikona z VII-VIII wieku z klasztoru św. Katarzyny na Synaju, ukazująca oprócz leżącej Matki, architekturę nawiązującą do betlejemskiej grotty, woła i osła oraz świecącą nad nimi gwiazdę betlejemską.

W bizantyjskiej sztuce kompozycja narodzin Chrystusa (zgodnie z przekazem apokryfowym) zawsze umieszczana była w grotcie lub niszy skalnej. W okresie wczesno-bizantyjskim pojawiły się nowe motywy towarzyszące scenie; często zamiast pasterzy widnieją dwie akuszerki (jedna z nich Salome – wąpiąca w nadprzyrodzone narodziny Chrystusa, ukarana sparaliżowaniem ręki, a dzięki żarliwej modlitwie i dotknięciu Dzieciątka uzdrowiona), będące argumentem świadczącym o narodzeniu Jezusa przez dziewicę (płaskorzeźba cyborium z V wieku, w bazylice S. Marco w Wenecji; relief *pyxis* z kości słoniowej z V-VI wieku). Motyw ten obecny był też we wczesnym średniowieczu w sztuce zachodniej; głównie jednak w zabytkach pozostających pod

wpływem sztuki wschodniej (fresk z VIII wieku w bazylice S. Maria Antiqua w Rzymie; kwatery brązowych drzwi z 1015 roku w katedrze w Hildesheim i z 1200 roku w katedrze w Benewencie, płaskorzeźba relikwiarza maryjnego z 1238 roku w katedrze w Akwizgranie.

Przedstawienia narodzin Chrystusa w okresie poobrazoburczym łączyły powstałe wcześniej typy, ukazując Bożą Rodzicielkę w centrum obrazu, z kompozycją, w której Jezus jest sam na pierwszym planie; Maryja siedzi zwykle obok żłóbka na kamieniu skalnym, podnosi Dziecię lub trzyma Je na kolanach.

MOTYW KĄPIELI

W innych wariantach Maryja leży podparta na ramieniu, przyglądając się kąpiel (podkreślającej człowieczeństwo Syna Bożego). W większości przedstawień kąpielą Jezusa zajęte są akuszerki. Często jedna z nich siedzi obok misy i podtrzymuje Dziecię w misie, a druga wlewa do niej wodę. Motyw kąpeli pojawił się już w sztuce wczesnochrześcijańskiej i występował całe średniowiecze (po 1400 roku znany jest już tylko na północ od Alp).

W gotyku scenę tę ubogacono bardziej realistycznie elementami, naczynie do kąpeli przeobrażone zostało w misę chrzcielna, a w niektórych przedstawieniach akuszerki trzymają w rękach ręczniki, w tym czasie pojawiły się też obrazy na których Dziecię kąpane jest przez Maryję i Józefa; Po okresie obrazoburstwa na bizantyjskie kompozycję narodzin Chrystusa składało się wiele elementów: żłóbek umieszczony przed grotą lub w niej (grota skalna – symbol dziewiczego stano Matki Bożej – Ha 3,3). Dziecię leżące zwykle obok Maryi (czasem siedzi), zamyślony, siedzący na skale Józef, kąpiel Dzieciątka oraz świecąca na niebie chmura z gwiazdą betlejemską, aniołowie oraz zwiastowanie pasterzom. Ponadto kompozycję narodzin Chrystusa niekiedy łączono z podróżą mędrców do Betlejem i ich pokłonem oddanym Dzieciątku (mozaiki z XII wieku w kościele della Martorana w Pallermo). Na ikonie z IX wieku z klasztoru św. Katarzyny na Synaju pojawia się dodatkowo kompozycja z położnymi podążającymi z wanną do groty narodzenia.

Pod koniec X wieku znane były ujęcia podkreślające wyraźnie uczucia Matki względem Dziecięcia (mozaika z XII wieku, Capella Palatina w Palermo) – we fresku z góry Athos całuje Je. Często pojawiają się też obrazy, na których Maryja zatroskanym wzrokiem obserwuje kąpiel Jezusa (miniatura w *Menologium Bazylego II* w Bibliotece Watykańskiej).

W okresie Paleontologów przedstawiano leżącą i wypoczywającą po urodzeniu Maryję, czule patrzącą na żłóbek z Dzieciątkiem. Pojawia się też nowy motyw z obrazem owocu wyrastającego z drzewa Jessego, który stał się popularny w malarstwie ikonowym w Rosji.

Chętnie ilustrowano (znane z okresu wczesnobizantyjskiego) przedstawienie tronującej Maryi z Dzieciątkiem, któremu pokłony oddają pastuszkowie i mędrcy.

Wschodnie pozabizantyjskie przedstawienia narodzin Chrystusa są spokrewnione z motywami powstałymi w sztuce bizantyjskiej. Głównie prezentują one te same motywy „obrazu zbiorczego”, opisującego historię narodzin Chrystusa. W ikonach ruskich od XVI wieku narracyjne obrazy zostają wzbogacone o kolejne tematy: mędrcy zdążający do Betlejem, niewiniątek rzeź, ucieczka do Egiptu. W niektórych regionach ilość motywów narracyjnych związanych z narodzinami Chrystusa jest ograniczona. W sztuce armeńskiej nie zawsze występuje epizod z kąpielą, zawsze natomiast ukazywana jest scena

z królami i pasterzami. To samo dotyczy syryjskiej sztuki miniatorskiej. Wszystkie elementy sztuki bizantyjskiej zawiera iluminacja rękopisu z około 1220 roku. Odmienne narodziny Chrystusa przedstawia koptyjskie malarstwo miniaturowe – Maryja zajmuje tu często środkową część obrazu, a Dziecię w żłóbku jest nieco przesunięte. W tym malarstwie znane są motywy narracyjne z pasterzami i królami. Rzadko natomiast ilustrowano scenę kąpeli Dzieciątka. Pod wpływem sztuki zachodniej w XIV wieku w Serbii nastąpiła (dzięki wpływom mistyki franciszkańskiej), zmiana motywu w kompozycji polegająca na uczuciowym zbliżeniu Matki do Dzieciątka. Ostatecznie w XVIII wieku odchodzi się od przedstawiania narodzin Chrystusa w starej tradycji Kościoła Wschodniego. Maryja została wraz z aniołami, pastuszkami i mędrkami włączona w kompozycję obrazu tak, iż nie jest już pokazana jako Bożą Rodzicielką, odbierającą z Dzieciątkiem cześć, tylko jako ta, która sama adoruje i oddaje cześć Jezusowi.

SZTUKA ZACHODNIA

W średniowieczu ujęcia narodzin Chrystusa nawiązywały do wcześniejszej tradycji Wschodu i Zachodu, przejmując wykształcone typy ikonograficzne i rozwijając nowe formy obrazów, kompozycję główną ubogacono obrazami narracyjnymi, dodając na przykład sceny z wątpiącą Salome oraz Kąpiel Dzieciątka (fresk z IX wieku w Kościele S. Maria w Castelseprio, miniatura w Psalterzu utrechckim, 816-843, Bibliotek der Rijksuniversitet w Utrechcie). Od IX wieku Dziecię Jezus często przedstawiano w żłóbku przypominającym ołtarz, nad którym widnieją wół i osioł. Wraz z Maryją i Józefem tworzą centralną część kompozycji, niekiedy uzupełnioną mniejszą sceną zwiastowania pasterzom. Otwartą stajenkę lub grotę skalną z wczesnochrześcijańskich tradycji zastąpiono architekturą nawiązującą do panoramy Betlejem (relief z kości słoniowej z Lorsch, z około 830 roku i płaskorzeźba z kości słoniowej z Tournai z około 900 roku).



Rogier van der Weyden, środkowa część *Ołtarza Bladelin*, 1452-53 r. Alte Pinakothek Monachium.

Sztuka ottońska zasadniczo nawiązywała do ikonografii narodzin Chrystusa wykształconej w sztuce wczesnochrześcijańskiej i karolińskiej. Zachowano pałacowe budowle z architekturą karolińską, nieraz rozbudowana (płaskorzeźby drzwi katedry z Hildesheim) lub wzbogacone arkadami, z których wyglądają wół i osioł (miniatura w ewangeliarzu kościoła św. Gereona, II połowa X wieku, Historisches Archiv w Kolonii). W sztuce ottońskiej zauważa się większe znaczenie Maryi, wzorem sztuki wschodniej widnieje Ona w pozycji leżącej, okalając równomiernie żłóbek z Dzieciątkiem umieszczonym w centrum obrazu (miniatura w *Ewangeliarzu Hitdy* z Meschede, z około 1200 roku, Hessische Landesbibliothek w Darmstadt), a także w *Sakramentarzu* z Fuldy z 1020 roku, który znajduje się z Bibliotece Watykańskiej).

Tak wykształcony schemat stał się obowiązującym dla sztuki romańskiej i wczesnej sztuki gotyku. Nowy sposób obrazowania sceny, nie dający się skojarzyć z wcześniejszymi obrazami wprowadziła szkoła z Reichenau. Na powstałych tam kompozycjach w centrum umieszczony jest żłóbek z Jezusem srogo patrzącym przed siebie i Maryją z Józefem po bokach (iluminacja w *Ewangeliarzu Egberta*, z około 980 roku w Stadtbibliothek w Trewirze). Do końca XIII wieku w niektórych obrazach pojawia się motyw rozmowy Maryi i Józefa (*Sakramentarz z Fuldy* z około 970 i z 1020 roku). W miniaturze *Ewangeliarza wyszehradzkiego* z około 1086 roku w Kapitulni knihovna w Pradze) Dzieciątko przedstawione jest z podniesioną rączką w chwili błogostawienia pasterzy. Gest ten spotyka się na wielu zabytkach romańskich (iluminacja w *Ewangeliarzu kruszwickim*, koniec XII wieku w Universitätsbibliothek w Uppsali).

W sztuce północy zauważalna jest wzrastająca tendencja do pokazywania więzi uczuciowej między Dzieciątkiem a Matką. W XIII wieku osiągnęła ona apogeum, wyrażając się różnymi gestami Matki względem Dziecięcia, na przykład tuli Je do siebie, przykrywa pieluszkami, odśłania zakrytego chustą Jezusa, by pokazać go pastuszkom (reliefy z około 1240-50 w katedrze w Chartes i z I połowy XIV wieku, w katedrze w Orvieto, na fresku Giotta di Bondone z 1302-1305 roku w kaplicy S. Maria dell'Arena w Padwie). Obrazy ukazujące więź między Matką i Dzieciątkiem powstały w wyniku wpływów mistyki franciszkańskiej. Na niektórych obrazach z XIII i XIV wieku Matka trzyma Dziecię Jezus, by je nakarmić piersią (miniatura w *Ewangeliarzu z Kolonii* z około 1250 roku w Bibliothèque Royale w Brukseli). Karmiącą Matkę przedstawiano już w czasach wczesnochrześcijańskich (na podstawie tekstów z V-VII wieku) interpretowano jako „matkę życia, uzdrowicielkę ludzkości”.

Około 1300 roku powstał nowy typ przedstawieniowy narodzin Chrystusa ilustrujący adorację Dzieciątka przez Maryję i Józefa oraz pasterzy i aniołów. Bliższą jedność Maryi z Jezusem podkreślano przez usytuowanie Dziecięcia na sukni Matki (iluminacja w *Graduale Gizeli von Kerssenbrock*, z około 1300 roku w Gymnasium Carolinum w Osnabruck) lub w jej ramionach.

W II połowie XIV wieku w przedstawieniach narodzin Chrystusa, dotychczas zamysłony i umieszczony na drugim planie Józef włącza się do przedstawienia, przygotowując na przykład posiłek dla Maryi i Dziecięcia (skrzydło tryptyku z 1370 - 80 roku w kościele parafialnym w Netze, Westfalia), względnie kąpiel (malowidło tablicowe *Mistrza z Wyższego Brodu*, z około 1345 roku w Narodni Galerie w Pradze), św. Józef rozpala ogień (*Mistrz Złotej tablicy*, Dolna Saksonia, z około 1410-18 roku) lub ogrzewa ręce przy rozpalonym ognisku.

Pod koniec XIV wieku, pod wpływem pism św. Brygidy Szwedzkiej powstał nowy schemat obrazowania sceny, w której Dziecię Jezus ukazane jest w jasnych promieniach światła i adorowane przez swoją Matkę, klęczącą przed Nim ze złożonymi na piersiach rękami (obrazy: Nicola di Tomasa, z 1370 roku w Muzeach Watykańskich, Franckego z 1436 roku, kwatery *Ołtarza św. Tamasza Becketa*, w Kunsthalle w Hamburgu i Daretę, Zbiory Thyssen-Bornemisza w Madrycie).

W obrazach adoracyjnych pojawiają się również motywy pasyjne (skrzydło *Ołtarza Maryjnego*, zwanego *Miraflores* z 1435 roku Rogiera van der Weydena, Gemaldgalerie w Berlinie) lub przedstawienie nagiego leżącego na kolanach Maryi Dzieciątka, nawiązujące do Piety (płótno Giovanniego Belliniego w National Gallery w Londynie).

W sztuce nowożytniej zasadniczo kontynuowano i powielano to, co wypracowano przez wieki. Zauważalne było jednak pewne przesunięcie akcentu, bowiem od XVI wieku utrwalił się jako dominujący typ adoracji Dziecięcia Jezus, w których Maryja umieszczona z boku prezentuje pasterzom nowo narodzonego (G.van Honthorst, 1622 roku, Wallraf – Richartz Muzeum w Kolonii) lub co nie było znane wcześniej adorujący dotykają Jezusa, bądź nawet wyjmują Go ze żłóbka. Typ ten na podstawie *Objawień św. Brygidy Szwedzkiej* kontynuowano w okresie baroku. Często w scenerię żłóbka wprowadzano postacie świętych oraz fundatorów i władców (obraz F. Lippiego, z połowy XV wieku w Uffizi we Florencji. obraz Rogiera van der Weydena, środkowa część *Ołtarza Bladelina*, z 1452-53 roku w Staatliche Museen w Berlinie).

Płaskorzeźba Mino da Fiesole z II połowy XV wieku w Bazylice Matki Bożej Większej w Rzymie, a także malowidło *Palmy il Vecchia* z I połowy XVI wieku w Luwr w Paryżu oraz obraz Caravaggia z 1609 roku w Museo Nazionale w Mesynie.

