

Konrad Ludwicki: Wątki maryjne w twórczości mistrzów

Malunek Caravaggia zawiera (interpretację) myśli Ewangelii, ale równocześnie artysta sporo do niej dodaje. Nie tyle treści (tego pewnie nie śmiałby czynić), co swoistego klimatu: aury melancholii i marzenia. Pomimo zbliżającej się nocy jest jasno. Jasna postać anioła promieniuje na senną (a może zmęczoną?) postać Maryi i śpiące niemowlę. Pomimo spokoju odczuwalne jest też jakieś napięcie. Napięcie będące wynikiem tego co było, lub może tego co ma nastąpić – pisze Konrad Ludwicki.

Nie jest łatwo zrozumieć złożoność kultury europejskiej, nie pamiętając o dwóch zasadniczych źródłach, z których bierze ona swój początek: o kulturze śródziemnomorskiej i kulturze chrześcijańskiej. To w orbicie oddziaływania grecko-rzymskiego antyku i przemożnej inspiracji Biblią rozwijała się sztuka starego kontynentu. Motywy maryjne w tej sztuce niejednokrotnie biorą się z natchnienia tego ostatniego źródła – Pisma Świętego. Poprzez wieki dzieła sztuki świadomie bądź intuicyjnie ukazują więź łączącą je, ich temat z Nowym Testamentem a przez niego z Maryją.

W tekście niniejszym odwołuję się – co jest nieuniknione – subiektywnie do dzieł mistrzów, które znam. Które (w większości) oglądałem bądź czytałem naocznie i bezpośrednio. Których treści doświadczyłem autopsyjnie. Nadto – co należy podkreślić – wszystkie one tworzą znaczący kanon sztuki nie tylko maryjnej czy sakralnej ale

wpisują się w artystyczną i wirtuozerską klasykę historii sztuki w ogóle. Zatem stroniczość moja – jak sądzę – jest uzasadniona. Myśl rzecz jasna nie jest skomentowana wystarczająco. Wątek jest tylko marginalnie zasygnalizowany. W tak krótkiej formie nie jest wykonalne dostatecznie omówić problem, można go wyłącznie odrobinę przybliżyć.

Temat Maryjny w malarstwie od najdawniejszych czasów przedstawia najczęściej Jej Zwiastowanie. Dla porządku warto przypomnieć, iż najstarszy wizerunek tego typu (pochodzący przypuszczalnie z II wieku) zachował się w katakumbach św. Pryscylli w Rzymie. Na fresku widnieje Maryja siedząca na krześle-tronie z dziewiczym welonem na głowie. Ubrana jest w żółtą dalmatykę. Wszystko w kolorze sepii i jasnej czerwieni. Przed Nią zaś anioł-prorok (niektórzy badacze sądzą, że ów prorok na malowidle to Izajasz, inni, że Balaam). Domniemany Anioł, ze zwojem pisma w ręce, ma na sobie tunikę i paliusz – nie ma natomiast skrzydeł.

Podobnych malowideł na przestrzeni wieków spotykamy wiele. Wyjątkowość takich malunków wpłynęła na to, iż umieszczane były zazwyczaj w głównych ołtarzach świątyń. Ważna treść stawia scenę Zwiastowania w grupie najistotniejszych tematów sztuki sakralnej. Nadto – co trzeba podkreślić – zdarzenie ewangeliczne, podczas którego zaistniało Wcielenie, poza tym, że jest ważnym epizodem z życia Maryi, jest też wydarzeniem przełomowym dla dziejów człowieka w ogóle.

Niemniej – by uzupełnić – temat maryjny (będący niejako prototypem tematu kobiecego) w sztuce nie wynika wyłącznie z archetypu biblijnego. Odwołajmy się do Jerzego Nowosielskiego, znaczącego artysty, ale i teologa.

Podstawowe jest to – zauważa Nowosielski – iż kobieta przede wszystkim wkracza do Kościoła jak gdyby z drugiego planu. Chrześcijaństwo w swojej zarodkowej formie usuwa kobietę w cień. Właściwie kobietę usuwają w cień i same Ewangelie. Nawet niektórzy Ojcowie Kościoła, na przykład Jan Złotousty, mieli bardzo sceptyczny stosunek do osoby Matki Bożej, a co za tym idzie do kultu Maryi (...). Kobieta wkracza do świadomości Kościoła z tła pozakościelnego. Powiedziałbym nawet – z tła pozabiblijnego, spoza judaizmu. Ona wkracza z tła będącego podstawowym tłem u ludów, wśród których chrześcijaństwo zaczęło się szerzyć [1].

