



# Zeszyty Klementyńskie

Elżbieta Georg, Andrzej Georg

# Boże Narodzenie w sztuce plastycznej Zachodu i Wschodu

Zeszyt 1/2023 (11)

Ustroń 2023



## Niniejszy Zeszyt Klementyński poświęcamy ukraińskim ofiarom agresji Rosji na ich kraj:

Autorzy

17 listopada 2022 roku

- 267 dzień rosyjskiej agresji na Ukrainę. Wojska ukraińskie heroicznie się bronią, a na niektórych odcinkach frontu przeprowadzają operacje kontrofensywne. Liczba zabitych obrońców Ukrainy, ofiar spośród ludności cywilnej na skutek przeprowadzanych przez wojska rosyjskie ostrzałów artyleryjskich i raketowych miast i wsi na Ukrainie nie jest podawana do wiadomości.
- Wojska rosyjskie kontynuują ostrzał miast ukraińskich, zwłaszcza obiektów infrastruktury energetycznej a także obiektów cywilnych.
- 15 listopada miał miejsce największy rosyjski atak raketowy na Ukrainę od początku wojny jeden z pocisków spadł na Polskę.
- Szef Pentagonu: „Jasne jest, że niezależnie od wyników śledztwa w (sprawie wybuchu pocisku w Polsce), ostatecznie winę za wybuch ponosi Rosja”.
- Zniszczenie obiektów infrastruktury strategicznej Ukrainy stało się głównym celem Rosji. Najeźdźca chce wywołać katastrofę humanitarną wśród ludności Ukrainy spowodowaną brakiem energii elektrycznej, ogrzewania w okresie zimowym.
- Od początku wojny wojska rosyjskie zniszczyły 2700 placówek edukacyjnych, 374 zostało całkowicie zniszczonych.
- Polska Straż Graniczna podaje, że od początku wojny do Polski wjechało 7, 786 mln uchodźców z Ukrainy.
- Na ekranach telewizorów wciąż oglądamy napis: Świat walczy z Putinizacją, Pandemią, Wojną i Inflacją.
- Od 24 lutego br., czyli od początku agresji na Ukrainę, Rosja straciła: 82.710 żołnierzy, 2.781 czołgów, 5.781 pojazdów opancerzonych, 1.860 systemów artyleryjskich, 278 samolotów, 261 śmigłowców, 393 wyrzutni rakiet, 209 zestawów obrony przeciwlotniczej, 1525 dronów, 16 okrętów i łodzi.
- Ilu jeszcze żołnierzy rosyjskich musi zginąć, by Rosja zaprzestała wojny?
- Niestety, aż 76% obywateli Rosji popiera imperialne zapędy i agresję na Ukrainę a także obecne władze i samego Putina.
- Władze Ukrainy donoszą o pętnionych zbrodniach przeciwko ludzkości, czyli zbrodni ludobójstwa. Na wyzwolonych terenach spod okupacji rosyjskiej terenach ukraińskie służby odkrywają masowe groby żołnierzy i ludności cywilnej. Ciała ofiar noszą ślady zabójstwa przez zastrzelenie, wiele ofiar ma ślady wcześniejszych tortur.
- Setki tysięcy o ile nie ponad milion ukraińskich dzieci wywożonych jest na teren Rosji, najczęściej do adopcji przez rodziny rosyjskie.

**Zeszyty Klementyńskie**

**Elżbieta Georg, Andrzej Georg**

**Boże Narodzenie  
w sztuce plastycznej  
Zachodu i Wschodu**

**Zeszyt 1/2023 (11)**

**Ustroń 2023**

© Copyright by Elżbieta Georg, Andrzej Georg  
Ustroń 2021

Opracowanie:  
Elżbieta Georg, Andrzej Georg

Fotografie  
Andrzej Georg



Peter Paul Rubens (1577-1640), *Skutki wojny*, 1638 rok, olej na płótnie, 206 x 345 cm, Galleria Palatina – Palazzo Pitti, Florencja.

Ten obraz, namalowany w ostatnich latach życia Rubensa, stanowi jego artystyczny testament, nie tylko jako malarza, ale też polityka, eksperta w sprawach dyplomacji, miłośnika Europy i pokoju. Płótno, wysłane w 1638 roku do Florencji, do przyjaciela Justusa Sustertmansa, u schyłku XVII wieku sprzedane Ferdinandowi Medici. W liście do Sustermansa, zachowanym do dziś, Rubens dokładnie opisał ikonografię dzieła, które jest zdecydowanym potępieniem wojny, a zwłaszcza okrucieństw toczącej się wówczas wojny trzydziestoletniej.

Artysta namalował mistrzowską kompozycję, w której połączył mitologię z historią, tworząc niezwykle sugestywną, pełną uroku scenę. Monumentalne ciała postaci z płócien Rubensa są owocem dokładnych studiów nad rzeźbą antyczną. Artysta napisał nawet traktat na ten temat, zatytułowany *O naśladownictwie antycznych posągów*, gdzie zawarł wiele rad dotyczących podejścia do rzeźby starożytnej oraz sposobów jej imitowania. W pewnym miejscu swojej pracy Rubens pisze, że naśladowaniu posągów nie można dać odczuć, iż dzieło zostało wykonane z kamienia i zawsze należy odróżniać „materię od formy”, co pozwala lepiej zrozumieć jego malarstwo. Choć w przedstawieniu ludzkiej postaci Rubens inspirował się rzeźbą antyczną, modelował formy z użyciem dużej ilości malarskiego pigmentu. Ciało Wenus nie jest gładkie i twarde jak marmur, ale miękkie i aksamitne, niczym prawdziwe. Obraz wszedł do zbiorów medycejskich w 1691 roku. W 1799 roku został zarekwirowany przez Francuzów, w 1815 roku szczęśliwie powrócił do Florencji.



Pablo Picasso, *Guernica* (mural), 1937 rok, olej na płótnie, 349 x 776 cm, Muzeum Narodowe Sztuki Królowej Zofii, Madryt.

*Guernica* to obraz olejny autorstwa hiszpańskiego artysty Pabla Picassa z 1937 roku, znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego Centrum Sztuki Królowej Zofii w Madrycie. *Guernica* jest uznawana za jeden z najbardziej poruszających obrazów w historii. Obraz namalowany w odcieniach szarości, czerni i bieli, ma 3,49 metra wysokości, 7,76 metra długości. Przedstawia on cierpienia ludzi i zwierząt z powodu wojny, przemocy i chaosu.

Obraz został zamówiony i opłacony w kwocie 200 tysięcy peset przez rząd republikański celem wystawienia go w hiszpańskim pawilonie podczas wystawy światowej w 1937 roku w Paryżu. Dzieło zostało namalowane przez artystę w Paryżu. Jest wyrazem hołdu złożonego baskijskiemu miastu Guernica, które 26 kwietnia 1937 roku zostało zbombardowane przez niemiecki korpus Legion Kondor; wchodzący w skład Luftwaffe. Podczas hiszpańskiej wojny domowej (1936-1937) miasto opowiedziało się po stronie lewicowego rządu republikańskiego. Wiadomość o zbombardowaniu miasta rozniósła się po ówczesnej Europie, a wydarzenie stało się symbolem okrucieństwa wojennego. Pablo Picasso – jako pacyfista i sympatyk komunizmu – podczas wojny domowej opowiedział się po stronie Republikanów.

*Guernica* została namalowana przy użyciu matowych farb zamówionych przez Picassa. Chciał, żeby miały one jak najmniej połysku. Amerykański artysta John Ferren pomagał Picasso naszkicować *Guernicę*. Cały proces tworzenia był uwieczniony przez fotografkę Dorę Maar, która pracowała z Picassem od 1936 roku, fotografując jego studio. Picasso pracował nad obrazem przez 35 dni.

Obraz przedstawia chaos, śmierć i strach ludzi, które sprowadza wojna na spokojne miasteczko. Tragedia *Guerniki* została podkreślona poprzez użytą kolorystykę – czernią, bielą i różnymi odcieniami szarości. Cierpienie wyraził artysta poprzez postacie i rekwizyty: szczątki ludzkie, płaczące kobiety, leżącego wojownika. Symbolicznie obraz ten przedstawia również cierpienie całego narodu baskijskiego walczącego o wolność o swój kraj i język.

Po zakończeniu wojny domowej w Hiszpanii nastąpiła dyktatura frankistowska. Pablo Picasso wyraził wolę, by obraz znalazł się w Hiszpanii, gdy powróci tam demokracja. Do 1981 roku obraz znajdował się w Nowym Jorku. Pełnowymiarowa tapiserie obrazu znajduje się w kwaterze głównej ONZ, by przypominać o okrucieństwach wojny i przestrzegać przed nią. Dzieło zostało zastąpione na czas I wojny w Zatoce Perskiej. Inna replika (jako mural) znajduje się w mieście Guernica.

## WPROWADZENIE

Tak samo jak Zwiastowanie, również przyjście na świat Syna Bożego jest bardziej szczegółowo przedstawione w Ewangelii św. Łukasza. Św. Mateusz pisze tylko, że „Jezus narodził się w Betlejem w Judei za panowania króla Heroda” (Mt 2,1), a Ewangelicści św. Marek i św. Jan nie wspominają o tym wydarzeniu – ich relacje o Jezusie rozpoczynają się z chwilą Jego chrztu w Jordanie, gdy ma już trzydzieści lat. Św. Łukaszowi zawdzięczamy zatem kronikę Narodzenia Pańskiego, celebrowanego co roku 25 grudnia w Kościele Zachodnim i 6 stycznia w Kościele Wschodnim.

Według Ewangelii wszystko zaczęło się od rozporządzenia Cezara Augusta, który nakazał przeprowadzić spis ludności. Ponieważ każdy miał się dać zapisać w miejscu swego pochodzenia, Józef, mąż Maryi, udał się wraz z brzemenną Małżonką do Betlejem. Tam nadszedł dla Niej czas rozwiązania. „Powiła swego pierworodnego Syna, owinęła Go w pieluszki i położyła w żłobie, gdyż nie było dla nich miejsca w gospodzie” (Łk 27). Ta prosta wzmianka zapoczątkowała tradycję stajenki, wołu z osłem, pasterzy, którzy trzymając nocną straż nad swymi trzodami, zostali wezwani przez anioła: „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. A to będzie znakiem dla was: znajdziecie Niemowlę owinięte w pieluszki i leżące w żłobie” (Łk 2,10-12). Oni zaś, słuchając śpiewu wielbiących Boga chórów anielskich, pospieszyli do Betlejem, by oddać pokłon Dzieciątku, a następnie samo rozgłaszali tę Dobrą Nowinę.

Ewangelia według św. Łukasza 2,1-20.

Nowo narodzone Dziecko, zadziwienie matki Maryi i jej męża św. Józefa; prostota pasterzy, którzy biegną, aby zobaczyć, co się wydarzyło; przybycie Mędrców ze wschodu. To Dziecię jest Synem Bożym, jest Bogiem. Tajemnica posiada swoje oblicze, objawia się w konkretnym miejscu, wybiera pewien etap historii ludzkości: zarządów Cezara Augusta, gdy wielkorządcą Syrii jest Kwiryniusz. Nie ma innego wydarzenia, które tak dogłębnie uformowałoby kulturę narodów i cywilizacji, jak właśnie przyjście na świat Chrystusa. Ale kiedy urodził się Jezus? Łącząc ze sobą informacje dotyczące Heroda, Tyberiusza Cezara, Piłata, świątyni Jerozolimskiej, historycy i archeolodzy przesuwają tę szczególną datę o sześć lub siedem lat wstecz przed naszą erą. Bizantyjski mnich Dionizy Mały w VI wieku wprowadził datację roku zerowego. Od tego czasu sytuujemy wydarzenia „Przed” lub „Po” Chrystusie.

Najstarsze przedstawienie sceny Bożego narodzenia znajduje się na freskach w katakumbach św. Sebastiana. Istnieją liczne sarkofagi, na których występuje ona wspólnie ze sceną Przybycia Mędrców. Artyści opierali się na tekstach z Ewangelii św. Mateusza i św. Łukasza, bowiem tylko oni opowiadają o narodzeniu u Jezusa, ale także na dziełach apokryficznych, na przykład *Protoewangelii Jakuba* czy *Pseudo-Mateusza*. Dzieła apokryficzne są wyłączone z kanonu Biblii, a ojcowie Kościoła definiowali je jako fałszywe, inni zaś widzieli w nich dzieła ezoteryczne. Autorzy apokryficzni są bardzo liczni: ich opowiadania, skomponowane między II i VIII wiekiem, obfitują w dość szczegółowe opisy, które z kolei inspirowały literaturę chrześcijańską pierwszych wieków i bezustannie oddziaływały na fantazję malarzy. To dopiero franciszkanie zaczęły promować kulturę żłóbka, natomiast dominikanie i jezuita będą później ją pogłębiać i rozwijać.

Pomiędzy XII i XV wiekiem jesteśmy świadkami wielkiego rozkwitu sztuki: cykle fresków, obrazy i rzeźby będą przedstawiać scenę Narodzenia Jezusa jak nigdy później. Ściany kościołów stają się „księgami obrazów”, ukazując w ten sposób wiernym tajemnice wiary. Święty Grzegorz Wielki, papież z VI wieku, który nawrócił na chrześcijaństwo króla Longobardów, Agilulfa, w pewnym sensie wyprzedził epokę, pisząc, że „dzieła malowane dla analfabety są tym samym, czym pismo dla tego kto umie czytać”. Od artystów wymaga się, żeby uczynili zrozumiałymi prawdy chrześcijańskiego Credo. Z tego to powodu detale różnych scen, ułożenie postaci, otoczenie i elementy przyrody wyrażały właśnie najbardziej skomplikowane prawdy teologiczne. Wszystko zdaje się posiadać odniesienie symboliczne, które znajduje swoje uzasadnienie w tekstach biblijnych, w prorocत्वach, w wypowiedziach ojców Kościoła. W średniowieczu nasila się tendencja umieszczania licznych zwierząt w życiu Jezusa, z których każde wyraża określoną charakterystykę Mesjasza albo zapowiada Jego działanie. Rozwija się także swoisty „zodiak” Jezusa, aby ukazać związek z ruchem gwiazd. Każdy obraz jawi się jako dzieło do interpretowania, poprzez odszyfrowanie języka wyrażonego grą kolorów, spojrzeń gestów, obecnością i bliskością przedmiotów i zwierząt. „Słowo czy obraz są symboliczne wtedy, gdy zawierają coś więcej niż to, co można dostrzec na pierwszy rzut oka” – utrzymywał psychoanalityk Karol Gustaw Jung, wnikliwy badacz sacrum. Symbol nabiera doniosłości ze względu na swoją zdolność połączenia tego, co się widzi z tym, co jest niewidzialne. Cykle obrazów Bożego Narodzenia są przykładem owej wzajemnej komunikacji.

Dziecię Jezus spoczywało w żłobie, na gołej ziemi czy sianie? Narodziło się w grocie czy w szopie? Pytania jak najbardziej usprawiedliwione, bowiem ikonografia ukazuje małego Jezusa w różnych sytuacjach o właściwej sobie wymowie religijnej. Trzeba dokładnie obserwować przedstawione sceny i zgadywać, co się widzi: ćwiczenie porywające i obfitujące w niespodzianki. O grocie wspominają apokryfy, „a jej obecność charakteryzuje ikony i najstarsze malowidła, podkreślały one bowiem kontrast między ciemnością i światłością. Grota była bowiem symbolem piekieł, które Chrystus zwycięży, ponadto obrazem łona matki, w którym dokonuje się poczęcie i które strzeże tajemnic dziecka, zaś tradycji wschodniej stanowiła miejsce praktyk misteryjnych, gdzie adepci byli doprowadzani do nowych narodzin. Szalas czy też szopa pojawia się w średniowieczu i rozwija w XIV wieku jako owoc interpretacji tekstu św. Łukasza, który nie mówi wprost o miejscu, ale pozwala tak wnioskować, pisząc, że „nie było dla nich miejsca w gospodzie” (Łk2.7). Święty Józef człowiek mądry i doświadczony, szuka schronienia poza miasteczkiem – tam, gdzie zazwyczaj przebywali pasterze. Szopa nabiera specyficznego znaczenia: będąc znakiem życia nomadów, dobrze ukazuje stan życia narodu izraelskiego, a potem także kondycję chrześcijanina, który wie dzie swoją ziemską egzystencję, oczekując na wejście do wieczności. Wilhelm z Saint-Thierry, benedyktyński mnich z XII wieku napisze: „Tak jak Żydzi, którzy są ciągle w drodze, tak i wy, uduchowieni, nie mając na tej ziemi stałego mieszkania i poszukując przyszłego miasta, zbudujecie sobie małe namioty”.

Często zdarza się znaleźć scenę narodzenia usytuowaną w ruinach starożytnych budowli. Wszystko po to, aby podkreślić, jak chrześcijaństwo dziedziczy i odnawia cywilizację Zachodu zbudowaną na potęgde Rzymu. Źródłem tej inspiracji była słynna *Złota legenda* autorstwa Jakuba z Varazze, biskupa Genui zmarłego w 1298 roku. Opowiada on o życiu Jezusa i świętych na podstawie wszystkiego, co tradycja – zarówno



ta uczona, jak i ludowa – przekazywana. Odnośnie do Wcielenia znajdujemy tam następującą historię: „Opowiadał Innocenty III, że w Cesarstwie rzymskim panował pokój przez 12 lat i Rzymianie zbudowali przepiękną świątynię ku czci pokoju, ustanawiając w niej statwę Romulusa. Zapytali Apolla, ile będzie trwał ten pokój. Odpowiedź brzmiała: «Dopóki Dziewica nie porodzi». Usłyszawszy taką odpowiedź, odrzekli: «To znaczy, że będzie trwał wiecznie» i nie wierząc w to, że dziewica urodzi dziecko, umieścili kamienną tablicę przy wejściu do świątyni z napisem: «Świątynia wiecznego pokoju». Jednakże tej samej nocy, kiedy Dziewica porodziła, świątynia legła w gruzach aż po fundamenty”.

Dzieła prezentowane w tej pracy pozwalają nam przemierzyć jeszcze inne szlaki w interpretacji tajemnicy narodzenia pańskiego. Wystarczy skierować uwagę na jakiś szczegół i od tego rozpocząć podróż ku Betlejem. Nie pozostaje nam więc nic innego, jak wejść do żłóbka, który otwiera się przed nami. Czeką na nas niespodzianka.

# BOŻE NARODZENIE W SZTUCE PLASTYCZNEJ ZACHODU I WSCHODU

## ZACHÓD

### SZTUKA WCZESNOCHRZEŚCIJAŃSKA

Najprawdopodobniej z najstarszym przedstawieniem Bożego Narodzenia w sztuce mamy do czynienia w katakumbach Priscylli w Rzymie. Natomiast samo święto znane jest w chrześcijaństwie już od IV wieku, kiedy w 313 roku cesarz Konstantyn ogłosił Edykt Mediolański.

Ten uchodzący za najwcześniejszą, artystyczną wizję wspomnianego misterium fresk ukazuje kobietę chylącą się ku dziecku trzymanemu przez nią w ramionach, a w jej pobliżu mężczyznę wskazującego rękoma na widoczną ponad kobietą i jej Dzieckiem gwiazdę. W owej kobiecie widzi się Maryję, w a dziecku Jezusa, podczas, gdy w męskiej postaci kierującej ręce ku gwiazdzie dostrzega się proroka Balaam. To właśnie on, ów starotestamentowy proroka, przepowiedział narodziny Mesjasza, o czym zresztą mówi nam w rozdziale 24, Księga Liczb; „Wschodzi Gwiazda z Jakuba”.



*Madonna z Dzieciątkiem i prorokiem (prawdopodobnie Balaanem), fragment. Katakumby Priscyllii, około 230 rok, Najstarszy wizerunek Maryi.*



*Madonna z Dzieciątkiem i prorokiem Balaamem. fragment, malowidło z Katakumb Priscyllii w Rzymie.*

Najwcześniejsze przedstawienia Matki Bożej pochodzą z wczesnochrześcijańskiej starożytności, to jest z okresu między końcem II, a początkiem III wieku. Są to freski w katakumbach Priscylli na Via Salaria w Rzymie.

Pierwszy znajduje się w tak zwanej Capella Greca i przedstawia Bogurodnicę siedzącą z niemowlęciem w ramionach, podczas gdy Trzej Mędrcy składają swe dary. To temat wielokrotnie powtarzany w drugiej połowie III wieku na płaskorzeźbach rzymskich sarkofagów.

Drugi fresk znajduje się w starożytnej strefie tej katakumby, zwanej Arenario, i stanowi bardziej wyjątkową scenę. Pomimo niezwykłego zniszczenia, jakie przedstawia ten obraz, nadal możemy rozpoznać siedzącą Matkę Bożą trzymającą niemowlę, a po lewej stronie postać mężczyzny ubranego w szatę, trzymającego w ręce zwój, a prawą wskazującą ośmioramienną gwiazdę. Niektórzy uczeni twierdzą, że według Psalmu 109 jest to Izajasz lub Balaam, a nawet Dawid.

Te dwa przedstawienia ikonograficzne w Katakumbach Priscylli uważane są za wczesną sztukę ludową, w której z prostotą wyraża się żywa miłość mieszkańców wczesnochrześcijańskiego Rzymu do Theotokos.



*Madonna z Dzieciątkiem i prorokiem Balaamem, malowidło z Katakumb Priscylli w Rzymie.*



*Pokłon Mędrców, malowidło na ścianie Capelli Greca w katakumbach Priscylli.*

Nawiązująca do późniejszych, klasycznych przedstawień Bożego Narodzenia, ukazująca to wydarzenie scena zdobi już wczesnochrześcijańskie sarkofagi z IV wieku, między innymi sarkofag Adelfi z Muzeum w Syrakuzach, datowany na lata 340-345.

W rzeźbiarskiej dekoracji, pod medalionem z portretami Adelfii i jej męża, widnieje, poza umieszczonymi na frontalnej ścianie pokłonem Mędrców, wyrzeźbione na pokrywie sarkofagu narodzenie Jezusa Chrystusa. Widzimy tutaj Dziecię w żłobie, Maryję wraz z Józefem towarzyszące Nowonarodzonemu zwierzęta oraz zmierzających ku Niemu z darami Mędrców. Nie bez znaczenia był zwyczaj umieszczania Bożego Narodzenia na pokrywach wczesnochrześcijańskich sarkofagów.

Narodzenie Jezusa Chrystusa rozumiano bowiem jako pierwsze ogniwo odniesionego przez Niego zwycięstwa nad śmiercią. Uboższą w związane z Bożym Narodzeniem motywy jest natomiast rzeźbiarska dekoracja pochodzącego również z IV wieku sarkofagu Marcusa Claudianusa oraz sarkofagu Stylichona. Na pierwszym z nich złożonemu do żłobu Niemowlęciu towarzyszy jedynie wsparty na lasce pasterz oraz pochylone nad żłobem zwierzęta, wół i osioł. Drugi z wymienionych sarkofagów przedstawia żłób z leżącym w nim owiniętym w podobne do całunu pieluszki Jezusem, flankowanym przez wołu i osła.



*Hołd Trzech Króli, płaskorzeźba, sztuka wczesnochrześcijańska.*

Prace te nie są jeszcze reprezentacjami głównego nurtu uwielbienia. Aby znaleźć pierwszy przykład takiego szczytu musimy udać się znacznie późniejszej ikonografii, bo z V wieku, bazylice Santa Maria Maggiore.

Także w ozdabiających wnętrza świątyń malowidłach spotykamy się w pierwszych wiekach chrześcijaństwa z wyobrażeniem Bożego Narodzenia. W pierwszym w historii, monumentalnym, wzniesionym w latach 432-440 w centrum miasta kościele, czyli rzymskiej Bazylice Santa Maria Maggiore jawi się przed naszymi oczami malowana pędzlem opowieść o pierwszych latach ziemskiego życia Zbawiciela. Chociażby na tuku bazyliki możemy podziwiać malowidła ukazujące zwiastowanie, gdzie Bogurodnicę wyobrażono jako Augustę, czyli tronującą w dworskich szatach i w diademie, wizję, jakiej doznał św. Józef, opiekun Jezusa i mąż Maryi; Mędrców przed Herodem, ich pokłon przed Zbawicielem; ucieczkę do Egiptu; rzeź niewiniątek oraz ofiarowanie małego Jezusa w świątyni. Prawdopodobnie wzniesienie Bazyliki Santa Maria Maggiore było reakcją na

decyzję zwołanego w 431 roku Soboru efeskiego, na którym ogłoszono dogmat o Bożym macierzyństwie Maryi. Ponadto dotyczące matki Bożej, dekorujące bazylikę przedstawienia miały zainicjować dynamiczną ewolucję ikonografii maryjnej.



*Boże Narodzenie, Pokłon Trzech Króli, płaskorzeźba, sztuka wczesnochrześcijańska.*

Jedno z najstarszych przedstawień pokłonu Mędrców zdobi ścianę Capella Greca w katakumbach Priscylli. Temat ten pojawia się również na teodozjańskim sarkofagu u Ambrożego z bazyliki św. Ambrożego w Mediolanie. W pobliżu medalionu z portretami zmarłych widnieje scena pokłonu Mędrców. Zbliżają się oni do Jezusa spoczywającego na kolanach swej matki. I tutaj także Maryja jawi się nam jako Tron Boga. Pokłon Mędrców zdobi ponadto dyptych z mediolańskich zbiorów Trivulsio, czyli plakietkę służącą do zewnętrznej oprawy pergaminowych dokumentów. Owe wczesnochrześcijańskie dyptychy wykonywano z drewna i metalu, jak też z o wiele kosztowniejszej kości słoniowej. W strojach z Frygii, krainy leżącej w Azji Mniejszej, wyobrażeni zostali Mędrcy również na stanowiącym pierwotnie szkatułkę na klejnoty relikwiarzu z kościoła św. Nazariusza w Mediolanie. Zawierający szczątki św. Piotra i św. Pawła relikwiarz podarował św. Ambrożemu papież Damazy I. Przyjmującego hołd Jezusa wyobrażono tutaj jako nagiego siedzącego niespokojnie na kolanach Matki w chwili, gdy podążają ku Niemu Mędrcy z darami.



