

# Ryszard Knapiński

---

## Maryja i Kościół w tradycji ikonograficznej

---

Salvatoris Mater 4/2, 176-194

---

2002

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przedstawienia ikonograficzne ukazujące związek Maryi z Kościołem czerpały inspiracje z nauki Ojców Kościoła i orzeczeń soborowych\*. Punktem wyjścia są metaforyczne rozważania opisu wesela w Kanie Galilejskiej. Matka Jezusa wyprosiła u Syna cud, aby wybawić z kłopotu nowożeńców i biesiadników (J 2, 1-11). Wskazuje się także na znaczenie Wieczernika, w którym podczas zstąpienia Ducha Świętego na apostołów, była obecna Matka Jezusa<sup>1</sup>. Kresem rozważań jest scena pod krzyżem. W momencie agonii konający Chrystus poleca opiece Matki swego ucznia Jana. W kierowanych z krzyża słowach teologowie dopatrują się głębszego sensu wskazującego na Jana jako na zapowiedź – figurę rodzącego się Kościoła, któremu Zbawiciel zostawił Maryję jako Matkę: *Niewiasto, oto syn Twój. Następnie rzekł do ucznia: Oto Matka twoja. I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie* (J 19, 25-27).

Relacje Maryi do Kościoła wyrażone w obrazach sztuki chrześcijańskiej mają za źródło inspiracji alegoryczną myśl teologiczną, zrodzoną w kręgach teologów aleksandryjskich w III wieku. Z paraleli Maryja – Ewa wyprowadzono

Ks. Ryszard Knapieński

## Maryja i Kościół w tradycji ikonograficznej

SALVATORIS MATER  
4(2002) nr 2, 176-194

konkluzję, że Maryja nowa Ewa stała się „Matką wszystkich żyjących”. Św. Ambroży widział w Niej prefigurację Kościoła - typus Ecclesiae. Podobnie wypowiadał się św. Augustyn w katechezach o Symbolu Apostolskim, aby nikt z wy-

znawców Chrystusa nie wątpił, że Maryja Dziewica, która porodziła Chrystusa, jednocześnie reprezentuje sobą figurę Kościoła (*quae etiam ipsa figuram in se sanctae Ecclesiae demonstravit*), nieustannie rodząc nowych jego członków.

Na takich przesłankach oparto podstawę teologiczną zmierzającą do określenia stosunku Maryi do Kościoła, którą dalej rozwijała myśl patrystyczna i średniowieczna<sup>2</sup>.

\* Niniejszy tekst jest zmienioną wersją rozdziału *Maryja Matka Kościoła*, w książce: R. KNAPIŃSKI, *Titulus Ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych i w Polsce*, Warszawa 1999, 290-305.

<sup>1</sup> Współcześnie usiłuje się podkreślić działanie Ducha Świętego na Maryję poprzez wykazanie tych momentów z Jej życia, w których była „przepełniona Duchem Świętym”. Zob. R. CANTALAMESSA, *Maryja zwierciadłem dla Kościoła*, tł. J. Królikowski, Warszawa 1994, 183-201.

<sup>2</sup> K. DELAHAYE, *Maria, Typus der Kirche. Ein Beitrag zum Verständnis der Väterlehre über Maria*, „Wissenschaft und Wahrheit”, 12(1949) 79-92; A. MÜLLER, *Ecclesia-Maria. Die Einheit Marias und der Kirche (Paradosis. Beiträge*

Po raz pierwszy w odniesieniu do Maryi określenia *Mater Ecclesiae* użył Berengarius z Tours (†1088). W dyskusji nad tym, kim jest Niewiasta z 12 rozdziału *Apokalipsy*, tłumaczył, że jest nią Maryja, a nie *Ecclesia*, jak sądzili inni, ponieważ porodziła Tego, który jest Głową Kościoła. Jednocześnie jest córką Kościoła, jego najzacniejszym członkiem<sup>3</sup>. W średniowieczu określenie to pojawiało się rzadko w pismach teologów. W okresie nowożytnym, poczynając od Benedykta XIV (bulla *Gloriosae Dominae*, 29.09.1748 r.), papieże zaczęli częściej używać zwrotu *Mater Ecclesiae*<sup>4</sup>. Oficjalnie tytuł Maryi Matki Kościoła został wprowadzony w *Konstytucji dogmatycznej o Kościele* w dniu 21 listopada 1964 roku, na zakończenie trzeciej sesji Soboru Watykańskiego II. Jej ostatni rozdział zawiera naukę o Błogosławionej Maryi Dziewicy Bożej Rodzicielce w tajemnicy Chrystusa i Kościoła<sup>5</sup>.

Powołując się na naukę św. Ambrożego, Sobór przypomniał, że Maryja była nazywana pierwowzorem (typus) Kościoła w porządku wiary, miłości i doskonałego zjednoczenia z Chrystusem<sup>6</sup>. Stosując alegoryczną wykładnię dokument przenosi z Maryi na Kościół przejawy macierzyństwa: *I oto Kościół [...] sam staje się matką: przez przepowiadanie bowiem i chrzest rodzi do nowego i nieśmiertelnego życia synów z Ducha Świętego poczętych i z Boga zrodzonych [...]*. *Stąd też i w swojej apostołskiej działalności Kościół słusznie ogląda się na Tę, co zrodziła Chrystusa, który po to począł się z Ducha Świętego i narodził z Dziewicy, aby przez Kościół także w sercach wiernych rodził się i wzrastał*<sup>7</sup>.

zur *Geschichte der altchristlichen Literatur und Theologie*, t. 5), Freiburg 1955; W. DÜRIG, *Maria – Mutter der Kirche. Zur Geschichte und Theologie des neuen liturgischen Marientitels*, St. Ottilien 1979, 13; G. SÖLL, *Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit*, w: *Handbuch der Marienkunde*, red. W. BEINERT, H. PETRI, Regensburg 1984, 160nn.; A. BODEM, *Mutter der Kirche*, w: *Marienlexikon*, t. 4, St. Ottilien 1992, 553-555.

<sup>3</sup> BERENGARIUS, *In Apocalipsim XII*: PL 17, 876; 960.

<sup>4</sup> Np. Leon XIII w encyklice *Adiutricem populi: verissime quidem mater Ecclesiae*, AAS 28(1895-1896) 130.

<sup>5</sup> LG 52-69; J. DROZD, *Maryja w roku kościelnym*, Kraków 1983, 90n.

<sup>6</sup> LG 63; M. THURIAN, *Maryja, Matka Pana, Figura Kościoła*, Warszawa 1990, 135-198; Typologia biblijna i patrystyczna stała się przedmiotem studiów teologicznych, zob.: S.C. NAPIÓRKOWSKI, *O mariologii eklezjotycznej*, w: *Matka Jezusa pośród pielgrzymującego Kościoła*, red. J.S. GAJEK, K. PEK, Warszawa 1993, 19-36; J. KUDASIEWICZ, *Biblijne podstawy mariologii eklezjotycznej*, w: TAMŻE, 39-76; M. STAROWIEYSKI, *Maryja w Kościele starożytnym*, w: TAMŻE, 77-106; K. PEK, *Ecclesiae Typus. Patrystyczna inspiracja mariologii soborowej*, w: TAMŻE, 107-117.

<sup>7</sup> LG 64, 65.

Święto Maryi Matki Kościoła wyznaczono na poniedziałek po Zesłaniu Ducha Świętego, uzasadniając taki termin zakorzenieniem w tradycji i powszechnej opinii teologów, że Maryja jest Oblubienicą Ducha Świętego, Jego ulubionym Przybytkiem. Inna motywacja odwołuje się do faktu, że będąc z apostołami w Wieczerniku podczas zesłania Ducha Świętego patronowała narodzinom Kościoła (Dz 1, 14).

