

Ryszard Knapiński

Ikonografia maryjna w aspekcie trynitarnym

Salvatoris Mater 2/3, 186-213

2000

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Pozostawiając teologom wykład relacji Maryi do Trójcy Świętej lub do poszczególnych Osób Boskich, w niniejszym opracowaniu podejmujemy próbę ukazania ikonografii maryjnej w aspekcie trynitarnym. Ze względu na bogactwo materiału pomijamy dzieła ilustrujące stosunek Maryi do pojedynczych Osób Boskich.

Podobnie jak w ikonografii chrystologicznej, tak samo w obrazach maryjnych źródłem inspiracji dla artystów były teksty biblijne oraz wątki zaczerpnięte z legendarnego żywota Maryi i z apokryfów¹. Zakorzenione w tradycji bizantyńskiej zrodziły się z ducha idealizmu, wywyższając postać Maryi ponad wszelkie stworzenia. Należy je traktować jako kategorie poetyckie obrazu, stanowiące o jego metaforycznej wymowie, co Jan Molanus zdefiniował w sentencji: *Quod scriptura facit verbis, cur artifex non faciet signis?*²

Ks. Ryszard Knapieński

Ikonografia maryjna w aspekcie trynitarnym

SALVATORIS MATER
2(2000) nr 3, 186-213

Zamierzeniem anonimowych autorów było dążenie do ukazania Matki Bożej jako postaci wybranej, której narodzeniu towarzyszyły niezwykle zjawiska. Zarówno zachowane teksty, jak i powstałe z ich inspiracji obrazy mają dla nas walor poznawczy. Wskazują na kulturę artystyczną środowisk powstania, na specyfikę kultu maryjnego, bogactwo fantazji i odwagę twórczego myślenia.

Najczęściej pojedyncze obrazy lub ich cykle ilustrują fabułę opowiadania, stąd ich ilustracyjny lub narracyjny charakter. Oprócz nich istnieje wiele obrazów o charakterze symbolicznym i o wymowie alegorycznej lub metaforycznej³. Niekiedy stanowią one swiste traktaty mariologiczne. Ich język przekazu składa się z repertuaru motywów, takich jak atrybuty, symbole roślinne i zoomorficzne, splecione z filakteriami zawierającymi napisy zaczerpnięte z Bi-

¹ Genealogię Maryi, rozpatrywaną w kontekście biblijnym i apokryficznym, analizuje A. NICOLAS, E. DĄBROWSKI, *Życie Maryi Matki Bożej*, Warszawa 1954, 68-77.

² I. MOLANUS, *De historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, Duaci 1617, lib. II, c. III: *Quod in libris prohibetur, prohibendum etiam esse in picturis, quae sunt idiotarum libri*. Cyt. za T. DOBRZENIECKI, *Łacińskie źródła „Rozmyślenia przemyskiego”*, „Średniowiecze. Studia o kulturze” 4(1969) 199.

³ Jednym z przykładów nowszego opracowania na temat związku ikonografii maryjnej z literaturą apokryficzną jest obszerna monografia: H. HAAG, J.H. KIRCHENBERGER, D. SÖLLE, C.H. EBERTSHÄUSER, *Maria. Kunst, Brauchtum und Religion in Bild und Text*, Freiburg-Basel-Wien 1997, *szczej.* 17-25.

blii lub z oficjum liturgicznego. O ile pierwszy typ ikonografii jest dość łatwy do zrozumienia (zakłada znajomość literatury), o tyle drugi typ ze względu na duży ładunek treści hermetycznych, wymaga specjalnego przygotowania. Ogólnie przesłanie obu typów ikonografii można sprowadzić do wspólnego mianownika – dzieła sztuki w mniejszym lub większym stopniu ukazują obecność Maryi w Bożym planie zbawienia⁴.

Najpierw przedstawimy ikonografię powstałą z inspiracji biograficznych Matki Bożej, w której występują odniesienia trynitarne, następnie omówione zostaną niektóre przedstawienia symboliczno-allegoryczne. W analizie ikonograficznej abstrahuje się od rangi przekazów tekstowych, na równi traktując przedstawienia powstałe z inspiracji historycznych (np. na podstawie opisów ewangelicznych), jak te, dla których źródłem były apokryfy lub legendy. W tradycji chrześcijańskiej usprawiedliwieniem takiego porządku było nadanie przedstawieniom obrazowym charakteru moralizatorsko-dydaktycznego.

Odniesienia trynitarne dają się zauważyć w następujących tematach wyodrębnionych z ikonografii maryjnej: a) Niepokalane Poczęcie; b) Narodziny Maryi; c) Narada Trójcy Świętej; d) Zwiastowanie; e) Narodziny Jezusa i adoracja Dzieciątka; f) Święta Rodzina jako tzw. Trójca Ziemska; g) Współuczestnictwo Maryi w Ofierze Syna; h) Wniebowstąpienie Jezusa; Maryja *Mater Apostolorum* – *Mater Ecclesiae*; i) Transitus i Assumptio Mariae; j) Koronacja i triumf Maryi; k) Maryja *Advocata nostra* w scenach sądu i chwały Trójcy Świętej – *La Gloria*; l) Typologia ikonografii maryjnej w specyficznych aspektach teologicznych: Triclinium Dei et Verbi, Różaniec, Maryja na krzyżu, *Zodiacus marianus*, Maryja – Mądrość Boża.

1. Niepokalane Poczęcie

W sensie teologicznym ikonografia maryjna zakorzeniona jest w obietnicy Odkupienia zawartej w *Księdze Początków* (Rdz 3, 15)⁵. Maryja zostaje ukazana jako Nowa Ewa, która w swym Synu po-

⁴ Ujęcie aspektu trynitarnego ikonografii maryjnej zawiera hasło: H. LOSSOW, *Dreifaltigkeit* III. *Ikonographie*, w: *Marienlexikon*, red. R. BÄUMER, L. SCHEFFCZYK, t. 2, St. Ottilien 1989, 239-241. Autor omawia zagadnienie w dużym skrócie.

⁵ Na ten aspekt, wynikający z egzegezy tzw. *Protoewangelii* starotestamentowej (Rdz 3, 15) oraz wizji św. Jana, opisanej w *Apokalipsie* (rozdz. 12), zwróciliśmy uwagę we wprowadzeniu teologicznym do ikonografii *Niepokalanego Poczęcia Maryi Panny* w R. KNAPIŃSKI, *Titulus Ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, PAX, Warszawa 1999, 193-198, tamże bibliografia.

kona szatana i przywróci ludzkości stan łaski utracony po upadku Prarodzciców.

W oficjalnej doktrynie chrześcijańskiej znalazło to wyraz w ogłoszeniu dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Maryi. Natomiast w sztuce, zanim ukształtowała się ikonografia Niepokalanego Poczęcia, istniały obrazy ukazujące Maryję jako Zwycięzczynię szatana – Nową Ewę⁶. Przede wszystkim twórcy katedr gotyckich podkreślali rolę Maryi Zwycięskiej, umieszczając Jej figury w portalach, na fasadach oraz na kolumnach dzielących wejścia do kościoła (fr. *trumeau*). Najczęściej są to przedstawienia, w których Maryja trzyma Dzieciątka na rękach, a pod stopami lub na kapitelu kolumny wije się wąż lub smok, albo księżyc – symbole diabła (np. katedra w Amiens, fasada zachodnia, 1220-1230). W niektórych późniejszych przedstawieniach Dzieciątka godzi włócznią w łeb szatana. Gertruda Schiller słusznie stwierdza, że w wyobrażeniach tych nie da się jednoznacznie określić, czy sama Maryja jest traktowana jako Zwycięska – *Victrix*, czy też predykat ten przenoszony jest na Nią ze względu na Syna⁷.

Czynnikiem rozstrzygającym pozostanie zawsze cała ikonosfera tematu. Wpłynęła ona na powstanie rozmaitych form ilustracji Niepokalanego Poczęcia. Są to kompozycje złożone i wieloplanowe. Niektórzy artyści ilustrujący przedstawienie doktrynalne Niepokalanego Poczęcia oparli kompozycje na założeniach kontrapunktu przebiegającego pomiędzy niebem i ziemią, grzechem i Odkupieniem, akcentując relację pomiędzy Ewą a Maryją jako opozycję, w której Ewa jest matką, przez którą przysła śmierć – a przez Maryję ludzkość odrodziła się do życia (Maerten de Vos, *Immaculata*, 1530-1540, Rzym kościół św. Franciszka). Tematem nadrzędnym jest w nich Maryja Niepokalana (*Immaculata*), ukazana w przestworzach niebieskich, niejako u stóp Trójcy Przenajświętszej. Na planie niższym

⁶ Przedstawiamy wybór bibliografii dotyczącej ikonografii *Niepokalanego Poczęcia*: F. BORROMEO, *De pictura sacra*, Milano 1632; P. GUMPPENBERG, *Atlas marianus, sive de imaginibus Deipare per orbem christianum miraculosis*, (b. m.) 1653; H. SCHEZER, *Atlas Marianus*, (b. m.) 1700; J. INTERIAN DE AYALA, *Pictor Christianus*, Madrid 1730; J. MOLANUS, *Historia sanctorum imaginum et picturarum*, Leuven 1570 oraz z komentarzami J.N. PAQUOT, Leuven 1771; J. MALOU, *Iconographie de l'Immaculée Conception de la très sainte Vierge*, Bruxelles 1858. Ich uzupełnieniem są publikacje z pierwszej połowy XX-stulecia: L. MAXE-WERLY, *L'Iconographie de l'Immaculée Conception dupuis le milieu du XV siècle jusqu'à la fin du XVI*, Moutiers 1903; A.M. LÉPICIER, *L'Immaculée Conception dans l'art et l'Iconographie*, Spa 1956; P. EICH, *Empfängnis Mariä, unbeflechte*, w: *Reallexikon für Deutsche Kunstgeschichte*, t. 5, München 1959, kol. 242-259.

⁷ G. SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, t. 4, 2, Gütersloh 1980, 169nn. Takiej wątpliwości nie ma na gruncie teologii. Autorce chodzi o jednoznaczność przedstawień maryjnych.

widniejsze scena rajska z Adamem i Ewą. Scena grzechu pierworodnego przypomina powód wybraństwa Maryi Niepokalanej. Obydwa te plany wyznaczają nieokreśloną perspektywę czasu od upadku do naprawy.

Według A. Karłowskiej-Kamzowej jednoznaczne przedstawienie Niepokalanego Poczęcia pojawiło się dopiero w inkunabułach, wydawanych na początku XVI w.⁸ Najstarszy egzemplarz z 1503 r., otwierający modlitwy brewiarzowe *ad matutinas de conceptione*, wydany został w oficynie Thelemana Kervera w Paryżu (Berlin, Stadtsbibliothek DV 7604). Kartę zdobi drzeworyt z wizerunkiem stojącej ze złożonymi rękami Maryi o rozpuszczonych włosach, nad nią wśród obłoków widnieje popiersie Boga Ojca w koronie i z jabłkiem jako atrybutem władzy nad wszechświatem. Jego postać oddziela od figury Maryi wijąca się wstęga z napisem wziętym z księgi *Pieśni nad pieśniami* (Pnp 4, 7): *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*, od których pochodzi nazwa tego typu ikonografii. Wokół postaci Niepokalanej, na abstrakcyjnym tle nieokreślonej przestrzeni, wśród emblematycznie przyporządkowanych lemm, znajdują się motywy ikoniczne odpowiadające wezwaniom Litanii: *Vas spirituale*, *Rosa mistica*, *Fons signatus*, *Hortus conclusus* oraz fragmenty antyfon do psalmów w *Godzinkach*⁹.