W XV wieku dominujący pozostał motyw adoracji, choć przedstawiano też inne – Bóg Ojciec ofiarujący światło oraz pojawienie się Ducha Świętego, w scenerii stajenki (malowidło ołtarzowe A. Giltintera z 1522 roku, Rosgartenmuseum w Konstancji). Z czasem przeważająca stała się jasność tryskająca z ciała Dzieciątka jako „Światłość Prawdziwa”. Charakterystyczny był także nowy motyw przyniesionego przez pasterzy baranka. Popularnością cieszyły się rozbudowane kompozycje narracyjne narodzin Chrystusa połączone ze scenami – zwiastowania pasterzom, hołdem pasterzy, czy chórami anielskimi (Durer, centralna kompozycja *Ołtarza Paumgartnerów*, z 1502-04 w Alte Pinakothek w Monachium, czy obraz Giorgione, z około 1502 roku w National Gallery w Londynie, a także obraz Tycjana z 1510-12 roku w National Gallery w Londynie i wreszcie obraz G. Ferrariego z 1510-11 roku w Collegiata di S. Maria w Aronie, A także: Kwatery *Ołtarza z Isenheim* z 1515 roku pędzla M. Grunewalda). Do ciekawych przykładów XVI wiecznych należą też obrazy: A. Aldorfera z I połowy XVI wieku w Kunsthistorisches Muzeum w Wiedniu, G. Savolda z 1540 roku w kościele San Giobbe w Wenecji, P. Veronesego z około 1568 roku w Kościele S. Giovanni e S. Paolo w Wenecji, Tintoretta z 1576-81 roku w Scuola di S. Rocco w Wenecji. W XVII wieku szczególną rolę odgrywały kompozycje narodzin Chrystusa wraz z hołdem pasterzy: płótno P.P. Rubensa z 1604-05 w Santo Spirito w Fermo. Na obrazie Rembranta natomiast stajenka ze żłóbkiem, w którym leży Jezus, promieniuje blaskiem „Światłości Świata”. W XVIII wieku scena ta połączona została z symboliką baranka jako powtórnego przyjścia Chrystusa na obrazie S. Ricci, z początku XVIII wieku w G. B. Tiepolo i około 1724-26 z bazylice San Marco w Wenecji.

Do monumentalnych realizacji narodzin Chrystusa należy zaliczyć freski braci C. D. i E. Q. Asamów z 1720-21 roku w kościele Cystersów w Aldersbach (z wizją Bożego Narodzenia według św. Bernarda z Clairvaux) oraz malowidła ścienne z 1724-27 w kopule kościoła klasztorowego w Einsiedeln.

We współczesnej sztuce schemat przedstawień narodzin Chrystusa z jednej strony zachowuje typy zrodzone na gruncie innych epok, z drugiej natomiast wprowadza nowe elementy, na przykład *Ukrzyżowanie Chrystusa* na drugim planie w tle stajenki (obraz E. Noldego w cyklu *Życie Chrystusa*, około 1911-12, Nolde-Stufung w Seebull).

POLSKA

SZTUKA ROMAŃSKA MALARSTWO MINIATUROWE



Św. Marek Ewangelista, miniatura całostronicowa, Muzeum Książąt Czartoryskich. Własność Fundacji Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie.

Ciekawym ujęciem ikonograficznym wyróżnia się inicjał „P” na karcie *Graduału z Kamieńca Żąbkowickiego* z 1266-67 (BUWr IF412), przedstawiający ponad żółbkciem postać Boga Ojca i adorujących aniołów (u podstawy inicjału w zwoje roślinne wpleciona została scena zwiastowania pasterzom). Iluminacja oddaje sens cysterskiej pobożności maryjne, pełnej macierzyńskiej czułości Maryi do Jezusa.

Scena narodzin Chrystusa występuje w sztuce romańskiej (w dziełach z XI wieku powstałych w czeskiej szkole malarstwa miniaturowego): w *Ewangeliarzu gnieźnieńskim* (*Codex aureus*) z katedry gnieźnieńskiej (w Bibliotece Kapituły Gnieźnieńskiej), w którym Dziecię Jezus złożone jest w żłobie, nawiązującym swym kształtem do ołtarza, przy nim wół i osioł; leżąca Maryja wskazuje na Niego, Józef trwa na modlitwie z uniesionymi dłońmi, oraz w miniaturze z pochodzącego z katedry w Płocku *Ewangeliarza pułtuskiego* w Muzeum Narodowego w Krakowie. Kolekcja Czartoryskich z 1207 roku.

Ewangeliarz – jedna z najcenniejszych ksiąg liturgicznych zachowanych w Polsce – stanowił dar dla katedry w Płocku.

Twórca miniatury wykorzystał w swej kompozycji wzory karolińskie i ottońskie z IX, X i początku XI wieku, przekładając je na współczesny sobie język artystyczny. Zależność miniatur dekoracji *Ewangeliarza Płockiego* od sztuki Cesarstwa dowodzi długiego promieniowania wypracowanych tam wzorców ideowych i artystycznych na terenie Europy Środkowej.

GOTYK

Kompozycja narodzin Chrystusa cieszyła się popularnością w malarstwie gotyku i często była umieszczana na kwaterach ołtarzy, do ciekawych przykładów należą – prawe skrzydło *Poliptyku grudziądzkiego* (Muzeum Narodowe w Warszawie) z przełomu XIV i XV wieku przedstawiające Dziecię w mandorli, leżące przed stajenką, Maryję zatonioną w modlitwie i zamyślonego Józefa na drugim planie. Wyjątkowym przykładem jest kwatery *Tryptyku z Ptaszkowej*, z około 1450 roku w której Chrystus leży na białej hostii (co nawiązuje do przedstawień narodzin Chrystusa, gdzie leży On na ołtarzu.- leżące na hostii Dziecię Jezus wyraża prawdę o obecności Chrystusa w Eucharystii. Cennym przykładem sceny narodzin Chrystusa jest skrzydło *Poliptyku dominikańskiego* z Muzeum Narodowego w Krakowie, z około 1460 roku, w którym malarz pod wpływem sztuki niderlandzkiej, umieścił postacie w perspektywicznie przedstawionych wnętrzach architektonicznych. Podobne inspiracje czerpał autor kompozycji *Ołtarza Matki Bożej Bolesnej* z około 1480 roku w archikatedrze w Krakowie oraz autor *Poliptyku Olkuskiego* w kościele parafialnym w Olkuszu.



Jan Zwany Wielkim, *Rzeź niewińtek*,
1405 r. kwatery skrzydła
poliptyku olkuskiego,
bazylika kolegiacka św. Andrzeja
w Olkuszu.



Ucieczka do Egiptu,
Mistrz Tryptyku Dominikańskiego,
ok. 1460 r. tempera na drewnie,
Muzeum Narodowe w Krakowie.



Obrzezanie, 1507 r., Ołtarz Pięciu Boleści Marii, dolna kwatery awersu lewego skrzydła, archikatedra św. Jana Chrzciciela we Wrocławiu.



Pokłon Trzech Króli, Poliptyk olkuski, fresk w bazylice kolegiaty św. Andrzeja w Olkuszu.

RENEZANS

W XVI wieku tematyka narodzin Chrystusa jest obecna na kwaterze *Poliptyku kaliskiego* w kolegiacie w Kaliszu, na skrzydle *Ołtarza Wniebowzięcia Maryi* z 1522 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie oprócz adorującej Maryi również Józef adoruje Dziecię, ogrzewając Je zapaloną świecą w lampie.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

W sztuce współczesnej przedstawienie narodzin Chrystusa widnieje na obrazie J. Wydry w Muzeum Okręgowym w Lublinie, ujęte intymnie z ptaszkami w stajence, z pełną uczucia postacią Maryi tulącą Dzieciątka leżące na ziemi.

ZAKOŃCZENIE

A jak wygląda współczesne przedstawienie narodzin Jezusa Chrystusa?

Zaczyna się od przygotowań do świąt Bożego Narodzenia, które we współczesnych „świętyniach”, czyli galeriach handlowych rozpoczyna się początkiem listopada. Specjalnie napisaliśmy w „świętyniach”, bo ciągle domagamy się otwarcia galerii w niedziele i święta. Częściej chodzimy do nich niż do kościoła. One zaś same coraz częściej przypominają nam świątynie, bo są budowane tak jak świątynie. Na przykład krakowska galeria przy dworcu kolejowym PKP w Krakowie, zbudowana została na planie, (rzucie pionowym) podobnym do katedry w Magdeburgu.



Św. Mikołaj, obrazek dewocyjny, XX wiek.

W połowie okresu przed-świętecznego mamy wspomnienie urodzonego w Bari we Włoszech św. Mikołaja, późniejszego biskupa Mitry w Azji Mniejszej, sławnego w całym świecie ze swego miłosierdzia, który wrażliwym okiem dostrzegał potrzeby ubogich i przychodził im z pomocą. Św. Mikołaj dzielił się tym co posiadał. Udzielał jałmużny dyskretnie, pamiętając o słowach Chrystusa: „Kiedy dajesz jałmużnę, niech nie wie lewa ręka, co czyni prawa, aby twoja jałmużna pozostała w ukryciu. A Ojciec twój, który widzi w ukryciu, odda tobie” (Mt 6,2-4). Św. Mikołaj zmarł 6 grudnia 352 roku.

Starsi Czytelnicy zapewne wspominają z dzieciństwa wizytę św. Mikołaja w stroju biskupim z pastorałem w rękę w otoczeniu aniołów, rozdającego podarki tylko grzecznym dzieciom. Niegrzeczne dzieci otrzymywały różgę.



Czerwony krasnal
na kartkach pocztowych.

Współczesny św. Mikołaj, to rubaszny krasnal w czerwonym kubraczku, mieszkający gdzieś w dalekiej Laponii, który jeżdżąc saniami ciągnionymi przez renifery, różnymi sposobami podrzuca nam podarki, najczęściej wręcza nam je na eventach ulicznych, czy w handlowych galeriach, zawsze w towarzystwie kuso branych w czerwone stroje asystryntek.

Na świątecznych kartkach pocztowych dominują takie właśnie postaci.

Na początku, we wprowadzeniu do naszej pracy, zastanawialiśmy się nad słowami Iżajasza o wole i osie i symbolicie bożonarodzeniowej, w której wół symbolizuje żydów, zaś osioł pogan.

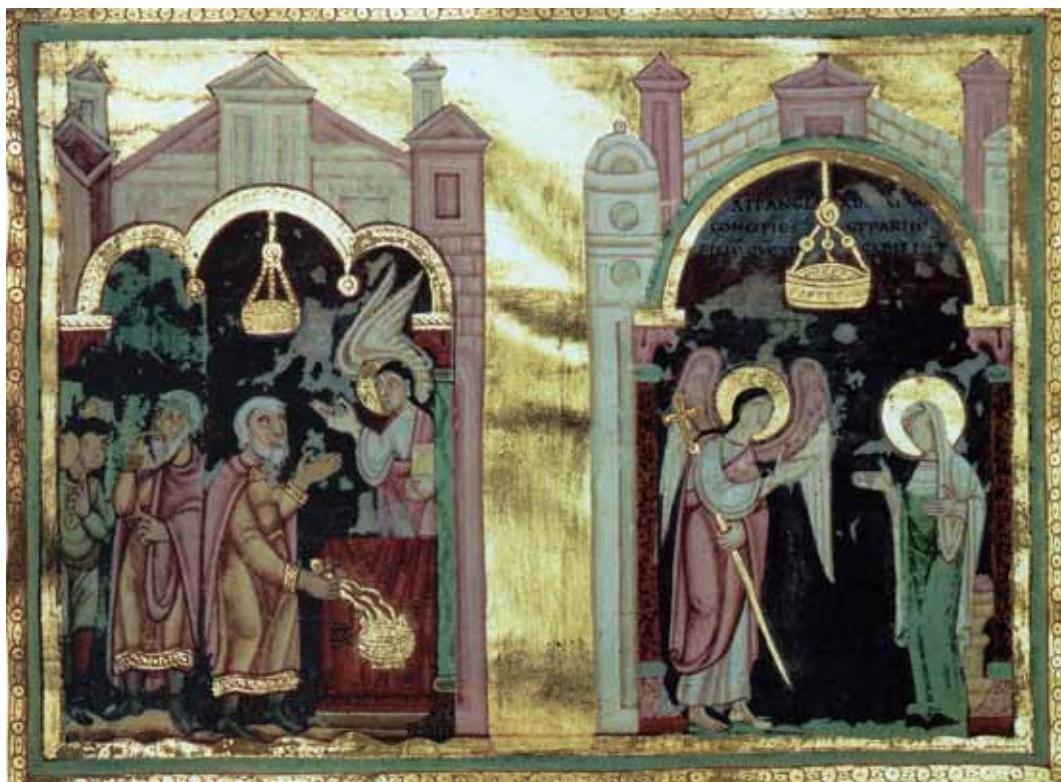
Zastanawiamy się czy współczesne nam spojrzenie na święta Bożego Narodzenia, w szczególności przedstawienia narodzin Chrystusa, w sztukach plastycznych: w malarstwie, rzeźbie, grafice, w sztuce dewocyjnej, a zwłaszcza, w przestrzeni publicznej, nie jest bardziej spojrzeniem osła, symbolizującego pogan, należałoby w tym miejscu uściślić neopogan, niż chrześcijan znających symbolikę naszej religii.

Dziś jak ten osioł ze stajenki ze średniowiecznego fresku Pinturicchia, (o którym pisaliśmy na samym początku wprowadzenia), nie zauważamy narodzin Dzieciątka, a szukamy żłobu swego właściciela, czyli ogarniającej nas powszechnej konsumpcji. Liczą się tylko podarki pod choinką i to co na stole. Ważne, aby było wesoło i przyjemnie w czasie świąt Bożego Narodzenia, zarówno w pracy, jak i w domu. Interesuje nas jedynie to, gdzie są najpiękniejsze wystawy, szopki. A wół i osioł, są tylko ozdobą stajenki.

Nasza prezentacja stara się zmienić współczesne podejście do świąt Bożego Narodzenia.