Przeprowadzona kwerenda ikonograficzna przekonuje, jak odważnie i twórczo poszukiwano w sztuce właściwych form interpretacji mariologii eklezjotypicznej. Świadczą o tym podane niżej przykłady zabytków pochodzących z różnych epok.

W czasach, gdy brakowało oficjalnego orzeczenia Stolicy Apostolskiej co do tytułu *Maryi - Matki Kościoła*, zręby ikonografii odnoszącej się do tej relacji ukryte były pod różnymi figurami symbolicznymi lub alegorycznymi. Czasami drobna zmiana szczegółu lub nowy kontekst decydował o dodaniu lub zmianie istniejących znaczeń i ich nowej wymowie ikonologicznej. Pierwotny obraz nabierał nowego charakteru, stając się wieloznaczny. Było to charakterystyczne dla początkowego okresu rozwoju ikonografii chrześcijańskiej, ale jak wykazuje praktyka, jest stosowane i w naszych czasach<sup>8</sup>. Przytoczymy kilka przykładów takiego wieloznacznego, alegorycznego lub metaforycznego sposobu obrazowania relacji Maryi i Kościoła.

Zachowane zabytki miniaturstwa książkowego i malarstwa pokazują, jakimi środkami usiłowano wyrazić ideę macierzyństwa Kościoła przez analogię do macierzyństwa Maryi. Z typologii Ewa – Maryja zrodziła się rozbudowana teologicznie relacja Maryja – Kościół. Przy czym sama postać Maryi nabierała różnych znaczeń. Raz jako postać historyczna oznaczała Matkę Jezusa, innym razem to samo przedstawienie występowało jako personifikacja Eklezji. Ta dwuznaczność jest czasami trudna do rozpoznania. Nie ma natomiast wątpliwości, gdy postać Maryi ukazana jest oddzielnie, obok personifikacji Eklezji. Taki sposób obrazowania występuje w alegorycznych obrazach ukrzyżowania Pana Jezusa, gdzie oprócz postaci historycznych, Maryi i Jana, artysta umieszcza naprzeciw siebie Eklezję i Synagogę (o czym niżej).

Jednym z pierwszych przedstawień o wieloznacznym charakterze Maryi jest powstała w 586 roku całostronicowa miniatura ze

<sup>8</sup> A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et moyen Age*, Paris 1979; przekł. wł.: *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano 1983; L. CERVELLIN, *L'Arte cristiana delle origini. Introduzione all'archeologia cristiana*, Torino 1998, 51-74; *Temi di iconografia paleocristiana*, red. F. BISCONTI, Città del Vaticano 2000.

sceną wniebowstąpienia Pana Jezusa. Zdobí ona karty syryjsko-greckiego kodeksu, należącego kiedyś do mnicha Rabbuli, spisane go i ozdobione go w klasztorze św. Jana w Zagba, na terenach dawnej Mezopotamii (Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Cod. Plut. I, 56)<sup>9</sup>. Stanowi ona niemalże archetyp ikonograficzny wschodniego sposobu obrazowania wniebowstąpienia, polegającego na tym, że Chrystus ukazywany był w górnej części kompozycji w chwale niebios. Na ziemi pozostali wpatrzeni w górę apostołowie z Maryją. Ta grupa stanowiła pierwszą wspólnotę, która uczestniczyła w owocach zbawienia, wszyscy oni byli zarazem świadkami wniebowstąpienia. W tej kompozycji ukryty jest również drugi temat, mianowicie ukazanie obecności na ziemi Kościoła, którego głową jest Chrystus. Charakter „historyczny” przedstawienia schodzi na dalszy plan i przesłania go wymowa alegoryczna treści będących przedmiotem wiary (*Credo in unam sanctam Ecclesiam...*). Do świadków wniebowstąpienia zostaje zaliczony w miejsce Judasza św. Paweł, chociaż nie był obecny na Górze Oliwnej. Ponadto razem z apostołami obecna jest Maryja, ukazana z rękoma podniesionymi w geście orantki. Umieszczenie Jej na osi pionowej kompozycji, tuż pod Wstępującym na niebiosa, ilustruje związek Chrystusa z Kościołem (*Maria-Ecclesia*). Natomiast w układzie horyzontalnym staje się czytelna obecność Maryi wśród Kolegium Apostołów jako Mater Apostolorum, razem z nimi tworząca pierwotną *Ecclesiam Apostolorum*. Podobne treści odczytujemy w ikonografii pierwotnego układu dużej kwatery prawego skrzydła romańskich Drzwi Płockich, odlanych w Magdeburgu w latach 1152-1154<sup>10</sup>.

Panuje powszechne przekonanie, że Matka Pana pozostawała w łączności z Dwunastoma od ostatecznego rozstania z Chrystusem do zstąpienia Ducha Świętego (Dz 1, 14; 2, 1-12). To ważne w dziejach wydarzenie stało się od zarania sztuki chrześcijańskiej kolejnym przedstawieniem idei patronatu Maryi nad Kościołem<sup>11</sup>. Odpowiada ono patrystycznej myśli, wyrażonej w przypomnianym wyżej sformułowaniu *Maria Typus Ecclesiae*. Jest Ona zwykle przedstawiana pośrodku apostołów (*Biblia z San Paolo*, Szkoła pałacowa w Corbie, ok. 870-875; Roma, San Paolo fuori le mura; *Gnieźnię-*

<sup>9</sup> K. WEITZMANN, *Spätantike und frühchristliche Buchmalerei*, München 1977, il. 36, 104.

<sup>10</sup> R. KNAPIŃSKI, *Credo Apostolorum w romańskich Drzwiach Płockich*, Płock 1992, 57n., 115n.

<sup>11</sup> K. DELAHAYE, *Maria, Typus der Kirche...*, 80n.; I. GENNARO, *Maria Pentecostes die „Mater Ecclesiae”*, w: *Acta Congressus Mariologici-Mariani in Civitate Lourdes anno 1958 celebrati*, t. 9: *Maria et propagatio ac consolidatio Ecclesiae*, Romae 1961, 43-63.

skie *Ewangelistarium*, datowane na rok 1081; Gniezno, Biblioteka Kapitulna, Ms Ia; podobnie jak spokrewniony z nim kodeks praski z Wyszehradu; Praha, Statni Knihovna CSR-Universitni Knihovna; Cod. Ms XIV A 13). Obecność Maryi w scenie *Zesłania Ducha Świętego* nabiera podwójnego znaczenia - jako osoby historycznej, oraz alegorycznie, jako *Typus Ecclesiae* z księgą w ręku. Typiczny aspekt miniatury wyraźniej widać w kodeksie praskim, gdzie Maryja jawi się jako ubrana w ornat z paliuszem na piersiach. Niekiedy znaczenie typiczne bywa podkreślane przez koronę, którą siedząca w Wieczerniku Matka Kościoła ma na głowie (*Shaftesbury Psalter*, XII w.; London, British Museum, Lansdown 383)<sup>12</sup>.

W latach 1365-1368 Andrea da Firenze wykonał fresk w kaplicy hiszpańskiej przy kościele S. Maria Novella we Florencji, przedstawiając w nim kazanie św. Piotra w dniu Zielonych Świąt, pośrodku apostołów na otwartej loggi obecna jest modląca się Maryja, zwrócona do zgromadzonych poniżej przedstawicieli różnych ludów, którzy w poruszeniu przysłuchują się kazaniu<sup>13</sup>.

W innej wersji *Zesłania Ducha Świętego* Maryja zajmuje uprzywilejowaną pozycję, tuż obok św. Piotra, w kręgu pozostałych siedzących apostołów, zgromadzonych na modlitwie w Wieczerniku (np. poliptyk westfalski z Osnabrück, ok. 1380 r.; Köln-Wallraf-Richartz-Museum). Taddeo di Bartolo w tablicy ołtarzowej z Perugii (1403 r.) wpisał w nim, otaczający głowę Maryi w scenie, w której Chrystus tchnie na apostołów Ducha Świętego, słowa oznaczające Jej wybraństwo: *MATER PULCHR[A]E DILECTIONIS*.