Zatem motywy maryjne nie muszą mieć archetypu stricte biblijnego, jednak ich pierwowzór chrześcijański nie ulega wątpliwości. Owo chrześcijaństwo wychodzi nam naprzeciw w wielu postaciach. Uściślając: ekumenizm wschodni, w kontekście wątków maryjnych, jawi się jako standardowy autentyk. Wobec tego motywy maryjne lawirują najczęściej w obrębie jakiegoś – nawet jak zeświecczonego – to i tak ostatecznie religijnego humanizmu. Wewnętrzne różnicowanie i polaryzacja wizji Matki Boga (np. tendencje konserwatywne czy postępowe) wśród artystów przekłada się na ich interpretację twórczą. Pojawia się zasadnicze pytanie: w jaki sposób dziś przedstawiać Maryję by pobudzić i zainspirować współczesnego odbiorcę?

Matka Boska w twórczości współczesnej pojawia się jako bardziej poniekąd uczłowieczona, nie jest li tylko patetycznym sacrum czy ludyczną świątobliwą panienką. Pojawia się ludzka i namacalna. Fakt: jest niepokalanie poczęta, jest Matką Boga, ale jest też przede wszystkim kobietą z krwi i kości. We współczesnej literaturze polskiej jej obraz daje m.in. Andrzej Stasiuk. W jego *Dzienniku pisanym później* (który momentami przybiera postać osobliwego eseju religijnego) pisarz ubolewa nad pozbawieniem Maryi seksualności, mówi o próbie wyparcia – jakże istotnej – cielesności. Pisarz – o czym nam opowiada – patrzy w kościele na obraz Matki Boskiej w niebieskiej sukience i myśli, co ma pod spodem. Matka Boska była wszak czarowną kobietą. Trudno obcować – nawet poprzez modlitwę – z atrakcyjną kobietą widząc w niej tylko „temperowe wygładzenie” wizerunku.

Przecież to musiała być – mówi Stasiuk – piękna, silna kobieta. Bóg nie wybrałby byle kogo. Niemal pogańska bogini, skoro dała sobie radę z tym małym dzieckiem na pustyni wśród pastuchów (...). Pastuszkowie przyszli, że ho, ho, ho! Przyszli po prostu kowboje z pogranicza. (...) Ona jest matką, to jest jej funkcja podstawowa. Ona tego Boga urodziła. Fizycznie. Krew, pot, te wszystkie wydzieliny, których lękają się faceci, cała ta mięsna metafizyka, to musiało być, by Wcielenie miało sens. I gdzie się podziało? [2]

Od cielesności Maryi nie abstrahuje sztuka wschodu. To sacrum, ale i cielesność. Świętość i materia. Mało gdzie motyw Matki Boskiej jest tak silnie obecny jak w sztuce prawosławia. Ikona niemal zawsze eliminuje sprawy ziemskie (lub lepiej: przyziemne, czyli pospolite) niemniej istnieje w niej element swoiście erotyczny. „Swoiście”, gdyż to erotyzm,

rzec można, platoniczny niepozbawiony jednak też fizyczności. Pisał na ten temat Jerzy Nowosielski w swoim eseju *Między Kaabą a Parthenonem*. Natomiast w rozmowie ze Zbigniewem Podgórcem mówi:

W obliczu Maryi element erotyczny jest zawarty, ale dokonała się niejako anafora, to znaczy podniesienie tego elementu do poziomu rzeczywistości zbawionej. [3]

Ikona ma pobudzać do naśladownictwa. Ma przedstawiać oczom do kontemplacji to, co Słowo Boże przedstawia uszom. Ikony są zatem raczej pisane niż malowane. Jej nazwa wywodzi się z greckiego słowa oznaczającego wizerunek i obraz.

