



Zeszyty Klementyńskie

Elżbieta Georg, Andrzej Georg

Życie Maryi w sztuce plastycznej religijnej i sakralnej na przestrzeni wieków

Zeszyt 7/2021

Ustroń 2021



Zeszyty Klementyńskie

Elżbieta Georg, Andrzej Georg

**Życie Maryi
w sztuce plastycznej
religijnej i sakralnej
na przestrzeni wieków**

Zeszyt 7/2021

Ustroń 2021

© Copyright by Elżbieta Georg, Andrzej Georg
Ustroń 2020

Opracowanie:
Elżbieta Georg, Andrzej Georg

Fotografie
Andrzej Georg, Zbigniew Niemiec, Kazimierz Heczko

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@heczo.pl
www.heczko.pl

OFIAROM pandemii koronawirusa COVID-19*
niniejszą pracę poświęcamy
Autorzy*

2021.05.18*

H - 164,2 mln
+ - 3,4 mln
* - 142,9 mln

w Polsce

H - 2 856 924
+ - 71 920
* - 2 609 216

H - liczba zachorowań
+ - ofiary śmiertelne
* - liczba osób, które wyzdrowiały

* - 2020.05.04 – zakończenie składania książki
- 2021.04.26 – zakończenie zapisu w pdf-ie

Pamięci Babci, Kasi, która każdego roku, w maju, najpiękniej dekorowała
polnymi kwiatami Maryjne Ołtarzyki
AUTOR

WPROWADZENIE

Vivat Polonus, unus defensor Mariae!
Adam Mickiewicz, *Dziady*, cz.III, sc.I, 413.

Jean Quetton w swojej wspaniałej książce zatytułowanej „*Maryja*”, wydanej przez Wydawnictwo PAX w Warszawie w 1956 roku, na stronie 32 pisze:

„Po między poznaniem Maryi a pojęciem rozwoju zachodzi pewna zbieżność. Maryi nie podobna pojmować w sposób czysto statyczny. Jest Ona bowiem niż Jej Boski Syn, Jezus, wiązana z ciągłością.

Jezus przeszedł przez czas nie będąc właściwie, w głębi swej istoty udocześniony. Niewątpliwie „wzrastał”, jak to przypomina Ewangelia według św. Łukasza, ale działo się to właśnie w tym okresie, kiedy podlegał wpływowi Maryi. Ziemskie życie Jezusa skończyło się rychło po niezmiernie krótkim okresie działalności publicznej. Przeszedł, jak Pascha, pospiesznie idąc od Ojca do Ojca. Inaczej ma się rzecz z Maryją, która z powodu swego całkowitego człowieczeństwa była bardziej wszczepiona w nasz ludzki wymiar czasu i której stałą postawą wewnętrzną było – według słów tegoż św. Łukasza – rozważanie. Gdyby mnie zapytano, jaką cechą Maryi chciałbym widzieć szerzej omawianą, to bym wymienił następującą: Dziewica rozpamiętująca, która się zadumała nad historią, Dziewica – Myślicielka. Można by tu dołączyć, na modłę dawnych litanii, szereg takich inwokacji, jak: Dziewico oczekiwana, Pani okoliczności, Pani nieprawdopodobnych spotkań, Pani wewnętrznych pokrewieństw, Królowo etapów dziejowych, Królowo wydarzeń, Królowo niespodzianek, Królowo Przypadków, Królowo wszystkich wyborów naszych...

Maryja, której rozważania rozwijały się w miarę upływu czasu, stała się przedmiotem rozważań rozwijających się w miarę upływu wieków. Poznanie Chrystusa jest już całe zawarte w Ewangeliach i w pismach natchnionych teologów Nowego Testamentu: u św. Jana i u św. Pawła. U św. Jana mieści się również – jak to później zobaczymy cała treść mariologii. Wydaje się jednak, że zarysowanie się oblicza i miejsca Maryi wymagało czasu, że Jej teologia bardziej potrzebuje trwania i życia Kościoła. Dziewica-Myślicielka domaga się stopniowego postępu myśli”.

I dalej trawersując tekst autora powyższych słów piszemy: Nasza prezentacja będzie się rozwijała w następującym porządku: postać Maryi przedstawimy najpierw na tle Jej doczesnego życia w tej mierze, w jakiej da się ono odtworzyć na podstawie istniejących źródeł. Dalej wywody nasze obiorą inny kierunek, ciągnący się wzdłuż linii już nie osobistych dziejów Maryi, lecz dziejów myśli dotyczącej roli Maryi w Kościele. Niczego więcej nie można żądać od wiedzy doczesnej.

WSTĘP

W ikonografii wczesnochrześcijańskiej

W sztuce wczesnochrześcijańskiej postać Maryi pojawia się w końcu III lub początku IV wieku w rzymskich malowidłach katakumbowych, w katakumbach Marcelina i Piotra i reliefach sarkofagowych na przykład na sarkofagu Adelfii, w scenie ucieczki do Egiptu,



Sarkofag Adelfii z 340-345 roku n. e. w Museo Nazionale w Syrakuzach

z 340-345 roku n.e., obecnie znajdującego się w Museo Nazionale w Syrakuzach.

Maryja przedstawiana była jako figura drugoplanowa w scenach chrystologicznych związanych z faktem wcielenia (*Proroctwo o narodzeniu Chrystusa, Narodzenie, Pokłon Trzech Króli*), w których przedstawiana jest na ogół jako matka z dzieckiem trzymanym w ramionach lub na kolanach, rzadziej jako siedząca obok żłóbka (do wyjątków należą sceny – *Maryja karmiąca*, z około 364-378 roku na marmurowym kraterze; *Zaślubiny z Józefem*, sarkofag z końca IV wieku z Le Puy).

Początki i rozwój ikonografii maryjnej związane są z przyznaniem Maryi na Soborze Efeskim w 431 roku, tytułu Matki Bożej Rodzicielki (Theodokos, Mater Dei). Odtąd Maryja była przedstawiana nie tylko w twórczości sepulkralnej, ale także w dedykowanych Jej kościołach i klasztorach.

Postać Maryi zaczęła zajmować miejsce przeznaczone wcześniej tylko dla Chrystusa – w centrum apsydy (mozaiki w Bazylice Matki Boskiej Większej w Rzymie i w Basilica Suricorum w Santa Maria Capua Vetere), gdzie towarzyszą Jej zazwyczaj fundatorzy, apostołowie i święci, mozaiki:

- z V wieku, Kaplica Hagion Soros w Blachernach, niezachowana;
- z VI wieku, kościół św. Sergiusza w Gazue, niezachowana, i bazylika Eufrazjusza w Porecu,
- z VI-VII wieku na Cyprze w Lythrankomi, Larnace i Livadii;
- z VII-VIII wielu w kościele Koimesis w Nicei), uzasadnienie takiej lokalizacji daje Gerrman I w *Historia ekklesiastike kai mystike theoria*, porównując apsydę kościoła z betlejemską grotą Narodzenia.

Maryję przedstawiano także w innych kompozycjach, które stawiały Ją na równi z Chrystusem (dyptyki z VI wieku, w Biblioteka Narodowa Paryż i Museum fur Spatan-tike und Byzantinische Kunst w Berlinie).

Nie zachowały się żadne informacje źródłowe na temat wyglądu Maryi (Augustyn DE Trinitate VIII 7,7). Nie ma też Jej wizerunków portretowych (legenda o portrecie wykonanym przez Łukasza Ewangelistę pochodzi najprawdopodobniej z VI-VII wieku; Andrej z Krety, PG 97,1304)

Maryja pokazywana była wyłącznie jako idealny obraz kobiety i matki oraz uosobie-nie doktryny o wcieleniu.

Przedstawiano Ją z nimbem wokół głowy, zwykle z Dzieciątkiem w ramionach lub na kolanach. Wyjątkiem jest przestawiana bez Dzieciątko

Maryja Orędowniczka – Hagiosoritissa; Madonna Advocata), unosząca ręce w geście błagalnym (marmurowa płaskorzeźba z Konstantynopola, XI wiek, Dumbarton Oaks Collection w Waszyngtonie; ikona S. Maria del Rosario, VI-VIII wiek, dominikański klasztor na Monter Mario w Rzymie).

Do najwcześniejszych datowanych na V-VI wiek przedstawień maryjnych należą te, w których ukazywano Maryję jako siedzącą w postawie hierarchicznej, na bogato zdobionym tronie, w asyście apostołów i świętych, z aniołami jako strażą przyboczną (mozaiki: na łuku triumfalnym w Bazylice Matki Boskiej większej w Rzymie; w kościele Hagios Demetrios w Salonikach, niezachowana S. Apollinare Nuovo w Rawennie; malowidła w dolnej części apsydy klasztoru Apollina w Bawit).

Niekiedy Maryja występowała w stroju z insygniami augusty (diadem, złota dalma-tyka, purpurowe obuwie, ozdoby z pereł i szlachetnych kamieni).

Typ ikonograficzny Maryi Królowej (*Maria Regina*) występował głównie w Rzymie w kościele Santa Maria in Trastevere)

„*Basilica, que appellantur sancta Maria trans Tyberis. Ibi est imago sanctae Mariae que per se facta est*”. (katalog salzburski)

Obraz uważany za „acheropita”, który nie jest namalowany ludzkimi rękami, ale „wykonany przez niego” (*que per se facta est*). Do którego odwołuje się autor katalogu salzburskiego z VII wieku, jest najprawdopodobniej starożytnym obrazem *Madonny della Clemenza* z VI i VII wieku (jednego z najstarszych zachowanych na Zachodzie) i zacho-wanym w Santa Maria in Trastevere w kaplicy Altemps. Uważa się między innymi, że to właśnie obecność tej ikony była motywacją do poświęcenia Bazyliki Matce Bożej.

Wykonana enkaustyczną, starożytną i wyrafinowaną techniką malarską, w której kolor miesza się ze stopionym woskiem, ta duża ikona namalowana na trzech sosno-wych deskach przedstawia Dziewicę Maryję ubraną i ozdobioną klejnotami jako bizan-tyjską cesarzową siedzącą na tronie z Dzieciątkiem na kolanach. U stóp Maryi po prawej stronie u dołu widzimy modlącego się papieża.

Maryja poczęła Syna Bożego i objęła w niebie władzę królewską. To jest tajemnica, która jest przedstawiona na tej ikonie i podkreślona obecnością aniołów umieszczonych za nią oraz napisem na krawędzi ikony, która, choć niekompletna, brzmi: „*Skoro sam Bóg stał się z Twojego łona... zastępy aniołów spoczywają i podziwiają Ciebie, która nosisz Naro-dzonego w swoim łonie*”...

To właśnie w Rzymie stolicy kościoła katolickiego z dala od ikonoklastycznych walk, które spowodowały zniszczenie wielu obrazów, zachowały się najstarsze ikony artystyczny wyraz niepodzielnego Kościoła. Z tej grupy starożytnych ikon namalowanych między VI a VII wiekiem jest również część ikony *Madonna della Clemenza*, która choć bardzo zniszczona, przejawia interesujący i wzajemny wpływ między stylami bizantyjskim i rzymskim i idealnie nawiązuje do jedności między wschodem a Zachodem.

Obraz wyraża w języku artystycznym i treści religijnej wartości Kościoła rzymskiego, w którym Maryja jest także figurą Kościoła, Matki Bożej i Kościoła Rzymu, reprezentowanego przez papieża, który klęka u Jej stóp. Najprawdopodobniej jest to Jan III (561-574) lub jego następcą Benedykt I (574-579). Przyjmuje się, też, że mógł to być papież Jan VII, (705-707 r.), który był Grekiem. Być może ten bizantyjski papież zamówił ten obraz, świadczą o tym szczególnie silne greckie elementy obrazu.

W kościele Santa Maria Antiqua, zachowało malowidło ściennie z VI wieku przedstawiające *Zwiastowanie Maryi*

W sztuce Zachodu Maryja Królowa znajduje się jeszcze na srebrnej skrynce z Grado z V-VI wieku.

Wschodniej proveniencji są zapewne przedstawienia Maryi w ciemnopurpurowym, prostym stroju i welonie (maforion), czasem z krzyżykiem nad czołem. Przykładem takiego przedstawienia może być ikona z VI wieku z Klasztoru św. Katarzyny na Synaju, obecnie w Muzeum Miejskim w Kijowie), trzymającej Dzieciątka, zwykle oparte na lewym ramieniu, rzadko na prawym, jak w ikonie z VI wieku z Santa Maria Nuova w Rzymie, a także siedzące na kolnatch jak na ikonie z VI wieku z klasztoru św. Katarzyny na Synaju.



Madonna della Clemenza, VI-VII wiek, olej na desce, 164 x 116 cm, kaplica Altemps, kościół Santa Maria in Trastevere w Rzymie.



Zwiastowanie Maryi, VI w, malowidło ściennie, Kościół Santa Maria Antiqua, Rzym



Matka Boża na tronie z aniołami i świętymi, ikona VI w., Muzeum Ikon, Klasztor św. Katarzyny, Synaj.



*Matka Boża na tronie z aniołami i świętymi,
fragment, ikona VI w., Muzeum Ikon,
Klasztor św. Katarzyny, Synaj.*



*Matka Boża na tronie z aniołami i świętymi,
fragment, ikona VI w., Muzeum Ikon,
Klasztor św. Katarzyny, Synaj.*

Klasztor św. Katarzyny na Synaju, posiadający jedno z najbardziej znanych zbiorów ikon na świecie, udostępnił w internecie najcenniejsze ikony. Zostały one zarchiwizowane w ramach projektu „Iconx od Sinai” wydziału sztuki i archeologii Uniwersytetu w Princeton z USA.

W klasztorze św. Katarzyny znajduje się ponad połowa zachowanych ikon bizantyjskich. Sprzyjał temu suchy stabilny klimat, nieprzerwana historia klasztoru trwająca ponad 17 wieków oraz dbałość mnichów. Prace związane z czyszczeniem i konserwacją zbiorów ikon rozpoczęli mnisi w latach 50. XX wieku, a zespół naukowców z uniwersytetów Princeton, Michigan i Aleksandrii sporządził ich fotografie. Na stronie internetowej <http://vrc.princeton.edu/sinai> prezentowanych jest obecnie 1294 ikony.



Matka Boża na tronie z aniołami i świętymi,
fragment, ikona VI w., Muzeum Ikon,
Klasztor św. Katarzyny, Synaj.



Matka Boża na tronie z aniołami i świętymi,
fragment, ikona VI w., Muzeum Ikon,
Klasztor św. Katarzyny, Synaj.

Wśród tego rodzaju wizerunków Maryi wyodrębnia się kilka typów, zróżnicowanych głównie ze względu na wykonywane przez nią gesty i charakter relacji między Matką a Synem; są to między innymi Hodegetria:

- Maryja karmiąca Dziecię Jezus – *Galaktotrofusa*)

- Modląca się (*Orans*) – stojąca i unosząca ręce w geście modlitewnym

z portretem Dzieciątka w mandorli lub clipeusie umieszczonym na Jej piersi (malowidła z VI-VIII wieku, klasztory w Bawit i Sakkarze).

Maryja odgrywała też znaczącą rolę w ikonograficznym programie figuralnej dekoracji kościołów i w rzemiośle artystycznym, występując jako główna postać w scenach nowotestamentowych i apokryficznych zwłaszcza w Proto Ewangelii św. Jakuba i ewangelii Pseudo-Mateusza), szczególnie tych, które pokazywały Jej rolę w historii wcielenia: *Zwiastowanie* (mozaika z około 430-440 roku, na łuku triumfalnym Bazyliki Matki Boskiej Większej w Rzymie; drewniany relief koptyjski z V wieku z Luwrze; płytką z kości słoniowej z VII-VIII wieku z Castello Sforzesco w Mediolanie). *Nawiedzenie św. Elżbiety* (mozaika z połowy VI wieku bazylika Eufrazjusza w Porecu; kazdielnica z VI wieku Staatliche Museen w Berlinie), *Podróż do Betlejem* (płytką z kości słoniowej z VI wieku Staatliche Museen w Berlinie), *Narodzenie Chrystusa* (płytką z kości słoniowej z VI wieku Staatliche Museen w Berlinie), *Narodzenie Chrystusa* (płytką z kości słoniowej z VI w British Museum; ampułka z VI-VII wieku, Franz Joseph Dolger – Institut w Bonn; kazdielnica z VII wieku, Virginia Museum of Fine Arts w Richmond), *Pokłon Trzech Króli* (drewniane drzwi z V wieku kościół Santa Sabina w Rzymie; płytką z kości słoniowej z VI wieku British Museum), *Hołd pasterzy* (tron abpa Maksymiana z VI wieku, Museo Arcivescovile w Rawennie), *Ofiarowanie w świątyni* (około 430-440 roku, Bazylika Matki Boskiej Większej w Rzymie), *Ucieczka do Egiptu* (fresk z VII-X wieku Santa Maria Foris Portas w Castelseprio), *12-letni Chrystus wśród uczonych w Piśmie* (miniatura w Ewangelii św. Łukasza z VII wieku, Corpus Christi College w Cambridge), *Cud w Kanie Galilejskiej* (dyptyk Andrews z V wieku, Victoria and Albert Museum w Londynie), *Ukrzyżowanie* (skrzyneczka z kości słoniowej z V wieku British Museum; miniatury z VI wieku w Ewangeliarzu Rabuli, Biblioteca Laurenziana we Florencji), *Wniebowstąpienie* (ampułki z VI-VII wieku w Monzy i Bobbio), *Zesłanie Ducha Świętego* (miniatury z VI wieku w Ewangeliarzu Rabuli).

Od VI-VII wieku Maryja występuje także w roli opiekunki i orędowniczki, ukazywana w scenach narracyjnych lub w postaci wizerunku (z Dzieciątkiem, stojąca lub siedząca na tronie albo jako popiersie), na murach i w bramach miejskich (*Chalkopratisa*, czczona w Chalkopratei) oraz w miejscach i na przedmiotach przeznaczonych do użytku prywatnego (malowidła na ścianach domów mieszkalnych, między innymi z VI wieku na Komel-Dikka w Aleksandrii); medalach (ze Skarbu z Asjut, Antikensammlung w Berlinie), enkolpionach (złoty, ze Skarbu cypryjskiego, Dumbarton Oaks Collection w Waszyngtonie), relikwiarzach (srebrny sarkofag z Chersonezu, Ermitaż), eulogiach (z VI wieku, zbiory Christiana Schmidta w Monachium), naczyniach srebrnych (z VI wieku w Luwrze), oktagonalnym pierścieniu (z VII wieku w Dumbarton Oaks Collection w Waszyngtonie) oraz innych ozdobach (naramiennik z VI wieku w Royal Ontario Museum w Toronto), tkaninach (jedwabny *eksamiton* z IV - V wieku kolekcja Abegg-Stiftung w Riggisbergu; koptyjska tkanina wełniana z VI wieku Museum of Art w Cleveland).

Ikonografia cesarstwa bizantyjskiego i na Rusi

Wybrane sceny z życia Maryi ukazywane były na ampułkach z Ziemi Świętej (*Boże Narodzenie, Pokłon Trzech króli*), na plakietach z kości słoniowej (*Próba wody, Zwiastowanie*, skarbiec katedry w Rawennie) i w malarstwie miniaturowym (*Wniebowzięcie Maryi w Ewangeliarzu Rabuli*),

Na Wschodzie sztuka wykorzystywała różnorodne tworzywa i materiały, często łącząc je ze sobą; stąd zachowały się przedstawienia maryjne na dyptykach z kości słoniowej, na szkle, mozaice i fresku; W ikonografii (zwłaszcza średnibizantyjskiej) łączono podobrazie drewniane z okładkami metalowymi, zdobionymi emalią i inkrustacją kamieniami szlachetnymi.

Do 730 roku, czyli czasów obrazoburstwa rozpowszechnił się kult ikon maryjnych, a monumentalnie ujęta w technice mozaiki bądź fresku postać Maryi wypełniała apsydy świątyni. Wiadomo, że w kościele Zaśnięcia Maryi w Nicei wizerunek Matki Bożej Rodzicielki (*Theodokos*) w apsydzie został w okresie walk obrazoburczych zastąpiony motywem krzyża, a ponownie przywrócony około 843 roku po zwycięstwie ortodoksji na Soborze Konstantynopolitańskim.

Zachowana w trzech czwartych postać Maryi z Jezusem wypełniła ikonę przywiezioną ze wschodu do rzymskiego Panteonu na początku VII wieku w czasie jego przekształcenia na świątynię dedykowaną Maryi. Szereg innych ikon przedstawiających Maryję, które trafiły w ten sposób w I tysiąclecie do Rzymu, świadczy o szczególnej czci, jaka od początku otaczała Jej wschodnie wizerunki.

W VI-VII wieku pojawił się wizerunek Maryi z Jezusem w mandorli (pieczęć cesarza Maurycjusza z 582-602 roku); fresk z VI wieku w kaplicy Bawit; łuk triumfalny z XI wieku w kościele św Joachima i Anny w Kizil Cukr) również z tradycji antycznej (zwyczajowo demonstrowania wizerunku nowego władcy) wywołał się wzór ideowy dla sceny objawienia Magom przez Maryję Jezusa w medalionie jako nowego króla (miniatura Ewangeliarza z Eczmiadzynu z około 989 roku).

Już we wczesnym średniowieczu istniały obok siebie dwa warianty wizerunku Maryi wskazujące na Jezusa, ujętej w pozycji stojącej lub półpostaci, pierwszy przeważał w malarstwie monumentalnym w VI - VII wieku, wypełniając apsydy bazylik między innymi w Kiti (Cypr) czy Hagia Sofia w Salonikach; ujęcie to obecne jest też na fragmencie miniatury w tak zwanej Kronice Aleksandryjskiej z VI wieku w świątyni Angelokistos

w Kiti (1. połowa VII wieku) obraz Maryi z Jezusem, adorowanej przez dwóch archaniołów, opatrzony jest skromną inskrypcją „Hagia M.,” oddającą wzniosłą prostotę pierwotnego kultu Maryi; w przypadku ikony z Panteonu, bliskiej stylistycznie tej mozaice, istniejące ślady w dole podobrazia wskazują na jego przycięcie i tym samym skrócenie również pełnopostaciowego wizerunku.

Wzór stojącej Maryi powtarzało wiele późniejszych ujęć w technice mozaiki: w Nicei (IX wiek), w apsydach świątyń gruzińskich w Gelatii i Ateny (XI wiek), w świątyni Zbawiciela (Chora) w Konstantynopolu (1315-1321 r.).

Na Wschodzie jednym z najbardziej czczonych wizerunków stał się obraz Maryi ujętej w półpostaci z Jezusem, wskazywanym przez nią prawą dłonią, a opartym na jej lewym ramieniu; jego wzorem idealnym miała być ikona Matki Bożej Przewodniczki (Hodegetria)

Osobnym tematem stało się niejako życie ikony w ikonie, czyli ilustracja demonstracji ikony wobec wiernych, częsta w XIII wieku na przykład na fresku w monasterze w Blachernach.

Na podstawie tej konwencji przedstawieniowej rozpowszechniły się inne warianty (grecka *Deksiokratusa* – Matka Boża z Dzieciątkiem na prawej ręce, grecka *Tricherusa* – Matka Boża Trójreka, związana z wizją Jana z Damaszku; ikona Hedegetrii Trójrekiej w otoczeniu archaniołów, proroków i Jessego, z połowy XIV wieku w Klasztorze Chilandar na Athos) z których szczególnie popularny na Rusi stał się wizerunek podkreślający czułą relację między Matką a Jezusem, stykających się policzkami, określane jako Umilenije (Eleusa). Ikona prezentująca ten wariant, określana jako *Włodzimierska Matka Boża*, stała się *palladium* Rusi i jej najbardziej czczoną ikoną. Rolę palladią i opiekuńczą przypisywano również innym ikonom np. Kazańska Matka Boża czy Tychwińska Matka Boża.

W ikonografii Zachodniej

Do najwcześniejszych średniowiecznych wizerunków Maryi należą statuaryczne rzeźby tronującej Maryi z Jezusem z około 980 roku, uformowane w drewnie i obite srebrną blachą np. Madonna z Essen, w skarbcu katedralnym w Kolonii, czy figura z połowy XI wieku w Erzbischofliches Diozesanmuseum w Paderborn, charakterystyczne dla sztuki ottońskiej. Ich refleksem późnoromańskim w Polsce jest rzeźba Maryi związana z opactwem Cystersek w Ołoboku. A także zachowana w szczycie kościoła parafialnego w Wysocicach. Właśnie w tym eksponowanym miejscu, nad wejściem do świątyni umieszczano w gotyckiej sztuce tematy maryjne, zwłaszcza w katedrach francuskich, szczególnie często np. w zachodnim portalu z około 1150 roku na katedrze w Senlis. Polskim przykładem programu maryjnego w rzeźbie portalowej jest domniemany zespół rzeźb w kościele Najświętszej Marii Panny w Trzebnicy, dowodzący, że kult Maryi stanowił jedną z głównych cech pobożności cysterskiej.

Maryja jako Nowa Ewa lub personifikacja Kościoła – Ekklesia. Wspólne dla myśli Wschodu i Zachodu było przedstawianie Maryi jako Mądrości Bożej (Sedes Sapientiae), zgodnie z pogłębioną refleksją teologiczną oraz łączenie z Maryją takich symboli prorockich, jak Zakwitła Różdżka Aarona, Krzew Niezgorzały z wizji Mojżesza, Drabina Jakubowa, Drzwi Zapieczętowane z wizji Ezechiela i innych rozpowszechnionych po 100 roku, a których ilustracje, jedno z wcześniejszych, zawierają *Homilie* Jakuba z Kokkinobaphos oraz *Menologium Bazylego II* z końca X wieku w Bibliotece Watykańskiej. Podobne wizerunki Maryi zyskiwały aurę cudowności w konfrontacji świata chrześcijańskiego ze światem islamu, po bitwie pod Lepanto w 1571 roku i ustanowieniu kultu obrazu *Matki Bożej Różańcowej*.

Cykle maryjne rozwijane były zwłaszcza w gotyckiej plastyce katedralnej, szczególnie popularne w XIV i XV wieku w zachodniej i środkowej Europie rozpowszechniały się różne typy Maryi, tak zwanych Madonn na lwie, czy liryczne wizerunki podkreślające wdzięk i urodę Maryi, związane z kręgami dworskimi w Czechach, Burgundii, Włoch, określane jako *Piękne Madonny*, a interpretowane ostatnio w kontekście symboliki eucharystycznej. Do najbardziej wyrafinowanych ideowo należą rzeźby, tak zwane *Madonny Szafkowe*, odwołujące się zarówno do idei płaszcza opiekuńczego, jak i odkupienia, a ich geneza związana jest z kręgiem sztuki zakonu krzyżackiego (jeden z najwcześniejszych przykładów znajduje się w Musée Cluny w Paryżu).

We Włoszech przez długi czas twórcy zapatrzeni byli we wzory bizantyjskie, których ślad widoczny jest w cyklach freskowych *trecenta*, a nawet *quattrocenta*, w dziełach Giotto di Bondone w kościele Santa Maria dell'Arena w Padwie, a także w dziełach T. Gaddiego w kaplicy Baroncellich w kościele S. Croce we Florencji i Domenico Ghirlandaia w prezbiterium kościoła Santa Maria Novella we Florencji z 1486-1490 r.



Domenico Ghirlandaio, (1449-1494 r.) *Narodziny Maryi*, około 1485-1490 r., fresk, Kościół Santa Maria Novella we Florencji.

W okresie nasilenia mistycznych nastrojów schyłku średniowiecza popularność zyskały ujęcia podkreślające współcierpienie Maryi (po łacinie: *compassio*), które najlepiej zostało wyrażone przez Pietę, obraz E. Quartona, sprzed 1457 roku, znajdujący się w Luwr. W Polsce między innymi rzeźby z Lubięża, Wojnicza, a także w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu i bazylice Mariackiej w Gdańsku.

Sławne są też wizerunki Maryi pogrążonej w bólu pod krzyżem, między innymi obraz *Mater Dolorosa* H. Baldunga z około 1516 roku w Szepmuveszeti Muzeum w Budapeszcie, czy fresk nieznanego malarza z 2. połowy XIV wieku w Kościele Bożogrobców w Miechowie. Związane są one ze słowami sekwencji *Stabat Mater dolorosa* Jakuba

z Todi. Zaznaczył się wówczas wpływ nowych tekstów mistycznych literatury medytacyjnej, między innymi św. Bonawentury, św. Brygidy Szwedzkiej, J de Torquemady, a także Jana Ruysbroecka, G. Grootego i Tomasa a Kempis, którzy utworowali drogę *devotio moderna*.

W nastawach ołtarzowych kwaterę środkową często zajmowała kompozycja koronacji Maryi, na malowanych skrzydłach przedstawiano głównie zdarzenia ewangeliczne związane z aktem wcielenia: zwiastowanie, nawiedzenie, narodzenie Chrystusa i pokłon Trzech Króli, np. Michała z Augsburga ołtarz główny z 1510-17 roku w bazylice Mariackiej w Gdańsku.



Wit Stwosz, Ołtarz Mariacki, Bazylika Mariacka w Krakowie.

