

Ryszard Knapiński

Maryja i Eucharystia w zachodniej tradycji ikonograficznej

Salvatoris Mater 7/1, 196-209

2005

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.

Przedstawienia ikonograficzne ukazujące związek Maryi z Eucharystią wiążą się z aspektem Jej relacji z Kościołem w chrześcijańskiej tradycji ikonograficznej. Czerpały one inspiracje z nauki Ojców Kościoła i teologów, którzy w wykładzie alegorycznym ukazywali obecność Matki Bożej w tajemnicach Syna. Punktem wyjścia są metaforyczne rozważania opisu wesela w Kanie Galilejskiej. Na sugestię Maryi Jezus czyni cud, aby wybawić z kłopotu nowożeńców i biesiadników (J 2, 1-11). Niektórzy upatrują w tym zdarzeniu alegoryczną zapowiedź udziału Maryi w Uczcie Eucharystycznej. Trudno znaleźć taki przykład z zakresu sztuki chrześcijańskiej, który by ilustrował taką interpretację zdarzenia w Kanie Galilejskiej.

Wyjątkową pozycję w rozważaniach nad ikonografią Eucharystii zajmuje Wieczernik. Stąd przedstawienia Ostatniej Wieczerzy stanowią wręcz standardowe obrazowanie ustanowienia Najświętszego Sakramentu oraz dramatyizmu wydarzeń poprzedzających Mękę Pańską. Ostatnio nie brakuje przypuszczeń wskazujących na to, że Maryja mogłaby być zaangażowana przy przygotowywaniu

Ks. Ryszard Knapiński

Maryja i Eucharystia w zachodniej tradycji ikonograficznej

SALVATORIS MATER
7(2005) nr 1, 196-209

Ucztę Pańską, chociażby przez nakrycie stołu i zapalenie lamp oliwnych, ale nie uczestniczyła w samej Wieczerzy, podczas której Jezus dokonał ustanowienia sakramentu Eucharystii¹. Innej rangi było Jej przebywanie na tym samym miejscu podczas zstąpienia Ducha Świętego na apostołów, co wiąże się z funkcją

Maryi jako Matki Kościoła².

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 konkluzję, że Maryja jako nowa Ewa stała się „Matką wszystkich żyjących”. Najlepiej ilustruje to całostronicowa miniatura w średniowiecznym kodeksie tzw. *Mszatu z Salzburga* (*Salzburger*

¹ T. SIUDY, *Maryja a Eucharystia*, w: TENŻE, *Slużebnica Pańska*, Niepokalanów 1995, 158 n.; A. WOJTCZAK, *Maryja – „Niewiasta Eucharystii” według nauczania Jana Pawła II*, „Salvatoris Mater” 6(2004) nr 1, 355.

² Współcześnie usiłuje się rozszerzyć 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. O tych aspektach ikonograficznych pisaliśmy przy okazji omawiania obrazowania w sztuce tytułu Maryi Matki Kościoła, zob.: R. KNAPIŃSKI, *Titulus Ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, 290-305.

Missale), którą wykonał Berthold Furtmeyr, ok. 1480 r. (Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15710, fol. 60 v.). Przedstawia ona *Drzewo Życia i Śmierci*. Jest to jedno drzewo o podwójnej koronie, stąd jego dwojakie znaczenie alegoryczne. Na ziemi, pod rajskim drzewem, leży upadły Adam. Pień drzewa oplata wąż, a w koronie widoczne są dwa rodzaje owoców – jedne są owocami śmierci, drugie zaś owocami na życie wieczne. Na zielonej łące, pełnej symbolicznych roślin, stoją naprzeciw siebie Ewa i Maryja. Podczas gdy Ewa wyjmując z paszczy węża śmiertcionośne owoce podaje je grzesznikom, Maryja zrywa hostie i jako komunikanty wkłada je do ust sprawiedliwych. Po stronie Ewy w koronie drzewa śmierci widać trupa czaszkę, a stojąca za grzesznikami śmierć trzyma wypisany na banderoли werset z sekwencji św. Tomasza (*Lauda, Sion, Salvatorem*): *mors est malis – vita bonis inde*. Nad Maryją w gałęziach widnieje krucyfiks, a anioł patronujący komunikującym wygłasza inne słowa z tej samej sekwencji: *ecce panis angelorum factus Cibis viatorum*³.