W literaturze wskazuje się, że w sztuce bizantyńskiej Maryja nigdy nie była traktowana alegorycznie jako Eklezja<sup>14</sup>. Z tego wynika, że ikonograficzne warianty, ukazujące Ją jako typ (w sensie konstrukcji *typ – antytyp*), inaczej prefigurację Kościoła, analogicznie jak wizerunki św. Piotra, stanowią specyfikę sztuki zachodniej. Niektóre z barokowych obrazów umieszczają Matkę Bożą w centrum kręgu apostołów, których poruszenie spowodowane zstąpieniem Ducha Świętego robi wrażenie jakby wirującego koła (np. miedzioryt z 2 poł. XVI w. Lucca Bertellego, *Zesłanie Ducha Świętego*, Warszawa, Muzeum Narodowe, Zbiory Graficzne). W sztuce barokowej nastąpiła dalsza metamorfoza omawianej tu ikonografii. Maryja przybrała wówczas rolę personifikacji Mądrości Bożej, królującej w świę-

<sup>12</sup> T. DOBRZENIECKI, *Codex Aureus Gnesnensis. Commentarii*, Warszawa 1988, 106-109, il. 244 n.

<sup>13</sup> G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 4, 1, Gütersloh 1976, il. 72.

<sup>14</sup> TAMŻE, 24.

tyni Ducha Świętego oraz uzyskała miano *Serca Kościoła*. Materiał zabytkowy w tym zakresie jest obfity i obejmuje dzieła od czasów karolińskich po współczesność (ze względu na szczupłość miejsca rezygnujemy z omawiania innowacji w sztuce tego okresu)<sup>15</sup>.

Wieloznacznym charakterem odznaczają się ilustracje do Księgi *Pieśni nad pieśniami*. Ich ikonografia opiera się na egzegezie alegorycznej. Niekiedy pod figurą Oblubienicy (*Sponsa*) rozumiana była Maryja jako *Ecclesia*, a Oblubieńcem (*Sponsus*) był sam Chrystus<sup>16</sup>. Już w komentarzach św. Augustyna wystąpiła myśl o tym, że poprzez wcielenie dokonały się zaślubiny Chrystusa-Logosu z Kościołem<sup>17</sup>.

Nie zawsze daje się jednoznacznie rozróżnić, czy w danym obrazie chodzi o przedstawienie alegorycznego związku *Ecclesia – Sponsa*, czy *Mater – Sponsa*<sup>18</sup>. Programowo myśl tę ilustrowały rysunki i miniatury incipitowe, często wplecione w inicjał O[sculetur]. Często przedstawiają one miłosny pocałunek Oblubieńca i Oblubienicy, czego przykładem może być miniatura w tzw. *Biblii Alardusa* z klasztoru w Saint-Amand (Valenciennes, Bibliothèque Municipale, Ms. 10, fol. 113)<sup>19</sup>. Innym razem Oblubienica zbliża się do siedzącego na tronie Chrystusa-Oblubieńca wsłuchana w Jego głos (miniatura frontispisu Biblii z Saint-Vaast; Arras, Bibliothèque Municipale, Ms. 559, vol. II, fol. 141v)<sup>20</sup>.

Przykładem wieloznaczonej kompozycji jest mozaika w bazylice S. Maria in Trastevere, datowana na ok. 1140 roku<sup>21</sup>. Chwalebna

<sup>15</sup> Ponieważ tradycja ikonograficzna tematu jest nadzwyczaj bogata, nie będziemy się nim tu zajmować. Bywał on różnie przedstawiany w Kościele bizantyńskim i lacińskim, zob.: ST. SEELIGER, *Pfingsten*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 3, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, kol. 415-423; G. SCHILLER, *Ikonographie...*, 11-36.

<sup>16</sup> Zastosowanie egzegezy obrazu *Sponsa-Sponsus* w ikonografii szeroko omawia G. SCHILLER, *Ikonographie...*, 94-106.

<sup>17</sup> Metodologię interpretacji tej poetyckiej, pełnej parabol księgi wyklada rozprawa: *L'Iconographie du Cantique des Cantiques dans L'Occident Medieval. Traditions Manuscrites. Arts Monumentaux. (Mémoire présenté par Isabelle Malaise en vue de l'obtention du Diplôme d'Études Approfondies, 1986-1987)*.

<sup>18</sup> Szczegóły tych wywodów omawia, przytaczając literaturę patrystyczną G. SCHILLER, *Ikonographie...*, t. 4, 2 (1980) 103.

<sup>19</sup> Są to najczęściej miniatury inicjałowe otwierające tekst *Pieśni nad pieśniami*: O[sculetur me osculo oris sui]. G. SCHILLER, *Ikonographie...*, t. 4, 1 (1976) 96n., il. 233 oraz inne przykłady: il. 231, 234-236; W. CAHN, *Die Bibel in der Romanik*, München 1982, il. *Bibliothèque Municipale*, Ms. 70.

<sup>20</sup> W. CAHN, *Die Bibel in der Romanik...*, il. 68, inny przykład il. 74.

<sup>21</sup> Nieznacznie wcześniejszym mógł być wizerunek Koronacji Maryi wykonany z fundacji opata Sugeriusza dla podparyskiego kościoła w St. Denis, niestety, nie zachowany. Fundatorem mozaiki w rzymskiej bazylice był papież Innocenty II (1130-1143), który w 1131 roku odwiedził Paryż i poznał osobiście opata Sugeriusza. Przyjmuje się, że przy tej okazji oglądać musiał projekty przygotowane dla St. Denis i po powrocie zamówił podobne dla bazyliki S. Maria in Trastevere

Maryja z koroną na głowie zasiada na wspólnym tronie z Chrystusem, który obejmuje Ją prawicą. W ujęciu tym relacja pomiędzy Matką i Synem zesza na dalszy plan, Maryja jest tu typem Kościoła – Oblubienicy Chrystusa. Pierwszoplanową stała się alegoryczna ilustracja więzi Chrystusa z Kościołem. Na taką interpretację wskazują teksty trzymane przez obie postacie. Na rulonie w rękach Maryi widnieje cytat 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*<sup>22</sup>. W tym duchu można interpretować także licznie występujące w polskiej sztuce gotyckiej przedstawienia triumfu koronowanej Maryi.

Wiele obrazów przedstawiających Koronację Najświętszej Maryi Panny ukazuje Matkę Jezusa jako Eklezję, na co wskazują towarzyszące im napisy. Z reguły Koronacja wieńczy *Wniebowzięcie*, a Maryja jawiąca się w chwale nieba zaczyna być interpretowana jako alegoria Kościoła – *Ecclesia imperatrix*. Tak przedstawiono Maryję - Eklezję już w miniaturze w *Sakramentarzu* z Petershausen, stanowiącej pendant do miniatury *Tronującego Chrystusa*. Gertruda Schiller określiła to wyobrażenie jako prezentację Oblubienicy (Reichenau, skryba Anno, ok. 970-980; Heidelberg, Cod. Sal. IX b)<sup>23</sup>.

Niekiedy obrazy ilustrują intronizację, w której *Ecclesia* – *Sponsa* dostępuje zaszczytu współrządzenia i podobnie jak *Sponsus* zasiada obok niego na tronie. Nie brak przykładów, w których personifikacja Kościoła staje się wyodrębnionym obrazem, przybierając postać triumfującej *Imperatrix*. Zależnie od kontekstu oraz intencji zamawiającego, przedstawienie to może być uważane jako obraz triumfu Kościoła, *Ecclesia triumphans* lub oznacza Maryję Królową (mozaika w rzymskiej bazylice Santa Maria in Trastevere). Interesujący przykład tego spotykamy w romańskiej polichromii sklepienia chóru kościoła klasztornego w Prüfening koło Ratyzbony (1130-1140).