W drukowanym drzeworycie, zdobiącym *Godzinki* autorstwa Simona Vostre, kompozycja podpisana jest cytatem z *Pieśni nad Pieśniami* (4, 7): *Hortus conclusus, soror mea sponsa, hortus conclusus, fons signatus*. Przedstawienie to powstało wkrótce po uznaniu przez Sorbonę (1500 r.) uchwały soboru bazylejskiego i było często wykorzystywane do dekoracji oficjum brewiarzowego *De Immaculata Conceptione*¹⁰.

Dla barokowych wizerunków, zwłaszcza w Hiszpanii, źródłem inspiracji mogły być wizje maryjne Marii z Agredy (†1665). Spisane

⁸ A. KARŁOWSKA-KAMZOWA, *Uwagi o genezie wyobrażenia Marii Niepokalanej Poczętej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 36(1992) 179-190.

⁹ Objaśnienie symboli występujących w obrazach *Niepokalanego Poczęcia* typu *Tota pulchra*, z ich odniesieniami do biblijnych wersetów podaje J.F.E. LORENTE, *Tratado de Iconografía*, Madrid 1990, 215. Przytaczamy za nim: *słońce* – *Electa ut sol* (Pnp 6, 9); *księżyc* – *Pulchra ut luna* (Pnp 6, 9); *brama* – *Porta coeli* (Rdz 28, 17); *cedr* – *Cedrus exaltata* (Eklezjastyk = Mądrość Syracha, Syr 24, 17); *róża* – *Plantatio rosae* (Syr 24, 18); *studnia* – *Puteus aquarum viventium* (Pnp 4, 15); *drzewo* – *Virga Jesse floruit* (Ez 7, 10); *ogród zamknięty* – *Ortus conclusus* (Pnp 4, 12); *gwiazda* – *Stella maris* (hymn liturgiczny); *lilia* – *Sicut lilium inter spinas* (Pnp 2, 2); *gałązka oliwna* – *Oliva speciosa* (Syr 24, 19); *wieża* – *Turris Davis cum propugnaculis* (Pnp 4, 4); *zwierciadło* – *Speculum sine macula* (Mdr 7, 26); *źródło* – *Fons ortorum* (Pnp 4, 15); *miasto* – *Civitas Dei* (Ps 87, 3).

¹⁰ *Virgo Immaculata. Acta Congressi mariologici Marianae Romae anno 1954*, t. 15: *De Immaculata Conceptione in litteratura et in arte christiana*, Roma 1957, 18-107.

przez nią, doczekały się wielu wydań. Ich opis ukazuje całe życie Najświętszej Maryi od Niepokalanego Poczęcia aż do ukoronowania Wniebowziętej na Królową nieba i ziemi oraz określa Maryję alegorycznie jako „Miasto Boże”¹¹. Według wizji Trójca Święta powzięła zamiar odkupienia ludzkości z grzechu Adama. Niezależnie od krytyki przytaczamy pewne fragmenty tekstu, ze względu na ich użyteczność przy komentowaniu wybranej ikonografii: *Boskiemu Macierzyństwu należy się wszelka świętość i doskonałość; jest naszą wolą, aby przez wszystkie wieki Słowo Wcielone było adorowane w tabernakulum, w którym przebywać będzie przyjęte przez Nie Człowieczeństwo. Chociaż Matka Słowa musi być córką Adama, to jednak na mocy wyjątkowej łaski będzie uwolniona od jego winy [...]. Trójca Przenajświętsza objawiła swe postanowienie aniołom [...], obieramy łono naszej sługi Anny na świątynię, w której nasza wybranka Maryja ma być stworzona; w niej ma się dokonać Jej poczęcie, w niej ma być stworzona Jej błogosławiona dusza. Mądrość Boża poczyniła więc wszystkie przygotowania, aby z upadłego rodu ludzkiego mogła przyjść na świat Matka łaski w pełnej czystości i piękności [...].*

Trójca Przenajświętsza wyrzekła te słowa: „Uczyńmy Maryję na obraz i podobieństwo nasze, naszą prawdziwą Córkę i Oblubienicę, wybraną na Matkę Jednorodzonego”. W ten sposób powołana została do życia ziemskiego Istota najczystsza, najświętsza, najdoskonalsza i najpiękniejsza z wszystkich [...].

Na szczególną uwagę zasługują wizerunki XVII-wieczne związane z rozwojem pobożności maryjnej w Polsce. Wśród obrazów Niepokalanego Poczęcia wyodrębnia się obraz namalowany przez Krzysztofa Boguszewskiego na miedzianej blasze, przeznaczony w 1628 r. do kościoła klasztornego cystersów w Paradyżu, od 1834 r. znajdujący się w katedrze poznańskiej (obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu). Wewnątrz konturu symbolizującego Maryję jako „naczynie wybrane” – *vas electionis* stoi wśród obłoków Niepokala-

¹¹ Dzieło hiszpańskiej franciszkanki zyskało ogromną popularność, ale stało się przez to obiektem krytyki i narzekania z tego powodu, że autorka synkretycznie powiązała elementy legendarne i teologiczne nonsensy z osobistymi wytworami fantazji. Wskutek tego Innocenty XI umieścił dzieło na indeksie, czemu sprzeciwił się król hiszpański Filip i uzyskał jego skreślenie z wykazu ksiąg zakazanych, po czym nastąpiła rewizja w 1696 r. i ponownie w 1704 wpisano je na listę zakazanego indeksu. Zob. G. SÖLL, *Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit*, w: *Handbuch der Marienkunde*, red. W. BEINERT, H. PETRI, Regensburg 1984, 207. Korzystamy z jej tekstu ze względu na widoczne związki z ikonografią. Pierwsze polskie wydanie ukazało się w 1889 r. Korzystamy z wydania trzeciego: MARIA Z AGREDY, *Mistyczne Miasto Boże, czyli Żywot Matki Boskiej*, red. H. PRACEŁOWA, Warszawa 1995, 34-37.

na, otoczona chórami świętych¹². Ponad nimi Trójca Święta wskazuje na Maryję, jak w kompozycjach *Tota pulchra*, a kontur Panny otaczają napisy: *TU SUPERGRESSA ES UNIVERSAS* (*Tys przewyższyła je wszystkie* - Prz 31, 29); *FUNDAMENTA EIUS IN MONTIBUS SANCTIS* (*Fundamenty Jego na górach świętych* - Ps 86, 1) oraz *TU SOLA DIGNA CREATORE* (*Tys jedna godna Stworzyciela*).

Do średniowiecznych dyskusji doktrynalnych nawiązał, czynny w pierwszej połowie XVIII w. w Krakowie, rytownik Andrzej Gebel, w miedziorycie ukazującym Niepokalaną jakby klęczącą na kuli ziemskiej (Warszawa, Biblioteka Narodowa, T-I-57, G. 8315)¹³. Z niebios błogosławi Ją Trójca Święta słowami: *NOSTRI BENEPLACITI COMPLEMENTII*. W obłoku pod kulą widnieje emblemat franciszkański – skrzyżowane dłonie Chrystusa i św. Franciszka, trzymające za rogi księżyc, na którym wije się wąż. Poniżej, na dwóch skalistych wyspach wychodzących z wód zbawczej Mądrości – *Aqua sapientiae salutaris*, klęczą, wznosząc pióra w kierunku Niepokalanej dwaj Jej apologety, po lewej – Duns Szkot, mówiący: *Dignare me laudare Virgo Sacr[a]ta* (*Pozwól mi chwalić Cię, o Panno Święta*) oraz Rajmund Lull (1232/5/-1315) ze słowami: *Qui in te cogitat maculam, in sole cogitat tenebras* (*Kto uważa, że posiadasz skazę [grzechu], ten sądzi, że na słońcu są ciemności*). Ponad głowami teologów putta trzymają palmowe gałązki zwycięstwa i korony zasług, dodatkowo wyszczególnionych w podkreślonych napisach: *Pro triumphali pugna* (*za triumfalną walkę*) – nad Szkotem, oraz *Pro utroque cortamine* (*Za bitwę na obie strony*) – nad Rajmundem. Poniżej, u ich stóp, dwa inne putta uosabiają czytelników ich dzieł: *Sapientia Lulliana* oraz *Subtilitas Scotisti[c]a* (putto patrzy przez lupę). Symbolika tego miedziorytu jest czytelna, zważywszy na czas jego powstania (skały – wyspy oznaczają Brytanię i Majorkę, stąd wymowa apologetyczna grafiki)¹⁴. Dzieło krakowskiego rytownika wpisuje się w nurt sztuki kontrreformacyjnej¹⁵. Zbliżony w treści jest obraz w poznańskim kościele franciszkanów, XVIII w.

¹² Na podkreślenie zasługuje to, że członkowie chórów reprezentują żyjących na ziemi przedstawicieli stanów i współczesnych malarzowi grup społecznych, wymieszanych z patriarchami i świętymi nieba, co jest świadectwem aktualizacji w sztuce. Por. W. TOMKIEWICZ, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 12(1951) nr 1, 61; M. BIERNACKA, *Niepokalane Poczęcie*, w: M. BIERNACKA, T. DZIUBECKI, H. GRACZYK, J.S. PASIERB, *Maryja Matka Chrystusa*, Warszawa 1987, 73.

¹³ Hasło: *Gebel Andrzej*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, 296.

¹⁴ W szczególności tej interpretacji wprowadza dalej M. BIERNACKA, *Niepokalane Poczęcie...*, 76 n.

¹⁵ W. TOMKIEWICZ, *Polska sztuka kontrreformacyjna*, w: *Wiek XVII, kontrreformacja, barok. Prace z historii kultury*, red. J. PELC, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, 76nn.

Jan Aleksander Gorczyn wykonał ok. 1650 r. miedzioryt ilustrujący frontispis dla traktatu *Novus asserende Immaculatae Conceptio-nis Deipare Virginis modus* (Warszawa, Muzeum Narodowe). Przedstawia on św. Franciszka jako korzeń doktryny o Niepokalanym Poczęciu Maryi (wykorzystany topos drzewa Jessego), wśród gałęzi drzewa genealogicznego wyrastającego z Franciszkowego boku znajdują się doktorzy i święci głoszący kult Niepokalanej. U szczytu kompozycji Maryja, otoczona słoneczną glorią, stoi obok tronu Trójcy Świętej.