ZWIASTOWANIE

Pod koniec panowania Heroda, być może w 7 roku przed Chrystusem (uczeni toczą cały czas spory na ten temat) do miasta Nazaret w Galilei zstąpił postaniec Boga, archanioł Gabriel. Szukał młodej kobiety imieniem Maryja (Miriam), córki starszych wiekiem rodziców Joachima i Anny, pochodzących z rodu Dawida. Według apokryfu św. Jakuba, znalazł ją przy fontannie, z której czerpała wodę. Fontanna istnieje do tej pory, leży w północnej części miasta i nazywa się: Ain sitti Myriam – „źródło Maryi”. Tam właśnie archanioł Gabriel pozdrowił ją jako błogosławioną między niewiastami.



Zwiastowanie Zachariaszowi, Zwiastowanie Maryi, około 1050 roku.
Skryptorium w Echternach, miniatura ze Złotego ewangeliarza Henryka III,
Codex Vitrinas 17, Escorial.

Natomiast w ewangelii według św. Łukasza anioł zstąpił do skromnego domostwa, gdzie żyła młoda kobieta. Składało się z dwóch izb. W głębi znajdowała się wykuta w skale grotka, zbudowane było bowiem – zgodnie ze zwyczajem – koło wzgórza (obecnie grotka znajduje się w kościele wzniesionym w 1730 roku przez franciszkanów na pozostałościach bazyliki bizantyjskiej, którą w 1263 roku kazał zburzyć egipski sułtan Bajbars po upadku Królestwa Jerozolimskiego). W okresie panowania muzułmańskiego chrześcijanie nie mieli przez pewien okres dostępu do świętych miejsc, dlatego też hufiec aniołów wzniosł do góry dom rodzinny Maryi Dziewicy i przeniósł go najpierw do Tersatto w Dalmacji,



Zwiastowanie Maryi, około 1050 roku,
Skryptorium w Echternach, fragment miniatury
ze Złotego ewangeliarza Henryka III,
Codex Vitrinas 17, Escorial.

a stamtąd ostatecznie do Loreto w regionie Marche we Włoszech. W załomie skalnym w Nazarecie widoczny jest grobowiec, który w średniowieczu uważano za miejsce pochówku świętego Józefa. Ale chowanie zmarłych w domach było całkowicie obce zwyczajom hebrajskim i nie ma żadnego przekazu, który wskazywałby na miejsce, gdzie pochowano męża Maryi. Kiedy Józef, który poślubił Maryję, jeszcze zanim „znalazła się brzemienną za sprawą Ducha Świętego” (Mt 1,18), ale jeszcze z nią nie mieszkał, odkrył, że jego żona spodziewa się dziecka, „Zadrzał cały i bił się po twarzy; zawinął się w matę i gorzko płakał”, jak podają apokryfy. Według jednej z legend arabskich, chciał ją nawet zabić. Ale inny anioł uspokoił go i Józef przyjął żonę wraz z Jej Synem, poczętym z Ducha Świętego. Wkrótce małżonkowie opuścili Nazaret i udali się do Betlejem.

*„Ja jestem Gabriel, stojący przed Bogiem.
I zostałem posłany, aby mówić z tobą i oznajmić ci tę radosną nowinę”. (Łk 1,19)*

Postać archanioła Gabriela łączy dwie części tej miniatury, łączy je także zwiastowanie dobrej nowiny, z grecka – ewangelii. Podeszły w latach kapłan Zachariasz otrzymuje w świątyni, podczas modlitwy, symbolizowanej przez kadzidło, obietnicę narodzin upragnionego dziecka.

Młodzietka Maryja dowiadyuje się, że Syn Boży ma być również Jej Synem. Historia narodzin, dzieciństwa i życia Jana Poprzednika oraz Jezusa są nierozzerwalnie związane w Ewangelii według św. Łukasza.



Zwiastowanie Maryi,
Ikona serbska, tempera na desce,
początek XIV wieku,
Galeria Ikon Ochryda.

Anioł z obrazu, w lekkiej rozwiewającej się szacie przybył na ziemię, aby zwiastować Maryi, że urodzi Syna. Słowa wychodzące z ust niebiańskiego wystanika przyjmują kształt złotych liter, a Maryja, słysząc je, cofa się przestraszona i jej postać przyjmuje kształt wdzięcznej arabeski. Simone Martini namalował ten obraz w 1333 roku przy pomocy swojego szwagra Lippa Memmiego, z którym razem prowadzili dobrze prosperującą pracownię malarską w Sienie. Nazwiska obydwu artystów oraz data wykonania dzieła widnieją na jedynym zachowanym fragmencie dawnego obramienia, włączonym w dziewiętnastowieczną ramę obrazu. Zdaniem niektórych badaczy Simone Martini wykonał centralną kwatere ołtarza, Lippo Memmi zaś kwatery boczne i cztery medaliony z podobiznami proroków – choć

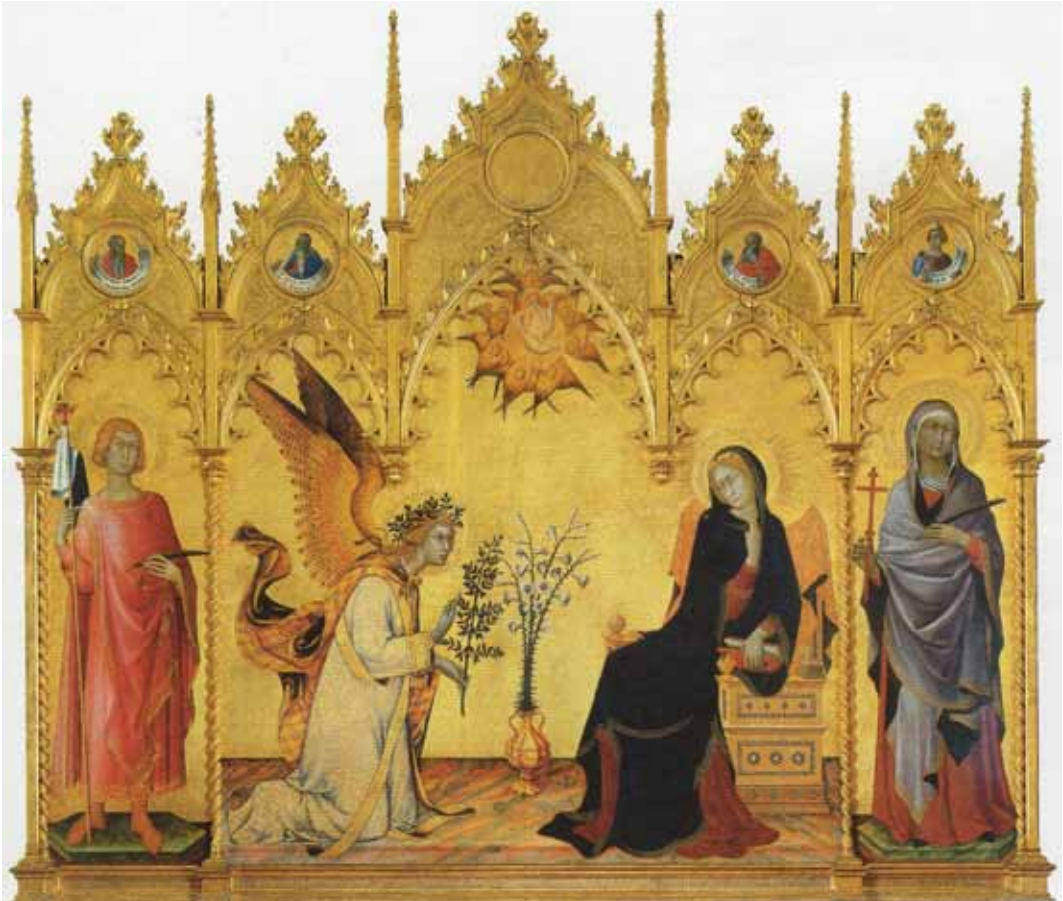
„Wszedłszy do Niej, (anioł) rzekł: «Bądź pozdrowiona, łaski pełna, Pan z Tobą, błogosławiona jesteś między niewiastami»” (Łk 1,28).

Pozostając wierny kanonicznej kompozycji Zwiastowania, nieznany autor słynnej serbskiej ikony wprowadza tu elementy, które przyjęło się nazywać manierystycznymi. Odnosi się to przede wszystkim do Gabriela, jego postać jest jakby w ruchu, ma fantazyjne rozsiane skrzydła, udrapowane szaty. Maryja, której czoła dotyka promień Boży, jest ukazana w geście otwartości i zgody. Zasłona ze Jej plecami nawiązuje do sanktuarium świątyni jerozolimskiej, bo sama Dziewica z Nazaretu staje się w tym sanktuarium, „złożonym przez Ducha Świętego” (Akatyst).



Simone Martini, Lippo Memmi
Zwiastowanie, fragment
Galleria degli Uffizi we Florencji.

trudno jest z całą pewnością stwierdzić wkład obydwu malarzy. Retabulum przeznaczone było do kapicy Sant'Ansano w katedrze sienneńskiej. Postać św. Ansana, jednego z czterech patronów Sieny, widnieje po lewej stronie, po prawej natomiast ukazana została – według większości badaczy – św. Małgorzata. W 1799 roku na polecenie wielkiego księcia Toskanii Piotra Leopolda obraz przewieziono do Florencji i wystawiono w Uffizi.



Simone Martini (ok.1284-1344), Lippo Memmi (czynny 1317-1350)
Zwiastowanie, tempera na desce, 184 x 210 cm
Galleria degli Uffizi we Florencji.

Złote tło i świetlne barwy, wzbogacone złotymi refleksami, tworzą nierealną, poetycką atmosferę. W drugiej połowie XIX wieku bracia Goncourt uznali postać anioła za „sataniczną”, ze względu na: długą wężowatą szyję i dziwne; perwersyjne piękno”, natomiast amerykański krytyk sztuki Bernard Berenson przyrównywał elegancki linearyzm Martiniego do miniatur perskich, chińskich i japońskich.

Fra Angelico, *Zwiastowanie*

Elementy kompozycji Fra Angelica są charakterystyczne dla większości dzieł florenckiego quattrocenta, jak na przykład umieszczenie anioła po lewej stronie a Maryi po prawej. Wszystko zaś umieszczone na loggi budynku wychodzącej na ogród w renesansowej dekoracji



Fra Angelico, *Zwiastowanie*, ok.1440 rok, Klasztor San Marco we Florencji.



Zwiastowanie Filippa Lippiego, ze zbiorów w Palazzo Barberini w Rzymie. Na obrazie Maryja przedstawiona jest w pozie jak gdyby oczekiwała na pierwsze w dziejach ludzkości dźwięki *Ave Maria*, jakie miałby wyśpiewać anioł, sprawiający wrażenie niepewnego i dość niezdecydowanego, pomimo swej boskiej natury.

Filippo Lippi, *Zwiastowanie*, ok.1464 rok, Zbiory w Palazzo Barberini w Rzymie.

Zwiastowanie, dzieło młodego Leonarda da Vinci, Galleria degli Uffizi we Florencji, Maryja otrzymuje przesłanie boskie w renesansowym ogrodzie.



Leonardo da Vinci, *Zwiastowanie*,
tempera i olej na desce, 98 x 217 cm, ok.1475 rok,
Galleria degli Uffizi we Florencji.

Zwiastowanie, dzieło młodego Leonarda da Vinci, Galleria degli Uffizi we Florencji, Maryja otrzymuje przesłanie boskie w renesansowym ogrodzie.

W Zwiastowaniu pędzla Leonarda w wiosenny dzień anioł odwiedza Maryję siedzącą na terasie przed domem, w ogrodzie usianym różnymi kwiatami. Za murem ogrodu widnieje rozległy pejzaż, przesłonięty porannymi mgłami. W epoce Leonarda podobna sceneria była zupełną nowością w stosunku do tradycyjnego ujęcia tematu Zwiastowania, ukazywanego na ogół w domowym wnętrzu lub loggi. To świadome zerwanie z tradycyjną ikonografią wynikało z nowego sposobu interpretacji ewangelicznego epizodu. Duża część kompozycji z przedstawieniem natury sugeruje, że zachodzący cud (boska inkarnacja za sprawą Ducha Świętego) dotyczy nie tylko Maryi, ale wszelkiego stworzenia zbawionego dzięki narodzinom Chrystusa. Ukazanie sceny w plenerze pozwoliło Leonardowi oddać nieskończoną różnorodność boskiego dzieła, na które artysta, zafascynowany pięknem otaczającego świata, patrzy okiem malarza i uczonego. Kwiaty i rośliny na pierwszym planie wydają się namalowane z natury, z tak dużą dokładnością, jakby widziane były z bliska. W odróżnieniu od nich widok miasta portowego w tle obrazu rozplywa się w błękitnych mgłach, spowijających morski horyzont i skaliste szczyty, uformowane w dawnych erach geologicznych, zapewne z czasów poprzedzających Odkupienie.

Obraz niegdyś przypisywany Domenicowi Ghirlandaio, dziś jednomyślnie uznaje się za dzieło Leonarda, mimo że nie został udokumentowany w źródłach i nie wiadomo, kto był jego zleceniodawcą. W 1867 roku Zwiastowanie przeniesiono do Uffizi z klasztoru San Bartolomeo w Monteoliveto, ale nie było to z pewnością miejsce jego przeznaczenia. Vasari nie wymienia obrazu wśród dzieł przechowywanych w klasztorze, choć wszelkich informacji na ten temat udzielał biografowi jego przyjaciel, oliwetanin don Miniato Pitti, z którym prowadził korespondencję.

Układ kompozycji świadczy o tym, że Leonardo dążył do zerwania z piętnastowieczną perspektywą linearną, budując malarską przestrzeń za pomocą światła i koloru. Perspektywa pierwszego planu jest tradycyjna: linie architektonicznych szczegółów budowli, płytek posadzki i podstawy pulpitu na książkę zbiegają się w jednym punkcie, usytuowanym pośrodku obrazu. Za kamiennym ogrodzeniem natomiast perspektywa odtworzona została za pomocą stopniowego rozjaśniania kolorów, od ciemnych drzew po jasne wzgórze i rozświetlony horyzont. W miarę oddalania się przedmiotów od patrzącego ich barwy tracą intensywność, a kształty wyrazistość, ponieważ przesłania je warstwa atmosfery, która stopniowo gęstnieje. Leonardo odkrył zatem zasady perspektywy powietrznej, bardziej sugestywnej niż perspektywa geometryczna stosowana w malarstwie XV wieku.

