

Aneta Kramiszewska

Zatopiona w męce Syna : wizerunki Matki Bożej w otoczeniu 'arma passionis' (XIV-XVIII wiek)

Salvatoris Mater 14/1/4, 149-166

2012

Artykuł został 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.

Maryja, cierpiąca Matka stojąca pod krzyżem, o której Jan dał świadectwo (J 19, 25-27), znajduje się w centrum rozważań poświęconych idei *compassio Mariae*. Wzgórze Czaszki stanowi ich punkt kulminacyjny, ale idea cierpienia Maryi rozciąga się na szerokie spektrum znaczeń, obejmując całe życie Matki Bożej, od momentu wypowiedzenia *fiat* aż do Wniebowzięcia. Z jednej strony znajduje umocowanie w tekście Ewangelii – nośny symbol miecza przenikającego serce w proroctwie wypowiedzianym przez Symeona (Łk 2, 25-35), z drugiej, dopełnienie w licznych tekstach poetyckich i objawieniach prywatnych. Pomiedzy nimi rozciąga się obszar teologicznej spekulacji poświęconej roli Maryi, Jej przymiotom i cnotom.

O ile fakt, że Matka cierpiała, patrząc na śmierć swojego Dziecka, nie budził nigdy dyskusji, o tyle refleksja nad znaczeniem tego cierpienia w zbawczym planie Chrystusa i w życiu duchowym wiernych, dojrzewała powoli w dziełach teologów¹. Przeżyte dogłębnie – cielesnie i duchowo – wydarzenia pasyjne, poczynając od pojmania Jezusa w Ogrójcu aż do pogrzebania Jego ciała, czynią z Maryi osobę wyjątkowo złączoną z Chrystusem.

Ta więź każe myśli teologicznej dawnych wieków postrzegać Maryję pod krzyżem jako Tę, która odnalazła klucze i otwiera bramy raj, aby wprowadzić tam swoje dzieci². Dalszym krokiem było mówienie o Maryi jako o współkrzyżowanej, zatopionej w ranach Syna, całkowicie złączonej w ofierze, a to pozwoliło patrzeć na Nią jak na współodkupicielkę³. W ten sposób kształtowała się mariologia o charakterze chrystoty-

Aneta Kramiszewska

Zatopiona w męce Syna. Wizerunki Matki Bożej w otoczeniu *arma passionis* (XIV-XVIII wiek)

SALVATORIS MATER
14(2012) nr 1-4, 149-166

¹ J. MORICOVÁ, *Matka Boża Siedmiobołesna – patronka Słowacji. Teologia i kult*, Lublin 2002, 19-94; A. RYBICKI, *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym. Studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*, Lublin 2009, passim, zwłaszcza s. 45-88.

² Tak określił jej rolę Milon od św. Amanda (zm. 871 r.); zob. R. LAURENTIN, *Matka Pana. Krótki traktat teologii maryjnej*, Warszawa 1989, 100-101.

³ Idea ta, obecna zwłaszcza w kaznodziejstwie średniowiecza i baroku, nie znalazła wówczas oficjalnego Magisterialnego potwierdzenia. Tytuł ten nie znalazł się również w ostatnim z Soborów. Jan Paweł II zwrócił się z prośbą do Papieskiej Międzynarodowej Akademii Maryjnej o zajęcie stanowiska w tej kwestii – było ono negatywne. Zatem tytuł ‘współodkupicielka’ nie należy do autentycznego nauczania

picznym. Niemniej, trzeba od razu zaznaczyć, że nie będziemy – z oczywistych powodów – dokonywać teologicznej oceny prezentowanych tu ikonograficznych motywów maryjnych, będących wyrazem ówczesnych teologicznych poszukiwań czy przerostów.

Idea Maryi, Bolesnej Matki Odkupiciela, przejawia się w ikonografii chrześcijańskiej w bardzo zróżnicowany sposób, poczynając od scen o charakterze narracyjnym, ilustrujących wydarzenia biblijne (droga na



Kalwarię, Ukrzyżowanie, Oplakiwanie, Złożenie do grobu), poprzez wizerunki typowo dewocyjne (Matka Boża Bolesna, Pietà, Siedem Bolesci Maryi), aż po przedstawienia alegoryczne (np. Tłocznia Mistyczna), w których wykorzystuje się najczęściej typowe wizerunki dewocyjne w nowych kontekstach ikonograficznych. Wymienione typy ikonograficzne często wchodzi we wzajemne relacje i przenikają się nawzajem, niekiedy tworząc złożone ideowo kompozycje, potęgujące wymowę dolozystyczną i jednocześnie utrudniające ich jednoznaczną klasyfikację ikonograficzną. Doskonałym przykła-

dem jest np. wizerunek Pieti z siedmioma mieczami tkwiącymi w sercu Matki, bądź przedstawienie Maryi z ciałem Syna i mieczem wbitym w pierś, otoczonej narzędziami męki Pańskiej, prezentowane na rycinie wydanej w Antwerpii przez Joannesa Galle (1600-1676).

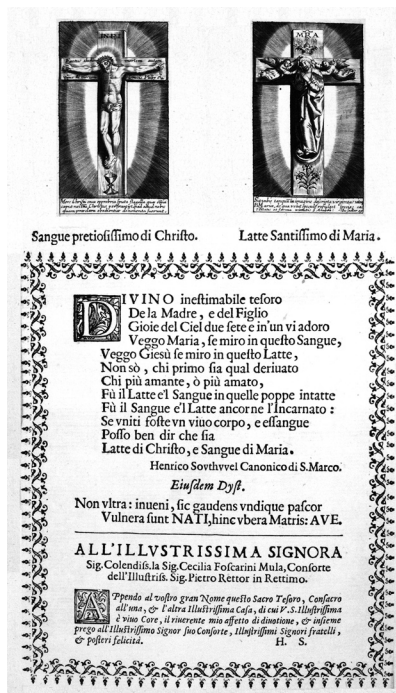
W przywołanych wyżej typach ikonograficznych idea *compassio Mariae* w jakiejś mierze implikuje również treści związane z myślą o współodkupieniu. Odwołując się do odmiennych skojarzeń, ideę *corredemptio* ukazują także sceny, w których symboliczną paralelę dla krwi Chrystusa staje się mleko Matki i wizerunki *Maria Lactans*, akcentujące

Kościola. Zob. D. MASTALSKA, *Stabat Mater Dolorosa. Uwagi o znaczeniu cierpień Maryi pod krzyżem w dziele odkupienia*, „Salvatoris Mater” 3(2001) nr 3, 72-87; W. SIWAK, *Problem „współodkupicielstwa” Maryi w nauczaniu Jana Pawła II*, „Salvatoris Mater” 4(2003) nr 3, 141-165; J. MAJEWSKI, *Trynitarna struktura „piątego dogmatu maryjnego”. Rozważania na marginesie lektury książki M. Miravalle’a „Mary – Corredemptrix, Mediatrix, Advocate”*, „Salvatoris Mater” 2(2000) nr 3, 421.

udział Maryi w dziele Odkupienia poprzez Jej zgodę na Wcielenie⁴. W kontekście tematu artykułu, skupionego na narzędziach męki, warto choćby marginalnie wspomnieć szczególny wariant przywołanej ikonografii, jakim jest zestawienie wizerunków ukrzyżowanego Jezusa oraz Maryi, której figura również wpisana została w krzyż. „Ukrzyżowana” Maryja, otoczona taką samą świetlistą glorią jak Jej Syn, wizualnie staje się najbardziej sugestywnym zapisem *compassio* i *corredemptio*.