Analizując zachowany materiał ikonograficzny, przekonujemy się o jego bogactwie i różnorodności. Jednym z przykładów jest miedzioryt wykonany przez rytownika czynnego w Krakowie, Jana Tscherninga (1650-1732), jako frontispis do dzieła reformaty Antoniego Węgrzynowicza: *Syllabus Marianus* [...], wydane we Lwowie w 1717 r.¹⁶ Na tle udrapowanej opony siedzi tronująca Maryja Zwycięska z Dzieciątkiem godzącym krzyżem w łeb węża, na którego Maryja stawia stopę. Motyw centralny flankują dwie ledwo widoczne palmy, na których pniach i wśród gałęzi widać putta zajęte umieszczaniem aż siedemdziesięciu kartuszy z wezwaniami określającymi Maryję, m.in. jako: *Pupilla oculi Dei*, *Sacrarium Dei*, *Filia Sanctissimae Trinitatis*, *Bibliotheca Ecclesiae Dei*. Wezwania te są tytułami kazań, znajdujących się w zbiorze.

W rozpowszechnianiu kultu Niepokalanego Poczęcia szczególnie byli zaangażowani franciszkanie, jak o tym świadczy druk z pierwszej połowy XVIII w., wydany u Jakuba Labingera we Lwowie. Wizerunkowi Niepokalanej o cechach Niewiasty Apokaliptycznej, stojącej jedną stopą na sierpie księżyca (z rogami skierowanymi do dołu), drugą deptającą węża oplatającego glob ziemski, towarzyszy Gołębica Ducha Świętego¹⁷. Wątki ikoniczne dopełniają napisy: u góry – *Tota Pulchra es MARIA et Macula non est in Te*. Na banderoli wokół globu czytamy: *non pro te sed pro omnibus haec lex constituta est*. Na związek z kapucynami lwowskimi wskazuje napis na szarfie z godłem Litwy pośrodku: *B. V. Maria Immaculate Concepta Totius Ordo Capucinatorum Singularis Mater Patrona et Protectrix Gratosissima. Ita Clemens XI, P. M. Anno 1712*.

¹⁶ A. JOUGAN, X. Antoni Węgrzynowicz jako kaznodzieja mariologiczny, „Przegląd Kościelny” 8(1905) 188n.

¹⁷ O symbolice półksiężyca pod stopami Maryi pisał T. GRZYBKOWSKI, *Wariant ikonograficzny Assunty z kobietą maską lunarną*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. P. SKUBISZEWSKI, Warszawa 1978, 442.

Obrazy Immakulaty w powiązaniu z Trójcą Świętą występują rzadko. Najczęściej przedstawieniom dodawano Gołębicę Ducha, ale spotyka się również wizerunki, w których Niepokalana trzyma na ręku Dzieciątko. Uderza Ono w szatana laską zakończoną krzyżem. W niektórych wariantach sama Immaculata godzi laską krzyżową z krucyfiksem w głowę węża – szatana (Thomas Scwanthaler, rzeźba, ok. 1690, Reichersberg, Augustinerchorherrenstift). Kompozycje te ilustrują wypełnienie obietnicy z raju, o czym informuje cytat: *Ipsa conteret caput tuum* (Jacobus de Man, Immaculata, miedzioryt, Niderlandy, XVII w.).

2. Narodziny Maryi

Narodziny Maryi traktowano jako początek zbawienia grzeszników. Starano się tę prawdę wypowiedzieć przy pomocy metafor i alegorii. W ikonografii tematu wykorzystano apokryficzną opowieść o narodzinach Maryi¹⁸. Stanowi ona część bogatego cyklu składającego się na Żywot Najświętszej Maryi Panny. Jednym z przykładów literatury, odnoszącej się do narodzenia Maryi, jest zbiór kazań i mów, jakie wygłosił na soborze w Konstancji Jan Gerson (1363-1429)¹⁹. W artystycznej alegorii przedstawił on udział wszystkich cnót w ukształtowaniu: *tej Dziewicy wybranej, Matki Syna, Córki Ojca, Oblubienicy Ducha Świętego. Oto czystość bierze w ręce materię, z której ma być uczynione Jej ciało, Opatrzność Ją kształtuje, a ożywia Ją Łaska. Po czym Miłosierdzie urabia Jej serce, Roztropność rozwija Jej rozum, Wstydlivość kładzie się na Jej czoło, Łaskawość zlewa słodycz na Jej usta, Wdzięk i Majestat namaszcza Ją Jej lica, Skromność i Dziewiczność tchną z całej Jej postaci, promieniując z Niej pięknnością i urokiem. Cała Jej osoba wyrażała prawdę zawartą w słowach Zwiastuna: „Pan z Tobą” – Dominus tecum²⁰.*

Być może tekstem tym inspirowali się artyści bawarscy Joseph Sebastian i Johannes Baptist Klauberowie, wykonawcy rycin do *Litanii Loretańskiej*, którzy ilustrując wezwanie: *Sancta Trinitas, Unus Deus*, ukazali Wniebowziętą u podstawy trójkąta, stanowiącego

¹⁸ *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne*, red. M. STAROWIEYSKI, t. 1, cz. 1, Lublin 1980, 182-189; JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea* [tl. C. Lisi], Firenze 1990, 587-599 (*La natività di Maria*).

¹⁹ Szczególnie znane są zbiory: *De susceptione humanitatis Christi* oraz *Collectorium super Magnificat*, zob. R. BAUMER, *Gerson Johannes*, w: *Marienlexikon...*, t. 2, 628n.

²⁰ Cyt. za A. NICOLAS, E. DĄBROWSKI, *Życie Maryi Matki Bożej...*, 76.

zarazem wielką literę A, w trzech narożnikach Osoby Trójcy Świętej (na uwagę zasługuje przedstawienie Ducha Świętego pod postacią Gołębic i młodzieńca, co zostało zabronione przez Benedykta XIV)²¹.

W sztuce przyjęły się dwie formy ilustracji tego święta: wschodnia i zachodnia²². Konwencja wschodnia polega na ukazaniu sceny narodzenia Maryi wewnątrz sklepionej świątyni, tak jakby w chórze centralnym, otoczonym pastoforiami. W jednym z nich zajmuje miejsce Joachim (Pietro Lorenzetti, 1342, Siena, Museo dell'Opera del'Duomo).

Konwencja zachodnia umieszcza św. Annę na położniczym łożu w bogatej izbie pałacowej lub mieszczącej. Niezależnie od tych podziałów Zachód przyswoił także wschodni typ ikonografii narodzenia Maryi, nadając mu jednakże formy stylowe okresu powstania. Np. Albrecht Altdorfer ok. 1525 r. przedstawił św. Annę w połogu na łożu, pod baldachimem pogrążonym w mrokach, na tle rozświetlonego wnętrza renesansowego kościoła. Ma to symbolizować czas oczekiwania w Starym Testamencie i wypełnienie obietnicy zbawienia (München, Alte Pinakothek). Skontrastowanie mroku i światła odpowiada typologicznej alegorii: Stary Testament – mrok, Nowy Testament – światło. Trynitarne odniesienie sceny odczytujemy w apokryficznym wątku mówiącym o śpiewie chórów anielskich, słyszany jedynie przez nowo narodzoną Dziewicę, która, wpatrując się w otwarte niebiosa, ogląda wizję Boga Najwyższego, symbolicznie zaznaczonego przez świetliste numinosum, albo tetragram JHWE. W takiej formie obrazowej nadano scenie noszącej na pozór charakter przedstawienia rodzajowego (scena wzięta z życia codziennego), wymowy teologicznej. Narodziny Maryi stanowią początek realizacji Bożego planu zbawienia. Aby mógł się on spełnić przez Wcielonego Syna Bożego, potrzebna była Matka. Sztuka zaczyna tworzyć obrazową opowieść o spełniającej się obietnicy z raję.

3. Narada Trójcy Świętej

Oprócz apokryfów ważną rolę odgrywały w dewocji średnio-wiecznej opisy wizji mistycznych i przekaz słowny zawartego w nich

²¹ Problemem przedstawienia Ducha Świętego pod postacią młodzieńca w kontekście ikonografii Trójcy Świętej w sztuce zajął się F. BOESPFLUG, *Dio nell'Arte. Sollicitudini Nostrae di Benedetto XIV (1745) e il caso Crescenzia di Kaufbeuren*, Casale Monferrato 1986.

²² Ikonosferę tematu *Narodzenia Najświętszej Maryi Panny* w sztuce omawiam, podając bibliografię w cytowanym już opracowaniu: R. KNAPIŃSKI, *Titulus Ecclesiae...*, 217-233.

przesłania. Jednym z przykładów tego rodzaju literatury są wizje bł. Mechtyldy z Magdeburga (+1282). Wywarły one wpływ na ukształtowanie specyficznej, rozbudowanej wersji zwiastowania Maryi Pannie. Wizja tłumaczy, dlaczego i w jakich okolicznościach dokonało się Wcielenie. Cykl ikonograficzny rozpoczyna tzw. Narada Trójcy Świętej²³. Po buncie aniołów i upadku pierwszych rodziców Trójca Święta odbywa konsultację na niebiosach, co uczynić z upadłą ludzkością. Biorą w niej udział przedstawiciele aniołów, przybierający postać personifikacji cnót, zgodnie z treścią psalmu 84. Ani Sprawiedliwość i Pokój, ani Miłosierdzie i Prawda nie są zgodne między sobą i nie chcą wyjść na ratunek ludzkości. Wówczas Syn Boży deklaruje Ojcu swoją gotowość zstąpienia na ziemię w ludzkiej postaci²⁴. Lecz Ojciec ostrzega Go, pytając, czy będzie gotów ponieść ofiarę cierpienia i śmierć krzyżową. Miłość Syna Bożego do ludzkości jest tak ogromna, że nie zna granic, dlatego deklaruje: Oto idę – *Ecce venio*. Wedle wizji Mechtyldy Narada Trójcy przeobraża się w tym momencie w postanowienie o uratowaniu upadłej ludzkości, lecz zanim nastąpi Wcielenie, zostaje na ziemię posłany Archanioł Gabriel do Dziewicy z Nazaretu z zapytaniem, czy przyjęłaby wolę Trójcy. Po uzyskaniu pozytywnej odpowiedzi wraca Gabriel na niebiosa, oznajmiając gotowość Maryi na przyjęcie postanowienia Trójcy Świętej. Dopiero potem dokonało się właściwe Zwiastowanie. Zgodnie z przedstawionym tokiem narracji powstało w średniowieczu wiele obrazów, w których Narada Trójcy i posłannictwo Gabriela poprzedzają Zwiastowanie (np. retabulum wykonane w kręgu Konrada Witz'a, XV w., Berlin, Staatliche Museen).

4. Zwiastowanie

Ikonografia sceny zwiastowania jest przebogata i zasługuje na osobną monografię. Ograniczamy się jedynie do zasygnalizowania przykładów odpowiadających profilowi opracowania.

²³ Trudno dociec, na ile mamy tu do czynienia z pewnym toposem literackim, funkcjonującym już wcześniej. Wydaje się na to wskazywać istnienie XII-wiecznych miniatur w greckim zbiorze kazań mnicha Jakuba (Cod. Vat. Gr. 1162). Zob. H. LOSSOW, *Dreifaltigkeit...*, 239.