Zwiastowanie jest w istocie obrazem dość tradycyjnym, ilustrującym młodzieńczą twórczość Leonarda. Niektóre elementy kompozycji są charakterystyczne dla większości dzieł florenckiego quattrocenta, jak na przykład umieszczenie – podobnie jak w scenach *Zwiastowania* pędzla Fra Angelica – anioła po lewej stronie, a Maryi po prawej stronie obrazu. Obraz Leonarda nosi wyraźne ślady wpływów Verrocchia, u którego uczył się artysta. Bogata dekoracja podstawy pulpitu jest wiernym cytatem sarkofagu z porfiru i brązu Piera i Giovanniego Medyceuszy, wykonanego w tych samych latach przez Verrocchia w Starej Zakrystii kościoła San Lorenzo we Florencji.



Jan Zwany Wielkim, *Zwiastowanie*,
1485 rok, skrzydło poliptyku olkuskiego
w bazylice kolegiackiej św. Andrzeja w Olkuszu.

„Ona zmieszała się na te słowa i rozważała, co miałyby znaczyć to pozdrowienie. Lecz anioł rzekł do Niej: «Nie bój się, Maryjo, znalazłaś bowiem łaskę u Boga. Oto poczniesz i porodzisz Syna, któremu nadasz na imię Jezus. Będzie On wielki i będzie nazwany Synem Najwyższego, a Pan Bóg da Mu tron Jego praojca, Dawida. Będzie panował nad domem Jakuba na wieki, a Jego panowaniu nie będzie końca»». Łk 1,29-33

Maryja, pogrążona w pobożnej lekturze lub modlitwie, zwraca głowę ku wchodzącemu Gabrielowi, reagując na dźwięk jego głosu. Słowa pozdrowienia artysta wypisał złotymi literami, których ciąg skierowany jest ku prawemu uchu Maryi. Gabriel, w stroju sugerującym szatę liturgiczną, pojawia się w asyście anielskiego orszaku i przyklęka, by oddać Maryi chwałę należną jej jako Matce Bożej. Prawą dłoń wznosi w geście błogostawieństwa, w lewej zaś trzyma dokument z trzema pieczęciami – Boże poselstwo Trójcy Świętej.

Trudno określić scenery: złote tło nieba zlewa się w jedno z przestrzenią domu Maryi – w pewien sposób niebiosa wkraczają w sferę ziemi. Po prawej stronie widzimy szatkę, na której ustawiono proste sprzęty: naczynie na wodę, spodek i zamknięte naczynie w kształcie cyborium – pojemnika służącego do przechowywania komunikantów. Zgromadzone przedmioty mają wymowę symboliczną. Woda oznacza czystość, szczególnie ważną w kontekście dziewiczego macierzyństwa Maryi. Pojawienie się cyborium wzbogaca obraz o kolejne treści. Naczynie jest odniesieniem do specyficznej roli ciała matki, które jest osłoną dla rozwijającego się w nim dziecka. Maryja staje się zatem tabernakulum Słowa Bożego, naczyniem wybranym kryjącym świętą zawartość – wcielonego Boga, pierwotnie ukazanego w górnej części obrazu jako Dzieciątko zlatujące ku Maryi z nieba.



Stanisław Samostrzelnik, *Zwiastowanie*,
Godzinki królowej Bony, karta 36 versus,
1527-1528 rok, 17,5 x 10 cm,
Biblioteka Bodlejańska w Oxfordzie.

„W szóstym miesiącu posłał Bóg Anioła Gabriela do miasta w Galillei, zwanego Nazaret, do Dziewicy poślubionej mężowi imieniem Józef z rodu Dawida, a Dziewicy było na imię Maryja. Anioł wszedł do Niej i rzekł: „Bądź pozdrowiona, pełna łaski, Pan z Tobą, «błogosławiona jesteś między niewiastami»”
Łk 1,26-28

Opis zwiastowania – kluczowego momentu cyklu wcielenia Boga – pojawia się tylko w Ewangelii Łukasza i skupia się wyłącznie na tym, co Gabriel ma do powiedzenia Maryi. Cała scenaria tego wydarzenia, emocje Maryi, czynności, przy których anioł zastał z przyszłą Matką Bożą pozostają w sferze niedomowień. Artystom mającym zilustrować ten ważny w dziejach ludzkości moment z pomocą przyszła twórczość apokryficzna (m.in. Ewangelia Pseudo-Mateusza i Protoewangelia Jakuba), gdzie możemy odnaleźć szczegóły dotyczące zajęć, które przerwała wizyta anioła, oraz dysputy wahającej się, niedowierzającej temu, co ją spotkało, Maryi i Gabriela starającego się udzielić jej jak najdokładniejszych odpowiedzi na pytania.

Miniatura z Godzinek królowej Bony ukazuje scenę zwiastowania utrzymaną w konwencji dworskiej, odbywającą się w pełnej ozdobnych sprzętów i kosztownych tkanin komnacie. Maryja klęczy przy pulpicie, na którym leży otwarta księga. Ubrana jest w złotą suknię, dla podkreślenia jej godności jako Matki Boga-Króla. Postać Maryi jaśnieje blaskiem – łaską Stwórcy opromieniającego ją swoją chwałą, ukazanego wśród aniołów w górnej części ekspozycji. Akcentując chwałę Maryi, artysta jednocześnie wskazał na jej cnotę: na oparciu ławki widnieją symbolizująca skromność konwalie.

Gabriel pozdrawia Maryję, stojąc z berłem w ręku i z banderolą z tekstem pozdrowienia *Ave gratia plena*. Drugą ręką uchyla rąbka kotary baldachimu nad ławą Maryi. Poprzez zestawienie klęczącej Maryi i stojącego anioła artysta podkreślił kontrast między człowiekiem a aniołem reprezentującym Boga i przemawiającym w jego imieniu.



Jakob Mertens, *Zwiastowanie*, ok. 1600 rok, olej na płótnie, prałatówka przy kościele Mariackim w Krakowie.

„Na to Maryja rzekła do anioła: „Jakże się to stanie, skoro nie znam męża?” Anioł Jej odpowiedział: «Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego osłoni Cię. Dlatego też Święte, które się narodzi, będzie nazwane Synem Bożym. A oto również krewna Twoja. Elżbieta, poczęła w swojej starości syna i jest już w siódmym miesiącu ta, która uchodzi za niepłodną. Dla Boga bowiem nie ma nic niemożliwego”. Na to rzekła Maryja: «Oto ja służebnica Pańska, niech mi się stanie według twego słowa!”». Łk 1,34-38.

Maryja klęczy przy pulpicie, na którym leży otwarta księga, i pokornie skłania głowę, nie podnosząc wzroku na stojącego przed nią anioła. W ten sposób podkreślona zostaje cnota Maryi – pokora. Dziewiczą czystość symbolizują lilie umieszczone w wazonie, które w kontekście tej sceny zyskują wymowę symboliczną i odnosi się do koncepcji wcielenia jako zaślubin Boga i Maryi. W ten sposób całe wnętrze jawi się jako ślubna komnata, w której dokonął się akt ziemskiego poczęcia Syna Bożego.

Anioł prawą ręką wskazuje na otwarte niebiosa, gdzie w otoczeniu innych aniołów ukazuje się Bóg Ojciec w trójkątnym nimbie. Jeśli uważnie przyjrzymy się obrazowi, powyżej zauważymy również małą, sfruwającą z nieba postać z krzyżem. To Dzieciątko Jezus. W ten sposób artysta przedstawił moment wcielenia – przybrania przez Boga ludzkiej postaci w chwili, w której Maryja przyjęła Boże posłannictwo. Między Dzieciątkiem a Maryją ukazana została gołębica – Duch Święty. Jest to bardzo ciekawe rozwiązanie kompozycyjne, w którym na jednej linii – chciałoby się rzec: na linii jednego świetlistego promienia – malarz ukazał współdziałanie Trójcy Świętej. Bóg Ojciec zsyła na ziemię swojego Syna, by mocą Ducha Świętego przyjął ciało z Maryi.

Tego typu przedstawienia cieszyły się popularnością mniej więcej do połowy XVI wieku. Po soborze trydenckim zostały potępione jako niewłaściwe i zakazane ze względu na możliwość fałszowania przez nie prawdy teologicznej mówiącej o tym, że Jezus wziął ciało swojej matki.



Cavalier d'Arpino, *Zwiastowanie*,
1606 rok, olej na płótnie Pinakoteka, Watykan.

Na obrazie z Rytwian *Zwiastowanie* zyskało niezwykłą oprawę. U góry, w otwartych niebiosach zasiada Bóg Ojciec w trójkątym nimbie, z dłonią wspartą na globie, co odnosi się do jego wszechmocy i panowania nad całym światem. Artysta stworzył kompozycję, w której spotykają się dwie przestrzenie – niebios i ziemi. Niebo otwiera się w skromnej izbie Maryi, świat nadprzyrodzony pokornie schodzi do Ludzi. Do domu wkracza rzesza anielskich muzyków, opiewających niezwykłość chwili, kiedy Maryja godzi się być matką Syna Bożego. Łącznikiem między światem ludzi i aniołów staje się archanioł Gabriel, który – ubrany w białą szatę z błękitnymi wykończeniami – prawą dłonią wskazuje na niebo i wręcza Maryi lilię – symbol czystości i niewinności. Matka Boża w geście pokory krzyżuje dłonie na piersiach.

Starotestamentalne zapowiedzi przyjścia Mesjasza, które swój początek mają już w tzw. Protoewangelii (Rdz, 3,14-15), zaczęły wypełniać się w chwili, gdy do modlącej się Maryi przybył anioł, by przedstawić jej Boży plan (Łk 1,26-38). Na obrazach ilustrujących to wydarzenie niemal zawsze wyobrażana jest świetlista gołębicą – Duch Święty, który nie jest tylko zewnętrznym obserwatorem tego, co się dzieje, ale pełen mocy zstępuje na Maryję, by napełnić Ją nowym życiem.



Zwiastowanie, 1627-1632 rok,
kościół pokamedulski p.w. Zwiastowania
Najświętszej Maryi Panny w Rytwianach,
woj. świętokrzyskie.

Artysta stworzył dzieło w duchu epoki, kreując cały spektakl, w którym świat ziemski łączy się ze światem nieba. Aniołowie tworzący niezwykłą orkiestrę wyrażają radość całego stworzenia, które wraz ze Zwiastowaniem zyskało nowe życie w nowym wymiarze – z perspektywą odkupicielskiej misji Syna Bożego.



Zwiastowanie, witraż,
2 połowa XX wieku lub początek XXI wieku,
Kaplica Matki Bożej Słowa Bożego,
Kościół Najświętszej Maryi Panny
w Ustroniu Hermanicach.

SEN JÓZEFA

„Mąż Jej, który był człowiekiem sprawiedliwym i nie chciał Jej na zniesławienie, zamierzał oddać ją potajemnie. Gdy powziął tę myśl, oto anioł Pański ukazał mu się we śnie i rzekł: «Józefie, synu Dawida, nie bój się wziąć do siebie Maryi, twej małżonki; albowiem z Ducha Świętego jest to, co się w Niej poczęło. Porodzi Syna, któremu nadasz imię Jezus, On bowiem zbawi swój lud o d jego grzechów”. Mt 1,19-21.

Biblia nie poświęca Józefowi zbyt wiele miejsca. Wiemy tylko tyle, że ziemski opiekun Jezusa pochodził z Nazaretu i był człowiekiem sprawiedliwym. Pewien wgląd w emocjonalność Józefa daje nam fragment sugerujący, że Józef obawiał się sytuacji, w której się znalazł. Maryja stała się brzemienna, jeszcze zanim z nim zamieszkała, co w oczywisty sposób stawiało ją w złym świetle i narażało na karę śmierci za cudzołóstwo, a jej męża prawdopodobnie po ludzku przerastało. O wiele więcej informacji na temat reakcji Józefa daje nam literatura apokryficzna, która wprost opisuje jego rozpacz i panikę. Postawiony przed faktem bycia nominalnym ojcem tajemniczego dziecka



Sen Józefa, 1641-1650 rok, polichromia w kaplicy Aniołów Stróżów, kościół św. Michała Archanioła w Binarowej, woj. małopolskie.

poczętego z Ducha Świętego, musiał się przerazić. Maryja dowiedziała się o swojej misji w sposób tyleż niezwykły, co sugestywny – od postaci samego Boga, Józef nie dostał żadnych znaków i mógł opierać się tylko na tym, co powiedziała mu małżonka, tym bardziej niecodziennosc zajścia zrodziła w nim obawy. Bóg, wychodząc naprzeciw lękom człowieka, także dla Józefa przygotował spotkanie z aniołem, który poprzychodzi do niego we śnie i mówi właśnie „nie bój się”.

Binarowski artysta przedstawił Józefa jako śpiącego w otoczeniu przyrody, pod drzewem, w dłoń wkładając mu jego podstawowy atrybut – lilię, symbol czystości. Autor polichromii, będący zapewne lokalnym rzemieślnikiem, starał się ukazać scenę realistycznie, stąd typowo polskie stroje zarówno u Józefa, jak i u anioła. Fakt, że w inskrypcjach malowidła tradycyjną łacinę zastąpił język polski, dobitnie podkreśla, że zadaniem artysty było stworzenie czytelnego, prostego przekazu, zrozumiałego dla wiernych.

NAWIEDZENIE ŚW. ELŻBIETY PRZEZ MARYJĘ



Nawiedzenie Elżbiety przez Maryję, 1480 rok, szkoła węgierska.

Obie postacie zwrócone do siebie, dotykają się rękoma. Maryja przedstawiona jako młoda kobieta po lewej, Elżbieta jako starsza po prawej. Ubrane w stroje z epoki, obowiązujące w środkowej Europie. Do spotkania doszło przed loggią domu zamożnych właścicieli. Paw usiadł na balustradzie. W tle Przepięknie urządzonego ogród. Na ostatnim planie widoczny na wzniesieniu zamek. Wyraźnie widać, że Maryja i Elżbieta są w zaawansowanej ciąży. Rozmowa kobiet będących krewnymi uwidoczniła została na wstęgach zapisanego papieru umieszczonymi pomiędzy kobietami.