*Pokłon Trzech Króli, mozaika, VI wiek, Basilica Sant Apollinare, Rawenna. Basilica od Sant Apollinare Nuovo.*

Podobnie ukazano pokłon Mędrców na bizantyńskiej mozaice z VI wieku, w kościele San Apollinare Nuovo w Rawennie we Włoszech. Także na tym przedstawieniu Mędrcy zbliżają się z darami, rzędem, do zasiadającego na kolanach Bogurodzicy Zbawiciela, odziani w barwne stroje Frygijczyków i zaopatrzeni w inskrypcje z ich imionami.



*Pokłon Trzech Króli, mozaika. Bazylika Santa Maria Maggiore, Rzym.*



*Pokłon Trzech Króli, fragment, mozaika. Bazylika Santa Maria Maggiore, Rzym.*

Epizod ten ukazano kilkakrotnie również we wnętrzu Bazyliki Santa Maria Maggiore. Mędrcy podążają za wskazującym im drogę aniołem oraz stoją przed cesarskim tronem, na którym znajduje się Zbawiciel. Jezusowi towarzyszy odziana między innymi w chustę zwana maforionem Matka Boża, także zasiadająca na tronie, ale znacznie mniejszym i uboższym w zdobienia, a otaczają ją i jej Syna młodzińcy aniołowie.

W chrześcijańskiej tradycji Mędrców nazywa się też Monarchami. W apokryfie są to władcy Persji, Indii i Arabii. Kolami określili ich na przełomie II i III wieku chrześcijański pisarz z Afryki Północnej, Tertulian, bazujący na Psalmie 71, w którym mowa jest o przybywających z upominkami monarchach. Przez pierwsze wieki upodobniano ich do siebie. Dopiero w średniowieczu zróżnicowano ich postacie pod względem wyglądu i wieku. Odtąd wyobrażano Mędrców jako reprezentantów trzech ras lub znanych ówczesni kontynentów, sugerując przyjęcie przez Dziecię hołdu od całej ludzkości.



*Salus Populi Romani*, VII wiek?  
Santa Maria Maggiore, kaplica Paolina, Rzym.



*Scena Bożego Narodzenia*, I połowa V wieku, malowidło ścienne, Santa Maria Maggiore, Rzym.





Królowie u Heroda, pytają o drogę do nowonarodzonego Króla. Mozaika w łuku tryumfalnym bazyliki Santa Maria Maggiore, (Matki Bożej Większej) w Rzymie. V wiek.



Rzeź dzieci w Betlejem z rozkazu Heroda. Mozaika w łuku tryumfalnym bazyliki Santa Maria Maggiore, (Matki Bożej Większej) w Rzymie. V wiek.

Z okazji Świąt Bożego Narodzenia życzymy radości tak wielkiej jak ta, której doświadczyli tajemniczy Magowie ze Wschodu, gdy doszli do celu swych poszukiwań (Mt 2,10).



Duccio di Buoninsegna, *Narodzenie oraz jego prorocy Izajasz i Ezechiel*, 1308-1311 rok, tempera na desce, 43 x 16 cm – 43 x 44 cm, 43 x 16 cm, National Gallery Waszyngton.

Owa scena znajduje się w dolnej części słynnej nastawy ołtarza Maesta (obraz Najświętszej Maryi Panny w majestacie), genialnego dzieła Duccia di Buoninsegna (około 1260-1319 rok). O samym artyście wiemy niewiele; w swoim czasie cieszył się wielkim uznaniem i bardziej niż ktokolwiek inny przyczynił się do rozstawienia Sieny, w historii malarstwa zbyt często przystawianej przez Florencję.

Jego wspaniała Maesta, rozpoczęta w październiku 1308 roku, została umieszczona w głównym ołtarzu sienneńskiej katedry 30 czerwca 1311 roku po triumfalnym przeniesieniu przez miasto. Dwieście lat później, w 1506 roku, nastawę usunięto z katedry. Jej liczne fragmenty znalazły się w różnych miejscach na całym świecie. *Narodzenie* zdobi dziś zbiory National Gallery w Waszyngtonie.

Cały ten dolny, połączony fragment nastawy ołtarza nawiązuje do tradycji bizantyjskiej, a więc średniowiecznej; zasadniczy wysiłek artysta włożył jednak w stworzenie naturalnego efektu usytuowania grotty w głębi wzgórza, gdzie umieścił aniołów. Tak więc pierwsza noc Jezusa na ziemi wpisuje się w kontekst nie mający po części charakteru sakralnego. Zgodnie zresztą ze statutem Dzieciątka, które przez swe pochodzenie od Ojca jest całym Bogiem, a przez Maryję całe człowiekiem. Przez Dziewiczą Matkę, która zgodnie z regułami bizantyjskimi jest dwa razy większa niż pozostali aktorzy tej sceny. Spoczywająca osobno na czerwonej poduszce, spokojna i odprężona, spogląda na swego Syna leżącego obok pokornych figur wołu i osła, które ochoczo odstąpiły swój żłób Nowonarodzonemu.



Duccio di Buoninsegna, *Narodzenie oraz jego prorocy Izajasz i Ezechiel*, środkowa część, 1308-1311 rok, tempera na desce, 43 x 16 cm – 43 x 44 cm, 43 x 16 cm, National Gallery Waszyngton.

Szczególny charakter tej sceny wiąże się z efektem lewitacji Dziewicy. Odizolowana od otoczenia przez swe barwne łożo, zdaje się unosić w powietrzu; to świadectwo pewnej słabości, wzmocnione również przez opadające poły Jej niebieskiego płaszcza chroniącego Ją przed zimnem. Podkreślenie znaczenia osoby Matki Bożej przesunęło na drugi plan postać Józefa, który siedzi w lewym dolnym rogu, pogrążony w zadumie nad słowami Anioła Pańskiego o swej Małżonce usłyszanych podczas snu. Różowy kolor jego płaszcza odcina się od reszty palety, odsyłając do niektórych odcieni szat aniołów, młodzieńczej grupy, charakteryzującej się bardzo ludzkimi postawami ciekawości, radości i zdumienia.

Obecność proroków zapewnia bezpośrednie powiązanie Starego i Nowego Testamentu. Po prawej stronie Ezechiel zwraca się ku scenie, a napis, który ukazuje, przypomina o dziewictwie Maryi. Po lewej stronie Izajasz kieruje wzrok ku niewidocznemu tutaj zwiastowaniu, podczas którego Maryi objawiono Jej Boże macierzyństwo. Pozostaje

jeszcze zwrócenie uwagi na widniejącą wysoko gwiazdę – znak dla ludzi mówiący o miejscu narodzenia Dzieciątka.



Duccio di Buoninsegna, *Narodzenie oraz jego prorocy Izajasz i Ezechiel*, fragment, 1308-1311 rok, tempera na desce, 43 x 16 cm – 43 x 44 cm, 43 x 16 cm, National Gallery Waszyngton.



Duccio di Buoninsegna, *Narodzenie oraz jego prorocy Izajasz i Ezechiel*, fragment, 1308-1311 rok, tempera na desce, 43 x 16 cm – 43 x 44 cm, 43 x 16 cm, National Gallery Waszyngton.


### Pergamin Izajasza

Izajasz rozwija pergamin zawierający następujący tekst: „ECCE VIR/GO CONCI/PIET (ET) PA /RIET Filiu (M)/(et) VOCABI/TUR NOM/FR Eius/ (E) MANUE (L)”. (Oto Panna pocznie i porodzi Syna, i nazwie Go imieniem Emmanuel – Iz 7,10). Są to proce słowa, które już w Starym Testamencie zapowiadają nadzwyczajne wydarzenia w życiu Maryi z Nazaretu.

### Toaleta Dzieciątka

Pod łóżem Maryi dwie kobiety zajmują się toaletą Dzieciątka Jezus, które widzimy w tym samym czasie owinięte w pieluszki i położone w żłobie wewnątrz groty. Podobnie jak wszyscy prymitywiści włoscy, Duccio nie troszczy się specjalnie o jedność miejsca i czasu i bez wahania umieszcza obok siebie dwa różne epizody w tej samej scenie.

### Grupa aniołów

Są to aniołowie, którzy przez odśpiewanie niebiańskiego hymnu ogłosili światu Dobrą Nowinę, poczynając od pasterzy w Betlejem. Ukazywana im przez jednego z postaćców niebios inskrypcja na pergaminie powtarza to orędzie: „A(nnunti)o / Vobis / Gaudiu(m) / Magnu(m)”. (Zwiastuję wam radość wielką – Łk 2,10)”.  




Duccio di Buoninsegna, *Narodzenie oraz jego prorocy Izajasz i Ezechiel*, fragment toalety Dzieciątka, 1308-1311 rok, tempera na desce, 43 x 16 cm – 43 x 44 cm, 43 x 16 cm, National Gallery Waszyngton.



Duccio di Buoninsegna, *Narodzenie oraz jego prorocy Izajasz i Ezechiel*, fragment, 1308-1311 rok, tempera na desce, 43 x 16 cm – 43 x 44 cm, 43 x 16 cm, National Gallery Waszyngton.

## Grupa pasterzy

Grupa pasterzy tradycyjnie wprowadza do tego epizodu motyw człowieczeństwa. Z rezerwą, ale i zdecydowanie dwaj mężczyźni, zanim jeszcze spojrzeli na Dzieciątko, kierują wzrok na aniołów, upewniając się, że dotarli we właściwe miejsce. Ciekawe, że na żłób pełniący funkcję kolebki nowonarodzonego Jezusa spogląda tylko jeden baran.

Ewangelia według św. Mateusza (Mt) jest jedyną, która opowiada o mędrcach, królach czy też magach ze wschodu. Wyruszyli oni do Judei w poszukiwaniu Nowonarodzonego, którego królewskie przeznaczenie zwiastowała im gwiazda. Gdy dopytywali się króla Heroda o miejsce tego narodzenia, otrzymali informację, że Mesjasz przyjdzie na świat w Betlejem judzkim, z następującym zaleceniem: „Udajcie się tam i wypytajcie o Dziecię, a gdy je znajdziecie, donieście mi, abym i ja mógł pójść i oddać mu pokłon” (Mt 2,9).

Prowadzeni przez gwiazdę trzej mężowie dotarli wreszcie do celu swej podróży: „Weszli do domu i zobaczyli Dziecię z Matką Jego, Maryją; padli na twarz i oddali Mu pokłon. I otworzywszy swe skarby, ofiarowali Mu dary: złoto, kadzidło i mirrę. A otrzymawszy we śnie nakaz, żeby nie wracali do Heroda, inną drogą udali się z powrotem do swego kraju” (Mt 2,11-12). Święty Mateusz nie podał liczby tych mędrców; jak się wydaje, została ona ustalona dopiero w III wieku. Trzeba będzie jednak czekać do IX wieku, kiedy w *Liber Pontificalis* z Rawenny (chronologiczny katalog wszystkich papieży) pojawiają się ich tradycyjne imiona: Kasper, Melchior i Baltazar.



Duccio di Buoninsegna, *Narodzenie oraz jego prorocy Izajasz i Ezechiel*, fragment, 308-1311 rok, tempera na desce, 43 x 16 cm – 43 x 44 cm, 43 x 16 cm, National Gallery Waszyngton.

Ewangelia według św. Mateusza 2,1-12



Taddeo Gaddi, *Pokłon pasterzy, Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, po 1330 roku, tempera na desce, 48 x 23,5 cm, Galeria Uffizi, Florencja, Akademia, Galeria, inw. 1890, nr 8583, nr 8585.

Dwie tabliczki z całości, na którą składają się dwie półlunety i dwanaście płytek ze scenami z życia Chrystusa i świętego Franciszka; stanowiły dekorację szafy w relikwiami w zakrystii kościoła Santa Croce we Florencji. Powstały we wczesnym okresie dojrzałej twórczości Gaddiego, po freskach z kaplicy Baroncellich (około 1327-1330) we florencyjskim kościele Santa Croce.



Taddeo Gaddi, *Poklon pasterzy*, po 1330 roku, tempera na desce, 48 x 23,5 cm, Galeria Uffizi, Florencja, Akademia, Galeria.



Taddeo Gaddi, *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, po 1330 roku, tempera na desce, 48 x 23,5 cm, Galeria Uffizi, Florencja, Akademia, Galeria.





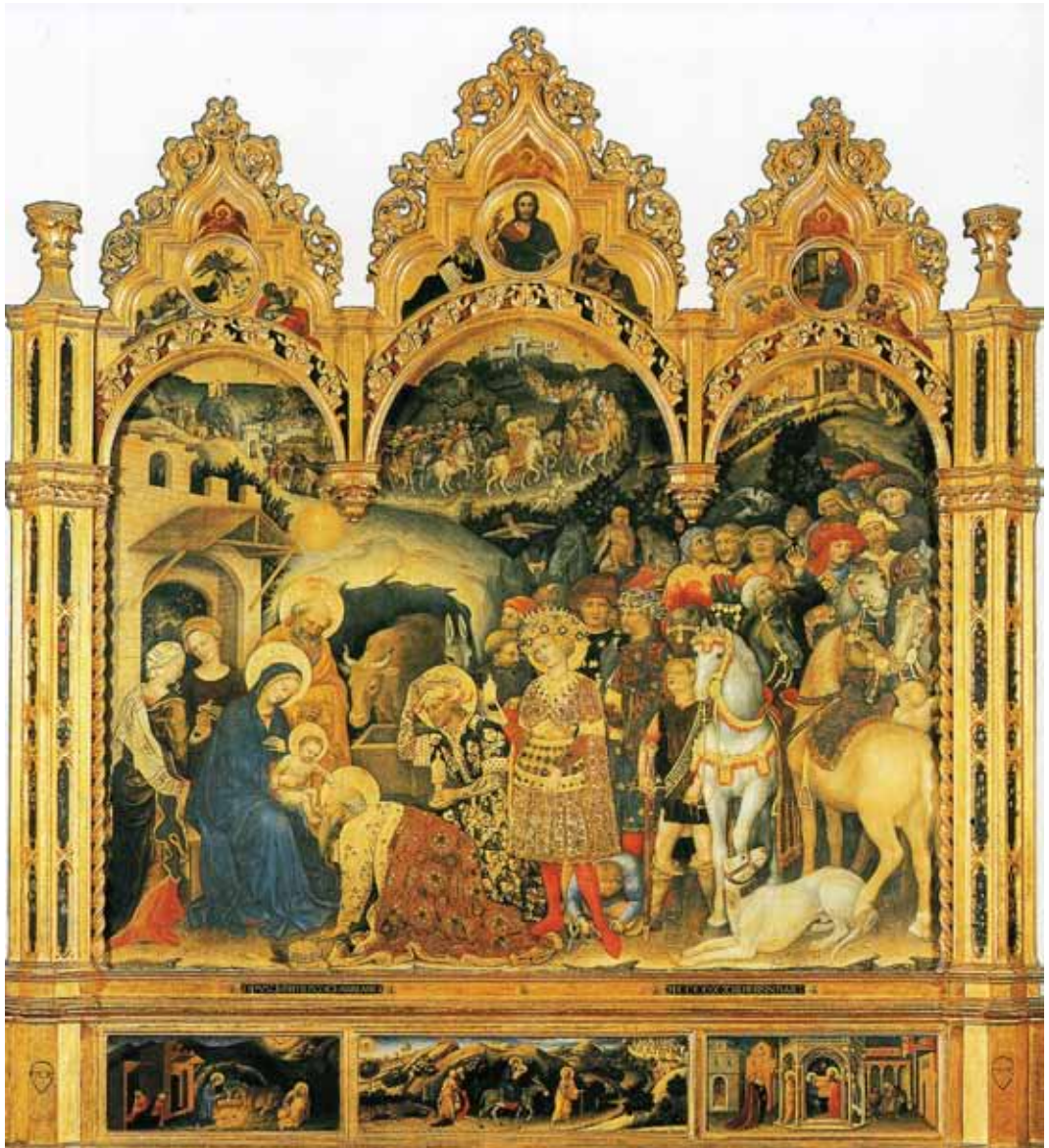
Simone dei Crocifissi, *Narodziny Chrystusa*, 1370-1380 rok, tempera na desce, 47 x 25 cm, sygnowany: SYMON PIN..., Galeria Uffizi, Florencja, inw. 1890, nr 3475.

Ofiarowany Akademii w 1863 roku przez kupca Ugo Baldiego; w Uffizi od 1906 roku. Pochodzi z okresu dojrzałej twórczości artysty, prawdopodobnie z lat 1370-1380 roku.



Lorenzo Monaco, *Hołd Trzech Króli*, 1421-1422 rok, obraz ołtarzowy, tempera na desce, 115 x 170 cm, Galeria Uffizi, Florencja, inw. 1890 nr 466.

Według źródeł jest to obraz ołtarzowy, wykonany w latach 1421-1422 roku do florenckiego kościoła San Egidio. W drugiej połowie XV wieku został przerobiony przez Cosino Rossellego, który do oryginalnych zwieńczeń z Chrystusem błogostawiącym i dwoma prorokami domalował Zwiastowanie i jeszcze dwóch proroków.



Genitle da Fabriano, *Hołd Trzech Króli*, 1423 rok,  
 w zwieńczeniach: *Chrystus Pankrator*, *Zwiastowanie*, *prorocy i cherubiny*;  
 w predelli: *Narodziny Dzieciątka*, *Ucieczka do Egiptu*, *Ofiarowanie w świątyni*,  
 tempera na desce, 173 x 220 cm, sygnowany i datowany: OPUS GENTILIS DE FABRIANO  
 MCCCXXIII ME MAIJ, Galeria Uffizi, Florencja.

Ołtarz wykonany do kaplicy Strozich we florenckim kościele Santa Trinita; w 1810 roku przeniesiony do Akademii, od 1919 roku wystawiony w Uffizi. Bardzo znane dzieło, jedno z najbardziej reprezentatywnych dla włoskiego gotyku międzynarodowego. Ofiarowane w świątyni jest dziewiętnastowieczną kopią oryginału znajdującego się w Luwrze.



Gentile da Fabriano, *Pokłon Trzech Króli*, 1423 rok,  
tempera na desce, 300 x 282 cm, Galleria degli Uffizi, Florencja.

Arcydziełem Gentile da Fabriano (1370-1427), mistrza międzynarodowego gotyku, jest ten *Pokłon Trzech Króli* – dzieło wykonane na zamówienie kupca i polityka Palla Strozziogo do kaplicy w zakrystii florenckiego kościoła Trójcy Świętej. Niezwykle piękny, wielki tryptyk można dzisiaj podziwiać w Galerii Uffizi.

Dość łatwo jest rozszyfrować tę kompozycję, zbudowaną zgodnie z zasadą nowocześniejszej historyjki w obrazkach (komiksu). Wszystko zaczyna się od góry pod lewą lunetą; stojąc razem na wzgórzu blisko morza trzej mędrcy ze Wschodu odnajdują gwiazdę, która ma ich zaprowadzić do zapowiedzianego przez proroków Mesjasza. W centrum ich dostojny orszak dochodzi do bram Jerozolimy, gdzie u Heroda wypytują się o miejsce narodzenia Jezusa, i po otrzymaniu zdawkowej informacji wyruszają dalej, widoczni tu pod prawą lunetą. W dolnej części kompozycji widzimy ich idących w odwrotnym kierunku: orszak posuwa się od prawej strony ku lewej i na koniec zatrzymuje się przed Dzieciątkiem, które Maryja trzyma na kolanach.

Pomimo świadomie przyjętych konwencji – zestawienia różnych scen obok siebie – i efektów dekoracyjnych, dzieło charakteryzuje się rysami naturalistycznymi. Pejzaże (bardziej tokańskie niż wschodnie) poprzecinane drogami, osoby coraz mniejsze w miarę oddalania się, liczne zwierzęta, między innymi konie, wielbłądy, małpy, lamparty czy ptaki, przedstawione z zachowaniem wszystkich szczegółów. itd. Stajnia narodzenia Pańskiego (w górnej części uszkodzona) również uczestniczy w tym wysiłku przez swe położenie w centrum, które powiększa przestrzeń głównej sceny. Materialną wystawność malowidła, gdzie zastosowane złoto i rzadkie barwniki posłużyły ukazaniu chimerycznej wręcz wspaniałości, łatwo tłumaczyć bogactwo zleceniodawcy, klanu Strozziach,

jednej z najpotężniejszych rodzin tamtej epoki. Sam donator, Palla Strozzi, znalazł się zresztą w dobrym miejscu, tuż za najmłodszym z Trzech Króli, i wpatruje się w widza, nie okazując najmniejszego zainteresowania gestem adoratorów.

Przed Dzieciątkiem Jezus sędziwy mędrzec odrzuciwszy koronę, jako pierwszy składa Mu hołd, całując Jego stopy po wręczeniu daru. Drugi, w sile wieku, przygotowuje się do pójścia za tym pięknym przykładem, gdy tymczasem trzeci, jeszcze młodzieniec, uwalniany przez paza od ostróg, skłania już głowę na znak uległości. Szczegół osobliwy; za plecami Dziewicy malarz umieścił dwie młode kobiety, które być może pomagały Jej przy rozwiązaniu. Zapowiadając mnóstwo zainteresowań przyszłego renesansu, Gentile da Fabriano urozmaica różne epizody sceny, podkreśla odmienność wyrazów twarzy, napętnia życiem postawy i gesty. Pomimo pozornego spokoju protagonistów, wokół świętego miejsca tłoczy się wielobarwna rzesza. Tłum, który wesoło gawędzi, komentuje zachowanie obecnych, podziwia piękno wierzchowców, zwyczajny tłum, krótko mówiąc, przybyły – tak naprawdę nie wiedząc o tym – by oddać cześć przyszłemu na świat Odkupicielowi.

### Omówienie fragmentów obrazu

#### Święta Rodzina

Jezus, Maryja i Józef są bardzo blisko siebie z lewej strony obrazu. Pomimo domniemanych zimowych mrozów Dzieciątko jest nagie, Jego rodzice natomiast są odziani w obszerne płaszcze: w niebieski Dziewica, a w żółty Józef. Ten ostatni stoi w tyle. Widać na nim upływ lat, być może także z powodu ciężaru tajemnicy związanej z ojcostwem Jezusa, którą wyjaśnił mu Anioł Pański.



Gentile da Fabriano, *Pokłon Trzech Króli*, fragment, *Święta Rodzina*. 1423 rok, tempera na desce, 300 x 282 cm, Galleria degli Uffizi, Florencja.



Gentile da Fabriano, *Pokłon Trzech Króli*, fragment, *Trzej Mędrcy*, 1423 rok, tempera na desce, 300 x 282 cm, Galleria degli Uffizi, Florencja.

### Trzej mędrcy

W prostracji, na kolanach lub stojąc, wszyscy trzej wystawnie ubrani, w przeciwieństwie do wertykalnie usytuowanej Świętej Rodziny ustawieni są na zstępującej linii przekątnej. W rękach dyskretnie trzymają uwiecznione przez tradycję cenne dary: złoto, kadzidło i mirrę. W tyle widać wołu, osła i prosty żłób – według św. Łukasza ewangelisty to pierwsza kołyska Chrystusa.

### Paź zdejmujący ostrogi swego pana

W tej wspaniałej i jednocześnie egzotycznej oprawie dekoracyjnej są liczne szczegóły wskazujące na pewną naturalistyczną nowoczesność. Jednym z bardziej charakterystycznych jest gest młodego pazia zdejmującego ostrogi swemu stojącemu jeszcze panu; scena ta odsyła bardziej do literatury dworskiej niż do kroniki biblijnej



Gentile da Fabriano, *Pokłon Trzech Króli*, fragment, 1423 rok, tempera na desce, 300 x 282 cm, Galleria degli Uffizi, Florencja.



Gentile da Fabriano, *Pokłon Trzech Króli*, predella, 1423 rok, tempera na desce, 300 x 282 cm, Galleria degli Uffizi, Florencja.

### Predella

Dolna płyta tego dzieła, predella, sytuuje tę scenę w opisie biblijnym, przedstawiając wcześniejszą (Narodzenie) i dwie późniejsze (Ucieczka do Egiptu i Ofiarowanie w świątyni). W przeciwieństwie do Pokłonu Trzech Króli, który cechuje międzynarodowy gotyk, te trzy zdumiewające nowością mniejsze obrazy zwiastują nadchodzące już quattrocento.

Wydarzenie narodzin Jezusa w Betlejem, widziane w perspektywie historii zbawienia człowieka, było wypełnieniem Bożej obietnicy zapisanej na kartach Księgi Rodzaju Rz 3,14-15), określanej mianem Protoewangelii. Przyjście Chrystusa na świat związało rzeczywistość boską z ludzką, ziemską, co wyraźnie pokazał Giovanni di Paolo – nagie Dzieciątko osłonięte boskim światłem leży na jego obrazie na gołej ziemi. Wcielenie Zbawiciela doprowadziło do zawiązania wspólnoty ludzi, którzy po wniebowstąpieniu i zesłaniu Ducha Świętego zaczęli tworzyć i rozwijać Kościół Chrystusowy. Wydarzenia te opisał w swym dziele skierowanym do Teofila św. Łukasz.

Namalowany około 1440 roku obraz Giovanniego di Paolo *Narodzenie Jezusa* to prawdopodobnie najstarszy obraz „Narodzenia w stajence”.