W arcydziele Wita Stwosza głównego ołtarzu bazyliki Mariackiej w Krakowie zostały połączone ze sobą trzy sceny: Zaśnięcie, Wniebowzięcie i koronacja.

W sztuce Włoch do czasów Giotta di Bondone popularne były typy Maryi wywodzące się ze sztuki bizantyjskiej, między innymi monumentalne ujęcia tronującej Maryi określane jako *Maesta*.

W okresie odrodzenia obrazy tronu-
jącej Maryi zostały przeobrażone w kanon
Sacra Conversazione, korespondujący
z erudycyjną kulturą tego czasu.

Dawne wzory bizantyjskie przekształ-
cane w duchu włoskim były też rozpo-
wszechniane w północnej Europie, zwłasz-
cza w czeskim malarstwie dworskim, skąd
trafiały na Śląsk, Pomorze i do Małopolski.
Z nimi zapewne związany jest typ Hode-
getrii małopolskiej, stanowiący przez swą
powszechność swoisty lokalny ewene-
ment, respektujący kanon bizantyjski, lecz
w ujęciu lirycznym, bliskim ówczesnej kon-
wencji dworskiej, widocznej w malarstwie
burgundzkim, sieneńskim i czeskim. Cho-
dzi tu o wizerunki, podobnie jak rzeźby,
określane mianem Pięknych Madonn,
które wpisywały się w nurt tak zwanego
gotyku międzynarodowego.

Tematy maryjne stały się popularne
w nastawach ołtarzowych i malarstwie
tablicowym np. cykl życia Maryi zapewne
autorstwa Mistrza Ołtarza Frondenber-
skiego, ołtarza głównego z 1410-1420
roku, w kolegiacie we Frödenergu. Coraz
częściej pojawiały się niewielkie obrazy
maryjne o charakterze dewocyjnym, łączone z funkcją epitafijną, w których orędownicy
występowali przed Maryją, wstawiając się za konkretne osoby, np. M. Wolgemut,
Zaśnięcie Maryi z epitafium, koniec XV wieku w Museum of Fine Arts w Bostonie.

Typy alegoryczne dominowały w malarstwie niderlandzkim pełnym symbolicznych
odniesień do znaczeń tak starotestamentowych jak i apokaliptycznym. Z czasem arty-
ści zachodnioeuropejscy wprowadzali do tych ujęć coraz więcej elementów realistycz-
nych, rodzajowych, np. Robert Campin, Zwiastowanie w Tryptyku Merode z około 1425
roku w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, czy J. van Eycka, *Madonna kanc-
lerza Rolina* z 1435 roku w Muzeum Luwr.

Podobnie, *Madonna kanonika Jerzego van der Paele*, z 1436 roku, Groeninge Museum
w Brugii, czy A. Durera, cykl grafik z życia Maryi z 1502-1510 roku. Także, można zali-
czyć Tycjana, Ołtarz Wniebowzięcia – Assunta, S. Maria Gloriosa dei Frari w Wene-
cji, czy El Greco, *Wniebowzięcie Maryi* z 1577 roku w Art Institute w Chicago. Średnio-
wieczne mistyczne ogrody różane stawały się także prawdziwy mi pejzażami, między
innymi w obrazach G. Belliniego z XV wieku np. *Madonna degli Alberetti* z 1587 roku
w Gallerie dell'Accademia w Wenecji czy *Matka Boża z Dzieciątkiem* z 1480-1490 r.
w Accademia Carrara w Bergamo.



Giotto di Bondone. *Maesta*, około 1310 r., tem-
pera na desce, 365 x 229,5 cm, Galeria Uffizi,
Florencja



Jan van Eyck, *Madonna kanclerza Rolina*, 1435 r. olej na desce, 66 x 62 cm, Muzeum Luwr.

W okresie nowożytnym, w kręgach związanych z reformacją kult Maryi i Jej obrazów był piętnowany, co przyczyniło się do ich rozpowszechniania w katolickich krajach, zwłaszcza w okresie potrydenckim, między innymi w grafice. Tematy maryjne były podejmowane przez wszystkich wybitnych mistrzów renesansu: Leonarda da Vinci, *Madonna w grocie*, z 1483-1485 roku, Rafaela, *Zaślubiny Maryi*, z 1504 roku w Brera w Mediolanie czy Michała Anioła, *Pieta* z 1499 roku w Bazylice św. Piotra w Rzymie i *Pieta Rondandini*, z 1552-64 roku w Castello Sforzesco w Mediolanie.

Podobnie było w baroku; B. E. Murillo, *Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów grających muzykę* z 1675 roku w Szepmuveszeti Muzeum w Budapeszcie.

W ujęciach alegoryczno-dydaktycznych niezwykle popularny był temat *Maria Immaculata* np.: płótno B. Estebana Murilla z 1660-1665 r. w Muzeum Prado w Madrycie, czy obrazach J. de Ribery, F. Zubarana, G. Reni, L. Giordano, G. B. Tiepolo, ale też lirycznych idealizowanych, do których powrócili malarze akademicy, w tym nazareńscy w XIX wieku np. J. Schnorr von Carolsfeld.

W okresie baroku wznoszono tak zwane kolumny maryjne np. w Rzymie czy Monachium.

W XIX wieku artystów inspirował ogłoszony w 1854 roku dogmat o niepokalanym poczęciu Najświętszej Marii Panny i w jego rocznicę w 1904 roku, wzniesiono na całym świecie tysiące poświęconych mu pomników,

W XX wieku wielu twórców powracało do tematu Matki Bożej Bolesnej Bolesna matka Boża II, sięgając po różnorodne środki wzmagające jego ekspresję np. G. Ronault w wielu kompozycjach, czy Adam Myjak, *Matka Boska Katyńska*, rzeźba, w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego.

W sztuce dawnej Rzeczypospolitej obrazy Maryi zajmowały miejsce szczególne, czego wyrazem jest kult otaczający wizerunki *Matki Boskiej Częstochowskiej* oraz *Matki Boskiej Ostrobramskiej*, a także wizerunki określane od miejsca kultu: *Matka Boska Jazłowiecka*, *Matka Boża Jurowska*, *Matka Boża Poczajowska*, *Matka Boża Żyrowicka* i wiele innych. Większość z nich zyskała z czasem korony, począwszy od obrazu częstochowskiego.

W okresie nowożytnym, oprócz wzorów zachodnioeuropejskich, dostarczanych przez druki graficzne, oraz pod wpływem malarstwa włoskiego *Matka Boża Śnieżna*, według obrazu w rzymskiej Bazylice Matki Boskiej większej, czy niemieckiego, bądź holenderskiego rozpowszechniały się wizerunki Maryi z Jezusem respektujące na ogół bizantyjski kanon przedstawieniowy, lecz w bardziej swobodnym ujęciu, związane głównie ze wschodnimi rubieżami państwa stąd określane niekiedy jako *Madonny Kresowe*.

Cykle maryjne, począwszy od sztuki gotyckiej np. freski z 2 połowy XIV wieku w prezbiterium kościoła Narodzenia NMP w Czchowie, rozwijane były we wszystkich rodzajach malarstwa i rzeźby po czasy współczesne.



Kolumna Maryjna, (Mariensaule), 1638 r, złoty posąg Maryi pochodzi z 1590 r. Monachium.



Matka Boża Podkamińska, Kościół Dominikański, Wrocław

NARODZINY MARYI

Narodziny Maryi, to jeden z dwudziestu jeden fresków autorstwa Domenica Ghirlandaia, zdobiący ściany prezbiterium w kaplicy Santa Maria Novella we Florencji. Fresk znajduje się na lewej ścianie, w dolnej części cyklu.

Freska zostały wykonane na zlecenie bankiera Giovanni Tornabuoni. Dwadzieścia jeden fresków przedstawia zdarzenia z życia Maryi i św. Jana Chrzciciela. Przy freskach pracowało kilku artystów. Prócz samego Ghirlandaia, był to jego brat, David, Sebastiano Mainardi oraz prawdopodobnie – 13-letni wówczas Michał Anioł.

Scena narodzin Maryi została przedstawiona w bogato udekorowanej sali. Perspektywiczne pomieszczenie góruje nad postaciami kobiet umieszczonych na małej przestrzeni. Jego tematem są dwa epizody z życia św. Anny: boskie poczęcie Dziewicy i chwile po Jej narodzinach.

Po prawej stronie przedstawiono cztery postacie kobiece. Dwie z nich siedząc trzymają narodzone dziecko i przygotowują je do kąpieli. Nad nimi leży w połoгу św. Anna, żona św. Joachima i matka Maryi. Pomiędzy tymi postaciami Ghirlandaio umieścił dynamiczną postać kobiety nalewającej wodę ze dzbana. Jej szaty są rozwiewane przez podmuch wiatru.



Domenico Ghirlandaio,(1449-1494 r.) *Narodziny Maryi*, około 1485-1490 r., fresk, Kościół Santa Maria Novella we Florencji.

Po lewej stronie od głównych postaci stoi grupka pięciu innych kobiet ubranych w stroje współczesne mistrzowi. Malarz wśród tych postaci umieścił portrety rodziny fundatorów, między innymi córkę zleceniodawcy, Lodovici Tornabuoni. Ubrana jest w bardzo bogatą suknię świadczącą o zamożności.

Powyżej, w lewej części fresku, przedstawiona została scena spotkania św. Anny z św. Joachimem, rodziców Maryi. Scena miała symbolizować Niepokalane Poczęcie Maryi. Według tekstów apokryficznych, św. Anna i św. Joachim po dwudziestu latach bezdzietnego pożycia mieli począć córkę, obejmując się w Jerozolimskiej Złotej Bramie.

Nad sceną umieszczone zostały tańczące i grające na instrumentach putta. Pod gzymsem, na którym stoją, znajduje się łaciński tekst: twoje narodziny, Matko Dziewico, przyniosły radość całemu światu.

Jest to środkowe przedstawienie ikony podzielone jest na trzy poziome strefy. Najwyższa ukazuje scenę Zwiastowania Annie i Joachimowi, niższa – Narodzenie Maryi, a najniższa – przygotowanie kąpeli dla nowo narodzonego Dzieciątka i huśtającą się kołyskę z małym Chrystusem. Warto zwrócić uwagę na liczne detale w tej ostatniej scenie.



Narodzenie Matki Bożej z otaczającymi scenami z życia, Ikona rosyjska, część środkowa, 1550-1575 r., Muzeum Rublowa, Moskwa.

Szesnaście mniejszych scen rozmieszczono dookoła; większość z nich opisana jest w apokryficznej Protoewangelii św. Jakuba, która opisuje życie Maryi.

Od góry z lewej ku prawej u dołu:

1. Św. Joachim i św. Anna przynoszą dary w ofierze w świątyni;
2. Odrzucenie ofiary;
3. Zwiastowanie św. Joachimowi;
4. Zwiastowanie św. Annie;
5. Św. Joachim i św. Anna spotykają się przy Złotej Bramie;
6. Św. Joachim przynosi Maryję do Najwyższego Kapłana dla nadania Jej imienia;
7. Siedem pierwszych kroków Maryi;
8. Wprowadzenie Maryi do świątyni;
9. Modlitwa Wielkiego Kapłana przy lasce św. Józefa;
10. Wielki Kapłan Zachariasz łączy Maryję i św. Józefa;
11. Zwiastowanie przy źródle;

12. Modlitwa Maryi na pustyni;
13. Uprzedzenie Matki Bożej o zbliżającym się kresie jej życia na ziemi;
14. Przygotowanie do Zaśnięcia Matki Bożej;
15. Wniebowzięcie Matki Bożej,

Ta ikonografia scen z życia Matki Bożej wywodzi się z tradycji późnobizantyńskiej. Na Rusi najstarsze przedstawienie tego tematu zachowało się na jedenastowiecznych freskach soboru Sofijskiego w Kijowie. Tematy związane z życiem Maryi od XIV wieku cieszyły się na wszystkich ziemiach ruskich – zarówno w Rosji, jak i w Rzeczypospolitej – dużą popularnością.



Narodzenie Matki Bożej z otaczającymi scenami z życia, Ikona rosyjska, 1550-1575 r., Muzeum Rublowa, Moskwa.



Bartolome Esteban Murillo, *Narodzenie Najświętszej Maryi Panny*, około 1660 r., olej na płótnie, 185 x 360 cm, Muzeum Luwr w Paryżu.

Powstały w 2. połowie XVII wieku obraz autorstwa hiszpańskiego malarza barokowego Bartolome Estebana Murilla przeznaczony był do kaplicy Niepokalanego Poczęcia sewilskiej katedry. Obecnie dzieło znajduje się w paryskiej kolekcji w Luwru. Artysta przedstawił znaną z apokryfów nowotestamentowych scenę Narodzin Matki Bożej.



Bartolome Esteban Murillo, *Narodzenie Najświętszej Maryi Panny*, około 1660 r., fragment, olej na płótnie, 185 x 360 cm, Muzeum Luwr w Paryżu.

OFIAROWANIE W ŚWIĄTYNI JEROZOLIMSKIEJ

To ogromne płótno nadal wisi w budynku Scuola di Santa Maria delle Carita, czyli w pomieszczeniach bractwa, dla którego Tycjan niegdyś je namalował. Dziś budowla ta stanowi część Gallerie dell'Accademia.

Zgodnie z wenecką tradycją, siedziby religijnych bractw często zdobione były cyklami monumentalnych obrazów przedstawiających dzieje ich patronów. Również i to płótno stanowiło część zatytułowaną Historia Najświętszej Marii Panny i umieszczone było na ścianie sali posiedzeń (sala dell'Albergo). Na cykl składały się też dwa inne obrazy: *Zaślubiny* Marii Giampietra Silvia oraz *Zwiastowanie* Girolama Dentego, które obecnie znajdują się w kościele parafialnym w Mason Vicentino.



Tycjan (Tiziano Vecellio) (ok. 1488/1490-1576 r.), *Prezentacja Marii w świątyni*, 1534-1538 r., olej na płótnie, 335 x 775 cm, Gallerie dell'Accademia, Wenecja.

Dzieło cieszyło się niezwykłym uznaniem współczesnych. Wspominał o nim Giorgio Vasari w *Żywotach*, wydanych w 1568 roku. Napisał wówczas, że Tycjan doskonale potrafi sportretować „głowy wszelkiego typu, malowane z natury”. XVIII-wieczni historycy sztuki dopatryli się nawet twarzy paru konfratrów należących do sculi. W zamyśleniu i z powagą przyglądają się Maryi wchodzącej po stopniach Świątyni Jerozolimskiej. Scena przypomina celebrację święta Ofiarowania Najświętszej Marii Panny, które było w Wenecji bardzo uroczyste obchodzone i podczas którego z powagą odgrywano ewangeliczne wydarzenie. Jedną z hipotez zakłada, że na obrazie uwieczniono

drogę ludzkości podążającej ku Zbawieniu. Świątynia Jerozolimska i przebywający w jej otoczeniu ludzie (kapłani, stara kobieta sprzedająca jaja), a także zdobiące ją dekoracje (marmurowe popiersie w prawym dolnym rogu obrazu) to symbole Starego Testamentu, a wspinająca się po schodach Maryja oraz grupa osób u podnóża schodów, która przybyła w to miejsce wiedziona bezinteresowną miłością, to epoka nowego Bożego Prawa (*sub lege*), które przynosi Bożą łaskę wszystkim ludzkim istotom (*sub gratia*). (S. B.)



Tycjan (Tiziano Vecellio) (ok. 1488/1490-1576 r.), *Prezentacja Marii w świątyni*, fragment, 1534-1538 r., olej na płótnie, 335 x 775 cm, Gallerie dell'Accademia, Wenecja.



Tycjan (Tiziano Vecellio) (ok. 1488/1490-1576 r.), *Prezentacja Marii w świątyni*, fragment, 1534-1538 r., olej na płótnie, 335 x 775 cm, Gallerie dell'Accademia, Wenecja.

ZAŚLUBINY MARYI Z ŚW. JÓZEFEM

Obraz *Zaślubiny Marii z Józefem*, znany także jako *Zaślubiny Marii* namalowany przez Rafaela Santię w 1504 roku na zamówienie rodziny Albizzini do kaplicy św. Józefa w kościele San Francesco, w Citta di Castello. Obecnie znajduje się w zbiorach mediolańskiej Pinacoteca di Brera.

Obraz podzielony jest wyraźnie na dwie części, górną i dolną. W dolnej znajduje się scena zaślubin. Pośrodku stoi kapłan, po lewej Madonna i jej orszak składający się z pięciu kobiet o delikatnych rysach twarzy i pełnych wdzięku pozach. Po prawej św. Józef z gałęzią pokrytą kwiatami i czterej mężczyźni. Postaci na obrazie jest dwanaście, co świadczy o odzwierciedleniu matematycznej harmonii poprzez stosunki liczbowe.

Postać młodzieńca w prawym rogu obrazu, przełamującego gałązkę, jest częstym motywem w ikonografii zaślubin Maryi. Symbolizuje on konkurentów odrzuconych przez Maryję.

W górnej połowie obrazu widoczny jest budynek w stylu tempietta Bramantego. Należy również zwrócić uwagę na równomierne rozmieszczenie planów w tej kompozycji perspektywicznej oraz spokojny pejzaż w tle tak typowy dla Rafaela.



Rafaël Santi, *Zaślubiny Marii z Józefem (Zaślubiny Marii)*, 1504 r., olej na desce, 170 x 118 cm, Pinacoteca Brera, Mediolan.

ZWIASTOWANIE

Zwiastowanie, namalowane przez Fra Angelica do kościoła San Domenico w Fiesole pod Florencją, gdzie umieszczono je w 1435 roku, Giorgio Vasari opisał w *Żywotach* następująco: „W jednej z kaplic tegoż kościoła znajduje się obraz jego ręki, na którym archanioł Gabriel zwiastuje Matce Boskiej, a jej twarz wyraża taką nadobność i delikatność i tak jest świetnie namalowana, że zdaje się, iż nie spod ludzkiej ręki wyszła, ale jest tworem niebieskim” (G. Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przekład K. Estreicher, PIW, Warszawa 1980, s. 187). Obraz ten, centralna kwatery ołtarza, pozostał w miejscu pierwotnego przeznaczenia do 1611 roku, kiedy dominikanie sprzedali go księciu Mariowi Farnese, po czym trafił do dominikańskiego kościoła w Valladolid, a następnie do Madrytu, gdzie w 1861 roku wszedł do zbiorów Prado.



Fra Angelico (Guido di Pietro, Fra Giovanni da Fiesole), (ok. 1400-1455 r.), *Zwiastowanie*, około 1430-1432 r., tempera na desce, 194 x 194 cm, Muzeum Prado w Madrycie.

Ze względu na uduchowiony, niezmacony troską wyraz twarzy postaci Maryi i anioła, na co zwrócił uwagę Vasari, dzieło stanowi doskonały przykład głębokiej religijności malarza, również dominikanina. Po uważnej analizie kompozycji okazuje się, że jest ona zwykłym przedstawieniem epizodu Zwiastowania. Namalowana scena podzielona jest na dwie części ukazujące dwa różne momenty opowieści – grzech pierworodny i Zwiastowanie – oddalone w czasie, ale ściśle powiązane. Odmienne scenerie obydwu epizodów przyczyniają się do ich odrębności, a jednocześnie wzajemnego powiązania. Obszerna loggia renesansowego portyku z wielobarwnych marmurów po prawej stronie kompozycji, z postaciami Maryi i anioła, wydaje się spoczywać na ukwieconej łące. Widoczny po lewej stronie ogród *hortus conclusus* to biblijny Eden, skąd podchodzą wypędzeni grzeszni Adam i Ewa, scena główna przedstawia Maryję mającą narodzić Zbawiciela. Pochylone postacie praprzodków ludzkości opuszczającej Raj symbolizują grzech pierworodny, który może odkupić jedynie przyście Chrystusa, zapowiedziane w Zwiastowaniu. Światło Ducha Świętego, wysłane przez Boga w postaci złocistego promienia, przenika obydwie przestrzenie, padając na twarz Maryi, która z pokorą je przyjmuje. W predelli widzimy sceny z życia Maryi.

Pomimo niemieckiego pochodzenia artysty (urodzonego nad Menem, niedaleko Frankfurtu), nawet najwięksi wśród niemieckich historyków sztuki nie potrafią odnaleźć „typowo niemieckich” cech w malarstwie Hansa Memlinga. Można natomiast dać wiarę relacji Giorgia Vasariego, który uważał, że Memling był uczniem Rogiera van der Weydena, i zaliczył artystę do największych mistrzów malarstwa flamandzkiego drugiej połowy XV wieku. O Memlingu zachowały się tylko nieliczne pewne informacje. Wiadomo, że w 1465 roku przeniósł się do Brugii, gdzie mieszkał do końca życia, malując portrety i tematy religijne na zlecenie bogatych mieszczańskich rodzin. Zważywszy na niewielkie rozmiary płótna, możemy uznać, że obraz *Zwiastowanie* był przeznaczony do prywatnej kolekcji domowej. W kompozycji zastosowano wiele nowych elementów. Maryja nie klęczy, jak zazwyczaj, lecz wydaje się omdlewać, podtrzymywana przez dwa anioły. Prawą dłoń trzyma na piersi w geście pokornej zgody, a lewą wskazuje modlitewnik, na którym widać literę „D”, oznaczającą być może pozdrowienie *Dominus Tecum* (Pan z Tobą), z jakim zwraca się do Maryi Archanioł Gabriel. Lekko uwydatniony brzuch i gotębica symbolizująca Ducha Świętego sugerują, że wcielenie już nastąpiło. Anioł Gabriel odziany jest w bogato zdobioną szatę, na jej brzegu widoczny jest orzeł. W głębi światło wpadające do komnaty pada na trzy przedmioty stojące na sekretarzyku. Flakon z wodą metaforyczne odniesienie do czystości Maryi, którą zachowała także po poczęciu Syna. Zgaszony knot i świecznik bez świecy symbolizują ciemność świata przed Wcieleniem i narodzeniem Zbawiciela, który przyniósł Boże światło. Delikatna kolorystyka obrazu, jego świetlistość i sugestywna łagodność postaci nie pozostawiają wątpliwości, że słusznie możemy nazywać Memlinga „Peruginem Północy”.



Hans Memling (ok. 1430/1440-1494 r.), *Zwiastowanie*, 1482 r.,
olej na desce przeniesiony na płótno, 76,5 x 54,6 cm, Metropolitan Museum Nowy Jork.



Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo) (1481-1531 r.), *Zwiastowanie*, około 1512 r., olej na desce, 185 x 174,5 cm, Galleria Palatina – Palazzo Pitti, Florencja.

Jest to drugi, obok *Noli me tangere*, obraz namalowany przez artystę do kościoła augustianów San Gallo we Florencji. Andrea del Sarto, uznawany za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli manieryzmu, nawiązał w nim do twórczości Michała Anioła i Rafaela oraz techniki sfumato Leonarda. Posracie aniołów po prawej stronie sceny, ich twarze i delikatna chmura pod stopami archanioła Gabriela wydają się drżeć, zdradzając ukryte emocje. Andrea del Sarto zdawał sobie sprawę z tego, że sfumato było zabiegiem formalnym, a zarazem emocjonalnym, pozwalającym odtworzyć „żywe” uczucia i stany ducha. W *Zwiastowaniu* nie tylko Maryja poruszona jest przybyciem aniołów. Również boscys wysłannicy zaangażowani są uczuciowo w wydarzenie, świadomi wagi powierzonego im zadania. Postacie dwóch aniołów, za archaniołem Gabrielem, zwykle nie

występują w scenie Zwiastowania. Oprócz znaczenia ikonograficznego, mają za zadanie towarzyszyć, a nawet chronić archanioła, o czym świadczy opiekuńczy gest anioła w zielonej szacie i troskliwe spojrzenie drugiego wysłannika. Andrea del Sarto ukazał scenę Zwiastowania pod gołym niebem, na tle klasycyzującej architektury, za którą widnieją ruiny starożytnej budowli. Detal ten pozwala przypuszczać, że artysta namalował obraz po powrocie z Rzymu, gdzie zapewne powstał pomysł kompozycji. Monumentalność postaci dowodzi znajomości dzieł Michała Anioła, złagodzonych wdziękiem form sztuki florenckiej, którą artysta poznał w okresie nauki. Preferowanie delikatnego, pięknego stylu sprawiło, że Andrea del Sarto coraz chętniej przyjmował za wzór prace Rafaela, z którym porównywany był przez krytyków XVI i XVII wieku.

W 1531 roku Zwiastowanie przeniesiono z kościoła augustianów do kościoła San Jacopo fra Fossi. W 1627 roku Maria Magdalena Austriacka, wdowa po Cosimo II, zachwycona obrazem, chciała przenieść go do kaplicy rodowej. Pomimo protestów zakonników zdobyła dzieło i umieściła je w swojej sypialni w Palazzo Pitti.

To *Zwiastowanie* jest zmniejszoną wersją dużego płótna stanowiącego centralną część ołtarza w kościele Colegio de Doña Maria de Aragon w Madrycie. Niewielki format dzieła pozwala przypuszczać, że chodzi tu o studium przygotowawcze lub kopię wykonaną po ukończeniu oryginału. Zlecenie na retabulum, które obejmowało *Zwiastowanie*, a po bokach *Pokłon pasterzy* i *Chrzest Chrystusa* El Greco otrzymał u schyłku 1596 roku. Pracę nad złożonym dziełem artysta ukończył w lipcu 1600 roku. Ołtarz ten był najwybitniejszym dziełem wykonanym przez El Greca w Madrycie i przyniósł malarzowi zastępową sławę.

Podobnie jak oryginał, wersja z kolekcji Thyssen-Bornemisza stanowi szczytowe osiągnięcia dojrzałego stylu artysty. El Greco przedstawił temat Zwiastowania w sposób niezwykle oryginalny, dodając do dwóch postaci głównych, Maryi i archanioła Gabriela, grupę muzykujących aniołów podtrzymywanych przez wir obłoków i cherubinów, a między Madonną i archaniołem umieszczając krzak gorejący, topologiczny symbol Zwiastowania. Obraz wyróżnia się jaskrawym, żywym, ekscentrycznym nawet kolorytem, jak w lśniąco zielonej szacie archanioła. Energiczne,



El Greco (Dominikos Theotokopoulos) (1541-1614 r.), *Zwiastowanie*, 1597-1600 r., fragment, olej na płótnie, 117 x 98 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt.

płynne pociągnięcia pędzla oraz intensywna gra światła rozmywająca formy zapowiadają ostatni okres twórczości El Graca, ów „krańcowy ekspresjonizm”, który z jednej strony stanowił o niezwykłym uroku późnych dzieł artysty, z drugiej natomiast wywołał ostre krytyki ze strony hiszpańskich teoretyków sztuki XVII i XVIII wieku.



El Greco (Dominikos Theotokopulos) (1541-1614 r.),
Zwiastowanie, 1597-1600 r.,
olej na płótnie, 117 x 98 cm,
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madryt.

Słynny artysta i teoretyk Antonio Palomino, pisząc w 1724 roku o wadach malarstwa El Greca, wspominał właśnie o obrazach z madryckiego Colegio: „Ekstrawagancki styl El Greca sprawił, że jego malarstwo stało się godne pogardy i śmieszne, zarówno z powodu niespójnego rysunku, jak i brzydkich kolorów. Dobrze to pokazują malowidła słynnego retabulum w Colegio de Dona Maria de Aragon”. Niektórzy krytycy z początków XIX wieku uważali ołtarz madrycki „za rzecz ohydną, wykonaną w stanie delirium” w które popadł artysta w ostatnich latach życia.

Dzięki odpowiedniemu sposobowi nakładania koloru i zastosowaniu silnego światła, które rozmywa formy, El Greco osiągnął w obrazie wrażenie ruchu. Jednym z głównych celów, jakie stawiał sobie artysta, było przedstawienie dynamizmu postaci, natury i istot nadprzyrodzonych.

W wyniku długotrwałych studiów malarz stworzył formy przypominające elipsy, spirale i wiry, sugerujące ruch rzeczywisty i duchowy.

Na tym pasku materiału widnieje grecki napis „O Kheretismos” (Zwiastowanie). Choć El Greco w młodości udał się do Wenecji i Rzymu, a potem osiedlił się w Hiszpanii, przez całe życie czuł się związany z rodzinną Grecją.

Postacie El Greca nigdy nie są statyczne, przeciwnie, zawsze porusza je jakby wewnętrzne drżenie „duch”, który je spala i ożywia. El Greco był artystą wykształconym, jak wynika z wykazu książek w jego bibliotece i pozostawionych przez niego notatek o sztuce. Styl artysty był antyakademicki i zbyt nowatorski jak na epokę, w której tworzył.



El Greco (Dominikos Theotokopulos) (1541-1614 r.), *Zwiastowanie*, 1597-1600 r., fragment, olej na płótnie, 117 x 98 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt.



El Greco (Dominikos Theotokopulos) (1541-1614 r.), *Zwiastowanie*, 1597-1600 r., fragment, olej na płótnie, 117 x 98 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt.