Nieco zmienioną koncepcję tej samej typologii biblijnej zrealizował Hans Schäuffelein w drzeworycie, odbitym w Norymberdze tuż przed wybuchem reformacji, w 1516 r. Jest on zatytułowany *Upadek człowieka i Eucharystia*. Z ziemi wyrastają splecione ze sobą dwa drzewa – życia i śmierci. W koronie pierwszego siedzi anioł i zrywa konsekrowane hostie (*panis angelorum*), którymi, stojąca pod drzewem Maryja (Maria – Ecclesia) z aureolą i koroną na głowie, karmi najwyższych przedstawicieli hierarchii kościelnej: papieża, kardynała i biskupa. Od węża, oplatającego drzewo śmierci, odbierają zatrute jabłka pierwsi rodzice, Adam i Ewa. Karmią nimi cesarza i przedstawicieli jego świty. Pod spodem autor wypisał stosowny komentarz.

Przytoczone dwa przykłady z ikonografii maryjnej bardzo głęboko sięgają do podstawowych przesłanek biblijnych ukazujących związek Maryi z Eucharystią. Taka ikonografia bazuje na wnioskach wyciągniętych z teologii św. Ambrożego, który widział w Maryi prefigurację Kościoła - *typus Ecclesiae*. Podobnie jak św. Augustyn w katechezach o Symbolu Apostolskim wypowiedział się, aby nikt z wyznawców 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 członków⁴. Ikonografia

³ Reprodukacja miniatury w: M. SCHMIDT, *Warum ein Apfel, Eva? Die Bildsprache von Baum, Frucht und Blume*, Regensburg 2000, 66.

⁴ 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*, Freiburg 1955 (Paradosis. Beiträge

pokazuje, że Maryja karmi dzieci Kościoła chlebem aniołów i sama jest szafarką rozdzielającą konsekrowane hostie podczas Komunii świętej.

Maryja jest równocześnie typem Kościoła albo jego alegorycznym odpowiednikiem. Dlatego karmienie wiernych jako dzieci Kościoła ma swoje korelaty w innej płaszczyźnie. Z okresu sztuki romańskiej znane są przykłady 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*⁵. 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 łaską. Wśród nich naczelne miejsce zajmuje Najświętszy Sakrament. 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 na Monte Cassino w XI w., często występuje miniatura przedstawiająca Kościół jako Matkę – *Mater Ecclesia*.

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 najzaciejszym członkiem⁶. W średniowieczu określenie to pojawiało się rzadko w pismach teologów.

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

zur Geschichte der altchristlichen Literatur und Theologie, Bd. 5); 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*, hrsg. W. BEINERT, H. PETRI, Regensburg 1984, 160 nn.; A. BODEM, *Mutter der Kirche*, w: *Marienlexikon*, Bd. 4, Sankt Ottilien 1992, 553-555.

⁵ G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh (1976) Bd. 4, 1, 86 n., il. 210, 215 n.

⁶ BERENGARIUS, *In Apocalipsim XII*: PL 17, 876; 960.

jako *Ecclesia*, a Oblubieńcem (*Sponsus*) był sam Chrystus⁷. Już w komentarzach św. Augustyna wystąpiła myśl o tym, że poprzez wcielenie dokonały się zaślubiny Chrystusa – Logosu z Kościołem⁸.

Związek Maryi z Kościołem jako wspólnotą wiernych, której przewodniczy Jezus Chrystus, dobrze ilustrują bizantyńskie mozaiki z przedstawieniem Maryi Orantki jako patronki Kościoła, umieszczone w absydach bazylik. Monumentalnych rozmiarów przedstawienie Maryi 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 (kopuła Emmanuela) oraz w chwale uwielbionego Chrystusa (kopuła wniebowstąpienia)⁹.

Inaczej przedstawiano to w sztuce zachodniej. Dobrym przykładem są obrazy Jana van Eycka, ukazujące Maryję albo w progu kościoła, w nawie głównej, albo w prezbiterium. Posiadają one w głębszej warstwie znaczeniowej odniesienie do idei eschatologicznych. Zbudowany na ziemi Kościół jest typem Niebiańskiego Jeruzalem, dlatego w jego obrazach 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 Grünwald w monumentalnym obrazie Stuppacher Madonna, ok. 1518 r., 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 rozbudo-

⁷ Zastosowanie egzegezy obrazu *Sponsa-Sponsus* w ikonografii szeroko omawia G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst...*, 94-106.