Pinturicchio (i pomocnicy), *Nawiedzenie św. Elżbiety*, 1492-1494, technika *al fresco*, Apartament Borgia, Sala dei Santi.

„W tym czasie Maryja wybrała się i poszła z pośpiechem w góry do pewnego miasta w (pokoleniu) Judy. Weszła do domu Zachariasza i pozdrowiła Elżbietę. Gdy Elżbieta usłyszała pozdrowienie Maryi, poruszyło się dzieciątko w jej łonie, a Duch Święty napełnił Elżbietę. Wydała ona okrzyk i powiedziała: «Błogosławiona jesteś między niewiastami i błogosławiony jest owoc Twego łona. A skądże mi to, że Matka mojego Pana przychodzi do mnie? Oto, skoro głos Twego pozdrowienia zabrzmiał w moich uszach, poruszyło się dzieciątko w moim łonie. Błogosławiona jesteś, któraś uwierzyła, że spełnią się słowa powiedziane Ci od Pana»”.



Jan Zwany Wielkim, *Nawiedzenie*, 1485 rok, skrzydło poliptyku olkuskiego w bazylice kolegiackiej św. Andrzeja w Olkuszu.

Gdy archanioł Gabriel oznajmia Maryi, że będzie matką Syna Bożego, wspomina także o jej krewnej Elżbiecie, która mimo podeszłego wieku i przekonania o nieplodności jest w szóstym miesiącu ciąży. Maryja właśnie z Elżbietą chce podzielić się swoją radością i wyrusza z wizytą do osoby, która sama przygotowując się do macierzyństwa tę radość najpełniej rozumie.

Artysta zaprezentował scenę, w której Maryja w asyście dwóch aniołów przybywa do swojej krewnej. Autor swobodnie zinterpretował narrację biblijną, według której Maryja weszła do domu Zachariasza, i przedstawił Elżbietę jako wychodzącą jej na spotkanie, a w tle otwarte wnętrze domu, gdzie przebywa Zachariasz. W ten sposób zobrażona została prawidłowa hierarchia, wedle której to Elżbieta, mimo że starsza od Maryi, oddaje przybyłej cześć jako Matce Bożej. Różnica stanów statecznej Elżbiety i dziewiczej – choć poślubionej Józefowi – Maryi podkreślona jest również poprzez nakrycia głowy; Maryję ukazano w welonie, z odkrytymi włosami, włosy Elżbiety zostały szczelnie ukryte pod czepcem.



*Nawiedzenie, witraż, XIX wiek,
Kościół św. Klemensa, papieża i męczennika w Ustroniu,
okno w południowej ścianie nawy głównej.*

Postacie Elżbiety i Maryi zwrócone twarzami do siebie, w geście powitania, Maryja po prawej w złotej sukni, trzyma swoje ręce nad rękoma Elżbiety, dotykając jej brzucha, Elżbieta, w stroju brązowym, podtrzymuje ręce Maryi. Ujęcie w rondzie, na fioletowo granatowym tle. U góry i u dołu oraz po bokach złote i miodowe dekoracje. W promieniach południowego słońca dają wspaniały widok.

DROGA Z NAZARETU DO BETLEJEM. POSZUKIWANIE NOCLEGU W BETLEJEM



Michael Willmann,
Poszukiwanie noclegu w Betlejem, 1696 rok
fresk w kościele św. Józefa w Krzeszowie,
woj. dolnośląskie.

„Udał się także Józef z Galilei, z miasta Nazaret, do Judei, do miasta Dawidowego, zwanego Betlejem, ponieważ pochodził z domu i rodu Dawida, żeby się dać zapisać z poślubioną sobie Maryją, która była brzemienna. Kiedy tam przebywali, nadszedł dla Maryi czas rozwiązania”. (Łk 2,4-6).

Józef pojawia się w sztuce najczęściej w przedstawieniach Świętej Rodziny, zawsze jako opiekun i przewodnik Maryi, a później Jezusa. Jako na mężczyźnie spoczywała na nim odpowiedzialność za zapewnienie rodzinie bytu i wychowanie Jezusa według prawideł judaizmu. W scenie z fresku Michała Willmanna Józef staje przed zadaniem znalezienia miejsca spoczynku dla bliskiej rozwiązania Maryi. Karczmarz, w którego postaci niektórzy doszukują się ukrytego autoportretu Willmanna, wskazują na przestrzeń znajdującą się poza kadrem fresku – prawdopodobnie na stajnię, gdzie będą mogli przenoćować podróżni. Sylwetki karczmarza i Józefa zakomponowano na zasadzie

lustrzanego odbicia; zauważalne jest podobieństwo gestów i spojrzeń. Wydaje się, że prośba Józefa spotyka się z brakiem zrozumienia ze strony karczmarza, przez co jeszcze mocniej podkreślony zostaje dramatyzm sytuacji. Szczególną funkcję w kompozycji pełni światło, które kieruje wzrok widza na określone partie obrazu. Willmann oświetla twarze rozmawiających i z półmroku tła wydobywa postać brzemienną Maryję czekającą powrotu męża.

Cykl fresków w cysterskim kościele św. Józefa w Krzeszowie to arcydzieło śląskiego malarstwa barokowego. Autorem programu ideowego dekoracji kościoła był opat Bernhard Rosa, założyciel Bractwa Świętego Józefa, który wykonanie malowideł zlecił sławnemu już wówczas i okrzykniętemu „śląskim Apellesem” malarzowi Michałowi Willmannowi. Willmann stworzył freski przy pomocy swego pasierba Jana Krzysztofa Liszki. Sceny w przyziemnej strefie kościoła poświęcono Siedmiu Radościom i Siedmiu Smutkom św. Józefa, co było nawiązaniem do popularnej wówczas modlitwy. Obrazują one uświęcone ziemskie życie Józefa, przedstawione w kontekście codziennych wydarzeń, co umożliwiło wiernym modlitewne zbliżenie się do świętego, stanowiącego

dla nich wzorzec życia. Tematyka dekoracji prezentowała aktualną refleksję teologiczną dotyczącą patrona kościoła, postaci deprecjonowanej przez luteranów, którzy pomijali rolę św. Józefa w życiu Jezusa, zaledwie odnotowując jego istnienie jako historycznej postaci. Skupiający się wokół ziemskiego życia św. Józefa program ikonograficzny był swoistym manifestem religijnym i argumentem w polemice toczonej przez cysterskiego opata z protestantami, przeważającymi wówczas na Śląsku.

NARODZENIE CHRYSTUSA



Giotto di Bondone, *Boże Narodzenie (Narodziny Jezusa)*,
ok. 1303-1305 roku, fresk, techniką *al fresco*, 200 x 185 cm.

Boże Narodzenie, to fresk autorstwa Giotto di Bondone namalowany około 1305 roku dla Kaplicy Crovegnich w Padwie. Jeden z 40 fresków namalowanych przez Giotto w Kaplicy Scrovegnich należący do cyklu scen przedstawiających życie Joachima i Anny, Maryi oraz Chrystusa.

Fresk obrazuje jeden z najbardziej popularnych wątków religijnych malowanych przez artystów. Boże narodzenie zostało opisane w Ewangelii Łukasza. Gdy Święta Rodzina przybyła do Betlejem, nie było miejsca dla nich w gospodzie więc schronili się poza miastem. Wówczas Maryja porodziła syna. Według Ewangelii narodziny nastąpiły w stajence lub zadaszonym schronieniu dla zwierząt o czym mają świadczyć słowa: *„Porodziła swego pierworodnego Syna, owinięła Go w pieluszki i położyła w żłobie, gdyż nie było dla nich miejsca w gospodzie”* (Łk 2,7).

Giotto odszedł od tradycyjnego przedstawienia wątku. Tłem dla *Narodzin Jezusa* uczynił skalny krajobraz ze skalnym występem zadaszonym drewnianym daszkiem. Zgodnie z bizantyjską tradycją ikonograficzna umieścił Maryję w pozycji leżącej, ale już układ ciała Matki był nowością w sztuce. Maryja pochyla się nad małym Jezusem, zbliżając swoją twarz do twarzy dziecka. Giotto podobną scenę powtórzył w późniejszym fresku zatytułowanym *Opłakiwanie Chrystusa*.

Na pierwszym planie po lewej stronie osioł został namalowany w skrócie perspektywicznym. Obok niego św. Józef tradycyjnie pogrążony jest we śnie, a jego sylwetka przypomina Joachima w Śnie Joachima. Po prawej stronie pasterze wysłuchują słów anioła, który zapowiada przyjście Mesjasza na świat: *„Lecz anioł rzekł do nich: „Nie bójcie się! Oto zwiastuję wam radość wielką, która będzie udziałem całego narodu: dziś w mieście Dawida narodził się wam Zbawiciel, którym jest Mesjasz, Pan. A to będzie znakiem dla was: znajdziecie niemowlę owinięte w pieluszki i leżące w żłobie”. I nagle przyłączyło się do anioła mnóstwo zastępów niebieskich”. (...)*” (Łk 2,10-12).

Wspomniane zastępy aniołów zostały umieszczone nad dachem stajenki. W ten sposób Giotto przedstawił dwa wątki na jednym fresku.

Robert Campin, Narodziny Chrystusa

Obraz przedstawia scenę Bożego Narodzenia, która rozgrywa się w podniszczonej stajence na pierwszym planie Maryja została ukazana w pozie klęczącej jako młoda niewiasta, odziana w białą suknię i biały płaszcz z haftowaną złotą bordiurą. Szaty w dolnej części leżą na ziemi, ich fałdy przybierają dynamiczne, geometryczne układy. Matka Boża wykonuje gest adoracji Dzieciątka, które leży nagie, bezpośrednio na ziemi. Otacza je promienista gloria. Obok Jezusa przykłękuje św. Józef ubrany w szkarłatny płaszcz o brązowej podszewce, szyję ma owiniętą ciemnoniebieską wstęgą. Jego sędziwy wiek podkreślają liczne zmarszczki oraz siwe włosy i broda. W ręce trzyma świecę, drugą zaś chroni jej płomień przed wiatrem. Świętej Rodzinie towarzyszy stojąca przed drzwiami do szopy grupa trzech pasterzy, z których dwójka muzykuje. Po prawej stronie przykłękują dwie kobiety – akuszerki, które na głowach mają welony. Ich imiona – Zebel i Salome – widoczne są na banderolach. Kobiety są bogato ubrane, co było charakterystyczne dla ówczesnych dam dworu. Atmosferę adoracji pogłębia obecność aniołów: trzech unosi się przy dachu stajenki, jeden z nich kieruje wzrok ku akuszerkom. Trzymają banderolę z pisaną po łacinie sentencją *Chwała Bogu na ziemi i w niebiosach*.



Kompozycja obrazu jest wieloplanowa. Pierwszy plan tworzy tytułowa scena, na dalszych planach został ukazany rozległy górzysty krajobraz z doliną i ubitą piaszczystą drogą, wiodącą meandrami ku głębi, gdzie znajduje się wioska nad jeziorem. Po wodzie płynie żaglowiec. W oddali widać otoczone murami obronnymi miasto z górującymi nad nim kościołem oraz położonym na wysokim wzniesieniu warownym zamkiem.

Robert Campin,
Narodziny Chrystusa (Boże Narodzenie),
około 1425 rok, olej na desce, 87 x 70 cm,
Musee des Beaux-Arts w Dijon.



Rogier van der Weyden, i jego warsztat, *Boże Narodzenie*, prawe skrzydło Tryptyku Alessandra Sforzy, 1445-1460 rok, olej na desce. Skrzydło prawe 53,7 x 19 cm, tablica środkowa 60,5 x 51,6, skrzydło lewe 60,5 x 258 cm. Królewskie Muzea Sztuk Pięknych w Brukseli.

Dzieło powstało na zlecenie Alessandra Sforzy, pana Pesaro, który został przedstawiony na tablicy środkowej wraz z dwiema towarzyszącymi mu osobami – kobietą i młodym mężczyzną.

Według jednej z hipotez Alessandro Sforza zamówił tryptyk wspólnie z żoną Costanzą da Varano, córką władcy Camerino i jej młodszym bratem Rodolfem. Dzieło powstało na pewno po roku 1444, w którym to Alessandro i Costanza wzięli ślub. Tryptyk mógł jednak zostać zamówiony dopiero w okresie, gdy fundator przebywał w Burgundii i Flandrii, czyli w latach 1457-1458 i powstać około 1460 roku.

Według kolejnej hipotezy, wysuwanej przez niemieckiego badacza Stephana Kemperdicka i polskiego historyka sztuki Antoniego Ziembę, kobieta towarzysząca Alessandrowi byłaby jego drugą żoną Sveva da Montefeltro, a obok rodziców klęczałby syn donatora z pierwszego małżeństwa z Costanzo, kolejny pan Pesaro i hrabia Cotignoli.

Odmianą identyfikację postaci przedstawionych na środkowym panelu zaproponował angielski mediewista Cecil H. Clough. Według niego naprzeciwko ukazanego w zbroi Alessandra klęczy syn Costanzы oraz córka z pierwszego małżeństwa Battista, księżna Urbino, późniejsza małżonka Federica III da Montefeltro. Zidentyfikowanie kobiety jako córki fundatora, nie zaś jako jego drugiej żony, Clough tłumaczy próbą otrucia Alessandra przez młodą Svenę. W 1457 roku za tę próbę morderstwa została ona odesłana do zakonu klarysek. Przy założeniu, że obraz powstał pod koniec lat pięćdziesiątych XV wieku, Sveva jako niedoszła mężobójczyni nie mogła zostać przedstawiona u boku fundatora. Na skrzydłach ukazane zostały dwie sceny: na prawym Boże Narodzenie w towarzystwie św. Franciszka w jego charakterystycznym mnisim habicie i św. Bawona z sokołem na dłoni, na pierwszym planie. Na lewym panelu znajduje się scena ukazująca św. Jana Chrzciciela na pustyni w towarzystwie św. Katarzyny, której towarzyszą jako atrybuty koło i miecz oraz św. Barbary trzymającej w dłoniach model wieży, w której była więziona.