Na parterze Scuola Grande di San Rocco, Tintoretto namalował kilka obrazów charakteryzujących się niestarannym wykonaniem, spowodowanym pewnie pośpiechem i dość zaskakującą kompozycją. Mankamenty widać głównie w Zwiastowaniu i w Ucieczce do Egiptu. Użyta na obrazie wyjątkowa perspektywa ustawia widza w powietrzu, przez co scena oglądana jest nieco z góry, i nadaje jej większej intymności. Sama scena *Zwiastowania* rozgrywa się w ubogim domu, widoczne są stare zniszczone ściany i krzesła. Nad sceną widoczny jest natomiast bogaty wenecki sufit, a tóżko zakrywa czerwona jedwabna zasłona kontrastująca tu z otoczeniem.

Motyw przedstawiony na obrazie został zaczerpnięty z Nowego Testamentu z Ewangelii św. Łukasza. Giovanni Marinoni, wenecki mnich, podzielił go na osiem części. Tintoretto namalował drugi etap: pozdrowienie Maryi: „Ona zmieszała się na te słowa i rozważała, co miałyby znaczyć to pozdrowienie”. (Łk 1,26)

W malarstwie późnego średniowiecza na północ od Alp poczęcie przedstawiano za pomocą promienia skierowanego w stronę Maryi. Tintoretto zamienił tu promień na wizerunki małych uskrzydłonych aniołków (*putt*) pod koniec przechodzących w Ducha Świętego w postaci gołębic.

Artystą uprawiającym malarstwo najbardziej zbliżone do stylu El Greca był Tintoretto. Artyści spotkali się zapewne podczas pobytu El Greca w Wenecji. Malarz wenecki nigdy jednak nie stworzył tak wizjonerskich i fantazyjnych scen, jakie wyszły spod pędzla kretańskiego artysty.



Jacopo Tintoretto, (1518-1594 r.), *Zwiastowanie*, 1583-1587 r., olej na płótnie, 422 x 545 cm, Scuola di San Rocco, Wenecja.

NAWIEDZENIE ŚW. ELŻBIETY PRZEZ MARYJĘ

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 uwidoczniona została na wstęgach zapisanego papieru umieszczonymi pomiędzy kobietami.



Nawiedzenie Elżbiety przez Maryję, 1480 rok, szkoła węgierska.

Wydarzenie znane z Ewangelii jako nawiedzenie św. Elżbiety jest spotkaniem dwóch świętych niewiast, ale też Mesjasza z Jego poprzednikiem, czyli św. Janem Chrzcicielem. Obie brzemiennie kobiety są pełne radości i wdzięczności dla wszechmogącego Boga. Pinturicchio w swoim fresku nadał temu wydarzeniu rangę dworskości i dostojności. Wypada zwrócić uwagę na otwartość i lekkość arkadowych konstrukcji architektonicznych, poprzez które widać tokański krajobraz.



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 napęłnił 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»”.

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 zobrazowana 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.

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.



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



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

DROGA Z NAZARETU DO BETLEJEM. POSZUKIWANIE NOCLEGU W BETLEJEM

„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 przemocować 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 brzemiennej Maryi czekającej 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



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

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 przytoczyło 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 Costanzy 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 Sveneę. 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 klęczącej 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 odkupienie. Twarze wszystkich postaci mają cechy indywidualnych portretów. Nad postaciami widoczna jest stara, rozwalająca się stajenka. Jest ona połączona z ruinami bramy rzymskiej. 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 wpatrzone 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 CHRYSTUSA



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 przepętnia 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 przepętniona 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.

POKŁON PASTERZY (ZWIASTOWANIE PASTERZY)

Detale odmalowane delikatną kreską miniaturzysty na tym niewielkim obrazie są wręcz niezliczone. Dzieło pochodzące z kolekcji Margherity Gonzagi jest jednym z pierwszych zdradzających pełną niezależność i dojrzałość stylu artysty. Mantegna kształtował artystyczną osobowość w Padwie, mieście, w którym żywe były główne tendencje tamtego okresu (w latach 1443-1453 przebywał tam Donatello). Terminował w pracowni Francesca Squarcionego, który z licznych podróży przywoził rysunki i szkice, uczniom służące do ćwiczenia malarskich umiejętności. Precyzja i wyrazistość rysunku jest jedną z najistotniejszych cech tego obrazu i całej twórczości Mantegni. Czerwona suknia i niebieski płaszcz Maryi promieniają złotystym blaskiem, który odbija się w radosnych twarzach cherubinów unoszących się wokół postaci Dziewicy. Po lewej stronie obrazu św. Józef, wsparty o pień drzewa, zapadł w sen. w tej pozie jest tradycyjnie przedstawiany. Za postacią świętego widzimy drzewo pomarańczowe pełne dojrzałych owoców, częsty motyw dekoracyjny w malarstwie Mantegni. Wydaje się, że mieszczeni na pierwszym planie pasterze zostali przeniesieni wprost ze sceny rodzajowej jednego z flamandzkich mistrzów. Podarte ubrania przybytych, ich naturalistyczne odmalowane stopy, pozbawiona wdzięku poza i zmęczenie, brzydkie twarze nie ujmują jednak dostojeństwa przedstawionej scenie. W głębi obrazu widoczna jest para wieśniaków z koszem jajek. Na białej sukni kobiety Mantegna oddał grę światła i barwne niuansy. W tle, po drugiej stronie rzeki, inna kobieta, wsparta o mur, zajęta jest przedzeniem, a wokół niej chodzą kury. Widać jeszcze wiele innych szczegółów, które w końcu gubią się w perspektywie obrazu.



Andrea Mantegna (1430/1431-1506 r.), *Pokłon pasterzy*, ok. 1450-1451 r., tempera na płótnie przeniesiona na deskę, 40 x 55,6 cm, Metropolitan Museum Nowy York.

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

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. Finaliści 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 Ingesa. Powstał interesujący kontrast między naturalistycznie namalowanymi pasterzami a ukazującym im się aniołem, jakby przeniesionym z pozłacanej 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)

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.



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



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

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 zobaczymy, co się tam zdarzyło i o czym nam Pan oznajmił». Udali się też z pośpiechem i znaleźli Maryję, Józefa i Niemowlę, leżące w żłobie. Gdy Je ujrzeli, 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)



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

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 pozostał 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 Caravagia, 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.

POKŁON TRZECH KRÓLI

W rozważaniach nad ikonografią pokłonu Mędrców warto zatrzymać się także na symbolice 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 z nich przyklęka i całuje Dzieciątka 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 panującym 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 ówczesnie tkaniny; pozostawało to w gestii artysty. Naczynia, w których Mędrcy przynoszą Dzieciątka swoje dary – jak ukazane tutaj kielichy, szkatuła i puszka ze spiczastym zwieńczeniem – to wyjątkowej urody dzieła sztuki złotniczej.



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

„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 fundamentach 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 murych 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 Dzieciątka 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.

OBRZEZANIE

Obrzezanie Jezusa było niedającym się zmazać, wiecznym znakiem przynależności do Boga, wyrazem silnego związku z epoką Starego Przymierza. Jezus został poddany obrzezaniu tak jak każdy żydowski chłopiec; rytuał ten podkreślał człowieczeństwo Chrystusa, którego krew, przelana wówczas po raz pierwszy, odczytywana była jako zapowiedź krwi przelanej w czasie jego męki.



Obrzezanie, 1507 rok,
Ołtarz Pięciu Boleści Marii,
dolna kwatera awersu
lewego skrzydła ruchomego
archikatedra św. Jana Chrzciciela
we Wrocławiu.

Akt obrzezania odbywa się we wnętrzu przypominającym synagogę. W centrum kompozycji starzec trzyma na kolanach Dzieciątka. Nagie ciało i złotista aureola wokół głowy akcentują boską i ludzką naturę Jezusa. Starzec z długą siwą brodą, w talicze na głowie, ubrany w złotysty płaszcz to sandak (osoba odpowiedzialna za unieruchomienie dziecka w czasie obrzezania). Rytualne czynności wykonuje mężczyzna (mohel) w purpurowej szacie przepasanej białym materiałem. Dookoła zgromadzili się uczeni w Piśmie, ukazani z księgami, żywo gestykulujący. Po lewej stronie, u wejścia, stoją św. Józef i Maryja. Matka Boża została uwieczniona w czarnej sukni, białym welonie i – tak jak Dzieciątka – w złotystym nimbie. św. Józefa przedstawiono jako prostego Żyda w charakterystycznym dla średniowiecznych przedstawień Izraelitów białym nakryciu głowy.

OFIAROWANIE W ŚWIĄTYNI PREZENTACJA CHRYSTUSA (OCZYSZCZENIE MARYI)

„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.



Giotto di Bondone, (1237-1333),
Ofiarowanie w świątyni.

Ewangelista opowiada o tym, jak rodzice nowo narodzonego Jezusa, przestrzegają żydowskiego prawa i wypełniają słowa anioła Gabriela. Dziecko zostało obrzezane ósmego dnia i nadano mu imię Jezus. Po upływie czterdziestu dni, czyli czasu oczyszczenia Maryi, rodzice z dzieckiem przyszli do świątyni, aby przestawić je Panu, składając ofiarę przepisana dla ludzi ubogich – parę synogarlic albo dwa młode gołębie. Przebywając tam, spotkali staro Simeona i starą Anne, którzy od dawna wyczekiwali wybawienia ludu Boga. Zaprowadzony przez Ducha Świętego Symeon wziął dziecko na ręce i zaśpiewał hymn pochwalny; „Teraz, o Władco, pozwól odejść słudze Twemu w pokoju... bo moje oczy ujrzały... światło na oświecenie pogan i chwałę ludu Twego, Izraela”

(Łk 2,29.30.32.)

Twórczość Giovanniego Belliniego odzwierciedla przejście malarstwa weneckiego od późnego gotyku do postępującego się perspektywą powietrzną i kolorem lokalnym malarstwa początków XVI wieku.

Giovanni Bellini wywodził się z rodziny malarzy i był uczniem swego ojca Jacopa, z którym współpracował do 30. roku życia, tworząc starannie dopracowanego kompozycję. Duży wpływ na ukształtowanie artystycznej osobowości artysty wywarł Andrea Mantegna, którego był uczniem i który poślubił jego siostrę Nicolosię w 1451 roku.



Giovanni Bellini (ok. 1430-1516 r.), *Prezentacja Jezusa*, ok. 1490-1500 r., olej na desce, 63,5x 61,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

Oto porównanie *Ofiarowania Chrystusa w Świątyni* obu artystów.

W odróżnieniu od swego szwagra Andrea Mantegni, Giovanni Bellini przywiązywał większą wagę do linii. Już we wczesnych dziełach a lat 60. przejawiał zainteresowanie problemem naturalnej atmosfery, odtwarzanej za pomocą barw i światła w pejzażu pełniącym rolę tła.

W 1483 roku Giovanniego Belliniego mianowano oficjalnym malarzem Republiki Weneckiej, którym pozostał przez 33 lata. W pracowni artysty kształcili się dwa pokolenia malarzy weneckich, między innymi Lorenzo Lotto, Giorgione i Tytjan.



Giovanni Bellini, *Ofiarowanie w Świątyni*, Muzeum Fondazione Querini Stampalia w Wenecji, (prezentacja obrazu)

Justyna Napiórkowska, historyk sztuki i europeista pisze:

„W Fondazione Querini Stampalia w Wenecji, w niewielkiej, amfiladowej sali na pierwszym piętrze, na sztalugach stoi pewien średniej wielkości obraz.

Eksponowany jest nietypowo jak na muzeum i na tej klasy obiekt. Zastugiwałby na kordon zabezpieczeń. Boks przeciw kradzieży, szybę antywłamaniową. A tymczasem stoi jak w pracowni malarza, jego autora, Giovanniego Belliniego, na sztalugach. Przed nim stoją zapatrzone dwie, trzy osoby. Można dojść dość blisko. Sala naprawdę jest mała, podobnie jak to muzeum, dość kameralne. „Ofiarowanie w świątyni” Giovanniego Belliniego to arcydzieło malarza przełomu XV i XVI wieku. Kiedy byłem w Wenecji była akurat aqua alta. Morska, szmaragdowa woda wsączała się wszędzie – na place, do przedsionków, w korytarze na parterach budynków. Przez wodę trzeba było brodzić także w tym pałacu rodziny Querinich. Dopiero na pierwszym piętrze na piano nobile można było zapomnieć o tym powszechnym kataklizmie wody, który nieustannie nawiedza miasto.



Giovanni Bellini, *Ofiarowanie w Świątyni*, Muzeum Fondazione Querini Stampalia w Wenecji.

Ale przed tym obrazem można o tym łatwo zapomnieć. Można po prostu stanąć naprzeciw i na chwilę zaniemówić z wrażenia.

Jest przepiękny, o cudownej bogatej paletce kolorystycznej. Scena jest tłumna, a jednocześnie intymna. Tajemnicza i dwuznaczna. Grupa postaci oddzielona marmurowym pulpitem, który ma sugerować wnętrze świątyni.

Kim są uczestnicy? To Maryja z św. Józefem ofiarujący Dzieciątka w świątyni. Tradycja chce, by czynić tak czterdziestego dnia po narodzinach. Św. Józefowi i Maryi towarzyszy najpewniej prorokini Anna i Symeon – jedni z pierwszych świadków boskości Jezusa. Symeon miał mieć 112 lat i żył cierpliwie oczekując na spełnienie boskiej obietnicy, że nie umrze dopóki nie zobaczy Mesjasza. Przynajmniej tak pisze św. Łukasz Ewangelista i Protoewangelia Jakuba.

A prywatnie – ta kameralna scena to portret rodzinny wielkich malarzy.

U Belliniego Symeon ma według niektórych rysy ojca Giovanniego, Jacopa, także malarza. Kobiety po lewej to może jego matka lub żona – Ginevra i siostra Nicolosia. Po prawej – szwagier – wielki Andrea Mantegna. Pojawia się tu nieprzypadkowo. Ten obraz Belliniego jest bowiem łudząco podobny do starszego arcydzieła Andrei Mantegni, dzisiaj pokazywanego w Gemaldegalerie w Berlinie. Więcej, nawet podpis na desce obrazu Belliniego na odwrociu mówi „Andrea Mantegna”. Może po prostu miała to być kopia, ale dzięki swemu talentowi Bellini stworzył obraz ubiegający się o swoją autonomię. Jest tu inna tonacja, dzięki cudownej, weneckiej paletce czerwieni i purpur.

Moją uwagę zwróciły rozbiegane spojrzenia. Każda z postaci patrzy gdzie indziej. Jakby w tej scenie rozgrywało się kilka równoległych opowieści, w których poszczególne postaci na swój sposób przeżywają to co się dzieje. Te spojrzenia budują całą dynamikę tej pozornie statycznej sceny.

To w spojrzeniach kryją się dziesiątki odczuć. Radość. Uwaga, Troska i Niepokój. Marmurowy blat przypominać ma jeszcze jedno – rzymskie grobowce. A zatem zawiera dyskretną zapowiedź śmierci, już u zarania życia.

Tylko jedna postać spogląda wprost na widza. To poważny młodzieniec z prawej strony kompozycji. Najpewniej sam autor Giovanni Bellini”.

Justyna Napiórkowska, historyk sztuki i europeista, prowadzi Galerię sztuki Katarzyny Napiórkowskiej w Warszawie, Poznaniu i Brukseli, autorka „O sztuce”. Blogu Roku 2010 w dziedzinie Kultury. W portalu Natemat pisze głównie o sztuce polskiej XX i XXI wieku.



Andrea Mantegna,
Poświęcenie Chrystusa.

Lud, który otrzymał Jezusa, stanie się wspólnotą obejmującą wszystkie narody, mężczyzn i kobiety w każdym wieku. Symeon jednak po błogosławieństwie wypowiedział też tragiczne proroctwo dla Maryi o jej dziecku, że Jezus przeznaczony będzie na „znak, któremu sprzeciwić się będą. A Twoją duszę miecz przeniknie, aby na jaw wyszły zamysły serc wielu” (Łk 34,25)

Na fresku z Krzeszowa artysta zdecydował się na inne rozwiązanie kompozycyjne. Iluzjonistycznie malowana arkada otwiera się na wnętrze 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 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 przyklękającą Maryję ze wzniesionymi rękoma i św. Józefa z para białych ptaków przeznaczonych na ofiarę. Zwierzęciem ofiarowywanym 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.

«„A żył w Jerozolimie człowiek, imieniem Symeon. Był to człowiek prawy i pobożny, wyczekiwał pociechy Izraela, a Duch Święty spoczywał na nim. Jemu Duch Święty objawił,



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



Hans Memling (ok. 1435-94), *Ofiarowanie Jezusa w świątyni*. 1463 rok.

że nie ujrzy śmierci, aż zobaczy Mesjasza Pańskiego. Za natchnieniem więc Ducha przyszedł do świątyni. A gdy Rodzice wnosili Dzieciątka Jezus, aby postąpić z Nim według Prawa, on wziął Je w objęcia, błogosławił Boga i mówił: „Teraz władco, pozwól odejść służbę Twemu w pokoju, według Twojego słowa. Bo moje oczy ujrzały Twoje zbawienie, któreś przygotował wobec wszystkich narodów: światło na oświecenie pogan i chwałę ludu Twego, Izraela”,

A Jego ojciec i Matka dziwili się temu, co o Nim mówiono. Symeon zaś błogosławił Ich i rzekł do Maryi, Matki Jego: „Oto Ten przeznaczony jest na upadek i powstanie wielu w Izraelu, i na znak, któremu sprzeciwiac się będą. A Twoją duszę miecz przeniknie, aby na jaw wyszły zamysły serca wielu”. Była tam również prorokini Anna, córka Fanuela z pokolenia Asera, bardzo podeszła w latach. Od swego panieństwa siedem lat żyła z mężem, i pozostała wdową. Liczyła już sobie osiemdziesiąt cztery lata. Nie rozstawała się z świątynią, służąc Bogu w postach i modlitwach, dniem i nocą. Przeszedłszy w tej właśnie chwili, słaWiła Boga i mówiła o Nim wszystkim, którzy oczekiwali wyzwolenia Jeruzalem”» (Łk 2, 21-38)

Artysta przedstawił scenę Ofiarowania Jezusa w świątyni, w scenerii gotyckiej świątyni. Piękna rozeta, witraże w gotyckich oknach i kolumny zdradzają czasy współczesne autorowi dzieła. Postacie w strojach z epoki noszone w północnych regionach Niemiec i Niderlandów. Widzimy od lewej św. Józefa z pustym koszykiem, w którym znajdowały się przeznaczone na ofiarę synogarlice, obok św. Józefa - Maryja zwrócona w stronę Prorokini Anny wsłuchuje się w jej słowa słaWiące Boga i mówiące o Nim. Na pierwszym planie człowiek prawy i pobożny imieniem Symeon, który wziął Dzieciątka Jezus w objęcia, błogosławił Boga. Pełna modlitwy, zadymy scena Ofiarowania daje nam mocne wrażenie tego, co się wtedy wydarzyło.



Ofiarowanie w świątyni, witraż, nawa główna, ściana zachodnia, kościoła parafialnego św. Klemensa papieża i męczennika w Ustroniu.

UCIECZKA DO EGIPTU

Anioł Pański ukazał się Józefowi we śnie i rzekł: „Wstań, weź Dziecię i Jego Matkę i uchodź do Egiptu; pozostań tam, aż ci powiem; bo Herod będzie szukał Dziecięcia, aby je zgładzić”. (Mt 2,13).

Postawiony w trudnej sytuacji opiekun Maryi i Jezusa jest nawiedzany i prowadzony przez anioła Bożego. Dlatego właśnie Giotto umieszcza anioła nad głową św. Józefa, który przewodzi Świętej Rodzinie w ucieczce do Egiptu. Znaczący tak wiele w historii narodu wybranego, Egipt znowu pojawia się na stronach Pisma Świętego, jak kraj a którego ma nadejść oczekiwany Mesjasz.

„Gdy oni odjechali, oto anioł Pański ukazał się Józefowi we śnie i rzekł: «Wstań, weź Dziecię i Jego Matkę i uchodź do Egiptu, pozostań tam, aż ci powiem; bo Herod będzie szukał Dziecięcia, aby Je zgładzić». On wstał, wziął w nocy Dziecię i Jego Matkę i udał się do Egiptu; tam pozostał aż do śmierci Heroda. Tak miało się spełnić słowo, które Pan powiedział przez Proroka: Z Egiptu wezwałem Syna mego”. (Mt 2,13-16)

W tradycji starotestamentowej Egipt postrzegany był nie tylko jako miejsce zniewolenia. Zanim stał „domem niewoli”, stanowił także miejsce ucieczki.



Giotto di Bondone, (ok. 1266-1337),
Ucieczka do Egiptu, 1303/1305 rok,
fresk, Capella degli Scrovegni, Padwa.



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

Pietro da Cortona, którego prawdziwe nazwisko brzmi Berrettini skonfigurował na tym obrazie grupę trzech postaci Maryi, małego Jezusa i aniołka w klasyczną trójkątną kompozycję. W tle widoczny św. Józef niosący kosz w owocami. Ten mały obrazek w 1639 roku zamówiony został przez kardynała Antonio Barberiniego, który został papieżem i przybrał imię Urbana VIII, Mistrz Cortona właśnie ukończył tę mistrzowską pracę wystawiając tego papieża w Wielkim Salonie Pałacu Barberinich w Rzymie, ledwo widocznego w głębi obrazu.



Pietro da Cortona (1596-1669),
Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu,
około 1643 rok, 47,7 x 38,9 cm,
Alte Pinakothek w Monachium.

Barocci całe życie spędził w rodzinnym Urbino, które często przedstawiał w swoich obrazach. W młodości brał udział w przedsięwzięciach kulturalnych organizowanych przez tamtejszy dwór, między innymi w koncertach, spektaklach teatralnych, pokazach naukowych. Rozwijał się w kontakcie z lokalną tradycją malarską i prężnie działającym uniwersytetem.

Miał opinię artysty przestarzałego i niezbyt aktywnego, ponieważ działał w prowincjonalnym mieście, z dala od dużych ośrodków sztuki. Przez pewien czas Barocci przebywał w Rzymie, ale musiał opuścić miasto, gdyż – jak głosi tradycja – kilku zawistnych artystów próbowało go otruć. Bogaty dorobek malarski i graficzny Barociego wskazuje jednak na to, że był artystą pogodnego usposobienia, spokojnym, dobrze zorientowanym w nowych tendencjach malarstwa religijnego, takich jak prosty, przejrzysty styl i sugestywność kompozycji. Doskonałym przykładem stylu malarza jest obraz *Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu*.



Federico Barocci (1528/35-1612 r.),
Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu,
1570-1573 r., olej na płótnie, 133 x 110 cm,
Pinakoteka Watykańska, Watykan.

Barocci ukazał Świętą Rodzinę odpoczywającą podczas ucieczki z Betlejem, gdzie Herod rozkazał pozabijać nowo narodzonych chłopców. Maryja, siedząca w centralnej części kompozycji, czerpie wodę ze źródła, ale uwagę widza przyciąga scena rozgrywająca się za Jej plecami. Św. Józef, pragnąc zabawić Jezusa zmęczonego długą podróżą, podaje Mu gałązkę z kilkoma owocami czereśni. Kieruje na Jezusa pełne miłości, rozbawione spojrzenie, które małe dziecko odwzajemnia radosnym uśmiechem. W przedstawieniach Świętej Rodziny św. Józef zazwyczaj umieszczany bywa na drugim planie i odnosi się wrażenie, że znalazł się na obrazie przypadkiem, podobnie jak daleki krewny, który niechętnie zgodził się pozować do rodzinnej fotografii. W kompozycji Barociego natomiast św. Józef jest troskliwym, kochającym ojcem, wykonującym naturalny spontaniczny gest.

Obraz Caravaggia chronologicznie wyprzedza wersję Gentileschiego i, mimo że nie stanowił dlań bezpośredniego wzoru, był zapewne źródłem natchnienia dla ucznia i przyjaciela. Wersja Gentileschiego ma układ horyzontalny, u Caravaggia zaś raczej pionowy, co podkreśla sylwetka anioła na pierwszym planie. Gentileschi ponadto zapewnia scenie przestrzenność, czego Caravaggio nie czyni: niebo widoczne w tle obrazu przez rozpadlinę w murze pełni tę samą funkcję co okno, przez które wpada światło. U Caravaggia podobną rolę odgrywa prześwit w prawym rogu z zarysem pejzażu muśniętego pierwszymi promieniami słońca. U obu malarzy scena rozgrywa się o poranku choć zazwyczaj przedstawiano ją w porze nocnej lub wieczornej.



Caravaggio, *Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu*, około 1599 r., Galleria Doria Pamphili, Rzym.

W 1628 roku Joachim von Sandrart, niemiecki malarz i krytyk sztuki, odwiedził pracownię Orazia Gentileschiego w Londynie, gdzie włoski artysta mieszkał od siedmiu lat. Uwagę Sandrarta przyciągnął obraz, który później tak oto opisał: „Maryja z Dzieciątkiem ssącym Jej pierś siedzi na ziemi stary Józef z głową opartą na worku”. Opis ten zdaje się dokładnie pasować do płótna znajdującego się w Luwrze, który to obraz z kolekcji króla Anglii Karola I w połowie XVII wieku przeszedł do paryskich zbiorów Ludwika XIV. Przedstawiony epizod pochodzi z apokryficznej ewangelii przypisywanej Mateuszowi. Święta Rodzina, uciekając do Egiptu przed siepaczami Heroda, zatrzymuje się, żeby nieco odpocząć: „Maryja zeszła z oślicy i przysiadła na ziemi z Jezusem w ramionach”. Chwila wytchnienia podczas panicznej ucieczki stała się tematem licznych dzieł od czasów średniowiecza po nowożytność. Wersja proponowana przez neapolitańskiego mistrza zwraca uwagę swobodą przedstawienia i bezpośredniością, zgodnie z zaleceniami Soboru Trydenckiego, który upomina, żeby obrazy przeznaczone dla wiernych były zrozumiałe i sugestywne. Na początku stulecia, podczas pobytu w Rzymie, Gentileschi zapoznał się z realizmem, jaki do malarstwa religijnego wniósł Caravaggio, o czym poniekąd świadczy obraz z Luwru, chociaż realizm Gentileschiego jest znacznie łagodniejszy niż znany nam z obrazów Caravaggia. Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu nie jest pozbawiony pewnej delikatności i elegancji. Jasne kolory i jedwabistość szat Maryi mówią nam, w jaki sposób Gentileschi rozumiał lekcję Caravaggia. Tonując odcienie i łagodząc je, podkreślał to, co ludzkie w świętych osobach (czułość Maryi karmiącej Syna), jednocześnie przydając im szlachetności. Precyzyjny rysunek, żywe kolory rozjaśniające ciemniejsze tło, jasne niemal chłodne światło, to cechy warsztatu autora *Odpoczynku*.



Orazio Gentileschi (Orazio Lomi) (1562-1639 r.), *Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu*, 1628 r (?), olej na płótnie, 157 x 225 cm, Muzeum Luwr, Paryż.

Dwoistość poetyckiego stylu Guida Reniego zadecydowała o popularności, jaką się cieszył u siebie współczesnych. W twórczości tego bolońskiego malarza odnajdujemy zadziwiającą harmonię, która w naturalny sposób łączy klasycyzm Rafaela z wymogami prawdy narzuconymi przez Caravaggia. Z tymi ostatnimi zapoznał się Reni uczęszczając do pracowni Carraccich. Zostały one jeszcze oczyszczone z wzniosłości, która przeciwna byłaby poszukiwaniom naturalnego piękna i artystycznej estetyki. Spośród wszystkich uczniów Carraccich Rani był najbardziej udanym. Jeszcze dzisiaj wielu woli jego dzieła ze względu na ich delikatność i powab, które większe są u Reniego i przemawiają wyraźniej niż u innych (Des Aaux, 1666 r.).



Guido Reni, *Odpoczynek w czasie ucieczki do Egiptu*, 1637 r.,
olej na płótnie, 163 x 134,5 cm, Muzeum Kolekcji Jana Pawła II w Warszawie.

POWRÓT Z EGIPTU

«A gdy Herod umarł, oto Józefowi w Egipcie ukazał się anioł Pański we śnie, i rzekł: „Wstań, weź Dziecię i Jego matkę i idź do ziemi Izraela, bo już umarli ci, którzy czyhali na życie Dziecięcia”. On więc wstał, wziął Dziecię i Jego Matkę i wrócił do ziemi Izraela. Lecz gdy postyszał, że w Judei panuje Archelaos w miejsce ojca swego, Heroda, bał się tam iść. Otrzymawszy zaś we śnie nakaz, udał się w strony Galilei. Przybył do miasta, zwanego Nazaret, i tam osiadł. Tak miało się spełnić słowo Proroków: Nazwany będzie Nazarejczykiem» (Łk 2.19-23)



Alexander Bida, (1813-1895),
Powrót z Egiptu, drzeworyt

W swej pracy autor przedstawił Świętą Rodzinę w drodze powrotnej z Egiptu w początkowej chwili, kiedy opuszczają Egipt. W dali piramida, w środku egipscy rolnicy przy pracy w polu. Jezus z Matką jadą na osie a św. Józef pieszo podąża z nimi, drogą pośród łąnów pszenicy i polnych ostów. Symbolika Syna Człowieczego jasna: Chrystus drogą, chlebem, cierpiąc (kolce ostu) odkupi świat.