Ze wspomnianego bogactwa ikonografii, jako szczegółowy przedmiot rozważań w niniejszym artykule, wybrano samodzielne przedstawienia Maryi eksponujące idee współcierpienia i współodkupienia, ukazujące Ją wraz z narzędziami męki Pańskiej. To zasób dzieł dość szczególny, trudno zaklasyfikować go jako jeden, ściśle zdefiniowany typ ikonograficzny, ale można wskazać pewne specyficzne treści ideowe, które ta formuła ze sobą niesie.

Narzędzia męki pojawiły się w ikonografii w VIII w., początkowo w skromnej liczbie (korona cierniowa, włócznia), ale ich ilość stopniowo rosła⁵. Oczywiście najważniejszym z nich był krzyż i to on zaistniał w najstarszych realizacjach jako samodzielne przedstawienie, zanim jesz-



⁴ Mają one różne warianty ikonograficzne: jako samodzielne przedstawienia; w kontekście ikonografii hagiograficznej wraz ze św. Augustynem lub Bernardem z Clairvaux; w połączeniu z przedstawieniami czyścica. K. MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie idei compassio i corredemptio na polskich barokowych przedstawieniach dusz czyścicowych*, „Saeculum Christianum” 10(2003) nr 2, 129-143.

⁵ Temat *arma Christi* w ikonografii chrześcijańskiej ma obszerną literaturę, w której rozpatrywano zarówno jego kształtowanie się przez wieki, jak i poszczególne zabytki oraz kontekst historyczny kultu narzędzi męki. Zob. G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 2, *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1983, wyd. 2, 198-210; R. BERLINER, *Arma Christi*, w: *Rudolf Berliner (1886-1967) "The Freedom of Medieval Art" und andere Studien zum christlichen Bild*, hrsg. R. SUKALE, Berlin 2003, 97-191; R. SUKALE, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, w: TENZE, *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, München-Berlin 2003, 15-58; *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Culture. With a Critical Edition of „O Vernicle”*, ed. L.H. COOPER, A. DENNY-BROWN, Ashgate 2014.

cze wykształcił się zespół *arma passionis*. Przede wszystkim były one znakiem zwycięstwa, bronią, dzięki której Chrystus pokonał śmierć. I w takim znaczeniu pojawiły się pierwotnie w ikonografii, np. jako *crux invicta* na sklepieniu Mauzoleum Galii Placydii w Rawennie. Narzędzia męki stanowiły także uwierzytelnienie władzy sądenia, która przysługiwała Chrystusowi, pojawiają się w takim kontekście na pustym tronie oczekującym ponownego przyjścia Zbawiciela (Etimasia), a następnie już od końca X w. towarzyszą kształtującej się ikonografii Sądu Ostatecznego. W miniaturach okresu ottońskiego uzyskują w niej stałe miejsce i pozostają jako trwałe element przez wszystkie następne wieki⁶. Od XIII wieku pojawiają się w ikonografii nowe ideowe akcenty oraz samodzielne wizerunki *arma Christi*, prezentacja narzędzi męki łączy się z wizerunkiem cierpiącego Jezusa oraz kultem relikwii narzędzi męki, ponadto – z kultem pięciu ran Chrystusa. Ten dewocyjny kontekst stał się silnym impulsem dla ikonografii.

Z początkiem XIV w. pojawiły się w ikonografii motywy, o których należy przypomnieć rozpatrując ikonografię Matki Bożej w otoczeniu *arma passionis*. Bardzo popularny w średniowieczu wizerunek Chrystusa Męża Boleści wzbogacono o narzędzia męki, a następnie dodano towarzyszącą mu postać Maryi⁷. Przykładem, jednym z wielu, jest obraz wotywny z Brzegu (Muzeum Narodowe w Warszawie)⁸ – Maryja, zwrócona ku Chrystusowi, dotyka poprzez szatę krwawiącego boku Syna, dobitnie podkreślając ideę współcierpienia. Obie postacie ciasno otacza ponad dwadzieścia przedstawień *arma passionis*. Wizerunki tego typu mają charakter ahistoryczny, silnie akcentują w odniesieniu do Matki Bożej ideę *compassio* i *corredemptio*⁹. Późnośredniowieczną modyfikacją tej idei w sztuce są, mało znane, przedstawienia tarczy herbowych pre-

⁶ Nieco później również Maryja pojawia się w scenach Sądu jako Orędowniczka, najczęściej w grupie Deesis i tym samym w jednej przestrzeni obrazowej po raz pierwszy spotykają się dwa interesujące nas elementy ikoniczne. Jednakże narzędzia męki związane są jednoznacznie z postacią Zbawiciela i także kompozycyjnie jest to wyraźnie podkreślone.

⁷ G. JURKOWLANIEC, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001, 75-76 (tu wcześniejsza literatura tematu). Ten typ ikonograficzny ulega w sztuce Europy Zachodniej wzbogaceniu w różne wątki, pierwotnie na Wschodzie nieobecne. Należą do nich: sarkofag, purpurowy płaszcz, korona cierniowa na głowie Chrystusa, trzcina w dłoni, kielich.

⁸ 1443 r., tempera na desce, pochodzi z kościoła św. Mikołaja w Brzegu. Reprodukowany w: M. KOCHANOWSKA-REICHE, *Mistyczne średniowiecze*, Warszawa, 59, il. 35. G. JURKOWLANIEC, *Chrystus Umęczony...*, 245-246, poz. kat. 285, tu omówienie bibliografii.

⁹ Istnieje także wariant kompozycyjny, popularny zwłaszcza w sztuce włoskiej, wprowadzający do obrazu również postać św. Jana Ewangelisty.

zentujących narzędzia męki, zaś wśród nich do rzadkości należy wariant ukazujący Syna i Matkę, stojących po obu stronach tarczy jako równoprawne postacie, tak jak w obrazie Bernarda van Orley z ok. 1520 roku¹⁰. Chrystus (w typie Zmartwychwstałego) wraz z Maryją podtrzymują tarczę herbową wypełnioną przedstawieniami narzędzi męki, w lustrzanym geście obydwójce dotykają dłońmi korony cierniowej wieńczącej tarczę.