<sup>22</sup> Twierdzenie Gertrudy Schiller (*Ikographie...*, t. 4, 1, 100), że mozaika ta nie odnosi się do *Koronacji Maryi*, lecz jest od początku zamierzona jako ilustracja *Eklezji – Oblubienicy* wydaje się odosobnione. Bardziej właściwe jest dopuszczenie wieloznaczności interpretacji.

<sup>23</sup> G. SCHILLER, *Ikographie...*, t. 4, 1(1976) 96 nn., 107, il. 247, 248. Przypuszcza się, że pod postacią Eklezji ukrywa się wizerunek bizantyńskiej cesarzowej Teofanu, zob. A. VON EUW, *Sakramentar aus Petershausen*, w: *Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu* (Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums zum Gedenken an den 1000. Todestag der Kaiserin Theophanu am 15. Juni 991 und ihr Begräbnis in St. Pantaleon zu Köln vom 12. April bis 16. Juni 1991 in der Cäcilienkirche), Köln 1991, nr 32, 122, il. 98.



Nadano tu Maryi kilka atrybutów władzy nad światem, zapożyczonych z przedstawień Chrystusa jako *Maiestas Domini*<sup>24</sup>.

Wskazywanie na Matkę Bożą jako na personifikację Kościoła (*Maria – Ecclesia*) jest znane w sztuce od VI w., czego przykładem wzmiankowana wyżej miniatura w kodeksie Rabbuli. Natomiast w skali monumentalnej demonstracją tych idei były mozaiki lub freski, malowane w absydach kościołów, w partii przyziemia, czy na sklepieniu konchy. Zwykle nadawano Maryi wygląd Orantki lub Hodegetrii, o dużych rozmiarach, tak aby odnosiło się wrażenie, że dominuje ona nad całym zgromadzeniem ludu zebranego w nawie.

Monumentalnych rozmiarów Maryja Orantka góruje w absydzie za królewskimi wrotami w kijowskim soborze Mądrości Bożej – Świętej Sofii (XI w.). Kilku przykładów dostarczają weneckie mozaiki. W katedrze pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny (Santa Maria Assunta) w Torcello, koło Wenecji, (pocz. XI w.), stojąca na złotym tle absydy Hodegetria symbolicznie głosi prawdę o sakramentalnych narodzinach Chrystusa podczas sprawowania Eucharystii. Natomiast o jedno stulecie późniejsze mozaiki w bazylice św. Marka, w dwóch kopułach ukazują uczestnictwo Maryi w tajemnicy Wcielenia (la cupola dell'Emmanuele) oraz w chwale uwielbionego Chrystusa (la cupola dell'Ascensione)<sup>25</sup>.

Według wykładni alegorycznej stworzenie Ewy z boku Adama było prefiguracją narodzin Kościoła, który zrodził się z otwartej rany przebitego boku Chrystusa<sup>26</sup>. Stąd wywodzi się specyficzny typ przedstawień ukrzyżowania o alegorycznej wymowie. W scenie, która odbywa się na Golgocie, obok stojącej pod krzyżem Matki Jezusa, ukazana jest alegoryczna postać niewiasty uosabiającej Kościół. Tę personifikację, której atrybutami oprócz bogatego stroju są kielich, korona i triumfalny proporzec z krzyżem, zwykle się określać jako Eklezję. Po przeciwnej stronie krzyża, tuż za Janem Ewangelistą jako przeciwieństwo Eklezji stoi Synagoga. Obydwie alegoryczne perso-

<sup>24</sup> Ottoński fresk został w 1897 r. wadliwie odrestaurowany i przemalowany z zachowaniem wierności oryginałowi, zob.: G. SCHILLER, *Ikongraphie...*, t. 4, 1, 98 n., il. 249; O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1992, il. 50, 187 n.

<sup>25</sup> Szczegółowo aspekty te omawia G.M. TOSCANO, *Il pensiero cristiano nell'arte*, t. 2, Bergamo 1960, 394-406. W malarstwie włoskim występują również samodzielne obrazy tablicowe o tej tematyce, np. Cenni di Francesco, ok. 1400, *Maria-Ecclesia, Sedes Sapientiae divinae*; Castagnola, Villa Favorita. W odmiennej formie zilustrował tę ideę Peter Paul Rubens (1577-1640) w obrazie *Maria-Ecclesia Militans*, Madrid, Prado. TAMŻE, vol. 2, il. 370; *San Marco. Die Mosaiken. Das Licht. Die Geschichte*, oprac. zb., München 1993, 94, 135; *Venedig. Kunst und Kultur*, red. G. ROMANELLI, Köln 1997, 48nn., 68n.

<sup>26</sup> E. SEBALD, *Ekklesia-Maria*, w: *Marienlexikon*, Bd. 2, Sankt Ottilien 1989, 312.

nifikacje symbolizują Stare i Nowe Przymierze. Na oznaczenie, że Synagoga nie rozpoznała i nie uznała w Jezusie obiecanego Mesjasza, przedstawiana bywa z zawiązanymi oczyma, a jej atrybutem jest złamane drzewce proporca i ośła głowa – symbol uporu i ztwardziałości. Na znak ustania aktualności Starego Prawa z jej rąk wypadają tablice dekalogu. Tymczasem Eklezja, stojąc tuż obok Maryi, zbiera do kielicha wypływającą z przebitego boku krew Zbawiciela. W takim ujęciu ikonograficznym Maryja nabiera specjalnego znaczenia w relacji do Eklezji i zostaje z nią utożsamiona jako *Maria - Ecclesia*.

Występowanie wizerunku Maryi obok Eklezji pod krzyżem Chrystusa wydaje się mieć swój precedens w miniaturze inicjałowej O w sakramentarzu Drogona, powstałym w karolińskim skryptorium pałacowym w Metz, ok. 850 r. (Paris, Bibliothèque Nationale). Po prawicy Ukrzyżowanego stoi Eklezja ze zwycięskim proporcem, w pewnym oddaleniu za nią stoi Maria Dolorosa, po przeciwnej stronie krzyża zostali ukazani: personifikacja Starego Przymierza (jako siedzący starzec, a nie Synagoga) i św. Jan Ewangelista<sup>27</sup>. Przedstawienia Maryi stojącej pod krzyżem wraz z Eklezją częściej występowały w miniaturstwie (np. w *Hortus Deliciarum* Herrardy z Landsbergu, Sankt Odillenberg w Alzacji, 1175-1191) oraz w reliefach z kości słoniowej (szkoła pałacowa w Metz, ok. 900; Firenże, Museo del Bargello), niż w malarstwie ściennym lub tablicowym. Rzadko temat ten pojawiał się w rzeźbie całego średniowiecza<sup>28</sup>.

W związanej z architekturą plastyce gotyckiej XIII wieku wprowadzono nowy aspekt w obrazowaniu relacji Maryja – Kościół. Wiele powstałych wówczas kościołów i katedr posiada w portalu głównym statuę Matki Bożej z Dzieciątkiem (*Vierge dorée, Notre Dame*), umieszczoną na środkowej kolumnie (*trumeau*)<sup>29</sup>. Wierni, wchodząc do wnętrza, przechodzą obok figury Maryi – Matki Kościoła. Przej-

<sup>27</sup> Wiele przykładów personifikacji Eklezji w różnych relacjach do Synagogi prezentuje katalog wystawy: *Ecclesia und Synagoga. Das Judentum in der christlichen Kunst* (Ausstellungskatalog. Alte Synagoge Essen), Regionalgeschichtliches Museum Saarbrücken 1993, *passim*. Była to wystawa objazdowa, ukazująca tendencyjny charakter wybranych dzieł. Treść komentarza jest wyraźnie judeofilska. Organizatorom chodziło o pokazanie funkcji sztuki chrześcijańskiej w procesie antysemityzmu.

<sup>28</sup> Szczegółowe omówienie treści teologicznych wraz z podaniem licznych przykładów znajdzie czytelnik w cytowanym już wielotomowym dziele Gertudy Schiller, szczególnie w tomach 2(1966) i 4, 1(1976) *passim*.