Intrygujące postacie wyobrażone na ikonach i mistyczny nastrój wywołany świetlistym kolorem złotego tła uzupełniane są w naszej świadomości tajemniczą teologią ikony i nauczaniem o istocie jej przekazu. Wspaniałość złota, żywość kolorów, znak światła przydają poczucia jedności między niebem a ziemią. [4]

Ikona umiejscowiona jest między grafiką a malarstwem; jawi się jako wzorcowa „technika” epatująca tematem Maryi. Tym samym prawdziwi (czyli autentyczni w swej idei) twórcy ikon są artystami ale są też świeckimi duchownymi. Zatem są i osobliwymi kapłanami (współ)istniejącymi z sacrum. O czymś zbieżnym pisze Andrzej Siemieniowski:

Poszukiwanie sensu mariologicznego tej „ikony”, jaką jest Niewiasta z Nazaretu, nie powinno więc iść na pierwszym miejscu tropem ikonografii świeckiej, ale kierować się ma w stronę odkrywania głębi powołania człowieka i nadanego mu przez Boga życiowego zadania. Malarze ikon tę właśnie tajemnicę współprzebywania człowieka z Bogiem i współdziałania z Nim pragnęli oddać. Dzieło artysty jest przede wszystkim świadectwem jego wiary w to, co Bóg może uczynić w człowieku (...). [5]

Historię malarstwa wielu zaczyna od Giotto. Być może to nie do końca sprawiedliwe, jednak to właśnie Giotto di Bondone (1267-1337) przemienił starą grecką manierę malowania w styl niemal nowoczesny. On też nadał Maryi postać zindywidualizowaną. Jego Madonna Wszystkich Świętych (jedyne o niekwestionowanym autorstwie malunek sztalugowy twórcy) odchodzi od frontalizmu malarstwa bizantyjskiego. Artysta stosuje efekt trójwymiarowości. Twarz Maryi nie jest emfatyczna – jest twarzą otwartą na widza. Jest zwrócona ku niemu. Patrzy na niego. Fakt, iż Madonna jest większa niż pozostałe postacie. Jednakże świadczy to o Jej hierarchii nie zaś egzaltacji. Postacie proroków wraz z postacią Madonny i Chrystusa symbolicznie łączą Stary i Nowy Testament. W malarstwie Giotto brak jest zdawkowych bizantyjskich symboli – na jego obrazach to człowiek stanowi meritum.

Jednak prawdziwym wyznacznikiem piękna w sztuce stała się Madonna Sykstyńska Rafaela. To majstersztyk linii i kompozycji. Kreacja Madonny wzięta z urody wiejskiej, pospolitej dziewczyny przybrała

miano niemal kultu. Ostatecznie artysta odwołuje się i do innych malarzy. Zabiera od nich to, co najlepsze. Jak wyrokują niektórzy krytycy

można było w tym obrazie odnaleźć ideę piękna, wyprowadzoną z realnych cech natury, lub piękno idealne, zmontowane z osiągnięć innych artystów. Rafael pisał nawet o zbieraniu wzorów w naturze i posiadaniu idei, możliwie doskonałej (...). W każdym wypadku Rafael określany jako neoplatoński idealista czy jako utalentowany kompilator, uważany za najbardziej klasycznego malarza renesansu, malarzom-estetom wskazał jako cel Piękno; dla miernych okazał się promotorem eklektyzmu. [6]

Liczne, bardziej bądź mniej udane, trawestacje Madonny Sykstyńskiej Rafaela, obecne w rozmaitych postaciach, w muzeach (ale i na jarmarkach) wydają się ostatecznie ustępować miejsca masowym wręcz kopiom Piety Michała Anioła.

Matka cierpienia bodaj z największym artyzmem uobecnia się właśnie w Piecie (1498-1499). To dzieło doskonałe. Rzeźba odznacza się niecodzienną harmonią. „Niecodzienną” i wyjątkową, bowiem artysta stosuje konieczne dysproporcje postaci. Kompozycja ma plan piramidy – rozszerza się etapami w dół, aż do postumentu, na którym rozpościera się szata. Dysproporcja jest niewidoczna, jako że figura Maryi zakryta (bądź lepiej ukryta) jest pod fałdami sukni. Pomimo, że obcujemy tu z tematem Maryi cierpiącej Jej twarz pełna jest spokoju i refleksji. Harmonijna twarz oglądana z każdego miejsca – niczym fizjonomia żywych osób – zmienia swój wyraz. Twarz w nieuchwytny