Giovanni di Paolo był odosobnionym sienieńskim twórcą księżycowych krajobrazów, wyjątkowym narratorem cudownych zdarzeń, gdzie nie tylko wydarzenie ale i miejsce, czas, osoby, przedmioty opisane są w irracjonalny sposób. W *Narodzeniu* Giovanni di Paolo nie umiejscowił sceny na stałej płaszczyźnie, lecz każdy jej element unosi się w półciemności. Ogromny różany żywopłot owija niewielką grotę i wątle zadaszenie, spychając bohaterów na przedni plan, a pasterzy słuchających dobrej nowiny w tył, między wzgórza. Nie ma łączności pomiędzy postaciami: światłość, wzmacniająca kolory gruntu, podkreśla ich izolację.



Giovanni di Paolo, Siena (1395/1400-1482 rok), *Narodzenie*, około 1436-1440 rok, vel *Narodzenie Jezusa*, około 1440 rok, olej na desce, tempera na desce, panel z predelli, 33 x 40 cm, Muzeum Watykańskie Pinakoteka, Watykan.



Mariotto di Cristofano, Sceny z życia Chrystusa i Matki Boskiej, 1440 rok, tempera na desce, 225 x 175 cm, Akademia, Galeria Uffizi, Florencja, inw.1890; nr 8508.



Retabulum datowane na około 1440 rok, pochodzi z kościoła Sant'Andrea w Doccia, w pobliżu Florencji; w Akademii od 1856 roku, Mariotto di Cricstofano kontynuuje styl Angelica i Bicciego do Lorenzo, który prawdopodobnie był mistrzem Mariotta di Ceristofano.



Il Pesellino, *Sceny z życia świętych, część: Narodzenie*. 1445 rok, tempera na desce, 32 x 144 cm, (łącznie), Galeria Uffizi, Florencja, inw. 1890; nr 8355.

Jest to predella z retabulum pędzla Filipa Lippiego, zamówionego przez Medyceuszy do kaplicy Nowicjatu w kościele Santa Croce; powstała w 1445 roku. Dwie brakująca sceny, z lewej strony, znajdują się w Luwrze.

Obraz namalowany około 1453 roku do florenckiego klasztoru Annalena. W świętym Hilarym można poznać podobiznę pustelnika Ruberta Malatesty, brata Annaleny fundatorki klasztoru. Obraz utrzymywany jeszcze w konwencji malarstwa gotyckiego, ukazuje nierealny, fantastyczny pejzaż, w którym Święta Rodzina została ukazana na ukwieconej łące.



Filippo Lippi, *Adoracja Dzieciątka ze świętymi, Józefem, Hieronimem, Magdaleną i Hilarym*, około 1453 rok, tempera na desce, 137 x 134 cm, napis: GLORIA. INECELSIS. DECO/S.ILARIONE. Galeria Uffizi, Florencja, inw. 1890; nr 8350.



Rogier van der Weyden, *Pokłon Trzech Króli*, olej na desce, ok 1455 rok,  
Stara Pinakoteka, Monachium.

Trzej Królowie składają hołd Dzieciątku. Nad Nim i Maryją wisi krucyfiks przymocowany do filaru zrujnowanej stajenki. To przypomnieniu celu, dla którego Chrystus przyszedł na świat jako człowiek.

Maryja z Dzieciątkiem zasiadają w centrum kompozycji, po prawej stronie widzimy zbliżających się kolejno królów, dalej osoby towarzyszące. Z lewej strony stoi św. Józef. Za nim klęczy człowiek, którego obecność jest tylko symboliczna. To fundator dzieła, burmistrz Kolonii, Goedart von dem Wasserfass. W tle obrazu widać panoramę piętnastowiecznej Kolonii. A z prawej strony mury kościoła św. Gereona.

Mędrcy ze Wschodu ofiarowali Jezusowi mirrę, kadzidło i złoto. Mirra to gorzka pachnąca żywica, uzyskiwana z kory lub pni różnych gatunków drzew. W starożytności była używana jako balsam, którym namaszczano ciała zmarłych. Mirra dodawana do wina wzmacniała je, działając odurzająco. Taki napój podawano skazańcom przed egzekucją. Dlatego mirra to zapowiedź męki Jezusa i Jego pogrzebu.

Złoto jest bardzo trwałe, symbolizuje więc coś, co nie przemija. Było też najcenniejsze ze wszystkich znanych minerałów, wydawało się więc zawsze darem najgodniejszym, królewskim. Dlatego dar ten oznaczał godność Jezusa jako króla.

Kadzidło to mieszanina aromatycznych żywic, kory, drewna, ziół, które podczas spalania wydzielają silny zapach. Używane było w świątyniach podczas składania ofiar Bogu. Dlatego dar ten oznaczał, że Jezus jest Bogiem. Obraz jest częścią tryptyku ołtarzowego, który znajdował się w kościele pod wezwaniem św. Kolumby z Sens, męczennicy żyjącej w III wieku. Lewe skrzydło przedstawia Zwiastowanie Maryi, a prawe – Ofiarowanie Jezusa w świątyni.

Osierocony w dzieciństwie, przyjął w 1421 roku święcenia w klasztorze karmelitów we Florencji, gdzie kilka lat później widział Masaccia przy pracy w kaplicy Brancaccich. To doświadczenie stało się przedmiotem jego głębokiej refleksji i inspiracji stylem tego mistrza. Lippi przydał mu lekkości i zrezygnował z dramatycznych efektów plastycznych. Jego powołanie zakonne nie odznaczało się prawdopodobnie wielką głębią, gdyż w 1459 roku porwał z klasztoru jedną z zakonnice u spółdził z nią syna. Od ciężkiej kary uratowało go wstawiennictwo samego Kuźmy Medyceusza, który włączył go do grupy artystów pracujących dla swojego dworu. Malarstwo Lippiego stało się wyrazem religijności, wcielonej w formy artystyczne, które można określić jako „dworskie”. Jego dzieła dają wyobrażenie o zbytku, w jakim żyli możni Floren-tyńscy w owych czasach: na obrazach widzimy kunsztownie haftowane materie, lekkie, przejrzyste woale. Malowane przez artystę ogrody robią wrażenie dywanów. Malarz posługuje się delikatnymi, niekiedy przyciemnionymi, półprzejrzystymi barwami. Obraz ten (istnieją jego dwie repliki, różniące się nieznacznie, obie przechowywane w zbiorach Uffizi we Florencji) został wykonany na potrzeby dworu i znajdował się w prywatnej kaplicy w Palazzo Medici. W kompozycji znalazły się postacie Maryi, pulchnego Dzieciątka, św. Jana Chrzciciela – patrona Florencji oraz św. Bernarda -założyciela zakonu cystersów, jak również Boga Ojca i Ducha Świętego. W tym obrazie ani perspektywa, ani głębia nie zdają się leżeć w centrum zainteresowania twórcy, który tło upodabnia do tapiserii. Widoczne w scenie ścięte drzewa, z których jedno nosi sygnaturę Filippa, nawiązują do słów św. Jana: „każde więc drzewo, które nie wydaje dobrego owocu, zostaje wycięte i w ogień rzucone” (Łk 9,3).



Filippo Lippi (1406-1469 rok), *Adoracja Dzieciątka ze św. Janem Chrzcicielem i św. Bernardem*, około 1459 rok, tempera na desce, 127 x 116 cm, Gemaldegalerie, Berlin.

A oto inny opis tego samego dzieła Filippo Lippiego, Fra Filippo Lippiego:  
 Adoracja ze św. Janem i św. Bernardem to obraz renesansowego włoskiego malarza Fra Filippa Lippiego znajdujący się obecnie w zbiorach berlińskiej Gemaldegalerie. Znane są również dwie repliki dzieła przechowywane dziś w Muzeum Uffizi we Florencji.

Obraz został namalowany na zlecenie dworu Cosmy Medyceusza i miał ozdabiać kaplicę w Palazzo Medici. Na pierwszym planie przedstawia Matkę Boską w błękitnej bogato haftowanej szacie i nagiego, małego Jezusa. Po lewej stronie widoczny jest młody Jan Chrzciciel, patron Florencji z nieodzownym atrybutem w ręce – krzyżem i szarfą z widocznym początkiem sentencji: „*Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi*” (Oto Baranek Boże, oto ten który gładzi grzech świata”, Ewangelia według św. Jana 1,29). Za św. Janem Chrzcicielem pogrążony w modlitwie cysters św. Bernard z Clairvaux. Na górze na środku widoczna jest postać Boga Ojca Błogosławiącego oraz poniżej Ducha Świętego w postaci gołąbka.

Promień wychodzący z niego w kierunku Dzieciątka Jezus dzieli płótno na dwie części wyznaczając oś obrazu. Cała scena rozgrywa się w lesie wśród świętych drzew. Na jednym z nich widoczna jest sygnatura Filippa nawiązująca do słów św. Jana Chrzciciela, które przytacza Ewangelista św. Łukasz: „Każde więc drzewo, które nie wydaje dobrego owocu, zostaje wycięte i w ogień rzucone” (Łk 9,3)



Fra Filippo Lippi, *Adoracja ze św. Janem i św. Bernardem*, około 1459 roku, tempera na desce, 127 x 116 cm, Gemaldegalerie, Berlin.



Mistrz Narodzin z Castello, *Adoracja Dzieciątka*, około 1460 roku, tempera na desce, 212 x 94 cm, napis: ISAI 9A), Galeria Uffizi, Florencja, inw. Depozyty nr 171.

Obraz, Mistrz Narodzin z Castello, Adoracja Dzieciątka datowany jest na około 1460 rok pochodzi z willi Medyceuszy w Castello. Na dwóch tarczach po bokach predelli rozpoznawano, nieczytelne herby rodu Medyceuszy i Tornabuonich, co pozwala przypuszczać, iż obraz zamówili Pietro Medyceusz i jego żona Lucrezia.



Andrea Mantegna. Tryptyk, *Wniebowstąpienie, Hołd Trzech Króli, Obrzezanie*, 1463/1464 r., (około 1466 roku), tempera na desce, 86 x 161,5 cm (całość), 77 x 76,5 cm (środek), 86 x 42,5 cm, (boki), Galeria Uffizi, Florencja, inw. 1890, nr 910.

Tryptyk już w 1587 roku należał do Antoniusza Medyceusza i znajdował się w Galleria del Casino w San Marco. W Uffizi od 1632 roku. List Andrei Mantegni z 26 kwietnia 1464 roku pozwala przypuszczać, iż był on wykonany do prywatnej kaplicy pałacu księżęcego w Mantui, gdzie artysta pracował od października poprzedniego roku. W tryptyku zostały przedstawione sceny z życia Chrystusa.

Tryptyk z Pokłonem Trzech Króli (Hołdem Trzech Kroi), Wniebowstąpieniem i Obrzezaniem to obraz włoskiego malarza Andrea Mantegna, namalowany około 1466 roku,

Trzy obrazy pierwotnie nie były tryptykiem, lecz stanowiły cykl osobnych malowideł stworzonych na zlecenie Ludovico Gonzagi, prawdopodobnie dla kaplicy pałacu San Giorgio w Mantui. W późniejszym czasie obrazy znalazły się w zbiorach don Antonia de Medici. W 1827 roku trzy kwatery, w których znajdowały się obrazy połączono neorenesansową ramą tworząc tryptyk. W takiej formie dzieła przetrwały do dzisiaj Obecnie obrazy znajdują się w Galerii Uffizi we Florencji w sali Correggia.

Środkowa część tryptyku przedstawia na tle pokruszonych skał króli Melchiora, Kacpra i Baltazara. Postacie ubrane są w kolorowe szaty. Tradycyjnie są oni w różnym wieku. Najstarszy klęczy tuż przed Dzieciątkiem, starszy stoi za nim trzymając dar w ręku. Ostatni najmłodszy, klęczy z wyciągniętym darem. Za nimi znajduje się barwny orszak królewski.



Andrea Mantegna. Tryptyk, *Wniebowstąpienie, Hołd Trzech Króli, Obrzezanie*, 1463/1464 r., całość w neorenesansowej ramie. tempera na desce, 86 x 161,5 cm (całość), 77 x 76,5 cm (środek), 86 x 42,5 cm, (boki).

Z lewej strony znajduje się scena Wniebowstąpienia Chrystusa wznoszonego przez aniołów. Pod nim znajdują się postacie Matki Bożej i dwunastu apostołów. Z prawej strony przedstawiono scenę obrzezania wraz z ofiarowaniem. Postacie stoją we wnętrzu pomieszczenia w stylu klasycznym, ozdobionym marmurami, z bogatą ornamentyką i reliefami w lunetach. Po lewej stronie stoi św. Józef z koszykiem z dwiema turkawkami przeznaczonymi na ofiarę z godnie z Prawem Mojżeszowym. Nad postaciami Mantegna umieścił dwa reliefy ukazujące ofiarowanie Izaaka oraz Mojżesza z tablicami dziesięcioro przykazań. Takie nawiązanie do Starego Testamentu było charakterystyczne w średniowiecznych scenach. Przykładem tego może być obraz Ambrogio Lorenzetti, Ofiarowanie Jezusa w świątyni i znajdujący się tam posąg Mojżesza. Obrazy przedstawione są z bogactwem szczegółów i z dużą plastycznością.



Andrea Mantegna. Tryptyk, Wniebowstąpienie, Hołd Trzech Króli, Obrzezanie, 1463/1464 r., tempera na desce, 86 x 161,5 cm (całość), 77 x 76,5 cm (środek), 86 x 42,5 cm, (boki).  
Prawe skrzydło: *Obrzezanie*.



Andrea Mantegna. Tryptyk, Wniebowstąpienie, Hołd Trzech Króli, Obrzezanie, 1463/1464 r., tempera na desce, 86 x 161,5 cm (całość), 77 x 76,5 cm (środek), 86 x 42,5 cm, (boki).  
Lewe skrzydło: *Wniebowstąpienie*.

Obraz Filippino Lippiego *Adoracja Dzieciątka* powstał tuż po 1480 roku, choć twarze są jeszcze wydłużone w stylu charakterystycznym dla Botticellego, to zastosowanie światłocienia wskazuje już na wptyw Leonarda da Vinci.



Filippino Lippi, *Adoracja Dzieciątka*,  
po 1480 roku, tempera na desce, 96 x 71 cm,  
Galeria Uffizi, Florencja, inw. 1890; nr 3246.



Leonardo da Vinci,  
*Hołd Trzech Króli*,  
1481-1482 rok, tempera,  
olej, laka i biel ołowiowa  
na desce,  
243 x 246 cm,  
Galeria Uffizi, Florencja,  
inw. 1890; nr 1594.

Obraz Leonarda da Vinci, *Hołd Trzech Króli* został zamówiony przez zakonników San Donato w Scopeto w marcu 1480 roku i pozostał nieukończony przez Leonarda, który w latach 1481-1482 przebywał w Mediolanie. Jest to wspaniały przykład poszukiwania efektów świetlnych.



Ten obraz w kształcie tonda doskonale ukazuje zdolności narracyjne i analityczne artysty, który czerpał wzory ze sztuki flamandzkiej. Datowany na około 1483 rok, stał się pierwowzorem wielu innych obrazów malowanych przez Botticiego.



Francesco Botticini,  
*Adoracja Dzieciątka*,  
około 1485 rok tondo,  
tempera na desce,  
średnica 123 cm,  
Galeria Palatina, Galeria  
Pitti, inw 1912; nr 247.

W obrazie Gerarda Davida widać wpływy starych mistrzów, chociażby Jana van Eycka. Rzuca się w oczy realizm szczegółów. Skrupulatne wykonanie każdego najmniejszego szczegółu przedstawionego świata, sprawia, że ten obraz jest tak żywy. Według niektórych krytyków sztuki, David przedstawił siebie w postaci pastuszka podchodzącego z lewej strony. Według innych malarz uwiecznił siebie w postaci wychylającej się z prawej strony. Świeca w ręce świętego Józefa jakby przypomina nam, że jest noc, ale światło od Dzieciątka rozświetla całą scenę i symbolizuje nadzieję na nadchodzące odkupienia.



Gerard David, (około 1460/1460- 1523),  
*Narodzenie*, 1485 rok,  
olej na desce dębowej, 76,5 x 56,7 cm,  
Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt.



Hieronim Bosch, *Pokłon Trzech Króli*, tryptyk, około 1485-1500 rok, olej na desce, 139 x 144 cm, środkowa część 91,4 x 72,9 cm, Museo del Prado, Madrid, (Muzeum Prado Madryt).

Na stronie internetowej: [www.fineartexpres.pl/malarstwo/71-malarstwo-wg-naz-artykule-zatytuLOWanym: „Hieronim Bosch, opis i interpretacja obrazu «Pokłon trzech króli»”](http://www.fineartexpres.pl/malarstwo/71-malarstwo-wg-naz-artykule-zatytuLOWanym:„Hieronim_Bosch,_opis_i_interpretacja_obrazu_«Pokłon_trzech_króli»”), znaleźliśmy taki oto opis obrazu Hieronima Boscha:

Hieronim Bosch namalował na najdalszym planie niebo z Gwiazdą Betlejemską i okazałe miasto, czyli zapewne Jerozolimę.

Na pierwszym planie namalowani są trzej królowie składający hołd małemu Jezusowi siedzącemu na kolanach Maryi – na tle rozpadającej się chałupy, kontrastującej silnie zarówno ze świetnością miasta na horyzoncie, jak i dostojeństwem trzech króli.

Pas pomiędzy pierwszym a najdalszym planem wypełnia otwarta przestrzeń: łąki, pagórki, drzewa, trzy duże grupy ludzi na koniach, człowiek prowadzący osła, jakiś człowiek stojący na słupie, itp. Można by długo przyglądać się temu, co namalował tam Hieronim Bosch, i zastanawiać się, dlaczego, ale na początek darujemy to sobie i spróbujemy ogarnąć całość.

Po prawej stronie obrazu za plecami Maryi i nad jej głową widzimy pięciu pasterzy, co oznacza, że malarz uznał za stosowne dołączenie do tematu z Ewangelii według św. Mateusza wątku zaczerpniętego z Ewangelii według św. Łukasza o pasterzach, którzy pospieszyli do Betlejem na wieść o narodzinach Zbawiciela.

W drzwiach pomiędzy Maryją a magami widać wyłaniającą się z mroku wielką głowę ośła. Głowa ta widocznie jest ważna, bo malując słup, na którym wspiera się strzecha kryta słomą, malarz wygiął go tak, żeby jej nie zasłaniał.

Przez drugie drzwi widać grupę ludzi, z których wyróżnia się starszy mężczyzna w czerwonej, bogatej szacie na wystającym spod niej gołym ciele, z jedną koroną na głowie a drugą w lewej dłoni, skuty łańcuchem. Malując taką dziwną postać Bosch najwyraźniej stawia widza wobec zagadki, chce skłonić go do zastanowienia, od razu bowiem widać przez to, że obraz ten nie jest banalną ilustracją ogólnie znanej historii, będącej skądinąd wdzięcznym tematem malarskim.

Hieronim Bosch przedstawił w bardzo wymowny sposób myśl, że bardzo ważne w sensie duchowym wydarzenie, na okoliczność którego pojawiła się nawet na niebie Gwiazda Betlejemaska, żeby doprowadzić z daleka do właśnie narodzonego Mesjasza tajemniczych mędrców, które wydarzyło się w najniebezpieczniejszym miejscu, jakie można sobie wyobrazić, i mało kto zwrócił na nie uwagę. A przecież okazała się Jerozolima jest tuż tuż.

Owszem przyszli pasterze, ale nie tyle powodowani nabożnością, co żądni sensacji. Jeden patrzy przez dziurę w ścianie, dwóch weszło na dach, żeby lepiej widzieć, a trzeci się jeszcze tam gramoli. Interesują ich pewnie głównie ci magowie i ich bogate stroje. Sposób, w jaki Hieronim Bosch ich namalował, wydaje się satyryczny.

Ale ci pasterze to garstka, podczas gdy znacznie większe grupy ludzi, widoczne na drugim planie, zajmują się w tym czasie zupełnie czym innym.

Mimo wszystko trzej magowie robią swoje, składają hołd Zbawicielowi i wręczają mu przywiezione z daleka dary, które prezentują się bardzo interesująco ze względu na bogactwo przedstawionych na nich treści symbolicznych, co w szczególności dotyczy pokrytego płaskorzeźbami naczynia z ptakiem na pokrywie w dłoni czarnoskórego maga.

Najstarszy z magów klęczy przed Dzieciątkiem z rękami złożonymi jak do modlitwy. Dzieciątko namalował Hieronim Bosch w takiej pozycji, jakby siedziało na tronie. U żadnego innego malarza takiego ujęcia nie znaleźliśmy. Wszyscy magowie, Maryja i Jezus mają bardzo poważny i smutny wyraz twarzy. Również osioł stanął pod tym względem na wysokości zadania. Dwaj pozostali magowie – poza tym który klęczy najbliżej Dzieciątka – patrzą gdzieś w dal, zadumani nad kondycją tego świata, w którym mało kogo poza nimi interesuje narodzony w Betlejem Zbawiciel.

Z ich powagą silnie kontrastuje to, co Hieronim Bosch namalował w drzwiach za ich plecami, a co wygląda na parodię i profanację. Magowie odjadą, a interes pod kryptoniem „Jezus Chrystus” przejmie zapewne ten przebieraniec i jego drużyna. Jedną koronę już ma na głowie, ale pewnie chciałby nałożyć sobie jeszcze drugą, którą trzyma w dłoni, i trzecią widoczną niewyraźnie za jego plecami.

Tak toczy się ten świat, chce nam powiedzieć Bosch. Chrystus może się tu rodzić raz po raz, a i tak na nic się to nie zda w wymiarze ogólnym. Ale dla garstki wtajemniczonych całe to wydarzenie bez względu na wszystko ma i będzie miało znaczenie niezwykłe.

Jeżeli podoba Ci się ten wpis, podziel się nim albo zostaw komentarz pod postem. Z przyjemnością poznamy Twoją opinię.

A pod tym znaleźliśmy taki wpis: Nie znaleziono komentarzy.

Prawda, że znamienne to dla dzisiejszych czasów (sic!).

Z pewnością obraz Domenico Ghirlandaio, *Hołd Trzech Króli*, jest to obraz, który wspomina Vasari: „w domu Jana Tornabuoni bardzo starannie skomponował w kole Hołd Trzech Króli”. W tym samym czasie Ghirlandaio na zlecenie Tornabuoniego wykonywał freski w prezbiterium kościoła Santa Maria Novella

Domenico Ghirlandaio,  
*Hołd Trzech Króli*,  
tondo, olej na desce, średnica 172 cm.  
Datowany 1487 rok,  
(XCCCCLXXXVII),  
Galeria Uffizi,  
inw 1890; nr 1619.



Obraz włoskiego mistrza Domenica Ghirlandaia *Adoracja pasterzy*, namalowany około 1485 roku, obecnie znajduje się w kościele Santa Trinita we Florencji. Obraz ten znajduje się na tablicy ołtarzowej, przedstawia scenę biblijną adoracji Dzieciątka Jezus przez pasterzy. Scena została przedstawiona w bogatej scenografii nawiązującej do czasów antycznych. Inspiracją obrazu był *Tryptyk Portinari* Hugona van der Goesa znajdujący się w Galerii Uffizi oraz widoczne są ślady flamandzkiego naturalizmu. Postać



Domenico Ghirlandaio, *Adoracja Pasterzy*, około 1490 rok, tempera, 167 x 167 cm, Kościół Santa Trinita, Florencja.

cie pasterzy wyglądają wręcz identycznie jak u Hugona a Dziecię leżące na ziemi jest podobne do tych namalowanych przez północnoeuropejskich malarzy w scenach Bożego narodzenia. Tradycyjny żłób został zastąpiony antycznym sarkofagiem z inskrypcją nawiązującą do przepowiedni wieszczki Fulwiusza: *Ense Cadens, Solymo Popmpei Fulvi(us) Augur Numen Ait Quae Me Conteg(i) Urna Dabit (Ja, Flawiusz, Augur Pompejusz, zabity mieczem koło Jerozolimy, prorokuję, że Bóg użyje tego sarkofagu, w którym leżę)*. Napis jak i starożytne kolumny wskazują wyraźnie na związek świata antycznego ze współczesnym. Wiązało się to również z rodzącą się nową ideą odrodzenia świata zewnętrznego.



Filippino Lippi, *Hołd Trzech Króli*, 1496 r. tempera na desce, 258 x 243 cm, Galeria Uffizi, Florencja, inw. 1890; nr 1566.

Obraz Filippino Lippi, *Hołd Trzech Króli*, z podpisem i datą 29 marca 1496 roku na rewersie, zamówili dominikanie z San Donato w Scopeto. Miał on zastąpić niedokończony przez Leonarda da Vinci o identycznej treści. W XVII wieku należał do kardynała Carla Medyceusza.



Lorenzo di Credi, *Pokłon pasterzy*, około 1500 roku, olej na desce, 224 x 196 cm, Galeria Uffizi, Florencja.

Obraz Lorenzo di Credi, *Pokłon pasterzy*, został wykonany około 1500 roku do florenckiego kościoła Santa Chiara. Jako zleceniodawca został zidentyfikowany kupiec Jacoppo Bongianni, zwolennik Savonaroli.



Albrecht Durer, *Hołd Trzech Króli*, 1504 rok, olej na desce, 47 x 39 cm, Galeria Uffizi, Florencja.

Obraz namalowany na zlecenie Fryderyka III Mądrego do kaplicy zamkowej w Wittenberdze w Saksonii, powstał po pierwszej podróży artysty do Włoch. Prace nad obrazem zakończyły się w 1504 roku – taka data wraz z monogramem widnieje na kamieniu widocznym na pierwszym planie. W 1603 roku dzieło trafiło do cesarskich zbiorów w Wiedniu, a następnie w 1793 roku zostało wymienione na obraz Fra Bartolomea i trafiło do Galerii Uffizi (numer inwentarza 1434).