⁸ 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'Etudes Approfondies, 1986-1987).*

⁹ Szczegółowo aspekty te omawia G.M. TOSCANO, *Il pensiero cristiano nell'arte*, vol. 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*, Madryt, Prado; TAMŹE, vol. 2, il. 370; *San Marco. Die Mosaiken. Das Licht. Die Geschichte*, oprac. zb., München 1993, 94, 135; *Venedig. Kunst und Kultur*, hrsg. G. ROMANELLI, Köln 1997, 48 nn., 68 n.

wany sztafaż zawierają wiele odniesień do średniowiecznej mariologii i rodzącej się eklezjologii. Związek tych przedstawień z Eucharystią staje się czytelny w połączeniu z symboliką kościoła jako miejsca sprawowania ofiary Mszy Świętej i innych sakramentów.

Dość skomplikowaną genezę mają przedstawienia ukazujące Maryję w funkcji szafarki Eucharystii. Taka ikonografia pojawiła się w sztuce średniowiecznej w XV w. i z różnymi odmianami przetrwała do XVIII w. Wojciech Marcinkowski wskazał na pewne powiązania pomiędzy, nazwijmy to umownie „Maryją Eucharystii” a grupą tzw. „Pięknych Madonn”, przedstawiających wykwintnie ubraną Matkę Bożą z Dzieciątkiem na ramieniu. Nagość małego Jezusa miała wskazywać na prawdziwość Jego ciała, które dała Mu Maryja. Tak to komentuje Marcinkowski: *Owo zbawcze ciało Boga dała śmiertelnym Maria, co podsuwało pomysł przedstawiania Jej najpierw w pozycji celebransa przy ołtarzu, później wprost jako kapłana rozdzielającego hostie, więcej jeszcze – jako pierwszego kapłana. Obfitość stroju Pięknej Madonny, tak kontrastująca z przedstawieniami Marii w Zwiastowaniu, Ofiarowaniu w świątyni, Marii służebnicy przypomina ornat. Konsekwencją tego jest – kolejno – przedstawienie Marii trzymającej Chrystusa dokładnie na osi wyznaczonej przez kielich z hostiami ustawiony na mensie, trzymającej wraz z Chrystusem hostie, bądź – ostateczna konkluzja – trzymającej Chrystusa jako hostię¹⁰.*

Dalsza interpretacja Marcinkowskiego wymaga wnikliwej rewizji teologicznej, opartej na znajomości średniowiecznej duchowości, pisze on bowiem: *Tak więc Maria rozumiana była jako przynosząca Zbawienie: zarówno w sensie jednorazowego aktu Wcielenia, jak i jego stałego ponawiania poprzez pokarm eucharystyczny. Sama w sobie była ołtarzem, dlatego Piękne Madonny nie musiały stać na ołtarzu, by odbierać kult. Myśl ta, skądinąd nietrudno uchwytna w dziełach sztuki gotyckiej, pozostaje w pełnym konsonansie z mistyką: Mechtylda z Waldek (zm. 1305) utrzymywała, że sam Chrystus upewniał ją, że przyjąć może komunię i bez kapłana, jeśli tylko przygotowuje się na to „geistlich (...) in Ir sel”. Ów motyw znamy zresztą z wielu żywotów mistyków – choćby z ikonografii św. Kolety, „duchowo” komunikowanej przez Chrystusa. Można sobie wyobrazić, że taka „komunia w duszy” odbywała się przed Piękną Madonną usytuowaną na kolumnie w centrum kościoła czy w ażurowym tabernakulum. Kościół instytucjonalny, nie mogąc zapobiec tym spontanicznym formom pobożności, musiał – chwilowo*

¹⁰ W. MARCINKOWSKI, *Co to jest Piękna Madonna? Uwagi o wzajemnym powiązaniu formy, ikonografii i funkcji w sztuce późnogotyckiej*, w: *Prawda i twórczość*, red. M. KAPUSTKA, Wrocław 1998, 47.