<sup>29</sup> Pojawienie się tych wspaniale polichromowanych figur łączy się z wpływem kultury dworskiej na sztukę, Maryja jest ukazywana jako wysoka dama „hohe Frau”, jako „unsere liebe Frau” – jak pisze W. RÜDIGER, *Die gotische Kathedrale. Architektur und Bedeutung*, Köln 1979, 90, w komentarzu do il. 43.

ście przez portal główny (*porta regia*) oznacza symboliczne przekroczenie bramy Raju – *Paradisum*. Tędy wchodzi się do krainy łaski, którą jest Kościół jako symbol nieba na ziemi, niebieskie Miasto Jeruzalem<sup>30</sup>. Odpowiednikiem architektonicznych rozwiązań były średniowieczne miniatury i obrazy tablicowe, przedstawiające Maryję jako *Porta Coeli* – *Brama Nieba*, przez którą Zbawiciel przyszedł na świat. Dzięki Niej dokonało się wcielenie Syna Bożego, a tym samym zostały otwarte bramy Raju (nieokreślony malarz nadreński, *Maryja z Dzieciątkiem* u wejścia do okazałej świątyni gotyckiej, ok. 1460 r.<sup>31</sup>).

Jednoznaczne przedstawienia, z tendencją nawet do interpretacji dosłownej omawianego tu tematu, spotykamy dopiero w XV-wiecznym malarstwie niderlandzkim. Pod wpływem Jana van Eycka malarze średniowieczni, czerpiąc inspirację z gotyckiej rzeźby portalowej, ukazywali Maryję w portalu, na tle fasady lub we wnętrzu kościoła, wykorzystując te elementy do nadania eklezjotycznego charakteru obrazom *Maryi - Eklezji*.

Z warsztatu Jana van Eycka (1390-1441) pochodzi obraz przedstawiający Zwiastowanie Maryi Pannie w portalu kościoła (1425 r.). Na progu wyryte zostały słowa antyfony: *REGINA COELI LETARE*. Dwanaście lat później mistrz Jan namalował inną wersję tego samego tematu. Jego *Zwiastowanie we wnętrzu świątyni* charakteryzuje nie tylko piękno formy i bogactwo motywów, korona, jedwabne szaty, lilie, mistyczne światło wpadające przez okienne witraże – wszystko to służy ukazaniu głębi tajemnicy Kościoła, uczestniczącego we wcieleniu i na co dzień powtarzającego za Maryją swoje „fiat” (Washington, National Gallery of Art, Mellon Collection 1937)<sup>32</sup>. Malarskie wizje Jana van Eycka stały się inspiracją dla wielu jego współczesnych i późniejszych naśladowców.

Jana van Eyck pozostawił jeszcze dwa ważne dzieła obrazujące teologię więzi Maryi z Kościołem. Pierwszym jest obraz przedstawiający *Maryję z Dzieciątkiem* w nawie Kościoła, datowany na ok. 1430 r. (Berlin, Gemäldegalerie, Preußischer Kulturbesitz). W literaturze niemieckiej przyjął się jego bardzo trafny tytuł - *Kirchenmadonna*. Gotyckie wnętrze, w którym stoi Boża Rodzicielka, odtwarza pierwotny wygląd katedry w Liège. Dokładnie zostały oddane wszelkie de-

<sup>30</sup> H. SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, Graz 1988; G. BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1990; W. ROEMER, *Abbild des Himmels. Zur Theologie des Kirchengebäudes*, Kevelaer 2001.

<sup>31</sup> G. SCHILLER, *Ikongraphie...*, t. 4, 2(1980) 195, il. 819. Inne przykłady ze sceną *Zwiastowania w bramie kościoła*, zob. TAMŻE, t. 1(1966), il. 115, *passim*.

<sup>32</sup> TAMŻE, t. 1(1966), il. 116, 114. Tamże inne przykłady symbolicznych obrazów.

tale architektoniczne i elementy wystroju wnętrza. Pod pozorem realizmu ukrywają się w nich bogate, symboliczne znaczenia. Jest to zgodne z duchem malarstwa niderlandzkiego. Zmienione proporcje pomiędzy wielkością koronowanej Matki Bożej a nawą kościoła wskazują wprost na symboliczną wymowę dzieła. Czytelna staje się myśl o tożsamości Maryi z Kościołem jako wspólnotą chrześcijan prowadzonych przez Matkę Jezusa do Syna.

Wydaje się, że Gertruda Schiller, opisując treści ideowe zawarte w obrazie, nie do końca wyjaśniła jego typiczny charakter: *Kościół zbudowany na ziemi należy rozumieć jako obraz niebieskiego Jeruzalem, albo raj. To, że Maryja ma na skroniach koronę Królowej nieba nie oznacza tu Jej jako typu Eklezji, lecz jako Bogurodzica jest Ona symbolem Wcielenia i przyszłego Kościoła, który w eschatologicznym Mieście będzie zjednoczony z Chrystusem. Padające do wnętrza światło jest symboliczną zapowiedzią przyszłej chwały wiecznej*<sup>33</sup>.

Obrazy Jana van Eycka posiadają w głębszej warstwie znaczeniowej odniesienie do idei eschatologicznych. Kościół zbudowany na ziemi jest typem Niebiańskiego Jeruzalem, dlatego Maryja ma na głowie koronę jako Królowa nieba, a trzymane na rękach Dzieciątko wskazuje, że Matka Jego jest zarazem Matką wszystkich wierzących. Podobne treści zawarł Matthias Gotthart zwany Grünewald w monumentalnym obrazie *Stuppacher Madonna*, ok. 1518 roku, którego nazwa bierze się od kościoła pod wezwaniem Wniebowzięcia Maryi Panny w Stuppach. Siedząca wewnątrz ogrodu różanego Matka Boża ukazana jest na tle fasady gotyckiego kościoła w Seligenstadt. Nagromadzone atrybuty i rozbudowany sztafaż zawierają wiele odniesień do średniowiecznej mariologii.

Matkę Bożą we wnętrzu kościoła malowano w rozmaitych wersjach, także jako obrazy przeznaczone do medytacji. Dlatego malarze nasycali je bogactwem elementów symbolicznych i alegorycznych. Przykładem takiego podejścia jest całostronicowa miniatura w *Godzinkach* Marii Burgundzkiej, spisanych i ozdobionych we Flandrii w latach 1470-1480. Księżniczka modli się w swojej komnacie, ale przez otwarte okno widać chór gotyckiego kościoła. Przed ołtarzem głównym zasiada na tronie Maryja z Dzieciątkiem, adorowana przez też Marię Burgundzką wraz z dworem i aniołami<sup>34</sup>. Miniaturzysta

<sup>33</sup> TAMŻE, t. 4, 2(1980) 195, il. 818. Jednoznacznie za utożsamieniem Maryi z Kościołem w tym obrazie opowiedział się Wilhelm Rüdiger (*Die gotische Kathedrale...*, 94). W tym miejscu musimy nieco skorygować własny pogląd, wyrażony wcześniej w książce *Titulus Ecclesiae...*, na s. 295n.

<sup>34</sup> G. KOPP-SCHMIDT, *Maria. Das Bild der Gottesmutter in der Buchmalerei*, Freiburg-Basel-Wien 1992, tabl. 32, 88nn.

posłużył się szczególnym zabiegiem kompozycyjnym, umieszczając obraz w obrazie. Dzięki temu został osiągnięty efekt przekroczenia granicy światów: materialnego i nadprzyrodzonego. Zjawisko takie staje się przedmiotem mistycznego przeżycia, wyrażonego w medytacyjnej pozie książniczki, jakby uczestniczącej w wizji<sup>35</sup>.