Obraz przedstawia moment hołdu Trzech Króli przed narodzonym Dzieciątkiem – scenę zaczerpniętą z Nowego Testamentu. Styl obrazu ma wyraźny wpływ malarzy weneckich głównie Andrei Mantegni, widoczny w wykorzystywanej gamie barw – zimny jasny koloryt z połączeniem błękitu oraz w zastosowaniu perspektywy. Durer wykorzystując styl weneckich mistrzów dodał charakterystyczny dla malarzy Północnych, szczegółowy sposób przedstawiania detali widoczny głównie we fragmentach motywów roślinnych, zwierzęcych i drobnych przedmiotów. Bardzo dokładnie namalował owady o symbolicznej wymowie między innymi białe motyle (po lewej stronie) i jelonek rogacz (w prawym dolnym rogu) symbolizujące zbawienie człowieka i Mękę Pańską. Scena hołdu rozgrywa się na tle antycznych ruin.

Ołtarz *Pokłon Trzech Króli* jest jednym z najwspanialszych ołtarzy północnego renesansu. Scena kultu Niemowlęcia i Madonny Durer zawsze starał się pokazać w jasny, słoneczny dzień. Niejasne kolory nocy i nieokreśloność świtu wydawały się nieodpowiednie dla artysty w tak uroczystym momencie. Uwielbiał także przedstawiać Świętą Rodzinę, Mędrców i pasterzy na tle malowniczych ruin fantastycznego starożytnego miasta.



Giorgio Barbarelli da Castelfranco, zwany Giorgione, *Pokłon Pasterzy*, 1505-1510 rok, olej na płótnie, National Gallery of Art, Waszyngton.

Maryja, Józef i dwaj pasterze adorują Dzieciątko. To scena znana z setek obrazów. A jednak Giorgione pokazał ją w sposób niezwykle, łamiąc utarte schematy.

Po pierwsze przedstawił narodzenie Chrystusa w jaskini, a nie w stajence. Sięgnął tu do dawnej tradycji zachowanej na prawosławnych ikonach. Zresztą Ewangelia według św. Łukasza mówi tylko o żłobie, w którym nowo narodzony Jezus został położony. Drewniana stajenka to późniejsza tradycja, żłób mógł przecież znajdować się w grocie.

Po drugie wenecki artysta ukazał pokłon pasterzy w blasku dnia, a nie w nocy. Nawiązuje on tu bezpośrednio do Pisma Świętego. W Ewangelii czytamy, że anioł w nocy zwiastował pasterzom narodzenie Pana, ale oni w tym czasie strzegli swoich trzód gdzieś poza Betlejem. Pokłonili się Jezusowi później, kiedy dotarli do miasteczka. Nieprzypadkowo fragment Ewangelii mówiący między innymi o zwiastowaniu pasterzom czyta się podczas pasterki (Łk 2,1-14), a następny fragment, gdy pasterze znajdują Maryję, Józefa i Niemowlę (Łk 2,15-20), jest częścią Mszy św. sprawowanej w Boże Narodzenie o świcie.

I wreszcie najciekawsza sprawa. Dlaczego Jezus jest nagi i leży na ziemi, na kamieniach? Zwróćmy uwagę, że Maryja położyła go na białej tkaninie połączonej z jej niebieskim płaszczem. To nie jest przypadek. Nagi Chrystus to Eucharystia, która leży na kamiennym ołtarzu podczas każdej Mszy Świętej. Ołtarz jest podczas liturgii przykryty



białym obrusem. Połączenie go na obrazie Giorgionego z szatą Maryi sugeruje, że ołtarzem jest kobieta, która wydała na świat Zbawiciela. Madonna jest tutaj Ołtarzem Niebios. (po łacinie: *Ara Coeli*), który nosił w sobie eucharystyczne Ciało Jezusa.

Druga wersja tego samego obrazu znajduje się w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum. Tam idea artysty jest jeszcze bardziej czytelna, bo „obrus”, na którym leży Dzieciątko, ma taki sam kolor jak płaszcz Jego Matki i jest jego przedłużeniem.



Lorenzo di Credi, (1469-1537 rok), *Adoracja Dzieciątka ze św. Janem, św. Franciszkiem i św. Hieronimem*, około 1510-1520 rok, olej na desce, 79 cm, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, Galeria malarstwa Europejskiego.

Przed rokiem 1869 obraz został zakupiony przez rodzinę Czartoryskich od Gallerii Vecchietta we Florencji.

W głębi po lewej stronie widoczny jest pokutujący św. Hieronim, a po prawej św. Franciszek z Asyżu, wznoszący ku górze ręce, na których pojawią się za chwilę stygmaty.

Temat adoracji Dzieciątka przez Maryję został spopularyzowany we Florencji właśnie przez Lorenza i jego warsztat, z którego wyszło 30 tond o tym temacie. Prawie zawsze w tych wyobrażeniach Dzieciątka towarzyszy mały święty Jan Chrzciel, święty patron Florencji. Przed XV wiekiem święty przedstawiany był jako dojrzały mężczyzna, ascetyczny eremita. Jego transformacja to między innymi efekt renesansowego zainteresowania dziećmi i dzieciństwem. Tonda produkowano zarówno na zamówienie, jak i na wolny rynek z przeznaczeniem głównie dla sfery domowej, ale też umieszczano je w budynkach gildii, gmachach rządowych, w klasztorach

Galeria Malarstwa Europejskiego, wystawa stała otwarta, sztuka, malarstwo, rzeźba.

Galeria Malarstwa Europejskiego obejmuje obrazy, miniatury i rzeźby obce i polskie. Należą one do kolekcji Książąt Czartoryskich zapoczątkowanej przez Izabelę Czartoryską w Puławach (początek XIX wieku) i rozbudowanej przez Władysława Czartoryskiego (2 połowa XIX wieku) oraz obrazy i rzeźby obce należące do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, gromadzonej od jego powstania w 1879 roku. Ekspozycja Galerii ułożona chronologicznie daje możliwość przeglądu dziejów europejskiego malarstwa, w tym także polskiego

Najcenniejszym obiektem należącym do zbiorów Czartoryskich są: *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci (około 1490 rok) – jedyne dzieło tego artysty w Polsce i zarazem wielka rzadkość w skali światowej oraz *Krajobraz z Miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta Van Rijn (1638 rok) – jeden z siedmiu samodzielnych olejnych pejzaży tego artysty. Bardzo cennym obrazem, jest także *Adoracja Dzieciątka* Lorenza Lotto (około 1508 rok) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

W galerii można wyodrębnić następujące zespoły obrazów:

-średniowieczne i renesansowe włoskie, między innymi *Madonna z Dzieciątkiem* Mistrza Klarysek (Siena, koniec XIII wieku), *Ukrzyżowanie*, *Mistrza Piety* (Siena, XIV wiek), *Zwiastowanie*, *Mistrza Kodeksu św. Jerzego* (Avignon, XIV wiek), *Ukrzyżowanie*, warsztat Paola Veneziano (około połowy XIV wieku), *Święci Antoni i Łucja*, Carlo Crivellego, (około 1470 rok), tondo z Adoracją Dzieciątka, krąg Loranza di Credi (początek XVI wieku), *Pokłon pasterzy* Tommasa di Stefano zwanego Lunelli ( I połowa XVI wieku).

- obrazy niderlandzkie; między innymi *Zwiastowanie*, warsztat Dircka Boufsa, (około 1480 rok) *Mater Dolorosa* Aelbrechta Boufsa , (około 1500 roku), *Kazanie św. Jana Chrzciela*, Piotra Brueghela Młodszeo (1601-1604 rok), będące kopią obrazu Piotra Brueghela, Starszego

- obrazy niemieckie między innymi *Wstąpienie Marii do świątyni* Johanna Koerbecke (około połowy XV wieku), *Św. Katarzyna Aleksandryjska* Hansa Suessa von Kulmbacha (około 1511 roku).

- polskie, między innymi *Zwiastowanie* Malarza Jerzego (1617 rok), arcydzieło krakowskiego malarstwa cechowego czasów króla Zygmunta Starego.

Organizatorem wystawy jest Muzeum Książąt Czartoryskich, miejscem II piętro zabytkowego XVII wiecznego budynku spichlerza przy ul. Sikorskiego bud. w Krakowie.

Obraz został zamówiony 24 października 1522 roku przez Alberto Pratonieri do kaplicy rodzinnej pod wezwaniem Narodzenia Pańskiego w bazylice San Prospero w Reggio nell'Emilia.

Dzieło zostało ukończone w 1530 roku, kiedy nastąpiła inauguracja kaplicy. Zostało zatem wykonane w tym samym czasie co *Madonna di San Girolamo* obecnie znajdująca się w zbiorach Galleria Nazionale w Parmii; aby podkreślić pokrewieństwo stylistyczne i kompozycyjne pomiędzy tymi dwoma dziełami obraz z Parmy nazywany jest nazywany *Dniem* (po włosku: *Il Giorno*) z powodu jasności rozświetlającej malowidło, podczas gdy obraz z Dreżna został nazwany *Nocą* (po włosku: *La Notte*), gdyż scenę przedstawiono w trakcie zmierzchu.

Adoracja Dzieciątka przez Pasterzy należy do najstynniejszych i najczęściej kopiowanych dzieł Correggia; w swojej pierwotnej lokalizacji znajdowała się przez ponad stulecie i mogła być w ten sposób podziwiana przez Vasarięgo, Giovanniego Paolo Lomazzi, Isacchięgo, Francesca Scannellego i Charles'a de Brosse; w 1640 roku malowidło zakupił Franciszek I d'Este i trafiło ono do zbiorów książęcych w Modenie.

Uznanie, jakim cieszyła się *Noc* można porównać jedynie z tym, jakim cieszył się *Dzień*. Wielu malarzy włoskich i zagranicznych (między innymi El Greco i Peter Paul Rubens) specjalnie udało się do Reggio, aby je podziwiać i jakkolwiek aż do drugiej połowy XVI wieku nie krążyły graficzne odbitki nadzwyczajna estyma jaką cieszył się obraz sprawiła, że Coreggio uzyskał opinię wybitnego malarza scen nocnych. Pomimo licznych prób zakupu *Adoracji* czynionych przez różnych ważnych kolekcjonerów – słynne stały się prośby króla Hiszpanii składane za pośrednictwem nadwornego malarza Diego Velazqueza około połowy XVII wieku – przestawna *Noc* z Reggio Emilia pozostała we Włoszech niemal do połowy XVIII wieku. Obraz był jednym ze 100 arcydzieł sprzedanych w 1740 roku przez Franciszka III d'Este lektorowi saskiemu Augustowi III Wettynowi (Fryderykowi Augustowi II według nomenklatury saskiej); od tamtego czasu znajduje się w Galerii Drezdeńskiej.

Jeden z rysunków przygotowawczych do obrazu znajduje się w zbiorach Fitzwilliam Museum we Cambridge, jednakże znacznie różni się od ostatecznej wersji dzieła.

*Adoracja Dzieciątka* Correggia jest szczególnie sugestywna dzięki efektom światłocieniowym; światło promieniuje od Dzieciątka stanowiącego centrum kompozycji i odbija się od poszczególnych postaci i chmur, gdzie kłębowisko aniołów przypomina dekorację kopuły Duomo w Parmii. Vasari napisał: *W tym samym Reggio znajduje się obraz przedstawiający Narodziny Chrystusa, od którego rozciąga się światłość, oświetla bla-*



Antonio Allegri da Correggio, *Adoracja Dzieciątka*, około 1525-1530 rok, płótno, 256,5 x 188 cm. Galeria Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie.

skiem pasterzy i inne postacie, które go oglądają; wśród rozlicznych rozważań o tem – jest tam kobieta chcąca pożądliwie wpatrywać się w Chrystusa, jej oczy śmiertelnie zaś nie mogły znieść światła jego boskości (...) i zakrywała je przykładając do nich dłoń (...). Jest tam śpiewający chór anielski nad chatą, tak dobrze odmalowany, że wydawałoby się raczej, że spłynęli aniołowie z nieba, niż że wykonała je ręka ludzka.

Boskie światło emanujące od małego Chrystusa jest narzędziem służącym do przedstawienia reakcji postaci adorujących Dzieciątka i do podkreślenia, że nie oślepią tylko Maryi. Temat narodzenia Pańskiego, sam w sobie statyczny i nie przewidujący żadnego szczególnego ruchu postaci zostało w ten sposób ożywiony – wokół cudownej jasności rozgrywa się historia, żywa opowieść.

Rysunek, światłocień, koloryt wielkiego Correggia osiąga w przypadku Nocy szczyt swojej doskonałości. Na tym obrazie – zdaniem Goulda najbardziej antyklasycznym – występują razem wszystkie cechy charakterystyczne naturalności: styl Correggia jest w tym wypadku bezsporny, sam obraz jest ponadczasowy i stanowił inspirację na kilka kolejnych stuleci. Wiele szczegółów tworzących cudowną atmosferę da się wskazać – źródło światła, które od Dzieciątka rozchodzi się promieniście po poduszce z kłosów zboża, co jest jaskrawym odwołaniem eucharystycznym; włosy Maryi przez które prześca się światło; ruchliwość starego pasterza, który właśnie zdejmuje z głowy nakrycie i opiera się na kiju uginając nogi; całokształt gry gestów w obu grupach postaci – ziemskiej i niebiańskiej; zadziwiające wykręcenie ciał anielskich; wreszcie jutrzienka zarysowująca się daleko na horyzoncie imitującym wzgórze z rejonu Val d'Enza.



Hugo van der Goes, (1435/1440-1482rok), *Pokłon Trzech Króli (Ottarz Monforte)*, około 1470 rok, olej na desce, 147 x 242 cm, Gemaldegalerie, Berlin.

Hugo van der Goes to jeden z najbardziej znanych i cenionych malarzy Północy drugiej połowy XV wieku. Stał na czele cechu malarzy w Gandawie i cieszył się protekcją książąt Burgundii, władców Flandrii. Eksperymentował nie tylko w dziedzinie rozwiązań formalnych i związanych ze światem, ale również samej techniki. Malował niekiedy temperą na cienkich płótnach, uzyskując efekt wielkiej przejrzystości i świetlistości. Można przypuszczać, że uciekał się do tej szczególnej techniki ze względu na łatwość przewożenia gotowych dzieł zamawianych nie tylko przez możnych obcokrajowców przebywających w Brugii, ale również zleceniodawców mieszkających daleko od jego miasta. Ten wspaniały, nastrojowy i pełen mistycznego napięcia *Pokłon Trzech Króli* stanowił środkową część poliptyku (brak skrzydeł zawierających zapewne portrety fundatorów) znajdującego się w kolegium jezuickim Monfort di Lemoc, w północnej Hiszpanii. W tym dziele można dostrzec wpływy znanych artystów dzieł włoskich – monumentalną przestrzeń wypełniają imponujących rozmiarów postaci, ujęty w skrócie długi mur biegnie aż po horyzont, postaci „gestykulują” w pewien charakterystyczny sposób „sondując” przestrzeń we wszystkich kierunkach. Jednocześnie malarz w całej pełni ukazuje swój kunszt naturalisty, drobiazgowość w odtwarzaniu przedmiotów – w niszy za Maryją widzimy miski i tkaniny, na pierwszym planie znajduje się futrzane nakrycie głowy, żdźbła słomy zostały oddane z wielką pieczołowitością, puchary śnią żywym blaskiem. Po zakończeniu tej pracy, cierpiąc męki natury mistycznej, Hugo namalował dla florenckiego medyka Tomasa Portinariego kolejny wspaniały poliptyk (*Ołtarz Portinarich*, 1475-1476 rok), Florencja, Uffizi), który, znalazłszy się we Florencji w 1483 roku w kościele szpitalu pod wezwaniem Santa Maria Nuova, wywołał ogromne zainteresowanie miejscowych artystów przyczyniając się do intensywniejszej wymiany myśli artystycznej między kulturą flamandzką a włoską.



Hugo van der Goes, *Ołtarz Portinarich*, olej na desce, 253 x 586 cm (całość), *Pokłon pasterzy* 253 x 304 cm (część środkowa), *Portrety rodziny donatorów* (awers) i *Zwiastowanie* (rewers skrzydeł bocznych), 253 x 141 cm (każdy), Galeria Uffizi, Florencja, inw. 1890; nr 3191, 3192, 3193.

Ten wielki tryptyk, namalowany w Brugii około 1475 roku na zamówienie Portinariego, znajdował się na ołtarzu głównym florenckiego kościoła San Egidio przy szpitalu Sana Maria Nuova. Na lewym skrzydle przedstawieni zostali: Tommaso z dwoma synami oraz święci Tomasz i Antoni Opat; na prawym – jego żona Maria Maddalena Baroncelli z córką oraz świętymi Małgorzatą i Marią Magdaleną

To niewiarygodne w swym rozmachu dzieło – efekt wielkiego talentu artysty – jest jednocześnie wyrazem ogromnej ambicji, zamożności i swoistej pychy kupca, człowieka zawrotnej kariery jakim był Tommaso Portinari. Przeszedłszy szybko kolejne stopnie wtajemniczenia zawodowego w filii banku Medyceuszy w Brugii, stał się ostatecznie jego kierownikiem, z czasem zaś radcą dworu i doradcą finansowym księcia Karola Śmiałego. Wielkie sumy, jakich udzielał księciu, szybko doprowadziły do upadku banku i chwilowego zachwiania się jego kariery, jednak ta, wyjątkowo szybko zyskała nowe oblicze: Tommaso został posłem i uzyskał tytuł ambasadora Medyceuszy na dworze hiszpańskim.

Ta niezwykła droga zawodowa Portinariego odzwierciedla nowożytny fenomen, jakim w renesansie stał się zawód kupca i poczucie siły pieniądza! W XVI wieku opublikowano w Italii traktat *O oszczędności*, w którym można było przeczytać, iż „pieniądz jest człowieka krwią najpierwszą. Bo gdy człowiekowi krew wytoczyć z żył, będzie jeszcze mógł powrócić do zdrowia. Ale jeśli odbierze mu się pieniądze, odbierze mu się i życie”. Zamknięte skrzydła tryptyku ukazują dość ascetyczne Zwiastowanie. Zostały one wykonane w monochromatycznej tonacji, naśladującej formułę rzeźbiarskiej (en grisaille). Dopiero po otwarciu skrzydeł ukazuje nam się niewiarygodnie bogata sceneria, wprowadzającą widza „bez oddechu” w tłocznią od ludzi i świętych scenerię. Oba boczne skrzydła, z daleką panoramą w tle, stanowią kulisy dla rodzinnej galerii portretów.



Hugo van der Goes, *Ołtarz Portinari*, olej na desce, 253 x 586 cm (całość), *Pokłon pasterzy* 253 x 304 cm (część środkowa), Galeria Uffizi, Florencja, inw. 1890; nr 3191, 3192, 3193.

Skrzydło lewe ukazuje w pozycji klęczącej samego Portinariego o niezbyt urodziwej twarzy z wyrazistym nosem. Tuż za ni m klęczą dwaj jego synowie: pierworodny Antonio i Pigello. Dodatkowo, w średniowiecznej jeszcze konwencji, tuż obok, widnieją imienni patroni Tommasa (św. Tomasz) i Antonia (św. Antoni Pustelnik).

Skrzydło prawe zostało przeznaczone dla żeńskiej linii rodu. Wypełnia je fantastyczny, nieco efemeryczny wizerunek żony Portinariego – Marii Baroncelli i ich córki Margherity, którym z kolei towarzyszą św. Małgorzata i św. Maria Magdalena.

Van der Goes w sposób doskonały przedstawił portrety wszystkich członków rodziny, dając im fizjonomiczną głębię, rys charakterologiczny, osobistą historię i coś na wskroś intymnego, głębokiego choć niepokojącego...

Scena środkowa przedstawia wspaniałą, pełną wzniosłości scenę *Adoracji Dzieciątka*. Mimo wspomnianej wzniosłości całość kompozycji wydaje się jednak mocno nierówna. Pełna przedmiotów i postaci, przy czym te ostatnie zdają się dzielić na trzy typy. Typ pierwszy, mocno idealistyczny tworzy grupa angelusów, część z nich ubrana jest w skromne choć wytworne białe i błękitne szaty, część zaś dźwiga na swoich wiotkich ramionach brokatowo-altembasowe kapy. Wszystkie jednak zdają się sprawiać wrażenie nadziemsko urodziwych, malowanych dość płaski, niemalże „wyciętych” z szablonu u „wklejonych” w realistyczny, kaleki, trudny do zniesienia i pełen grzechu świat człowieka. Ich ciała i twarze jaśnieją bielą i złotem, a drobne, delikatne dłonie składają się ku modlitwie. Towarzyszy temu zadziwienie oraz chęć objęcia i utulenia cudu jakim jest Jezus.

Do grupy drugiej należy św. Józef oraz absolutnie zjawiskowe i wybitne postacie pasterzy, którymi artysta udowodnił swoją brawurę i odwagę przedstawienia prawdy o człowieku. Prawdy o człowieku spracowanym, wyniszczonym ciężarem codzienności, znużonym beznadzieją i biedą. Nikt wcześniej przed Hugo van der Goesem nie ośmielił się, a może nawet nie potrafił pokazać w tak wymowny i naturalistyczny sposób spracowanych, męskich dłoni. Ich uroda jest tak dominująca, że nieopatrznie ściąga spojrzenie widza, które wszak winno koncentrować się na wiotkim ciele małego Chrystusa.. Dłonie te są jak milcząca ikona: zylaste, starcze dłonie Józefa i dłonie pasterzy w bogatej gestykulacji, ale jakby przyciężkie, kwadratowe, stają się zapowiedzią dłoni i stóp, które „objawia” w swoich obrazach tylko i wyłącznie Caravaggio – poeta ubogich i wykluczonych,

Trzecim bytem oscylującym między naturalizmem a idealizmem jest Matka Boża, której niebieska suknia splywa przyciężko fałdami ku ziemi. Jej uroda wcale nie jest oczywista, to kobieta o niekoniecznie delikatnych dłoniach i twarzy wyraźnie przygasłej, pozbawionej wyszukanego piękna. Mimo to bije z niej trudna do opisania tajemnica, będąca z kolei emanacją pierwiastka niebiańskiego, podobna aurze, którą posiadają anioły.

Motyw klęczącej Maryi sugerujący jej dziewictwo przez bezbolesny poród i Dzieciątka spoczywającego na ziemi zostały zapożyczone przede wszystkim z dwóch źródeł literackich *Meditationes Vitae Christi* Pseudo-Bonawentury i *Revelationes* św. Brygidy szwedzkiej. U Pseudo-Bonawentury Matka Boża rodzi bezboleśnie stojąc. Dopiero po porodzie, gdy złożyła Syna na sianie modliła się na klęczkach. Z kolei w wizji św. Brygidy Maryja rodzi w pozycji klęczącej. Ściągnięty, cudowny w swej prostocie chodak św. Józefa, stanowi odniesienie do Biblii i Mojżesza ściągającego obuwie przed Krzewem Gorejącym. Św. Cyryl Aleksandryjski tłumaczył ów gest faktem, iż obuwie zostało wykonane z martwego zwierzęcia, iż ten kto chce dotknąć Ziemi Świętej musi zdjąć obuwie, bowiem oddzielałoby go ono od Boga.

Niezwykle interesujący i intrygujący element obrazu stanowi „martwa natura” mieszcząca się na pierwszym planie. Tworzą ją kolejno: snop zboża, albarello (typ drogiego, fajansowego naczynia aptecznego o wklęsłym brzuścu, dekorowanego wyszukaną malaturą), w którym znajduje się bukiet złożony z czerwonych lili oraz białych i niebieskich irysów; szklany wazon z niebieskimi orlikami i czerwonymi goździkami. Poniżej leżą rozsypane, delikatnej urody fioletowe fiołki. Wszystko to tworzy swoisty, pozornie tylko naturalny „dekor” złożony z bytów roślinnych, jednak bardzo precyzyjnie i estetyczne zakomponowanie całości, sugeruje, iż mamy do czynienia z niezwykle istotnym i intensywnym znaczeniowo przesłaniem.

Po pierwsze ważną symbolikę zawierają same rośliny: snop zboża stanowi odniesienie do Chrystusa – Chleba Eucharystycznego, lilia symbolizuje czystość i nienaruszalność Maryi, irysy wyobrażały Mękę Chrystusa, ale z uwagi na fakt, iż nazwa „irys” oznacza w języku greckim „tęczę” mogły także odnosić się do Najświętszej Marii Panny określanej przez Amadeusza z Lozanny jako „kolorowa tęczą rozkwitająca wśród obłoków”; czerwone goździki symbolizują Pasję Chrystusa, podobnie jak fiolet orlików i fiołków. Jednocześnie orliki mogły symbolizować smutek i siedem boleści Maryi, zaś fiołek oznaczał Jej pokorę i skromność.

Takie symboliczne ujęcie roślin nie wyczerpuje się, bowiem można je także rozpatrywać w kategoriach symboliki ilościowej: trzy goździki odnoszą się do trzech ran Chrystusa, siedem orlików to siedem boleści Maryi oraz siedem darów Ducha Świętego, trzy irysy symbolizują Trójcę Świętą, zaś dwadzieścia fiołków to liczba osób adorujących na obrazie Dzieciątko Jezus.

Dodatkowo trzeba zastanowić się, jakie znaczenie posiada ukazane naczynie apteczne. Po pierwsze, jak już zostało wspomniane, tryptyk ufundowany do rodowej kaplicy kościoła Sant'Egidio w szpitalu Santa Maria Nuova we Florencji. Drugie przesłanie odnosi nas do nowo narodzonego Dzieciątka, czyli Chrystusa Lekarza („Lecz On się obarczył naszym cierpieniem. On dźwigał nasze boleści, a myśmy Go za skazańca uznali, chłostanego przez Boga i zdeptanego. Lecz On był przebity za nasze grzechy, zdruzgotany za nasze winy. Spadła Nań chłosta zbawienia dla nas, a w Jego ranach jest nasze zdrowie” (Iz 53,5).