Chronologicznie późniejsze są narzędzia męki umieszczane w przedstawieniach cyklu Wcielenia. W XV wieku pojawiły się one początkowo w samodzielnych wizerunkach Dzieciątka Jezus, a następnie w przedstawieniach Maryi z Dzieciątkiem oraz Bożego Narodzenia (Adoracji Dzieciątka), Świętej Rodziny. Doskonale prezentuje ten wątek grafika Baltazara Caimoxa, według wzoru przygotowanego przez Augustina Brauna, zatytułowana *Crucem cum ipso natali fataliter destinata*. Dzieciątko śpi w żłobie wtulone w krzyż, obok znajduje się sarkofag i kilkanaście narzędzi męki, unoszonych przez anioły, całość wpisana jest jednak w kontekst betlejemskiej stajenki z Maryją adorującą Dzieciątka. Podobnie sugestywna w swojej ikonografii jest grafika braci Józefa Sebastiana i Jana Baptysty Klauberów (3 ćw. XVIII w., Augsburg), którzy zilustrowali wezwanie Litanii loretańskiej *Mater Salvatoris*, wizerunkiem Matki Bożej z Dzieciątkiem wpisany w owalną ramę uczynioną z korony cierniowej i pozostałych narzędzi męki, dodatkowo Jezus trzyma w dłoni niewielki krzyżyk¹¹.

Wymienione typy przedstawień uwzględniały zawsze zarówno postacie Matki, jak i Syna. Samodzielne przedstawienia Maryi i towarzyszące Jej *arma passionis* pojawiają się dopiero na wybranych miniaturach, znajdujących się w grupie późnośredniowiecznych kodeksów, znanych pod wspólnym tytułem *Speculum humanae salvationis*. Autorstwo księgi zo-



¹⁰ Olej, płótno, 53 x 38 cm; obraz znajduje się w kolekcji prywatnej w Madrycie. Zob. G. FINALDI i inni, *The Image of Christ*, London 2000.

¹¹ Repr. w H.H. GROËR, *Litania loretańska*, Katowice 1995, 84-85.

stało przypisane Ludolfowi z Saksonii, zachowało się około trzystu pięćdziesięciu kodeksów, bogato dekorowanych miniaturami¹². Mają one podobny schemat kompozycyjny – każdemu rozdziałowi przyporządkowano cztery miniatury, z których pierwsza określa temat rozdziału i prezentuje w chronologicznym porządku historię zbawienia, pozostałe są swoistym komentarzem do niej, najczęściej odwołującym się do fundamentalnej zasady typologii biblijnej. Ich wpływ na ikonografię średniowieczną był bardzo silny. Niekiedy kodeksy zawierają dodatkowe treści, także ilustrowane miniaturami, ale niezachowujące już schematów kompozycyjnych zasadniczego dzieła.

W rozdziale XXIX (numeracja rozdziałów w różnych kodeksach może ulegać przesunięciom) *Speculum* pojawia się jako temat miniatury wiodącej – figura Chrystusa Zmartwychwstałego, który depcze upostaciowanie zła (grzechu, diabła, śmierci), triumfalnym gestem godząc w jego łeb krzyżem, w drugiej ręce trzymając chorągiew. Przedstawienie w typie *Christus Victor* ma wczesnochrześcijańskie korzenie, najstarszy zachowany przykład Chrystusa depczącego zło w postaci lwa i węża, ukazanego w odzieniu wojownika, pochodzi z V/VI w., z pałacu arcybiskupiego w Rawennie. Odwołuje się do słów Psalmu 91, 13: *Będziesz stąpał po węzłach i żmijach, a lwa i smoka będziesz mógł podeptać*. W średniowieczu ikonografia ta rozkwitła i uzyskała dużą popularność, wzbogacona o alegoryczne konteksty funkcjonowała także w czasach nowożytnych. Zgodnie z zasadą typologiczną, trzy pozostałe miniatury zawierają odniesienia do wydarzeń starotestamentowych i ukazują: Samsona rozrywającego lwa (Sdz 14, 5-6), Benajasza godzącego włócznią także w lwa na dnie cysterny (2 Sm 23, 8. 20) oraz Ehuda zabijającego króla Eglona (Sdz 3, 12-4,2). Wszyscy mężczyźni zostali ukazani podobnie jak Chrystus: w momencie triumfu, w dynamicznych pozach, w chwili śmierci swoich przeciwników. Znajomość tego kontekstu ikonograficznego jest niezbędna do właściwej interpretacji miniatury i treści kolejnego, XXX rozdziału *Speculum*.

Jest on poświęcony Maryi, a ilustruje go miniatura w niezwyklej ujęciu – Dziewicy stojącej samotnie w otoczeniu *arma Christi* (czasem ma je także na sobie), depczącej smoka (bazyliuszka, diabła). Towarzyszące miniatury wzmacniają przesłanie głównego tematu i ukazują: Judytę odcinającą głowę Holofernesa, Jael zabijającą Siserę oraz królową Tomyris z mieczem w dłoni wrzucającą głowę króla Cyrusa do kadzi z krwią. Ten

¹² A. WILSON, J. LANCASTER WILSON, *A Medieval Mirror. Speculum Humanae Salvationis 1324-1500*, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1985, 24-30.

ostatni epizod nie jest opowieścią biblijną, lecz ma swoje źródło w *Dziejach* spisanych przez Herodota¹³.

Tekst rozpoczyna się od przypomnienia:

In praecedenti capitulo audivimus quomodo Christus vicit diabolum per passionem, Consequenter audiamus quomodo Maria vicit eundem per compassionem.

Następnie autor wprowadza czytelnika w sedno wydarzeń na Golgocie, pokazując paralelnie dzieje Chrystusa i Maryi, ich wspólną drogę ku zbawieniu ludzkości. Autor tekstu wymienia osobno różne narzędzia męki, odnosząc je do Matki Bożej i do cierpień Jej zadawanych – tym samym nie są to już wyłącznie *arma passionis* Syna, ale również osobiście Jego Matki. To bezpośrednie odniesienie w tekście dało impuls do nowatorskiego rozwiązania ikonograficznego, przy czym w miniaturach zestaw *arma passionis* jest zdecydowanie bogatszy, może liczyć nawet około dwudziestu przedmiotów, stając się tym samym dokładną kroniką sądu, drogi krzyżowej i śmierci Chrystusa.

*Omnia, quae Christus in passione sua tolerabat,
Haec Maria per maternam compassionem secum portabat.
Clavi, qui pertransiverunt pedes Filii sui et manus,
Per compassionem penetraverunt sanctissimae Matris pectus;
Lancea, quae latus Filii sui mortui perforavit,
Per compassionem cor Matris viventis penetravit;
Aculei spinarum, qui caput Christi pupugerunt,
Per compassionem cor genitricis ejus vulneraverunt;
Gladius acutissimarum linguarum, quas Christus audivit,
Per compassionem intimam Mariae animam pertransivit;
Et sicut Christus superavit diabolum per suam passionem,
Ita etiam superavit eum Maria per maternam compassionem.
Armis passionis Christi Maria se armavit,
Quando contra diabolum ad pugnam se praeparavit¹⁴.*

Miniatura, która towarzyszy temu tekstowi, zatytułowana „Maria fugavit dyabolum hostem nostrum” prezentuje Maryję otoczoną narzędziami męki, depcząca postać diabła, który spoczywa pod Jej stopami. W kon-

¹³ HERODOT, *Dzieje*, przeł. i oprac. S. Hammer, Warszawa 2003, 98-99. Cechą charakterystyczną *Speculum* jest korzystanie przez autora z bardzo szerokiej podstawy źródłowej, dlatego pomimo dominacji wątków zaczerpniętych ze Starego Testamentu, w miniaturach pojawiają się również inne tematy.