Relacja Maryi do Kościoła staje się także widoczna w kompozycjach należących do typu *Mater Misericordiae* oraz w jego późniejszej wersji *Mater Omnium*. Obrazy te, będąc odmianą typu ikonograficznego *Maryi Płaszczka Opieki*, ilustrują ideę opieki Matki Bożej nad Kościołem. Pod płaszczem Bogurodzicy znajdują schronienie hierarchowie duchowni i świeccy, zakonnicy oraz przedstawiciele laikatatu. Szczególną grupę zabytków z taką ikonografią stanowią tzw. Madonny szafkowe z terenu Prus i Pomorza (kilka z nich posiada w swoich zbiorach Muzeum Diecezjalne w Pelplinie).

Dobrym przykładem połączenia w jednym przedstawieniu kilku idei: opieki, orędownictwa i macierzyństwa, w odniesieniu do Kościoła i do społeczności miejskiej, jest obraz tablicowy Engueranda Charontona i Pierre'a Villable (1453/54) noszący podwójny tytuł *Mater Omnium* albo *Mater Ecclesiae* (Villeneuve-les-Avignon, Musée de l'Hospice)<sup>36</sup>. Można dopatrywać się w nim początków późniejszej ikonografii przedstawiającej Maryję jako Matkę Mistycznego Ciała Chrystusa, Królową wszystkich świętych.

Związek Maryi z Kościołem był ukazywany w sposób metaforyczny. Przez analogię do Boskiego macierzyństwa przedstawiano Ją jako Matkę Chrystusa obecnego w sakramencie Eucharystii. Myśl tę zapoczątkowali Ojcowie. Grzegorz Cudotwórca porównał Dziewicę Maryję do pola pszenicy, które bez orki i zasiewu wydało bogaty owoc<sup>37</sup>. Dlatego w sekwencji na Boże Ciało śpiewa się słowa: *Ave, verum / Corpus natum / De Maria Virgine*.

W tym względzie różnorodność ikonografii jest duża, od najprostszyc form *Maryi w płaszczu z kłosami*, adorującej nowo narodzone Dzieciątko Jezus (miniatura w brewiarzu papieża Benedykta XIV, Bolonia, Biblioteca dell'Università, Cod. 337), poprzez wyobrażenia Jej z Dzieciątkiem, któremu podaje kłosy (Sandro Botticelli, 1444-1510, *La Madonna dell'Eucaristia*, Boston, Gardner Museum),

<sup>35</sup> Szerzej o takich typach kompozycji piszą: P. GEORGEL, A.-M. LECOQ, *La pittura nella pittura*, Verona 1987.

<sup>36</sup> G.M. TOSCANO, *Il pensiero cristiano nell'arte...*, t. 2, 322, il. 288.

<sup>37</sup> Grzegorz Cudotwórca (ok. 213-270/275): *Ager, qui non exaratus fructus potulit pulcherrimos*. Podobną myśl wyraził Wenancjusz Fortunatus (530-606): *Dignus ager Domini dignum generans sine semine frugem*. Cyt. za G.M. TOSCANO, *Il pensiero cristiano nell'arte...*, vol. 2, 304.

po wizerunki Matki Bożej stojącej na tle pszenicznego łąnu (Paris, Musée du Cluny), uzmysławiające myśl patrystyczną, że jest Ona (przenośnie) urodzajnym polem<sup>38</sup>. Postać *Madonny Eucharystycznej* nadano tabernakulum z Majorki oraz niektórym naczyniom liturgicznym (np. monstrancje)<sup>39</sup>. Przedstawiano Ją także jako Matkę Chrystusa – Kapłana, w stroju arcykapłańskim, stojącą przy ołtarzu w prezbiterium w akcie nadawania inwestytury Dzieciątka Jezus, ubranemu w szaty jak do sprawowania Mszy św. (Szkola z Amiens, *Godna inwestytura Najwyższego Kapłana*, ok. 1470 r.; Paris, Musée du Louvre)<sup>40</sup>. Naturalną konsekwencją takiego obrazowania wydaje się być przedstawianie Maryi z Dzieciątkiem lub bez Niego w tle obrazów ukazujących celebrowanie przez kapłana Mszy św., pojawiające się w malarstwie włoskim (Anonim, XVII w., Padwa, kościół św. Benedykta).

Z okresu sztuki romańskiej zachowało się kilka przykładów alegorycznych przedstawień Kościoła jako *Ecclesia lactans*. Pozornie wydaje się, że takie przedstawienie naśladuje wzór Matki Bożej karmiącej (*Ecclesia karmiąca Mojżesza i Pawła*, Engelberg, Szwajcaria, XII w.) Tymczasem jego geneza wywodzi się z personifikacji Mądrości Bożej, która karmi piersią siedem sztuk wyzwolonych – *Sapientia lactans* (rysunek piórkiem, Salzburg, XII w.). Według innej teorii pierwowzorem miałyby być personifikacja Ziemi – *Tellus, Mater Terra* jako korelat do *Mater Ecclesia*<sup>41</sup>. Po temat ten sięgnął Giovanni Pisano w rzeźbie dekorującej jeden z filarów ambony w katedrze w Pizie (1302-1312). *Ecclesia lactans* ustawiona jest na wyniosłym cokole, którego ozdobę stanowią personifikacje cnót kardynalnych. Treścią takiego metaforycznego przedstawienia jest ukazanie Kościoła jako Matki karmiącej ludzi nauką chrześcijańską i płynącą z sakramentów łąską. Występujący – jako ssący mężowie – Mojżesz i Paweł symbolizują nawrócone na chrześcijaństwo ludy, wywodzące się spośród Żydów i pogan. W bogato dekorowanych zwojach z wielkanocnym orędziem *Exultet*, wytwarzanych w Monte Cassino, w XI wieku, często występuje miniatura przedstawiająca Kościół jako Matkę – *Mater Ecclesia*.

<sup>38</sup> W komentarzu Giuseppe Maria Toscano (*Il pensiero cristiano nell'arte...*, t. 2, 310, il. 276) wskazuje, że *Maryja pszeniczna* staje się obrazem wiatyku, po który zbliżają się reprezentanci wszystkich stanów, widoczni na obrazie.

<sup>39</sup> Naczynia liturgiczne, jak np. kielichy, cyborium lub monstrancja były dekorowane odlewami i emalią. Dla podkreślenia związku Maryi z Eucharystią niekiedy nadawano im wygląd Matki Bożej z Jezusem, np. Pieta w glorii monstrancji z rezerwakulum w miejscu martwego ciała Zbawiciela. Czasami stawały się tak osobliwe, że można je zaliczyć do grupy *res imagines*.

<sup>40</sup> G.M. TOSCANO (*Il pensiero cristiano nell'arte...*, t. 2, 315 n., il. 282) przytacza legendę, która stała się źródłem inspiracji do takiego sposobu przedstawiania.

<sup>41</sup> G. SCHILLER, *Ikono-graphie...*, t. 4, 1(1976), 86 n., il. 210, 215 n.

Jest zrozumiałe, że obrazy maryjne przez swą złożoną strukturę ukrytych znaczeń, zawartych w nagromadzonych atrybutach i symbolach, bywają wieloznaczne. Świadczy to o bogactwie sztuki, bowiem obrazy stają się metaforycznymi nośnikami treści teologicznych, potwierdzając horacjańską dewizę – *pictura ut poesis*. Szczytowe osiągnięcia malarstwa w tym zakresie reprezentują obrazy maryjne Grünewalda *Stuppacher Madonna* (1517-1519, Stuppach, kościół parafialny) i Rafaela *Madonna Sykstyńska* (1513-1515, Dresden, Staatliche Gemäldegalerie)<sup>42</sup>. Obydwa dzieła w głębszej warstwie przekazują przesłanie katolickiej nauki o Maryi jako Królowej - *Regina Coeli* i Orędownicze – *Advocata*. Jednocześnie, jak to już wielokrotnie podkreślano, jest Ona typem *Eklezji* nazywanej *Sponsa Dei*.