sposób wydaje się zmieniać mimikę. Niemniej wciąż widzimy oblicze piękna i młodości – wręcz dziewczęcości. Młodość to symbol czystości, ale i – jak podają niektórzy badacze dzieła – nawiązanie do Boskiej Komedii Dantego. Tekstu, który Michał Anioł najprawdopodobniej znał. W części trzeciej (Raj) pisarz przywołuje św. Bernarda z Clairvaux, który w modlitwie do Marii mówi: „Vergine madre, figlia del tuo figlio” (Matko Dziewico, córko Twego syna). Dante Alighieri zawarł podwójny paradoks („paradoks”, który wykorzystuje też Michał Anioł) Maryi w jednym wersecie. Skoro, bowiem Chrystus jest jedną z trzech postaci Trójcy Świętej, to Maria (jak i cała ludzkość) jest i jego córką. Powiedzieć można, że niczym u Teodora Parnickiego, który zresztą odwołuje się w powieści *Tylko Beatrycze* do św. Bernarda, teologia historii staje się czymś na kształt historii teologii.

Zimny marmur pod dłutem Michała Anioła przeistacza się w ciało. Mamy syntezę duszy i ciała – ponieważ duch powinien być ostatecznie złączony z materią. Wszak nic bardziej przerażającego jak dusza pozbawiona ciała. Maryja całą sobą wyraża postawę ofiarowania: oddaje Ojcu Syna. Ciało Chrystusa robi wrażenie nie tyle zmaltretowanego, co raczej śpiącego. Tym samym mamy nieodparte wrażenie, iż zaraz (zmartwych)wstanie.

Matthias Grünewald – kolejny z mistrzów – w swym Ukrzyżowaniu (olej, deska, około 1515 r.) przedstawił Matkę Boską w białej niemal kamiennej sukni. Jej biel silnie kontrastująca z czerwienią szaty bodaj św. Jana, który ją podtrzymuje i oliwkową ciemnością tła wydaje się mówić o jej czystości i niewinności. Podobnie jak i w swej barwie biała tabliczka przybita to krzyża (z literami „INRI” – Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum) zdająca się powiadamiać o braku winy Chrystusa. Koślawe bez mała karykaturalne postacie pod krzyżem tworzą własną

przestrzeń i własną skalę cierpień. Maryja, mimo że stoi z boku malunku, de facto jest w jego centrum. Uwaga widza skupia się głównie na Niej. Rozpacz nie ma możliwości wydobyć się poza poetykę obrazu jednak – czego jako odbiorcy doświadczamy – w gruncie rzeczy się wydobywa. Przenika na nas. Poetyka dzieła infiltruje niejako w nas. Wyobraźnia artysty wydaje się widzieć scenę oczami zrozpaczonej Mater Dolorosa. Malarstwo Grünewalda jest w swym przekazie i stylistyce zbyt mocne, aby musiało się martwić o harmonię. Ignoruje ją. Nie ma takiego obowiązku i być może, dlatego też przemawia jeszcze bardziej. Wszystko na tym obrazie jest doprowadzone do skrajności i wszystko jest makabryczne. Dosadność i horrendum obrazu – wydaje się mówić malarz – jest w gruncie rzeczy ujawnieniem grozy wydarzenia sprzed około tysiąca pięciuset lat.

Nie bez powodu czas wieków średnich i Renesansu to okres gdzie wątki maryjne pojawiają się w sztuce wielkich mistrzów nader często a do tego formie okazałej i nierzadko nowatorskiej. Wypada odnieść się w tym miejscu do Ołtarza w San Cassiano. Malunek powstał w roku 1457 dla świątyni w San Cassiano w Wenecji. Messina, który odwoływał się w swej stylistyce do niderlandzkich wzorców stał się prekursorem, który w gruncie rzeczy zainicjował nową przestrzeń perspektywiczną. Jednocześnie malarz stworzył przy tym osobliwą symbolikę barw. Głębia i klimat koloru okazały się być wzorcem dla twórców Renesansu. Takich jak chociażby Giovanni Bellini (np. Ołtarz św. Hioba) czy Giorgione (i jego Ołtarza Castelfranco).

Ołtarz z San Cassiano przedstawia Marię, która podaje Chrystusowi garść wiśni. Ów znak ma sens symboliczny i jest nierzadkim motywem w obrazach Maryjnych w ogóle.