Hugo van der Goes, *Ottarz Portinarich*, olej na desce, 253 x 586 cm (całość), *Pokłon pasterzy* 253 x 304 cm (część środkowa) – fragment *Martwa natura*, Galeria Uffizi, Florencja, inw. 1890; nr 3191, 3192, 3193.



Narodziny Chrystusa to gwarancja oddalenia szeroko pojętych chorób ciała i duszy.

*Tryptyk Portinarich* z jednej strony jest dziełem klasycznym, wykorzystującym dość stabilne ikonograficzne założenia tryptyków fundacyjnych: umieszczenie fundatorów na skrzydłach w pozycji adoracji sacrum znajdującego się w panelu centralnym: obecność świętego patrona przy donatorze, niezwykle ważna rola aniołów itp. Z drugiej strony van der Goes wprowadza nowożytną anatomię oka łaknącego realizmu najwyższej próby, wizerunku człowieka z krwi i kości. Artysta bada swoje możliwości i możliwości widza, pozbawiając dorosłych fundatorów aury idealizmu i tworząc dodatkowo niezwykle, pełne pulsującej młodej krwi portrety dzieci.

Wspomniano już o dłoniach pasterzy i św. Józefa, które stanowią niejako przeczucie przyszłego malarstwa Caravaggia. Ten element także stanowi znak profetycznych przeczuć malarza cierpiącego przecież na stany depresyjne i melancholię.

Jest jednak w tryptyku element, który w pierwszym odruchu można potraktować jak średniowieczną ikonograficzną zaszłość – jest nim mocno tajemnicza sylwetka demona skrytego za kolumną „ruin teatralizowanej stajenki”. Mroczny demon przypomina setki średniowiecznych podobnych mu istnień, jednak jego rola w tryptyku jest mocno nieoczywista. Czy wyobraża diabła pokonanego faktem narodzin Chrystusa? Jest fałszywym Mesjaszem? Czy może jest w pewnym sensie ukrytym portretem samego artysty, dotkniętego melancholią, pojmowaną jako Boska Kara, utożsamianą z opętaniem czyli osaczeniem przez demona? Czy niepozorny, ponury diabeł obecny w obrazie nie jest zobrazowanym lękiem samego malarza, który wkrótce po ukończeniu dzieła zaczął coraz mocniej podupadać na zdrowiu (w 1481 roku dostał napadu szału zakończoną próbą samobójczą)?

Jak wiadomo w 1477 roku artysta wstąpił do klasztoru augustianów w Roode Closter koło Brukseli, leczony tam między innymi muzykoterapią powracał do zdrowia, by ponownie pogrążyć się w stanach depresyjnych. Zmarł w 1482 roku, na bliżej nierozpoznane „wtórne zakażenie”, co jedynie potwierdza fakt, iż cierpiał na ciężką depresję, której przecież towarzyszy często silne osłabienie i skłonność do infekcji. Brat Gaspar Ofthuys, pisał w kronice klasztornej: „Jedni ludzie mówią o szczególnym przypadku – *frenesis magna* – wielkiego szaleństwa mózgu. Inni wierzą w opętanie przez złego ducha. Faktycznie występują objawy obu nieszczęsnych chorób, które są obecne w nim (bracie



Hugo van der Goes, *Ołtarz Portinarich*, olej na desce, 253 x 586 cm (całość), *Pokłon pasterzy* 253 x 304 cm (część środkowa) – fragment *Pasterze*, Galeria Uffizi, Florencja, inw. 1890; nr 3191, 3192, 3193.

Hugo), chociaż zawsze rozumiałem, że jakakolwiek jest to choroba, to on nigdy nie próbował szkodzić innym, tylko sobie. Jakkolwiek nie jest to typowe ani dla szalonych, ani dla opętanych. Po prawdzie, co naprawdę mu dolegało, tylko Bóg może powiedzieć.

By uświadomić sobie jak wielkim uznaniem cieszył się Schongauer, nie tylko za życia, ale również długo po śmierci, możemy przytoczyć historię z długiej podróży z Norymbergi do Kolmaru, którą przedsięwziął młody Durer, by skorzystać z doświadczeń tego mistrza, uważanego za najznakomitszego rytownika wszech czasów. Dotarłszy do alzackiego miasta, dowiedział się jednak, że mistrz niedawno zmarł. Wielki malarz niemiecki czuł się jednak rzez całe życie kimś w rodzaju pośmiertnego ucznia, zwanego przez innych malarzy oraz źródła pisane „Pięknym (Schon)”. Wielu informacji o jego życiu dostarczył właśnie Durer. I choć Schongauer pozostawił po sobie o wiele więcej rycin niż dzieł malarskich, był bardzo ceniony również w tej dziedzinie. Praktykował z powodzeniem także inny rodzaj sztuki, rzadki wśród twórców w krajach północnych, a mianowicie malarstwo freskowe, pozostawiając po sobie między innymi wspaniałą *Sąd Ostateczny* w katedrze św. Stefana w Breisach. W niewielkim Pokłonie Pasterzy, w harmonijnie podzielonej przestrzeni tym, co najbardziej rzuca się w oczy, jest pragnie



Martin Schongauer, (około 1450-1491 rok),  
Pokłon Pasterzy, około 1480 rok, olej na desce,  
37,5 x 28 cm, Gemaldegalerie Berlin.

nie wyrażenia pokory i skromności adorujących Dzieciątka wieśniaków. Uderza również wpływ malarstwa flamandzkiego, poznanego i poddanego gruntownym studiom w czasie licznych podróży malarza, przede wszystkim twórczości Rogiera van der Weydena. Mocne światło wydobywa każdy detal łagodnych wzgórz w oddali, a centralna scena ukazuje drobne portrety pasterzy i ich ubożego dobytku, dając dowody głębokiej znajomości tego pełnego trudu życia, jakie przypadło w udziale Świętej Rodzinie, tu pełnej godności i skupienia. Zwróćmy uwagę na sposób namalowania dziurawych tobołków widocznych na pierwszym planie, wytartą tkaninę, na której spoczywa Dzieciątko, ubogie w swojej świetlistej nagości. Sugestywny liryzm, jakim dzieło to jest przesycone, bierze się zatem z umiejętności ukazania rzeczy takimi, jakim są w rzeczywistości, i nadania im w ten sposób głębszego znaczenia.

Zamówiony przez kapucynów dla kościoła Santa Maria degli Angeli, namalowany w 1609 roku, zaledwie rok przed śmiercią, obraz Carravaggia niesie z sobą poważny i jakby pesymistyczny nastrój. Scena pokłonu pasterzy zamknięta jest w ciasnej przestrzeni stajenki, pozbawiona całkowicie *decorum*. Obraz powstał w ostatnim okresie życia artysty, który cechował pełen tragizmu realizm. Także w religijnym malarstwie burzył dotychczasowe konwencje, akcentując realistyczny, ludzki aspekt wydarzeń.



Caravaggio (1571-1610), *Adoracja pasterzy*,  
(po włosku: *Adorazione dei pastori*),  
1609 rok, olej na płótnie, 314 x 211 cm,  
Muzeum Regionalne Mesyny.



Caravaggio (1571-1610), *Adoracja pasterzy*,  
(po włosku: *Adorazione dei pastori*), fragment,  
1609 rok, olej na płótnie, 314 x 211 cm,  
Muzeum Regionalne Mesyny.

Caravaggio prowadzi widza przez mrok wiejskiej, drewnianej szopy, gdzie Maryja leży na postaniu ze słomy, zgodnie z pełną pokorą pobożnością braci kapucynów, dla których obraz został namalowany. Widok Matki Bożej przytulającej Dzieciątko, które wyciąga ku Nie swe rączka, żeby ją pogłaskać, jest przepojony niezmierną słodyczą.

*Pokłon pasterzy*, to obraz francuskiego malarza Georges'a de La Toura. Tematem obrazu jest motyw narodzenia Jezusa opisany głównie w Ewangelii św. Łukasza (Łk 2,15-21) oraz w *Protoewangelii Jakuba* i *Pseudoewangelii Mateusza*.

Georges de La Tour,  
*Pokłon Pasterzy*, około 1643 r.,  
olej na desce, 107 x 131 cm,  
Luwr, Paryż.



La Tour, malarz tworzący pod silnym wpływem Caravaggia, ujął scenę narodzenia w charakterystyczny dla siebie sposób. Na pierwszy rzut oka scena przedstawia grupę pięciu osób siedzącą wokół dziecka w świetle zapalanej świecy. Jest ona jedynym źródłem światła, które pada na twarze zebranych lecz dzięki przystaniającej dłoni starca, widz ma wrażenie, iż blask bije od dziecka. Każda z osób pogrążona jest w zadumie a ich wzrok pozornie skierowany jest w stronę Jezusa. La Tour odszedł od tradycyjnej ikonografii narodzin Chrystusa. Wśród zebranych znajduje się druga kobieta, służka, trzymająca naczynie z wodą. Nie ma wśród zwierząt osła i wołu, a jedynie owca przeżuwająca siano. Dzieciątko leży w wiklinowym koszu, a nie w żłobie jak mówi tradycja.

Na to, że mamy do czynienia z narodzinami Jezusa i pokłonem pasterzy wskazuje postać starca. Jest to św. Józef mąż Maryi. La Tour kilkakrotnie przedstawił podobnego mężczyznę właśnie w takiej roli, między innymi w *Śnie świętego Józefa*, czy w *Świętym Józefie cieśli*. Po lewej stronie, w czerwonej szacie siedzi Maryja, która jako jedyna modli się i nie patrzy na noworodka. Za nią siedzi pasterz, który przyprowadził swoją owieczkę.

Obraz został zamówiony prawdopodobnie przez obywateli miasta Luneville, w 1644 roku, jako hołd dla nowego gubernatora, Maruiq de la Fert. Przez wiele lat był zapomniany, odkryty ponownie został w Amsterdamie i w 1926 roku zakupiony przez paryskie muzeum Luwr.



Bartolome Esteban Murillo, *Pokłon Pasterzy*, olej na płótnie, ok.1650 r. Muzeum Prado, Madryt.

Jezus urodził się w stajni, w chłodzie i niedostatku, bo w Betlejem dla Świętej Rodziny zabrakło miejsca w gospodzie. Jednak choć stajenka była uboga, z obrazu emanuje rodzinne ciepło i pogodny nastrój.

Mały Jezus jest pielęgnowany przez Matkę, ubraną w czerwoną suknie i niebieski płaszcz. Kolor niebieski był tradycyjnie wiązany z Matką Bożą (jak obietnica wniebowzięcia), czerwień przypominała o męczeństwie Chrystusa, które Ją także dotknęło. Aby nie zakłócić naturalności tej sceny, artysta zrezygnował z malowania aureoli i złotych promieni, ale warto zauważyć, że postać Jezusa jest tutaj źródłem światła. Blask bijący od Niego delikatnie oświetla sąsiednie osoby, podczas gdy pozostałe pogrążone są w półmroku.

Nad Dzieciątkiem pochyla się św. Józef, a z prawej strony swój pokłon składają pastarze. Jak podaje Ewangelia według św. Łukasza, byli oni pierwszymi ludźmi, którzy przyszli złożyć hołd Jezusowi. O cudownym wydarzeniu Jego narodzin zostali powiadomieni przez anioła, gdy „trzymali straż nocną nad swoją trzodą (Łk 2,8). Pasterz, który podszedł najbliżej, padł na kolana i złożył ręce do modlitwy. Za jego plecami widzimy kobietę trzymającą kosz wypełniony jajami. Palce jej prawej ręki ułożone są w ten sposób, że pokazuje ona baranka, podtrzymywanego przez trzeciego pasterza. Baranek jest oczywiście łatwo rozpoznawalnym przez każdego wiernego symbolem Zbawiciela, znakiem ofiary, którą poniósł On za wszystkich ludzi, umierając na krzyżu. Jak głoszą słowa popularnej kolędy: „A prorocstwo Jego zgonu już się w świecie szerzy...”. Kosz z jajami nawiązuje do symboliki odradzającego się życia, czyli rezultatu zbawczej ofiary Chrystusa. Za plecami Maryi znajdują się wół i osioł, tradycyjnie obecne w betlejemskiej stajence.

Obraz Amico Asperiniego, *Pokłon Pasterzy*, podarowany Gallerii Uffizi przez Bernarda Berensona, powstał w latach dwudziestych XVI wieku, a nie jak dotychczas sugerowano pod koniec lat trzydziestych. Jest to wspinały przykład szczególnego rodzaju interpretacji Asperiniego, polegającej na łączeniu świata rzeczywistego z „koncepcją groteski”.



Amico Asperini, *Pokłon pasterzy*,  
około 1520 rok, olej na desce,  
44,5 x 34 cm,  
Galeria Uffizi, Florencja.



Anonim Paryski, *Hołd Trzech Króli, Ukrzyżowanie*, olej na desce, 54 x 36 cm (każdy), Bargello Muzeum, inw. 1889 rok, nr 2038.

Dyptyk z około 1360 roku z kolekcji Carranda, подарowany Florencji z przeznaczeniem do Muzeum Bargello w 1888 roku, uważany jest za dzieło szkoły francuskiej z niemieckimi wpływami.

Pochodzenie obrazu nie jest znane. W inwentarzu Akademii z 1825 roku figuruje jako dzieło anonimowego malarza flamandzkiego. Obraz namalowany został w młodzieńczym okresie twórczości artysty.



Gerard David, *Hołd Trzech Króli*, tempera na płótnie, 95 x 80 cm, Galeria Uffizi, Florencja, inw. 1890; nr 1029.

Ten niewielki obrazek, razem z drugim, Obrzezaniem, zostały wykonane na zlecenie Piera del Pugliese na drzwiczkach ołtarzyka. W zbiorach Palazzo Vecchio odnotowane w 1589 roku.



Mariotto Albertinelli, *Adoracja Dzieciątka*,  
około 1503 roku, *tondo*,  
olej na desce, średnica 86 cm.  
Galeria Pitti, Galeria Palatina, Florencja;  
inw. 1912; nr 365.

Tondo stylistycznie podobne do *Nawiedzenia* z Uffizi, powstało około 1503 roku.



Fra Bartolomeo, *Narodzenie Dzieciątka*,  
olej na desce, 19,5 x 9 cm,  
Galeria Uffizi, Florencja, inw. 1890, nr 1477.

# WSCHÓD

Motto

*„Jeśli przyjdzie do ciebie poganin mówiąc: pokaż mi twoją wiarę,  
to zaprowadź go do świątyni i pokaż mu święte obrazy”.*

Jan z Damaszku:

Święto Bożego Narodzenia zostało wprowadzone za czasów Konstantyna, prawdopodobnie na miejsce pogańskiego święta niezwycięzonego słońca (*Solis Invicti*) związanego z kultem cesarza i obchodzonego po przesileniu zimowym 25 grudnia (7 stycznia). Uformowany w wyniku długiej ewolucji na początku drugiego tysiąclecia w Bizancjum kanoniczny wizerunek Bożego narodzenia stanowi syntezę treści biblijno-dogmatycznych, reminiscencji liturgicznych oraz wątków apokryficzno-legendarnych. Ośrodkiem kompozycyjnym sceny jest skalista góra, często o dwóch wierzchołkach, symbolizujących dwie natury Chrystusa. W centrum owej góry znajduje się jaskinia malowana w kolorze czerni. Owa jaskinia, nawiązująca bezpośrednio do historycznej groty Narodzenia Pańskiego w Betlejem, „stanie się z czasem grota mistyczna, otchłanią śmierci, biblijnym Szeolem-Hadesem, symbolem świata pogrążonego w mroku po upadku grzechowym i oczekującym Odkupiciela. Przed jaskinią, na postaniu w kolorze królewskiej purpury leży lub siedzi Maryja, która dłonią dotyka policzka – ten gest, który powróci w scenie Ukrzyżowania, zapowiada przyszłą mękę Jej Syna. Mały Jezus, zawinięty w powijaki, niczym grobowy całun, spoczywa w żłóbku przypominającym sarkofag. To wszystko jest zapowiedzią Paschy. Nad grotą świeci betlejemska gwiazda, której niebieskie światło, rozszczerzone na trzy promienie, ujawnia tajemnicę Trójjedynego Boga. W kanonicznej ikonie Bożego Narodzenia spotykają się synchronicznie różne biblijne wątki. Aniołowie zwiastujący Dobrą Nowinę pasterzom ukazują teandryczny, czyli bosko-ludzki charakter wydarzenia w Betlejem, podczas gdy pasterze – reprezentanci Izraela – ewokują Tego, który nazwie siebie Dobrym Pasterzem. Trzej Mędrcy ze wschodu podążający do Betlejem nie tylko symbolizują narody pogańskie podążające do światła ewangelii, ale również antycypują trzy niewiasty podążające do grobu na ikonie Zmartwychwstania. W gromadzie obok żłóbka widnieją dwa zwierzęta wół i osioł, w nawiązaniu do symbolicznej interpretacji prorocstwa Izajasza (Iz 1,3): „wół rozpoznaje swego pana i osioł żłób swego właściciela. Izrael na niczym się nie zna lud mój niczego nie rozumie”. Obecność zwierząt ojcowie Kościoła interpretowali w sposób symboliczny: wół reprezentował Stary Testament albo naród żydowski, osioł zaś Nowy Testament lub narody pogańskie. Na dole ikony widnieją zwykłe dwie sceny. Jedna o charakterze apokryficznym – rozmowa św. Józefa z pasterzem (postać św. Józefa jest świadomie odsunięta od Maryi, aby podkreślić, że nie jest on ojcem Jezusa), i druga o wymowie sakramentalno-liturgicznej kąpiel Dzieciątka (forma basenu z wodą ewokuje zarówno chrzcielnicę jak i kielich mszalny). Tak więc ikona Bożego narodzenia jest emblematycznym miejscem spotkania trzech nurtów, które przez wieki kształtowały pobożność i ikonografię chrześcijańską Biblii, tradycji i liturgii. opisany bizantyński schemat przejęła ikonografia ruska, iw tej postaci występuje on na ikonach na ziemiach ukraińskich i białoruskich w XV i XVI wieku.



Zgodnie z tradycją ikonograficzną, scena narodzenia Chrystusa umieszczona jest w skalistym krajobrazie. Maryja, spowita w ciemną szatę, spoczywa na pośladku z czerwonej tkaniny, rozłożonym przed wejściem do mrocznej groty, na tle której ustawiony jest żłóbek z Dzieciątkiem. Z prawej strony kompozycji anioł zawiadamia pasterzy o narodzinach Pana, a z lewej widać zdążających konno ku grocie trzech magów. Dwie sceny u dołu ikony: z lewej strony – służące zajęte przygotowaniem kąpeli dla Nowonarodzonego, a z prawej strony – melancholijnego św. Józefa. Nie można jednoznacznie stwierdzić, kim jest towarzyszący mu mężczyzna – może być nim prorok Izajasz lub po prostu jeden z pasterzy.

Do tej kanonicznej tradycji, w redakcji moskiewskiej, nawiązuje współczesna ikona Michała Płoskiego oraz ikona Mateusza Środonia.



*Narodziny Chrystusa, początek XV wieku,  
Rosja, Kreml, Moskwa.*

Od czasów renesansu w ikonografii postbizantyjskiej rozpoczęła się stopniowa ewolucja sceny Narodzenia pańskiego. Ikona z ikonostasu lubelskiego prezentuje jeden z zachodnich wariantów tematu, zwany Pokłonem Pasterzy. Typową dla ikonografii wschodniej symboliczną grotę narodzenia zastąpiła swojska strzecha znana w tradycji zachodniej od czasów twórcy pierwszej „szopki” w Greccio – św. Franciszka. Święty Józef, z miotanego wątpliwościami i pozostającego na uboczu starca stał się opiekunem Dzieciątka i – czasów renesansowych obrazów Świętej Rodziny – przybliżył się do Maryi. Jedynie zawinięte w powijaki Dzieciątko w żłobie ewokującym czekający GO grób jest dalekim echem bizantyjsko-ruskiej ikonografii. Trzej Mędrcy na ikonie z Hłomczy reprezentują wzorem tradycji zachodniej, trzy pokolenia, czyli symbolicznie – ludność wszystkich czasów.

## IKONA

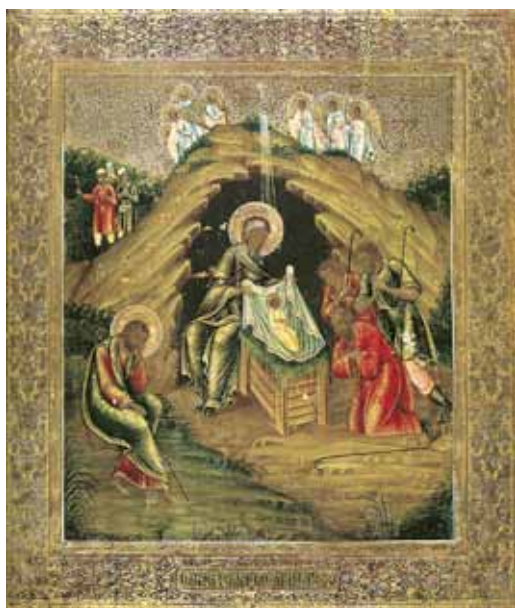
Słowo „Ikona” pochodzi od greckiego rzeczownika *eikon*, oznaczającego obraz.

W najszerszym znaczeniu terminu „Ikona” można określić każdy obraz wykonany dowolną techniką jednak w historii sztuki ikona jest wizerunkiem sakralnym związanym z tradycją chrześcijańskiego Wschodu, wykonanym najczęściej na desce, techniką enkaustyczną lub temperową według określonego wzoru. W niniejszej książce będziemy używać pojęcia „ikona” w tym węższym znaczeniu, przeciwstawiając je pojęciu obrazu religijnego związanemu z tradycją zachodnią. Granica między ikoną i obrazem nie zawsze jest wyraźna, szczególnie na terenach kulturowego pogranicza, o czym niejednokrotnie będziemy mieli okazję się przekonać.

## Ikony w Polsce



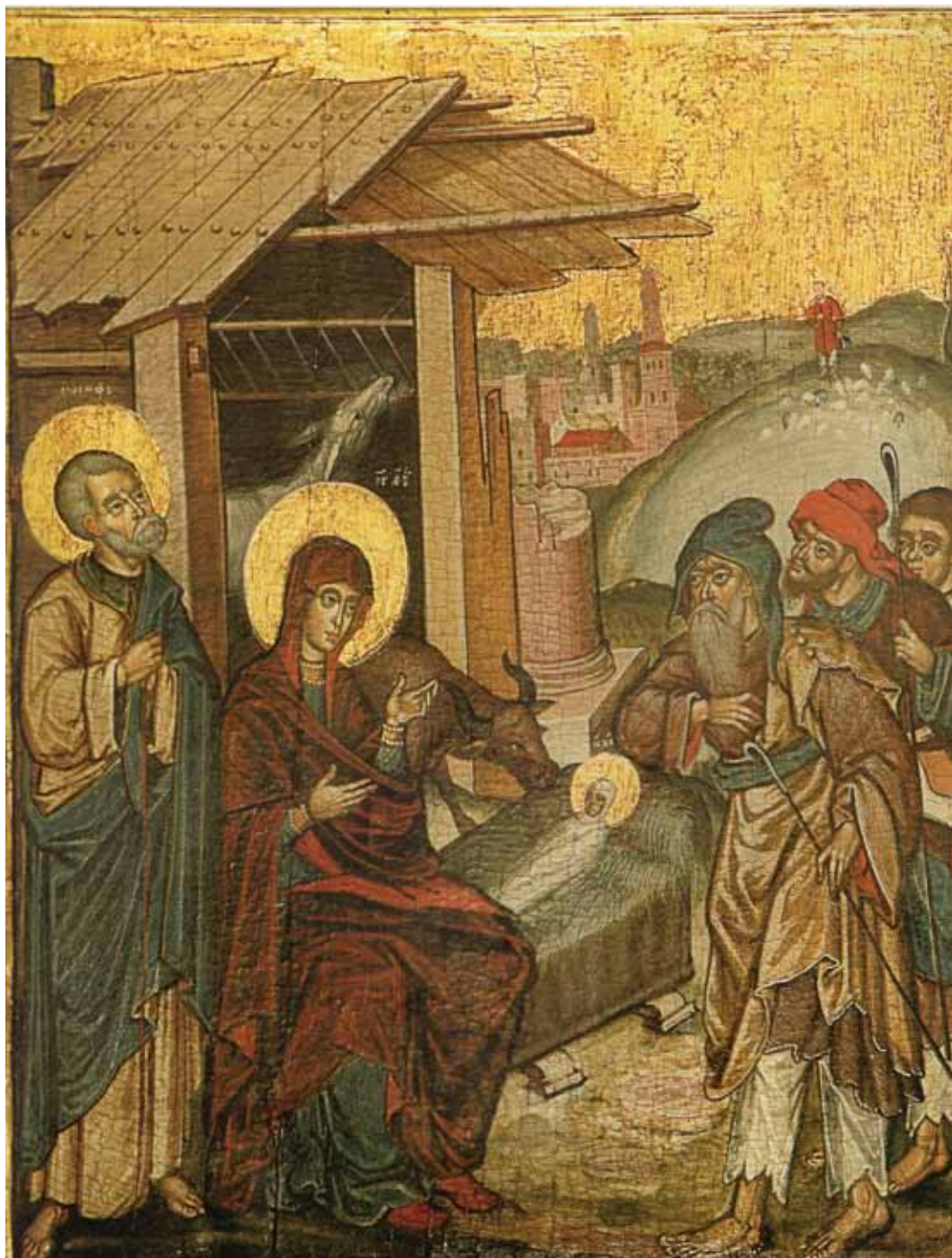
Boże Narodzenie, koniec XVI wieku, 75 x 53,5 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie.