ZNALEZIENIA JEZUSA W ŚWIĄTYNI

«„Rodzice Jego chodzili co roku do Jerozolimy na święto Paschy. Gdy miał dwanaście, udali się tam zwyczajem świątecznym. Kiedy wracali po skończonych uroczystościach, został Jezus w Jerozolimie, a tego nie zauważyli Jego Rodzice. Przypuszczając, że jest w towarzystwie pątników, uszli dzień drogi i szukali Go wśród krewnych i znajomych. Gdy Go nie znaleźli, wrócili do Jerozolimy szukając Go. Dopiero po trzech dniach odnaleźli Go w świątyni, gdzie siedział między nauczycielami, przysłuchiwał się im i zadawał pytania. Wszyscy zaś, którzy Go słuchali, byli zdumieni bystrością Jego umysłu i odpowiedziami. Na ten widok zdziwili się bardzo, a Jego Matka rzekła do Niego: „Synu czemuś nam to uczynił? Oto ojciec Twój i ja z bólem serca szukaliśmy Ciebie”. Lecz On im odpowiedział: „Czemuście Mnie szukali? Czy nie wiedzieliście, że powinienem być w tym, co należy do mego Ojca?”

„Oni jednak nie zrozumieli tego, co im powiedział”» (Łk 2,41-52).

Nauczający Jezus w centrum kompozycji, stoi na podwyższeniu. Nad nim w obłokach widzimy Boga Ojca z rozpostartymi rękoma. Prawą ręką podniesioną do góry, palcem wskazującym, Jezus pokazuje na to „co należy do mego Ojca”, lewą ręką wskazuje na ziemię. W geście tym wyraźnie oddziela sferę ziemskiej codzienności i jej



Benvenuto Tisi vel Garofalo, ok. 1481-1559,
Jezus w świątyni między nauczycielami.

troski od tego, gdzie „powinien być”. Po prawej stronie obrazu stoi Maryja ze złożonymi na piersiach rękoma, obok niej św. Józef, oboje ze wzrokiem utkwionym na Synu. Jezusa otacza tłum nauczycieli, którzy z podziwem reagują na słowa i gesty Jezusa, niektórzy z nich wymieniają między sobą porozumiewawcze spojrzenia. Scena przedstawiona jest w murach świątyni rzymskiej, postacie ubrane w stroje noszone współcześnie w Italii.



Alexander Bida, (1813-1895),
Jezus w świątyni między nauczycielami.

„Dopiero po trzech dniach odnaleźli Go w świątyni, gdzie siedział między nauczycielami, przysłuchiwał się im i zadawał pytania. Wszyscy zaś, którzy Go słuchali, byli zdumieni bystrością Jego umysłu i odpowiedziami. Na ten widok zdziwili się bardzo...”

(Łk 46-48)

Jezus nauczający, stoi między nauczycielami, którzy siedzą wokół Niego i słuchają z uwagą. Po lewej u góry na schodach stoją Maryja i św. Józef, którzy „na ten widok zdziwili się bardzo...”

MADONNY

Nim przystąpimy do prezentacji najpiękniejszych Madonn, chcemy w tym miejscu zacytować obszerny fragment felietonu Wojciecha Wencla, *Zmysłowa Madonna*, który ukazał się w „Gościu Niedzielnym” z 12 sierpnia 2018, nr 32, str. 74: „Postać Matki Bożej to jeden z koronnych tematów sztuki chrześcijańskiej, znany już w II wieku po Chrystusie. Jego rozkwit nastąpił w sztuce włoskiej okresu Trecento (XIV wiek) i Quattrocento (XV wiek), Giotto, Simone Martini, bracia Pietro i Ambrogio Filipino, Fra Angelico, Fra Filippo Lippi i jego syn Fillippino, Leonardo da Vinci, Fra Bartolomeo, Pietro Perugino, Giorgione, a przede wszystkim Sandro Botticelli i Rafael Santi odkryli w postaci Matki Bożej ideał urody kobiecej, który zawładnął kulturą Zachodu. Piękna Madonna zaczęła się pojawiać w zaciszu domowym lub w plenerze, a Jej twarz napełniła się uczuciem. Oprócz portretów popularne były też zbiorowe sceny z życia Maryi, od Jej narodzin poprzez zwiastowanie i macierzyństwo, aż po śmierć, wniebowzięcie i ukoronowanie. Włochom towarzyszyli w tworzeniu tej ikonografii Belgowie i nieliczni katolicycy Holendrzy, głównie Jan van Eyck, Rogier der Weyden i Hugo van der Goes.

Madonny ukazane na obrazach dawnych mistrzów emanują blaskiem zaczerpniętym od samego Boga. Cechą charakterystyczną wszystkich tych przedstawień jest ich regularna kompozycja niekiedy wręcz symetria odpowiadająca duchowej harmonii. Zapewne trudno ją w pełni zrozumieć tym z nas, którzy przywykli do dzieł asymetrycznych, poruszonych jak obraz w komputerze, kiedy nawala karta graficzna.

Dawnym wizerunkom Matki Bożej towarzyszy zazwyczaj bogata symbolika, odnosząca się do konkretnych cnót. Maryja wśród róż, lilii, cyprysów, truskawek, fiołków, maków i konwalii, z wawrzynem, figą, gałązką miastu czy jabłkiem granatu, odśladania przed nami drogę do świętości. Symbol zawsze odwołuje się bowiem do obiektywnej rzeczywistości duchowej. Nie stara się jej opisać za pomocą pojęć, ale konkretyzuje ją poprzez obrazy rzeczy widzialnych. Jest zmysłowym oknem na świat ponadzmysłowy, z którym współtworzy jedną rzeczywistość.

Epokę wielkich dzieł maryjnych zamknęła dopiero ekspansja reformacji. Madonna wracała jeszcze na płótnach, na przykład z różańcem w dłoni, szybko jednak przestała być poważnym tematem malarskim. Postępowi krytycy sztuki z wyraźną satysfakcją unieśli Ją wraz z zastępami aniołów i świętych w getcie malarstwa dewocyjnego, liturgicznego, tworzonego wyłącznie na użytek Kościoła.

„Chrześcijanie pierwszych wieków znali symbole tak dobrze jak alfabet, a może nawet lepiej, bo nie wszyscy umieli czytać – pisze s. Dotothea Fostner OSB w „Świecie symboliki chrześcijańskiej”, a jej słowa odnoszą się również do ludzi Średniowiecza i Renesansu. Społeczności, które w wymiarze powszechnym rozumiały znaczenie i wewnętrzną hierarchię symboli, żyły w świecie wypełnionym sensem, integralnym, w końcu – rzeczywistym. Człowiek świecki, który „wypisał się” z tej wspólnoty, zyskał sporo przestrzeni do realizacji własnych zachcianek. Ale utracił poczucie rzeczywistości”.

Mimo iż to dzieło wielki malarz włoski Cimabue stworzył w dość młodym wieku przejawiał w nim już całe nowatorstwo plastyczne cechujące jego dojrzałą twórczość. Przekształcił tradycyjny sposób ujmowania podobnych przedstawień, wzorowanych na ikonach bizantyjskich, prezentując zupełnie nową koncepcję – o większej ekspresji i bardziej ludzkiej realnej cielesności boskich postaci. Artysta odszedł tu od abstrakcyjnego, całkowicie frontalnego ich ujęcia, charakterystycznego dla włoskiego malarstwa religijnego poprzednich wieków, wyrazistym rysunkiem postaci oraz głębią przestrzeni sceny manifestując przynależność do nowej kultury figuratywności.

Od jednolitego tła przywodzącego na myśl bezkres niebios wyraźnie odcina się postać siedzącej na drewnianym tronie Maryi z Dzieciątkiem na ręku. Po obu stronach centralnej grupy stoją dwie grupy aniołów podtrzymujących tron. Ich symetryczne rozmieszczenie i pionowe wydłużenie postaci oraz przechylenie masywnego tronu budują głębię przestrzenną.

Cimabue, nie przestrzegając ściśle zasad perspektywy, intuicyjnie osiąga efekt trójwymiarowości. Twarze – dotychczas surowe i bezosobowe zgodnie z tradycją bizantyjską – nabierają życia dzięki różowawej karnacji, a świątocieniowy modelunek postaci nadaje im wyraz lekkiej melancholii. W obrazie zwraca uwagę żywe, wysmakowane, zestawienie wspaniale opalizujących barw; wielobarwne skrzydła aniołów mienią się kolorami tęczy, rozświetlając całość.

Obraz namalowany przez Cimabuego do głównego ołtarza kościoła San Francesco w Pizie w XVI wieku, kiedy sztuka średniowiecza nie cieszyła się uznaniem, został przeniesiony na mniej eksponowane miejsce, a w 1811 roku padł łupem Francuzów i wzbogacił zbiory Luwru.

Jak rozpoznać prawosławną ikonę Przenajświętszej Bogarodzicy?

List sześćdziesiąty trzeci do malarza Pawła N. na pytanie, jak rozpoznać prawosławną ikonę Przenajświętszej Bogarodzicy.

Do swojego listu dołączyłeś fotografię obrazu, rozpowszechnianego wśród ludu z imieniem Przenajświętszej Bogarodzicy. Na obrazie przedstawiona jest młoda wesoła kobieta, z rozpuszczonymi włosami do ramion, z pełną twarzą, jaskrawymi ustami, w pstrokatym ubraniu. Bez dzieciątka na rękach. Sam zorientowałeś się, że to nie jest prawosławne przedstawienie, ale pytasz, jak człowiek może od razu rozpoznać prawosławny wizerunek Bogarodzicy.



Cimabue (Cenni di Peppo) (ok. 1240 - przed 1303 r.), *Maesta*, 1280 r., tempera, deska, 427 x 280 cm, Muzeum Luwr, Paryż.

Jednym z najważniejszych znaków, wyróżniających prawosławną ikonę Bogarodzicy, są trzy gwiazdy: jedna nad jej czołem, druga na prawym ramieniu, trzecia na lewym. Trzy gwiazdy symbolizują niepokalane dziewictwo Przenajświętszej Marii Panny przed narodzeniem Chrystusa, w chwil narodzin i po narodzeniu.

Następnie – kolor Jej szat. Z reguły w Jej szatach przeważają trzy kolory: złoty, czerwony i błękitny. Złoty kolor symbolizuje nieśmiertelność, czerwony – męczeństwo, chwałę i panowanie, błękitny – niebios; wszystkie razem oznaczają, że okryta nieśmiertelną chwałą w niebiosach, była ona kiedyś służebnicą Bożą i cierpiała na ziemi.

Twarz Przenajświętszej Bogarodzicy nigdy nie jest przedstawiana na prawosławnych ikonach jako pełna czy okrągła, ale zawsze jest wydłużona i subtelna. Oczy duże i zamysłone. Cichy smutek, gotowy do uśmiechu pocieszenia. Smutek z powodu boleści świata, uśmiech – ufność w Panu Jezusie Pocieszycielu. Ale i smutek, i uśmiech są powściągliwe, ledwie widoczne, wszystko jest powściągliwe i podporządkowane duchowi. To oblicze Zwycięzcy, która przeżyła całą gorycz cierpienia i bólu, która teraz może pomóc wszystkim borykającym się z cierpieniem i bólem. Włosy zawsze całkowicie ukryte. O tym obliczu nie można powiedzieć, że jest piękne po ludzku. Odsuwa ono wszelką myśl o cielesności. Promieniuje niebiańskim pięknem która uzewnętrznia się tylko w świętości. Zwraca myśli tego, kto na nie patrzy, ku wyższej rzeczywistości i pięknu duszy.

Głowa Bogurodzicy łagodnie skłania się ku Dzieciątku Jezus, które trzyma przy piersi. To łagodne pochylenie symbolizuje Jej posłuszeństwo woli Bożej we wszystkim, wyrażone w odpowiedzi Archaniołowi Gabrielowi: *Oto ja służebnica Pańska, niech mi się stanie według słowa twego*, a także oznacza przyznanie Tego, którego trzyma na rękach, za większego od siebie.

Na prawosławnych ikonach bardzo rzadko widzimy Bogarodnicę bez Dzieciątka Jezus. W takich wypadkach przedstawiona jest Ona jako Bolesna, u podnóża krzyża, ze skrzyżowanymi rękami i pochyloną głową, czasem z symbolicznymi mieczami, przeszywającymi Jej serce. Ale samo serce nie jest przedstawione. Zaś najbardziej rozpowszechnione są jej ikony z Dzieciątkiem na rękach. Przyszła Ona na świat dla Syna. Jej misja była poświęcona Synowi. I nikt nigdy nie zobaczy w Niej kobiety, zawsze matkę. Wyraża Ona najwznieślej, najczystsze i najświętsze macierzyństwo od początku do końca czasów. Jest matką Pana naszego Jezusa Chrystusa, ale jest też Pocieszycielką i Wspomożycielką wiernych. Niech i dla Ciebie będzie Ona zawsze pocieszeniem i pomocą.

Św. Mikołaj Serbski – Listy Misjonarskie. Wydawnictwo Bratczyk.
Wrzesień 2017 nr 280, Hajnówka 2017, ISSN 1426-191X str. 7-8.

Ta ikona (zwana także Pimenowską od imienia metropolity Pimena), która ukazuje Maryję niemal obejmującą Dzieciątka, należy do grupy ikon Hodegetrii, w której Matka Boża prezentuje modlącemu się swego Syna jako wcielone Słowo Boże, Jezusa charakteryzującą mądre oczy i wysokie czoło Emmanuela. Trzymany przez Chrystusa zwój (*rotulus*) jest aluzją do jego roli jako głosiciela ewangelicznej prawdy. Mistyczną „nosicielką” Syna Bożego (po grecku: *Theotokos*) jest Maryja skromnie okryta ciemnym maforionem. Jej delikatna sylwetka usuwa się na drugi plan, ostanając i stanowiąc oparcie dla kruchej postaci Chrystusa, ku któremu skłania głowę o smutnym wyrazie twarzy.



Matka Boża z Dzieciątkiem, (Pimenowska), Ikona, Konstantynopol, II połowa XIV wieku, Galeria Trietiaowska, Moskwa.



Matka Boża z Dzieciątkiem, (Modląca się, Orędowniczka), Ikona (Bałkany), II połowa XIV wieku, 39 x 33 cm, Galeria Trietiaowska, Moskwa.

Matka Boża z Dzieciątkiem, „modląca się” (Orędowniczka) z Bałkan, to ikona pochodząca z XIV wieku, o wymiarach 39 x 33 centymetry, obecnie znajduje się w Galerii Trietiaowskiej w Moskwie. Na tej ikonie uchwycona została ulotna chwila rozmowy Matki Bożej z Dzieciątkiem, podczas której błaga ona Zbawiciela o miłosierdzie dla grzesznego rodzaju ludzkiego. Serdeczność związku między matką i dzieckiem podkreśla kompozycja obu postaci, których twarze zwracają się ku sobie, a rączka małego Chrystusa ufnie spoczywa w prawej dłoni Maryi.

W pochodzącej z 1705 roku entuzjastycznej relacji pewnego podróżnika, który odwiedził kościół Najświętszej Marii Panny w Autum w Burgundii, dowiadujemy się, że nigdy nie widział piękniejszego obrazu. Właśnie z powodu „tej niezwykłej piękności” postanowiono w 1800 roku przenieść dzieło do Luwru.

Malowidło, przeznaczone do prywatnej dewocji, zamówił u van Eycka kanclerz księcia Burgundii Nicolas Rolin. Wdowa po kanclerzu podarowała je dobudowanemu przez męża kościołowi Najświętszej Marii Panny.

Na obrazie kanclerz ze złożonymi dłońmi i uniesioną głową klęczy przed siedzącą naprzeciw niego na niskim taborecie Maryją, która zwraca ku niemu Dzieciątko Jezus. Z tyłu za Matką Bożą unosi się anioł trzymający nad Jej głową wspaniałą koronę. Scena rozgrywa się w pałacowej logii; w głębi trzy arkady otwierają się na rozległą panoramę dalekiego krajobrazu. Emanujące z całości jasne kojące światło przywodzi na myśl wizję mistyczną. Wzrok patrzącego przyciągają liczne drobiazgowo odtworzone detale i materia przedmiotów, a doskonałość ich przedstawienia odsyła widzą do innej ponadnaturalnej rzeczywistości, sugerują istnienie nieustannego dialogu między życiem ziemskim

a duchowym. Van Eyck jako pierwszy przestawił modlącego się człowieka pogrążonego w mistycznej kontemplacji. Świat zewnętrzny nabiera głębokiego duchowego sensu, cały uczestnicząc w misterium wszechogarniającej obecności Boga.



Jan van Eyck (ok. 1390/1395-1441 r.), *Madonna kanclerza Rolin*, ok. 1435 r., olej na desce, 66 x 62 cm, Muzeum Luwr, Paryż.

Według opowiadania Giorgia Vasariego, Luca della Robbia, po wykonaniu w katedrze florenckiej marmurowego balkonu dla śpiewaków i brązowych drzwi do zakrystii, doszedł do wniosku, że zapłata, którą otrzymał za trud i czas poświęcony tym dziełom, jest zdecydowanie niewystarczająca. Przyszło mu wówczas na myśl, że szybciej i z mniejszym nakładem sił mógłby wykonać prace w glinie. Z ogromnym zapałem rozpoczął poszukiwania metody, dzięki której można by uchronić tak nietrwały materiał od zniszczenia. „Szukał długo spełnienia swego zamysłu, aż wreszcie wynalazł, co trzeba

czynić, aby gliniane rzeźby nie kruszyły się”. Sposobem tym okazało się „szkliwienie”, polegające na pokryciu powierzchni rzeźby szkliwem na bazie ołowiu, dzięki czemu „gliniane wyroby można było uczynić niemalże wiecznymi”. W rzeczywistości zastosowanie terakoty glazurowanej nie wynikało jedynie z przyczyn ekonomicznych. Jak widać w przypadku Madonny z Dzieciątkiem, glazura nadaje kompozycji blask i efekt kolorystyczny, niemożliwy do uzyskania w marmurze. Oczy Maryi i Dzieciątko mają intensywny kolor szarego błękitu. Sądząc z pozostałości złocień, włosy Madonny i niektóre fragmenty jej szaty były początkowo pozłacane. Nisza, wykonana w pięknym, doskonale zachowanym kolorze turkusowego, ozdobiona jest złoceniami, które stwarzają wrażenie przestrzeni. Warto zwrócić uwagę na dłoń, którą Madonna podtrzymuje miękkie ciało Dzieciątka. Naturalny efekt tego gestu można było uzyskać właśnie dzięki zastosowaniu materiału łatwo poddającego się modelowaniu. W górnych rogach niszy umieszczono herby rodzin Bartorelli i Bardi. Prawdopodobnie Madonna z Dzieciątkiem została wykonana z okazji ślubu przedstawicieli tych rodów. Dzięki złożonemu charakterowi i pięknym zdobieniom płaskorzeźbę uznaje się za jedno z arcydzieł Luki della Robbia.



Luca della Robbia (1399/1400-1482 r.),
Madonna z Dzieciątkiem (tzw. *Madonna Bliss*),
 około 1450 roku, płaskorzeźba,
 terakota glazurowana z detalami złotymi
 i malowanymi bez ramy, 43,3 x 38,7 cm,
 w ramie 100,6 x 82,5 cm,
 Metropolitan Museum Nowy Jork.

Madonna w grocie, obraz ołtarzowy zamówiony u Leonarda przez Bractwo Niepokalanego Poczęcia, przeznaczony do kaplicy kościoła San Francesco w Mediolanie, nigdy nie dotarł na miejsce przeznaczenia przynajmniej w wersji znajdującej się obecnie w Luwrze. Zgodnie z początkowym projektem, grupa madonny miała stanowić część środkową tryptyku, z przedstawieniami muzykujących aniołów na skrzydłach bocznych ołtarza. Konflikt, jaki powstał pomiędzy wykonawcami poszczególnych części, pokrzyżował jednak te plany. Doszło do nieporozumień na tle finansowym i wzajemnych oskarżeń. W rezultacie Leonardo sprzedał obraz księciu Mediolanu Lodowicowi Sforzy, il Moro, który podarował go arcyksięciu Maksymilianowi Habsburgowi. Do Francji obraz przywędrował wraz z wnuczką Maksymiliana Eleonorą, która poślubiła Franciszka I. Członkowie Bractwa Niepokalanego Poczęcia dopiero wiele lat później otrzymali od artysty Drugą wersję zamówionego obrazu i umieścili ją w kościele; obecnie dzieło to znajduje się w National Gallery w Londynie. Na obrazie

Madonna w grocie w lekkim „zamgleniu” postaci i przedmiotów artysta ukazuje wzajemną jedność człowieka i natury. Jest to malarskie przedstawienie pewnej wizji świata, sformułowanej przez Leonarda w okresie florenckim, zgodnie z którą nasze postrzeganie rzeczywistości nigdy nie jest bezpośrednie, gdyż między naszymi oczami a widzianymi rzeczami znajdują się warstwy powietrza.



Leonardo da Vinci, *Madonna w grocie (Madonna wśród skał; Madonna z Dzieciątkiem, małym św. Janem i aniołem)*, około 1483-1486 r., olej na desce, 199 x 122 cm, Muzeum Luwr, Paryż.

Przez szerokie szczeliny pomiędzy skałami przesącza się światło tłumione wilgotnym mrokiem groty, które przenika jej głębię i eksploduje z całą siłą na pierwszym planie, wydobywając z ciemnego tła twarze i gesty dłoni postaci. Przestrzeń obrazu budują skały odsunięte ku wnętrzu groty, silnie wyodrębniony pierwszy plan skalne zakamarki i podziemne korytarze w głębi jaskini oraz mgły wprowadzające nastrój tajemniczości. „Płynny ruch” natury i przedstawionych postaci nadają całości rytm niespiesznego dialogu, którego treść zdaje się być zaszyfrowana w gestach rąk i wymownych spojrzeniach zastępujących głosy. Ta zwarta i przepojona dynamiką scena jest pełna życia i znaczenia.



Leonardo da Vinci, *Madonna w grocie*
(*Madonna wśród skał; Madonna z Dzieciątkiem, małym św. Janem i aniołem*),
fragmenty, około 1483-1486 r., olej na desce, 199 x 122 cm, Muzeum Luwr, Paryż.

W 1504 roku Rafael przybył do Florencji, aby studiować dzieła sztuki i uczyć się rzemiosła, jak napisała w liście polecającym artystę siostra księcia Urbino. Rezultatem owych studiów jest między innymi obraz *Piękna Ogrodniczka*, zawdzięczający nazwę kwitnącej urodzie przedstawionej na nim Maryi. Widać tu wyraźnie wpływy Leonarda da Vinci i Michała Anioła Buonarrotiego, zwłaszcza w kompozycji i plastycznym modelunku postaci.

Obraz powstał na zlecenie sienneńskiego szlachcica Filippa Sergardiego. Artysta pracował nad nim przez ostatnie lata pobytu we Florencji, do chwili, kiedy został wezwany do Rzymu przez papieża Juliusza II. Giorgio Vasari wspomina, że w przeddzień wyjazdu uczeń Rafaela Ridolfo del Ghirlandaio, na prośbę mistrza domalował płaszcz głównej postaci. Ukończony obraz przewieziono do Sieny, gdzie pozostawał do czasu zakupienia go przez króla Francji Franciszka I.

Mimo tytułu, jaki nadano obrazowi w zbiorach królów francuskich, *La Belle Jardiniere*, jest on jedną z wersji przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem, jakie Rafael malował

w okresie florenckim, poszukując nowych rozwiązań kompozycyjnych dla przedstawień wielopostaciowych. Jest to harmonijna kompozycja wpisana w trójkąt, którego wierzchołek i centrum stanowi postaci Maryi. Więź wzrokowa prowadząca od Matki przez Jezusa do Jana Chrzciciela podkreśla zwartość kompozycji i wprowadza do obrazu atmosferę uroczego wdzięku. Miękość form osiągnięta dzięki świetności rysunku i koloru sprawia, że staje się niemal fizycznie obecny idealny obraz boskiego piękna



Rafael (Rafaello Santi) (1483-1520 r.), *Piękna Ogrodniczka*
(*Madonna z Dzieciątkiem i małym Janem Chrzcicielem*),
1507-1508 r., olej, deska, 120 x 80 cm, Muzeum Luwr, Paryż.

Obraz ten jest jednym z pierwszych dzieł młodzieńczych Tycjana. Artysta w bardzo młodym wieku (być może, jak podają kroniki, już w wieku dziewięciu lat) przybył z rodzinnego Pieve di Cadore do rozkwitającej artystycznie Wenecji. Tworzyli tam między innymi tacy malarze, jak Carpaccio i Cima da Conegliano, a rodzina Bellinich prowadziła pracownię. Podczas nauki pod okiem Gentilego Belliniego, a potem jego brata Giovanniego, Tycjan zetknął się z Giorgionem, wschodzącą gwiazdą weneckiego malarstwa. Jego kariera, choć niezmiernie krótka, była oszałamiająca.



Tycjan (ok. 1490-1576 r.), *Madonna z Dzieciątkiem*, około 1508 r., olej na desce, 45,7 x 55,9 cm, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

Madonna z Dzieciątkiem w Metropolitan Museum of Art zdradza ogromny wpływ, jaki miało na młodego Tycjana spotkanie z Giorgionem. Szczególnie zauważalny jest on w sposobie przedstawiania krajobrazu, przenikniętego rozproszonym, choć momentami jaskrawym światłem, a także w grze liści na drzewach, jakby poruszanych lekkimi podmuchami wiatru. Widoczna jest jednak ogromna żywotność i siła, charakterystyczna dla oryginalnej twórczości Tycjana. Od Giorgionego pochodzi także postać Maryi i kompozycja obrazu, choć Tycjan zmienił jej układ, rezygnując z centralnego przedstawienia postaci. Postacie Madonny i Dzieciątka są przesunięte nieco w lewo, a brak symetrii podkreśla zielona materia w tle zamykająca krajobraz. Czuła rozmowa bez słów między Matką a Synem napędza tradycyjną scenę religijną niezwykle ludzkim, poruszającym uczuciem, które skupia się przede wszystkim w łagodnym matczynym spojrzeniu Maryi.

W poszukiwaniu nowych sposobów organizowania przestrzeni obrazowej Tycjan, być może jako pierwszy, odchodzi od tradycji malarstwa weneckiego i wyraża pragnienie zmian, które wkrótce wprowadzi w swych najświetniejszych dziełach, wyznaczając kierunek dla przyszłych pokoleń artystów.



Rafaël (Raffaello Santi) (1483-1520 r.), *Madonna dell'impannata*, około 1515 r., olej na desce, 160 x 127 cm, Galeria Palatina – Palazzo Pitti, Florencja.

Przedstawienia Maryi z Dzieciątkiem i małym św. Janem, niekiedy w towarzystwie świętych św. Józefa, św. Anny lub św. Elżbiety, były dla malarzy okazją do ukazania ludzkich uczuć i przeanalizowania różnych rozwiązań kompozycyjnych. Rafael wielokrotnie podejmował ten temat, zwłaszcza po pobycie we Florencji na początku XVI wieku, kiedy ujrzał dzieła Leonarda da Vinci i Michała Anioła. Artysta osobiście poznał mistrza z Vinci i miał dostęp do jego rysunków, wśród których powstał między innymi wspaniały karton Matka Boska z Dzieciątkiem św. Anną i św. Janem Chrzcicielem ze zbiorów National Gallery w Londynie, gdzie Leonardo analizował grę spojrzeń kobiet i dzieci. Praca ta wywarła silny wpływ na Rafaela. Michał Anioł również podejmował temat Madonny z Dzieciątkiem, zarówno w rzeźbie, w Tondo Taddei, jak i malarstwie, w Tondo Doni, skupiając się raczej na problemach kompozycyjnych niż emocjonalnych.

Obraz, zatytułowany *Madonna dell'impannata*, w nawiązaniu do białej zasłony okna w tle, jest jedną z ostatnich prac Rafaela. Na pierwszym planie widzimy klęczącą św. Elżbietę i stojącą za nią św. Katarzynę. Niezwykle złożona jest tu gra spojrzeń: Jezus patrzy w oczy św. Katarzyny, Madonna spogląda z uwagą na starszą kuzynkę, a św. Jan kieruje wzrok w stronę widza, pokazując mu grupę i angażując go emocjonalnie w przedstawioną scenę.

Obraz zlecił artyście w 1514 roku Bondo Altoviti, florencki bankier mieszkający w Rzymie. W 1554 roku w wyniku konfiskaty florenckich posiadłości rodu Altovitch, dokonanej przez wrogich Medyceuszy, obraz wszedł do zbiorów medycejskich (A. B.).

Matka Boska z Synem została przedstawiona na tle pejzażu. Trzymana przez Maryję i Dzieciątko kiść winogron, oraz widoczna za nimi pergola obrosnięta winem mają znaczenie symboliczne. Wskazują na przyszłe cierpienie Chrystusa; winorośl nawiązuje do drzewa Krzyża, a winogrona do świętej krwi Chrystusa.