Wiśnie, jak w Madonnie z Dzieciątkiem Carlo Crivellego, symbolizują krew, którą Chrystus przeleje za ludzkość. W Poliptyku z San Gregorio Antonello zestawił owoce z koralami leżącego na podłodze różańca. Mają one ukoić ogromny ból i przemienić rany w modlitwę. Malarz ozdobił szyję Dzieciątka gałązką koralu (zrobił tak też Piero della Francesca w obrazie z Brery i w Madonnie Senigallijskiej), uważaną za talizman przeciw złym mocom, mający przynieść szczęście noworodkowi. Jednak miało to również głębsze znaczenie. Jedną z właściwości przypisywanych koralowi przez renesansowych aptekarzy była zdolność powstrzymania krwotoku. Koral na szyi Jezusa, który miał przelać krew na krzyżu, by zbawić ludzkość, staje się tu symbolem wskazującym na siebie. Jezus jest antidotum na grzechy ludzkości. [7]

Mistycyzm Renesansu współistnieje z humanizmem, pojawia się „racjonalna perspektywa” i – w jak najlepszym tego słowa znaczeniu – ujednolicenie stylu. W przeciwieństwie do manierycznego złotego tła w malarstwie poprzednich wieków, pojawia się prawidłowe (bo uzasadnione) użycie światła. Dawało to znacznie bogatsze a i tajemnicze wrażenie rzeczywistego jak i nierzeczywistego świata. Odniesienia dotyczące życia Maryi (i świętych) a bytu na ziemi zwykłych ludzi były idealnie wyważone. Równocześnie sztuka (tj. malarstwo i rzeźba) mistrzów Odrodzenia idealnie współistniała z neoplatonizmem. Stąd też i termin „neoplatonizmu renesansowego” w obrębie, którego działali zarówno artyści jak i humaniści tej epoki.

Swoich wielkich twórców miał też barok. Dzieła tej epoki w kontekście wątków maryjnych są bardzo zróżnicowane. Nie jest przypadkiem, iż epokę tą otwiera Michelangelo Merisi da Caravaggio. Artysta mający znaczący wpływ nie tylko na barok i epoki późniejsze, lecz na historię malarstwa w ogóle. Skróty perspektywiczne, światłocienie i intensywny kolor stają się jego poetyką i swoistym (bo z dominacją głównie czerwieni i czerni) kwantyfikatorem.

Caravaggio podkreślał ludzki wymiar treści biblijnych takich jak wielkość świętych i okoliczności ich życia. To naturalne człowieczeństwo jest portretowane w harmonii światła i cienia, akcentując jednocześnie dramaturgię natury. Styl ten znany jest jako „iluminizm”. [8]

Jeden z największych artystów baroku maluje (w latach 1594-1596) Świętą Rodzinę odpoczywającą podczas ucieczki do Egiptu. Dzieło znajduje się w Rzymie w Galerii Doria Pamphilij. To pierwsze jego dzieło o tematyce sacrum. Jego realizm pełen uduchowienia zaczerpnięty został z apokryficznej Ewangelii. Obraz swoją tonacją kolorytu przywołuje raczej dzieła renesansu. Niemniej i tu (poprzez obecny efekt światłocienia) jest zapowiedź późniejszej tak charakterystycznej estetyki artysty. Da się zauważyć uderzający wpływ malarstwa weneckiego (np. Giorgione). Obraz utrzymany jest w poetycko intymnym klimacie. Jest to dość modelowe dla ludowej pobożności obecnej w sztuce czasów kontrreformacji. Wizerunek anioła dzieli obraz na pół. Zostawmy na chwilę Józefa i anioła i zatrzymajmy się na Maryi. Skupmy się na prawej stronie obrazu. Ta strona wydaje się być jaśniejsza. Malunek zawiera (interpretację) myśli Ewangelii, ale równocześnie artysta sporo do niej dodaje. Nie tyle treści (tego pewnie

nie śmiałyby czynić), co swoistego klimatu: aury melancholii i marzenia. Pomimo zbliżającej się nocy jest jasno. Jasna postać anioła promieniuje na senną (a może zmęczoną?) postać Maryi i śpiące niemowlę. Pomimo spokoju odczuwalne jest też jakieś napięcie. Napięcie będące wynikiem tego co było, lub może tego co ma nastąpić. Anioł gra na skrzypcach a i sam obraz jest osadzony w ekscentrycznej melodyce. Widzimy kuriozalną infiltrację muzyki, tekstu i obrazu. Struna ze skrzypiec anioła układa się w „kaprys”. Tym samym wskazuje na muzyczny kształt „capriccio”. Trafnie wyjaśnia sens obrazu Giuseppe Sala:

Całą scenę umuzyczniają nawet pióra ze skrzydeł anioła, przypominające wyglądem piszczałki organów. Swój nienaruszalny, materialny charakter, nadany im przez twórcę, zachowują elementy „dotykalne”, a więc twarde kamienie, szyjka butli odbijająca światło, wilgotne oko osła, w którym widać nocne refleksy, ciała o delikatnym rysunku... Jednak nad wszystkim przeważa muzyka, zapisana w nutach, które Józef trzyma rozłożone przed sobą: jest to pochodząca z początku XVI w. flamandzka pieśń ku czci Maryi, inspirowana Pieśnią nad pieśniami. Nie opisujemy tej muzyki, (lepiej nacieszmy ją oczy), lecz dajemy się unieść jej falom, tak jak czyni to Maryja. [9]

Patos i dramatyzm – w taką właśnie poetykę wpuszcza nas Caravaggio.

Temat Maryjny ma także sporo przedstawicieli w sztuce rzeźby. Na gruncie polskim jednym z najdoskonalszych i najstarszych dzieł rzeźbiarskich, które wypada przywołać, jest figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Kruźlowej Wyżnej. Nazwa wywodzi się z miejscowości w Małopolsce, z której rzeźba pochodzi – obecnie znajduje się w Muzeum

Narodowym w Krakowie. Figura wykonana z drzewa lipowego ma wysokość 119 cm. Tzw. „Piękne Madonny” – a do tej estetyki zalicza się dzieło z Krużlowej – reprezentują dworską manierę zwaną „piękną”. Ów styl rozpowszechnił się w wielu krajach Europy łacińskiej. Dlatego też poetyka ta zyskała miano gotyku międzynarodowego. Stwierdzić można, iż jest to drewniana parafraza form powstałych wcześniej w kamieniu. Nagość małego Chrystusa wyraża sacrum ciała jako jednocześnie wadium Zbawienia. Jak czytamy w tekście poświęconym interpretacji dzieła

charakterystyczne kaskady fałdów po bokach, fałdy frontalne przebiegające na torsie Marii po półkolu, niżej wyostrające się w literę V, by na cokole rozłożyć się szeroko jako optyczna podstawa figury. Cechę szczególną rzeźby stanowi wysunięcie naprzód Dzieciątka, nadanie Mu swoistej autonomii przestrzennej, przez co kompozycja uzyskuje harmonijne zrównoważenie. Zarazem zwroty głów Marii i małego Jezusa, odpowiadające sobie w ujęciu zwierciadlanym, akcentują oddaną z niezwykłym autentyzmem psychiczną łączność Matki i Dziecka. [10]

Odwołajmy się ponownie do piśmiennictwa. W obrębie literatur jednym z pierwszych, który pisał o Maryi był filozof, historyk i misjonarz św. Justyn. Tradycja mówi, że Justyn – jako wędrowca i kaznodzieja – prowadzi dialog w Efezie. Tam też ma miejsce jego nawrócenie [11]. Św. Justyn zmarł w Rzymie jako męczennik (ścięty mieczem) około roku 165. Był założycielem szkoły filozofii chrześcijańskiej. Znane są przede wszystkim jego dwie apologie, adresowane do cesarza Antonina Piusa (138-161). W Apologii Pierwszej skupia się między innymi na temacie Chrystusa i Maryi. Píše:

Wiecie, co mówił prorok Izajasz, że On [Chrystus] urodzi się z dziewicy: <<Oto Panna pocznie i porodzi Syna, i nazwie Go imieniem Emmanuel>>, czyli „Bóg z nami”. Ile spełniło się zdarzeń, które Bóg zapowiedział przez ducha prorockiego i które ludziom wydawały się nieprawdopodobne i niemożliwe. Spełniło się wszystko to, co zostało zapowiedziane, aby ludzie uwierzyli Prawdzie. [12]

Większość pism św. Justyna zaginęło. Mimo to spuścizna po nim, jako znaczącym świadku Tradycji, jest cennym wkładem w rozwój teologii i filozofii. Był on jednym z pierwszych, który pragnął potomnym przybliżyć chrześcijańskie objawienie.