Pokłon Trzech Króli z cerkwi w Hłomczy,  
2 połowa XVII wieku, 96 x 93 cm,  
Muzeum Historyczne w Sanoku.



Boże Narodzenie, XIX wiek,  
Rosja, Syberia(?), 35 x 31 cm,  
Muzeum Południowego Podlasia  
w Białej Podlaskiej.



Mateusz Środoń, *Boże Narodzenie*, 2002 rok, 84,5x 179 cm,  
Kościół Parafialny w Warszawie-Międzylesiu.



*Boże Narodzenie, 2 połowa XVII wieku, 42,5 x 36,5 cm,  
Katedra prawosławna Przemienienia Pańskiego w Lublinie.*

## Ikona a piękno

Kontemplacja piękna ikony prowadzi do umiłowania Piękna Najwyższego. Jak zauważył ksiądz Wacław Hryniewicz, w obliczu ikony doświadczenie sensu piękna przechodzi w kontemplację piękna sensu. Zacytujmy w tym miejscu znamieny fragment *Powieści minionych lat*, najstarszej kroniki staroruskiej z początku XII wieku, opisującej początki chrześcijaństwa na Rusi Kijowskiej. Autor kroniki, mnich Nestor, pod rokiem 6495 od stworzenia świata (czyli 987 po narodzeniu Chrystusa) notuje relacje posłów wysłanych przez księcia Włodzimierza do przedstawicieli różnych religii. Gdy posłańcy przybyli do Konstantynopola, cesarz zwrócił się do patriarchy: „Przyszła Ruś badać wiarę naszą; przygotuj cerkiew i kler, i sam przyoblecz się w szaty patriarchsze, niech widzą chwałę Boga naszego». To słysząc patriarcha kazał zwołać kler, wedle obyczaju odprawił świąteczne nabożeństwo, i kadzidła zapalono, i chóry wykonały pienia. I poszedł car z nimi do cerkwi, i postawili ich na przestronnym miejscu, pokazując im piękno cerkiewne, pienia i nabożeństwo archierejskie, obrzędy diakonów, opowiadając im o służeniu Bogu swemu”.

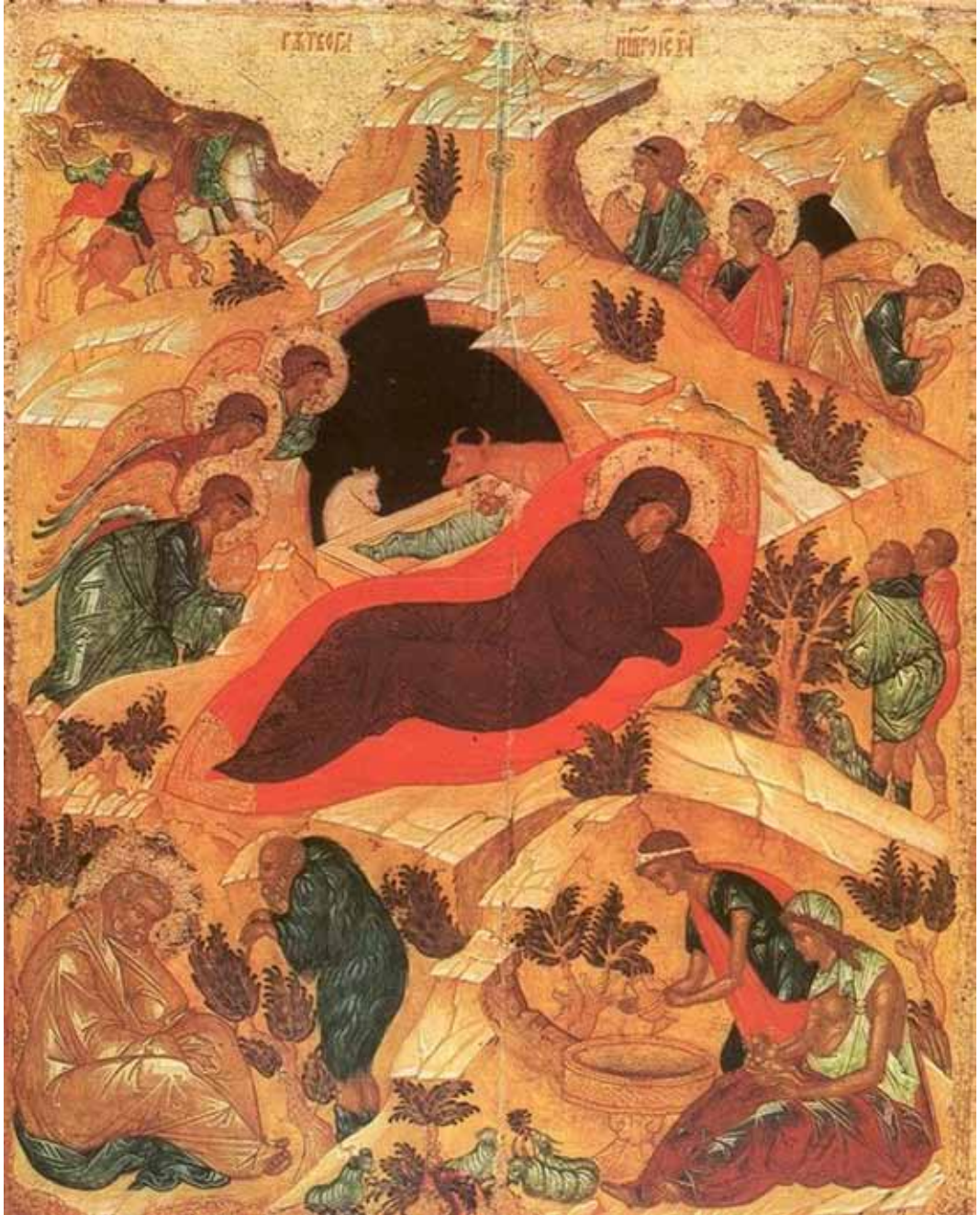
Posłowie, wróciwszy do Kijowa, opowiadali księciu Włodzimierzowi pełni zachwytu: „I przyszliśmy do Greków, i wielu nas, gdzie służą Bogu swojemu, i nie wiedzieliśmy, w niebie i byliśmy, czy na ziemi: nie ma bowiem na ziemi takiego widowiska ni piękna takiego, i nie wiemy, jak opowiedzieć o tym, tylko to wiemy, że tam Bóg z ludźmi przebywa (...). My zaś nie możemy zapomnieć piękna tego”.

Relacja posłów wywarła tak wielkie wrażenie na księciu, że wedle kroniki Nestora – postanowił on przyjąć chrześcijaństwo z Bizancjum, a tym samym zdecydował kulturowej przyszłości sporej części naszej planety. Chrzest Rusi Kijowskiej w 988 roku stał się kamieniem milowym dla trzech współczesnych narodów, będących jej dziedzicami: Ukraińców, Rosjan i Białorusinów.

W przytoczonej opowieści wysłanników książęcych pokreślone jest doświadczenie piękna. Nie prawdy, nie dobra, ale właśnie piękna. Owo piękno posłowie z Rusi dostrzegli w liturgii. Bizantyńczycy „pokazując im piękno cerkiewne” byli głęboko przekonani, że tajemnica chrześcijaństwa objawia się w sprawowaniu świętych obrzędów, w ikonowych obliczach, w melodii śpiewów, w zapachu kadzideł, w migotliwym blasku świec, w miękkich łukach i niebotycznych kopułach sklepień. Dobrze zapamiętali słowa świętego Jana z Damaszku: „Jeśli przyjdzie do ciebie poganin mówiąc: pokaż mi twoją wiarę, to zaprowadź go do świątyni i pokaż mu święte obrazy”. I nie zawiedli się. Pogańscy przybysze z północy, przekraczając próg świątyni, a była to najwspanialsza świątynia Mądrości Bożej, dali się porwać temu pięknu. Nie zatrzymali się na powierzchni melodii, słów, kształtów i zapachów. Doświadczyli, że piękno liturgii, w której brali udział, przewyższa wszelkie piękno ziemskie („nie ma bowiem na ziemi takiego widowiska ni piękna takiego”), że pozostawia w pamięci niezatarte wrażenie („nie możemy zapomnieć piękna tego”), że przekracza wszelką możliwość werbalizacji („nie wiemy, jak opowiedzieć o tym”, że otwiera serce na świat niewidzialny („nie wiedzieliśmy, w niebie li byliśmy, czy na ziemi”). I tak w widzianym pięknie rozpoznali piękno niewidzialnego Boga („tylko to wiemy, że tam Bóg ludźmi przebywa”).

„Ktokolwiek wchodzi tam, aby się modlić, natychmiast pojmuje, że dzieło to zostało dokonane dzięki boskiej łasce, a nie przez ludzką moc czy umiejętność; i tak duch człowieka unosi się wzwyż ku wspólności z Bogiem czując, iż On nie może być daleko, lecz że na pewno z upodobaniem przebywa w miejscu, które sobie obrał”.

Czyż te słowa Prokopa z Cezarei o świątyni Hagia Sofia w Konstantynopolu, zapisane w VI wieku, nie znalazły profetycznego spełnienia cztery wieki później, gdy próg owej świątyni przekroczyli przejęci wystannicy księcia Włodzimierza?



Andriej Rublow, *Boże Narodzenie*, ikona, XVI wiek,

W zapisanej piórem Nestora relacji postów zawierają się, niczym w ewangelicznym ziarnie, istotne cechy duchowości bizantyńskiej. To ziarno, zasiane na żyznej ruskiej glebie, przyniesie „owoc obfity”. Opowieść postów jest także emblematycznym, choć niezamierzonym, kompendium bizantyńskiej estetyki, która streszcza się w ikonie. To nie przypadek, że słynne słowa Dostojewskiego „piękno zbawi świat” zostały napisane nie na Zachodzie, ale na ziemiach ochrzczonych przez św. Włodzimierza, w ojczyźnie ikon Andrieja Rublowa.

### **Ikonografia Bożego Narodzenia w tradycji wschodniej – grotą, magowie i akuszerka**

Kościół wschodnie świętują Boże Narodzenie dopiero 7 stycznia, czyli niemal równo dwa tygodnie po świętach katolickich i protestanckich. Wydaje się to stanowić świetną okazję, by przestawić jakże ciekawą – i często niezbyt dobrze rozumianą – ikonografię owego święta w tradycji wschodniej.

Zwyczaj świętowania Bożego Narodzenia w kościołach wschodnich (Konstantynopol, Aleksandria, Edessa, Jerozolima) pojawia się już w IV wieku. W 379 roku święty Bazyl Wielki wprowadził go w Konstantynopolu, a od 430 roku Boże Narodzenie zaczyna być uroczystie obchodzone także w Aleksandrii. Istota ustanowionego wówczas święta jest rozumiana jako potwierdzenie prawdziwości wcielenia Boga-Słowa (Logosu), który przyszedł na Ziemię w ludzkiej postaci aby dokonać dzieła zbawienia ludzkości. Znaczenie to zostało zachowane podczas sporów dogmatycznych o dwóch naturach Chrystusa w IV-V wieku, które miały duże znaczenie dla kształtowania się bizantyjskiej ikonografii Bożego Narodzenia, która z kolei była później kopiowana i przetwarzana między innymi na Rusi i na Bałkanach.

### **Najwcześniejsze wzorce**

Najwcześniejsze przedstawienia Bożego narodzenia spotykamy w katakumbach i sarkofagach rzymskich z IV wieku. Jako podstawa dla kształtowania się ikonografii tego święta posłużyły przede wszystkim teksty dwóch ewangelii kanonicznych: według św. Łukasza, w którym opisane zostały narodziny Chrystusa w stajni w otoczeniu wołu i osła, i według św. Mateusza, w której przedstawiono pokłon trzech królów. Wpływ miały także liczne teksty apokryficzne. W pierwszych przedstawieniach Bożego Narodzenia wykorzystywane znane ze sztuki antycznej typy przedstawienia położnicy, wołu i osła oraz żłobu. W katakumbach św. Sebastiana zostało przedstawione owinięte w płat materiału Dzieciątko, wół i osioł, a obok nich matka Boska jako młoda kobieta w tunice i z włosami luźno opadającymi na plecy.



Tron Maksymiliana w Rawennie, VI wiek.



*Boże Narodzenie, fragment płaskorzeźby na tronie Maksymiliana w Rawennie, VI wiek.*

Reliefy na sarkofagach powielają stosunkowo prosty schemat ikonograficzny – owinięte materiałem Dzieciątko w żłobie, wół i osioł, pasterze oraz Maryja. Podobną kompozycję możemy obserwować na datowanym na VI wiek tak zwanym tronie Maksymiliana z Rawenny. W sztuce wczesnochrześcijańskiej scena Bożego Narodzenia nierzadko łączy się z inną kompozycją – pokłonem trzech króli. Królowie (w tradycji wschodniej nazywani magami) zbliżają się do Dzieciątka, podążając za gwiazdą lub przekazują mu dary. Boże Narodzenie jest przedstawiane na tle groty (szczególnie popularny motyw w sztuce bizantyjskiej, a później ruskiej) lub stajni (jak ma to miejsce w późniejszej tradycji zachodniej).

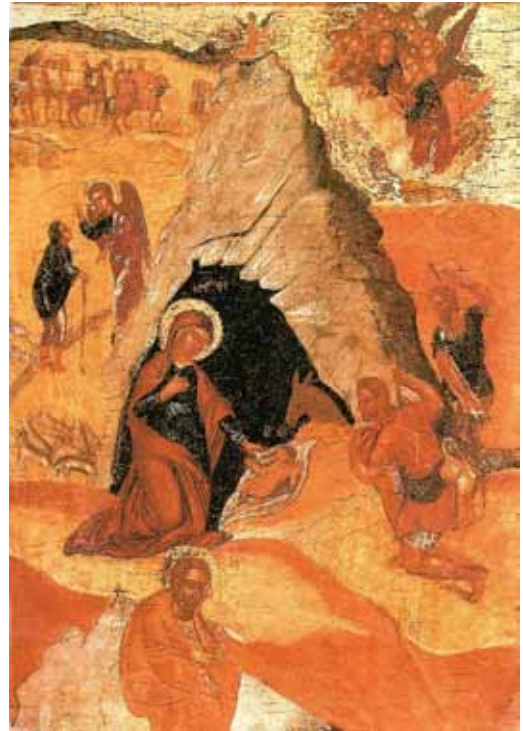
### **Grota i żłóbek-sarkofag**

Już w III wieku w okolicach Betlejem pokazywano pielgrzymom pieczarę, w której według legendy przyszedł na świat Chrystus. W IV wieku matka cesarza Konstantyna Wielkiego, cesarzowa Helena, zbudowała w tym miejscu Bazylikę Narodzenia Pańskiego. Wzmianki o grocie jako o miejscu narodzenia Chrystusa pojawiają się także w kilku tekstach apokryficznych, między innymi w ewangelii Pseudo-Mateusza i Protoewangelii Jakuba. Góra, stanowiąca tło na ikonach Bożego Narodzenia, bywa także rozumiana jako symboliczne przedstawienie Maryi, a pieczara – jako Jej łono, z którego wyszedł Chrystus.

W ikonografii wschodniej w grocie zazwyczaj znajduje się żłóbek, do którego Maryja, owinąwszy w pieluszki, złożyła Dzieciątka, co zostało opisane w Ewangelii według świętego Łukasza. Jeśli uważnie przyjrzymy się ikonom, dostrzeżemy jednak, że żłóbek ma dziwną formę, bardziej przypominającą kamienny sarkofag. Żyjący na przełomie IV i V wieku teolog Jan Chryzostom wskazywał na to, że żłóbek symbolizuje Ołtarz Niebiański. Potwierdzenie tego można znaleźć w dziełach bizantyjskich, pochodzących sprzed epoki ikonoklastycznej – na dwóch ikonach pochodzących z klasztoru na Górze Synaj żłóbek przypomina ołtarz z bazyliki Narodzenia Pańskiego w Betlejem. Żłóbek jest także prefiguracją sarkofagu, w którym złożono po śmierci ciało Chrystusa, a pieluszki, w które go owinięto – całunu pośmiertnego, w który został owinięty przez złożeniem do grobu.



W centrum kompozycji, na tle ciemnej grotty. Maryja klęczy -przed nagim Dzieciątkiem, spoczywającym na chuście, i pieśczośliwie wyciąga ku niemu rękę. Obok przyklękają pasterze, składając Nowonarodzonemu hołd. W tle z lewej strony anioł ogłasza Dobrą Nowinę samotnemu pasterzowi, a w dali widać Trzech Magów konno zdążających ku grotcie. W prawym narożniku ikony unosi się grupa aniołów, a na pierwszym planie siedzi zadumany św. Józef.



*Narodziny Chrystusa, Kreta, XVII wiek, zbiory prywatne, Lucerna*

### **Matka Boga**

Centralne miejsce na ikonach Bożego Narodzenia zajmuje Matka Jezusa, Maryja, co podkreśla ogromną rolę, odegraną przez Nią w dziele zbawienia ludzkości.

W bizantyjskiej sztuce przedikonoklastycznej Maryja jest przedstawiana albo jako siedząca przy żłóbku, albo leżąca na purpurowym pościeli o kształcie nieco przypominającym ziarno fasoli. Przedstawienia siedzącej Maryi – w sztuce bizantyjskiej dość rzadki – wskazują na całkowitą bezbolesność porodu Maryi i jej dziewictwo przed, w trakcie i po narodzeniu Chrystusa. Bardziej rozpowszechnione przedstawienie Matki Bożej spoczywającej na dziwnej formie pościeli ma za zadanie podkreślenie realnego, a nie symbolicznego charakteru Narodzin Chrystusa i – co za tym idzie – wcielenia Boga-Słowa.

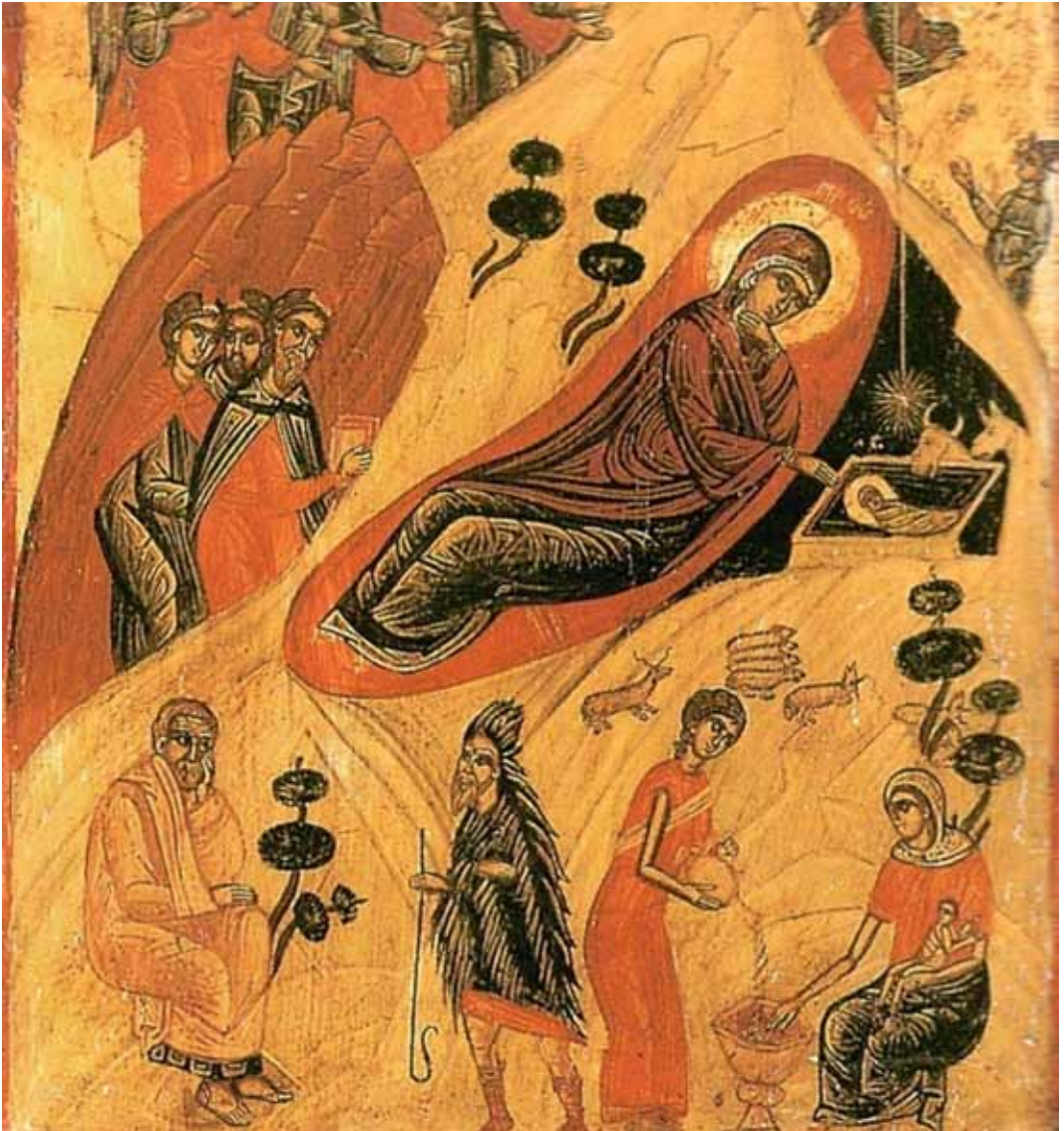
W późnych ikonach rosyjskich (XVIII-XIX wiek) przedstawienie Bożego Narodzenia często łączy się z ikonografią Soboru Bogurodzicy – tronującej Matki Bożej, adorowanej przez magów i pasterzy.

### **Święty Józef i tajemniczy staruszek**

Przedstawienie męża Maryi, św. Józefa, pojawia się w ikonografii Bożego Narodzenia dopiero w V wieku. Na wczesnych przedstawieniach znajduje się on obok Matki Bożej, koło żłóbka, jednakże można zaobserwować, jak z upływem czasu jego postać stopniowo odsuwa się od Maryi i przesuwają się w lewy dolny róg kompozycji. Na rosyjskich ikonach z XIV-XV wieku widoczny jest już wpływ powstałej w XII-XIII wieku apokryficznej Protoewangelii Jakuba, w której jest mowa o poważnych wątpliwościach targających św. Józefem po Bożym Narodzeniu – święty miał nie mieć pewności do co prawdziwości niepokalanego poczęcia Chrystusa i podejrzewać, że Maryja go zdradziła. Wątpliwości podkreśla poza świętego, który siedzi w głębokiej zadumie, pochylony głowę i podpierając ją dłońmi.

W rosyjskiej ikonografii od XVI wieku obok św. Józefa często pojawia się postać zgarbionego staruszka, odzianego w kozią skórę. Tożsamość starca wywołuje u badaczy różne wątpliwości – jedni widzą w niej po prostu jednego z pasterzy, inni – Jakuba, apokryficznego syna św. Józefa z pierwszego małżeństwa, a część przedstawienie diabła, szepczącego świętemu na ucho oszczerstwa pod adresem Maryi. Krzew rosnący w pobliżu nóg św. Józefa bywa interpretowany zaś jako przedstawienie drzewa Jessego – symbolicznej genealogii Chrystusa.

### Wół i osioł albo – krowa i koń



*Narodziny Chrystusa, Grecja, XVII wiek, Kolekcja Amberg, Koliken.*

Wół i osioł, które pojawiają się na ikonach Bożego Narodzenia, nie są wzmiankowane w kanonicznych ewangeljach, jednakże tradycja wiąże ich przedstawienie ze spełnieniem proroctwa proroka Izajasza: „wół rozpoznaje swego pana i osioł zna swego właściciela, Izrael na niczym się nie zna, lud mój niczego nie rozumie”.

Oba zwierzęta pojawiają się w tekście apokryficznej Ewangelii Pseudo-Mateusza. Wół symbolizuje Żydów, a osioł pogan. Pomiędzy nimi znajduje się Dzieciątko Jezus, uwalniające obydwu od jarzma – Żydów od jarzma starego prawa, a pogan od bałwochwalstwa. Później rozumienie tego symbolu uległo zatarciu – na późnych ikonach rosyjskich (z XVIII-XIX wieku) zamiast wołu i osła przedstawiano niekiedy... krowę i konia.

Przed grotą obok Dzieciątka złożonego w żłobie, spoczywa Maryja na poście, którego kształt przypomina mandorłę, a głęboka, czerwona barwa nawiązuje do koloru mebli w „komnacie porodowej” cesarskich bizantyjskich. Z lewej strony Trzej Magowie zwracają się ku Maryi, zza wzgórza wyłaniają się aniołowie. Na pierwszym planie umieszczono cztery postacie: zwrócenie ku sobie. Św. Józef i staruszek pasterz oraz dwie niewiasty przygotowujące kąpiel dla Dzieciątka.

### Pasterze i magowie

Na ikonach Bożego Narodzenia pojawiają się także inne postaci – pasterze i magowie. Wydaje się, że pasterzy można uznać za element czysto rodzajowy, jednak i tu kryje się odwołanie teologiczne – wszak Chrystus sam o sobie mówił: „Ja jestem dobrym Pasterzem”. W rosyjskim malarstwie ikonowym z XV-XVI wieku pojawia się motyw folklorystyczny – jeden z pasterzy zwyczajowo gra na flecie lub fujarce.

Symbolizującym pracę na roli pasterzom niejako przeciwstawieni są trzej magowie – uczeni, którzy zgłębili całą mądrość ludzką. Według apokryficznego podania, magowie byli perskimi królewiczami, którzy uczyli się astrologii u proroka Waraama i którym ten pozostawił swoje księgi i polecił pilnować pojawienia się na niebie gwiazdy. Na ikonach Bożego Narodzenia magowie i pasterze, tak jak wół i osioł, symbolizują nawróconych Żydów i pogan. Magowie, a pasterze często też, przedstawiani są jako młodzieniec, dorosły mężczyzna raz zgarbiony starzec, reprezentują również trzy okresy życia. Człowieka – młodość, wiek dojrzały oraz starość.