Autorem obrazu jest Lucas Cranach Starszy, jeden z najważniejszych malarzy niemieckiego renesansu, który działał przede wszystkim w dwóch bogatych w kulturalne i artystyczne tradycje miastach; Wittenberdze i Weimarze. W Wittenberdze, do której przybył w 1505 roku, związał się z obozem reformacji. Poznał Lutra, który został ojcem chrzestnym jego córki Anna. Malarz przepełniony był religijnym entuzjazmem, pragnął, by chrześcijaństwo na powrót przeniknęła pierwotna żarliwość. Namalował wiele dzieł o tematyce religijnej, czego przykładem jest ten mały obraz. Niespotykane ujęcie kompozycyjne (postacie przesunięte są do krawędzi obrazu) nasuwa przypuszczenia, że jest to fragment większej całości. Nie wiadomo, kiedy odcięto część z prawej strony i u dołu. Rozpościerający się po lewej stronie krajobraz – z cyplem



Lucas Cranach Starszy (1472-1553 r.),
Matka Boska z Dzieciątkiem, fragment,
 około 1525 r., olej na desce, 58 x 46 cm,
 Muzeum im. Puszkina w Moskwie.

wchodzącym w lustro wody i małym potokiem na pierwszym planie – w wyważony sposób dopełnia przestrzeń kompozycji.



Lucas Cranach Starszy (1472-1553 r.), *Matka Boska z Dzieciątkiem*, około 1525 r., olej na desce, 58 x 46 cm, Muzeum im. Puszkina w Moskwie.

Praca ta wyróżnia się żywą paletą barw i doskonałym rysunkiem. Jest uznawana za jedną z najlepszych spośród licznych Madonn z Dzieciątkiem, które wykonał Cranach. Aby zaspokoić potrzeby licznej grupy odbiorców, w malowaniu dzieł o tej samej tematyce uczestniczyli również artyści zatrudnieni w warsztacie Cranacha, między innymi jego dwaj synowie: Hans i Lucas Cranach Młodszy. (L. A.)

Malowidło pędzla Andrei del Sarto Madonna z workiem w krużganku kościoła Santissima Annunziata we Florencji to piękny fresk.



Andrea del Sarto, *Madonna z workiem*, 1525 r.,
Krużganek przy kościele Santissima Annunziata, Florencja.

Warto zaznaczyć, że worek na którym spoczywa św. Józef w obrazie widzieliśmy na obrazie Gentileschiego, *Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu*, który bardzo przypomina ten sam motyw z tego malowidła. Gentileschi przebywał we Florencji w latach 1612-1613 i musiał widzieć ów piękny fresk i prawdopodobnie zapożyczył z niego ten szczegół kompozycji.

BOGURODZICA ZNAKU

Ikona Bogurodzicy Znak przedstawia Maryję w półpostaci, z umieszczonym na piersiach medalionem z wizerunkiem Chrystusa Emmanuela. Wywodzi się z ikonografii przedstawienia Matki Bożej Blacherniotissy, z kościoła Blacherneńskiego w Konstantynopolu. Ten temat ikonograficzny był szczególnie popularny w księstwach ruskich, a potem w Rosji, gdzie zwany był Bogurodzicą Znak (po rosyjsku: Znamienije).

Jest to jeden z wariantów ikony Bogurodzicy Znak; grecka nazwa Panagia oznacza najświętsza i nawiązuje do przedstawienia Emmanuela, określając jego symboliczny archetyp – baranka paschalnego. Panagią nazywa się także część prosfory poświęconą matce Bożej. Ikona będąca pierwowzorem tego przedstawienia, powstała w XII wieku na terenach środkowej Rusi. Przedstawia matkę Bożą stojącą w pozie orantki; na jej piersiach widoczny jest medalion z półpostaciowym wizerunkiem Chrystusa Emmanuela. Chrystus, również ujęty frontalnie, błogosławi. W kompozycji ikony ręce Matki Bożej zdają się nie tylko wznosić w geście modlitwy, ale też powtarzać gest błogosławieństwa Emmanuela.

Półpostaciowe przedstawienie Matki Bożej z rękoma podniesionymi w geście modlitwy orędowniczej. W medalionie, delikatnie zarysowanym cienką złotą linią na wysokości jej piersi, umieszczono wizerunek Chrystusa Emmanuela ze zwojem w dłoni. Zza ciemnego kręgu, na którym rysuje się sylwetka Chrystusa, wysuwają się delikatne złote promienie nie przekraczające jednak zarysu medalionu. Chrystus, ukazany w ujęciu popiersiowym, odziany jest w złotą szatę, która kontrastuje z ciemnym maforionem Matki Bożej.



Bogurodzica Znak, Ikona procesyjna, Północna Ruś, Nowogród, XIII wiek, 78 x 66 cm, Muzeum Korina, Moskwa.



Bogurodzica Znak, Ikona, Rosja, XVII w.

MATKA BOŻA ORANTKA

Jak pisaliśmy we wstępie, w sztuce wczesnochrześcijańskiej poza oranta o wzniesionych ku górze rękach – przejęta ze sztuki hellenistycznej – wyraża postawę modlitewną, w której dusza zmarłego błaga o przyjęcie do raju siebie i najbliższych. W takim geście modlitwy przedstawiano Matkę Bożą, gdy zaczął rozwijać się dogmat o jej boskim macierzyństwie. Maryja w postawie modlitwnej uważana była za symbol Matki Kościoła, toteż często uwieczniano ją w ten sposób w malarstwie ściennym i na mozaikach, zazwyczaj w górnej strefie absyd.



Matka Boża Orantka, Ikona, Bizancjum, XIV wiek, Muzeum Bizantyjskie w Atenach.



Matka Boża Orantka, ikona, mozaika, po 1046 r., Absyda Soboru Sofijskiego w Kijowie

Jednakże w malarstwie ikonowym rzadko znajdziemy przedstawienia Matki Bożej Orantki, częściej ukazywana jest w różnych kompozycjach z Chrystusem Emmanuelem.

Ta monumentalna postać orantki (wysokości 5,5 m) dominuje w centralnej przestrzeni absydy soboru poświęconego w 1046 roku, określanego mianem „matki wszystkich świętyń ruskich”. Na łuku, otaczającym absydę, umieszczono inskrypcję: „Bóg jest wewnątrz świątyni i nie ulegnie ona przeciwnościom, bo On będzie czuwał nad nią od świtu do świtu”. Słowa te interpretuje się jako aluzję do postrzegania Matki Bożej jako symbolu Kościoła.

Najstarsza ikona ukazująca Maryję w pozie orantki została przywieziona do Konstantynopola z Jerozolimy. Oryginalne przedstawienie nie zachowało się, lecz jest znane z późniejszych kopii i określane różnymi nazwami. Jednym z określeń Matka Boża Diakonisa (Służebnica), ponieważ Maryja została ofiarowana na służbę do świątyni. Inne określenie, Matka Boża Niezachwiany Mur, powstało na pamiątkę oblężenia Konstantynopola przez wojska Rusi Kijowskiej. Oblężenie przerwano 18 czerwca 860 roku po tym jak patriarcha Focjusz powierzył miasto opiece Dziewicy. W uroczystej procesji zaniesiono świętą relikwię – szatę Matki Bożej – na brzeg morza i zanurzono w falach, by chronić flotyllę bizantyjską przed wrogiem. Stąd ikona ta otrzymała trzecią nazwę, Matka Boża Tysiąca Statków.

MATKA BOŻA ORĘDOWNICZKA

Ta słynna ikona, ustawiona na templonie (niewysokiej przegrodzie ołtarzowej będącej wczesną formą ikonostasu), przedstawiającą niewątpliwie Matkę Bożą Orędowniczkę, otrzymała jednak nazwę Eleusy (Litościwej).



Matka Boża Orędowniczka, Hagiosoritissa z Chalkopratesi, ikona, Psków, XIII wiek, 60 x 44 cm, Kreml, Moskwa.



Matka Boża Orędowniczka, ikona, Cypr, około 1183 r., 203 x 156 cm, Cerkiew św. Kasjana w Nikozji.

Maryja, lekko zwrócona w jedną stronę, w błagalnym geście wznosi ręce na wysokość ramion. Jej delikatna postać, z twarzą o ciemnej karnacji okoloną dość dużym, ciemnym nimbem, tajemniczo rysuje się na złotym tle. Najstarsze ikony z tym wizerunkiem zachowały się z VIII wieku.

MATKA BOŻA PLATYTERA

Nazwa tego typu ikonograficznego pochodzi od kościoła Blacherneńskiego, usytuowanego w północnej części Konstantynopola, w dzielnicy Blachernai przy Złotym Rogu, w strefie zagrożonej w czasie oblężeń miasta. W połowie V wieku został tu zbudowany jeden z najwspanialszych kościołów Matki Bożej, przy którym przechowywano cudowną relikwię – maforion, zwany szatą Matki Bożej, przywieziony z Ziemi Świętej (stąd święto 2 lipca). Oprócz przedstawienia Matki Bożej Orantki, znajdującego się w absydzie tego kościoła (jego istnienie udokumentowane jest od XI wieku), znajdowało się tu wiele różnych ikon Matki Bożej, której wizerunek zyskał miano Blacherniotissy. Najstynniejszym z nich stała się Platytera, będąca kopią nieistniejącej ikony z IV wieku z Jerozolimy. Matka Boża jest tu ukazana w pozie orantki z wizerunkiem Chrystusa Emmanuela w medalionie na piersiach.

Marmurowa ikona, w delikatnie rzeźbionej ramie architektonicznej w postaci arkady, przedstawia Maryję w pozie orantki z wizerunkiem Chrystusa Emmanuela błogosławiącego jedną ręką, który ukazany jest w ujęciu popiersiowym i umieszczony w dużym medalionie na piersiach Matki.



Matka Boża Platytera, Ikona, relief marmurowy, XI wiek, 136 x 76 cm, Kościół Santa Maria Mater Domini w Wenecji.

WIELKA PANAGIA

Matka Boża została ukazana w całej postaci, w pozie orantki, z wizerunkiem Chrystusa Emmanuela w medalionie na piersiach. Chrystus błogostawi obiema rękami, rozkładając je szerokim gestem. W górnych narożnikach ikony, w dużych medalionach, umieszczono półpostaciowe wizerunki archaniołów z kulami świata w dłoniach, symbolizującymi nieograniczoną władzę Boga nad wszechświatem. Szeroko otwarte, zamyślane oczy Maryi nadają jej szczupłej twarzy wyraz smutku i powagi, co sugeruje, że przewiduje mękę Chrystusa.



Wielka Panagia, Ikona, Jarosław, XII w.

ŚWIĘTA RODZINA

Według Giorgia Vasariego, autora biografii Anfrei del Sarto, obraz powstał na zamówienie florenckiego szlachcica Giovanniego Borgheriniego. Ponieważ o zleceniodawcy wiemy niewiele, trudno jest bez zastrzeżeń przyjąć, że przedstawienie to ma złożoną polityczno-religijną wymowę, jaką mu przypisywano. Na pierwszy rzut oka obraz przedstawia małego św. Jana Chrzciciela, który oddaje Jezusowi ziemski glob, symbol władzy nad światem. Uradowane Dzieciątko, nieświadome znaczenia daru, przyjmuje go jak zabawkę, nie kryjąc przed widzami zadowolenia. Kontrastujące z dziecięcą radością poważne spojrzenia Maryi i św. Jana Chrzciciela wydają się przypominać o odpowiedzialności i dramacie, jaki zapowiada dar. Z głębi spogląda na nas uśmiechnięty św. Józef. Podobnie jak my, jest tylko obserwatorem, który ogląda scenę z przeciwległego punktu widzenia, nie biorąc w niej udziału. Niektórzy dopatrują się w postaci świętego autoportretu malarza.



Andrea del Sarto
(Andrea d'agnolo di Francesco)
(1486-1553 r.),
Święta Rodzina,
około 1528 r., olej na desce,
135,9 x 100,6 cm,
Metropolitan Museum of Art
w Nowym Jorku.

Zważywszy jednak, że obraz powstał na prywatne zamówienie, jest raczej mało prawdopodobne, by autor uwiecznił samego siebie, a nie zleceniodawcę. Głębsze znaczenie przypisywane jest dziełu w związku z datą jego powstania. Andrea del Sarto namalował obraz w 1527 roku, w którym Medyceusze zostali wygnani z Florencji. W krótkim okresie umocnienia republiki, jaki nastąpił po tym wydarzeniu, odrodziły się z wielką siłą idee dominikanina Savonaroli. W jednym ze słynnych kazań, wygłoszonym w 1491 roku, zakonnik zachęcał mieszkańców Florencji, aby obrali Chrystusowi za swojego króla i byli postulsi Jego prawu. Nawoływanie Savonaroli przyniosło owoc w 1528 roku, kiedy to obywatele miasta ogłosili Chrystusa królem Florencji. Przypominał o tym zmieniony później napis na głównym portalu Palazzo della Signoria: „JEZUS CHRISTUS REX FLORENTINI POPULI S. P. DECRETO ELECTUS”. Z tym wydarzeniem wiąże się inna interpretacja obrazu z Metropolitan Museum of Art, według której św. Jan Chrzyciel, patron Florencji uosabiający to miasto, oddaje władzę nad ziemskim globem Chrystusowi, nowemu królowi jej mieszkańców.



Bronzino (Angelo di Cosimo), (1503-1572 r.), *Święta Rodzina*, 1555-1560 r.,
tempera na płótnie, 117 x 99 cm, Muzeum im. Puszkina w Moskwie.

Florentczyk Angelo di Cosimo w przeciwieństwie do jednego z najbardziej znanych przedstawicieli manierystycznego malarstwa – Pontorma, z którym przez pewien czas współpracował, obrał inną drogę, wypracował styl malarstwa przenikniętego niezakłóconym arystokratycznym dystansem do świata. Jego dzieła odznaczają się gładką materią, formalną czystością, jaśniejszą szlachetnością i drogocennością. To statyczne piękno

obrazów zwróciło nań uwagę dworu medycejskiego. Dostrzeżono w nim twórcę, któremu udało się przezwyciężyć najbardziej niespokojny okres manieryzmu. Jego dzieła o uspokajającej sile, będące przeciwieństwem egzystencjalnego niepokoju Pontorma, szczególnie odpowiadały kulturalnemu i politycznemu klimatowi dworu Kosmy I Medyceusza. W latach 1546-1548 malarz przebywał w Rzymie. Tam zetknął się z kontrreformacją, która miała znaleźć swą oficjalną formułę w postanowieniach Soboru Trydenckiego. Ważną rolę przypisano wówczas sztuce. Artystom zalecano posługiwanie się klarownym językiem, unikanie jakichkolwiek form niepokoju czy wątpliwości. Dzieła miały zachęcać wiernych do pobożności. W późniejszych latach w malarstwie Bronzima można dostrzec większe poruszenie postaci, intensywniejszy wyraz twarzy i bardziej wyrazistą gestykulację.

Prezentowane dzieło może być tym „obrazem Matki Boskiej”, o którym wspomina Vasari, wykonanym dla przyjaciela Carlo Gherardiego z Pistoii. Wymiary, podobnie jak rodzaj tematyki, intymnej i „domowej”, są typowe dla obrazu przeznaczonego do prywatnej dewocji. Większość badaczy uznaje przyjęte na podstawie analizy stylu datowanie obrazu na lata 60. XVI wieku (G.M.)

Muzeum Kolekcji im. Jana Pawła II Fundacji Carroli-Porczyńskich, w Warszawie, to prywatna kolekcja obrazów zgromadzonych przez Zbigniewa Carroli-Porczyńskiego i Janinę Porczyńską, eksponowana przy placu Bankowym nr 1 w Warszawie.



Guido Reni, *Święta Rodzina*, 1637 r.,
olej na płótnie, 163 x 134,5 cm,
Muzeum Kolekcji im. Jana Pawła II
w Warszawie.

GODY W KANIE GALILEJSKIEJ

Przed kilkoma laty pewien niemiecki adwokat postanowił zwrócić Włochom *Gody w Kanie Galilejskiej*, jedno z licznych dzieł wywiezionych przez Napoleona. Próba nie powiodła się i wypada się z tym pogodzić, biorąc pod uwagę, że w Luwrze zawsze odnieszono się do tego „ogromnego płótna” z wielką pieczołowitością, odpowiednio restaurowano je i konserwowano. Veronese namalował obraz do refektarza klasztoru San Giorgio Maggiore w Wenecji, pragnąc rozpoznawaniem twarzy współczesnych urozmaicić zakonnikom czas posiłków. Zgodnie z uznanym już zwyczajem, aby scenie dodać aktualności, malarz sportretował na obrazie żyjące osobistości. Aby ją jeszcze bardziej widzowi przybliżyć. Veronese nadał jej malowniczy teatralny charakter, umieszczając postacie w pomieszczeniu zdobnym w kolumny, schody i balustrady. Odtworzył dokładnie prawdziwą teatralną salę z kilkoma scenami, proscenium i podwójnymi schodami wiodącymi na wysokie podium. Główne postacie niemal giną w tłumie „statystów”.



Veronese (Paolo Caliari) (1528-1588 r.), *Gody w Kanie Galilejskiej*, 1562-1563 r., olej na płótnie, 669 x 990 cm, Muzeum Luwr, Paryż.

Z niezwykłą starannością artysta odtworzył kostiumy przedstawianych postaci, precyzyjnie dopracowując najdrobniejsze szczegóły, bogato zdobiąc nawet przedstawione na obrazie wazy. Bogactwo kolorystyczne, wspaniałe stroje i monumentalne tło architektoniczne świadczą o mistrzowskim opanowaniu warsztatu i niezwykłej biegłości w komponowaniu scen zbiorowych. Płatanina postaci i przedmiotów, mogąca wywołać

wrażenie pewnego przesytu, nie jest jednak w stanie stłumić przesłania religijnego. Wzrok patrzącego nieuchronnie kieruje się w miejsce, gdzie siedzi Chrystus. Jego postać staje się punktem centralnym sceny, do Niego odnosi się wszystko, co dzieje się w „wielkim teatrze”.

Pierwszy cud Chrystusa, zamienienie wody w wino podczas uczty weselnej w Kanie Galilejskiej. Obraz zamówiony przez Don Nicolasa Omazura, kupca jedwabiu, głównego patrona Murillo. Został on namalowany z żoną na środku płótna. Ich bogactwo odzwierciedlają ozdobne stroje i bogate przedmioty.



Bartolome Esteban Murillo (1617-1682 r.), *Wesele Kanie Galilejskiej, Jezus przemienia wodę w wino. (Gody w Kanie)*, (po angielsku: *The Marriage Feast at Cana*), około 1672 r. (inni: 1675 r), olej na płótnie, 179 x 235 cm, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, Wielka Brytania.

„Stało zaś tam sześć stągwi kamiennych przeznaczonych do żydowskich oczyszczeń, z których każda mogła pomieścić dwie lub trzy miary. Rzekł do nich Jezus: «Napełnijcie stągwie wodą!» I napełnili je aż po brzegi. Potem do nich powiedział: «Zaczerpnijcie teraz i zanieście staroście weselnemu!» Oni zanieśli. A gdy starosta weselny skosztował wody, która stała się winem – nie wiedział bowiem, skąd ono pochodzi, ale słudzy, którzy czerpali wodę, wiedzieli – przywołał pana młodego i powiedział do niego: «Każdy człowiek stawia najpierw dobre wino, a gdy się napiją, wówczas gorsze. Ty zachowałeś dobre wino aż do tej pory»”.

J 2,6-10



Andrzej Stech, *Gody w Kanie Galilejskiej*, 1689-1696 r.,
olej na płótnie, 290 x 308 cm, Krużganki dawnego klasztoru Cystersów w Pelplinie.

Artysta umieścił scenę w przestronnym wnętrzu, które otwiera się arkadami na rozpościerający się w głębi krajobraz. W wysokiej kolumnowej sali, wokół stołu zgromadzili się weselnicy, wśród których znaleźli się także Maryja z Jezusem. Stół weselny, ustawiony równolegle do krawędzi obrazu, dzieli przestrzeń kompozycji. Na pierwszym planie, w przestrzeni bliższej widzowi, rozgrywa się główna akcja: Jezus właśnie nakazał sługom napełnienie stągwi wodą, która za chwile stanie się winem. Postać Chrystusa, w intensywnie czerwonym płaszczu, jest wyraźnie odseparowana. Syn Boży siedzi przy stole, zwrócony w prawo, i spogląda w kierunku służących napełniających stągwie.

Za stołem, w głębi pomieszczenia, siedzą pozostali weselnicy. Maryja w brązowym welonie na głowie, czerwonej sukni i niebieskim płaszczu, podnosi dłoń i wskazuje na jednego ze sług. Po prawej stronie, w białej sukni, siedzi prawdopodobnie panna młoda, bacznie przyglądająca się Jezusowi.

Zamiana wody w wino w Kanie galilejskiej to pierwszy z cudów Jezusa. W ikonografii tej sceny Mesjasz ukazywany jest najczęściej jako jeden z weselników, zwrócony w stronę stągwi z wodą i obserwujący służbę, która wykonuje jego polecenia.

Przedstawienia różnego rodzaju uczt i zabaw dawały artystom pretekst do zobrazowania zmysłowości świata, do pokazania piękna przedmiotów codziennego użytku, wykonanych z rozmaitych materiałów. Andrzej Stech wzbogaca przestrzeń domu weselnego elementami wyszukanej zastawy stołowej – uwagę zwracają błyszczące brzuśce dzbanów i dekoracyjne talerze ustawione na półce przy prawej ścianie pomieszczenia. Stół weselny jest zastawiony naczyniami o różnorodnych kolorach i kształtach, a w głębi obrazu – po lewej stronie- na balkonie odnajdziemy przygrywającą weselnikom kapelę.

SIEDEM RADOŚCI MARYI

Siedem radości Maryi to obraz olejny na desce niderlandzkiego malarza niemieckiego pochodzenia Hansa Memlinga, jednego z najważniejszych przedstawicieli wczesnego odrodzenia w Europie. Malowidło ma wymiary 81,3 x 189,2 cm i przechowywane jest w Starej Pinakotece w Monachium.

Obraz został namalowany w 1480 roku, o czym informowała inskrypcja na ramie malowidła, która nie zachowała się do dziś. Z tej inskrypcji dowiadujemy się też, że w 1480 roku Pieter Buytink i jego żona Katharina von Riebecke podarowali dzieło katedrze w Brugii, aby zostało umieszczone w kaplicy jednego z bractw. Pod koniec XVIII wieku bractwo podarowało obraz generalnemu gubernatorowi austriackiemu Brabancji. Następnie malowidło stało się częścią kolekcji Beauharnais, Biron, a w 1813 roku Boisseree. W 1827 roku zakupił je Ludwik I Winrealsbach.



Hans Memling, *Siedem radości Maryi*, 1480 r., olej na desce, 81,3 x 189,2 cm, Stara Pinakoteka w Monachium, (Alte Pinakothek, Munchen).

Obraz tradycyjnie nosi tytuł *Siedem radości Maryi*, ale bywa także nazywany *Życie Chrystusa i Maryi*, ponieważ uwiecznione są na nim epizody z życia Chrystusa.

Malowidło składa się z wielu scen nakreślonych w sposób bardzo precyzyjny. Epizody uwidocznione na obrazie to: Zwiastowanie, Ogłoszenie pasterzom faktu narodzenia Chrystusa, Boże Narodzenie, Ukazanie się gwiazdy trzem królom, Wizyta trzech królów u Heroda, Podróż trzech królów i ich pokłon narodzonemu Chrystusowi, Ich podróż

powrotna, Rzeź niewiniątek, Kuszenie Chrystusa, Zmartwychwstanie, Pobożne kobiety u grobu Chrystusa, Ukazanie się Chrystusa zmartwychwstałego św. Marii Magdalenie, Chrystus w Emaus, Św. Piotr chodzący po powierzchni wody, Ukazanie się Chrystusa Maryi, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego i Zaśnięcie i wniebowzięcie Maryi.

Sceny, od których obraz bierze tytuł, czyli Siedem radości Maryi, to: Zwiastowanie, Boże Narodzenie, Pokłon Trzech Króli, Ukazanie się Chrystusa Zmartwychwstałego Maryi, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego i Wniebowzięcie Maryi.



Hans Memling, *Siedem radości Maryi*, fragment, 1480 r., olej na desce, 81,3 x 189,2 cm, Stara Pinakoteka w Monachium, (Alte Pinakothek, Munchen).

DROGA KRZYŻOWA SPOTKANIE Z MATKĄ

Giorgio Vasari dokładnie opisał obraz tablicowy namalowany przez Rafała w 1517 r., przedstawiając niezwykle, niemal cudowne wydarzenia, które towarzyszyły przewiezieniu obrazu drogą morską do Palermo: „Następnie wykonał Rafael dla klasztoru w Palermo przy kościele Matki Boskiej Bolesnej, należącym do zakonników z Monte Oliveto, obraz Chrystusa niosącego krzyż, uważany za nadzwyczajny” (G. Vasari, op.cit, s. 397-398).



Rafael (Raffaello Santi) (1483-1520), *Droga na Kalwarię*, (Boleść Sycylijska), 1517 r.,
olej na desce, 318 x 229 cm.

Statek z Rzymu do Palermo, na pokładzie którego znajdował się obraz, zatonął podczas burzy z całym ładunkiem, ocalało jedynie dzieło Rafaela. Niesione prądem morskim dotarło do wybrzeży Genui, gdzie je wyłowiono. „Nie zniszczony, bez jakichkolwiek obrażeń okazał się prawdziwie niebiańskim dziełem. Mimo furii wichry i bałwany morskie miały szacunek dla piękności dzieła” (G. Vasari, op. cit., s. 398). Sława „cudownego” obrazu szybko rozeszła się, a zakonnicy z Monte Oliveto zdołali go odzyskać, ponownie wysyłając do Palermo, gdzie „zyskał większą sławę niż tamtejszy wulkan”. (czyli Etna). Jednak nawet w miejscu przeznaczenia dzieło nie zagnało spokoju. W 1622 roku zostało kupione przez króla Filipa IV, który potajemnie wywiózł je do Hiszpanii. W 1813 roku na fali kradzieży dokonywanych przez wojska napoleońskie, znalazło się w Paryżu, w 1822 roku powróciło do Hiszpanii.

Ponieważ obraz przeznaczony był dla kościoła w Palermo poświęconego boleści Matki Boskiej (stąd popularny tytuł Boleść Sycylijska), bezsilnie uczestniczącej w Męce Chrystusa, głównym motywem kompozycji jest dramatyczna wymiana spojrzeń i gestów pomiędzy Jezusem a Matką. Podczas drogi na Golgotę Chrystus, zlany potem i krwią, upada na ziemię a Szymon Cyrenejczyk przeciska się przez tłum oprawców i żołnierzy, aby mu pomóc. W chwili upadku Jezus przez moment znajduje się blisko Matki, która w przyпіływie rozpaczyci rzuca się w stronę Syna, daremnie powstrzymana przez pobożne kobiety. W tle sceny widnieje wzgórze Kalwarii.



Rafaël (Raffaello Santi) (1483-1520),
Droga na Kalwarię, (Boleść Sycylijska),
 fragment, 1517 r., olej na desce,
 318 x 229 cm



Jezus spotyka św. Weronikę i Matkę Swoją, widok instalacji, ikona, kościół parafialny Matki Boskiej Częstochowskiej w Drogomyślu.



Jezus spotyka św. Weronikę i Matkę Swoją, ikona, kościół parafialny Matki Boskiej Częstochowskiej w Drogomyślu.

UKRZYŻOWANIE

„Wtedy też ukrzyżowano z Nim dwóch złoczyńców, jednego po prawej, drugiego po lewej stronie. Ci zaś, którzy przechodzili obok, przeklinali Go i potrząsali głowami, mówiąc: «Ty, który burzysz przybytek i w trzech dniach go odbudowujesz, wybaw sam siebie; jeśli jesteś Synem Bożym zejź z krzyża!». Podobnie arcykapłani z uczonymi w Piśmie i starszymi, szydząc, powtarzali: «Innych wybawiał, siebie nie może wybawić. Jest królem Izraela, niechże teraz zejździe z krzyża, a uwierzymy w Niego. Zaufał Bogu: niechże Go teraz wybawi, jeśli Go miłuje. Przecież powiedział: «Jestem Synem Bożym»». (Mt 27,38-43)

Kwaterna poliptyku toruńskiego przedstawia dość rozbudowaną scenę ukrzyżowania. Krzyż Chrystusa wznosi się między krzyżami dwóch złoczyńców. Tekst Ewangelii mówi o „złoczyńcach ukrzyżowanych razem z Chrystusem” ale tylko Łukasz czyni rozróżnienie na dobrego i złego łotra (Łk 23,39-43). Literatura apokryficzna nadała złoczyńcom imiona Dyzma (dobry łotr) i Gestas (zły łotr). Różnicę pomiędzy Zbawicielem a dwoma ukrzyżowanymi, a czasem także między samymi skazańcami, sztuka próbowała pokazać za pomocą dostępnych jej środków. Ciało złoczyńców odmalowywano zazwyczaj jako skręcone i połamane, podczas gdy ciało Chrystusa wisi na krzyżu spokojnie i wyprostowane. Właśnie tak łotrów sportretował artysta na kwaterze poliptyku toruńskiego. Po prawej stronie Chrystusa jest ukrzyżowany Dyzma – dobry łotr, który kieruje głowę w stronę Odkupiciela, po lewej zaś, z głową nienaturalnie odchylną do tyłu, widzimy Gestusa – złego łotra. Strony mają znaczenie prawa symbolizuje sferę dobra, prawości, a także miejsce zbawionych na sądzie ostateczny, zasiadających po prawicy Boga. Wykrzyżowane, niemal połamane ciała złoczyńców, kontrastujące z godnie wiszącym na krzyżu ciałem Chrystusa, to także odniesienie do procedury łamania kości straconym, o którym mowa w Biblii i którego uniknął Chrystus (J 19,33).