²⁴ Psalmista ukazał perspektywę naprawy sytuacji upadłej ludzkości po spełnieniu mesjańskiej obietnicy w figurze zgody – pocałunku cnót, które w wizji Mechtyldy sprzeciwiają się ratunkowi rodzaju ludzkiego. Mówi psalmista (Ps 84 [85], 10-12): *Bliskie jest zbawienie dla bojących się Pana, a Jego chwały pełna jest ziemia. Spotkają się Miłosierdzie i Prawda, ucałują się Sprawiedliwość i Pokój. Prawda rozkwitnie na ziemi, a z niebios ukaze się Sprawiedliwość.*

Jak powiedziano wyżej, według wizji Mechtyldy z Magdeburga powstawały obrazy ukazujące Tróję Świętą w scenie *Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie*, w obłokach niebios widoczny jest Bóg Ojciec, Duch Święty zstępuje na Maryję w symbolu Gołębiczy, a Dzieciątko Jezus spływa na strumieniu złotego „deszczu” łaski (energii Boskich) jako obraz Wcielonego Słowa. Po raz pierwszy kompozycję tę zrealizowano w reliefie na płycie z kości słoniowej (Berlin, Staatliche Museen). Przykładem realizacji w sztuce monumentalnej jest mozaika Pietro Cavalliniego w rzymskiej bazylice S. Maria in Trastevere (1397). W tym przypadku twórca przedstawił trynitarną wizję *Zwiastowania*, które jest tu głównym tematem. W retabulum Maksymiliana I, ok. 1480, dla podkreślenia roli cesarza w popieraniu chrześcijaństwa archaniołowi Gabrielowi nadano fizjonomię Maksymiliana I (Bressanone, Museo Arcivescovile). Jednym z piękniejszych przykładów realizacji trynitarnego zwiastowania jest środkowa tablica z otwarciem na Boże Narodzenie i skrzydło poliptyku z Isenheim, namalowane w latach 1512-1516 przez Matthiasa Gotharda Nitharta, zwanego Grünewaldem (Colmar, Musée D' Unterlinden).

Tak bliski związek Maryi z Osobami Trójcy Świętej ma swoje uzasadnienie w tradycji patrystycznej, rozwijanej przez myśl scholastyczną. W odniesieniu do Maryi w średniowieczu używano określenia *Trinitatis Triclinium*, które oznacza „mieszkanie Trójcy”. W sekwencji na święto Narodzin Maryi, autorstwa Hugona od św. Wiktora (PL 177, 139) i Adama od św. Wiktora (PL 196, 154), znajduje się następujące pozdrowienie: *Salve Mater Pietatis et totius trinitatis Triclinium*²⁵. Św. Tomasz z Akwinu na kanwie pozdrowienia anielskiego - *Dominus tecum* - wysnuł wielorakie familiarne powiązania Maryi z Tróją: *Familiarior cum Deo est Beata Virgo quam Angelus: quia cum ipsa Dominus Pater, Dominus Filius, Dominus Spiritus Sanctus, scilicet tota Trinitas. Et ideo cantatur de ea: Totius Trinitatis nobile Triclinium. Hoc autem Verbum, quod sibi dici possit*²⁶. Już w XIV w. we Francji powstał zwyczaj określania Maryi jako *Notre-Dame de la Trinité*²⁷.

W malarstwie włoskim wykorzystywano rozmaite wersje ikonografii *Zwiastowania*. Na przykład miniaturzysta kamedulski Don Simone w antyfonarzu z połowy XIV w. (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cor. 40, fol. 182) umieścił wewnątrz górnej części inicja-

²⁵ Cyt. za K. WITTKEMPER, *Dreifaltigkeit*, I. Dogmatik, w: *Marienlexikon...*, t. 2, 236n.

²⁶ *Expositio in Salutationem Angelicam*, t. 8, Editio altera Veneta 1776, 38.

²⁷ Pod takim wezwaniem wzniesiono kaplicę w Cluis-Dessous/Indre, w której czci doznaje figura Maryi. Jako patronium *Notre-Dame de la Trinité* nosi obecnie kościół w Blois. Por. K. WITTKEMPER, *Dreifaltigkeit...*, 237.

lu R całą Trójcę jakby uczestniczącą w scenie zwiastowania (dolna część litery).

W XV-wiecznym malarstwie książkowym, zwłaszcza w miniaturach dekorujących Godzinki, często nadawano scenie zwiastowania wymiar trynitarny, jak to demonstuje np. bogaty rękopis należący do Izabeli Kastylijskiej, wykonany prawdopodobnie w Italii południowej (L'Aja, Biblioteca Reale, Ms. 76.F.6 – fol. 13v). W miniaturstwie francuskim i niderlandzkim powstawały bogate kompozycje, w których oprócz Trójcy Świętej ukazani bywali prorocy zapowiadający przyjście Mesjasza, chóry anielskie i sceny z żywota Maryi (Anonim, szkoła francuska, XV w., *Livre d'Heures*, London, British Museum, Ms. Add. 29433, fol. 20; Mistrz z Boucicaut, XV w., *Officium B. Mariae Virginis*, Paris, Bibliothèque Mazarine, fol. 13). Nie zawsze musiały być widoczne Trzy Osoby Trójcy, wystarczyło ukazanie jedynie Boga Ojca i Ducha Świętego, jako że Syn Boży „stał się Ciałem” w momencie wypowiedzenia przez Maryję słów „niech mi się stanie według słowa twego” - jako odpowiedzi na pozdrowienie anielskie. W takiej konwencji wiele obrazów ilustruje scenę zwiastowania (np. Bracia Jean, Paul de Limbourg, miniatura XV w., *Trés riches Heures*, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65 – fol. 26).

Jest zrozumiałe, że obrazy maryjne przez swą złożoną strukturę ukrytych znaczeń, zawartych w nagromadzonych atrybutach i symbolach, bywają wieloznaczne. Świadczy to o bogactwie sztuki, albowiem obrazy stają się metaforycznymi nośnikami treści teologicznych, potwierdzając horacjańską dewizę – *pictura ut poesis*. Szczytowym osiągnięciem malarstwa w tym zakresie jest obraz Grünewalda Stuppacher Madonna (1517-1519, Stuppach, kościół parafialny)²⁸. Dzieło to w głębszej warstwie znaczeniowej przekazuje przesłanie katolickiej nauki o Maryi jako Królowej - *Regina Coeli* i Orędownicze - *Advocata*. Jednocześnie, jak to już wielokrotnie na innym miejscu podkreślano, jest Ona typem Eklezji nazywanej *Sponsa Dei*.

5. Narodziny Jezusa i adoracja Dzieciątka

O ile bizantyńskie ikony na Boże Narodzenie zawierają z reguły odniesienie do Trójcy Świętej, o tyle w sztuce zachodniej przyjęła się ilustracyjna forma obrazowania narodzin Jezusa, inspirowana tekstami

²⁸ B. HILSENBECK, *Die Stuppacher Madonna*, Stuppach-Bad Mergentheim 1974; G. SCHILLER, *Ikonomie der christlichen Kunst*, t. 4, 2, Gütersloh 1980, 212nn., il. 837, 838.

Ewangelii z pewnymi uzupełnieniami o apokryficznej proveniencji. Aspekt trynitarny posiadają te przedstawienia adoracji Dzieciątka, w których Maryja sama, albo z Józefem, klęcząc na ziemi adorują leżącego na sianie małego Jezusa, od którego biją promienie światła wskazujące na Jego Bóstwo. Powyżej chóry anielskie śpiewają hymn *Gloria in excelsis Deo*, a w zenicie nieba widnieje popiersie Boga Ojca i sporadycznie Gołębica Ducha Świętego (np. Bracia Jean, Paul de Limbourg, miniatura XV w., *Très riches Heures*, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65 – fol. 44). Adoracja Bożego Dzieciątka leżącego w prochu ziemi, zgodnie z mistyką cysterską św. Bernarda z Clairvaux oraz późniejszymi wizjami św. Brygidy Szwedzkiej, symbolizowała wielkie ponizenie Syna Bożego, który zechciał w ludzkiej postaci zstąpić na ziemię. Maryja – Theotokos adoruje Boga w Synu, którego porodziła. Przedstawienie to, o głębokiej treści teologicznej, uzyskało w średniowieczu jeszcze odniesienie do Eucharystii, kiedy złóbek przybrał formę ołtarza, na którym spoczywa Dzieciątko. Klęczący przed nim Maryja i Józef są dla chrześcijan wzorem do naśladowania w wyznaniu wiary w prawdziwą obecność Jezusa jako Wcielonego Boga – Człowieka pod postaciami chleba i wina (Chartres, witraż w katedrze, XII w.). Ołtarz – złób wskazuje na powtarzanie tajemnicy Bożego Narodzenia podczas sprawowania Eucharystii. Inne treści zostają wyekspozowane wtedy, gdy ołtarz będzie rozumiany jako symbol Golgoty i śmierci na krzyżu.

Również w scenie adoracji magów pojawia się błogosławiący z niebios Bóg Ojciec i Gołębica Ducha Świętego (Andrea Della Robbia, majolika, XV w., La Verna kościół parafialny; Fra Filippo Lippi, ok. 1449, Berlin Staatliche Museen).

6. Święta Rodzina jako tzw. Trójca Ziemska

Wśród zabytków z przełomu późnego średniowiecza i renesansu zaczęły się pojawiać w scenach rodzajowych, ukazujących pobyt Świętej Rodziny w Egipcie lub życie w Nazarecie, dodatkowe motywy Boga Ojca i Ducha Świętego (Albrecht Dürer, Święta Rodzina w Egipcie, drzeworyt z cyklu *Życie Maryi*, 1511). Jeden z wariantów ikonograficznych przedstawiających Świętą Rodzinę uzyskał tytuł: „Trójca Ziemska i Trójca Niebiańska”²⁹. Przedstawia on Po-

²⁹ Szerzej o ikonografii Świętej Rodziny piszemy w R. KNAPIŃSKI, *Titulus Ecclesiae...*, 57-71, tamże bibliografia.

wrót Świętej Rodziny z Egiptu, określane niekiedy też jako „Spacer Świętej Rodziny” (Jan Gossaert, tryptyk, ok. 1506, Lissabon, Museum; B. E. Murillo, Święta Rodzina, 1645-1650, London, National Gallery). Maryja z Józefem prowadzący za rękę idącego pośrodku Jezusa stanowią Trójcę Ziemską (Jezus, Maryja, Józef), symetrycznie ponad nimi wznosi się Gołębica Ducha Świętego i Bóg Ojciec³⁰. Obraz ten, oglądany pionowo, demonstrowuje Trójcę Świętą, określaną w tym przypadku jako Trójca Niebiańska. Kompozycje takie były popularne w malarstwie XVIII w. i przetrwały również w grafice popularnej także w XIX w. (Anonim, obraz ołtarzowy, XVIII w., Kalisz, kolegiata św. Józefa; Teresa Langhammer, Powrót Świętej Rodziny z Egiptu, miedzioryt, poł. XIX w., Warszawa, Biblioteka Narodowa).