¹⁴ CH. FRUGONI, F. MANZARI, *Immagini di san Francesco in uno Speculum humanae salvationis del Trecento*, Roma 2006, 355-356.



kretnych kodeksach szczegóły kompozycyjne przedstawienia mogą się nieco różnić, co nie zmienia wymowy ideowej całości przedstawienia. Dla przykładu w kodeksie z Darmstadt Maryja w koronie cierniowej na głowie, z woreczkiem mirry na piersiach, ubrana w szaty koloru białego i czerwonego, nawiązujące do odzienia Chrystusa, trzyma w dłoniach włócznię, którą przebija diabła, hizop z gąbką,

kolumnę, bicz, różgi, na ręce przewieszony jest naczynie z octem. Za Jej plecami poziomo zawieszony widnieje krzyż¹⁵. W kodeksie z Hagi przebija włócznią ogromną figurę diabła, trzyma w dłoni także bicz, a w Jej stroju nie ma odniesień do męki. Za to wokół pojawiają się dodatkowo inne narzędzia: kości, gwoździe, szata, obcęgi, młotek¹⁶. Zmodyfikowany wariant prezentuje inkunabułowe wydanie *Speculum* z Augsburga (1473 r.), gdzie Maryja przebija diabła włócznią, ale w drugiej dzierży krzyż, analogicznie jak Chrystus.

Przywołane wizerunki ukazują, że Maryja analogicznie jak Chrystus, również może poszczycić się zwycięstwem, odniesionym nad złem. Co więcej, jeśli narzędzia męki traktujemy jako oręż, to Maryja – *Armīs passionis Christi se armavit* – również walczy. Towarzyszące Jej kobiety – mężne niewiasty – samotnie stawiają czoło złu, podejmują działanie, nie bacząc na konsekwencje, aby zmiażdżyć i unicestwić wroga, w ich wojnach nie ma jeńców. Wszystkie walczą w słusznej sprawie, w obronie całej społeczności, a nie tylko swoim. Znaczącą cechą ich działań jest dynamika, są aktywne, nie unikają brutalnej fizycznej przemocy. W ich świetle podobnie postrzega się Maryję, jako aktywnie i bezpardonowo stawiającą czoło złu. Intuicję wywiedzioną z obrazu wzmacnia dalsza lektura tego rozdziału:

*His et alias Christi poenaltatibus Maria Se armavit,
Et tanquam propugnatrix hostem nostrum dejecit et conculcavit.
Tunc impletæ sunt in ipsa olim praemonstrate figuræ
Et quaedam prophetica dicta Sacrae Scripturae:
„Super aspidem et basiliscum, tu, Maria, ambulabis,*

¹⁵ Ok. 1360 r., kodeks przechowywany w Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek. H. APPUHN, *Heilsspiegel. Die Bilder des mittelalterlichen Andachtsbuches Speculum humanae salvationis*, Dortmund 1989, 62-63.

¹⁶ Niemcy (?), XV w. Haga, Museum Meermannno-Westreenianum, 10 C 23. Kodeks dostępny on-line.

*Leonem et dragonem, id est Satanam, conculcabis,
Et tu, Satana, insidiaberis calcaneo ejus, homines impugnando,
Et ipsa conteret caput tuum, per passionem te superando.*

Jak widać, wizualne upodobnienie wizerunków Maryi i Jezusa ma uzasadnienie także poprzez odniesienie do Maryi słów Psalmu 91. Ona również może podeptać zło. Przywołane słowa *Protoewangelii* (Rdz 3, 15), zapowiadające zgniecenie głowy szatana przez Maryję, poprzez odwołanie do powszechnie eksponowanej w refleksji teologicznej typologii Maryi jako drugiej Ewy, wzmacniają przekonanie czytelnika o słuszności obrazu Jej triumfu.

Wymowa ideowa tekstu współbrzmi z poprzedzającą go narracją poświęconą Chrystusowi, gdzie jest on również postrzegany jako *miles*, a narzędzia męki jako Jego zbroja. Mocno podkreślany w tekście wątek *compassio Mariae* prowadzi jednak do obrazu Maryi jako wojowniczkki, a nie zbolalej niewiasty. Maryję „uzbraja” swoją siłą Chrystus, daje Jej oręż w walce ze złym duchem, czyniąc Ją pogromicielką szatana – to jest *Maria Triumphatrix*, mężna Niewiasta, którą zapowiadały już kobiety Starego Testamentu. To męstwo czerpane jest z doświadczenia właściwie przeżytego Krzyża – Maryja „stała pod krzyżem”, a więc mężnie i świadomie zniosła wszystko, co wycierpiał Syn, ponieważ rozumiała Jego misję, miała w niej swój udział. Ten typ maryjnego wizerunku odwołuje się bezpośrednio do najstarszych obecnych w sztuce konotacji ideowych narzędzi męki, czyli postrzegania ich przede wszystkim jako narzędzi chwały, przynoszących zwycięstwo, a nie widzianych jako narzędzia haniebnego śmierci.

Przedstawienie wykreowane na karcie *Speculum* wpisuje się w nurt ideowy piśmiennictwa, które inspirowane *Poematem o dzielnej niewieście*, kończącym *Księgę Przysłów* (31, 10-31), wiąże z tym tekstem wątki medytacji maryjnych. Przykładem jest tu portret Maryi nakreślony przez dominikanina Jakuba z Voraginy (ok. 1229-1298) w dziele *Mariale aureum*. Autor stwierdza, że Maryja była niewiastą mężną, a Jej męstwo przejawiało się na trzy sposoby: poprzez dokonywanie rzeczy trudnych (zachowanie dziewictwa, ściągnięcie Boga z nieba na ziemię poprzez dziewictwo i pokorę, posiadanie wszystkich cnót i łask świętych w sposób całościowy i doskonały oraz to, że sama odnalazła Wartość, za którą nabyty został świat); poprzez dzielne znoszenie przeciwności, co ujawniło się zwłaszcza podczas męki Jezusa; poprzez wytrwałość w dzielnym postępowaniu¹⁷. Omawiane miniatury znajdują również „wspólny je-

¹⁷ JAKUB Z VORAGINY, *Niewiasta mężna*, w: *Dominikanie średniowieczni. Teksty o Matce Bożej*, przekł. i wstępy J. Salij, Niepokalanów 1992, 86-88.

zyk” z przekonaniem wielu autorów o tym, że Matka Boża – Oblubienica Ducha Świętego – była najdoskonalszą posiadaczką siedmiu Jego darów, w tym daru męstwa.

Oryginalny wizerunek na kartach *Speculum*, czyli triumfująca Maryja i narzędzia męki jako Jej uzbrojenie, nie uzyskał szerszej aprobaty, o czym może świadczyć fakt, że poza tymi kodeksami raczej w samodzielnej ikonografii nie występuje. Co więcej, nawet jako ilustracja *Speculum* bywa tonowany w swojej „wojowniczej” i triumfalnej wymowie, czego doskonałym przykładem jest rękopis flamandzki z ok. 1500 r., przechowywany w Musée Condé (Ms. fr. 1363)¹⁸. Piękna miniatura ukazuje głęboko zamyśloną Maryję siedzącą na ławie, trzymającą w dłoniach półotwartą księgę. Ścianę za Jej plecami szczelnie zapełniają ułożone niczym tapeta narzędzia męki. Znikł diabeł deptany z mocą, zamiast triumfalnego gestu *calcatio* jest zaduma, medytacyjny nastrój całej miniatury przenosi widza z większą siłą w obszar *compassio*, ilustrując prawdziwą i godną naśladowania *pietas Mariae*¹⁹.