– usankcjonować odpustami drugi, nieliturgiczny ośrodek kultu w świątyni. [...] Reakcją było wtórne wprowadzenie Pięknych Madonn (Toruń), a także naśladowujących je Madonn następnej generacji (Stralsund, Gdańsk, Lubeka) do korpusów ołtarzowych, gdzie podlegały w pełni zgodnemu z kalendarzem liturgicznym rytmowi otwierania i zamykania skrzydeł. I konkluduje dalej, z powołaniem się na Bernarda Deckera: zamknięcie przedstawień kultowych w ołtarzach skrzydłowych stanowiło położenie tamy tym formom kultu [...], które znane były z praktyk pielgrzymkowych i które w takie zakłopotanie wprawiały Kościół. Ołtarz skrzydłowy jest, w dosłownym rozumieniu, zabezpieczeniem przeciwko przerostom kultu obrazów¹¹.

Do rozważań o nastawach ołtarzowych należy jeszcze dodać rzeźbione w drewnie tzw. *Madonny szafkowe* z terenu Prus i Pomorza (kilka z nich posiada w swoich zbiorach Muzeum Diecezjalne w Pelplinie). Figury te pełniły funkcję przenośnych nastaw ołtarzowych i podobnie jak retabula o ruchomych skrzydłach, mogły być otwierane. W układzie zamkniętym przedstawiają one Maryję – *Sedes Sapientiae* w złotym płaszczu. Po otwarciu, w centrum widoczna staje się Trójca Święta w typie *Tronu Łaski*, a na wewnętrznych skrzydłach płaszcza opieki klęczą adoranci, przedstawiciele zakonów i stanów, niekiedy uwiecznieni zostają fundatorzy. U podstaw programowych tzw. *Madonn szafkowych* leżała teoria Jana z Kwidzyna o potrójnych narodzinach Chrystusa: odwiecznych – z Ojca bez Matki (*Tron Łaski*), w czasie – z Matki bez Ojca (Maryja z Dzieciątkiem) i mistycznie – w sercach ludzi (*Mater Misericordiae*, *Mater Omnium* oraz związane z popularnym w średniowieczu typem ikonograficznym *Maryi Płaszczka Opieki*). Zgodnie z ikonologią figury te proponuje się nazywać: *Maria - Tabernaculum Dei et Verbi*¹². Pełniły one funkcję przenośnych nastaw ołtarzowych, które zakonnicy zabierali ze sobą w podróże misyjne i ustawiali na ołtarzu w oratorium. W takim przypadku kontekst liturgiczny wyznaczał związek Maryi z Eucharystią.

Rzeźby i obrazy o tej tematyce ilustrują ideę opieki Matki Bożej nad Kościołem. Pod płaszczem Bogurodzicy znajdują schronienie hierarchowie duchowni i świeccy, zakonnicy oraz przedstawiciele laikat.

¹¹ TAMŻE, 48-51. Poszerzony kontekst rozważań na temat definicji, treści i funkcji średniowiecznych przedstawień dewocyjnych wraz ze wskazówkami bibliograficznymi można znaleźć w: TENŻE, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994.

¹² Popularnie nazywane były *Madonnami szafkowymi*. Adolf Weis łączy ikonografię tych figur z archetypem, jakim były przedstawienia *Platytery*, zob. A. WEIS, *Die Madonna Platytera. Entwurf für ein Christentum als Blidoffenbarung anhand Geschichte eines Madonmethemas*, Königstein 1985, 47.

Ale nie brakuje przykładów, kiedy specjalnie ukształtowana figura Matki Bożej z Dzieciątkiem na ręku była postawiona na ołtarzu i stawiała się tabernakulum do przechowywania Najświętszego Sakramentu. Polegało to na wydrążeniu figury i umieszczeniu z boku drzwiczek. Takie rozwiązanie wręcz dosłownie ilustruje ideę o Bożym macierzyństwie Maryi, które z ludzkiej relacji, jaka łączy Matkę i Dziecko, została przeniesiona na poziom teologiczny, obejmując także sakramentalną obecność Jezusa w Eucharystii. Postać Madonny Eucharystycznej nadano tabernakulum z Majorki. Znane są przykłady nadawania figury Maryi niektórym naczyniom liturgicznym, jak np. kielich, cyborium lub monstrancja. Dla podkreślenia Jej związku z Eucharystią, ale w aspekcie Jej Boskiego macierzyństwa nadawano figurze wygląd Maryi brzemiennej, z tym, że zamiast Dzieciątka na wysokości brzucha umieszczano *okulus*, gdzie była wstawiana konsekrowana hostia. W innym aspekcie podkreślano udział Matki w Ofierze Syna, wykorzystując typ Piety. W tym przypadku w glorii monstrancji *reservaculum* było umieszczone w miejscu martwego ciała Zbawiciela (Płock, Muzeum Diecezjalne). Czasami tego typu wyroby złotnicze stawały się tak osobliwe, że można je wręcz zaliczyć do grupy *res imagines*.