Rogier van der Weyden, *Boże Narodzenie*, Tryptyk z ołtarza *Bladelin*, olej na desce.



Petrus Cristus, *Narodzenie Chrystusa*, (*Narodzenie*),
ok. 1450 rok, panel, 127,7 x 94,9 cm,
National Gallery of Art.

Obraz niderlandzkiego malarza Petrusa Cristusa, *Narodzenie*, którego tematem jest narodzenie Jezusa w stajence. Wokół Dzieciątka stoją Maryja ze św. Józefem i czterech aniołów. Wszystkie postacie pogrążone są w kontemplacji, co przywodzi na myśl późniejszą śmierć Chrystusa na krzyżu. Za częściowo zburzoną ścianą stoją rozmawiający ze sobą pasterze.

Rozgrywana scena została umieszczona przez malarza wewnątrz rzeźbionego łuku. Po obu stronach łuku widoczne są rzeźbione wizerunki Adama i Ewy zastępujących intymne miejsca. Widoczne nad nimi płaskorzeźby przedstawiające sześć scen z Księgi Rodzaju, od wygnania z Raju do odprawienia Kaina po jego morderstwie dokonany na bracie Abla. Dwie kolumny dźwigane są przez dwie postacie, nawiązujące do mitycznych Atlasów. Tak przedstawiona metafora mówi o grzechu pierwotnym, który popełnili pierwsi ludzie, o konsekwencji czynu dźwiganego na barkach przez kolejne pokolenia.

Narodziny Chrystusa oznaczają koniec jarzma i zawarcie Nowego Przymierza przez śmierć na krzyżu. Na późniejsze wydarzenia na Golgocie ma wskazywać krajobraz miasta widoczny w głębi przedstawiający Jerozolimę.

Św. Józef namalowany boso, jego sandały widoczne są przed nim. Ten szczegół ma nawiązywać do przykazania danego Mojżeszowi przez Boga: „*Rzekł mu (Bóg): «Nie zbliżaj się tu! Zdejm sandały z nóg, gdyż miejsce na którym stoisz jest święte»*„ (Wj 3,5).

Sceny przedstawiające Boże Narodzenie czy adorację Dzieciątka w ciekawy sposób oddają szczególną więź łączącą Maryję i Jezusa, oscylującą na pograniczu adorowania świętości i matczynej czułości. Maryja jako jedyna jest świadoma niezwykłości dziecka, które przyszło na świat. Tylko ona naprawdę wie, co oznaczają te narodziny dla ludzkości, w której dziejach rozpoczęła się właśnie nowa era. Będąc Matką Bożą, pozostaje przede wszystkim pokorną służebnicą Pana. Nietrudno zauważyć, że w większości przedstawień Bożego Narodzenia św. Józef znajduje się jakby poza główną sceną, tak jak w przypadku *Narodzenia Chrystusa* z polptyku olkuskiego. Pojawia się tutaj na drugim planie kompozycji, w prowizorycznych zabudowaniach stajenki, razem z osłem i wołem. Wyraźnie starszy od żony, siedzi zamyślony, spoglądając w kierunku kłęczącej grupy Maryi i aniołów adorujących dziecko. W ten sposób artysta podkreślił odrębność misji św. Józefa, który nie ma udziału w więzi między Maryją i Dzieciątkiem, jest całkowicie poza tajemnicą wcielenia, niezupełnie ją rozumie i jeszcze nie zdaje sobie sprawy



Jan Zwany Wielkim, *Narodzenie Chrystusa*, 1485 rok, skrzydło poliptyku olkuskiego w bazylice kolegiackiej św. Andrzeja w Olkuszu.

Niderlandzki malarz Gerard David namalował w 1490 roku obraz *Narodzenie*. Obraz ten ma dechy późnego gotyku niderlandzkiego i wczesnego renesansu pochodzącego z południowych prowincji. Widać tu wpływy starych mistrzów. Realizm szczegółów uwidacza się w sposobie przedstawienia postaci.

Z lewej strony obrazu do Dzieciątka zbliża się pasterz, a jego układ ciała, zwłaszcza nóg, świadczy o jego niezdecydowaniu i ostrożności. Święty Józef trzyma w dłoniach zapaloną świecę, która ma symbolizować nadzieję na nadchodzące odkupienia. Twarze wszystkich postaci mają cechy indywidualnych portretów. Nad postaciami widoczna jest stara, rozwalająca się stajenka. Jest ona połączona z ruinami bramy rromańskiej. W ówczesnym czasie wszystko co związane z tym stylem wiązało się już z tym co się kończy i odchodzi. Ruiny i zniszczona stajenka jest więc alegorią oczekiwania na zbawienie, a Boże Narodzenie chwilą zapowiedzi rychłego odkupienia. W tle David ukazał w szczegółowy sposób krajobraz miejski z domami mieszczan, zamkiem i katedrą. Liczne szczegóły wraz z ciekawską postacią widoczną z prawej strony, wychylającą się zza ściany robi wrażenie naturalności sceny. Tajemniczą postacią jest prawdopodobnie malarz, a malując swój autoportret sygnował swoje dzieło.



Gerard David, *Narodzenie Chrystusa* (*Narodzenie*), ok. 1490 rok, panel, 76,5 x 56 cm, Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie.



Pinturicchio (i pomocnicy), *Boże Narodzenie*, fragment, 1492-1494 rok, technika al fresco, Apartament Borgia, Sala dei Misteri della Fede, Florencja.

Obraz narodziny Chrystusa Geertgena tot Sint Jansa, niderlandzkiego malarza XV wieku przedstawia temat zaczerpnięty z Ewangelii Św. Łukasza. Jest to jeden z najczęściej przedstawianych wątków w sztuce. Geertgen tot Sint Jans narodzenie Chrystusa ukazał w scenerii nocnej. Prawdopodobnie inspiracją dla takiej kompozycji był przekład apokryficznej Ewangelii Pseudo Mateusza:

„Gdy anioł to oznajmił, rozkazał zatrzymać zwierzę juczne – nadszedł bowiem czas rozwiązania – i polecił, by Maryja zsiadła ze zwierzęcia i weszła do podziemnej jaskini, w której nigdy nie było światła, lecz panowała wieczna ciemność, gdyż nie dochodziło tam światło dnia. Kiedy Maryja weszła do środka, grotę oblała jasność, jak gdyby zaświeciło w niej słońce (...) I tu porodziła Syna, którego gdy się narodził, otoczyli aniołowie, a gdy się narodził i stanął na swych nogach, natychmiast zaczęli Go wielbić”. (Ps Mt 13).



Geertgen tot Sint Jans. *Narodziny Chrystusa* (*Boże Narodzenie*), 1495 rok, panel, 34 x 25 cm, National Gallery London.

Artysta scenę umieścił w stajence. Mały Jezus leży w żłóbku w centralnej części obrazu. Z prawej strony pochyla się nad nim Maryja a z lewej grupa aniołów. Wszystkie postacie są oświetlone mocnym światłem bijącym od Dzieciątka. Dwa pozostałe źródła światła znajdują się w głębi sceny, gdzie rozgrywa się jeden z pomniejszych wątków poprzedzających narodziny Jezusa. Anioł ukazuje się pasterzom i oznajmia im o narodzinach Pana, nakazując złożenie mu pokłonu. Pasterzy oświetla blask padający od zwiastującego boskiego postać i zapalonego z drugiej strony ogniska. Z prawej strony Geertgen tot Sint Jans ukazał św. Józefa pogrążonego w ciemnościach. Pełni on drugoplanową rolę zgodnie w ówczesną ikonografią chrześcijańską.



Girolamo dai Libri, *Scena narodzenia Jezusa z królikami i świętymi: Janem Chrzcicielem i Hieronimem*, około 1540 roku.

Narodzenie (po włosku: *La Nativita*), to obraz olejny włoskiego manierysty Federica Barocciego. Obraz zakupił od malarza książę Francesco Maria Della Rovere. W 1604 roku żona króla Hiszpanii Filipa III, Małgorzata Austriacka, poprosiła księcia o pomoc w zdobyciu dzieła o podobnej tematyce. Ostatecznie Francesco Delle Rovere podarował obraz królowej, sam zadowolając się kopią wykonaną przez ucznia Baroccia, Alesandro Viteli. Obecnie dzieło znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie.

Artysta przedstawił proste wnętrze stajenki betlejemskiej, krótko po narodzinach Chrystusa. W centrum kompozycji znajduje się Maryja zwrócona w prawo, ku leżącemu pod żłóbkiem Dzieciątku. Postać Maryi jest wyidealizowana, malarz przedstawił ją jako piękną, młodą kobietę, z troską zwróconą w stronę swojego dziecka. Dzieciątko ukazane jest naturalistycznie, jego twarz wpatrzona w matkę wyraża radość. Obie postacie oświetlone są ostrym, nadnaturalnym światłem podkreślającym ich świętość.



Federico Barocci, *Narodzenie*
(po włosku: *La Nativita*), 1597 rok,
olej na płótnie, 134 x 105 cm,
Muzeum Prado w Madrycie.

Kompozycję uzupełnia znajdująca się w cieniu postać świętego Józefa, który uchyla drzwi stajenki zaglądającym do niej pasterzom. Wnętrze jest proste i ubogie widoczny jest jedynie żłóbek i dwie głowy zwierząt, wołu i osła. Ukazane w lewym dolnym rogu koszyk i worek, należą zapewne do Świętej Rodziny. Zasypana słomą stajnia na swoje ukryte znaczenie, symbolizuje bowiem świat pogrążony w duchowym kryzysie.

Artysta namalował obraz używając żywych, kontrastowych kolorów. Dzieciątko umieszczone jest nietypowo, bowiem nie znajduje się w centrum płótna, ale zostało przesunięte do jego prawej krawędzi, pod głowy znajdujących się w stajni zwierząt. Również bogate szaty św. Józefa i Maryi kontrastują z prostotą wnętrza, akcentując tym samym paradoks narodzin Boga w stajni.

Obraz autorstwa hiszpańskiego malarza pochodzenia greckiego Dominikosa Theotokopulosa, znanego jako El Greco.



El Greco, *Boże Narodzenie*, 1603-1605 rok,
olej na desce, tondo, 128 x 90 cm,
Hospital de la Caridad de Illescas.

Obraz był jednym z pięciu ocalonych obrazów ozdabiających kościół parafialny w Illescas. Na początku XVI wieku El Greco i jego syn Jorge Manuel otrzymali zamówienie na ozdobienie kościoła parafialnego. Mieli wykonać pięć drewnianych ołtarzy z dwoma naturalnej wielkości posągami proroków Symeona i Izajasza, rzeźbione tabernakulum i obrazy. Większość ozdób zaginęła w 1936 roku podczas wojny domowej. Ocalały jedynie obrazy: *Zwiastowanie*, *Boże Narodzenie*, *Madonna Miłosierna*, *Święty Ildelfons* i *Koronacja Matki Bożej* ukryte w Madrycie w podziemiach budynku Narodowego Banku Hiszpanii.

Tondo ze sceną Zwiastowania i Bożego narodzenia były umieszczone po obu stronach *Koronacja Matki Bożej*. El Greco eks-

perymentujący z efektami światła, barwy i ruchu wpisuje scenę w rondo. Madonna wynurza się z ciemności i oświetlona jest silnym światłem o nieokreślonym źródle. Ulobiona i bardzo bliska malarzowi postać św. Józefa jest olbrzymia, utopiona w błękitnym odbłasku. Pośrodku znajduje się małe Dzieciątko ukazane w niezwykle delikatny sposób, jego ciało jest niemal przezroczyste. Jest częściowo źródłem światła rozświetlającym pomieszczenie.

Scena ukazana jest również z bardzo niskiej perspektywy, na co wskazuje głowa wołu ukazana u dołu obrazu.



Giovanni Battista Pittoni, *Narodziny Chrystusa*, około 1735 roku, canvas, 73,2 x 56 cm, Alte Pinakothek Monachium.

Maryja trzyma Dzieciątko na kolanach. Święty Roch i św. Aurea klęcząc oddają cześć Dzieciątku. Dzieciątko trzyma w ręku różę św. Rochowi, a on ją odbiera. W oddali pejzaż z widocznym zamkiem średniowiecznym, na dalszym planie szczyty gór. Mały format dzieła sugeruje, że panel służył do prywatnej osobistej dewocji.

Obraz wielkiego malarza włoskiego baroku. Bardzo często malowany w różnych wersjach. Wspaniała atmosfera ukazana, cudownej jakości ukazanie wydarzenia narodzin Chrystusa. Maryja w geście pokazywania narodzonego Dzieciątka, wciąga widzów w swą radość. Pozycja św. Józefa mistycznie uformowana, nigdzie indziej w ikonografii nie spotykana



Jacopo Palma il Vecchio, *Dziewica i Dzieciątko z św. św. Rochem i Aureą*, Alte Pinakothek w Monachium.

ADORACJA CHRYSYTA



Adoracja Dzieciątka, około 1480 roku, pozostałość tryptyku, bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu.

„Porodziła swego pierworodnego Syna, owinęła Go w pieluski i położyła w żłobie, gdyż nie było miejsca w gospodzie”. (Łk2,7)

Jak już wspominaliśmy we wprowadzeniu, Biblia bardzo lakonicznie opisuje narodziny Chrystusa. Nie wiemy nic okolicznościach w jakich przeszedł na świat, o uczuciach towarzyszących Maryi, nie wiadomo, jak przebiegł poród, ani jak przeżył to wydarzenie św. Józef. Jediną daną nam informacją jest wzmianka o żłóbku, w którym położono nowo narodzone Dziecię. Tę lukę w narracji biblijnej wykorzystali twórcy pism apokryficznych, dając o wiele pełniejszy obraz wydarzeń, jakie mogły rozegrać się w Betlejem. To w apokryfach po raz pierwszy pojawiają się przy żłóbku zwierzęta – wół i osioł, a grotę narodzin przepiękna dziwna światłość bijąca od Maryi i Jezusa.