Niekiedy ponad Świętą Rodziną widnieje tylko symbol Trójcy w postaci równobocznego trójkąta z okiem Opatrzności lub tetragramem JHWE wewnątrz.

7. Współuczestnictwo Maryi w Ofierze Syna

Przyznanie Maryi przez średniowiecznych teologów tytułu *Cooperatrix* i *Coredeptrix* znalazło wyraz w ikonografii maryjnej przedstawiającej Ją jako Matkę Boleściwą – *Maria Dolorosa*, stojącą pod krzyżem na Golgocie. Obraz ten nie tylko ilustruje opis ewangeliczny (J 19, 28-30 i paralelne), lecz wskazuje na współuczestnictwo w męce i śmierci Syna. Przedstawienia Golgoty są chyba najpopularniejszymi obrazami w sztuce chrześcijańskiej. Jednak powiązanie śmierci Jezusa z pozostałymi Osobami Trójcy pojawia się tylko wyjątkowo.

Romańska mozaika w rzymskiej bazylice San Giovanni sul Laterano, wykonana przez Jacopo Torriti w latach 1288-1294 pod wyraźnym wpływem sztuki bizantyńskiej, przedstawia Maryję ze św. Janem ewangelistą, stojących pod krzyżem gemmowym jako znakiem paruzji, na wzniesieniu, z którego wypływają cztery rzeki (symbol Kościoła). Chrystus widoczny jest w medalionie ponad krzyżem, nad Nim symbol Ducha Świętego i *manus Dei*. Maryję i Jana nale-

³⁰ W XVIII w. na fali przerostu myślenia alegorycznego interpretowano samo przedstawienie Świętej Rodziny jako Trójcę Ziemską, w następujący sposób interpretując poszczególne postaci: Józef – Bóg Ojciec, Jezus – Syn Boży, Maryja – Duch Święty. Przedstawienia tego typu zostały zakazane przez Benedykta XIV w jego encyklice na temat przedstawień Trójcy Świętej w sztuce *Sollicitudinis nostrae*. Zob. F. BOESPFLUG, *Dio nell' Arte...*, 261-285.

ży w tym kontekście interpretować jako grupę orędowników – *Deesis*³¹.

Udział Maryi w męce Syna bywa ukazywany przez dodanie miecza boleści, wbitego w Jej Serce, niekiedy jest to siedem mieczy na znak siedmiu boleści Maryi. W kręgach bawarskich przyjął się zwyczaj umieszczania przedstawienia Matki Bolesnej na tle krzyża, pod stopami wiszącego na nim Jezusa (Fryzynga, katedra). Bardzo rzadkie są przedstawienia Ukrzyżowanego dopełnione wizerunkami Boga Ojca i Ducha Świętego. Trynitarne aspekty śmierci Jezusa na krzyżu zawierają te obrazy, w których z niebios wyłania się prawica Boga – *manus Dei* symbolicznie oznaczająca przyjęcie Ofiary Syna (płytką z kości słoniowej, X w., stanowiąca element oprawy tzw. Psalterza św. Elżbiety, Cividale, Museo Civico Archeologico). Kiedy indziej Bóg Ojciec, widoczny w popiersiu wśród obłoków, błogosławiąc Syna, przyjmuje Jego Ofiarę (przenośny ołtarzyk św. Maurycego, należący do biskupa Kolonii Eiberta, XII w., Siegburg). W niektórych zabytkach gotyckich z XIII w. Bóg Ojciec widoczny jest na osi belki pionowej z Gołębicą Ducha Świętego na piersiach (Psalterz, Oxford, All Souls College; krzyż triumfalny w kolegiacie w Wechselburg; Giovanni Pisano, malowany krucyfik, Assisi, S. Maria degli Angeli; podobnie Trójcę w scenie ukrzyżowania przedstawił Albrecht Dürer, drzeworyt, 1516).

Odniesienia trynitarne spotykamy częściej w obrazach o rozbudowanej treści alegorycznej, w których Golgota jawi się w kontekście sprawowania Ofiary Mszy świętej (Rogier van der Weyden, Alegoria Kościoła jako Golgoty. Ołtarz Siedmiu Sakramentów, ok. 1445, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), w obrazach czyścica, wskazujących na zbawienne skutki Mszy za dusze zmarłych (Hans Fries, Alegoria Krzyża Chrystusa jako Drzewa Życia w kontekście Ofiary Eucharystycznej, ok. 1505, Fryburg Szwajcarski, Musée d'Art et d'Histoire). Niezwykłą kompozycję zawiera jeden z XV-wiecznych witraży kościoła w Friedersbach, opodal opactwa cysterskiego w Zwettl, w Dolnej Austrii. Ukoronowana Maryja jest przywiązana za przeguby rąk do krzyża jako Drzewa Życia, w koronie Drzewa tronuje Bóg Ojciec, na pniu wisi Ukrzyżowany Syn, powyżej Duch Święty. Witraż pokazuje dobitnie związek Maryi z Trójcą Świętą i z Ofiarą Zbawczą Syna. Jednocześnie Maryja występuje tu jako alegoria Eklezji.

³¹ Temat ten ma bogatą literaturę, zob.: TH. V. BOGYAY, *Deesis*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, Rom-Wien-Freiburg 1968, kol. 494-499; R. MAZUR-KIEWICZ, *Deesis. Idea ustawienictwa Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 1994, 61-109.

Do rzadkich przykładów należy przedstawienie oplakiwania Jezusa po zdjęciu z krzyża, w którym nie tylko Maryja oplakuje śmierć Syna, lecz pojawia się Bóg Ojciec o bolesnym wyrazie twarzy. Przedstawienie to niekiedy bywa nazywane *Pieta Patris*. Jednym z bardziej ekspresyjnych przykładów jest tu francuska miniatura w Godzinkach z XV w., przedstawiająca leżące na ziemi poranione ciało Chrystusa, w tle krzyż, a pod nim Jan podtrzymujący omdlałą z bólu Matkę Jezusową, z niebios ku nim wygląda Bóg Ojciec, otoczony zastępami aniołów (Heures de Rohan, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 9471, fol. 135).

8. Wniebowstąpienie Jezusa; *Maryja Mater Apostolorum – Mater Ecclesiae*

Najstarsze znane przedstawienia Wniebowstąpienia Jezusa (Codex Rabbuli, 586, Firenze, Biblioteca Laurenziana) ukazują Maryję razem z Apostołami na Górze Oliwnej, podczas gdy opromieniony glorią Chwalebny Chrystus wstępuje na niebiosa w asyście aniołów (Dz 1, 9-11). Ponieważ Maryja występuje tu razem z Kolegium Apostołów nadano Jej tytuł *Mater Apostolorum* i *Mater Ecclesiae*, podkreślając Jej obecność u początków działalności Kościoła³². Trynitarnie odniesienie obrazu Wniebowstąpienia zawarte jest jedynie implicite, ponieważ świetliste numinosum, otaczające Chrystusa może być interpretowane symbolicznie – Jezus Uwielbiony wstępuje na prawicę Boga Ojca.

Należąca do kręgu sztuki karolińskiej reliefowa płytką z kości słoniowej, IX w., przedstawia Chrystusa jako ukrzyżowanego Kapłana, obok Zmartwychwstanie zaznaczone przez pusty grób, a powyżej Wniebowstąpienie i *Maiestas Domini*, pod krzyżem stoi Maryja z Janem, a wyłaniająca się z obłoków dwukrotnie powtórzona Prawica Pańska (*Manus Dei*) zawiera odniesienie do Trójcy Świętej (Paris, Musée du Cluny).

Syntezę ziemskiej misji Jezusa Chrystusa zawiera reliefowa płytką z kości słoniowej, reprezentująca szczytowe osiągnięcie sztuki ottońskiej (Liège, ok. 1030-1050, Bruxelles, Musée d' Art et d' Histoire, Inv. 1483). Zostały w niej przedstawione simultanicznie trzy najważniejsze wydarzenia z dziejów zbawienia: narodzenie Jezusa, ukrzyżowanie i Wniebo-

³² Zdecydowanie więcej jest obrazów ukazujących obecność Maryi w Wieczerniku podczas Zesłania Ducha Świętego. Jednak nie podejmujemy tego tematu w niniejszym opracowaniu.

wstąpieniu. We wszystkich tych wydarzeniach jest obecna Maryja (*Cooperatrix, Coredeptrix*), a *Manus Dei* podtrzymująca koronę chwały nad głową ukrzyżowanego Chrystusa – Kapłana i Ofiary oraz otwarte niebiosy w scenie Wniebowstąpienia, dopełniają trynitarnych odniesień.

9. Transitus i Assumptio Mariae

Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny jest tematem w sztuce chrześcijańskiej o bardzo bogatej ikonografii³³. Sama scena Wniebowzięcia należy do rozbudowanego cyklu ilustrującego tekst średnio-wieczny o nazwie *Transitus Mariae*, którego tworzywo odnaleźć można w późniejszych pismach mistycznych, np. Marii z Agredy. W cyklu tym dwa wątki uzyskiwały w ikonografii odniesienia trynitarne: *transitus* – wprowadzanie Maryi na niebiosy oraz Jej koronacja. Symultanicznie zilustrował to w jednym rysunku André Beauneveu, ok. 1403-1413 (Paris, Musée du Louvre).

W pierwszym przypadku scena przybierała formę zaczerpniętą z ceremoniału dworskiego. Maryja dostępuje zaszczytu wstąpienia na niebiosy w podwoje niebiańskiego dworu. Dlatego towarzyszy Jej orszak anielski, a na spotkanie wychodzą Osoby Boskie. Niekiedy jest to Bóg Ojciec (Tycjan, obraz w ołtarzu głównym kościoła franciszkanów w Wenecji), kiedy indziej Syn Boży, w glorii obłoków widnieje symbol Ducha Świętego. Czasami scenie Assumptio zostają przydane słowa z hymnu na uroczystość Wniebowzięcia: *Veni coronaberis*, w których odnajdujemy echo alegorycznej metafory z *Pieśni nad pieśniami*.

Dość liczne są przykłady, w których na powitanie Matki wyłania się z glorii niebieskiej Chwalebny Chrystus, noszący znamiona męki³⁴. W barokowej formie mariologiczne *teatrum sacrum* zosta-

³³ J. FOURNÉE, *Himmelfahrt Mariens*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, Rom-Wien-Freiburg 1970, kol. 276-283. Obszerne studium ikonografii Wniebowzięcia prezentuje G. SCHILLER, *Ikonographie...*, 83-154; U. LIEBL, *Himmelfahrt Mariae*, V. *Kunstgeschichte*, w: *Marienlexikon...*, t. 3, 205-208; R. KNAPIŃSKI, *Titulus Ecclesiae...*, 234-269.