Na temat Efezu i życia Maryi pisze też Katarzyna Emmerich. Niemiecka mistyczka ur. w 1774 roku w wiosce Flamschen w Westfalii była jednocześnie stygmatyczką i wizjonerką. Jej widzenia stały się tematem tego co później spisała; tym samym tekst jest wiarygodny i uczciwy. W swej książce pt. *Życie Najświętszej Maryi Panny* zakonnicą, nigdy nie będąc w Efezie, opisała – z czym zgodni są teologowie chrześcijańscy – z zadziwiającą dokładnością dom na wzniesieniu, w którym widziała, jak upływały ostatnie dni ziemskiej egzystencji Maryi.

Wspomnieć należy też o podobiznach Maryi przybierających znamiona tzw. Czarnej Madonny. Na starym kontynencie zachowała się pewna ilość (około 500) wizerunków Maryi zwanych Czarnymi Madonnami. Zasadniczo, pomimo różnorodnych rozmiarów, przedstawiają podobną kobietę. Często wizerunki te zaliczane są do typu tzw. Hodegetrii – w języku greckim wyraz ten oznacza „Wskazująca Drogę”.

Symbolem łączności słowa i obrazu jest św. Łukasz, który był nie tylko autorem Ewangelii, ale także – wedle legendy – najstarszej ikony Maryi z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii. W wielu sanktuariach, w których czczona jest ikona Hodegetrii (...), „Łukaszowa legenda” jest żywa do dziś. Obrazowa ilustracja legendy, prezentująca swego rodzaju „ikonę w ikonie”, ukazuje św. Łukasza, zapatrzonego w stojącą przed nim Maryję. Twórca, dzieło i osoba przedstawiana znajduje się na jednej płaszczyźnie semiotycznej, podobnie jak anioł, prowadzący rękę Ewangelisty. Ikonopis jest wpatrzony w Pierwowzór. [13]

Styl ikonograficzny malunku w typie Hodegetrii przedstawia frontalnie sylwetkę Bogurodzicy, która (najczęściej) na lewej ręce trzyma małego Jezusa. Jego postać mimo pozornych rysów dziecka wyróżnia dojrzałość. Mamy wrażenie, iż Chrystus może nie tyle jest dorosły, co posiada atrybuty dorosłości. Prawa dłoń ułożona jest w geście błogosławieństwa – owym błogosławieństwem przekazuje wieczną mądrość Bożą. Powstanie Czarnych Madonn datuje się na około III – IV wiek (choć periodyzacja bywa bardziej rozbieżna). Ich prototypem będzie ikona Maryi powstała najprawdopodobniej w Konstantynopolu. W tym miejscu warto przywołać najbardziej czczone a i znane wizerunki powstałe w tej poetyce. Jedna znajduje się w rzymskiej bazylice Santa Maria Maggiore. Obraz ten zwany jest Salus populi Romani („Ocalenie ludu rzymskiego”). Drugi, równie sławny, to ikona Matki Bożej Jasnogórskiej, będąca jednym z najbardziej rozpoznawalnych symboli chrześcijaństwa nie tylko w Polsce. Obraz ten ma cechy ikony, chociaż – co trzeba zaznaczyć – w ścisłym tego słowa znaczeniu ikoną nie jest. Postać Maryi jest frontalnie zwrócona do wiernych, co podkreśla w głównej mierze Jej dominujące oblicze. Jej twarz, podobnie jak i twarz Chrystusa, zespala wyraz kontemplacji.

Twarz Maryi jest koloru brązu, co wynika ze sposobu malowania ikon. Niemniej fizjonomia jest ciemna również i dlatego, że obraz ma dużo warstw werniksu, który z czasem śniedzieje. Prawy policzek Madonny znaczą dwie równoległe rysy, ścięte prostopadłą szramą na linii nosa. Granatowa suknia i płaszcz w tym samym kolorze, ozdobione są konturem złocistych linii. Malowany temperą na desce obitej płótnem ma 122 cm wysokości i 82 cm szerokości. Co do czasu powstania dzieła wśród badaczy istnieją ciągłe rozbieżności (Iw? – XIVw?)