Po zakończeniu Soboru Trydenckiego, w okresie kontrreformacji, rozpowszechnione były druki graficzne, na podstawie których powstawały obrazy na użytek katechezy, ukazujące *Alegorię Kościoła*. Ich kompozycja, przypominająca rebus, jest zawiła i wielopoziomowa. Jednym z przykładów jest włoski miedzioryt z 1574 roku (Firenze, Galleria degli Uffizzi), zatytułowany: *Typus Ecclesiae Catholicae ad instar brevis laicorum Catechismi*. Powstał on z inspiracji kardynała Stanisława Hozjusza, a wykonawcą był warmiński duchowny, Tomasz Treter. Monografista zabytku tak charakteryzuje kompozycję grafiki: *Jej ośrodkiem jest personifikacja Kościoła – Ecclesii (sic!) jako niewiasty w tiarze, siedzącej na budowli z apostołami-kariatydami. Budowla ta wznosi się na wyspie, wokół której wędruje w dookolnej jakby „pielgrzymce” tłum maleńkich postaci ludzkich. Przystankami w tej wędrowce są wielkie postacie kapłanów trzymających atrybuty-symboly sakramentów. W morzu oblewającym wyspę toną przedstawiciele reformacji. W strefie niebieskiej pośród adorujących tłumów świętych i aniołów znajduje się Trójca Św. pod postacią Tronu Łaski. Ową strefę niebieską łączą z ziemską łańcuchy i strumienie. Jest to prawdziwa machina Zbawienia, pojęta według zasad budowania wizji figuratywnych, gdzie „plan horyzontalny zjawisk powiązanych w czasie” nakłada się na „wertikalne połączenie wydarzeń za pośrednictwem Opatrzności Bożej”<sup>43</sup>.*

<sup>42</sup> Rezygnując ze szczegółowej analizy obrazów, wskazujemy jedynie literaturę pomocniczą: TH. HETZER, *Die Sixtinische Madonna*, Frankfurt a. M. 1947; M. PUTSCHER, *Raffaels Sixtinische Madonna als religiöses Kunstwerk*, „Das Münster” 11(1958) 85-112; B. HILSENBECK, *Die Stuppacher Madonna*, Stuppach-Bad Mergentheim 1974; G. SCHILLER, *Ikonographie...*, t. 4, 2(1980) 212 nn., il. 837, 838; J. TRAEGER, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997, 13 n., 17, 429, 437.

<sup>43</sup> Cyt. za T. CHRZANOWSKI, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Warszawa 1984, 48 n., il. 1. Autor opisuje także obrazy malowane na podstawie miedziorytu Tretera.

Hozjusz rozsyłał jego odbitki do zaprzyjaźnionych osobistości w wielu krajach, między innymi do kardynała Karola Boromeusza. Według omawianego sztychu ok. 1580 roku namalowano kilka obrazów na Warmii i w północnych Niderlandach<sup>44</sup>.

W monumentalnym malarstwie barokowym i rokokowym XVII i XVIII wieku na obszarach Bawarii, Czech, Austrii, a także Hiszpanii, pełny wyraz znalazły bogate kompozycje, umieszczane najczęściej na sklepieniach i w kopułach świątyń, przedstawiające triumf Kościoła<sup>45</sup>. Nie tyle chodziło w nich o ukazanie zwycięstwa nad herezją, choć ten aspekt bywał w nich obecny, co o demonstrację samoświadomości. Sprzyjał temu dynamiczny rozwój Kościoła w krajach katolickich Europy oraz misje na innych kontynentach. Z inspiracji jezuitów do repertuaru przedstawień niemal na stałe weszły personifikacje czterech kontynentów Europy, Afryki, Azji i Ameryki. Oddają one hołd Eklezji, która - tak jak we wcześniejszej sztuce - utożsamia się z Maryją, albo posiada określone cechy personifikacji Kościoła: tiara na głowie, krzyż patriarchy Rzymu, kielich i hostia lub monstrancja. Źródłem ikonograficznym dla tego rodzaju personifikacji było popularne wówczas dzieło włoskiego teoretyka sztuki Cezarego Ripy – *Iconologia*<sup>46</sup>.

Komponentami programów ikonograficznych były następujące tematy: *zwycięstwo nad herezjami, triumf Eucharystii, pełne sukcesów misje w odległych krajach, apoteoza świętych jako manifestacja zwycięstwa wiary, rozwój i upowszechnienie nauki*<sup>47</sup>. Kompleksy

<sup>44</sup> Wzmiankowany przez Chrzanowskiego obraz z Haarlemu (*De Katholieke Kerk en haar Genadeleer*) znajduje się w Utrechcie, w tamtejszym muzeum sztuki religijnej, zob. P. DIRKSE, *De Katholieke Kerk en haar Genadeleer*, w: *Geloof en satire anno 1600*. Catalogus Rijksmuseum Het Catharijnenconvent, Utrecht 1981, 20-24.

<sup>45</sup> W tym względzie literatura jest obszerna. Tytułem przykładu podajemy: H. TINTELOT, *Die barocke Deckenmalerei in Deutschland*, München 1951; W. Mrazek, *Ikonomie der barocken Deckenmalerei*, Wien 1953; CH. HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997.

<sup>46</sup> W roku 1593 ukazało się I wydanie pozbawione ilustracji, a w 1603 druga edycja była ozdobiona rycinami Giuseppe Cesari, zwanego Cavalier d'Arpino. Pierwsze polskie wydanie zawiera te same ryciny; C. RIPA, *Ikonomia*, Kraków 1998, 94, 194, 198, 289, 356 i in.

<sup>47</sup> Wiele przykładów zawiera sztuka krajów pozostających pod panowaniem Habsburgów, których podobizny umieszczano wewnątrz kompozycji z programami o treściach religijnych i politycznych zarazem, np. obraz ołtarzowy, *Adoracja Najświętszej Eucharystii przez dom Austrii*, który namalował w latach 1680-1685 Matthias Gasser dla kolegiaty w Stams w Tyrolu, zob.: F.B. POLLEROß, *Zur Representation der Habsburger in der bildenden Kunst*, w: *Welt des Barock*, red. R. FEUCHTMÜLLER, E. KOVÁCS, Wien-Freiburg-Basel 1986, 87-104; E. KOVÁCS, *Die österreichische Kirche im Zeitalter des Barock*, w: TAMZE, 123-140.



iluzjonistycznych, nasyconych feerią kolorów i przepelnionych efektami świetlnymi, malowideł sklepiennych są podporządkowane nadrzędnemu tematowi, jakim często bywa wyobrażenie Boga Ojca lub Trójcy Świętej. To nowa wersja występującego wcześniej przedstawienia *Ecclesia imperatrix*.

Oparta na traktacie Savonaroli *Triumfus crucis*, a wymyślona i zastosowana po raz pierwszy ok. 1510 roku przez Tycjana w *Trionfo della Fede*, konwencja barokowych triumfów, stała się popularnym tematem w sztuce.

W latach 1580-1585 niderlandzki malarz Otto van Veen, namalował cykl sześciu alegorycznych obrazów, ilustrujących *Triumf Kościoła katolickiego* (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen). Rydwan z alegorią Eklezji wygląda skromnie, jego zaprzęgiem są cztery symbole Ewangelistów, na platformie siedzi w koronie na głowie personifikacja Kościoła (Maryja) i Słowa Bożego (Chrystus). Kościół jawi się tu jako stróż Słowa Bożego. Najokazalej wygląda ostatni obraz z cyklu, przedstawiający *Triumf Wiary*. Wśród bogatego anturazu jedno z putt niesie tablicę z dewizą: *Na próżno nazywa Boga Ojcem ten, kto nie ma Kościoła za Matkę*<sup>48</sup>.