³⁴ Maria z Agredy pisze, że Zbawiciel przedstawił duszę Maryi przed tronem Bóstwa jako Matkę w słowach: *Odwieczny Ojcze! Moją najukochańszą Matka, Twoja umiłowana Córka, najdroższa Oblubienica Ducha Świętego przychodzi, aby na wieki posiąść koronę i chwałę, którą przygotowaliśmy dla Niej w nagrodę za Jej zasługi [...]. Ona jest Naszą jedyną i umiłowaną Wybranką [...]. Mój Ojcze, trybunał Naszego Miłosierdzia jest sprawiedliwy [...]. Jest rzeczą słuszną i sprawiedliwą, aby Maryja odebrała nagrodę jako Matka [...]. Niechaj zasiądzie na tronie Naszego Majestatu, aby tam, gdzie jest istotna świętość, były także i najwyższa, stworzona świętość. Wizjonerka dalej komentuje rangę tego wyniesienia: *To orzeczenie Wcielonego Słowa zatwierdził Ojciec i Duch Święty. Najświętsza dusza Maryi została wyniesiona na prawicę Jej Syna i prawdziwego Boga, posadzona na królewskim tronie Trójcy Przenajświętszej[...] siedzi na tronie Trzech Boskich Osób i to jako Monarchini. Mistyczne Miasto Boze...*, 329.*

ło zilustrowane w ołtarzu głównym pocysterskiej bazyliki w Fürstentfeldbruck w Bawarii. Projekt Christiana Damiana Asama łączy elementy rzeźbiarskie z malarskimi. Wspólnie z genialnym Bawarczykiem zrealizowali go w 1762 r. snycerz Franz Xaver Schmädl i Johann Nepomuk Schöpf³⁵. Ponad zwieńczeniem ołtarza, na szczycie jego osi pionowej, króluje w obłokach nieba Bóg Ojciec. W zwieńczeniu jaśnieje promienista gloria, którą wypełnia Duch Święty. Poniżej, jakby schodził z wysokości nieba, Syn Boży wyciągający ramiona do Matki, która wznosi się do nieba w monumentalnym obrazie ołtarzowym (8 m wysokości). Środkami formalnymi oraz mistrzowskim wykonaniem udało się artystom osiągnąć efekt ilustrujący połączenie nieba z ziemią. W zabytku tym mamy przykład jedności sztuk, rzeźba i malarstwo zostały połączone w jedno, służąc realizacji założeń programowych. Dodatkowo atmosferę rzeczywistego uczestnictwa w scenie *Przyjęcia Maryi na niebiosa* wzmagają umiejętne wykorzystanie efektów światła, kierowanego do wnętrza przez otwory okienne. Cała kompozycja, oglądana z nawy kościoła, wyraźnie demonstruje artystyczne *crescendo*, rozkładając świetliste akordy na różne partie malarstwa, sztukaterii i rzeźby³⁶.

10. Koronacja i triumf Maryi

Finałową scenę cyklu Wniebowzięcia zamyka niebiański ceremoniał koronacji Najświętszej Maryi Panny oraz Jej triumf³⁷. Zwykle Maryja przedstawiona jest klęcząc ze złożonymi rękami przed Trójcą Świętą, a koronatorem jest Bóg Ojciec lub Syn Boży. W licznych wariantach ikonograficznych czynność koronacji spełniają równocześnie Ojciec i Syn. Postać Ducha Świętego, z reguły pod symbolem Gołębicy, ukazywano symetrycznie nad głową Maryi, ale zawsze pomiędzy Ojcem i Synem jako tchnienie ich Miłości (Michael Pacher, ołtarz w Bolzano, 1471-1475).

Ukoronowana Maryja, zasiadająca w chwale nieba jest przedstawiana jako Królowa nieba i ziemi. Już Wenancjusz Fortunatus

³⁵ *Die Klosterkirche Fürstentfeld. Ein Juwel des bayerischen Barock*, red. L. LAMPL, München 1981, 48-50.

³⁶ Uzupełnieniem tej harmonii sztuk jest barokowa muzyka, która często rozbrzmiewa w bazylice. Jej symboliczne zapisy w postaci antyfon oraz elementów muzyki kosmosu bez trudu odnajdujemy wśród zastosowanej ikonografii w panelach dekorujących sklepienie.

³⁷ Giuseppe Toscano (*Il pensiero cristiano nell arte*, t. 2, Bergamo 1960, 266) twierdzi, że w malarstwie włoskiego *trecenta* i *quattrocenta* nie było malarza, który by nie namalował przynajmniej jednego obrazu przedstawiającego *Koronację Maryi*.

(łok. 601) ułożył pieśń *In laudem S. Mariae*, w której opisał wygląd Maryi Królowej³⁸. Jej śnieżnobiałą głowę opasuje złoty diadem, drogocenną suknię zdobią gemmy, na szyi ma kolie i łańcuchy, a plecy okrywa płaszcz purpurowy. Taki obraz Bogurodzicy – Królowej przedstawiają najdawniejsze mozaiki bizantyńskie Konstantynopola i Rawenny. Na Zachodzie za najstarszy wizerunek ukoronowanej Maryi uchodzi mozaika w bazylice S. Maria in Trastevere, datowana na ok. 1140 r.³⁹ Maryja w koronie na głowie zasiada na wspólnym tronie po prawicy Syna, który Ją obejmuje prawą ręką. W ujęciu tym relacja pomiędzy Matką i Synem zeszała na dalszy plan. Natomiast pierwszoplanową stała się alegoryczna ilustracja więzi Chrystusa z Kościołem. Maryja jest tu typem Kościoła – Oblubienicy Chrystusa, na co wskazują napisy w mozaice. Maryja dzierży rozwinięty rulon z tekstem wziętym z *Pieśni nad pieśniami*: *Leva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur me* (Cant. 2, 6). Chrystus trzyma opartą na kolanie otwartą księgę z werselem liturgicznym: *Veni, electa mea, et ponam in te thronum meum*. Z niewielkimi zmianami tak przedstawiana jest Maria – Regina w wielu innych zabytkach, np. we francuskich reliefach gotyckich katedr: Senlis (1185-1191), Laon (1196), Chartres (1210). W procesie rozwoju ikonografii maryjnej pojawiło się wiele odmian tego tematu.

Około połowy XV w. pojawiają się kompozycje, w których Maryja jest koronowana przez całą Trójcę Świętą. Przetwarzają one najdłużej w sztuce okresu nowożytnego, przechodząc dalsze przeobrażenia. W jednym z pierwszych przykładów, jakim jest obraz Gentile da Fabriano (1370 - ok. 1427, Milano, Brera), czy we fresku w bazylice S. Simpliciano w Mediolanie, wykonanym przez Ambrogio da Fossano, zwanym *il Borgognone* (1450 - ok. 1524), Bóg Ojciec, widoczny w tle, otacza ramionami scenę koronacji przez Syna, sam nie przejmując głównej funkcji. W połowie stulecia, w 1454 r. pojawiło się bardzo śmiało rozwiązanie w obrazie Enguerranda Charontona, w którym Ojciec, identyczny z Synem, razem z Nim nakłada Maryi koronę na głowę. Duch Święty jako Gołębica szeroko rozpina skrzydła, dotykając ich końcami ust dwojga Osób Boskich. Ilustruje to teologiczną eksplikację, że jest On tchnieniem miłości Ojca i Syna. Obraz Charonto-

³⁸ PL 88, 282.

³⁹ Nieznacznie wcześniejszy mógł być wizerunek *Koronacji Maryi* wykonany z fundacji opata Sugeriusza dla podparyskiego kościoła w Saint Denis, niestety, nie zachował się. Fundatorem mozaiki w rzymskiej bazylice był Innocenty II (1130-1143), który w 1131 roku odwiedził Paryż i poznał osobiście opata Sugeriusza. Przyjmuje się, że przy tej okazji musiał oglądać projekty przygotowane dla St. Denis i po powrocie zamówił podobne dla bazyliki S. Maria in Trastevere.

na jest pełen jeszcze innych odniesień: patronatu nad miastem (w dole widoczny jest Avignon), intercesji za duszami w czyśćcu oraz przypomina o paruzji i sądzie ostatecznym (Villeneuve-Lès-Avignon, Musée de La Ville). Rozbudowany sztafaż pokazuje, jak w sposób nieograniczony przybywa świadków ceremonii, uczestniczy w niej całe niebo (hierarchie aniołów i świętych) i radują się mieszkańcy ziemi.

Obraz Enguerranda Charontona jest gotycki w formie, a zawarte w nim treści odpowiadają apogeum scholastycznej teologii, wyprzedzając epokę. W drugiej połowie XVI w. wytworzy się nowa kompozycja, odpowiadająca trydenckiej nauce o Kościele triumfującym, a Maryi zostanie przyznane poczesne miejsce. Triumfalizm w ikonografii kościelnej przyjmie się szeroko w sztuce barokowej krajów katolickich, a zwłaszcza w Hiszpanii.

Scenę koronacji i triumfu Maryi zawiera kompozycja rzeźbiarska w gotyckim ołtarzu konkatedry Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Gdańsku (dzieło Mistrza Michała z Augsburga, 1517)⁴⁰. Po wiekach tę samą ideę, lecz w odmiennej konfiguracji, znajdziemy w obrazie ołtarzowym katedry w Pelplinie, gdzie aż w dwóch ołtarzach widnieje ten sam temat, zrealizowany po mistrzowsku przez Hermana Hana w latach 1618-1619 i 1623-1624⁴¹.

W wyniku rozwoju potrydenckiej doktryny wiary oraz na drodze poszukiwania form artystycznych powstało barokowe ujęcie, odznaczające się symetrią, co podkreśla reprezentacyjny charakter obrazu. Maryja klęczy lub siedzi przed Trójcą Świętą, zwrócona jest do widza, a nie do Osób Boskich. Za Nią ceremonialnie ukazana teofania Trójjedynego Boga dopełnia aktu chwały, podtrzymując koronę nad Jej głową. Tak przedstawił *Koronację Maryi* genialny malarz Domenico Theotocopulos, zwany El Greco (1541-ok. 1614), w madryckim obrazie z Galerii Prado (podobnie malował Diego Rodrigo de Silva y Velazquez, 1599-1660, Madrid, Prado). Znamienne jest to, że nowe obrazy mistrzów hiszpańskiego baroku powstają współcześnie z wizjami hiszpańskiej zakonnicy Marii, przeoryszy klasztoru franciszkanek z Agredy (†1665)⁴². W jej pismach

⁴⁰ Dokumentację historyczną oraz opisy wyposażenia pierwotnego kościoła Mariackiego w Gdańsku zebrał W. DROST, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschätze*, Stuttgart 1963. Na podstawie tego opracowania oraz wypowiedzi kilku innych autorów powstała kompilacja, pomyślana jako obszerny przewodnik dla zwiedzających i miłośników sztuki Gdańska: S. BOGDANOWICZ, *Dzieła sztuki sakralnej Bazyliki Mariackiej w Gdańsku*, Gdańsk 1990. Wiele uwagi autor poświęca ołtarzowi głównemu (s. 100-145).

⁴¹ J. PASIERB, *Pelplin i jego zabytki*, Pelplin 1993, 65n., il. 86, 90, 111; TENŻE, *Katedra pelplińska*, Pelplin 1993, 13n.