W górnej części ikon Bożego narodzenia przedstawiono gwiazdę, z której wychodzi promień, sięgający do żłóbka, w którym spoczywa Dzieciątko Jezus. Jak pisał wspomniany już sam Jan Chryzostom, gwiazda betlejemaska była nie czysto fizycznym zjawiskiem, a „rozumną siłą anielską” i z tego powodu na niektórych XIX-wiecznych ikonach rosyjskich została zamieniona przedstawieniem anioła.

W dolnej części ikon Bożego narodzenia pojawia się przedstawienie kąpieli Dzieciątka przez kobiety w przypominającym kielich naczyniu. Motyw ten, nieznan w sztuce antycznej po raz pierwszy pojawia się w dekoracjach Bazyliki św. Marka w Wenecji. Z czasem został też wzbogacony o nowe elementy, a mianowicie o postać akuszerki Salomei, która według Protoewangelii Pseudo-Mateusza pomagała Maryi podczas porodu, jednak zwątpiła w niepokalane poczęcie Chrystusa, za co została surowo ukarana – uszła jej dłoń, którą chwyciła Matkę Boską. Reka Salomei została uleczone dopiero dzięki dotykowi małego Jezusa. Motyw kąpieli małego Jezusa i uzdrowienia Salomei jest bardzo popularny w ikonografii ruskiej poczynając od XV wieku, pojawia się między innymi na słynnej ikonie z moskiewskiego Kremla. Przypisywanej Andriejowi Rublowowi.



Andriej Rublow, *Boże Narodzenie*, ikona, XVI wiek, podział na części.

Z biegiem czasu ikonografia Bożego narodzenia w tradycji wschodniej została rozbudowana o nowe elementy i uległa znaczącej komplikacji, co wyraża ogólną tendencję, zauważalną w rosyjskiej ikonografii. Na niektórych rosyjskich ikonach z XIX wieku

przedstawienie Bożego Narodzenia wzbogacono o scenę snu św. Józefa, ucieczki świętej rodziny do Egiptu, sadu króla Heroda i rzezi niewińątek, jednakże zasadniczy trzon kompozycji pozostawał zawsze ten sam.

### Jakie tajemnice kryje ikona Bożego Narodzenia?

Ikona Bożego Narodzenia jak zresztą każda ikona, zachwyca bogactwem symbolicznych motywów. Zaskakuje nas sarkofag, całun, smutek Maryi. Przyzwyczajeni jesteśmy do zupełnie innych przedstawień narodzin Zbawiciela.

Wyobrażenie na ikonie sarkofagu czy całunu nie jest kaprysem artysty-ikonografa. Ma swoją głęboką teologią łączącą narodziny Jezusa Chrystusa z Jego męką, śmiercią i zmartwychwstaniem. Wbrew pozorom towarzyszy temu zbawcza radość.

### Zapowiedź śmierci

Na tle czarnej czeluści zamiast złotka widzimy sarkofag z małym, owiniętym w całun Jezusem. Wyżej znajduje się gwiazda betlejemską, której dzielący się na trzy wiązki promień oznacza udział Trójcy Świętej w misterium Bożego Narodzenia. Czeluść wyłaniająca się spod nagich skal zwanych leszczadkami symbolizuje piekło, Szeol, ale świat, który – skażony grzechem – poddany został śmierci.

Jednocześnie, w związku z narodzinami Mesjasza w grocie mającej kształt grobu, czeluść ta zapowiada zmartwychwstanie i życie. Właśnie do tej czeluści Odkupiciel zstąpi po śmierci i wyzwoli z jej pęt ludzkość uwięzioną w niej od zarania historii, depcząc przy tym szatana. Z takiej groty wezwie do życia Łazarza, ukazując w cudzie wskrzeszenia swój triumf nad śmiercią.

Na tle ciemności symbolizującej między innymi śmierć Zbawiciel daje się poznać jako Światłość przynosząca zbawienie. w zbawieniu weźmie udział całe stworzenie, o czym mówi między innymi obecność wołu i osła mimo iż od IV wieku Ojcowie Kościoła widzieli w tych zwierzętach również obraz: Żydów (wół) i pogan (osioł).

### Na purpurowym łożu

Będąc Matką nowonarodzonego Króla, zmęczona porodem Maryja pótleży na purpurowym łożu. Tak wyobrażana, pojawia się na wizerunkach bizantyńskich i staroruskich. Potem, pod wpływem sztuki zachodniej, będzie klęczać przy Dzieciątku, czasem w towarzystwie św. Józefa. Swoje spojrzenie i rękę kieruje najczęściej ku targanemu wątpliwościami św. Józefowi, wskazując, że nie jest on ojcem Dzieciątka i okazując mu współczucie. Wsparcie przez Nią głowy oraz widoczny na Jej obliczu smutek zapowiada natomiast Golgotę



Andriej Rublow, *Boże Narodzenie*, ikona, XVI wiek, fragment, *Czarna czeluść*.

Maryję okrywa maforion, czyli chusta obejmująca niemalże całą Jej postać. Trzy widoczne na nim gwiazdki wskazują na dziewictwo Maryi przed, w trakcie i po narodzeniu Jezusa, sama zaś chusta symbolizuje Jej Boże Macierzyństwo. Maforion miał być przechowywany jako bezcenna relikwia w kościele w Blachernos, dzielnicy Konstantynopola. Niekiedy zauważymy przy Maryi Drzewo Jessego; ilustruje ono, nie tylko na ikonie, ziemską genealogię Mesjasza.

### Wątpliwość św. Józefa

W narożniku ikony zwraca naszą uwagę siedzący św. Józef; postarzały i zgarbiony, ze wsparta na dłoni głową. Tuż przed nim stoi pasterz, którym jest zły duch, wyobrażany często z rożkami i ognem. Dręczy on św. Józefa wątpliwościami dotyczącymi dziewictwa Maryi i Boskiego pochodzenia Dziecięcia. O tym, co przeżywa kuszony przez ducha zwątpienia cieśla z Nazaretu, następująco opowiada hymn liturgiczny (kontakion 4) ze święta Bożego Narodzenia: „Falami sprzecznych myśli szargany jak burza, chwiał się i gubił Józef. Patrząc na Ciebie, dotąd nietkniętą od męża, snuł ciemny zamysł o tajemnym związku...”. Zauważmy też, że jeśli św. Józef zwraca się ku Maryi, wskazuje on na swój z Nią związek, jeżeli natomiast odwraca się, sygnalizuje, że nie jest ojcem Jezusa.



Andriej Rublow, *Boże Narodzenie*, ikona, XVI wiek, fragment, *Wątpliwość Józefa*

### Dziwny kształt wanienki

Ikona Bożego Narodzenia obfituje w jeszcze inne postacie i motywy: widzimy między innymi anioły, pasterzy z owcami i Trzech Mędrców na koniach. Pojawia się także mycie Dziecięcia przez położną. Kąpiel ta (znana z apokryfu „Protoewangelia Jakuba”) świadczy o tym, że Zbawiciel jest także prawdziwym Człowiekiem. Wanienska służąca do kąpeli Jezusa przypomina wyglądem chrzcielnicę lub kielich mszalny, kierując tym samym naszą myśl ku sakramentom chrztu i Eucharystii jako najważniejsze dla chrześcijanina, oraz ku nowemu życiu, jakim obdarzył nas Odkupiciel na Golgocie.



Andriej Rublow, *Boże Narodzenie*, ikona, XVI wiek, fragment, *Dziwny kształt wanienki*.

# NAJPIĘKNIEJSZE DZIEŁA

## ZACHÓD



Sandro Botticelli, *Mistyczne Boże Narodzenie*, 1500 rok, olej na płótnie, 108,6 x 74,9 cm, National Gallery, Londyn.

Anna Cirocka na stronie internetowej [www.niezlasztuka.net/o-sztuce/sandro-botticelli-mistyczne-narodzenie/](http://www.niezlasztuka.net/o-sztuce/sandro-botticelli-mistyczne-narodzenie/) 24 grudnia 2016 roku tak opisała ten obraz:

W sztuce zawsze szukam spokoju. Ciszy. Oczekuję, że obraz, czy rzeźba wyzwoli we mnie harmonię, dobro, ukoi mnie, ukotłysz, przemówi pięknym słowem. Niewiele jest przedstawień Bożego Narodzenia, które poruszyłyby mnie tak, jak obraz, o którym tutaj piszę. To duchowe przeżycie Zapraszam.

Duch Bożego Narodzenia jest wyjątkowo wyrażony w *Mistycznych Narodzinach* Sandro Botticellego, obrazie z końca stulecia, czasów strachu przed końcem świata podsycanym przez mnicha Savonarolę. Botticelli był pod tak wielkim wrażeniem płomiennych kazań dominikanina, że 7 lutego 1407 roku na wielkim „stosie próżności” zniszczył część swoich obrazów. Głębokie przeżycia malarza spowodowały zwrot w jego twórczości w stronę malarstwa religijnego. Botticelli postawił duchowość i wymowę obrazów ponad ich estetykę i właściwe proporcje. Obraz *Mistyczne narodziny* należy więc odczytywać w kontekście ducha religijności. Jak wobec tego Botticelli czytał Biblię i czy była to jego własna interpretacja?

Punktem wyjścia do interpretacji obrazu jest Apokalipsa św. Jana, a szczególnie jedenasty i dwunasty rozdział. Wyjaśnia to inskrypcja zamykająca obraz od góry napisana przez artystę biblijną greką:



Sandro Botticelli, *Mistyczne Boże Narodziny*, środkowa część, (część centralna). 1500 rok, olej na płótnie, 108,6 x 74,9 cm, National Gallery, Londyn



„Ja, Alessandro, namalowałem ten obraz pod koniec roku 1500, pośród zamieszek w Italii w połowie czasu po czasie, kiedy spełniła się jedenasta Jana, a za drugiej plagii Apokalipsy, kiedy diabeł został uwolniony; na trzy i pół roku. Teraz według dwunastej zostanie związany i ujrzymy go jak na tym obrazie”.

Kiedy Savonarola przybył do Florencji, było to bogate miasto, pełne dzieł sztuki, przedmiotów zbytku, swobodne obyczajowo. Dominikanin przeciwstawiał się takiemu życiu i głosił Słowo Boże szczególnie upodobawszy sobie Apokalipsę św. Jana. Jego kazania były tak porywające, że katedra Santa Maria del Fiore była całkowicie wypełniona ludźmi. Przedstawiają to ówczesne drzeworyty ilustrujące także treści kazań Savonaroli. W jednym z nich dominikanin mówił o niezwyklej koronie niebios składającej się z dwunastu pięter – warstw. Wyjaśnia to przedstawienie przez Botticellego dwunastu koron, które wraz z gałązkami oliwnymi trzymają tańczące anioły. Także wstęgi przy gałązkach oliwnych pierwotnie zawierały napisy, badania reflektografem w podczerwieni ujawniły, że słowa na wstęgach to dwanaście przymiotów dziewicy Maryi, o których mówił Savonarola w kazaniu dotyczącym Wniebowzięcia Matki Bożej. Także w tym kazaniu mnich analizował XI i XII rozdział Apokalipsy według św. Jana. Spójrzmy zatem na obraz i spróbujmy wyjaśnić jego mistycyzm.

W centralnej części malowidła widzimy tradycyjną scenę narodzin Jezusa. Maryja klęczy przy Dzieciątku w pozie adoracji. św. Józef tradycyjnie przysypia, wół i osioł spoglądają na scenę. Z jednej strony klęczący pastuszkowie, z drugiej mędrcy. Złotowłosa Maryja bezcielesna pod lekko pofałdowaną szatą, z uduchowioną twarzą klęczy przed Dzieciątkiem. Ubrana w czerwoną suknię, identyczną jak w *Zwiastowaniu* z około 1489 roku (a także w kilku innych, wcześniejszych obrazach artysty). Płaszcz w kolorze ultramaryny łagodnie sływa po postaci Maryi na ziemię. Dłonie złożone w geście adoracji są duże i smukłe. Duchowość postaci Madonny przeważa nad jej cielesnością. Dzieciątko leży nagie na postaniu mogącym kojarzyć się z całunem. Jest radosne, wymachuje nóżkami i wyciąga prawą dłoń do Matki. Oprócz białej tkaniny przypominającej całun, na grzbiecie ośła widoczny jest znak krzyża. Grota, w której Botticelli przedstawił scenę, która przywodzi na myśl przyszły grób Chrystusa (ale może to nadinterpretacja). Pasterze są biednie ubrani, a Trzej Mędrcy – Królowie nie mają koron, ani podarków dla Dzieciątka.



Sandro Botticelli, *Mistyczne Boże Narodziny*, dolna część, (część z trzema parami Aniołów). 1500 rok, olej na płótnie, 108,6 x 74,9 cm, National Gallery, Londyn

W dolnej części malowidła Botticelli przedstawił trzy pary aniołów i ludzi w objęciach. Każdy z ludzi trzyma w dłoniach gałązkę oliwną z szarfą, na której widnieją słowa zaczerpnięte z Ewangelii według św. Łukasza *Pokój na ziemi ludziom dobrej woli*. To chwila radości. Można mniemać, że nareszcie, po narodzinach Zbawiciela, na ziemi nastanie pokój. Przedstawienie przez artystę diabłów leżących w rozpadlinach i uciekających do podziemi tuż za obejmującymi się parami aniołów i ludzi jest nieco zagadkowe w tym obrazie. Dotychczas wspólne ukazanie aniołów i diabłów pojawiało się w scenach Sądu Ostatecznego. Wiemy, że Sąd Ostateczny to ponowne przyjście Chrystusa na świat. Czy wobec tego można mówić o podwójnym mistycznym narodzeniu? Świadczy o tym także gest radosnego obejmowania aniołów i ludzi. W tej scenie widać inspirację obrazem Sądu Ostatecznego Fra Angelica.



Sandro Botticelli, *Mistyczne Boże Narodziny*, detal, górna część, (część z trzema Aniołami). 1500 rok, olej na płótnie, 108,6 x 74,9 cm, National Gallery, Londyn



Sandro Botticelli, *Mistyczne Boże Narodziny*, detal, dolna część, (część z trzema parami Aniołów). 1500 rok, olej na płótnie, 108,6 x 74,9 cm, National Gallery, Londyn

Scena zamykająca malowidło od góry to dwanaście aniołów z gałązkami oliwnymi i szarfami i koronami tańczących w kręgu. Ponad aniołami złote niebiosa przedstawione przez Botticellego jako otwierająca się kopuła. Anioły są niezwykle. Mają uduchowione twarze, w większości spoglądają w górę, są smukłe i efemeryczne, niemal bezcielesne. Tańczą w powietrzu, a ich stopy unoszą się w takiej harmonii, że niemal słychać boską muzykę. Ich szaty w barwach Wiary, nadziei i miłości unoszą się w lekkim tańcu na wietrze, zaś spod nich widać smukłe, piękne stopy. Skojarzenie z Trzema Gracjami z *Primavera* jest tu chyba właściwe. Inskrypcja zamykająca obraz przytoczona powyżej to także jedna z nielicznych (a jedyna na obrazie olejnym) sygnatura artysty. Wyszło hipotezę, że pierwotnie była zakryta ramą obrazu.



Sandro Botticelli, *Mistyczne Boże Narodziny*, detal, centralna część, (część z trzema Mędrcami - bez koron i darów). 1500 rok, olej na płótnie, 108,6 x 74,9 cm, National Gallery, Londyn

Prześwietlenia obrazu w XX wieku ujawniły, że artysta wprowadził bardzo niewielkie zmiany malarskie w stosunku do szkicu. Jest to jeden z nielicznych obrazów tamtych czasów na płótnie. Sandro Botticelli malował na desce, więc decyzja o użyciu płótna mogła być spowodowana tym, że gotowy obraz można było zwinąć i łatwiej ukryć. To wyjaśniałoby ciągłą wiarę malarza w religijną odnowę miasta, głoszoną przez Savonarolę, który spłonął na stosie kilka lat wcześniej. Miasta bowiem nie życzyło sobie wprowadzania ładu metodami dominikanina. Inskrypcja w biblijnej grece mówi, o tym, że Botticelli wierzył w nowy ład religijny, chciał odnowy ukochanego miasta, a apokaliptyczne wizje Savonaroli zawładnęły jego duszą. Obraz *Mistyczne Boże Narodzenie* artysta namalował nie jako dzieło ołtarzowe, ale przeznaczył do intymnej kontemplacji zamieszczając w nim osobiste przeżycia i tajemnicze treści.

Kiedy patrzę na wielkie mitologiczne sceny malowane przez Botticellego, zawsze zastanawiam się, jakie obrazy mogły jeszcze cieszyć oko i duszę, gdyby artysta nie uległ silnemu wzburzeniu i nie uwierzył w wizje Savonaroli. Jednak wówczas ni byłoby *Mistycznego Bożego Narodzenia*, obrazu, który może namalować tylko ktoś, kto doświadczył głębokich duchowych przeżyć.

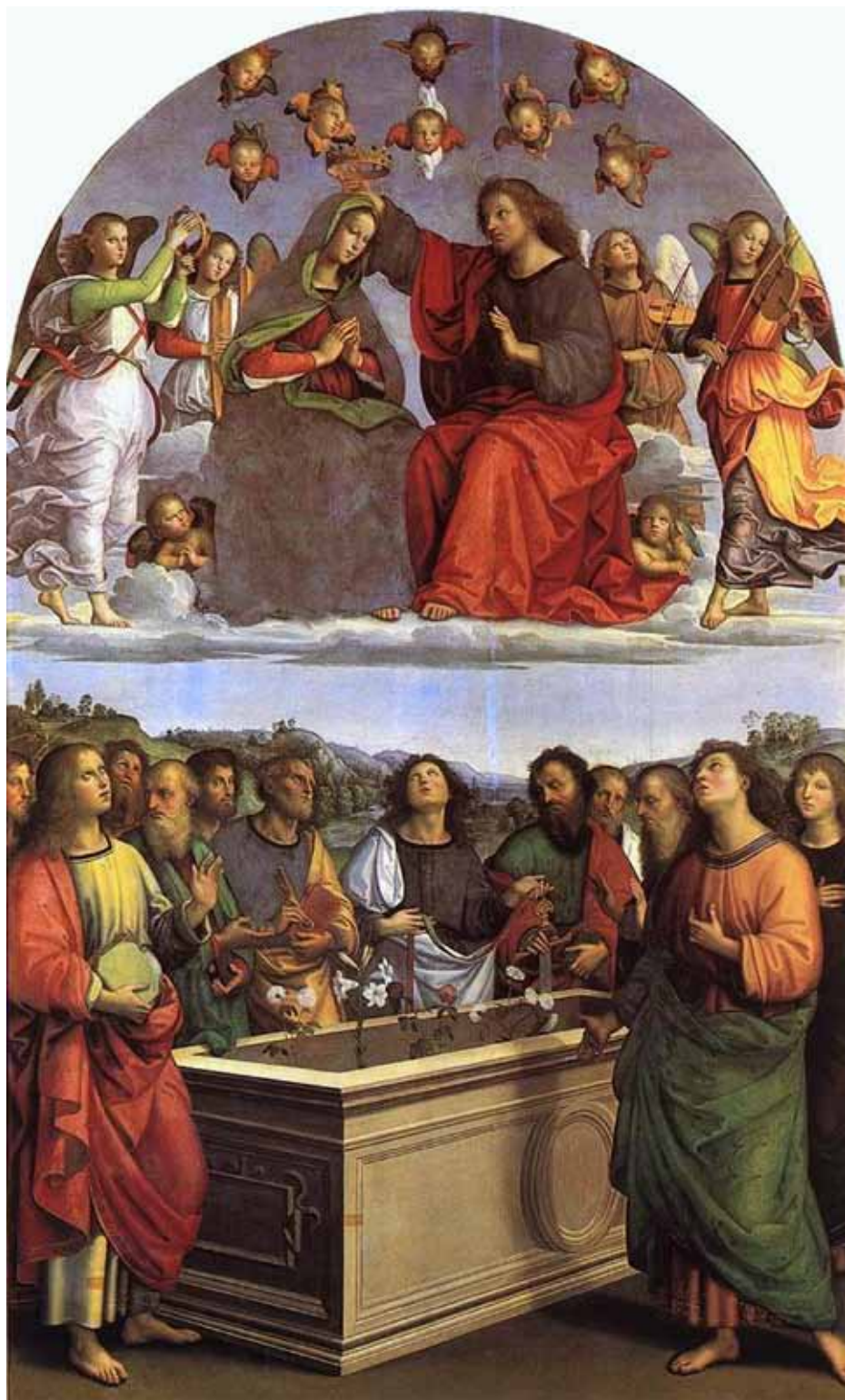
Obraz ołtarzowy *Ołtarza Oddich* autorstwa Rafaela Santiago, znajdujący się obecnie w zbiorach Pinakoteki watykańskiej, wykonany został około 1503 roku na zamówienie Aleksandry degli Oddi.

Kompozycja przedstawia koronację Matki Bożej. Postaci w dolnej partii obrazu zgromadzone są wokół ukośnie umieszczonego sarkofagu. Jego bryła została wykreślona zgodnie z zasadami geometrii, podobnie jak rozłożenie światła i cieni. Taki zabieg podkreśla przestrzenność obraz i decyduje o rozmieszczeniu apostołów, którzy przedstawiają odmienne typy ludzkie. Górna część zajęta jest z kolei przez postać Matki Bożej i Jezusa w otoczeniu aniołów grających na instrumentach muzycznych i skrzydlatych głów cherubinów. Całość charakteryzuje bogaty, świetlisty koloryt. Pejzaż w tle przesycony jest atmosferą niezmaconego spokoju.

Układ malowidła odpowiada zasadom obowiązującym wówczas w malarstwie umbryjskim. W gestach postaci widoczne są wpływy stylu Perugina, choć przedstawiona tu ekspresja jest typowa dla Rafaela. W pracy tej zauważalne są również wpływy malarstwa Pinturicchia.

### **Młody Rafael, malarz religijny**

W 1502 roku Maddalena degli Oddi, ze słynnego rodu mecenasów kultury, powierzyła Rafaelowi wykonanie sporych rozmiarów nastawy ołtarzowej wraz z predella. Obraz przedstawiający Koronację Matki Bożej miał burzliwe dzieje. Został skonfiskowany przez Francuzów w 1797 roku, przewieziony do Paryża i poddany niebezpiecznemu zabiegowi, jakim było przeniesienie malowidła z deski na płótno. W 1815 roku dzieło powróciło do Włoch i trafiło do muzeów watykańskich, gdzie obecnie się znajduje, a wraz z nim także trzy części predelli przedstawiające *Zwiastowanie*, *Hołd Trzech Króli*, (*Pokłon Mędrcom*) i *Ofiarowanie Jezusa w świątyni*.



Rafaël Santi, *Ołtarz Oddich*, około 1503 roku,  
olej na płótnie, 267 x 163 cm, Muzeum Watykańskie, Watykan



Rafaël, *Pokłon Mędrców*, (Predella Ołtarza Oddich), fragment, *Trzej Mędrcy*, tempera na desce, 29 x 150 cm, (całość), inv no, 40335. Muzeum Watykańskie, Watykan



Rafaël, *Pokłon Mędrców*, (Predella Ołtarza Oddich), fragment, *Orszak Trzech Mędrców*. tempera na desce, 29 x 150 cm, (całość), inv no, 40335. Muzeum Watykańskie, Watykan

Praca ta nie jest datowana, lecz można przypuszczać, że było to pierwsze zlecenie, które pozwoliło Rafaelowi wyjść poza środowisko Citta di Castello. Analiza retabulum ołtarza oraz predelli ma zasadnicze znaczenie dla zrozumienia stylu malarza i jego rzeczywistej pozycji w artystycznej debacie tamtej epoki. Z tym ważnym dziełem wiąże się newralgiczna kwestia, będąca chyba najtrudniejszą do rozwiązania w dziejach artysty, a mianowicie poznanie prawdziwych losów tak zwanego *Ołtarza Colonna* i jego chronologicznego związku z *Ołtarzem Oddich*, co jest niemal niemożliwe do ustalenia z powodu braku wiarygodnych dokumentów.

Niemniej dla przeanalizowania twórczości Rafaela w tym znaczącym okresie, ów problem należy podjąć. Istotne jest to że również *Ołtarz Colonna* został zlecony w czasach pobytu malarza w Perugii, choć nie ma świadectw z całą pewnością potwierdzających datę jego wykonania. Dlatego naukowcy zawsze starali się dokonywać dokładnej analizy stylistycznej, która pozwoliłaby na ustalenie chronologii, ale rozbieżności w tych badaniach były znaczne. Styl retabulum niełatwo zdefiniować, gdyż dzieło nie zachowało się w najlepszym stanie. Można się nim doszukać zarówno manieri Pinturicchia jak i Perugina. Stwierdzenie to jasno pokazuje trudność, na jaką napotykamy, kiedy mówimy o młodzieńczym okresie twórczości Rafaela, a mianowicie o jego związku z malarstwem wspomnianych mistrzów palety. Cherubini w lunecie retabulum są bardzo podobne do tego z anielskiego koncertu wokół *Koronacji Matki Bożej* z *Ołtarza Oddich*, zaś Bóg Ojciec został namalowany z tą samą głębią, szlachetnością i delikatnością, jaką widzimy na tym ołtarzu.