Jak wyżej wspomniano, typ wizerunku Maryi triumfującej otoczonej narzędziami męki nie zyskał aprobaty, ale nie znaczy to, że zniknęły samodzielne wizerunki maryjne z *arma passionis*, ani tego, że zaprzestano ukazywania triumfu Maryi nad diabłem, prezentowanym w różnych symbolicznych postaciach. Nastąpiło coś, co można określić jako rozdzielanie obu wątków ideowych. Triumfalne akcenty zawierało bardzo popularne u schyłku średniowiecza przedstawienie Maryi Niewiasty Apokaliptycznej, a nieco później zyskujące znaczenie od początku XVI w. przedstawienie *Tota pulchra* oraz dominujące w ikonografii potrydenckiej wyobrażenie *Immaculaty*. We wszystkich pojawiał się motyw deptania przez Maryję zła (najczęściej w postaci węża, oplatającego glob bądź księżyc). Po wiekach, w sztuce dojrzałego baroku, wskazać można swoistą reminiscencję tematu, najbliższą ideowo, ale także ikonograficznie, miniatu-

¹⁸ H.L. KESSLER, *The Chantilly „Miroir de l’humaine salvation” and its Models*, w: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, red. I. LAVIN, J. PLUMMER, t. 2, New York 1977, 274-282.

¹⁹ W rękopisach *Speculum* pojawia się jeszcze jedna miniatura, w której posłużono się narzędziami męki, ale jej wymowa ideowa jest zasadniczo odmienna od powyżej omawianych wizerunków triumfalnych. Ukazuje ona Maryję jako pierwszą pątniczkę, odbywającą modelową wręcz pielgrzymkę po Ziemi Świętej i odwiedzającą wszystkie obecne w niej *loca sacra*. Zamieszczony tekst głosi, że Maryja po Wniebowstąpieniu Chrystusa odwiedziła wszystkie miejsca związane z ziemskim życiem Syna, rozpamiętując także swoje przeżycia u Jego boku. Jako znaki odwiedzanych miejsc pojawiają się: żłób z wołem i osłem, skała z odbiciem śladów stóp Jezusa, a przede wszystkim narzędzia męki jako oznaczenia miejsc, w których dokonywał się kolejny etap kaźni. F.O. BÜTTNER, *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verahnlichung*, Berlin 1983, 109-111.

rom *Speculum* – typ Matki Bożej Zwycięskiej, która często ukazywana była w bardzo dynamicznych pozach, z Dzieciątkiem na ręku, godząca w łeb węża/smoka długą laską krzyżową. Zgodnie z poprawionym tłumaczeniem *Księgi Rodzaju*, najczęściej to Jezus trzyma drzewce, Maryja jedynie Mu pomaga, bądź stawia stopę na głowie węża²⁰.

Wizerunki zawierające *arma passionis* otaczające Maryję również pozostały w ikonografii, jednak w nieco zmienionym klimacie ideowym. Ponownie należy sięgnąć do kodeksów *Speculum*, bo to właśnie tam rozpropagowano ten nowy wzorzec ikonograficzny, który okazał się być ostatecznie zwycięski w sztuce europejskiej. Do niektórych kodeksów dodawano w końcowej części dodatkowe karty zawierające m.in. rozważania o siedmiu boleściach²¹ i siedmiu radościach Maryi, były one także ilustrowane. „Siódmej boleści” dodawano miniaturę ukazującą samotną Maryję otoczoną różnymi narzędziami męki. Postać, najczęściej także gest Jej pustych, załamanych bądź złożonych do modlitwy rąk, wyraźnie wskazywała, że mamy do czynienia z Matką oplakującą i rozpamiętującą tragiczny los Dziecka – załamaną, ale jednak dźwigającą swój krzyż godnie i dostojnie. W niektórych miniaturach Maryja wprost ukazana jest jako płacząca, podnosząca do oczu połę płaszcz, bądź chustę, którą ociera łzy²². Narzędzia pełniły w tym kontekście funkcję medytacyjnych „przystanków”, prowadzących spojrzenie widza przez wszystkie etapy kaźni. Stawiały też przed oczyma w sposób nad wyraz przekonujący inny aspekt tych wydarzeń – nieustanne trwanie Matki w bólu, który przepelniał Jej serce, zanim gwoździe przybiły ciało Jezusa do krzyża, jak i po złożeniu Go do grobu. Najdobitniej ujęła to św. Brygida Szwedzka (ok. 1303-1373) w jednej ze swoich mistycznych wizji, relacjonując bardzo szczegółowo stan szóstorakiego cierpienia Maryi. Ból:

Po pierwsze, tkwił w Mojej świadomości. Ile razy bowiem spoglądałam na mojego Syna, ile razy owijałam Go w pieluszki, ile razy widziałam Jego ręce i nogi, tyle razy przeszywał mojego ducha jakby nowy ból, ponieważ myślałam o tym, w jaki sposób zostanie ukrzyżowany. Po drugie, ból ten dosiadał mnie drogą słuchu. Kiedy bowiem słyszałam obelgi miotane na mojego Syna, stawiane Mu zarzuty kłamstwa i podstępny, tyle razy duch mój odczuwał ból tak, że ledwo mogłam go znieść; dzięki mocy

²⁰ M. BIERNACKA, *Niepokalane Poczucie*, w: M. BIERNACKA, T. DZIUBECKI, H. GRACZYK, J. St. PASIERB, *Maryja Matka Chrystusa*, Warszawa 1987, 60-69; R. NOWAK, *Maria Zwycięska na śląskich kolumnach maryjnych – geneza przedstawienia*, „Quart” 7(2012) nr 4, 59-69.

²¹ C.M. SCHULER, *The Seven Sorrows of the Virgin: popular culture and cultic imagery in pre-Reformation Europe*, „Simiolus” 21(1992) 5-28.