Jest rzeczą wiadomą, że związek Maryi z Eucharystią był ukazywany w sposób metaforyczny, w aspekcie Jej relacji do Kościoła. Przez analogię do Boskiego macierzyństwa przedstawiano Ją jako Matkę Chrystusa obecnego w sakramencie Eucharystii. Myśl tę zapoczątkowali już Ojcowie. Grzegorz Cudotwórca porównał Dziewicę Maryję do pola pszenicy, które bez orki i zasiewu wydało bogaty owoc¹³. Dlatego w sekwencji na Boże Ciało śpiewa się słowa: *Ave, verum / Corpus natum / de Maria Virgine*.

I choć pierwotnie interpretowano to w sensie dziewiczego macierzyństwa, to jednak obecnie przyjęła się interpretacja nawiązująca do Eucharystii. W tym względzie różnorodność ikonografii jest duża, od najprostszych 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 kłosa (Sandro Botticelli, 1444-1510, *La Madonna dell'Eucaristia*, Boston, Gardner Museum), po wizerunki Matki Bożej stojącej na tle pszenicznego łąnu (Paryż, Musée du Cluny), uzmysławiające myśl patrystyczną, że jest Ona (przenośnie) urodzajnym polem. W komentarzu Giuseppe Maria Toscano wskazuje, że Maryja

¹³ 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. TOSCANO, *Il pensiero Cristiano...*, 304.

pszeniczna staje się obrazem wiatyku, po który zbliżają się reprezentanci wszystkich stanów, widoczni na obrazie¹⁴.

Przedstawiano Ją także jako Matkę Chrystusa – Kapłana, w stroju arcykapłańskim, stojącą przy ołtarzu w prezbiterium w akcie nadawania inwestytury Dzieciątku Jezus, ubranemu w szaty jak do sprawowania Mszy św. (Szkola z Amiens, *Godna inwestytura Najwyższego Kapłana*, ok. 1470; Paryż, Musée du Louvre)¹⁵. 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).

Po zakończeniu Soboru Trydenckiego, w reakcji na kontrowersje spowodowane nauką protestantów, ze strony katolickiej rozpowszechnione były druki graficzne, na podstawie których powstawały obrazy na użytek katechezy i podtrzymania wiary w prawdziwą obecność Zbawiciela w sakramencie Eucharystii. Niekiedy są to kompozycje ukazujące *Alegorię Kościoła*, zawile i złożone z wielu elementów, przypominające wielopoziomowy rebus. Jednym z przykładów jest włoski miedzioryt z 1574 r. (Firenze, Galleria degli Uffizi), 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 wędrówce są wielkie postacie kapłanów trzymających atrybuty-symbole 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”¹⁶.*

¹⁴ TAMŻE, 310, il. 276.

¹⁵ G.M. Toscano (*Il pensiero cristiano...*, vol. 2, 315 n., il. 282) przytacza legendę, która stała się źródłem inspiracji do takiego sposobu przedstawiania.

¹⁶ 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 odbitki do zaprzyjaźnionych osobistości w wielu krajach, między innymi do kardynała Karola Boromeusza. Według omawianego sztychu ok. 1580 r. namalowano kilka obrazów na Warmii, np. we wsi Skolity i w północnych Niderlandach¹⁷. W grafice Tretera Maryja może być odczytana w znaczeniu alegorycznym jako Eklezja - szafarka sakramentów świętych.

Poprzez Maryję Eklezję pośrednio widoczny staje się także Jej związek z Eucharystią. 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*¹⁸.

W 1625 r. 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 Bożej¹⁹.

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 naśladowców²⁰.

Malarstwo barokowe jest często w swej treści wielowarstwowe i dlatego jego znaczenie staje się zrozumiałe dopiero przy zastosowa-

¹⁷ 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.

¹⁸ Opisy według G. SCHILLER, *Ikongrafie der christlichen Kunst...*, 109 n., il. 269, 270.