⁴² Ze względu na synkretyczny charakter, polegający na łączeniu wątków apokryficznych i legendarnych, pisma Marii z Agredy długo znajdowały się w indeksie ksiąg zakazanych.

spotykamy swoistą akredytację Maryi do dworu niebieskiego. Każda z Osób Trójcy wypowiada pochwałę na cześć Maryi, podkreślając w ten sposób uczestnictwo w akcie Jej koronacji⁴³.

W barokowych freskach zdobiących sklepienia kościołów, w sferze nieba uczestnikami uwielbienia są nie tylko hierarchie anielskie, jak to było we wcześniejszej sztuce, ale chóry świętych – *La Gloria*. Widokowi otwartego nieba odpowiada plan ziemski, w którym widoczni są przedstawiciele władzy kościelnej i świeckiej oraz reprezentanci różnych stanów. Jest to sztuka epoki triumfalizmu Kościoła.

Kompozycje *Triumfu Maryi* przybierają niekiedy formy wizji kosmicznej, w której niebo styka się z ziemią. Nie chodzi tu jedynie o demonstrację królewskość Maryi, lecz także o ukazanie przyczyny Jej wyniesienia. Jest nią Jej Boskie macierzyństwo (Theotokos), dlatego Matka Boża przedstawiana jest także w scenach chwalebnych z Dzieciątkiem na ręku.

W takim ujęciu przedstawia Ją być może najstarsza karolińska miniatura rysunkowa o charakterze dogmatycznym, dekorująca tzw. Psalterz Utrechcki (Szkola pałacowa w Tours, ok. 830; Utrecht, Universiteit Bibliothek). Zarówno na karcie zawierającej tekst Gloria (fol. 89 v.), jak i w ilustracji do Symbolum Apostolicum (fol. 90) Maryja stoi obok tronu, na którym zasiada Bóg Ojciec, tuż obok jest wolne miejsce dla Syna, którego jako Dzieciątko Matka Boża trzyma w ramionach, nad Nimi zawisła w locie Gołębica Ducha Świętego. Scenie towarzyszą fruwiący wśród obłoków aniołowie. Wydaje się, że twórcy miniatury towarzyszył zamiar uzmysłowienia podstawowego dogmatu o Bożym Macierzyństwie Maryi – Theotokos, sformułowany na Soborze Efeskim w 431 r.

⁴³ MARIA Z AGREDEY, *Mistyczne Miasto Boże...*, 332, czytamy tam: *Odwieczny Ojciec, Stworzyciel wszystkich rzeczy, rzekł do aniołów i świętych: „Nasza Córka, Maryja, wskutek naszego odwiecznego wyroku była wybrana spośród wszystkich stworzeń i zawsze była nam miła [...]. Maryja posiada prawo do naszego Królestwa; dlatego będzie uznana i ukoronowana jako jego prawowita Pani i Królowa”. Wcielone Słowo rzekło: „Wszystkie stworzenia, które stworzyłem i odkupiłem, należą do Mejej prawdziwej i cielesnej Matki; Matka Moja będzie prawowitą i najwyższą Królową tego wszystkiego, czego ja sam jestem Królem”. Duch Święty rzekł: „Ponieważ Maryja posiada godność mojej jedynej, wybranej Oblubienicy i taką zawsze wiernie się okazywała, dlatego na wszystkie wieki należy się Jej korona Królowej”. Po tych słowach Trzy Boskie Osoby włożyły na głowę Maryi koronę o jasności tak cudownej i wartości tak nieoszacowanej, że żadne stworzenie tego nie widziało i nigdy nie zobaczy. Potem wizjonerka opisuje przywileje, jakie Trójca Święta przyznała Maryi Królowej. Relację kończy wizja holdu, jaki mieszkańcy dworu niebieskiego składają Monarchini Nieba.*

11. Maryja *Advocata nostra* w scenach sądu i chwały Trójcy Świętej – *La Gloria*

Przedstawienia triumfu ukoronowanej Maryi Królowej Nieba występują w dwóch wersjach. W jednej ukazana jest razem z całą Trójcą Świętą, a w drugiej, na wspólnym tronie jedynie z Chwalebnym Chrystusem, który Ją błogosławi. Rozbudowane kompozycje tego typu odnajdujemy w malarstwie barokowym krajów katolickich z okresu potrydenckiego. Najczęściej były to wspaniałe freski malowane na sklepieniach kościołów, odpowiadające ówczesnemu triumfalizmowi Kościoła w reakcji na sprzeciw Reformacji. Ukazują one otwarte niebiosy przeniknięte grą światła i feerią kolorów, gdzie u szczytu kompozycji wśród obłoków, otoczona sferą muzykujących aniołów (*musica celestis*), tronuje Trójca Święta, spoglądająca ku ziemi poprzez niezliczone zastępy świętych. Barokowym freskantom udało się odmaterializować wnętrze kościoła, czyniąc z niego symboliczny obraz Niebieskiego Jeruzalem (np. miedzioryt wg koncepcji Jana Augusta Pffefel'a wykonany przez Augusta Vindela, Augsburg, XVIII w.).

W barokowych gloriach przypada Maryi rola Orędowniczki i Pośredniczki. Jest przedstawiona jako *Advocata nostra*; jak się Ją zwykle w najstarszej antyfonie *Pod Twoją obronę – Sub tuum praesidium confugimus Advocata nostra*.

12. Typologia ikonografii maryjnej w specyficznych aspektach teologicznych

W różnych okresach dziejów sztuki chrześcijańskiej, zależnie od prądów myślowych i rozwoju myśli teologicznej, czasami pod wpływem specyficznej mistyki, a niekiedy w reakcji na błędy i herezje, powstawały bardzo oryginalne i dość skomplikowane w treści przedstawienia ikonograficzne. Ich odczytanie może niekiedy nastrożać trudności. Tytułem próby wymieniamy kilka przykładów takich kompozycji.

12.1. Maryja *Triclinium Dei et Verbi*

Chodzi o rzeźbiarskie przedstawienie Maryi jako *Sedes Sapientiae*. Figurę można otworzyć jak skrzydła tryptyku, dlatego mogła

być używana jako przenośna nastawa ołtarzowa. Maryja – Theotokos ukazuje Dzieciątko, stając się dla Niego jakby tronem (stąd tytuł *Sedes Sapientiae*). Jezus, trzymając w jednym ręku owoc (jabłko, gruszkę lub winogrono), drugą błogosławi patrzącemu. W układzie zamkniętym znaczenie figury polega na przedstawieniu Maryi jako Nowej Ewy. Głębszą myśl teologiczną odczytujemy po otwarciu rzeźby. Przypomina ona wówczas kompozycje należące do typu *Mater Misericordiae*, zwanego także Madonna Płaszczka Opieki (*Madonna del mantello*, *Schutzmantel Madonna*). Na otwartych skrzydłach, jak i na wewnętrznych połach płaszcza, namalowane są wizerunki przedstawicieli hierarchii kościelnej i świeckiej: papież i dostojnicy Kościoła, cesarz lub król wraz z domownikami i dworem. Niekiedy malowano wizerunki fundatorów i przedstawicieli stanów (*Mater omnium*). Jednak tym, co nadawało figurom nadzwyczajnej wymowy, było umieszczenie w ich wnętrzu rzeźbiarskiej kompozycji przedstawiającej Trójcę Świętą w typie Tronu Łaski. Mistyka średniowieczna (XIV i XV w.) z kręgów zakonów rycerskich ukazywała w ten sposób alegoryczną myśl określającą Maryję jako *Triclinium Dei et Verbi*. Skomplikowana koncepcja programowa i techniczna realizacja, połączona z wysokimi walorami estetycznymi uczyniły z tych figur, niefortunnie nazywanych Madonnami szafkowymi (*Schrein – Madonna*), dzieła sztuki o dużej głębi teologicznej, sprzyjające medytowaniu misterium Trinitatis et salutis. Wraz z zanikiem ducha średniowiecznej mistyki ich wymowa stała się niezrozumiała, a nawet podejrzana, wątpliwa teologicznie. Doszło do tego, że Benedykt XIV w encyklice *Sollicitudinis nostrae* z 1745 r., rozważając sposoby przedstawiania Trójcy Świętej, krytycznie odniósł się do tych figur i zakazał posługiwania się nimi jako niezgodnymi z teologią⁴⁴. Jako nieortodoksyjne trafiły na indeks obrazów zakazanych. Ich nieliczne, zachowane do dziś przykłady oglądać można w muzeach (Pelplin, Muzeum Diecezjalne; Paryż, Musé du Cluny; Wiedeń, Diözesanmuseum).

12.2. Różaniec

Na długo przed ustanowieniem święta Matki Bożej Różańcowej, po zwycięskiej bitwie pod Lepanto (1571), w sztuce średniowiecznej istniały rozmaite formy ilustracji tajemnic różańcowych. Ilustrując cały różaniec wraz z Maryją jako Pośredniczką, przedsta-

⁴⁴ F. BOESPFLUG, *Dio nell'Arte...*, 33n., 261-277.

wiano Jej relacje do Trójcy Świętej oraz uczestnictwo w dziele zbawczym Syna. W malarstwie tablicowym i w grafice ukazywano zbawienny wpływ modlitwy różańcowej. Wit Stwosz, wykonując w latach 1517-1518 wspinał się kompozycją rzeźbiarską do kościoła św. Wawrzyńca w Norymberdze, przedstawił wewnątrz wieńca z róż piętnaście medalionów ilustrujących tajemnice różańca. W centrum znalazło się Zwiastowanie, w którym *manus Dei* i Gołębica Ducha Świętego wskazują na wybraństwo Maryi – Służebnicy. Rzeźba nosi tytuł „Pozdrowienie Anielskie”.

W obrazach Matki Bożej Różańcowej Maryja przedstawiana bywa między innymi jako klęcząca przed Trójcą Świętą (Cosmas Damian Asam, kościół benedyktynów w Weltenburgu, 1721; M. Günther, fresk na sklepieniu byłego kolegium jezuitów w Augsburgu, 1765). Inna odmiana tego tematu nosi nazwę Królowa Różańca świętego (M. Günther, fresk na sklepieniu kościoła parafialnego w Oberammergau, 1761). Często u dołu obrazu przedstawiano dusze w czyścisku, które przez różaniec zostają uwolnione od męki (W. Trut, drzeworyt, 1510; Karlsruhe, Landesbibliothek).

12.3. Maryja na krzyżu

Niezwykły przykład ikonografii imakulatystycznej reprezentuje niesygnowana grafika z ok. 1723 r. (Kraków, Muzeum Etnograficzne, Archiwum, sygn. 45368/MEK), w której Maryja Niepokalana została ukazana na tle krzyża, dwaj aniołowie na belce poziomej wskazują na koronę chwały, ponad którą w miejscu tytułusu widnieje monogram M[A]R[II]A z symbolem Ducha Świętego w postaci rozciągniętej greckiej litery Ω , a pod Jej stopami jako atrybuty Niepokalanego Poczęcia: księżyc – w tym kontekście jako symbol szatana i lilia – flos virginitalis. Na końcach ramion krzyża wypisane są słowa antyfony: *Ave maris stella*, *Dei Mater alma* oraz *Ave semper virgo, felix Coeli porta*. Od krzyża rozchodzą się, emanując na zewnątrz, promienie układające się w owal. W czterech narożnikach umieszczono emblemy maryjne z właściwymi im ikonami i odpowiadającymi im lemmami, zaczerpniętymi z Biblii; u góry: słońce – *Electa ut Sol* (Cant. 6); księżyc – *Pulchra ut Luna* (Cant. 6); u dołu: gwiazda – *Stella matutina* (Exod. 20); brzask słońca – *Aurora consurgens* (Cant. 6). Na dolnym marginesie znajduje się glossa życząca, przypuszczalnie zakonnicom, aby upodabniały się do wzoru Maryi: *Sit vobis tanquam in imagine descripta virginitalis vita*

B. Mariae, de qua velut speculo refulget species castitatis et forma virtutis. Nie wiadomo, czy jest pojedynczy druk ulotny, czy też stanowi oderwaną kartę jakiegoś zbioru emblematycznego⁴⁵.