Bożej nie okazywałam go jednak na zewnątrz w jakiś niewłaściwy sposób, który ujawniałby niecierpliwość lub zbyt dużą wrażliwość. Po trzecie, cierpiał mój wzrok. Kiedy bowiem patrzyłam, jak mój Syn był wiązany, biczowany, i wieszany na krzyżu, upadłam jak martwa. Odzyskawszy przytomność, stałam napełniona bólem i tak cierpliwie trwałam we współcierpieniu, że ani wrogowie, ani nikt inny nie widział u mnie niczego innego, jak tylko dostojną powagę. Po czwarte, cierpiał mój dotyk. Ja bowiem razem z innymi zdjęłam mojego Syna z krzyża, owinęłam w prześcieradło i złożyłam w grobie. Wówczas mój ból tak się wzmożył, że ledwie moje ręce i nogi zachowały nieco siły. O jakżeż chętnie pozwoliłabym się złożyć w grobie razem z moim Synem! Po piąte, cierpiałam z powodu gwałtownego pragnienia połączenia się z moim Synem po Jego wstąpieniu do Nieba, ponieważ mój długi pobyt na świecie po tym fakcie powiększał coraz bardziej mój ból. Po szóste, cierpiałam z powodu udręek, jakich doświadczali apostołowie i przyjaciele Boga, ponieważ ich ból był moim bólem. Ustawicznie się lękałam i cierpiałam. Lękałam się, aby nie ulegli pokusom i nie załamali się z powodu utrapień. Cierpiałam, ponieważ słowa mojego Syna wszędzie napotykały sprzeciw. A chociaż łaska Boża zawsze mnie wspomagała, a moja wola zawsze była zgodna z wolą Boga, to jednak – mimo otrzymywanych duchowych pocieszeń – mój ból i cierpienia ciągle trwały. Skończyły się dopiero wówczas, gdy z ciałem i duszą zostałam wzięta do Nieba i połączyłam się z moim Synem²³.

Przekonanie o nieustającym cierpieniu Maryi, którego Golgota była wprawdzie apogeum, ale trwało ono także poza nią, dobrze ilustruje omawiana ikonografia. Ukazanie Maryi w otoczeniu *arma passionis* stanowi swoiste podsumowanie cyklu siedmiu boleści, staje się także tematem samodzielnych przedstawień, a dodatkowym ich elementem bywają również aniołowie. Typowym przykładem późnogotyckiej ikonografii jest małopolskie dzieło przedstawiające Maryję w typie *Dolorosa* z mieczem skierowanym ku piersi, stojącą samotnie, z pochyloną głową, splecionymi dłońmi, w otoczeniu aniołów trzymających *arma Christi*²⁴. Z oczu Maryi obficie spływają łzy, jest to motyw szczególnie w tym obrazie wyeksponowany, ponieważ towarzyszący Jej anioł również płacze. Egzege-

²² Zob. miniatura w *Speculum humanae salvationis* przechowywanym w klasztorze w Einsiedeln – Stiftsbibliothek, Codex 206(49), datowany ok. 1430-1450. Kodeks dostępny on-line.

²³ BRYGIDA WIELKA, *Objawienia i inne dzieła*, przekł. J. Hojnowski, S. Kafel, T. Wietecha, t. 2, cz. 1-2, Kraków 2004, 262-263.

²⁴ J. GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540*, Warszawa–Kraków 1995, 91. Obraz ma bogatą historię kultu, w którym nosi miano *Smętnej Dobrodziejki*, został ukoronowany w 1908 r. i do dziś cieszy się czcią wiernych.

ci odwoływali się w jego eksplikacji do księgi Lamentacji (1, 2) i prorociego oplakiwania zburzonej Jerozolimy²⁵.

Niemal dwieście lat później grafik Antoni Swach (1656-1709?), wykonując rycinę dołączoną do zbioru kazań Bazylego Rychlewicza²⁶ na odwrocie karty tytułowej powielił bez zmian schemat franciszkańskiej kompozycji, zaznaczając obfite łzy na policzkach wszystkich czterech aniołów²⁷. Rycinę opatrzone także wierszowaną inskrypcją, która uzmysławia, w jakich kontekstach dewocyjnych widziano przedstawienie w rozkwicie epoki potrydenckiej:

Gdyby bolesna Matka miecza nie trzymała / Sprawiedliwość by Boska grzesznika karała / Syn Panny nie dobywa miecza by tey rany / Nie dobył która miała na śmierć gdy był dany / Proszę pozwól o Panno dobyć na mą duszę / Niechay grzesznik ranionym boku mym się kruszę.

Wyraziste są w tym wierszu nawiązania do obrazu popularnej alegorii Gniewu Bożego, masowo eksploatowanej zarówno w tekstach, jak i w przedstawieniach plastycznych²⁸. Miecz wskazany w proroctwie Symeona został tu zestawiony z mieczem trzymanym w dłoni Chrystusa, karzącego i sprawiedliwego Sędziego, niejako skrzyżowały się ze sobą. Maryja, cierpiąc wszystkie męki Syna, zyskuje swój wyjątkowy status Orędowniczki, która może uchronić uciekającego się do Niej człowieka²⁹.

²⁵ Przypomnieć wypada, że płacz Maryi był sprawą kontrowersyjną. Niektórzy autorzy, powołując się na niekwestionowany autorytet, czyli św. Ambrożego, zaprzeczali, jakoby Maryja mogła w ten, niegodny ich zdaniem, sposób wyrażać matczyne uczucia. Ambroży stwierdzał, że czyta u św. Jana, iż „Maryja stała pod krzyżem – stała, a nie że – stała i płakała”. W sztuce nowożytnej wykształcił się odrębny wizerunek samotnej Maryi, najczęściej w półpostaci, z dłońmi złożonymi do modlitwy. Jedynym charakterystycznym elementem tej ikonografii są łzy obficie spływające po policzkach. K. SCHREÏNER, *Marias Tränen. Die mitleidende Gottesmutter als Vorbild christlicher Frömmigkeit*, w: *Maria allerorten. Die Muttergottes mit dem geneigten Haupt 1699-1999 Das Gnadenbild der Ursulinen zu Landshut. Altbayerische Marienfrömmigkeit im 18. Jahrhundert*, Landshut 1999, 207-223.

²⁶ *Kazania począwszy od Adwentu, aż do Wielkiejnocy inclusive...*, Kraków 1698.

²⁷ Zmianie uległo rozmieszczenie narzędzi męki, zmodyfikowano także nieco ich zestaw. E. ŁOMNICKA-ZAKOWSKA, *Grafika polska XVIII wieku. Rytownicy polscy i w Polsce działający*, Warszawa 2008, 183, poz. kat. LXIV.1.

²⁸ A. KRAMISZEWSKA, *Święty Franciszek jako orędownik grzeszników w scenach gniewu Bożego*, w: *Święty Franciszek w sztuce*, red. M. LIPOK-BIERWIACZONEK, J. DĘBSKI, Tychy 2009, 37-52.

²⁹ Niech za komentarz posłuży tu wypowiedź Ewy Durlak (w kontekście kulturowych uwarunkowań obrazu Maryi): *Bóg, przedstawiany na wzór bezwzględniego, karzącego z całą surowością Ojca (co pozostaje w sprzeczności z tekstami biblijnymi [...]) swoje przeciwieństwo, a raczej dopełnienie, znajdował w cichej, zawsze dobrej, łagodnej, ratującej, zabezpieczającej Matce. Model ten przetrwał wiele wieków. R. Laurentin pisze o popularnej w wiekach XV-XVIII ikonografii powstałej na motywach: „Jezus chce potępić, Maryja pragnie zbawić, ocalić”*. E. DURLAK, *Antropologiczna droga odnowy kultu maryjnego*, w: *Nauczycielka i Matka. Adhortacja Pawła VI na te*



provincjonalnym. Dobrym przykładem takiej zależności jest produkcja malarska z terenu Rzeczypospolitej, przebadana przez Magdalenę Pielas³⁰. Grafika sporządzona przez Cornelisa Galle dała impuls do charakterystycznych ujęć omawianego tematu, ukazując Maryję w półpostaci, płaczącą, z lekko pochyloną głową i splecionymi dłońmi³¹. Na pierwszym planie wyłożono rozmaite narzędzia męki, jest wśród nich także kielich, co jest zapewne nawiązaniem do panującego wówczas przekonania, że Maryja, stojąc na Golgocie, zbierała do kielicha spływającą z ran krew Syna. Motyw ten w ikonografii został zaadaptowany jako przedstawienie personifikacji Eklezji. W ten sam schemat formalny wpisuje się reprodukowana tu rycina wydana przez Le Blonda oraz liczne obrazy, np. przypisywany warsztatowi Tomasza Dolabelli, znajdujący się w kościele Bożego Ciała w Krakowie³².