¹⁹ C. RIPA, *Ikologia*, Kraków 1998, 267-271.

²⁰ 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.

niu swoistej dla niego hermeneutyki, wydobywającej ukryte znaczenia. Jednym z tego przykładów może być temat *Maryja jako patronka pielgrzymów*. Temat ten 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-żebrałkom 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 Ojca²¹. 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.

Pochodzący z augsburskiej rodziny rytowników i malarzy Bartłomiej II Kilian (†1696) wykonał oryginalny miedzioryt przedstawiający Maryję na obłokach w asyście aniołów przed ołtarzem, opatrzonym napisem *SACRUM CONVIVIUM*, na którym stoją trzy odkryte cyboria (puszki), przepełnione komunikantami. Maryja w zwykłym stroju, lewitując wśród obłoków, podnosi w prawej ręce kielich z konsekrowanym winem i Hostią w stronę wylaniającego się z nieba Boga Ojca; lewą dłonią wskazuje na stojące na mense cyboria, ponad którymi szybuje Gołębica Ducha Świętego. W ten sposób została tu zilustrowana cała Trójca Święta, ponieważ Syn Boży, Jezus Chrystus, został ukazany pod sakramentalnymi postaciami Najświętszej Eucharystii. Wyjątkowe w tej grafice jest przedstawienie Matki Bożej ofiarowującej Bogu Ojcu Jezusa w postaciach sakramentalnych. Maryja jawi się więc tu jako Matka Chrystusa Eucharystycznego. Za komentarz może wystarczyć sam tytuł grafiki: *MARIA TANQUAM MEDIATRIX OFFERT DEO PATRI QUOD CONSECRATUM EST A SACERDOTIBUS SCILICET CARNEM VIRGINEAM PRETIOSUM FILII EIUS DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI*. Na dolnym marginesie została wypisana po francusku długa modlitwa zaty-

²¹ Wymienione dzieła omawia i reprodukuje G.M. TOSCANO, *Il pensiero cristiano...*, 450 nn., il. 406, 408-410.

tułowana: *ELEVATION D'VNE AME DEVOTE A LA SAINCTE VIERGE REINE DE PAIX*. Jedyny znany nam egzemplarz tej grafiki znajduje się w prywatnych zbiorach Fürstliche Sammlungen zu Waldburg – Wolfegg w Badenii Wirtembergdze (sygnatura Bd. 7,179/180).

Przytoczone przykłady ikonografii ukazującej związek Maryi z Eucharystią miały za inspirację myśl teologiczną o charakterze alegoryczno-metaforycznym. Nie brakuje jednak przykładów z okresu potrydenckiego, w których inspiracja czerpana była z apokryfów bądź legend. Do takich należy Komunia Matki Bożej. W pocysterskim kościele w Koronowie znajduje się anonimowy obraz przedstawiający Maryję przyjmującą Komunię świętą z rąk młodzieńczo wyglądającego św. Jana Ewangelisty i Apostoła, ubranego w czerwony ornat o barokowym kroju. Dokoła klęczą pozostali apostołowie, zwróceny w kierunku Maryi klęczącej na najniższym stopniu ołtarza. Wśród rozświetlonych snopem światła obłoków widać cherubiny i putta, tworzące asystę dla Gołębicy Ducha Świętego i rzucające na Maryję różne kwiaty. Obraz ma napis na dolnym marginesie, który stanowi rodzaj wyznania Maryi: *NUNC ME CARNE CIBAS QUAE TE PARIS UBERE PAVI. QUO TE GENUI SANGUINE NUNC REFICIS*. Ks. Jarosław Staszewski trafnie skomentował to przedstawienie cytatem barokowego kaznodziei, ks. Stanisława Sannera, zaczerpniętym z wydanego w Lesznie w 1692 r. dzieła pod tytułem *Vivianda duchowa*²². Dowiadujemy się z niego, że *Najświętsza Panna jest ziemią miodem i mlekiem płynącą. Z tej ziemi świętej mamy ten smaczny podwieczorek Ciała i Krwi Jezusowej*. Jest to alegoryczne określenie zasługi Maryi w narodzeniu Jezusa będącego pokarmem dla chrześcijan, posilających się Eucharystią.