Ikonografię Bożego Narodzenia zrewolucjonizowały objawienia św. Brygidy Szwedzkiej (1303-1373), których doznała podczas pielgrzymki do Ziemi Świętej w 1372 roku. Przebywając w Grocie Narodzenia w Betlejem, św. Brygida miała ujrzeć brzemienną Dziewicę w białym płaszczu, ze złotymi, rozpuszczonymi włosami oraz sędziwego mężczyznę i towarzyszące im zwierzęta wołu i osła. Dziewica w tajemniczy sposób urodziła dziecko jaśniejące blaskiem, który przyćmiewał przyniesioną przez starca świecę. „Gdy poczuła, że porodziła, zaczęła adorować Chłopca bardzo nabożnie i z wielką czcią, z pochyłą głową i złożonymi rękami, mówiąc: Bądź pozdrowiony, mój Boże, mój Boże, mój Panie, mój Synu! Wówczas Chłopiec począł płakać i jakby drzeć z zima i z powodu twardej ziemi, na której spoczywał; powoli odwrócił się, rozłożył rączki, szukając Matki(...)”. (św. Brygida Wielka, *Objawienia i inne dzieła*, Kraków 2004).

Anonimowy obraz toruński przedstawia scenie tuż po cudownych narodzinach. Dzieciątko leży na ziemi i wyciąga ręce do matki. Maryja i św. Józef jakby zamarli w zachwycie; pogrążeni w wewnętrznej modlitwie, klęcząc, jako pierwsi składają Jezusowi należny mu jako Bogu hołd. Przestrzeń przepiękna jest jasnym światłem, w którym ginie płomień świecy trzymanej przez św. Józefa.



Stanisław Samostrzelnik, *Adoracja Dzieciątka*,
Godzinki królowej Bony, k.60v,
 1527-1528 rok 17,5 x 10 cm,
 Biblioteka Bodlejańska w Oksfordzie.

Przedstawienie tych zwierząt jako kłęczących w geście pokornego poddaństwa – tak jak to zrobił Stanisław Samostrzelnik na jednej z miniatur *Godzinek królowej Bony* – miało na celu ukazanie całego rodzaju ludzkiego składającego hołd Synowi Bożemu.

Scenę adoracji artysta wzbogacił o zastępy aniołów skupionych wokół żłóbka i unoszących się nad pozostałościami murowanych zabudowań, w których schronili się Maryja z św. Józefem. Aniołowie zstępują z nieba, by służyć swojemu Bogu – pochylają się nad Dzieciątkiem, podkładają mu siano pod głowę, próbują je ogrzać i zabawić. Motyw anielskiej pomocy podkreśla niezwykłość dziecka, któremu posłuszne są nawet dwie natury – ludzka i boska, co symbolizuje sfera widocznie wkraczająca w sferę ziemi.

Pierwsze ilustracje narodzin Chrystusa, obecne w ikonografii od IV wieku, znacząco różniły się od rozbudowanych scen, do których przyzwyczała nas sztuka wieków późniejszych. Początkowo dla ukazania najważniejszych symbolicznie treści artystom wystarczyły przedstawienia samego żłóbka w otoczeniu ofiarnych zwierząt – wołu i osła. Zwierzęta te wielokrotnie pojawiają się na kartach Starego i Nowego Testamentu, a ich obecność przy żłóbku Chrystusa w pewnym sensie zapowiada prorocstwo Izajasza: „*Wół rozpoznaje swego pana i osioł żłób swego właściciela*” (Iz1,3). Zwierzęta miały znaczenie symboliczne – Grzegorz Wielki upatrywał w nich odniesienia do dwóch gałęzi Kościoła Katolickiego, wół miał symbolizować Żydów, zaś osioł pogan.



Stanisław Samostrzelnik, *Adoracja Dzieciątka*,
Godzinki królowej Bony, fragment.
 Biblioteka Bodlejańska w Oksfordzie.

ZWIASTOWANIE PASTERZOM

Prości pasterze padają na kolana przed aniołem. Wystannik z nieba wskazuje im odległy punkt za sobą, otoczony dwoma złotymi półokręgami. Pasterze, wysłuchawszy anioła, składają hołd narodzonemu właśnie Jezusowi.



Jules Bastien-Lepage, *Zwiastowanie pasterzom*,
1875 rok, olej na płótnie,
National Gallery of Victoria, Melbourne.

Obraz ma ciekawą historię. W 1875 roku młody malarz, prekursor naturalizmu, Jules Bastien-Lepage ubiegał się o Prix de Rome, coroczne stypendium przyznawane utalentowanym studentom przez francuską Academie des Beaux-Arts. Finałiści mieli w ciągu 90 dni namalować obraz na zadany temat, pracując w ścisłej izolacji i pod strażą. Wybrano „Zwiastowanie pasterzom”. Bastien-Lepage zdecydował się na kompromis między naturalizmem, czyli stylem nawołującym do wiernego odtwarzania rzeczywistości, a poszanowaniem wielowiekowej konwencji. Jak później wspominał, malując pasterzy, naśladował styl XVII-wiecznego artysty Jusepe de Ribery, a sposób malowania anioła zapożyczył od zmarłego osiem lat wcześniej Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingresa. Powstał interesujący kontrast między naturalistycznie namalowanymi pasterzami a ukazującym im się aniołem, jakby przeniesionym z pozłocanej ikony.

Obraz wzbudził entuzjazm publiczności, ale konserwatywni akademicy przyznali mu tylko drugą nagrodę. Prawdopodobnie zraziły ich łachmany, w jakie Bastien-Lepage „odział” pasterzy. Oficjalnie ogłoszono jednak, że scena rozgrywa się o zmierzchu, a powinna w środku ciemnej nocy.

Załamany artysta rok później porzucił Paryż i wrócił do swojej rodzinnej wioski Damavillers w północno-wschodniej Francji, gdzie do końca swych dni (zmarł w wieku 36 lat) malował sceny z życia wieśniaków. Obrazy te przyniosły mu sławę i uznanie po śmierci.

„I rzekł do nich anioł: «Nie bójcie się! Oto zwiastuję wam radość wielką, która będzie udziałem całego narodu dziś bowiem w mieście Dawida narodził się wam Zbawiciel, którym jest Mesjasz, Pan»”. (Łk 2,10-11)



Piero Cavallini, (właściwe nazwisko: Piero Cerroni),
ok. 1250 – 1340-50, *Boże Narodzenie*, ok. 1291 rok, mozaika z cyklu *Życie Maryi*,
Santa Maria in Trastevere, Rzym.

Oto kolejne zwiastowanie, anioł, zwiastujący tym razem pasterzom, trzyma wstęgę z łacińskim napisem „Zwiastuję wam radość wielką”. Centrum kompozycji stanowi jednak czarna grota – symbol grzesznego świata – z nowo narodzonym Jezusem, złożonym do żłóbka przypominającego Jego przyszły grób. Męczące św. Józefa wątpliwości i powaga Maryi równoważą radość pasterzy.

HOŁD PASTERZY

W środkowej części ołtarza znajdujemy prezentację adoracji Dzieciątka Jezus przez Maryję, św. Józefa i pasterzy. Rodzina Paumgartner i drugi mąż, Barbary Paumgartner - Hans Schinbach klęczą przed Dzieciątkiem. Na skrzydłach ołtarza widzimy św. Jerzego i św. Eustachego. Ołtarz Paumgartnerów stał na wschodniej ścianie po południowej stronie w kaplicy św. Katarzyny w Norymberdze, skąd został przeniesiony do Satarej Pinakoteki w Monachium. Albrecht Durer



Albert Durer, *Paumgartner Altar*, ok. 1500 rok, panel 157 x 250 cm, Alte Pinakothek w Monachium.



Albert Durer, *Paumgartner Altar*,
środkowa część.
Adoracja pasterzy.



Georges de La Tour, *Pasterze u żłóbka Jezusa*,
około 1630 roku.

Dzieciątko szczelnie owinięte w czepku na głowie – śpi. Kompozycja przedstawiona została niejako od tyłu Maryja i św. Józef po bokach Dzieciątka. Dwóch pasterzy, jeden ma w rękę kij, drugi piszczałkę, i pasterka z darem w postaci potrawy w garnku kamiennym. Wszyscy oświetleni światłem bijącym od Dzieciątka i palącej się świecy. w garnku, ubrani w stroje z epoki noszone w okolicach francuskiego miasta Tour.

„Gdy aniołowie odeszli od nich do nieba, pasterze mówili nawzajem do siebie: «Pójdźmy do Betlejem i zobaczmy, co się tam zdarzyło i o czym nam Pan oznajmił». Uдали się też z pośpiechem i znaleźli Maryję, Józefa i Niemowlę, leżące w żłobie. Gdy Je ujrzeni, opowiedzieli o tym, co im zostało objawione o tym Dziecięciu. A wszyscy, którzy to słyszeli, dziwili się temu, co im pasterze opowiadali. (Łk 1,15-18)

W polskiej sztuce jednym z bardziej sugestywnych przedstawień tajemnicy Bożego Narodzenia jest obraz pędzla Hermana Hana. Otwierająca się do widza kompozycja zaprasza do wspólnego pochylenia się nad żłóbkiem otoczonym przez pasterzy i aniołów. Dzieciątko w jej centrum emanuje mistycznym blaskiem rozświetlającym półmrok, Jezus, który sam o sobie powie później: „przyszedłem na świat jako światło, aby nikt, kto we Mnie wierzy, nie pozostawał w ciemności” (J12,46), jest jedynym źródłem światła na obrazie i rzuca blask na tłumnie zgromadzone przy żłóbku postacie. Artysta do perfekcji opanował trudną sztukę modelunku światłocieniowego i wzorem mistrzów epoki baroku, Rembrandta i Caravaglia, zastosował wyraziste kontrasty między partiami światła i cienia.

Wśród tych, którzy witają nowo narodzonego, odnajdziemy przedstawicieli sfery nieba i ziemi, jako że w osobie Chrystusa połączyły się natura boska i ludzka. W obrazie Hana pasterze i aniołowie oddają się wspólnemu muzykowaniu – anioł w lewej części obrazu gra na harfie, za nim widzimy pasterza z lutnią, w obłokach pojawiają się postacie boskich śpiewaków. Muzyka jest tu wyrazem szczególnej radości przeżywanej przez całe Boże stworze nie.



Herman Han, *Pokłon pasterzy*, 1618 rok,
bazylika katedralna Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Pelplinie.

POKŁON TRZECH KRÓLI

W rozważaniach nad ikonografią pokłonu Mędrców warto zatrzymać się także na symbolicznej postaci władcy. Był on przede wszystkim pomazańcem Bożym, przedstawicielem Boga na ziemi, o czym szczególnie dobitnie świadczyły historie królów starożytnego Izraela – Dawida i Salomona. Kontakt zwykłego obywatela z monarchą był właściwie niemożliwy, a jeśli już do niego dochodziło, traktowany był jako rodzaj namaszczenia, błogostawieństwa. Takiego właśnie namaszczenia doznali Mędrcy ze Wschodu, którzy mieli okazję oglądać, a nawet dotknąć Boga Wcielonego. W licznych realizacjach motywu pokłonu Mędrców – między innymi także w kwaterze z hołdem Trzech Króli z tryptyku w katedrze wawelskiej – bardzo często pojawia się scena, w której jeden



Pokłon Trzech Króli, 4 ćwierćwiecze XV wieku, kwatera tryptyku Matki Bożej Bolesnej w kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze wawelskiej w Krakowie.

z nich przyklęka i całuje Dzieciątko w dłoń, dotyka je. Ten Boży dotyk, kontakt z istotą Boską, tak często obecny w ikonografii, uświęcał władców ze Wschodu i czynił z nich wybrańców Boga. W tym kontekście nie powinny dziwić sytuacje, gdy pod postaciami świętych Mędrców, by w ten sposób korzystnie wpłynąć na swój wizerunek, pragnęli ukazać się panujący władcy. W scenie z tryptyku Matki Bożej Bolesnej król w zielonej szacie, zdejmujący z głowy koronę, nosi rysy twarzy Władysława Jagiełły.

Na obrazie zwracają uwagę rozmaite szczegóły rzemiosła artystycznego – wykończenie szat, barwne tkaniny, nakrycia głów i elementy złotnictwa. Szaty, w których występują królowie, są wyrazem panującej w owym czasie mody. Stroje na obrazach o tematyce biblijnej bywały często stylizowane na antyczne, ale również często – zgodnie z epoką, w której je namalowano, podporządkowane lokalnym tendencjom i aktualnym modom, podobnie jak zaprezentowane ornamenty czy importowane ówczesne tkaniny; pozostawało to w gestii artysty. Naczynia, w których Mędrcy przynoszą Dzieciątku swoje dary – jak ukazane tutaj kielichy, szkatuła i puszka ze spiczastym zwieńczeniem – to wyjątkowej urody dzieła sztuki złotniczej.

„A oto gwiazda, którą widzieli na Wschodzie, szła przed nimi, aż przyszła i zatrzymała się nad miejscem, gdzie było Dziecię. Gdy ujrzeli gwiazdę, bardzo się uradowali”.

(Mt 2,9-10).

Przybycie Trzech Mędrców ze Wschodu to kolejny motyw, którego omówienie w Biblii pozostawia pewien niedosyt. Kim byli tajemniczy przybysze? Jakie nosili imiona? Ilu ich było? Kiedy dokładnie pojawili się przy żłóbku Jezusa? Zaskakujące, że zapytani o te kwestia, bez głębszego zastanowienia opowiadamy o trzech egzotycznych królach: Kacprze, Melchiorze i Baltazarze, którzy na wielbłądach, za gwiazdą podążali do Betlejem, by złożyć hołd nowo narodzonemu Bogu-Królowi. Skąd to wiemy, skoro jedyny fragment biblijny opisujący to wydarzenie milczy w kwestii imion i liczby Mędrców, nie mówi, kto i w jakim celu kazał im podążać do Betlejem? Choć tekst wspomina o tajemniczych, złożonych przez Mędrców darach, nie wyjaśnia dlaczego zabrali ze sobą akurat mirrę, kadzidło i złoto. Mimo to wiemy, że dary miały znaczenie symboliczne. Skąd?