Pod krzyżem stoją liczni świadkowie ukrzyżowania. Po lewej stronie widzimy omdlewającą Maryję w otoczeniu dwóch niewiast, które razem z Janem ją podtrzymują. Ta postawa Maryi, będąca wyrazem idei *compassio Mariae* – współcierpienia Matki z Synem, pojawia się w sztuce bizantyjskiej pod koniec XI wieku.



Ukrzyżowanie, ok. 1380-1390 r., kwaterna poliptyku toruńskiego, Muzeum Diecezjalne w Pelplinie.

Wspomniane niewiasty to zapewne Maria Kleofasowa, w sukni oliwkowej i Maria Magdalena, w sukni pomarańczowej (J 19,25).

Na drugim planie przedstawiono żołnierza przebijającego włócznią bok Chrystusa. Apokryficzna Ewangelia Nikodema określa go imieniem Longin. Literatura hagiograficzna od około X wieku podaje legendę, według której Longin był ślepy na jedno oko, a krew tryskająca z boku Chrystusa miała go cudownie uleczyć, na kwaterze polipptyku toruńskiego widzimy dokładnie, jak krew z rany Odkupiciela wpada wprost do oka Longina. Po prawej stronie żołnierz w białej zbroi ze złoceniami i w pomarańczowo-żółtym kaftanie unosi rękę i wskazuje na Chrystusa. Jest to najprawdopodobniej setnik wypowiadający słowa: „Prawdziwie, Ten był Synem Bożym” (Mt 27,54), w otoczeniu starszyny i arcykapłanów.

W 1426 roku, na dwa lata przed przedwczesną śmiercią, Masaccio otrzymał od notariusza Giovaniego di Colino degli Scarsi zlecenie na wykonanie dużego polipptyku. Śmierć malarza w 1428 roku stanowiła wielką stratę dla ówczesnego środowiska artystycznego, dla którego Masaccio, obok Donatella i Brunelleschego, stanowił ważny punkt odniesienia. Polipptyk z tablicą przedstawiającą scenę Ukrzyżowania przeznaczony był do ołtarza w kościele Karmelitów w Pizie. Śmiały skrót perspektywiczny *da sotto in su*, użyty w obrazie ze zbiorów Capodimonte, uzasadnia jego centralna pozycja wewnątrz polipptyku, nad tablicą z przedstawieniem Madonny z dzieciątkiem. Rezygnując z dekoracyjności malarstwa poprzedniego stulecia, której echem jest złote tło kompozycji, artysta skupił uwagę na starannym ukazaniu postaci włączonych w renesansową przestrzeń. Duże barwne płaszczyzny przydają im ekspresji odwołującej się bezpośrednio do dzieł Giotto.

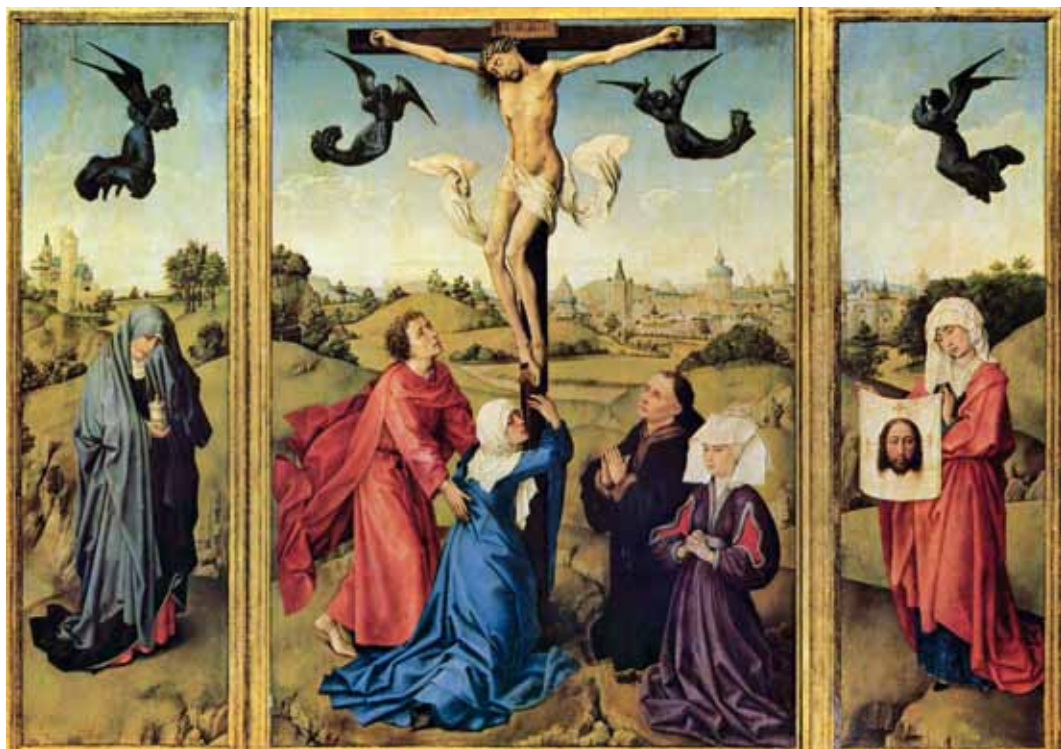
Pośrodku kompozycji Maria Magdalena klęczy odwrócona plecami do widza, unosząc w górę ramiona w geście rozpacz. Figura ukrzyżowanego Chrystusa, o precyzyjnie odtworzonej anatomii, świadczy o zainteresowaniu Masaccia założeniami humanizmu. Mistrzowsko namalowane fałdy szat Madonny i św. Jana stanowią wyraźne nawiązanie do rzymskich sarkofagów, które artysta miał okazję oglądać na cmentarzu (Camposanto) w Pizie.



Masaccio, (Tommaso di ser Giovanni Cassai) (1401-1428), *Ukrzyżowanie*, 1426 r. tempera na desce, 83 x 63,5 cm.

Ten wspaniały ołtarz z przedstawieniem Ukrzyżowania, zarejestrowany w 1659 roku w inwentarzu kolekcji arcybiskupa Leopolda Wilhelma bez wzmianki o autorze dzieła, jest jednym tryptyk z najważniejszych dzieł Rogiera van der Weydena. Artysta razem z Janem van Eykiem, uważany jest za ojca renesansowego malarstwa flamandzkiego.

Roger van der Weyden odniósł wielki sukces jako twórca malarstwa o tematyce sakralnej i w dziedzinie portretu. Malarz pracował dla arystokracji i bogatego kupiectwa flamandzkiego, a w czasie podróży do Włoch w 1450 roku dla księcia Lionella d'Este z Ferrary. Wielką innowacją jego malarstwa były pewne uproszczenie sakralnych kompozycji i skoncentrowanie się na ekspresji i stanach psychicznych przedstawianych postaci. Widać to zwłaszcza w porównaniu z malarstwem Jana van Eycka, który tworzył postacie wspaniałe, monumentalne o chłodnych obliczach. W części centralnej tryptyku Roger van der Weyden umieścił scenę Ukrzyżowania. U stóp krzyża widzimy Świętą Dziewicę, św. Jana oraz parę donatorów. Na tle jasnego nieba wznoszą się ciemne sylwetki aniołów. W kwaterze lewej artysta przedstawił Marię Magdalenę, a po prawej św. Weronikę. Malarz wydobywa uczucia towarzyszące bohaterom tryptyku za pomocą gestów i ekspresji twarzy. Cierpienie Maryi i ból św. Jana, który z przerażeniem patrzy na śmierć Chrystusa i jednocześnie pragnie podnieść osuwającą się Matkę Bożą, wydają się rozlewać na całe uniwersum za sprawą aniołów, które teatralnymi gestami przekazują światu tragiczną wieść. Możliwe, że ciemne postacie aniołów mają również symbolizować mrok, który jak głosi Ewangelia ma nadejść po śmierci Chrystusa.

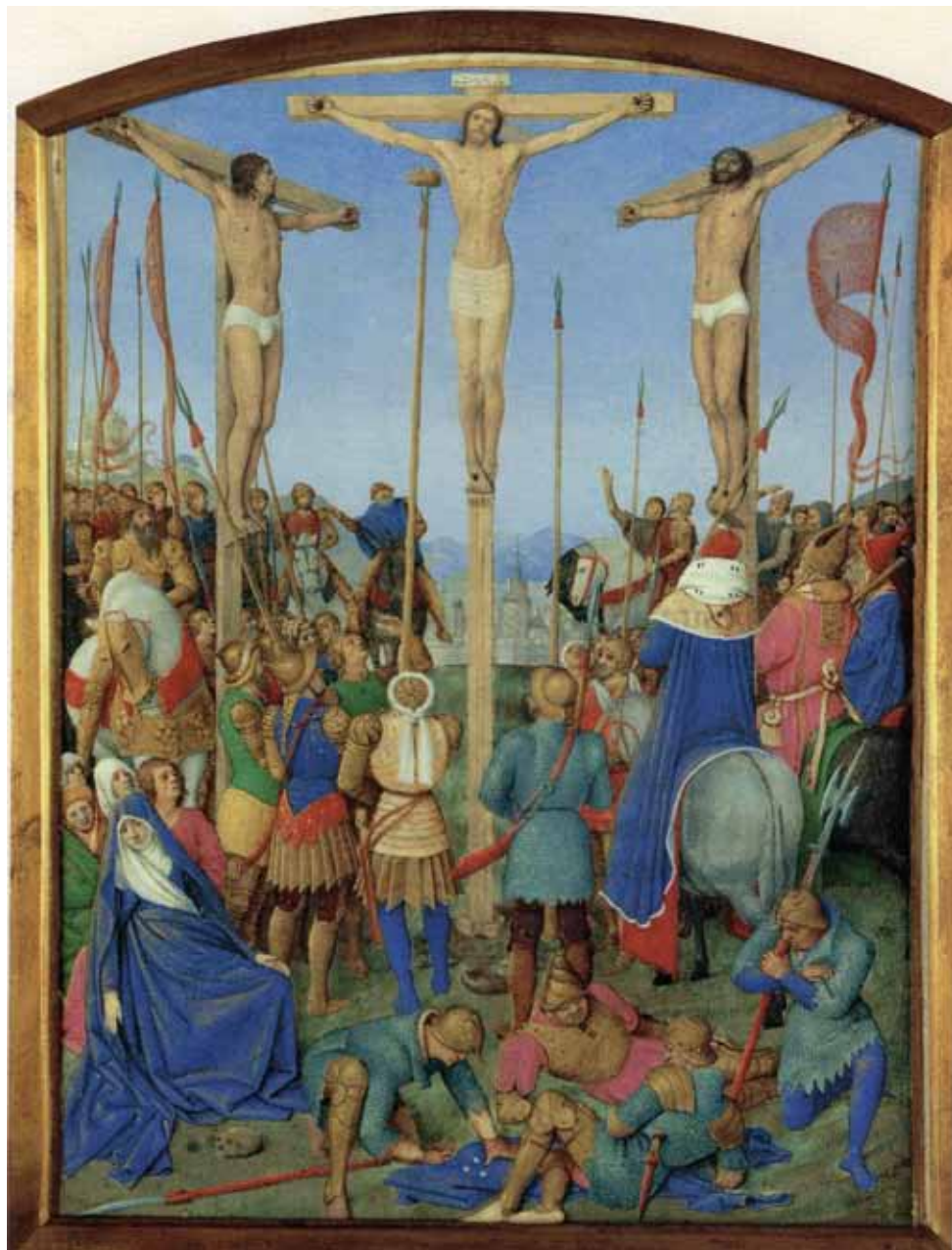


Rogier van der Weyden (ok. 1390/1400 – 1464 r.), *Tryptyk Ukrzyżowania*, ok. 1440 r., olej na desce, 96 x 69 cm, skrzydła boczne 96 x 27 cm.



Rogier van der Weyden (ok. 1390/1400 – 1464 r.), *Tryptyk Ukrzyżowania*, część środkowa, ok. 1440 r., olej na desce, część środkowa 96 x 69 cm.

Św. Łukasz jako jedyny z Ewangelistów obszernie opisuje zachowanie się jednego ze złoczyńców ukrzyżowanego razem z Chrystusem, którego tradycja nazywać będzie „dobrym łotrem”. Na obrazie Fouqueta, zbrodniarz po lewej stronie Jezusa odwraca się od niego i w konsekwencji od zbawienia, zaś ukrzyżowany po Jego prawej stronie zwraca się do Syna Bożego z nadzieją i słowami wszystkich grzeszników: „Jezu, wspomnij na mnie, gdy przyjdiesz do swojego królestwa”. (Łk 23, 42)



Jean Fouquet (ok. 1415-1420 – 1477-1481 r.), *Ukrzyżowanie*, miniatura na pergaminie, z Godzinek Etienne Chevalier, Musee Conde, Chantilly.

„Kiedy więc Jezus ujrzał Matkę i stojącego obok Niej ucznia, którego miłował, rzekł do Matki «Niewiasto, oto syn Twój». Następnie do ucznia: «Oto Matka twoja» I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie”. (J 19,26-27)

Przedstawienie krzyża Chrystusa wraz z towarzyszącymi mu Maryją i św. Janem jest jednym z najstarszych wariantów ikonograficznych ukrzyżowania. W scenie z polptyku olkuskiego Matka Boża i umiłowany uczeń stoją pogrążeni w bólu. Chrystus, rozpięty na niskim krzyżu, ocieka krwią. Głowa spoczywa na prawym ramieniu, a twarz zastygła w bolesnym grymasie.

Maryja ukazana jest jako Matka Bolesna. W czarnej żałobnej szacie, z dłońmi skrzyżowanymi na piersiach, pochyla głowę i trzyma chustę sugerującą gest ocierania łez. Płacz matki po stracie dziecka jest podkreśleniem ludzkiego wymiaru sceny. Maryja przedstawiona jest jako współcierpiąca z ukrzyżowanym synem, będącym ciałem z jej ciała. Święty Jan, odziany w czerwony płaszcz i zieloną szatę, boleśnie spogląda na Jezusa. Wołą Chrystusa Maryja stała się także jego matką – na nim ciąży obowiązek roztoczenia nad nią opieki po śmierci Mesjasza.

Tego typu wizerunki oprócz wymowy pasywnej były również interpretowane eklezjologicznie. Maryja stojąca pod krzyżem, stając się według przykazania Jezusa matką św. Jana, rozumiana była jako Matka całego Kościoła – *Mater Ecclesiae*.

Przydomek Bramantino, pod którym znany jest już w najdawniejszych dokumentach Bartolomeo Suardi, malarz i architekt lombardzki, podkreśla związek, jaki łączył go z pochodzącym z Urbino i starszym o około dwudziestu lat jego mistrzem Donatem Bramantem.

Żaden dokument ani żadne źródło literackie nie wspomina o wykonaniu tego dużego obrazu, którego przeznaczenie pozostaje nieznanne. W 1806 roku był już wystawiany w Galerii Akademii Sztuk Pięknych w Bretanii i przypisywany Bramantemu. W 1781 roku Cavalcaselle dokonał właściwej atrybucji. W połowie XIX wieku *Ukrzyżowanie* oddano w depozyt do wiejskiego kościoła parafialnego w Villicino, ponieważ w kręgach akademickich styl obrazu nie cieszył się uznaniem. Po licznych interwencjach ważnych osobistości świata kultury płótno zostało zabrane w 1861 roku i na powrót wystawione w Pinakotece. Złożona symbolika obrazu, bogata w tradycyjne ikonograficzne elementy (czaszka Adama, słońce i księżyc, anioł i diabeł), i statyczność kompozycji wynikają z przyjętego w dziele założenia. Celem obrazu było nie ukazanie pewnej historii, ale wykład doktryny. Wedle bardzo prawdopodobnej hipotezy jest to ilustracja kazania Aelfreda



Jan Zwany Wielkim, *Ukrzyżowanie*, 1485 r., skrzydło polptyku olkuskiego w bazylice kolegiackiej św. Andrzeja w Olkuszu.

z Rievaulx (1147-1167), który komentując fragmenty księgi Izajasza, poprzez niejasne i często hermetyczne wizje średniowiecznej teologii, opisuje początki Kościoła i chrześcijaństwa. Prawa strona miałaby, wedle tej interpretacji, przedstawiać tradycję poprzedzającą religię chrześcijańską, mającą swe korzenie w kulturze żydowskiej, będącej spadkobierczynią kultur egipskiej i pogańskiej, postrzeganych jako niedoskonałe (z tej racji umieszczone zostały poniżej diabła i księżycy). Strona lewa natomiast symbolizowałaby nadzieję Chrystusa, który przez swą ofiarę na krzyżu pokonał szatana i wyzwolił spod jego panowania świat (symbolizowany przez owocujące drzewa), oświecając go światłem Prawdy (słońce).

Bramantino
(Bartolomeo Suardi) (ok. 1466-1530 r.),
Ukrzyżowanie ok. 1510-1511 r.,
olej na płótnie, 372 x 270 cm.



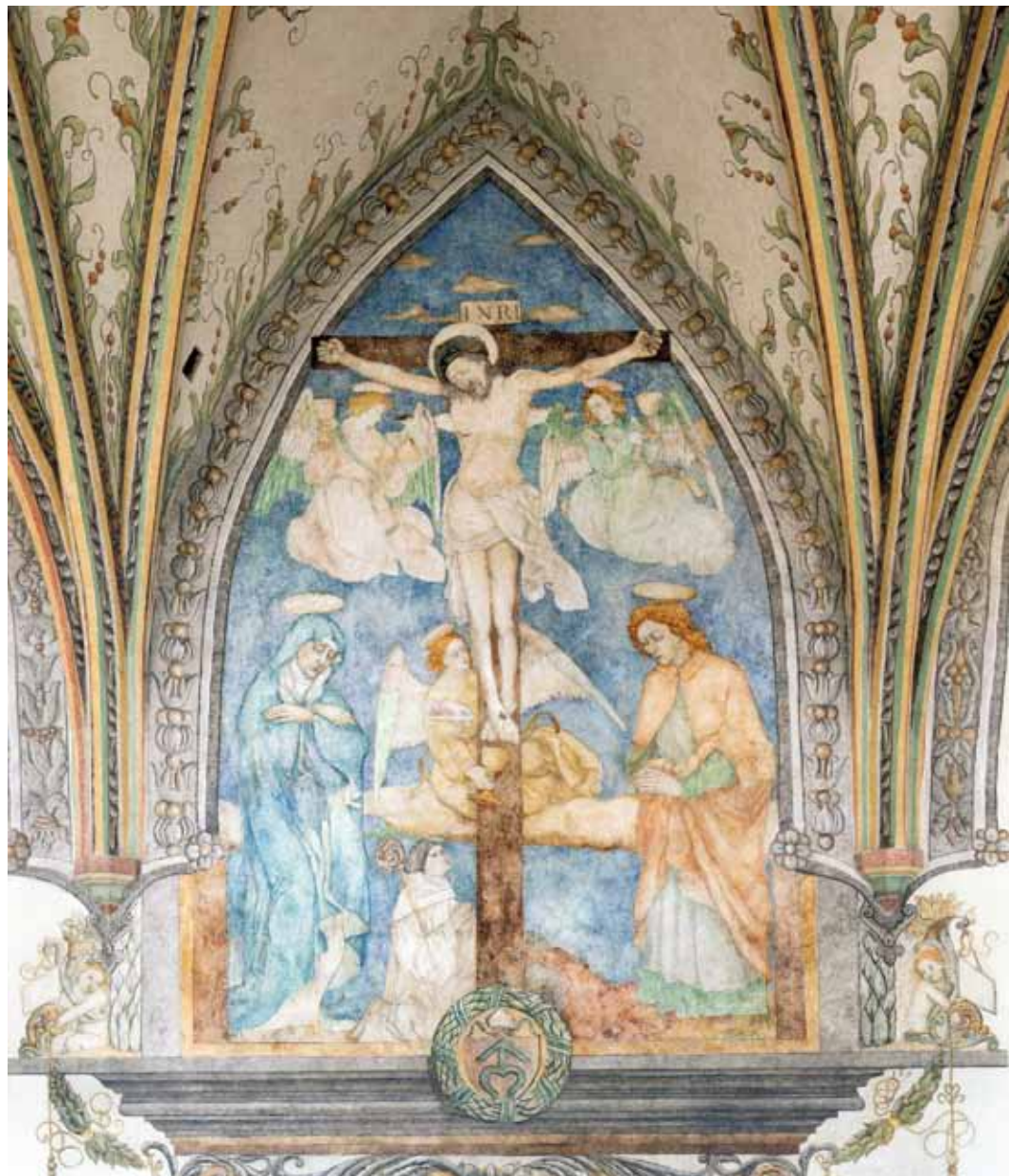
„A nad głową Jego umieścili napis z podaniem Jego winy: «To jest Jezus, Król Żydowski»”.
(Mt 27,37)

Ukrzyżowanie to najczęściej obrazowana w sztuce scena pasyjna. Najwcześniejsze znane wizerunki Jezusa ukrzyżowanego pochodzą z V stulecia. Początkowo Chrystus na krzyżu ukazywany był w typie triumfatora, bez wyraźnych oznak męczeństwa i fizycznego bólu towarzyszącego śmierci krzyżowej. Dopiero około połowy XIII wieku artyści zaczęli akcentować ludzki wymiar śmierci Syna Bożego. Powstające wówczas wizerunki, szczególnie charakterystyczne dla sztuki gotyckiej, pokazywały Chrystusa cierpiącego, umęczonego wielogodzinną egzekucją, z ciałem noszącym znamiona bicia i krwawiącymi ranami.

Na fresku z Mogiły wiszący na krzyżu Zbawiciel ma opuszczoną głowę i zamknięte oczy. Z nieba zlatują ku niemu aniołowie i zbierają do kielichów krew ukrzyżowanego, tryskającą z ran jego boku, dłoni i stóp. Motyw ten wiąże się z kultem Krwi Pańskiej i jest obecny w sztuce od około IX wieku. W pierwszych przedstawieniach krew wypływająca z boku jest zbierana do kielicha personifikacja Eklezji – Kościoła. W ten sposób ukazywano Kościół jako swego rodzaju dysponenta świętej Krwi Chrystusa, mistycznie przełanej w każdej mszy świętej.

U szczytu krzyża widnieje *titulus*, czyli tabliczka z zapisem winy Jezusa, sporządzona z nakazu Piłata. Treść napisu w brzmieniu zgodnym ze skrótem I.N.R.I., który ustalił się w sztuce, podaje Ewangelia Janowa: *Iesus Nazaremus Rex Iudeorum*. Na krakowskim obrazie *titulus* przybiera najczęstszą w sztuce formę prostokąta.

Pod krzyżem stoją Maryja i św. Jan. Matka Boża, przyodziana w błękitny płaszcz, z aureolą nad głową, ma ręce skrzyżowane na piersi. Święty Jan, w pomarańczowym płaszczu narzuconym na ramiona, trzyma dłonie złożone w modlitewnym geście. Postacie pochylają głowy, a ich twarze wyrażają smutek. U stóp krzyża przedstawiono opata cysterskiego: klęczący przed Jezusem zakonnik pełni w przedstawieniu funkcję oranta polecającego miłosierdziu Chrystusa swój zakon, co podkreśla ponadczasowość ofiary krzyża.



Stanisław Samostrzelnik, *Ukrzyżowanie*, 1530-1541 r.,
Opactwo Cystersów w Krakowie-Mogile.

Annibale założył w 1582 roku w Bolonii, wraz z kuzynem Lodovikiem i bratem Agostinem, Akademię degli Incamminati, która stawiała sobie za cel przybliżenie obserwacji natury w malarstwie, doskonalenie rysunku z natury, zmianę stosunku do wielkich dzieł dawnych mistrzów, poddanych ponownej analizie i skonfrontowanych z techniką rysunku z natury. A zatem mało teorii, za to wiele bezpośredniej obserwacji. To właśnie bolońska szkoła położyła podwaliny pod nowe malarstwo XVII wieku, które po przeniesieniu się Annibale i Agostina do Rzymu tam właśnie znalazło swój ośrodek. Annibale po przyjeździe do Rzymu połączył studia z natury z dogłębnym poznaniem dzieła takich twórców, jak przede wszystkim Rafael i Michał Anioł, choć bardzo silne pozostały jego związki z twórczością Correggia i malarstwem weneckim, w szczególności z Tintorettem. W centrum twórczości Annibale zawsze pozostało dążenie do połączenia barwy i monumentalizmu w ramach niezaprzeczalnego związku z naturą. To Ukrzyżowanie, poprzedzające rozpoczęcie prac nad najstynniejszym dziełem Annibale, jakim były malowidła w Galerii pałacu Farnese w Rzymie (1597-1600), należy do grupy obrazów, w których udało mu się połączyć cechy wielkiego rzymskiego malarstwa XVI wieku, z patosem wynikającym bezpośrednio z treści opowiadanej historii, często tragicznej. Zwróćmy uwagę, że monumentalna postać Chrystusa i centralny układ obrazu to elementy bezpośrednio zaczerpnięte z Michała Anioła, w dziele Annibale zyskujące jednak pełną tragizm naturalność. W scenie zdaje się uczestniczyć również pejzaż, przybierający żałobne tony, nie zaniebawiany przez Carracciego w żadnym z obrazów. Ważnym elementem tej fazy twórczości jest oddanie ludzkich emocji i bólu w sposób odległy od patosu i przesady.



Annibale Carracci (1560-1609 r.),
Ukrzyżowanie, 1594 r.,
olej na płótnie, 33,8 x 23,4 cm.

ZDJĘCIE Z KRZYŻA

Maria Węgierska, siostra Karola V, kolekcjonerka dzieł mistrzów niderlandzkich, zrealizowała w końcu swoje marzenie, pozbawiając bractwo kuszników z Leuven obrazu zdołającego ołtarz główny ich kaplicy w nieistniejącym dziś kościele Notre-Dame-hors-le Mur – słynnego *Zdjęcia z krzyża* Rogiera van der Weydena, wymieniła go za organy wycenione na 1500 florenów i za jego replikę namalowaną przez Michiela Coxcie. Według badań Vincente Alvareza, w 1551 roku obraz znajdował się w kaplicy rezydencji Marii Węgierskiej, gdzie podczas podróży zobaczył go Filip II, który kupił płótno od swojej ciotki i w 1555 roku zabrał je do Hiszpanii. Monumentalna, dramatyczna kompozycja stanowi najwybitniejszy przykład młodzieńczej twórczości artysty, a jednocześnie podstawowy punkt odniesienia w analizie jego dorobku, jako że jest to bezsporne dzieło van der Weydena, wymienione w rejestrze prac mistrza z 1574 roku. Opis zawarty w tym źródle pozwala przypuszczać, że tablica była pierwotnie częścią tryptyku, którego skrzydła boczne zaginęły. Sposób rozmieszczenia uczestników sceny namalowanych w naturalnej wielkości przywodzi na myśl rzeźbiony relief harmonijnie zakomponowany w złotej niszy, na podobieństwo ołtarza szafiastego z rzeźbami z polichromowanego drewna.



Rogier van der Weyden (ok. 1399-1464 r.), *Zdjęcie z krzyża*,
ok. 1435 r., olej na desce, 220 x 262 cm.

Brak pejzażu i złote tło uwypuklają modelunek postaci, na których skupia się uwaga widza. Van der Weyden w mistrzowski sposób odtworzył w renesansowej kompozycji połączane tło typowe dla średniowiecznego malarstwa religijnego.

Głównym elementem kompozycji jest nagie ciało Chrystusa tworzące nie ma poziomą krzywiznę i przypominające scenę Złożenia do grobu. Zdaniem niektórych badaczy, ten sposób przedstawienia miał łączyć różne epizody następujące po Ukrzyżowaniu: Zdjęcie z krzyża, Opłakiwanie i Złożenie do grobu. Różne epizody sfoczone w ciasnej przestrzeni miały zachęcić wiernych do refleksji nad kwestiami śmierci Zbawiciela.

Zdjęcie z krzyża, ciało leży na całunie, podtrzymywane przez św. Jana, który ociera z krwi twarz Jezusa. Na czole widoczny jest krwawy ślad po koronie cierniowej. Zastygła krew dostrzec można także na szyi i wokół rany na prawym boku. Nad ciałem Chrystusa klęczy Maryja w białej szacie, z dłońmi złożonymi w geście modlitwy. Za Maryją widoczne są kolejne postacie, które Biblia wymienia jako zajmujące się pogrzebem Chrystusa: Maria Magdalena, ubrana zgodnie z modą panującą w czasie powstania obrazu, trzymająca w dłoniach swój podstawowy atrybut – naczynie na wonności, oraz Józef z Arymatei i Nikodem.