Temat ten występował również w grafice nowożytnej. Przykład nieznanego autorstwa znaleźliśmy w zbiorach w Wolfegg. Jest to miedzioryt przedstawiający brodatego św. Jana Ewangelistę w tzw. rzymskim ornacie, jak odwrócony od ołtarza pochyla się ku Maryi klęczącej na poduszce przed stopniem ołtarza. Nad promienistym nimbem ponad Jej głową wije się wstęga ze słowami, zawierającymi słowa wypowiedziane niegdyś przez Adama po stworzeniu Ewy: *Hoc nunc os de ossibus meis et caro de carne mea*. Tu stanowią one rodzaj wyznania wiary przez Matkę Bożą w prawdziwą obecność Jezusa pod postaciami chleba jako Ciało Chrystusa – *Corpus Christi*. W mrok kaplicy wlewa się światło z obłoków, a jeden z cherubinków trzyma rozwiniętą wstęgę ze słowami: *Et Fructus ventris Tui dulcis gutturi meo*. Za Maryją klęczy ze świecą i różańcem nieznaną akolita, nad którego głową widać eliptyczną aureolę. Grafika nosi podpis,

²² J. STASZEWSKI TCHR, *Ikonoграфия Eucharystyczna. Wielka dysputa w malej zakrystii*, „Msza Święta” (2000) nr 2, 44 n.

będący komentarzem do całej tej kompozycji: *Quem genui recolo, quem paui pasco, parentem. Sed patiu, coluit me prius psie suam.*

Z augsburskiej oficyny Klauberów (2 poł. XVIII w.) pochodzi drugi miedzioryt przedstawiający również Komunię Maryi. Oboje z Ewangelistą Janem zostali ukazani w popiersiach, wtopieni w obłoki, wśród których widać pewne atrybuty - św. Jana z orłem i księgą, oraz lilię jako symbol czystości Matki Jezusowej. Ponadto, jak zwykle w barokowych kompozycjach i tu nie brakuje igrających putt. Grafika posiada dwa podpisy. Jeden pochodzi z Ewangelii według św. Jana (6, 56): *Caro mea verte est cibus...*, a drugi z Ewangelii według św. Łukasza (22, 15): *desiderio desideravi manducare...* Nawiązują one do antyfon na Boże Ciało.

W siedemnastowiecznym kaznodziejstwie posługiwano się figurą Maryi jako wzorem pobożności i umiłowania Chrystusa Eucharystycznego. Propagowały ten wzorzec medytacje i traktaty, jak np. zbiór *Monstrancja nowa*, autorstwa ks. Łukasza Pinelliego, w którym znajdujemy taki oto komentarz, doskonale odpowiadający przytoczonym przykładom z zakresu ikonografii: *Najsświętsza Maryja bardzo była nabożna ku temu Najsświętszemu Sakramentowi, a gdy Jan święty, któremu Ona pod krzyżem od Pana Jezusa poruczona była, miewał Mszę świętą, Ona z wielką pokorą i nabożeństwem przyjmowała Najchwalebniejsze Ciało Pana naszego z rąk jego. Nie na odpuszczenie grzechów swoich, których nigdy nie miała, ale dla uczczenia dzięki oddania Panu za wzięte niezliczone dobrodziejstwa i na odpuszczenie obfitości łask i darów niebieskich nowym chrześcijanom.*

Innym z tematów o apokryficznym rodowodzie jest tzw. Ostatnia Komunia Maryi. Jej opis znajduje się między innymi w niewielkiej książce O. G. Rossignoliego, *Cuda Boże w Przenajświętszym Sakramencie*. W oparciu o rozmaite wątki starożytnej tradycji opisano w niej, jak Maryja przed swoim zaśnięciem przyjmowała wiatyk. Na pożegnanie przybyły do Niej pobożne niewiasty, które obsypały kwiatami Jej skromne posłanie. Tymczasem apostołowie zebrali się w sąsiedniej kaplicy, aby uczestniczyć we Mszy Świętej, sprawowanej pod przewodnictwem św. Piotra. Po zakończeniu celebry Piotr wraz z Janem zanieśli Komunię Maryi, wówczas Ona miała wypowiedzieć następujące słowa: *Panie – zawołała z zapalem – dzięki Ci, żeś wspomniął na Twoją pokorną służebnicę. Z tęsknoty za Tobą serce me omdlewa [...]. Napelniam łzami kielich boleści Twoich, iżem nie mogła pójść za Tobą. Ale teraz i dla mnie wszystko się wykonało [...]. Przyspiesz, o Synu mój, chwilę połączenia naszego*²³. Komunia Maryi ilustruje odwzajemnioną miłość

²³ Cyt. za: TAMŻE.