W 1625 roku Rubens otrzymał zamówienie od królowej Izabeli Klary Eugenii na zaprojektowanie gobelinów na Boże Ciało. Powstał wtedy cykl *Triumf Eucharystii* (obecnie w katedrze w Kolonii). Trzy dzieła przedstawiają paradną karocę z alegorycznymi kompozycjami: *Fides Catholica*, *Amor Divinus*, *Ecclesia triumphans*. Artysta w obrazie *Triumf Kościoła katolickiego* zaopatrzył personifikację Eklezji, jadącej na rydwanie, w papieskie insygnia i atrybuty, towarzyszące personifikacji Mądrości Bożej<sup>49</sup>.

W jeszcze bardziej uroczystej formie jawi się Eklezja w iluzjonistycznych freskach nawy głównej w rzymskim kościele jezuitów S. Ignazio, wykonanych przez Andrea Pozzo w latach 1691-1699. Stały się one wzorcem dla wielu współczesnych i późniejszych naśladowców<sup>50</sup>.

W okresie baroku powstały różne odmiany tematu *Matki Kościoła*, znane jako m.in. *Madonna del Popolo* (Federico Barocci, zwany Baroccio, 1579 r., Firenze, Galleria degli Uffizzi). W obrazie Baroccia Matka Boża zstępuje do ludu, złożonego z bogatych i bied-

<sup>48</sup> Opisy wg G. SCHILLER, *Ikonographie...*, t. 4, 1(1976) 109 n., il. 269, 270.

<sup>49</sup> C. RIPA, *Ikonologia...*, 267-271.

<sup>50</sup> Kompleksowe omówienie oddziaływania Andrea Pozzo, jezuita – artysty, na europejską sztukę kontrreformacji stało się przedmiotem konferencji naukowej, której materiały opublikowano w: *Andrea Pozzo*, red. A. BATTISTI, Milano 1996. Przykładem malarstwa potrydenckiego jest obraz z pracowni Andrzeja Stecha (1589-1596) wiszący w krużgankach zespołu pocysterskiego w Pelplinie.

nych, chromych i zdrowych, by wstawiać się za nimi do Syna, ukazującego się w otwartych niebiosach. Podobną wymowę mają obrazy innych malarzy, np. *Maryja Wspomożycielka* (Giovanni Lanfranco, 1582-1647, *Madonna del Soccorso*; Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte), czy *Madonna dei Pellegrini* (Esteban Murillo, 1618-1682, Budapest, Museum).

Przed Murillem ten sam temat podjął Michelangelo Caravaggio (Roma, S. Agostino), przedstawiając parę ubogich małżonków, szukających – według legendy – wsparcia w różnych domach. Udzieliła im go Matka Boża z Dzieciątkiem, która wyszła z pewnego mieszkania. Caravaggio nadał obrazowi formę wizji, przedstawiając zjawienie się pielgrzymom-żebnikom Madonny z Loreto. Jest ona czczona we włoskim sanktuarium, w którym znajduje się legendarny tzw. domek Maryi z Nazaretu. Ponieważ dawniej żebraków nazywano niekiedy pielgrzymami, dlatego tytuł obrazu *Madonna dei Pellegrini* ma swe uzasadnienie. Treść dzieła może być rozumiana jako ilustracja jednego z katechizmowych uczynków miłosierdzia: „podróżnych w dom przyjąć”.

Podobnie Murillo posłużył się formą wizji, ukazując Matkę Bożą siedzącą wśród obłoków, w asyście anioła podtrzymującego kosz. Dzieciątko bierze z niego chleb i podaje pielgrzymom. Są nimi trzej mężczyźni, w których Giuseppe Toscano upatruje reprezentantów ludzkości, będącej w drodze do Domu Ojca<sup>51</sup>. Maryja wychodzi im naprzeciw, okazując Syna, który daje pielgrzymom pokarm podtrzymujący ich siły w czasie ziemskiej wędrówki. Można się domyślać, że chodzi tu o chleb życia - Eucharystię.

Obraz Murilla interesuje nas, ponieważ według niego sporządzono niezbyt udaną kopię dla konkatedry w Gołdapi, która nosi tytuł Maryi Matki Kościoła. Wisząca obok tabernakulum kopia nie jest tu jedynym obrazem maryjnym, tuż obok znajduje się kopia obrazu jasnogórskiego<sup>52</sup>. Zwielokrotniona obecność Maryi w wizerunkach wiszących obok siebie nie jest konieczna, wręcz sprzeciwia się dawnej regule: *ne bis idem*. Być może w intencji tamtejszego duchowieństwa chodziło o zwrócenie uwagi na patronat świątyni, o którym informuje napis na tablicy nad wejściem z południowego przedsionka: *KOLEGIATA SAMBIJSKA N. M. P. MATKI KOŚCIOŁA W GOŁDAPI*.

<sup>51</sup> Wymienione dzieła omawia i reprodukuje G.M. TOSCANO, *Il pensiero cristiano nell'arte...*, t. 2, 450 nn., il. 406, 408-410.

<sup>52</sup> Wystrój prezbiterium robi wrażenie prowizorycznego. Świątynia zrujnowana pożarem podczas wojny światowej, została odbudowana dopiero w latach 1981-1984.

Podsumowując rozważania o związkach Maryi i Kościoła w tradycji ikonograficznej, przywołajmy jeszcze raz słowa *Konstytucji dogmatycznej o Kościele: Błogosławiona Dziewica [...] stała się tu na ziemi [...] Matką-żywicielką Boskiego Odkupiciela [...]. Poczynając, rodząc, karmiąc Chrystusa, ofiarując Go w świątyni Ojcu i współcierpiąc z Synem swoim umierającym na krzyżu, w szczególności zaiste sposób współpracowała z dziełem Zbawiciela przez wiarę, nadzieję i miłość, dla odnowienia nadprzyrodzonego życia dusz ludzkich. Dlatego to stała się nam matką w porządku łask*<sup>53</sup>.

Tak sformułowana doktryna stanowi syntezę najważniejszych wątków mariologicznych, obecnych w nauczaniu i pobożności chrześcijan od początku istnienia Kościoła. Zawarte w nich treści teologiczne bywały obrazowane w sztuce, lecz niestety, nie wykształcił się jednoznacznie określony typ ikonograficznego przedstawienia *Maryi Matki Kościoła*. Przypomniane precedensy, o przemyślanej ikonologii, nie weszły w szerszy obieg sztuki kościelnej, pozostając jedynie przykładami twórczych poszukiwań. Zamiast do kościołów trafiły do muzeów! Wielka to szkoda, ponieważ tam, gdzie brakuje dzieła sztuki o głębokiej wymowie treściowej, wchodzi na jego miejsce inny wizerunek, na długie lata zadomawiający się we wnętrzu kościelnym na zasadzie stereotypu lub prowizorium. Usprawiedliwieniem takiego stanu nie może być okoliczność, że inwestor lub fundator nada mu jedynie nowy tytuł. Nawet mozaika, umieszczona z polecenia Jana Pawła II na szczycie pałacu apostolskiego w Watykanie, przedstawiająca ukoronowaną Matkę Bożą z Dzieciątkiem, poza napisem *MATER ECCLESIAE* nie ma żadnych eklezjotypicznych atrybutów. Czyż nie jest to oznaką kryzysu w sztuce kościelnej?

Ks. prof. dr hab. Ryszard Knapinski  
Katolicki Uniwersytet Lubelski (Lublin)

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

<sup>53</sup> LG 61.

## Marie e la Chiesa nella tradizione iconografica

(Riassunto)

La presentazione iconografica di Maria e della Chiesa trae l'ispirazione dall'insegnamento dei Padri della Chiesa e dei concili. Il punti di riferimento sono principalmente le considerazioni sui eventi di Cana, di Golgota e del Cenacolo, anche sul parallismo Eva-Maria. L'autore passa in rassegna i diversi esempi iconografici lungo i secoli, dal medioevo fino al XVIII secolo. Non si è però cristallizzato un tipo iconografico ben determinato ed univoco di Maria come „Madre della Chiesa”.