12.4. Zodiacus marianus

Po Soborze Trydenckim nastąpił rozkwit kultu maryjnego. W XVII w. oprócz zróżnicowanej ikonografii obrazów powstały oryginalne, ale enigmatyczne zbiory embleatów, w których wykorzystane zostały, obok figur biblijnych (Prz, Ps, Pnp, Syr), rozmaite tematy zaczerpnięte z obserwacji natury. Źródłem inspiracji były pisma starożytnych filozofów (Arystoteles, Pliniusz, Solinus i inni) oraz scholastycznych encyklopedystów (Izydor z Sewilli, Raban Maur, Wincenty z Beauvais). Ich zrozumienie wymagało przygotowania teoretycznego oraz umiejętności poruszania się w hermetycznym świecie ukrytych znaczeń, przypisanych określonym symbolom, obrazom, literom alfabetu i różnym przedmiotom⁴⁶. Samo zrozumienie łacińskich tekstów, zawartych w *inscriptio (lemma)*, *subscriptio* oraz w komentarzu, często określanym jako *argumentum*, wymagało przygotowania erudycyjnego⁴⁷. Dla elit intelektualnych taki język przekazu nie nastroczał trudności, gdyż stanowił on element kultury sfer dworskich i uczonych. Gdy ogląda się wielkich rozmiarów arkusze z grafiką, ilustrujące tezy doktorskie uniwersytetów w Salzburgu, Innsbrucku, Ingolstadt, Augsburgu i in., jest się pod wrażeniem erudycji ikonograficznej zarówno zleceniodawców, jak projektantów i wykonawców tych druków. Była to jedna z nowatorskich form wyrazu tradycyjnych treści religijnych w okresie tzw. Oświecenia katolickiego.

Emblemy zawierały zawsze przesłanie moralizatorskie, zgodnie z horacjańską dewizą: *prodesse aut delectare*. Do najbardziej znanych ich zbiorów należą najwcześniejsze dzieła znanego grafika Jacques'a Callot, *Vita Beatae Mariae Virginis*, wielokrotnie wydawane w Au-

⁴⁵ Nie są znane związki tej ikonografii z kręgami zakonnymi. Być może druk powstał z inspiracji którejs z gałęzi mendykantów.

⁴⁶ Zagadnienie posiada okazałą literaturę, zob. J. PELC, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993, 180-206; J. PASZENDA, *Szkołnictwo jezuickie w Polsce XVII wieku (model wychowania, przygotowanie do odbioru sztuki)*, w: *Sztuka XVII wieku w Polsce*, (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1993), Warszawa 1994, 73-79; K. CIEŚLAK, *Emblematyka w XVII-wiecznych wnętrzach kościelnych Gdańska*, w: TAMŻE, 205-219.

⁴⁷ Jezuita w XVII w. propagowali tego typu malarstwo, nazywając je „malowaną enigmą”, zob. J. BIAŁOSTOCKI, *Symbole i obrazy*, w: TENZE, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, 27n., 32nn., passim.

gsburgu (po raz pierwszy w 1629); Laurentiusa Chrysogonusa, *Mundus marianus* (2 tomy, Wien 1646, 1651); Theophila Raynauda, *Nomenclator marianus* (Lyon 1665); Hippolita Marracci, *Polyanthea mariana* (Köln 1683). Na specjalną uwagę zasługuje zbiór *Firmamentum symbolicum in quo Deiparae elogium, quibus, velut firmamentum stellis, est exornata, symbolice depinguntur*, opracowany przez karmelitę bosego Sebastiana a Matre Dei, wydany w Lublinie w 1652 roku⁴⁸. W pięćdziesięciu alegorycznych wykładach Maryja jest porównana do gwiazd. Rozdziały mają numerację rzymską i noszą tytuły *Stella I* (aż do L), każdy jest poprzedzony kartą z emblemem, w którego ikonie znajduje się obraz ilustrujący zjawiska pogodowe i ewenementy przyrodnicze. Ich alegorezę objaśniają towarzyszące teksty. *Firmamentum symbolicum* było pomyślane jako pomoc dla kaznodziejów. Bogactwo alegorii zawiera zbiór grafik *Zodiacus Festorum Marianorum* (Augsburg 1723), w którym rozmaite święta maryjne, przypadające w ciągu roku, ukazane zostały w układzie zodiakalnym. Maryja jest w nich najjaśniejszą gwiazdą. Jest to przykład przystosowania na użytek kultu Maryi teorii św. Zenona z Werony, od którego pochodzi *Zodiacus Christianus*⁴⁹. Encyklopedyczną wiedzę na temat schryścianizowanego firmamentu wymalowano na sklepieniu prezbiterium bazyliki w Daroca (Hiszpania, Saragossa). Każdemu miesiącowi przyporządkowano święta chrześcijańskie, ukazując wyśzość ich patronatu nad rokiem zodiakalnym⁵⁰.

Jedna z kart ilustrujących *Zodiacus Festorum Marianorum* przedstawia Trójcę Świętą wewnątrz elipsy, na obwodzie której umieszczone są znaki zodiaku wraz z nazwami miesięcy i przypadającymi w nich świętami maryjnymi (Johannes Andreas Pfeffel, excud. August Vindel, Augsburg, XVIII w.). Podpis pod ilustracją, przywołując m.in. Ryszarda od św. Wawrzyńca, głosi: *Zodiacus Festorum Marianorum. Venter tuus sicut acervus tritici*, Cant. 7, 2; Alia versio: *Venter tuus sicut Zodiacus. Zodiacus est Maria*. Rich. á S. Laur.

⁴⁸ Chociaż dzieło zostało wydane w Lublinie, to księgarz gdański i wydawca, Georgius Försterus, dedykował je sekretarzowi króla Jana Kazimierza Wazy, Tomaszowi Ujejskiemu. Zgodnie z wymogami Soboru Trydenckiego dzieło zostało upowszechnione aż z trzema aprobacjami przełożonych zakonnych z Wiśnicza i Krakowa, datowanymi na lata 1642, 1643 i 1648.

⁴⁹ *Tractatus* I 33 (II 45), 4 (*De die Dominico*): CCL 22, 84-85; PL 11, 500n. Pisaliśmy o tym przy okazji omawiania ikonografii *Kolegium Apostolów*, zob. R. KNAPIŃSKI, *Kolegium Apostolskie w sztuce pierwszego tysiąclecia*, w: *Symbol Apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła do Soboru Trydenckiego*, red. R. KNAPIŃSKI, Lublin 1997, 115-151, il. 9.

⁵⁰ O różnych interpretacjach roku zodiakalnego od antyku po nowożytność chrześcijańską pisze J.F.E. LORENTE, *Tratado de Iconografia...*, 92-107.

1. 7. *In Coelo Mariano elaborando Omnipotentia Patris, Spientia Filii, et Spiritus Sancti Bonitas se exeruit.* Laur. Chrysog. S. I. Mundi Mar. P. 2. Wewnątrz elipsy, poniżej Trójcy Świętej został umieszczony, przenoszony przez aniołów domek z Loreto.

12.5. Maryja alegorią Mądrości Bożej

Podobnie jak w Kościele wschodnim istnieją ikony czerpiące tytuły z antyfony *Mądrość Boża wzniosła sobie tron*, także w sztuce barokowej na Zachodzie pojawiły się emblematyczne kompozycje nawiązujące do tej samej alegoryki. Jednym z przykładów jest miedzioryt wykonany w 1685 r. przez rytownika czynnego w Krakowie, Jana Tscheringa, zatytułowany *Alegoria Maryi – Tronu Boga* (Kraków, Muzeum Etnograficzne, sygn. 45368/MEK). Kompozycja składa się z wątków symbolicznych: dwanaście lwów – dwanaście pokoleń Izraela; siedem stopni tronu – siedem darów Ducha Świętego. Na stopniach rozpisano sentencję: *MARIA thronus Dei ad quem cum fiducia accedere debemus, ut misericordiam et gratiam consequamur in tempore opportuno*. Samym tronem, koroną i berłem jest Maryja – *Virga Virgo Maria*, zgodnie z myślą św. Bernarda. Zwieńczeniem eksedry na kolumnach jest *dextera Dei* podtrzymująca koronę nad tronem, a fragmenty z *Magnificat* dopełniają alegorycznych odniesień: *Fecit mihi magna, qui potens est. Fecit potentiam in brachio suo*. Choć nie zostały tu wymienione Osoby Boskie, to jednak ukryty sens grafiki zawiera ideę Trójcy Świętej, wszak w chrześcijaństwie Bóg jest Trójcą Osób.

Przedstawiony przegląd jest pierwszą próbą szerszego ukazania ikonografii maryjnej w aspekcie trynitarnym. Rozważania należałoby jeszcze poszerzyć o obrazy ukazujące relacje Maryi do poszczególnych Osób Boskich. Jak to zaznaczono na początku, opracowanie takie wymaga odrębnego studium.

Ks. dr hab. Ryszard Knapieński
Katolicki Uniwersytet Lubelski (Lublin)

ul. Konstantynów 1e/13
PL - 20-708 Lublin
e-mail: knapinsk@zeus.kul.lublin.pl

L'aspetto trinitario dell'iconografia mariana

(Riassunto)

La fonte principale dell'arte mariana è la Sacra Scrittura e gli apocrifi. Le immagini narrano gli eventi salvifici. *Quod scriptura facit verbis, cur artifex non faciet signis?* – scrisse Giovanni Molanus (1617).

L'articolo è il primo tentativo di presentare l'aspetto trinitario dell'iconografia mariana. L'autore prende in considerazione i seguenti temi mariani: 1) L'Immacolata Concezione; 2) La Natività di Maria; 3) Il consiglio della Trinità; 4) L'Annunciazione; 5) La nascita di Gesù e l'adorazione dei Re Magi; 6) La Santa Famiglia (la Trinità terrena); 7) La partecipazione di Maria nel sacrificio del Figlio; 8) L'ascensione di Gesù (*Maria Mater Apostolorum*); 9) L'Assunta; 10) L'incoronazione di Maria; 11) Maria nella Parusia; 12) Le rappresentazioni simboliche di Maria (*Triclinium Dei et Verbi*, Rosario, Maria sulla croce, Maria - la Sapienza divina, *Zodiacus marianus*).