Jezusa do swojej Matki. Wkracza tu na nowo analogia do wcielenia, w którym Matka użyczyła Synowi swej krwi dając Mu życie, teraz On odwzajemnia poświęcenie Matki, karmiąc Ją swym Ciałem na ostatnią drogę życia. Wątek ten rzadko występuje w sztuce.

Przedstawienia Ostatniej Komunii Maryi miały do spełnienia przesłanie moralizatorskie. Służyły bowiem za wzór do naśladowania, jak chrześcijanin ma się przygotować na ostateczne spotkanie z Bogiem. Mistagogia ta była zakorzeniona w średniowiecznych traktatach typu *De arte bene morendi*, do których należała kompozycja *Scala salutis*.

We wrocławskim Muzeum Archidiecezjalnym znajduje się wyjątkowy obraz tablicowy. Ma on charakter obrazu epitafijnego, upamiętniającego kanonika Jana Hoffmanna, zmarłego w 1501 r. Przedstawia on wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny w asyście aniołów i świętych, ukazanych ponad pustym sarkofagiem. Tym, co zadziwia w jego ikonografii, jest deszcz hostii padających z nieba na Maryję i w głąb sarkofagu. Niespotykana dotąd ikonografia ma związek z zaangażowaniem kanonika w spory z husytami, negującymi katolicką naukę o Eucharystii. W obrazie tym splatają się wątki teologiczne o udziale Maryi w dziele odkupienia, o eklezjologii wraz z nauką o sakramentach, wreszcie eschatologiczne odniesienie do czasów ostatecznych. Maryja jawi się tu jako szafarka Eucharystii z nieba, zsyła ją na ziemię. Wyczuwalny jest też plebejski duch mieszczańskiego mistycyzmu, jaki dojrzewał w dysputach z heretyckimi husytami²⁴.

Podsumowując rozważania o związkach Maryi i Kościoła oraz Eucharystii w tradycji ikonograficznej, przywołajmy 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 szczególny 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 łaski*²⁵.

²⁴ M. KAPUSTKA, *Mater omnium viventium. Symbolika obrazu Wniebowzięcia Marii ze zbiorów wrocławskiego Muzeum*, „Dzieła i interpretacje” (1996) nr 4, 131-154.

²⁵ LG 61.

Nasze rozważania rozpoczęliśmy od alegorii Maryi – nowej Ewy jako prefiguracji Kościoła – Eklezji, a kończymy je odniesieniem indywidualnym, ukazującym Matkę Jezusa jako wzór do naśladowania dla chrześcijan w tym, jak mają miłować Chrystusa Eucharystycznego, który pozostał na ziemi jako Chleb Życia. Maryja jest do Niego Przewodniczką.

Ks. prof. dr hab. Ryszard Knapiński
Katolicki Uniwersytet Lubelski

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

Maria e l'Eucaristia nella tradizione iconografica occidentale

(Riassunto)

La rappresentazione iconografica dei legami tra Maria e l'Eucaristia è legata alla relazione di Maria con la Chiesa. La principale ispirazione dell'iconografia eucaristica riguarda il cenacolo e il Pentecoste. Per quanto riguarda l'aspetto eucaristico-mariano-ecclesiale si deve indicare il tema Maria – Eva, dove Maria (Ecclesia) sta accanto all'albero di vita dal quale proviene il pane di vita distribuito da Maria. In questa linea si può vedere le rappresentazioni della Chiesa chiamate "Ecclesia lactans".

Esiste anche il tipo iconografico dove Maria viene rappresentata come ministra dell'Eucaristia, colei che celebra l'Eucaristia o la distribuisce tra i fedeli radunati in chiesa oppure tiene il calice con l'ostia santa.

Qualche volta la figura di Maria serviva come tabernacolo sull'altare. In questo modo si cercava di esprimere il legame tra la Divina maternità di Maria e l'Eucaristia.

Si possono anche incontrare le immagini di Maria come Madre del Cristo Sacerdote. Da ispirazione apocrifia proviene invece l'immagine della comunione di Maria insieme con gli apostoli.