Naczynie z wonnościami, którymi zostanie namaszczone ciało Jezusa, ma wymiar głęboko symboliczny. Według ewangelii Jana Nikodem przyniósł w tym celu „około stu funtów mieszaniny mirry i aloesu” (J 19,39), które to składniki według Prawa Mojżeszowego zawierał olej służący do namaszczenia Arki Przymierza i sprzętów znajdujących się w świętym Przybytku. Namaszczenie Chrystusa olejami było uświęceniem jego ciała i oddaniem mu należytej czci. W ten sposób przygotowane ciało Odkupiciela stało się najświętszą ofiarą złożoną Bogu.



Zdjęcie z krzyża, 1540 - 1550 r.,
kwatery tryptyku w kościele
św. Idziego w Tarczku,
woj. świętokrzyskie.

PIETA

Podczas pobytu na francuskim dworze Franciszka I Rosso Fiorentino namalował *Pietę* dla Anny de Montmorency, która umieściła obraz w jednej z kaplic zamku w Ecoen, Okres francuski stanowił ostatni okres twórczości artysty, dojrzewającej pomiędzy Florencją, Rzymem a Wenecją. *Pieta* jest przykładem kunsztu, który malarz doskonalił na przestrzeni lat. Złożona, ale harmonijna struktura obrazu wynika z zastosowania nowych rozwiązań przestrzennych i kompozycyjnych. U wylotu ciemnej jaskini, na tle skalnych ścian, kłębią się postacie zajmujące cały pierwszy plan, jakby chciały z impetem wyjść z ram płótna. Punktem centralnym obrazu jest martwe, jakby wyrzeźbione ciało Chrystusa, którego horyzontalne ułożenie podkreślają jeszcze szeroko rozwarte ramiona Maryi. Podtrzymujące ciało postacie świętych Jana i Marii Magdaleny wyznaczają krańce obszaru objętego rękami Maryi i poduszka, na której złożono Jezusa, a która dzięki swemu usytuowaniu pozwala na doskonałe wyeksponowanie martwego ciała Zbawiciela. Zwartość sceny sprzyja również gama kolorystyczna: różne odcienie czerwieni i oranżu, tworzące „efekt kolistego powtórzenia”, rozdziela jedynie jasne ciało Chrystusa. Przytłumione światło skąpo oświetla zgromadzone wokół Niego trzy postacie, których luźno narzucone szaty dynamizują scenę, jakby wewnątrz niej wiał wiatr rozwiewający tkaniny.



Rosso Fiorentino
(Giovanni Battista do Jacopo, 1494-1540 r.),
Pieta, 1530-1540 r.,
malowidło przeniesione z deski na płótno,
159 x 245 cm, Muzeum Luwr, Paryż.

To drugie dzieło wyrzeźbione podczas pięcioletniego pobytu Michała Anioła w Wiecznym Mieście za pontyfikatu papieża Aleksandra VI. Wykonane zostało na zlecenie francuskiego kardynała Jana Bilheres de Lagraulas, opata Saint-Denis i ambasadora króla Francji Karola VII.

Opat nie miał zamiaru wywozić dzieła do Francji. Chciał, aby Pieta znalazła się w Bazylice św. Piotra, jako symbol poparcia Francji dla Rzymu i potwierdzenie zwierzchnictwa papieskiego.

Dlatego postać Matki Boskiej symbolizująca Kościół siedzi na skale Golgoty, kamieniu węgielnym, na którym św. Piotr, pierwszy papież i jego następcy zbudowali Kościół.

Motyw Piety, czyli Matki Boskiej trzymającej w ramionach zdjętego z krzyża Jezusa, był rozpowszechniony w ikonografii gotyckiej w wielu krajach Europy, szczególnie w piętnastowiecznej Francji i w nieco mniejszym stopniu w Italii.



Michał Anioł Buonarroti, *Pieta Watykańska*, 1498 – 1499 r.
marmur, 174 x 195 cm, Bazylika św. Piotra, Watykan.

Rzeźba Michała Anioła miała niewiele wspólnego ze średniowiecznymi przedstawieniami obezwładnionej bólem matki, ucieleśniającej tak wielbioną w średniowieczu religijność i cierpienie.

Artysta w sposób niebywaty zaadaptował scenę do klasycznej estetyki, w której triumfuje piękno. Cierpienie i bezradność Matki Boskiej wyraźne zostały tylko gestem jej lewej dłoni, którym zdaje się zadawać nieme pytanie o mękę Chrystusa.

Pieta watykańska jest bardzo nowatorska kompozycyjnie. Michałowi Aniołowi pierwszemu udało się przedstawić Matkę Boską w sposób naturalny. Siedząc, podtrzymuje bezwładne ciało Jezusa spoczywające na jej kolanach. Aby sztywne członki Chrystusa zmieściły się w ramionach Maryi., Michał Anioł zmienił proporcje obydwu postaci, znacznie powiększając postać Matki Boskiej. Dzięki temu zabiegowi powiększyła się przestrzeń wokół Chrystusa. Gdyby jednak Matka Boska wstała, okazałaby się dużo wyższa od syna. Całość doskonale wpisuje w strukturę piramidalną, tak często wykorzystywaną przez Leonarda da Vinci, przeciętą dwiema prostopadłymi osiami, które wyznaczają głowy Matki Boskiej i Chrystusa. Podstawę trójkąta tworzą bogato udrapowane szaty Maryi po prawej stronie oraz nagie stopy Chrystusa zwisające bezwładnie po lewej. Linia prowadząca od lewego przedramienia Matki Boskiej do lewej stopy Chrystusa jest równoległa a do bezwładnie zwisającej ręki Zbawiciela.

Renesansowy człowiek wybierał harmonijne kompozycje o idealnych proporcjach, w których triumfowało piękno.

Zgodnie ze świadectwem obu biografów współczesnych Aniołowi twarz Maryi była zawzięcie krytykowana.

Vasarii napisał: (...) byli i tacy niemądrzy, co twierdzili, że postać Matki Boskiej jest zbyt młoda, a nie wzięli pod uwagę, że osoby dziewicze o nieskażonym życiu dobrze się trzymają i zachowują młodo, niczym niezmażony wyraz twarzy przez długi czas, a dopiero, gdy coś je zasmuci, jak to było z Chrystusem, dzieje się z nimi przeciwnie” (Żywoty... PW 1979 s. 452).

Jej przymknięte oczy i piękna, pełna spokoju twarz zdają się świadczyć, że pogodziła się ze śmiercią syna, poznawszy obietnicę zbawienia dzięki ofierze Chrystusa. Niemy ból na twarzy Maryi jest prawdopodobnie nawiązaniem do kazania św. Bernardyna ze Sieny. Mówił on o Maryi, trzymającej w ramionach martwe ciało Syna, że wspominała go jako małego chłopca, którego tuliła do piersi.

Pieta Watykańska jest jedynym dziełem podpisanym przez Michała Anioła. Na szarfię przecinającej na skos tors Maryi znajduje się napis; MICHEL ANGELUS BONAROTUS FLORENT FACIBAT (Uczylił to Florentczyk Michał Anioł Buonarroti).

Codivi i Vasari napisali, że postanowił podpisać dzieło, ponieważ zaczęto przypisywać jego autorstwo innemu artyście. Chyba jednak podpisanie dzieła w tak widocznym miejscu świadczy raczej o tym, że Buonarroti był po prostu dumny z tej rzeźby. Pieta Watykańska uznawana jest za drugie arcydzieło Michała Anioła

W 1749 roku Pietę umieszczono w miejscu, w którym znajduje się do dziś, pomiędzy Świętymi Drzwiami a kaplicą św. Sebastiana: w pierwszej kaplicy od południowej strony Bazyliki św. Piotra.

OPŁAKIWANIA (LAMENTACJE)

„Potem Józef z Arymatei, który był uczniem Jezusa, lecz ukrytym z obawy przed Żydami, poprosił Piłata, aby mógł zabrać ciało Jezusa. A Piłat zezwolił. Poszedł więc i zabrał Jego ciało. Przybył również i Nikodem, ten, który po raz pierwszy przyszedł do Jezusa w nocy, i przyniósł około stu funtów mieszanki i aloesu”. (J 19,38-39)

Na najwcześniejszych wyobrażeniach zdjęcia z krzyża pojawia się Józef z Arymatei, często wykonujący tę czynność wspólnie z Nikodemem. Od X wieku przedstawienia były stopniowo wzbogacane o kolejne postacie – Marię Magdalenę i Marię matkę Jakuba. Sztuka nowożytna wykreowała bardzo rozbudowane sceny, w których liczba asystujących przy zdejmowaniu z krzyża jest powiększona także o anonimowych pachotków i służę.

Opłakiwanie z Chomranic to jedno z najstynniejszych dzieł polskiej sztuki średnio-wiecznej. Obraz ukazuje rozbudowaną scenę zdjęcia z krzyża. Anonimowy artysta przedstawił szersze niż w poprzednich scenach ujęcie Kalwarii – pusty krzyż Chrystusa otaczają krzyże z ciałami Dyzmy (po prawicy Chrystusa) i Gestasa. Uważny obserwator na nogach złoczyńców dostrzeże krwawe ślady – znak wspomnianego przez św. Jana łamania gołeni (J 19,33).

Martwy Chrystus leży na białym całunie trzymany przez Józefa z Arymatei i Nikodema. Smukłe, blade ciało poza ramą w boku nie nosi śladów męki. Klęczy nad nim Maryja, a w jej pozie trudno doszukać się emocji matki uczestniczącej w ostatniej postudze przy zmarłym dziecku. Maryja trwa w modlitwie i – tak jak kiedyś w Betlejem – medytuje, doświadczając tajemnicy życia i śmierci Syna Bożego. Poprzez wspólną dla Matki Bożej i Chrystusa kolorystykę szat, a nawet układ kompozycyjny obrazu, w którego centrum, na osi krzyża, znajduje się właśnie Maryja, artysta odniósł się do idei *compassio Mariae* – współodczuwania, współcierpienia Maryi i jej duchowego zjednoczenia z Jezusem.

Tuż przy Maryi stoi Maria Kleofasowa, w czarnej szacie i w białym zawoju na głowie. Po lewej widzimy Marię Magdalenę trzymającą naczynie z wonnościami i zwracającą się w stronę Jana Apostoła.

Tło wypełnia ornament z motywem winorośli – rozwiązanie zastępujące popularne złote tło, które choć stopniowo wypierane przez pejzaż, ciągle jeszcze było obecne w polskiej sztuce okresu późnego średniowiecza.



Mistrz Opłakiwania, *Opłakiwanie z Chomranic*, ok. 1440 r., tempera na desce, Muzeum Diecezjalne w Tarnowie.

Wiosną 1460 roku Ludovico Gonzaga mógł czuć się wreszcie usatysfakcjonowany, po niemal trzech latach pertraktacji Andrea Mantegna przyjął bowiem zaproszenie, by jako nadworny malarz zamieszkać w Mantui. Mantegna, mimo młodego wieku, był już uznawany za jednego z najlepszych malarzy północnych Włoch, a Ludovico Gonzaga, by pozyskać go do służby, musiał obiecać mu sowiłą zapłatę w postaci darów, miesięcznej pensji i utrzymania całej sześcioosobowej rodziny mistrza.



Andrea Mantegna (1431-1506 r.), *Martwy Chrystus*, ok. 1475-1478 roku, tempera na płótnie, 68 x 81 cm.

Z perspektywy czasu można stwierdzić, że umowa okazała się niezwykle korzystna dla obu stron. Uczony arystokrata, o humanistycznym wykształceniu, mógł podziwiać zręczność, z jaką Mantegna przekładał ideały świata klasycznego na język malarski, malarz zaś był przez czterdzieści lat niekwestionowanym królem mantuańskiej sceny artystycznej i zdobywszy uznanie i mecenat trzech pokoleń Gonzagów, nigdy nie stracił raz osiągniętej pozycji. *Martwy Chrystus* jest jednym z obrazów, który Mantegna namalował w czasie swego pobytu w Mantui. Zachowało się jednak niewiele informacji na temat tego dzieła, uważanego za najdoskonalszy wyraz geniuszu artysty. Nie wiadomo na przykład, kiedy i dla kogo zostało wykonane. Wiemy natomiast, że Mantegna zachował dla

siebie drugą wersję tej kompozycji, ponieważ w spisie obrazów, które pozostał w spadku synowi Ludovicowi, wymieniony został *Chrystus w skrócie*. Skomplikowane są również kolekcjonerskie dzieje tego płótna, które znalazło się w Pinakotece dopiero w 1824 roku. W pewnym momencie – nie wiadomo, jak i dlaczego – dzieło to zostało wysłane z Mantui do Ferrary. Stamtąd na początku XVII wieku znalazło się w Rzymie, gdzie odnotowywane było w kolekcji rodziny Aldobrandinich aż do początku XIX wieku.

Siła tego obrazu płynie przede wszystkim z zastosowania odważnego skrótu perspektywicznego oraz zdumiewającego realizmu szczegółów. Niezwykły punkt widzenia przyjęty przez Mantegnę – który na pierwszym planie przedstawił umęczone ciało Chrystusa – miał na celu wzbudzenie w widzu silnego współczucia. Dzieło było bowiem pomyślane jako przedmiot medytacji i prywatnej dewocji.

Wrażenie, jakie wywołują w widzu detale, jest zadziwiające – wystarczy spojrzeć na łzy, przezroczyste i kruche jak kryształ, które żłobią bruzdy na twarzach Józefa z Arymatei i Matki Boskiej. Tego typu elementy wydają się nie tyle namalowane, ile raczej cyzelowane, co jest zasługą obranej przez Mantegnę techniki: mistrz użył tempery zamiast bardziej błyszczących farb olejnych i nie pokrył obrazu, jak to było wówczas powszechne, warstwą przezroczystego werniksu (werniks podkreślał co prawda żywość kolorów, ale zakrywał najdelikatniejsze detale).



Andrea Mantegna (1431-1506 r.),
Martwy Chrystus, fragment,
ok. 1475-1478 roku.



Andrea Mantegna (1431-1506 r.),
Martwy Chrystus, fragment,
ok. 1475-1478 roku.

ZŁOŻENIE DO GROBU

Rafaël był synem nadwornego malarza z Urbino, Giovanniego Santi. według Giorgia Vasarięgo, Rafaël po kilku pierwszych latach nauki w rodzinnym mieście, jeszcze jako dziecko, został wysłany przez ojca do Perugii, aby tam, w warsztacie Pietra Vannuccięgo, znanego lepiej jako Perugino, uzupełnił swą wiedzę.



Rafaël (Raffaello Santi) (1483-1520 r.), *Złożenie do grobu (Retabulum Baglionich)*, 1507 r., olej na desce, 184 x 176 cm,

Dzięki wyjątkowym zdolnościom młody malarz szybko przestał być uczniem i już w 1502 roku uzyskał tytuł mistrzowski. *Retabulum Złożenie do grobu* zostało zamówione w Peruggi w 1507 roku, w czasie krwawych walk o władzę, prowadzonych przez dominujące rodziny w mieście. Obraz zamówiła dama z rodu Baglionich, Atalanta, która w ten sposób chciała uczcić pamięć swęgo zmarłego syna, Grifonetta. W 1500 roku dokonał on

okrutnej rzezi większości członków swojej rodziny. Uciekając, szukał schronienia w willi matki, która jednak wstrząśnięta czynem syna odmówiła mu wszelkiej pomocy. Grifonetto, zmuszony do powrotu do Peruggi, został zamordowany przez cudem ocalałych z masakry krewnych. Jak podają ówczesne kroniki, Atalanta przybyła do umierającego syna, by wysłuchać jego ostatnich słów. Jej ubranie i twarz zostały splamione krwią syna. Ból, który ją rozdzierał, był jak boleść Matki Boskiej namalowanej przez Rafaela w Retabulum Baglionich.

Predella, która dopełniła ołtarz, znajduje się obecnie w Pinakotece Watykańskiej. Składa się z trzech obrazów olejnych na desce. Środkowa kompozycja to utrzymane w delikatnych odcieniach szarości, monochromatyczne tondo, przedstawiające trzy cnoty teologiczne: Wiarę, Nadzieję i Miłość.

Ten sugestywny obraz, wykonany na zlecenie Girolama Vittricego, przeznaczony był do rzymskiego kościoła Santa Maria in Vallicella, a dokładniej do kaplicy rodowej Vittricich. Jest to jeden z pierwszych przykładów nowatorskiego ujęcia tematu religijnego w dziele o charakterze publicznym, zaprezentowany przez lombardzkiego artystę.

W początkach XVII wieku Caravaggio wypracował własny styl, zainspirowany naturą i otaczającą rzeczywistością. Modelami artysty byli zwykli, prości ludzie, których malował, używając silnych efektów światłocieniowych w kompozycjach o dużej sile wyrazu. W nowatorski sposób traktował także obrazy o tematyce świeckiej, po mistrzowsku przedstawiając różne rodzaje owoców w koszu, odbicie szyby w dzbanie z wodą czy bukiet kwiatów. Naturalizm obrazów Caravaggia budził powszechny podziw i zdumienie.

Realistyczne przedstawienie tematów religijnych, było niekiedy przyczyną poważnych kłopotów artysty, znanego z gwałtownego, niespokojnego charakteru. Słynny jest incydent sporu artysty z karmelitami z rzymskiego kościoła Santa Maria della Scala, zleceniodawcami obrazu *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obecnie w zbiorach Luwru. Zakonnicy odrzucili obraz, uznając go za niestosowny, a po Rzymie krążyła plotka, że modelem do postaci Maryi było ciało prostytutki wyłowione z rzeki. Tymczasem *Złożenie do grobu*, wyróżniające się monumentalną, harmonijną kompozycją, spotkało się z uznaniem zleceniodawcy.



Caravaggio (Michelangelo Merisi)
(1571-1610 r.), *Złożenie do grobu*,
ok. 1600-1604 r., olej na płótnie, 300 x 203 cm,
Pinakoteka Watykańska

CHRYSTUS UKAZUJĄCY SIĘ SWOJEJ MATCE

Rogier van der Weyden inspirację dla bogatego, angażującego i bardzo intensywnego życia religijnego znajdował, poszukując nowej ikonografii świętej. Delikatne, wychudzone postacie zostały namalowane równoległe do płaszczyzny obrazu i odcinają się od tła jak płaskorzeźby. Ich dramat, poza surowym wyrazem twarzy i powściąganymi emocjami, znajduje symboliczny wyraz w doborze barw oraz sposobie oddania otulających je szat, udrapowanych z nieskończonej ilości łamiących się fałd, jak gdyby dramatycznie splątanych.



Rogier van der Weyden
(1399/1400 -1464 r.),
Ołtarz z Miraflores
(prawe skrzydło:
Chrystus ukazujący się
Swojej Matce,
część środkowa: Pieta,
lewe skrzydło:
Adoracja Dzieciątka),
około 1440 r.,
olej na desce, 71 x 43 cm.



Rogier van der Weyden, *Ołtarz Miraflores*, całość, tryptyk.

Te elementy malarstwa Rogiera van der Weydena przysporzyły mu wielkiego uznania w wielu zakonach skutkując lawiną zamówień z całej Europy. Ołtarz ten pochodzi z klasztoru w Burgos w środkowej Hiszpanii i rozwija złożony program narracyjny, opracowany częściowo przez samego zleceniodawcę. Sceny umieszczono w trzech iluzjonistycznych obramieniach architektonicznych zdobionych epizodami i postaciami ze Starego i Nowego Testamentu związanymi z życiem Marii. Oprócz niezwyklej pomysłowości rozwiązania kwestii rozmieszczenia w obrazie dużej liczby scen, warto zwrócić uwagę również na wybitne umiejętności malarskie, których artysta daje dowody w odtworzeniu iluzjonistycznie ujętych detali architektury.



Rogier van der Weyden, *Ołtarz Miraflores*, fragment, tryptyk.



Piękną płaskorzeźbę z drewna, *Chrystus ukazujący się Swojej Matce*, znaleźliśmy w Katedrze w Monachium. Jest to duża płaskorzeźba w całości z drewna, nie łączonego. Scena ukazania się Jezusa Chrystusa Zmartwychwstałego Swojej Matce jest pełna ekspresji. Matka Boża siedząca za stołem czytająca Pismo Święte, podnosi głowę i patrzy na Swojego Zmartwychwstałego Syna, który w biegu z Proporcem Zwycięstwa w ręku, pojawia się, właśnie, przekracza próg Jej komnaty.

Chrystus ukazujący się Swojej Matce,
płaskorzeźba drewniana,
Katedra Najświętszej Marii Panny
w Monachium (Frauenkirche, Munchen).

ZAŚNIĘCIE MATKI BOŻEJ

Niewielka tabliczka ukazuje Matkę Bożą na łożu i Chrystusa, który unosi jej duszę. Na przedstawieniach zaśnięcia jedynie czterej apostołowie ukazywani byli w umożliwiający ich rozpoznanie: u wezgłowia Maryi, z kadzielnicą św. Piotr, a wychylający się zza jej łoża św. Jan zbliża twarz do twarzy Maryi. Do jej stóp pochyla się św. Paweł, przy którym stoi św. Andrzej, jego postać wyróżnia się gestykulacją spomiędzy pozostałych apostołów.

Obraz przeznaczony dla kościoła karmelitów bosych Santa Maria della Scala in Trastevere na rzymskim Zatybrzu zamawiający odrzucili z powodu brutalnego naturalizmu ujęcia. Biografowie Caravaggia wspominają, że zarzucano mu brak należytego szacunku dla Matki Bożej, która w odzieniu „niechlujnej dziewczki z rozrzuconymi nogami”. Podobno zresztą za model służyła malarzowi martwa prostytutka. Obraz jednak wzbudził zainteresowanie Pietera Paula Rubensa wysłanego przez księcia Mantui Gonzagę do Rzymu, który kupił go za kilka skudów. Z Mantui obraz trafił do zbiorów Karola I w Anglii, a potem do Wersalu Ludwika XIV, skąd został przeniesiony do Luwru. Jest to ostatnie wielkie dzieło namalowane przez Caravaggia przed opuszczeniem Rzymu: data jego ukończenia zbiega się z ucieczką artysty oskarżonego o zabójstwo. Prostota formalna i ikonograficzna sprawia, że mamy tu do czynienia z arcydziełem naturalizmu, przejmująco ludzkim i prawdziwym.

Wokół ciała pogrążonej w śmiertelnym śnie Maryi na której twarzy maluje się spokój i ukojenie, zebrali się zrozpaczeni apostołowie. Ubogie wnętrze, pogrążone w półmroku, potęguje jeszcze wrażenie beznadziejności i smutku, ale niespotykane czerwona barwa szaty Maryi i wiszącej nad nią kotary, rozświetla scenę, nie pozwalając, aby pochłonął ją mrok panujący w pomieszczeniu. Światło padające z lewej strony omiata łysy czaszki pochylone w kierunku centralnego punktu kompozycji i niemal całkowicie koncentruje się w miejscu, gdzie leży ciało Maryi. Uwypukla przy tym masywne bryły postaci, a przede wszystkim nadaje całości walor duchowy, stając się symbolem Boskiej obecności.



Zaśnięcie Matki Bożej, płaskorzeźba, ikona,
Konstantynopol, X wiek,
plakietka ze steatytu, 13,1 x 11,3 cm,
Kunsthistorisches Museum, Wiedeń



Caravaggio (Michelangelo Merisi da Caravaggio) (1571-1610 r.), *Śmierć Matki Boskiej*, 1601-1605/1606 r., olej na płótnie, 359 x 245 cm, Muzeum Luwr, Paryż.

Zgodnie z tradycją bizantyjską, wszystkich dwunastu apostołów zgromadziło się po prawej i lewej stronie łoża Matki Bożej. Niewidzialny dla nich Chrystus, otoczony mandrolą, trzyma w ramionach duszę swej Matki, przedstawionej jako niemowlę w powijakach. Towarzyszy mu dwóch aniołów i serafin, który unosi się ponad głową. Tło wypełniają budynki, które symbolizują dom na górze Syjon w Jerozolimie, gdzie nastąpiło Zaśnięcie Maryi. Przed nimi, niemal w równym rzędzie z aniołami towarzyszącymi Chrystusowi, umieszczono wizerunki trzech biskupów, obecnych przy Zaśnięciu Maryi: Dionizego Areopagity (biskupa Aten), Jakuba, Brata Pańskiego (biskupa Jerozolimy) i Tymoteusza (biskupa Efezu), który prawdopodobnie był uczniem św. Pawła. Byli oni pierwszymi biskupami Kościoła chrześcijańskiego i przypuszcza się, że byli też pierwszymi, którzy rozgłosili wieść o wniebowzięciu Matki Bożej. U stóp łoża widać postać żydowskiego kapłana Jefoniasza, który usiłował zbezcześcić ciało spoczywające na marach, lecz przeszkodził mu w tym archanioł Michał, obcinając mieczem obie dłonie kapłana. Dłonie te przylgnęły do mar, lecz gdy, żyd zaczął się modlić do Maryi, dłonie z powrotem przyrosły do jego rąk.



Zaśnięcie Matki Bożej, Ikona rosyjska (Północna Rosja), XVIII wiek, Zbiory Prywatne, Lucerna

WNIEBOWZIĘCIE

Po kilku dziełach młodzieńczych w manierze jeszcze Giorgiona w 1518 roku Tycjan maluje obraz *Assunta* (Matka Boska Wniebowzięta). I tu rozwija w pełni swoją wielką pieśń barwną i tworzy dzieło, które przez monumentalizm i siłę wyrazu staje w zawody z wielkim malarstwem rzymskim renesansu Rafaela i Michała Anioła Buonarrotiego. Obraz jest umieszczony w absydzie kościoła Santa Maria Gloriosa dei Frati w Wenecji – i teraz Wenecja znalazła wykonawcę godnego jej potęgi.

Dzieło to zostało poświęcone w 1518 roku. Wizja Matki Boskiej unoszącej się w chmurach wśród kręgu aniołków ku Bogu Ojcu, była czymś nowym.

Grupa aniołków u dołu obrazu ze zdumieniem i zaskoczeniem obserwuje Matkę Bożą. Z ciemnego tłumu na dole obrazu wynurza się ubrany w czerwień apostoł i dramatycznym gestem i spojrzeniem prowadzi nas do zanurzonej w jasnym świetle Maryi, która z kolei swoim gestem przenosi nas jeszcze wyżej, w sferę nieba. Cały obraz jest bardzo dynamiczny, zrywa z dawnymi schematami ujmującymi tę scenę symbolicznie i statycznie. Wrażenie robi nie tylko ruch postaci lecz także intensywne barwy dzieła. I tu możemy zaobserwować paletę malarza, którą tworzą głównie czerwień, brązy, żółcień ugrowa i czarny – jedynie płaszcz Maryi jest niebieski. Ta wąska gama barwna potem będzie jeszcze bardziej dobitna.

Po namalowaniu *Assunty* sława Tycjana malarza przekracza granice laguny. Był pierwszym artystą renesansowym, który dzięki wielkości swej sztuki osiągnął sławę międzynarodową. Książęta i wielcy władcy tego czasu zarzucali go zamówieniami, prześcigając się w zaszczytach dla niego. Tak czynią książęta Ferrary, Urbino, ród Gonzagów z Mantui, potężni Farnese z papieżem Pawłem III, król Francji Franciszek I, hiszpański cesarz Karol V i jego syn cesarz Filip II.



Tycjan, *Wniebowzięcie NMP (Matka Boska Wniebowzięta)* (po włosku: *Assunta*), 1518 r., olej na desce, 680 x 360 cm, Santa Maria Gloriosa dei Frari.



Tycjan, Wniebowzięcie NMP (Matka Boska Wniebowzięta) (po włosku: Assunta), 1518 r., fragment, olej na desce, 680 x 360 cm, Santa Maria Gloriosa dei Frari.



Tycjan, Wniebowzięcie NMP (Matka Boska Wniebowzięta) (po włosku: Assunta), 1518 r., widok ołtarza, olej na desce, 680 x 360 cm, Santa Maria Gloriosa dei Frari.

W 1626 roku Pieter Paul Rubens, flamandzki malarz, ukończył swój obraz zatytułowany: *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*, który został umieszczony w nastawie ołtarzowej w Katedrze Najświętszej Marii Panny w Antwerpii, gdzie znajduje się do dnia dzisiejszego.



Peter Paul Rubens, *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*,
1626 r., olej na panelu, 490 x 325 cm,
Katedra Najświętszej Marii Panny w Antwerpii.

Guido Reni urodził się 4 listopada 1575 roku w Bolonii. Zmarł 18 sierpnia 1842 roku w Bolonii. Był malarzem, rysownikiem i akwaforzystą. Wniebowzięcie Najświętszej Marii po łacinie *Assumptio Beatissimae Virgins in caelum* dotyczy wzięcia do nieba z ciałem i duszą Najświętszej Marii Panny po zakończeniu jej ziemskiego życia, stanowi w Kościele rzymskokatolickim dla każdego wiernego dogmat wiary z uroczystego nauczania. Uroczystość Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny obchodzona jest w Kościele rzymskokatolickim 15 sierpnia i zwana też jest świętem Matki Bożej Zielnej.



Guido Reni (1575-1642), *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*, 1642 r (inni 1638-1639 r.), namalowany na jedwabiu, 295 x 208,0 cm, Stara Pinakoteka w Monachium Alte Pinakothek Munich.