Rafaël, *Ottarza Colonna*, 1503-1505 rok, olej na panelach, 242 x 169,5 cm,  
Muzeum Sztuki Metropolitan, Nowy York,

Duży problem sprawia interpretacja głównego panelu. Spójna wydaje się być grupa, składająca się z postaci Maryi z Dzieciątkiem i małym Janem Chrzcicielem oraz dwóch chrześcijańskich męczennic – św. Katarzyny Aleksandryjskiej i św. Małgorzaty. Widać

w tym element typowy dla Pinturicchia, który musiał niezwykle zaciekawić dwudziestoletniego Rafała. Osoby na obrazie są namalowane z zacięciem i dużą precyzją tak jakby młody artysta chciał udowodnić mistrzostwo swojej ręki i oddać staranność należną temu rodzajowi malarstwa – w jego epoce niemal tradycyjnemu, jakim były nastawy ołtarzowe. Tradycja nakazywała przedstawiać matkę Bożą na tronie zwieńczonym ozdobnym baldachimem, w otoczeniu świętych ukazanych w postawie wyrażającej szacunek godny asystentów tronu Bogurodzicy i zwróconych ku Niej, bądź też do patrzącego na obraz.



Rafał, *Ołtarz Colonna*, fragment, św. Piotr.  
1503-1505 rok, olej na panelach,  
242 x 169,5 cm, Muzeum Sztuki Metropolitan,  
Nowy York,



Rafał, *Ołtarz Colonna*, fragment, św. Paweł.  
1503-1505 rok, olej na panelach,  
242 x 169,5 cm, Muzeum Sztuki Metropolitan,  
Nowy York,



Jednakże kiedy przejdziemy do analizy znajdujących się na *Ołtarzu Colonna* wizerunków apostołów św. Piotra i św. Pawła, umieszczonych po obu stronach sceny, możemy zauważyć coś niepasującego do grupy skupionej wokół Matki Bożej.

Obydwie męskie postacie zostały przedstawiony zgodnie klasyczną regułą przeciwieństwem w tym przypadku pomiędzy czytaniem a przepowiadaniem. Święty Piotr dzierży w rękach swój atrybut, klucze do królestwa niebieskiego i trzyma zamkniętą księgę, której karty założył palcem, by zaraz wrócić do lektury i rozpocząć w miejscu, gdzie ją przerwał; apostoł patrzy surowo, jakby zamierzał zganić tego, kto się zbliżał do obrazu. Święty Paweł ukazany jest z profilu, pogrążony w lekturze, nieświadomy niczego poza własną medytacją. Również te dwie postacie namalowane są zgodnie z tradycją ikonograficzną, która coraz mocniej zakorzenia się na terenie Włoch. Niemniej pod względem stylistycznym w sylwetkach św. Piotra i św. Pawła zobaczymy swego rodzaju dostojność i klasyczną harmonię, których w podobnym stopniu nie znajdziemy wówczas ani u Perugina, ani u Pinturicchia. Obydwaj święci są przepiękni swą „gracją”, jaka rozbłyśnie w *Szkole Ateńskiej* – mistrzowskiej pracy Rafaela. W każdym razie są oni ukazani w dojrzalszy sposób niż grupa Matki Bożej z męczennicami.

Tę szczególną dychotomię widać także w trzech obrazach predelli, zresztą dziełach najwyższej jakości, potwierdzających niezwykle sprawną rękę Rafaela. W części *Droga na Kalwarię* grupa tworząca scenę *Omdlenia Matki Bożej* przywołuje na myśl przyszłe przedstawienie *Złożenia Chrystusa do grobu* (Galleria Borghese, Rzym). Pieta jest wykonana wyraźnie w stylu Perugina i pozwala dostrzec, z jaką atencją młody Rafael traktował pewne podniosłe tematy, które znał tak dobrze, że zdaje się je niemal cytować. Modlitwa w Ogrójcu pokazuje w najwyższym stopniu rzetelność formy, co sugerowałoby, że malarzowi już wtedy znane były niektóre aspekty sztuki wenecko-lombardzkiej. Istnieje więc mnóstwo odniesień, wskazujących nie tyle na banalny eklektyzm młodego i wykształconego artysty, ile skłaniających do refleksji nad metodą warsztatową, jaką stosował Rafael w tamtym okresie. Zatem nie wydaje się absurdalną tezę, którą stawia wielu uczonych, jakoby realizacja *Ołtarza Colonna* rozłożona była w czasie i stąd nie da się ustalić jednoznacznego datowania tego dzieła. Wszystko wskazuje na to, że majestatyczny ołtarz musiał zostać zamówiony przed, a przynajmniej w tym samym czasie co *Ołtarz Oddich*.

Dwie prace... obydwie przeznaczone dla miasta Perugii, obydwie zlecone przez osoby z wyższych sfer, obydwie wykonane z ogromnym zaangażowaniem przez mistrza, który wychodzi poza ugruntowaną tradycję, ale też prace pełne nowych trendów i oryginalne w swym opracowaniu. Jednocześnie te dwa wczesne arcydzieła są pełne wewnętrznych sprzeczności, nie mają jednolitej koncepcji stylistycznej, wzbudzają wiele wątpliwości również natury warsztatowej i pozwalają przypuszczać, że młodziutki Rafael tworzył je razem ze swoimi współpracownikami, czemu można by przypisać pewne rozbieżności, widoczne w końcowym efekcie. Zatem w tym swoim złożonym debiucie Rafael pokazuje dwa komplementarne i nierozzerwalne oblicza – tradycjonalisty i nowatora – i ta dialektyka towarzyszyć mu będzie do końca życia.

## WSCHÓD



Zima Panagia tou Arakou Lagoudera, region Trodos, Cypr



Lato Panagia tou Arakou Lagoudera, region Trodos, Cypr

Panagia tou Arakou, bizantyjska cerkiew należąca do malowanych cerkwi w regionie Trodos.

Zbudowana w XII wieku została ozdobiona freskami przez przybyłego z dworu cesarza w Konstantynopolu Leona Authentou. Najpiękniejszym freskiem jest przedstawienie Chrystusa Pantokratora.

## Malowane cerkwie w regionie Trodos

Malowane kościoły w regionie Trodos, to kościoły z okresu bizantyjskiego w regionie Trodos na Cyprze, charakteryzujące się wnętrzami bogato zdobionymi freskami.

W 1985 roku dziewięć kościołów zostało wpisanych na listę światowego dziedzictwa UNESCO. W 2001 roku wpis rozszerzono o kościół Agia sotira tou Soteris w miejscowości Palechori.

Chrześcijaństwo na Cyprze zaczęło rozwijać się od czasu przybycia św. Pawła na wyspę. Prawdopodobnie apostoł w czasie swojej pierwszej podróży misyjnej z Barnabą i Herakliuszem dotarł w góry Trodos. Wtedy w regionie powstały pierwsze świątynie chrześcijańskie.

W regionie Trodos znajduje się duża liczba kościołów i klasztorów z okresu Cesarstwa Bizantyjskiego, które podbiło Cypr w 965 roku. Świątynie o prostych bryłach, kryte są dwuspadowym. Ich wnętrza są bogato dekorowane freskami. Jedne z najważniejszych cykli malowideł to XII wieczne freski w świątyni Panagia Phorbiotissa z Nikirari oraz w świątyni Panagia tou Arakou we wsi Lagudera stanowiące doskonały przykład sztuki monumentalnej z okresu Kommenów. Wysokiej jakości freski z XII i XIV wieku zachowały się między innymi w Panagia tou Montoulla. Późnobizantyjskie malowidła – w stylu rozwijającym się po upadku cesarstwa – znajdują się między innymi w świątyni Archangelos Michail (1474 rok) oraz kościele Timios Stavros tou Agiasmati (1494 rok).

W 1985 roku dziewięć kościołów zostało wpisanych na listę światowego dziedzictwa UNESCO. W 2001 roku wpis rozszerzono o kościół Agia Sotira tou Soteris w miejscowości Palechon. W 2002 roku kościół Panagia Chrysokoudalioitissa w Spilli został wpisany na cypryjską listę informacyjną UNESCO – listę obiektów, które Cypr zamierza rozpatrzyć do zgłoszenia do wpisu na listę światowego dziedzictwa.

W regionie znajduje się wiele innych kościołów i zespołów klasztornych, w tym klasztor Kukkos, które nie zostały wpisane na listę UNESCO.

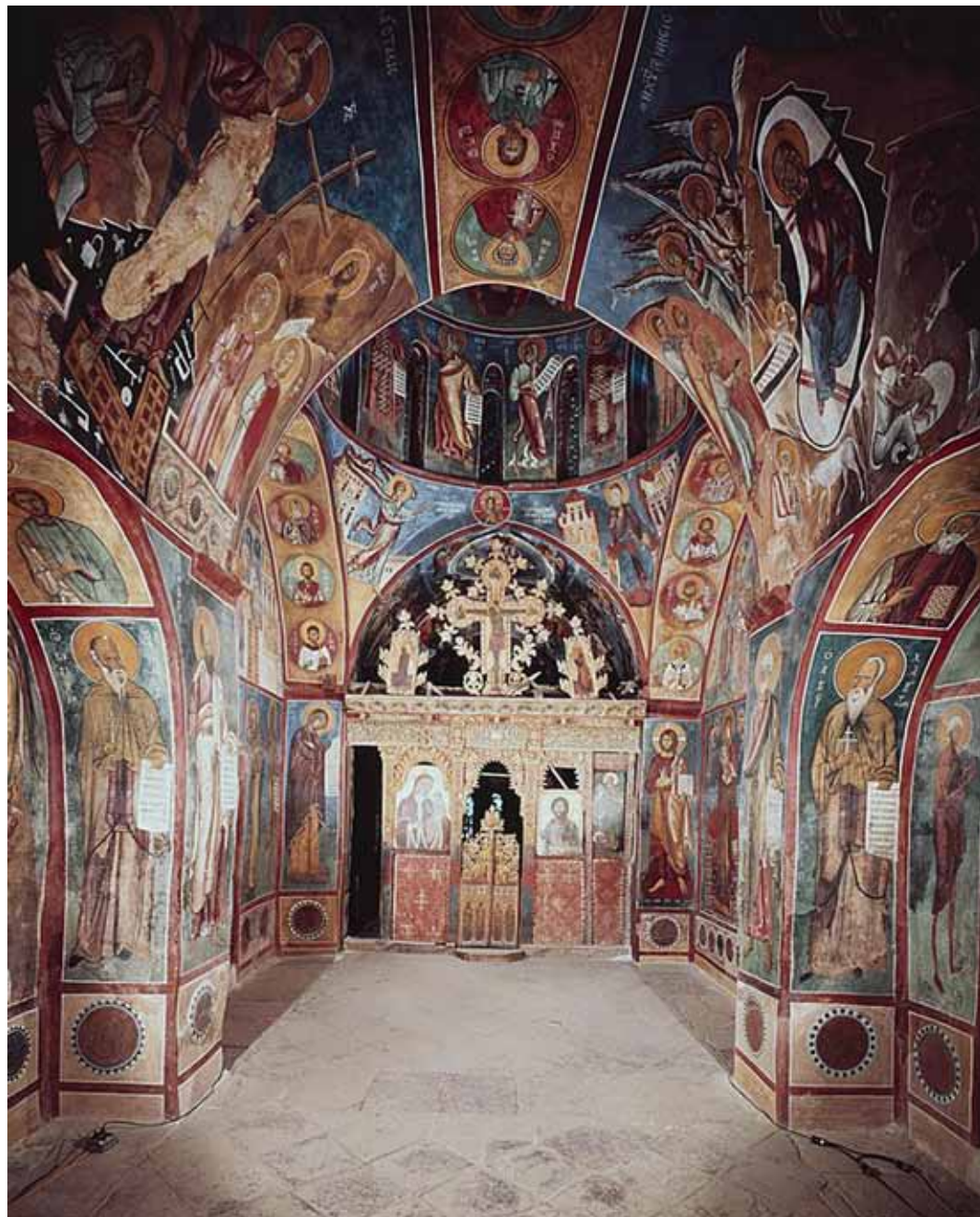
### Kościół wpisane na listę UNESCO

Agios Nikolaos tis Stegis w Kakopetria, Zbudowany w XI wieku, około 5 km na północ od wsi Kakopetria, jedyny zachowany budynek dawnego zespołu klasztornego. Jego wnętrze zdobią freski z okresu od XI do XVII wieku

Agios Ioannis Lampadistis, w Kalopanagiotis, Zespół klasztorny wybudowany w XI wieku we wsi Kalopanagiotis, słynącej ze źródeł siarkowych. Obejmuje dwie cerkwie i kaplicę ozdobione freskami z okresu od XIII do XV wieku.

Panagia tis Asinou (Panagia Phorvotissa), w Nikitari, Świątynia w pobliżu miejscowości Nikitari, wzniesiona na początku XII wieku. Jej nazwa wywodzi się od greckiego miasta Asine, założonego w IX wieku p.n.e. na południe od współczesnej wioski. Świątynia została zbudowana na planie prostokąta z niszami po obu stronach przykryta dwuspadowym dachem krytym płaskimi dachówkami. We wnętrzu zachowała się większość oryginalnych fresków. Pierwotnie była kaplicą rodzową bizantyjskiego stratega Nikeforosa Magiforosa (zm.1115 rok). W kolejnych latach była w posiadaniu klasztoru w Forbii. Spośród malowideł wyróżnia ją przedstawienie *Chrystusa chodzącego po wodzie w otoczeniu aniołów*.

Panagia tou Arakou, w Lagudera,. Świątynię wzniesiono przed 1101 rokiem na skraju wsi Lagoudera. We wnętrzu świątyni zachowały się freski o jaskrawych kolorach. W kopule umieszczono malowidło przedstawiające majestatyczną postać Chrystusa Pantokratora. Nas najbardziej zainteresował fresk przedstawiający Pokłon Trzech Mędrców



Panagia tou Arakou, w Lagudera, wnętrze cerkwi, freski, o jaskrawych kolorach.



Narodzenie, Zwiastowanie, Pokłon Trzech Mędrców, fresk, Panagia tou Arakou, w Lagudera, Cypr.

## NASZE LOSY

Tak, jak rozpoczęliśmy nasz kolejny Zeszyt Klementyński - od wojny, napaści Rosji na Ukrainę, - tak i chcemy zakończyć: o naszych wspólnych losach Polaków w przeszłości i Ukraińców współcześnie. w zderzeniu z imperialną Rosją i jej okrucieństwami.

Niech temu służą prezentacje obrazu Jacka Malczewskiego *Wigilia na Syberii* i artykuł polskiego dziennikarza Jakuba Augustyna Maciejewskiego *Najczarniejsza ciemność, czyli słowo o rosyjskich okupantach*, relacja z Iziumu na Ukrainie.



Jacek Malczewski, *Wigilia na Syberii*, 1892 rok, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie

Uroczyście nakryty stół, spod białego obrusu wystaje siano. Talerze na stole są jednak puste. Próżno by szukać tutaj karpia, barszczu czy pierogów. Zamiast opłatków widzimy na pierwszym planie kawałek ciemnego chleba i noże do jego podzielenia. W tle ktoś nalewa herbatę z samowaru. Wpatrujemy się w zamyślane oblicza biesiadników, którzy duchem przenoszą się do swych rodzin. Niektórzy się modlą, inni zastanawiają twarze, by nie pokazać łez w oczach. Zimnemu światłu dostającemu się do pokoju przez okno towarzyszy ciepły, wąty promyk świecy, dający smutnym zesańcom odrobinę świątecznego nastroju. To jeden z najbardziej wzruszających obrazów ukazujących los polskich zesańców na Syberii w XIX wieku.

Polscy malarze często sięgali w swojej twórczości do wątków syberyjskich. Zesłania były wszak stałym elementem naszej historii przez grubo ponad sto lat. Zsyłano już przecież konfederatów barskich w XVIII wieku, a ostatnie pokolenie sybiraków to czasy II wojny światowej. Na Syberię trafiły więc w sumie setki tysięcy Polaków.

Jacek Malczewski znał od zesańców tylko z opowiadań i z literatury, potrafił jednak w sposób przejmujący ukazać na płótnie ich niedolę i cierpienie. Jego „syberyjskie” obrazy inspirowały kolejnych artystów. W 1980 roku Jacek Kaczmarski napisał wiersz „Wigilia na Syberii”. Przypomnijmy jego trzecią zwrotkę:

„Nie, nie jesteśmy biedni i smutni  
Chustka przy twarzy to katar  
Nie będzie klusek z makiem i kutii  
Będzie chleb i herbata  
Siedzę i sam się w sobie nie mieszczę  
Patrząc na swoje życie  
Jesteśmy razem – czegoż chcieć jeszcze.  
Jutro przyjdzie Zbawiciel!”

## NAJCZARNIEJSZA CIEMNOŚĆ

Jakub Augustyn Maciejewski, *Najczarniejsza ciemność, czyli słowo o rosyjskich okupantach*, Niezależna Gazeta, Nowe Państwo, 12/2022-01.2023, s. 70.

Od XIX wieku inteligencja z Moskwy czy Petersburga – Leningradu dywaguje sobie, co tam u Rosjanina drzemie w duszy. A to że zdrowe chłopstwo z prowincji łaknie hierarchicznego prawostawia (jak twierdził Pobiednoścew) a to że słowiańska krew kocha pokój i sielankę (wizerunek jasnowłosego chłopca na przykład u Eisensteina), car dobry, ale i lud dobry, to gdzieś pomiędzy zachodnimi wpływami u bojarów a cudzoziemcami w stolicy zatruwa się sielankę wielkiej Rosji. I oto do akcji wkracza właśnie ten miłujący pokój chłop z prowincji, i co? Gwałci, kradnie, pije i nienawidzi. Nienawidzi i gardzi człowieczeństwem jak nikt wcześniej.

### Iziumski las

Piętnaście minut spaceru przez las iziumski napełniło głowę niedowierzaniem, pytaniami o wolną wolę ludzką, szarpnęło nawet otrzymanym z chrześcijaństwa przekonaniem, że człowiek to jednak znaczy, że ma duszę, że jest kimś, a nie czymś. Bo jak wyjaśnić to cmentarzysko na obrzeżach miasteczka, jak zrozumieć porzucone w sosnowym lecie 466 ciał między drzewami, płytko zasypanych, wcześniej mordowanych, torturowanych, będących przedmiotem sadystycznych zabaw? Bo Rosjanie zaczęli mordować od pierwszych dni, gdy w połowie marca wojska Putina zajęły obrzeża miasta i uporczywymi bombardowaniami zdobywały osiedle za osiedlem, ulicę za ulicą.

Spacerując wśród drewnianych krzyż, liczyłem ofiary i liczyłem dni, przez które okupant siedział w mieście – statystyka brutalnie podsunęła fakt, że średnio Moskale zabijali dwie i pół osoby dziennie. I tak oto czterdziestoletniego Aleksandra Wiktorowicza zabili 14 kwietnia, sześćdziesięcioletniego Nikolaja Iwanowicza dziesięć dni później. Wadim Wasilewicz obchodził swoje dwudzieste urodziny w dniu inwazji Rosji – taki prezent od Władimira Putina. Chłopka zabili 7 marca, a więc zaraz po zajęciu obrzeży Iziumu. Zginął wraz z ojcem i wujem, prawdopodobnie rozstrzelani przez rozsierzonych żołdaków najeżdźcy.

A jednak na tle ofiar porzuconych w iziumskim lesie wyżej wymienieni to „szczęściarze” – ich bliscy sownie opłacili łapówkę dla Rosjan, by w miejscu zakopania zwłok zostawić tabliczkę z imieniem i nazwiskiem. Większość ciał została płytko i bezimiennie zakopana, niektórzy po dwie trzy osoby w jamie, niektórzy mieli związane ręce. Michaił Semenowicz miał na przykład 87 lat – musiał pamiętać nazistowskich Niemców, choć był wówczas dzieckiem. Dożył drugiego najazdu nazistów, tym razem ze wschodu

W Wołchowym Jarze nie ma już prądu, wody i gazu – cała infrastruktura została zniszczona, nie ma też sieci telefonicznej. W szkole, gdzie stacjonowali Rosjanie, wszystko rozgrabione, zniszczone, zawalone śmieciami i fekaliami. I w tej oto aurze na zielonej ścianie korytarza widnieje dumny, wielki napis niczym miejskie graffiti, głoszący z wyższością: „Jesteśmy Rosjanami. Bóg jest z nami”.

Czyżby? Jakież to bóg jest z wami?

Gdy kilka dni później opowiadałem to żołnierzom na donbaskim froncie, wspominają o podobnej inskrypcji, w Buczy, słynnej już w rosyjskich zbrodni strzelania do cywilów podkijowskiej miejscowości. W jednym z mieszkań ofiar, kompletnie zdewastowanym domu, jeden z okupantów napisał na ścianie: „Kto wam pozwolił tak pięknie żyć”.

Nie wystarczy zatem, że zabijają, mordują, rabują i gwałcą, mają tu jeszcze cały zestaw makabrycznych nawyków. Nienawidzą za to, że ktoś żyje lepiej od nich. Nienawidzą, ale do tego czują posłannictwo Boga, w tych trupach, wnętrznościach, krzykach i płaczu kobiet i dzieci odnajdują metafizykę, być może tę samą, którą w pierwszych dniach wojny przywołał prawosławny patriarcha Cyryl, mówiąc, że inwazja na Ukrainę, pardon - „specjalna operacja wojskowa”, to „metafizyczna walka”. W istocie tak jest – dobro i zło zmagają się obecnie nad Dnieprem i w Donbasie, tylko że mateczka Rosja chyba nie spodziewała się roli akurat wcielonego diabła. I jakby tej szatańskiej metafizyki było mało, ludzie „wielkiej Rosji”, „z którymi jest Bóg”, siedzą na płytko zakopanych, gnijących trupach, gotując kasze z mięsem i śpiąc pod kocami w przed chwilą wykonanych ziemiankach. Znajdźcie mi. Drodzy Czytelnicy, większą makabrę.

**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.

**Andrzej Georg**, ur. 1948 r. emeryt, adwokat, burmistrz miasta Ustroń (1990-1992), starosta cieszyński (1999-2001), student V roku Uniwersytetu Trzeciego Wieku Uniwersytetu 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 w Ustroniu spotkania z historią, ze sztuką religijną i sakralną, z patronami Europy i św. Janem Pawłem II.



## BIBLIOGRAFIA

- Justyna Sprutka, *Boże Narodzenie w sztuce pierwszych wieków*. Opiekun, Dwutygodnik, Diecezji Kaliskiej <http://www.diecezja.kalisz.pl>.
- EWANGELIA W OBRAZACH, Wydawnictwo JEDNOŚĆ, Kielce 2010, ISBN 978-83-7660-111-3.
- Gerard Denizeau, *Biblia objaśniana obrazami mistrzów malarstwa*, Wydawnictwo „Jedność”, Kielce, 2017, ISBN 978-83-7971-531-2, s. 118.
- Stefano Zuffi, *Caravaggio: zbliżenia*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2019 rok, ISBN 978-83-213-5105-6, k. 52.
- Michał Janocha, *Ikony w Polsce*, Wydawnictwo ARKADY Sp. z o.o. Wydanie I, dodruk Warszawa 2018, ISBN 978-83-213-4493-5.
- Leszek Śliwa, POD ZNAKIEM KRUCYFIKSU, W Ramach, Gość Niedzielny nr 1, rok XCIX, 8 stycznia 2022 r., s. 2.
- Leszek Śliwa, ŚWIATŁO PRZYCHODZI NA ŚWIAT, W Ramach, Gość Niedzielny nr 52-52, rok XCVIII, 26 grudnia 2021 r. s. 2.
- Leszek Śliwa, W Ramach, *Narodziny i Eucharystia*, Gość Niedzielny nr 51-52, 25 grudnia 2022 roku, s. 2. [www.niezlasztuka.net/o-sztuce/tryptyk-portinarich/](http://www.niezlasztuka.net/o-sztuce/tryptyk-portinarich/). [<< Hieronim Bosch, opis i interpretacja obrazu „Pokłon trzech króli”](http://www.fineartexpres.pl/malarstwo/71-malarstwo-wg-naz-artykule-zatytuLOWanym:).
- Dorota Walczak, *Grota, magowie i akuszerka - ikonografia Bożego Narodzenia w tradycji wschodniej*, HIST-MAG ORG2019-01-06 16-41.
- Janocha M, *Ikona Bożego Narodzenia*, „Pastores”, 1 (2003), s. 116-123.
- Łukownikowa J, *Ikonografia Рождества Christowa*, „Alfa i Omega”, 3 (1994), s. 170-185.
- Majorowa N, Skokow G, *Ikony rosyjskie tematy, arcydzieła*, tłum Ł. Leonkiewicz, Warszawa 2016.
- Pokrowski N.W., *Jewangelie w pamiątkach ikonografii*, Moskwa 2001.
- Encyklopedia Katolicka*, Tom II. Bar – Centuriones, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1995, ISBN 83-86668-02-4 (t. II). Boże Narodzenie s. 870- 871.
- Sławomir Brzozecki, *Encyklopedia Katolicka*, Tom XIV, Nouet – Pastoralis Officii, Pasterka, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lubin 2010 r., ISBN 978-83-7306-475-1 (t. XIV).
- Zdzisław Kupisiński, *Wigilia*. W: *Encyklopedia Katolicka*, Tom XX, Vac – Żywy Różaniec, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2014, ISBN 978-83-7306-654 (t. XX), Wigilia.
- Encyklopedia Katolicka*, Tom XX, Vac – Żywy Różaniec, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2014, ISBN 978-83-7306-654 (t. XX), Żłóbek.
- Stefano Paccatori i Stefano Zuffi, *Klasyki Sztuki. Rafael*, Arkady 2005, ISBN 83-60529-00-0.
- Rafael*, Wydawnictwo „JEDNOŚĆ”, Kielce 2017, ISBN 978-83-7971-388-2.
- Leszek Śliwa, LOS WYGNAŃCÓW, W Ramach. Gość Niedzielny nr 51, (2020), 20 grudnia 2020, s. 2.
- Jakub Augustyn Maciejewski, *Najczarniejsza ciemność, czyli słowo o rosyjskich okupantach*, Niezależna Gazeta, Nowe Państwo, 12/2022-01.2023, s. 70-71.