Odmienny wariant zaprezentował Peter Paul Rubens, autor wzoru dla grafiki Willema van der Leeuwa (1603-1665)³³. Koncepcja całości opiera się na niezwykle dynamicznych liniach, burzących statykę wy-

mat rozwoju należyte pojętego kultu maryjnego. Tekst i komentarze, red. S.C. NAPIÓRKOWSKI, Lublin 1991, 406-407. O niewłaściwościach tego obrazu zob. też: J. SROKA, *Liturgiczna droga odnowy kultu maryjnego*, w: TAMŻE, 285-286; *Matka Odkupiciela. Tekst i komentarze*, red. S.C. NAPIÓRKOWSKI, Lublin 1993, 104; S.C. NAPIÓRKOWSKI, *Shużebnica Pana (problemy – poszukiwania – perspektywy)*, Lublin 2004, 228-229.

³⁰ M. PIELAS, *Matka Boska Bolesna*, Kraków 2000, *passim*.

³¹ TAMŻE, il. 28.

³² TAMŻE, il. 24.

³³ *Barocke Bilderlust. Religiöse Druckgrafik des 17. und 18. Jahrhunderts*, 1984, 93.

wiedzioną rodem ze średniowiecza, wprowadzających dramatyczny ruch. Maryja, klęcząc na ziemi, odchyła się tak silnie do tyłu, że upadłaby, gdyby nie pomoc anioła. Dwaj aniołowie nie są już statycznymi akolitami prezentującymi narzędzia męki, jeden zdecydowanie wspiera omdlewającą Maryję, drugi dotyka głowni miecza, który tkwi w Jej sercu, co sprawia wrażenie, jakby go wbijał w Jej serce. Na pierwszym planie leżą: krzyż, włócznia, korona cierniowa, gwoździe.

Doskonałym narracyjnym *pendant* do omawianej produkcji artystycznej XVI/XVII w. oraz 1. ćw. XVII w. jest spisana w 1637 r. księga objawień franciszkanki Marii z Agredy (zm. 1665 r.):

Siła woli i stałość Najświętszej Matki jest tym bardziej godna podziwu, że była nie tylko fizycznie obecna przy ofiarowaniu swego Syna, lecz także odczuwała wszystkie zewnętrzne i wewnętrzne cierpienia Jezusa na swym dziewiczym ciele. Ze względu na to współcierpienie można powiedzieć, że i Matka Boża była biczowana, ukoronowana cierniem, bita, opluwana i przybita do krzyża; można powiedzieć, że Matka była pod każdym względem żywym wizerunkiem swego Syna³⁴.

Wizjonerka w kilku innych miejscach objawień również podkreśla realne, fizyczne współodczuwanie cierpienia przez Matkę Bożą, która nawet wtedy, gdy nie widzi Syna, rozpoznaje Jego uczucia, „przenika tajemnice słów i czynów” i oczyma duszy widzi Jego mękę. Maria z Agredy poświęca osobny rozdział omówieniu tego, w jaki sposób Maryja rozważała Mękę swojego Syna do końca swoich dni. Jak zaznacza: *Obraz Jej najukochańszego Syna bitego, poniewieranego i bezczeszczonego tkwił w Jej pamięci. Ku temu przenaświętszemu obrazowi zwracała dzień i noc uwagę swej duszy i całą gorejącą miłość najczystszej serca. Maryja odprawiała w samotności specjalne modlitwy, którymi starała się wynagrodzić cierpienia i zniewagi Syna. Jej miłość i ból podczas tych ćwiczeń były tak gwałtowne, że stawała się często męczennicą; nieraz musiałaby umrzeć, gdyby Pan nie podtrzymał Jej przy życiu. [...] Maryja w swym rozpałtywaniu śmierci Jezusa przelewała często krawawe łzy, sphywała śmiertelnym potem, a wskutek cierpień Jej serce nieraz wyrzywało się z piersi³⁵.* Ponownie powraca w tekście źródłowym sugestywna atrybucja narzędzi męki do osoby Matki Bożej. Franciszkańska mistyczka wyjątkowo do-

³⁴ MARIA Z AGREDY, *Mistyczne miasto Boże czyli żywot Matki Boskiej*, wyd. 3, Warszawa–Struga 1985, 246. Dzieło hiszpańskiej franciszkanki przyswojono polskiej kulturze znacznie wcześniej: Maria á Jeśu, *Miasto Święte niedościgłymi tajemnicami ubłogosławione, cud cudów, przepaść łask, wszechmocności, mądrości, miłości Boskiej*, Lublin 1732.

³⁵ TAMŻE, 321.

bitnie podkreśla fizyczny aspekt cierpień Matki oraz ich nieprzemijający charakter. Wskazuje także na medytacyjny aspekt życia Maryi. Potrydencka ikonografia Matki Bożej w otoczeniu narzędzi męki wszystkie te elementy łączy i mocno akcentuje. Wciąga widza w emocjonalną relację z Maryją, angażuje go do tego, aby sam stanął na Golgocie i aby pamiętał o ofierze Chrystusa w każdym momencie swojego życia. Treści te pozostały aktualne także w XVIII w. Wzruszającym odpowiednikiem opowieści hiszpańskiej mistyczki w ikonografii są wizerunki *La Soledad*, samotnej Maryi, pogrążonej w medytacji *arma passionis*. Ich charakterystycznym przykładem jest obraz Martino Altomonte (1657-1745), namalowany w 1744 roku³⁶. Za plecami Maryi stoi okrwawiony krzyż wbity w ziemię, nisko umieszczona linia horyzontu monumentalizuje figurę Maryi – spokojną, statyczną, dostojną, z oczami utkwionymi w niebie i szeroko rozłożonymi ramionami. Towarzyszy jej bogaty zestaw *arma passionis*: kolumna biczowania, różgi, bicz, korona cierniowa, gwoździe, tytułus, młotek, obcegi, włócznia, gąbka.