KORONOWANIE NAJŚWIĘTSZEJ MARII PANNY

Giorgio Vasari był zachwycony tym obrazem i uważał go za najlepsze dzieło brata zakonnego Giovanniego, który swoim uduchowionym i pełnym poetyckiego wdzięku malowidłem zawdzięcza przydomek Angelico (anielski).



Fra Angelico (Guido di Pietro) (ok. 1305-1455, wzmiankowany w 1417 r. we Florencji; w 1455 r. w Rzymie), *Koronacja Matki Boskiej*, ok. 1430-1432 r., tempera, deska, 213 x 211 cm, Muzeum Luwr, Paryż.

Malowidło wykonane dla kościoła San Domenico w Fiesole pozostawało w miejscu przeznaczenia do 1812 roku, kiedy to Napoleon, po dokonaniu kasacji zakonu dominikanów, wywiózł obraz do Paryża. Malując Koronację Matki Boskiej, temat popularny w sztuce średniowiecznej i częsty w XIV wieku i XV wieku, mógł Fra Angelico skonfrontować swoją wizję z licznymi interpretacjami swoich poprzedników. Pozostając pod wpływem Masaccia, którego twórczość dokonała przewrotu w środowisku florenckim, Fra Angelico stworzył wspaniałą malarską kompozycję o żywych barwach, bogato zdobioną złotem, zachwycającą dokładnością szczegółu: skłonność do wyrafinowanej ornamentyki świadczy o średniowiecznych pozostałościach formacji artystycznej tego prekursora renesansu. Na obrazie gęsty tłum mieszkańców raju otacza bogato zdobione podium, na którym Chrystus w królewskiej szacie nakłada na głowę Marii koronę. Umieszczenie klęczącej, pełnej pokory postaci Matki Boskiej, wbrew tradycyjnej ikonografii, poniżej Syna, jest świadectwem głębokiej religijnej refleksji malarza nad naturą świętych postaci i łączących je więzi. Nowe układy perspektywiczne pozwalają podkreślić centralną scenę malowidła, rozbudować przestrzeń, przydając jej dostojęstwa i monumentalizmu. Widoczne pośrodku marmurowych schodów przejście, wyznaczone postaciami czterech klęczących na pierwszym planie świętych, kieruje wzrok widza wyżej, ku głównej scenie i jakby zaprasza do podjęcia trudu dojścia na samą górę.

Filippo Lippi, podobnie jak Fra Angelico, był malarzem zakonnikiem. Urodził się w skromnej rodzinie, po śmierci ojca wstąpił do zakonu karmelitów we Florencji i w wieku zaledwie piętnastu lat złożył śluby zakonne. W odróżnieniu od Fra Angelica, natura Lippiego raczej nie predestynowała go do życia klasztornego, malarz miewał nawet kłopoty z wymiarem sprawiedliwości.



Filippo Lippi (1406-1469 r.), *Koronacja Najświętszej Marii Panny*, około 1444 r., tryptyk, tempera na desce, kwatera środkowa, 170 x 95 cm, kwatery boczne 160 x 83 cm, Pinakoteka Watykańska

Choć, w krótkim czasie zyskał sławę, a zamówienia na jego obrazy napływały z całych Włoch, Filippo był niespokojnym duchem. Jak wynika z dokumentów, wielokrotnie oskarżano go o fałszowanie podpisu, niewypłacalność, niespektowanie terminów ukończenia dzieł, co złożyło się na jego negatywny wizerunek u potomnych. Najbardziej burzliwy epizod z życia Lippiego stał się wręcz powodem prawdziwego skandalu. Sprawując posługę kapelana w klasztorze Santa Margherita w Prato w 1456 roku Lippi zakochał się w młodej zakonnicy Lucrezji Buti, która pozowała mu do jednej z Madonn. Lucrezia uciekła z klasztoru i urodził artyście syna, Filippina, który także został malarzem. Dzięki wstawiennictwu Kosmy I Medyceusza u papieża Piusa II, Lippi został zwolniony ze ślubów i mógł się ożenić, kładąc kres powszechnemu zgorszeniu.

Jednak dzieła Filippa Lippiego są wyrazem głębokiego uduchowienia i nie ma w nich śladów libertynizmu. Tryptyk *Koronacja Najświętszej Marii Panny*, z postaciami muzykujących aniołów, świętych i dwóch donatorów przedstawionych w częściach bocznych, powstał około 1444 roku i był przeznaczony do klasztoru oliwetanów w Arezzo.

Koronacja Najświętszej Marii Panny, znana też jako *Ołtarz Oddich*, od nazwiska zleceniodawcy, przeznaczona była do kościoła San Francesco w Perugii. Dzieło nosi wyraźne ślady wpływów malarstwa najśłynniejszego ówczesnego artysty umbryjskiego Pietra Vannucciego, zwanego Perugino. W Pracowni Perugina Rafael uczył się przygotowywać farby, ćwiczył się w rysunku i przyswajał pełen wdzięku, dekoracyjny styl malarstwa. W wieku zaledwie siedemnastu lat Rafael ukończył terminowanie, wypracowując własny język malarski, daleki od sztywnych wzorców Perugina, nad które przedkładał obserwację rzeczywistości i studia nad sztuką klasyczną. Młody artysta podzielił kompozycję na dwie wyraźnie wyodrębnione sceny. Choć linią podziału jest jedynie delikatny zwiewny pas obłoków, Rafaelowi nie udało się stworzyć jednolitej atmosfery w obydwu częściach obrazu. Z narracyjnego punktu widzenia początek epizodu znajduje się u dołu kompozycji. Apostołowie przybyli do sarkofagu Maryi, ale zamiast ciała ujrzeli w nim białe lilie i inne kwiaty symbolizujące czystość. Zdziwienie apostołów wzrosło, gdy ponad nimi, wśród cherubinów i aniołów, ukazała się Matka Boża koronowana przez Chrystusa na Królową Niebios.

Pierwotnie ołtarz miał predellę, będącą dopełnieniem i zapowiedzią tematu obrazu głównego. Artysta ukazał na niej trzy epizody z życia Maryi i Chrystusa: *Zwiastowanie*, *Hołd Trzech Króli* oraz *Obrzezanie*.



Rafaël (Raffaello Santi) (1483-1520 r.), *Koronacja Najświętszej Marii Panny (Ołtarz Oddich)*, około 1501-1504 r., olej na desce przeniesiony na płótno, 267 x 163 cm, Pinakoteka Watykańska.

Jak pisał

MADONNA Z DZIECIĄTKIEM TRONUJĄCA

Giorgio Vasari w *Żywotach...*, ten duży obraz ołtarzowy powstał na zlecenie rodu Deich, do kaplicy w kościele Santo Spirito. Artysta „zaczął go, naszkicował”, ale przerwał pracę z powodu wyjazdu do Rzymu w 1508 roku. Po śmierci Rafała w 1520 roku dzieło znajdujące się w jego pracowni kupił Baldassarre Turrini, wykonawca testamentu artysty i powiernik papieża Leona X, i umieścił je w kaplicy rodowej w katedrze w Pescii. W 1697 roku wielki książę Ferdinando, syn Cosima III, wybitny kolekcjoner obrazów ołtarzowych dawnych mistrzów, mimo protestów mieszkańców Pescii wywiózł Madonnę pod baldachimem do Florencji. Transport odbył się nocą, po zapłaceniu olbrzymiej sumy 10 tysięcy skudów. Pescia musiała zadowolnić się kopią obrazu wykonaną przez Piera Dandiniego na zlecenie wielkiego księcia, do dziś znajdującą się w tamtejszej katedrze. Po przeniesieniu do Palazzo Pitti, dla zachowania proporcji i symetrii, obraz powiększono, dodając do jego górnej krawędzi około 30 cm. W tym jedynym obrazie ołtarzowym namalowanym podczas pobytu we Florencji Rafael zastosował nowy rodzaj tła architektonicznego,



Rafał (Raffaello Santi) (1483-1520 r.), *Madonna tronuująca z Dzieciątkiem, świętymi Piotrem, Bernardem, Jakubem (?), Augustynem i aniołami (Madonna pod baldachimem)*, 1507-1508 r., olej na desce, 279 x 217 cm, Galleria Palatina - Palazzo Pitti, Florencja.

tworząc wzór dla ujęcia tematu *sacra conversazione* w malarstwie florenckim drugiego dziesięciolecia XVI wieku. Mimo olbrzymiego formatu, obraz Rafała jest arcydziełem kompozycji i stylu, mistrzowsko wykonanym w technice olejnej, którą można podziwiać także we fragmentach nieukończonych. Na uwagę zasługuje zadziwiająca umiejętność ukazania przestrzennego i duchowego związku postaci zgromadzonych pod baldachimem. Po prawej stronie św. Augustyn, wielki Ojciec Kościoła, spogląda w stronę widza, jakby zapraszał go do kontemplacji cudownego epizodu pośrodku sceny, gdzie dwaj aniołowie w locie unoszą zastonę, odkrywając Madonnę z Dzieciątkiem. (S. B.)

MATKA BOSKA ZWYCIĘSKA

W 1492 roku pewien żydowski bankier z Mantui dostał od biskupa Sigismonda Gonzagi pozwolenie na zatarcie na fasadzie swego domu fresku przedstawiającego Matkę Boską z Dzieciątkiem. Na skutek sprzeciwu mieszkańców, dom zburzono i wzniesiono kaplicę Santa Maria della Vittoria. Mantegni zlecono wykonanie obrazu ołtarzowego do nowej świątyni na koszt nieszczęsnego bankiera, który nie tylko stracił dom, ale jeszcze musiał zapłacić sto dukatów. Według innej wersji dzieło Mantegni jest obrazem wotywnym zamówionym przez Franciszka II Gonzagę dla upamiętnienia bitwy pod Fornpve w 1495 roku. Nie bez związku ze „zwycięskim” kontekstem, w jakim powstawał, na obrazie w absydzie przypominającej ukwieconą pergolę ukazano przepych naturalistycznie przedstawionych barwnych marmurów, koralu, girland owoców, mozaik, złożonych reliefów, ornamentów oraz elementów architektury. Mantegna zafascynowany starożytnością, zwłaszcza gliktyką i sztuką rzeźbienia posągów, z niezwykłą pieczołowitością odtwarza szczegóły postaci, poszczególne elementy stroju i wyposażenia, starając się jak najwierniej oddać ich plastyczność i fakturę. Precyzja w traktowaniu detalu sprzyja plastyczności przedstawienia, a monumentalizm sceny nie pozbawia jej lekkości wynikającej z kontrastu między otwartą ukwieconą altaną z zamkniętą przestrzenią, na której rozgrywa się scena. Wielki kunszt artysty uwidacznia się zwłaszcza w relacji między postaciami, możliwej dzięki odejściu od schematycznej perspektywy. Każda z osób została potraktowana indywidualnie, a odpowiednie skróty perspektywiczne podkreślają fizyczność każdej z nich. Spośród wszystkich dzieł Mantegni Matka Boska Zwycięska jest chyba najlepszym przykładem połączenia klasycznego ideału piękna z autentyczną duchową treścią, wyrażającą się łagodnością gestów i wdziękiem tronuującej Madonny.



Andrea Mantegna (1431-1506 r.),
Matka Boska Zwycięska, 1406 r.,
tempera, płótno, 280 x 166 cm,
Muzeum Luwr, Paryż.

SACRA CONVERSATIONE

Ten monumentalny obraz ołtarzowy jest jednym z najwybitniejszych dzieł Fra Bartolomea. Artysta, który w latach rewolucyjnych poszukiwań Leonarda da Vinci kształcił się u Cosima Rossellego we Florencji, gdzie niebawem doszło do spotkania mistrza z Vinci z Michałem Aniołem i Rafaelem, pokazał w tej pracy, że znane mu są wszystkie innowacje występujące w malarstwie okresu bezpośrednio poprzedzającego manieryzm. Styl malarza, skłaniający się ku wyważonemu, spokojnemu klasycyzmowi, łączy się tu z harmonijnym układem kompozycyjnym, w który włączone zostały liczne postacie świętych uczestniczących w *sacra conversazione*. Postacie, odznaczające się realizmem ujęcia i monumentalnością, według Vasariego „zasługują na najwyższą pochwałę”. Obraz Fra Bartolomea odniósł duży sukces, o czym świadczy fakt, że dzieło w zbiorach Palaciny jest w istocie repliką obrazu wykonanego przez artystę dla klasztoru San Marco w 1511 roku. W 1512 roku republikański rząd Florencji zakupił ten obraz i podarował go francuskiemu ambasadorowi Jacques'owi Hurault przed jego wyjazdem do Francji. Obecnie znajduje się on w Luwrze. Zakonnicy postanowili więc zamówić drugi obraz, który jest nieco większy i bardziej złożony od poprzedniego. Można sobie zatem wyobrazić, z jaką troskliwością zakonnicy przechowywali obraz znajdujący się dziś w Palazzo Pittii. Do tego stopnia, że kiedy Ferdinando Medici usiłował włączyć go do swojej kolekcji, zdecydowanie odmówili. Księciu nie pozostało nic innego, jak narzucić swoją wolę, prosząc samego papieża o wstawiennictwo u dominikanów. W 1680 roku, kiedy skomplikowane negocjacje dobiegły końca, malowidło znalazło się w Palazzo Pitti, gdzie Anton Domenico Gabbiani nieco je powiększył, aby dostosować obraz do barokowego obramienia. Ten sam malarz wykonał kopię dzieła dla nieszczęsnych dominikanów, dwukrotnie pozbawionych obrazu artysty z własnego zakonu, doskonałego interpretatora ich duchowości. (M. S.)



Fra Bartolomeo
(Bartolomeo della Porta) (1472-1517 r.),
Zaślubiny mistyczne św. Katarzyny, 1512 r.,
olej na desce, 236 x 270 cm,
Galleria Palatina – Palazzo Pitti.

MATKA BOSKA Z DZIECIĄTKIEM I SZEŚCIOMA MUZYKUJĄCYMI ANIOŁAMI, ŚW. ANTONIM Z PADWY I ŚW. JANEM EWANGELISTĄ

Polptyk z Borgo San Sepolcro malowany był z obu stron (ab utroque latere). Centralną kwatere stanowi przedstawienie Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Użyte z niezwykłym rozmachem złota oraz zróżnicowany charakter kompozycji czynią z tego dzieła istny klejnot. Złote są tron i poduszka (ozdobiona dodatkowo czerwonymi i niebieskim kwiatami), na której siedzi Maryja.



Sassetta (Stefano di Giovanni di Consolo da Cortona), (1392? - ok. 1450 r.)
Matka Boska z Dzieciątkiem, sześcioma muzykującymi aniołami, św. Antonim Padewskim, św. Janem Ewangelistą, około 1440 r., polptyk środkowa część, Muzeum Luwr, Paryż.

MATKA BOSKA Z HOSTIĄ



Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867 r.), *Matka Boska z hostią*, 1841 r.,
olej na płótnie, 116 x 84 cm, Muzeum im. Puszkina, Moskwa

Matkę Boską z hostią Ingres namalował w stolicy Italii, gdzie był dyrektorem Academie de France a Rome, na zamówienie rosyjskiego carewicza, późniejszego cara Aleksandra II. Malarzowi zlecono wykonanie obrazu przedstawiającego Matkę Boską świętymi Mikołajem i Aleksandrem Newskim, co było wyraźnym nawiązaniem do imion carewicza i jego ojca, Mikołaja I. Być może pośrednikiem między malarzem a carewiczem, który wówczas podróżował do siedziby papieskiej, był rosyjski dyplomata książę Guriew. Ingres wiedział, że jeśli obraz odniesie sukces, zagwarantuje mu to sławę w Rosji. Nawiązał do swej wcześniejszej kompozycji Matki Boskiej w błękitnym płaszczu (obecnie znajdującej się w Sao Paulo w Brazylii), podjął także studia nad malarstwem ikonowym. Dzieło jednak nie spotkało się z dobrym przyjęciem i zostało przekazane Akademii Sztuk w St. Petersburgu. Malarz poczuł się głęboko urażony krótkim i formalnym liścikiem, w którym car, za pośrednictwem swego marszałka dworu, podziękował mu za obraz. W porywie gniewu starał się zwrócić zapłatę za wykonane zlecenie.

Ingres, jak to czynił już wcześniej, namalował drugą bardziej „zachodnią” wersję tego obrazu, która dziś, które dziś znajduje się w zbiorach Musee d’Orsay. Rosyjskich świętych zastąpił w niej dwoma cherubinami. Niemal nieznaną w Rosji Matka Boska z hostią odniosła sukces w Europie.



Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867 r.), *Matka Boska z hostią*, 1841 r., fragment, olej na płótnie, 116 x 84 cm, Muzeum im. Puszkina, Moskwa

Ingres należy do najwybitniejszych przedstawicieli klasycyzmu. Wykształcony na późnej twórczości Jacques’a Louisa Davida, malarz uczynił z obrony klasycyzmu motyw przewodni swej kariery. Nauka oderwana od klasyków, przede wszystkim Rafaela, oraz dobór „wysokich” tematów historycznych bądź mitologicznych były jego zdaniem jedynymi zasadami obowiązującymi każdego malarza. Był głównym antagonistą Delacroix, który na Salonie w 1824 roku wystawił swoją *Rzeź na Chios*, zapowiadającą nadejście romantyzmu (L.P.).

NIEPOKALANE POCZĘCIE

Bartolome Esteban Murillo, urodzony 31 grudnia 1617 roku w Sewilli. Zmarł 3 kwietnia 1682 roku w Sewilli. Hiszpański malarz barokowy.

Murillo urodził się jako czternaste dziecko w rodzinie balwierza Gaspara Estebanan i Marii Perez Murillo pochodzącej z rodziny, do której zaliczało się wielu lokalnych artystów. Osierocony w wieku dziesięciu lat, Murillo był wychowywany przez swoją najstarszą siostrę. Mając 15 lat trafił do warsztatu malarza Juana de Castillo, gdzie pobierał naukę przez około pięć lat.

W 1645 roku poślubił Beatriz de Cabrera y Sotompayor Vilalobos, która stała się matką dziewięciorga dzieci malarza. W 1625 roku Murillo otrzymał też pierwsze poważne zamówienie od zakonu franciszkanów w Sewilli na serię obrazów ukazujących życie św. Franciszka z Asyżu

Z czasem pojawiły się kolejne poważne kontrakty, jak na przykład obrazy do katedry w Sewilli (1656-1657 r.). W 1658 roku Murillo na rok wyjechał do Madrytu, gdzie mając dostęp do kolekcji rodziny królewskiej zgromadzonej w Alkazarze w Madrycie, poszerzał swoją wiedzę na temat malarstwa. Po powrocie do rodzinnego miasta Murillo został jednym ze współzałożycieli i pierwszym prezydentem (odpowiednik rektora); funkcję pełnił od 1660 do 1663 roku, tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, funkcjonującej od 11 stycznia 1660 roku.

W 1664 roku umarła żona malarza. Będąc osobą głęboko wierzącą Murillo już w 1644 roku wstąpił do Bractwa Matki Boskiej Różańcowej, a w 1665 roku dołączył się Konfraterni Santa Caridad, chcąc czynnie pomagać najuboższym. Jednocześnie zapoczątkował okres prawie 20 lat niezwykle intensywnej działalności artystycznej. W 1682 roku w czasie prac przy ołtarzu w kościele kapucynów w Kadyksie, spadł z rusztowania, co stało się przyczyną jego śmierci w domu rodzinnym w Sewilli. Tworzył obrazy religijne oraz sceny rodzajowe bogate w detale narracyjne. Pozostawił około 500 dzieł. Najważniejsze dzieła, to: Niepokalane poczęcie, Madonna z różańcem, Święty Franciszek obejmujący Chrystusa na Krzyżu.

Maryja Niepokalanie Poczęta, to obraz powstały w 2 połowie XVII wieku, autorstwa Bartolome Estebana Murillo, hiszpańskiego barokowego malarza. Obraz znajduje się w zbiorach Muzeum Prado w Madrycie. Powstał w latach 1660-1665 roku.



Bartolome Esteban Murillo, *Maryja Niepokalanie Poczęta*, około 1660-1665 r., fragment, olej na płótnie, 206 x 144 cm, Muzeum Prado w Madrycie.



Bartolome Esteban Murillo, *Maryja Niepokalanie Poczęta*, około 1660-1665 r.,
olej na płótnie, 206 x 144 cm, Muzeum Prado w Madrycie.

Karol III osobiście nadzorował budowę nowego kościoła franciszkanów San Pascuale Baylon w miejscowości Aranjuez, gdzie często przebywała królewska rodzina. Decyzję o wzniesieniu dużego klasztoru monarcha podjął za namową swojego spowiednika Joaquina de Elety, zlecając mu zarówno wykonanie projektu budowli, jak i opracowanie programu ikonograficznego obrazów ołtarzowych.

W 1767 roku, kiedy trwały jeszcze prace budowlane, Tiepolo otrzymał zlecenie na namalowanie obrazu *Niepokalane Poczęta*, pierwszego z cyklu siedmiu płócien, które zawieszono w kościele w maju 1770 roku, niedługo po śmierci artysty. Kilka miesięcy później, wraz z zapanowaniem mody na neoklasycyzm, dzieła Tiepola zastąpiono płótnami Antona Raphaela Mengsa i jego hiszpańskich uczniów. Obrazy Tiepola przeniesiono do sal klasztornych, skąd w 1827 roku trafiły do nowo powstałego Muzeum Prado.

Niepokalanie Poczęta jest szczytowym osiągnięciem Tiepola w dziedzinie malarstwa religijnego. Zgodnie z projektem Elety, płótno miało się znajdować obok ołtarza głównego i wywoływać wrażenie obecności Matki Boskiej pośród wiernych. Tiepolo ukazał Maryję zgodnie z tradycyjną ikonografią jako młodą, piękną kobietę z włosami przykrytymi długą chustą. Skromna biała suknia z grubej, ciężkiej tkaniny kryje kobiece kształty Matki Boskiej, a zarazem jej ludzką naturę. U stóp postaci widnieją palma zwycięstwa oraz lustro, symbolizujące czystość od plamy grzechu pierworodnego i naturę „zwierciadła cnót”. Półksiężyc, tradycyjny symbol niewinności, przypomina o tym, że podobnie jak księżyc czerpie światło ze słońca, tak cnota Maryi bierze się z łaski Chrystusa. Sploty węża, nawiązującego do słabości Ewy, owinięte są wokół kuli ziemskiej. Madonna depcze węża dokonując „zemsty” za grzech pierworodny.



Giovanni Battista (Giambattista) Tiepolo (1692-1770 r.), *Niepokalanie Poczęta*, 1767 r., olej na płótnie, 279 x 152 cm, Muzeum Prado w Madrycie.

ZAKOŃCZENIE

Nawet pobieżna lektura naszej pracy pozwala na P.T. Czytelnikom na zorientowanie się, że mieliśmy tu do czynienia z niektórymi obrazami, malowidłami, freskami, czy rzeźbami, które już wcześniej prezentowaliśmy w Zeszytach Klementyńskich, poświęconych Bożemu Narodzeniu czy Wielkanocy, w Zeszytach Klementyńskich nr 1- 4/2021. Madonnom zaś poświęciliśmy jedno ze Spotkań ze Sztuką Religijną i Sakralną w 2020 roku. Tak więc można powiedzieć, że przedstawiona tu prezentacja jest w jakimś małym procencie zbiorem dotychczas prezentowanych dzieł sztuki, ale przede wszystkim, i nowych. Jest prezentacją dość przypadkową wybraną. Będzie rozwijana w następnych opracowaniach w miarę pozyskiwania materiałów fotograficznych i tekstowych. Planujemy w pierwszej kolejności, jeszcze w tym roku, prezentację *Imagis voce populi gratiosis*, uważanych za cudowne, obrazów i rzeźb Matki Bożej z sanktuariów i kościołów w diecezji bielsko-żywieckiej, a następnie w przyszłym roku prezentację Pięknych Madonn ze Śląska i Małopolski.

BIBLIOGRAFIA

- Jean Quetton, *Maryja*, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1956,
Gianni Guadalupi, *Arcydzieła sztuki, Świat Biblii w obrazach*, Wydawnictwo ARKADY sp. o. o., Warszawa 2012, ISBN 978-83-213-4781-3
PISMO ŚWIĘTE STAREGO I NOWEGO TESTAMENTU. BIBLIA TYSIĄCLECIA, Wydanie piąte na nowo opracowane i poprawione, ilustrowane, Wydawnictwo PALLOTTINUM, Poznań 2007, ISBN 978-83-7448-346-9.
BIBLIA TYSIĄCLECIA. Ilustrowana zbiorami Muzeów Watykańskich, Wydawnictwo PALLOTTINUM, Poznań 2006, ISBN 978-83-282-0566-6, (tomy 1-50)
Paulina Kowalczyk, *BIBLIA W MALARSTWIE POLSKIM*, Wydanie I, Wydawnictwo Dragon Imagine, Bielsko-Biała 2008, ISBN 978-83-7887-663-6.
ENCYKLOPEDIA KATOLICKA, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin, wydanie I -1983, ISBN 83-86668-00-8,
WIELKIE MUZEA, Wydawnictwo RZECZPOSPOLITA, Warszawa 2007, ISBN 978-83-60688-45-8
David John Meyers, *Życie Jezusa. Ilustrowane dzieje, Opowieść według czterech Ewangelii*, Wydawnictwo BUCHMANN Sp. z o.o., ISBN 978-83-7670-522-4.
Leszek Śliwa, *W RAMACH. GOŚĆ NIEDZIELNY*
Alte Pinakothek Munch, *Museum Guide*. Prestel Verlag, Munich-Berlin-New York, 1999
Russian Icons, 14th-16th centuries, *The history Museum*, Moscow, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1988, ISBN 5-7300-0020-0
Konrad Onasch, *Annemarie Schnieper, Ikony, Fakty i legendy*, Wydawnictwo ARKADY Sp. z o.o. Wydanie I, (dodruk), Warszawa 2018.
Galeria Malarstwa w Ermitażu, *Mistrzowie Malarstwa Europejskiego*, Wydawnictwo ARKADY Warszawa i Aurora Leningrad, Warszawa 1977,

- Elżbieta Adamiak - Kobiety w Biblii. Nowy Testament, Wydanie I, Wydawnictwo Biblioteka „Więzi” Warszawa 2010
- THE HERNITAGE, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1980, PRINTED IN THE USSR, Compiled and introduced by Yu. Kuznetsov, translated from the Russian by V. Vezey Layout by V. Bakhtin, design by S. Dyachenko
- JAN VERMEER VAN DELFT, Opracował Kuno Mittelstadt.Henschlverlag, Berlin, Tłumaczyła:Anna M. Linke. Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1970
- Rose-Marie i Rainer Hagen, PIETER BRUEGEL, Starszy, około 1525-1569, Chłopi, dziwacy i demony. Tłumaczenie Edyta Tomczyk, TASCHEN/EDIPRESSE POLSKA S.A. 2005 TASCHEN GmbH, ISBN 83-60160-19-8
- Julio Arrechea, LEONARDO DA VINCI, (tytuł oryginału: Leonardo Vida& Obra), Tłumaczenie z języka hiszpańskiego Katarzyna Sanchez-Wołoszczak, Editorial LBSA, Madrid 2009, Wydanie polskie SOLIS, Warszawa, 2018, ISBN 978-83-63550-25-7
- Paz Garcia, Ponce de Leon, Michał Anioł. Życie i twórczość, (tytuł oryginału: Grandes Maestros Miguel Angel), Editorial LIBSA,2014, tłumaczenie z języka hiszpańskiego Katarzyna Sanchez-Wołoszczak, SOLIS Warszawa, 2014, ISBN 978-83-63550-05-9
- KLASYCY SZTUKI da Vinci, Opracowanie serii: Stefano Peccatori i Stefano Zuffi, tekst:Francesca Debolini, tłumaczenie Agata Ferens, Mondatori Electa, Mediolan 2005, Wydawnictwo HPS, Warszawa,2006, ISBN 83-60529-03-5, ISBN 978-83-60529-03-04
- Marta Michalik, Wielkanoc w malarstwie , Wydawnictwo Edipresse Polska, Warszawa 2007, ISBN 978-83-7477-212-9

Elżbieta Georg, ur. 1947 r, emerytka, historyk, wraz z mężem Andrzejem badają historię chrystianizacji Polski, piszą artykuły do gazetki parafialnej „Po górach, dolinach...”, prowadzą w Czytelni Katolickiej w Ustroniu spotkania z historią, ze sztuką religijną i sakralną, z patronami Europy i św. Janem Pawłem II. Od 2021 roku wspólnie mężem Andrzejem wydają w formie elektronicznej Zeszyty Klementyńskie.

Andrzej Georg, ur. 1948 r. emeryt, adwokat, burmistrz miasta Ustroń (1990-1992), starosta cieszyński (1999-2001), student V roku Uniwersytetu Trzeciego Wieku Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, wraz z żoną Elżbietą badają historię chrystianizacji Polski, piszą artykuły do gazetki parafialnej „Po górach, dolinach..”, prowadzą w Czytelni Katolickiej spotkania z historią, ze sztuką religijną i sakralną, z patronami Europy i św. Janem Pawłem II. Od 2021 roku wspólnie z żoną Elżbietą wydają w formie elektronicznej Zeszyty Klementyńskie.