Motyw pokłonu Trzech Króli jest dobitnym przykładem ikonografii wykształconej na fundamentie treści apokryficznych. Apokryfy, czyli utwory o tematyce biblijnej, niezawarte w kanonie Starego i Nowego Testamentu, powstałe w pierwszych latach rozwoju chrześcijaństwa (od II do VI wieku), o wiele dokładniej niż tekst kanoniczny opisują



*Pokłon Trzech Króli, XVII wiek(?),
olej na desce,
Muzeum Diecezjalne w Kielcach.*

moment przybycia Magów do Betlejem. Takie opisy pojawiają się między innymi w Protoewangelii Jakuba, Ewangelii Pseudo-Mateusza, ale także w tzw. Ewangeliiach Dzieciństwa Arabskiej i Ormiańskiej oraz ewangelii Gruzińskiej i Cyklu o Trzech Magach. To właśnie twórczość apokryficzna wypełniła te przestrzenie narracji, o których milczy tekst kanoniczny, i dostarczyła materiału treściowego, którym mogli zainspirować się artyści.

Maryja prezentuje Dzieciątka Mędrcom i pozwala im je dotknąć. Scena rozgrywa się w półmroku okazałych murychanych budowli, rozjaśniona mistycznym blaskiem emanującym od Jezusa i Maryi, dodatkowo oświetlonym delikatnym promieniem gwiazdy, która wskazywała podróżnym drogę do Betlejem i zatrzymała się nad miejscem narodzenia Syna Bożego. Przed małym Jezusem ukończyła się ziemską potęgą – jeden z władców przykłęka i całuje stopę Dzieciątka. U stóp króla widzimy zdjętą w geście hołdu koronę.



Diego Velazquez, *Pokłon Trzech Króli*, 1619 rok, olej na płótnie, 203 x 125 cm, Muzeum Prado w Madrycie.

„I otworzywszy swe skarby, ofiarowali Mu dary: złoto, kadzidło i mirrę”.

(Mt 2.11)

Mimo że na obrazie Andrzeja Stecha Mędrcy ze Wschodu przybywają do Betlejem w ciągu dnia, jasny promień gwiazdy wskazującej im drogę wyraźnie odcina się od nieba i dodatkowo oświetla postacie Maryi i Dzieciątka. Królowie, w barwnych strojach, przybyli z egzotycznym orszakiem postugujących, na koniach i wielbłądach. Maryja i Dzieciątko, siedzący na progu klasycystycznych budowli, razem z św. Józefem, który stoi w pewnym oddaleniu, przyjmują gości. Warto zwrócić uwagę na fakt, że w większości scen ilustrujących przybycie Mędrców do Betlejem św. Józef

Pokłon Trzech Króli (po hiszpańsku: *Adoracion de los Magos*), to obraz barokowego malarza hiszpańskiego Diega Valazqueza z 1619 roku. Dzieło znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie.

Obraz jest datowany, napis znajduje się na kamieniu pod stopą Maryi. Dzieło zostało zamówione dla nowicjatu jezuitów w Sewilli. Jako modeli użył artysta prawdopodobnie członków własnej rodziny. I tak: król Kacper – sam artysta Diego Valazquez, król Melchior – teść artysty Francisco Pacheco, Maryja – żona artysty Juana Pachero, Dzieciątko – córka artysty, niemowlę Francisca.

Na obrazie przedstawiona została scena przybycie mędrców ze wschodu do Betlejem, gdzie urodził się Chrystus i złożenie MU pokłonu.



Andrzej Stech, *Pokłon Trzech Króli*, ok. 1675 rok, Muzeum Historyczne w Gdańsku.

ukazany jest na drugim planie, poza główną sceną, bardzo często w cieniu i na obrzeżach kompozycji obrazu. O ile Maryja jest świadoma niezwykłości Dzieciątka i wagi wydarzeń, których jest świadkiem, o tyle św. Józef, prosty człowiek, nie do końca zdaje sobie sprawę ze znaczenia tego, w czym uczestniczy.

U stóp Dzieciątka królowie składają dar zamknięte w kosztownych naczyniach mirrę, kadzidło i złoto. Zgodnie z treścią apokryfów każdy z władców, wręczający określony podarunek, otrzymał wizję wyjaśniającą jakiś przymiot nowo narodzonego dziecka. Władcy, którzy ofiarowali królewskie złoto, boskie kadzidło i wonną mirrę używaną między innymi do namaszczenia zwłok, mieli zobaczyć Dzieciątko jako króla, jako Syna Bożego i jako śmiertelnego człowieka.

Jednym z najciekawszych w polskiej sztuce XX wieku przedstawień sceny pokłonu Mędrców jest witraż projektu Wojciecha Durka, wykonany przez warszawskiego witrażownika Franciszka Białkowskiego. W centrum znajduje się Maryja z Dzieciątkiem na kolanach, za nimi stoi św. Józef wsparty na lasce. Dookoła widnieją liczne postacie, ściśle otaczające głównych bohaterów. Po lewej stronie Wojciech Durek przedstawił



Wojciech Durek (projekt), Franciszek Białkowski (wykonanie), *Pokłon Trzech Króli*, ok. 1930 rok, witraż w bazylice Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej, woj. małopolskie.

Trzech Króli wręczających dary Dzieciątku. Tak jak w przypadku tryptyku w katedry wawelskiej, artysta pokusił się o ukazanie znaczących dla historii Polski postaci. W rolach monarchów, występują władcy polscy zasłużeni dla rozwoju chrześcijaństwa. Postacie w czwartej kwaterze od dołu to: wsparty na mieczu Bolesław Chrobry – twórca polskiej metropolii kościelnej w Gnieźnie, i Jan III Sobieski – obrońca chrześcijaństwa walczący z Turkami, wręczający Dzieciątku chorągiew z półksiężycem, symbolem religii islamskiej. Poniżej przedstawiono króla Jana Kazimierza, który w 1656 roku złożył śluby lwowskie, powierzając kraj opiece Maryi i nazywając ją Królową Polski. Monarcha w czerwonym płaszczu klęczy przed Maryją i Dzieciątkiem i wręcza im w darze swój koronę. Po drugiej stronie kompozycji, z modelem kościoła w Limanowej, ukazano księdza Kazimierza Łazarskiego, proboszcza, z którego inicjatywy w latach 1910-1918 zbudowano kościół. Miniaturowy model bazyliki Matki Boskiej Bolesnej może być tu interpretowany dwojako – jako atrybut „fundator” kościoła, ale także jako dar w akcie ofiarowania Bogu limanowskiej świątyni i społeczności.



*Pokłon Trzech Króli, witraż, XX wiek,
Kościół parafialny św. Klemensa, papieża i męczennika w Ustroniu.*

Znajdujący się w oknie wschodniej ściany (frontowej) wieży kościoła św. Klemensa w Ustroniu to współczesne dzieło witrażysty na którym obok rysunku kościoła parafialnego artysta umieścił w tle tak zwane „piramidy” , czyli usytuowane na stoku Równicy, w dzielnicy Zawodzie, sanatoria, hotele i domy wczasowe w kształcie podobnym do piramid.

OFIAROWANIE W ŚWIĄTYNI

„Gdy potem upłynęły dni ich oczyszczenia według Prawa Mojżeszowego, przynieśli Je do Jerozolimy, aby Je przedstawić Panu. Tak bowiem jest napisane w Prawie Pańskim. Każde pierworodne dziecko płci męskiej będzie poświęcone Panu. Mieli również złożyć w ofierze parę synogarlic albo dwa młode gołębie, zgodnie z przepisem Prawa Pańskiego”.

(Łk 2,22-24).

Ofiarowanie Jezusa w świątyni stanowiło wypełnienie przepisów Prawa Mojżeszowego, które nakazywały złożenie Bogu w ofierze wszystkiego, co pierworodne rodzaju męskiego (Wj13,2). Ofiarowanie odbywało się poprzez wykupienie dziecka i złożenie ofiary zastępczej ze zwierząt. Wraz z oficjalnym zatwierdzeniem święta Ofiarowania w VI wieku pojawiły się prawdopodobnie pierwsze ilustracje tego tematu w sztuce chrześcijańskiej, jednak najwcześniejsze zachowane realizacje tego motywu pochodzą dopiero z IX wieku. Ofiarowanie, podczas którego starzec Symeon rozpoznał w małym Jezusie Boga, traktowane było jako jedna z teofanii i w najstarszych przedstawieniach przy ołtarzu zamiast kapłana ukazywany był właśnie Symeon, wyciągający ręce ku Dzieciątku wnoszonemu przez Maryję do świątyni.

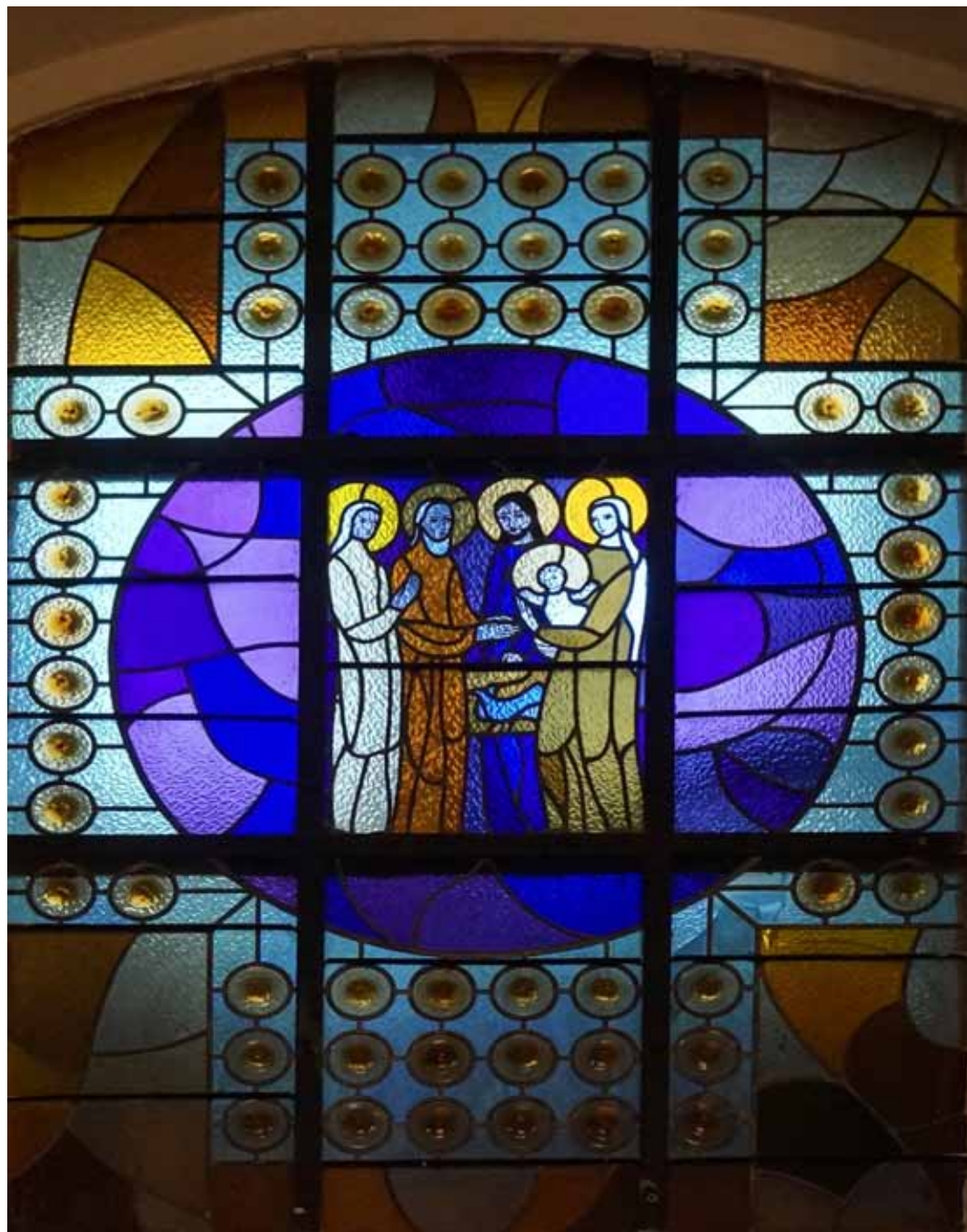
Na fresku z Krzeszowa artysta zdecydował się na inne rozwiązanie kompozycyjne. Iluzjonistycznie malowana arkada otwiera się na wnętrzu świątyni, w której Maryja i św. Józef ofiarowują Bogu małego Jezusa. W centrum kompozycji, na najwyższym stopniu schodów, w mitrze w kształcie półksiężyca i rytualnych szatach przedstawiono arcykapłana. Mężczyzna trzyma w ramionach małego Jezusa i wznosi wzrok ku niebu, symbolicznie



Michael Willmann, *Ofiarowanie w świątyni*, 1696 rok, fresk, Kościół św. Józefa w Krzeszowie, woj. dolnośląskie.

oddając niemowlę Bogu. Dziecko jaśnieje srebrzystym, mistycznym światłem, przyćmiewającym nikły poblask pochodni trzymanej przez postać służącego świątyni. Ustanawiając Dzieciątko źródłem światła w obrazie, artysta podkreślił epifanijny charakter wydarzenia, w którym wydarzenia, w którym ludzie rozpoznają w Jezusie Syna Bożego. U stóp kapłana ukazano przyklekającą Maryję ze wzniesionymi rękoma i św. Józefa z para białych ptaków przeznaczonych na ofiarę. Zwierzęciem ofiarowanym Bogu w zastępstwie dziecka była zazwyczaj owca, jednak w Biblii czytamy, że Prawo dopuszczało, aby osoby ubogie, tak jak to było w przypadku Maryi i św. Józefa, składały ofiarę z dwóch synogarlic lub gołębic (Kpł 12,8).

Niezwykłość dziecka zdają się zauważać także zebrani w świątyni ludzie. Wyróżniające się postacie na drugim planie to Symeon i prorokini Anna.



*Ofiarowanie w świątyni, witraż, nawa główna, ściana zachodnia,
kościół parafialny św. Klemensa papieża i męczennika w Ustroniu.*

W oknie ściany zachodniej nawy głównej kościoła znajduje się witraż Ofiarowanie w świątyni przedstawiający w rondzie scenę z Maryją trzymającą na ręku Dzieciątko, obok stojącym św. Józefem oraz wielbiącymi modlitwą św. Anną i św. Elżbietą.