Omawiana ikonografia znajduje swoje miejsce także w cyklach malarskich, które kładą nacisk na medytacyjny charakter obrazów. Przykładem jest obraz namalowany przez Bernharda Fuckeradta dla kościoła Jezuitów pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Kolonii, zamykający serię ośmiu płócien dekorujących konfesjonały (2. ćw. XVII w.). Maryja została namalowana w pejzażu, w tle zaznaczono zabudowania Jerozolimy. Matka siedzi pełna zadumy, z pochyloną głową, mocno splecione dłonie spoczywają na kolanie. Nieziemska poświata wokół Niej rozjaśnia mrok, a kompozycję dopełniają liczne putta i aniołki. Jeden z nich unosi chustę Weroniki, drugi z mozołem podnosi z ziemi wielki krzyż na pierwszym planie obrazu. Pozostałe narzędzia męki znajdują się wokół Maryi³⁷.

³⁶ Olej, płótno, 230 x 161 cm; Göttweig, opactwo Benedyktynów. Obraz jest sygnowany, malarz dodatkowo umieścił informację, iż namalował go w wieku 85 lat. G. LECHNER, M. GRÜN WALD, *Anno salutis 2000. Heilende Kraft des Christentum. Ausstellung der Kunstsammlungen des Stiftes Göttweig / Niederösterreich*, Bad Vöslau 2000, 219, poz. kat. D 42.

³⁷ Obraz należy do zespołu dziesięciu konfesjonałów, ustawionych po pięć w nawach bocznych kościoła, pomiędzy nimi znajdują się okładziny ścienne, w ich polach umieszczono osiem obrazów na płótnie, o wymiarach 176x108 cm, ukazujących: Św. Annę uczającą Maryję, Ucieczkę do Egiptu, Odpoczynek w czasie ucieczki do Egiptu, Św. Jana jako dziecko całującego stopy Dzieciątka Jezus, Taniec aniołów z Janem Chrzcicielem przed Świętą Rodziną, Adorację Maryi z Dzieciątkiem, Maryję z Dzieciątkiem z wizją *arma Christi*. Zob. W. SCHULTEN, *Die Beichtstuhlbilder der Kirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Eine ikonographische Studie*, w: *Die Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Dokumentation und Beiträge zum Abschluß ihrer Wiederherstellung*, Düsseldorf 1982, 261-264.

Istnieje jeszcze jeden wariant kompozycyjny omawianej ikonografii, który warto na marginesie przypomnieć. Podobną wymowę ideową mają grafiki i obrazy, które zamiast narzędzi męki prezentują rzeczywiste sceny Pasji, są one jednak ukazane w konwencji wizyjnej, która sugeruje jedynie ich rozważanie i medytację, a nie bezpośredni w nich udział. Przykładem może być rycina Schelte a Bolswerta (1581-1659), wydana w Antwerpii u Gillesa Hendrixa. Zapłakana Maryja z mieczem wbitym w serce, w otoczeniu równie zapłakanych aniołków, wpatruje się w sceny pasyjne (modlitwę Chrystusa w Ogrójcu, biczowanie, cierniem koronowanie, upadek pod krzyżem, Ukrzyżowanie). Maryja znajduje się w architektonicznym wnętrzu, zaś Pasja rozgrywa się w otoczeniu obłoków, jako wizja przed oczyma Jej duszy. Grafika stanowiła wzór dla obrazu znajdującego się obecnie w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie³⁸.



Jak już wspomniano, omówiona grupa obiektów, a raczej reprezentujące ją przykłady, nie tworzą odrębnego typu ikonograficznego. Pozwalają jednak na prześledzenie ideowych kontekstów, składających się na odbiór ikonografii maryjnej. Te same narzędzia symbolicznie stawiające przed oczy kolejne etapy kaźni Jezusa, występując w zróżnicowanej ikonosferze, pozwalają snuć opowieść także o Maryi. W rozlicznych przedstawieniach, w których Maryi towarzyszy Syn: jako Dzieciątko, Mężczyzna, bądź Chrystus umęczony (a więc po Zmartwychwstaniu), narzędzia męki będą przede wszystkim *arma Christi* – odnoszone do Zbawiciela, choć współcierpienie i współdziałanie Maryi można w głębszym wymiarze tych dzieł również odczytywać. W sytuacji, gdy narzędzia męki obecne w przestrzeni obrazu można odnieść wyłącznie do Maryi, dzieło staje się niezwykle sugestywnym komunikatem. I, jak się okazuje, można wyrazić w nim obydwie nurty od początku obecne w refleksji nad ideą *compassio*:

³⁸ Nieokreślony malarz włoski, XVII w., olej, blacha miedziana, 33x26 cm. Malarz niewolniczo skopiował rycinę, ale dokonał jednej, za to zasadniczej ingerencji – usunął miecz wbity w pierś Maryi. Zob. *Madonny w Muzeum Wilanowskim*, Warszawa 2006 – ikonografia obrazu została dość bałamutnie zaprezentowana.

Maryję silną, mężną, Tę, która nieporuszona stała pod krzyżem i Matkę bolesną, zatopioną we łzach, omdlewającą. Wizualny komunikat współgra z tekstami źródłowymi, które kładą nacisk nie tylko na duchowe, ale także na fizyczne przeżywanie cierpień, mówią o ukrzyżowaniu Maryi, biczowaniu Jej, łączą z Nią w bezpośredni sposób inne narzędzia męki. Maryja w przywołanych dziełach otoczona jest *arma passionis*, które są przede wszystkim Jej bronią, Jej bólem i Jej zwycięstwem. W oczywistej łączności z Chrystusem, ponieważ narzędzia męki zawsze będą najpierw odnosić widza do Niego. W efekcie, omawiana ikonografia jest silnie naćchowana emocjonalnie, angażuje odbiorcę, sprawia, że wchodzi stopniowo w medytację boleści Maryi, w Jej samotność i opuszczenie, w kontemplacyjny wymiar tych przedstawień. Początkowa empatia ma ustąpić miejsca wzruszeniu serca, współodczuwanie bólu ma wieść do poczucia winy i uświadomienia sobie, że to cierpienie – Matki i Syna – jest spowodowane popełnianymi przez ludzi grzechami. To już droga nawrócenia, w której orędowniczką staje się Maryja, pogromczyni zła.

Dr hab. Aneta Kramiszewska
 Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
 Katedra Historii Sztuki Kościelnej i Muzealnictwa

al. Raławickie 14
 PL - 20-950 Lublin

e-mail: kramiszewska@kul.lublin.pl

Sommersa nella passione del Figlio. Le immagini della Madre di Dio nell'ambiente di *arma passionis* (XIV-XVIII sec.)

(Riassunto)

La presenza di Maria sotto la croce fu sempre nel centro della riflessione sul problema *compassio Mariae*. Il fatto della sua sofferenza non suscitava dei problemi, però la riflessione sul significato della sofferenza maturava lungo i secoli.

Maria è la persona profondamente legata alle sofferenze di Cristo, totalmente inserita nella morte del Redentore. L'idea di Maria Addolorata è presente nella iconografia cristiana in diversi modi. Prima di tutto si incontra le immagini che raccontano gli eventi biblici (per esempio *via crucis*, crocifissione di Cristo), le immagini di pietà (Addolorata, Pietà, Sette Dolori), le immagini allegoriche.

L'articolo prende in esame le immagini di Maria Addolorata che La mettono nell'ambiente di *arma passionis*. Questi segni della passione di Cristo simbolicamente raccontano anche le sofferenze di Maria durante la sua vita e soprattutto sotto la croce del Figlio.