Namalowany prawdopodobnie w drugiej połowie XIV wieku, z pewnością przed 1382 rokiem w miejsce wcześniejszego wizerunku wykonanego zapewne w XII lub XIII stuleciu, z zachowaniem jednak dawnej deski, która już od czasów średniowiecza uchodziła za relikwię bezpośrednio związaną z osobą Matki Boskiej. Obraz uszkodzony w 1430 roku w czasie napadu husytów na klasztor jasnogórski, został następnie odrestaurowany. (...) Cudowny wizerunek umieszczony jest w barokowym, wykonanym z hebanu i ozdobionym srebrnymi rzeźbami ołtarzu stojącym w gotyckiej kaplicy. [14]

Nie można na koniec nie przywołać dwóch mistrzów, w których twórczości temat Maryi jest nader często obecny: wybitny rzeźbiarz Wit Stwosz i równie wielki Albrecht Dürer. Zacznijmy od Dürera. To artysta wielostronny, który idealnie opanował różnorodne (często heterogeniczne) techniki. Jak mało kto, zawsze osiągał nieskazitelność formy. Kiedy prześledzimy artystyczną biografię Dürera widzimy, iż Leonardo był dla niego szczególnym wzorcem. Jednakże pod względem artyzmu mocniej oddziaływał Mantegna. Niemniej to dopiero osobisty kontakt z Bellinim w Wenecji dał mu mistrzowską technikę malowania. Madonny Dürera wywierały nie tylko w Niemczech, ale i w całej

Europie czasów renesansu olbrzymi wpływ na stylistykę powstających obrazów. Pojawiło się wielu kopistów i naśladowców poetyki malarza. Kiedy przyglądamy się jego Maryję (np. Maria z dzieciątkiem, Maria karmiąca piersią czy Madonna z dzieciątkiem i gruszką) uwaga oglądającego skupia się głównie na poszczególnych fizjonomiach Madonny wyrażających różne Jej temperamenty. Bez mała w całej spuściźnie Durera wizja kobiety, jej rodzicielstwa czy wreszcie boskości, pełniła rolę zasadniczą. Obraz kobiety był jednocześnie dogłębny psychologicznie. Temat Matki Boskiej był niczym leitmotiv w jego malarstwie. Historyk sztuki Stefano Zuffi zauważa:

Przeglądając dziesiątki malarskich, rysunkowych i graficznych wizerunków Madonny – od ogromnych obrazów ołtarzowych po niewielkie ryciny – wykonanych przez Durera w ciągu czterdziestu lat działalności, można doskonale prześledzić rozwój stylu artysty, przy czym cechami stale występującymi są głęboki humanizm uczuć oraz pogłębienie psychologiczne postaci Matki i Syna. [15]

Współcześnie z Dürerem tworzy w Europie Wit Stwosz. Był on – obok Riemenschneidera – bodaj najwybitniejszym przedstawicielem rzeźby w drewnie. Olbrzymi ołtarz Zaśnięcia Marii w kościele Mariackim w Krakowie utrzymany jeszcze w estetyce późnego gotyku stanowi najbardziej artystyczne jego dzieło. Dwa były w czasach Stwosza modele ikonograficzne Zaśnięcia Matki Boskiej. Pierwszy, w którym apostołowie grupują się wokół Marii umierającej na łożu. Chrystus natomiast zjawia się osobiście, by zabrać Jej duszę do Raju. I typ drugi (późniejszy), który wybiera Wit Stwosz, gdzie Maria otoczona apostołami umiera klęcząc. Zatem centrum kompozycji tworzy

słaniająca się Maria, widoczna z profilu. Ukazana jest jako młoda dziewczyna, która odchodzi bez cierpień. Podtrzymywana jest Ona przez jednego z apostołów. Co ciekawe – jak zauważają badacze

obie te postacie wyciosane są z jednego, olbrzymiej grubości kłoca lipowego, jedynie skrajne, niewielkie zresztą partie rozłożonej na ziemi draperii wyrzeźbiono z osobnych kawałków drzewa i dokleiono. W ogóle postawił sobie Stwosz za zasadę wydobywać całą postać z jednego kłoca i w miarę możliwości jak najmniej doklejać. Tak powstały cztery pierwszoplanowe figury apostołów, ustawione po dwie po obu stronach grupy środkowej. [16]

Reprezentatywność i ozdobność (lub lepiej: dekoratywność) – to podstawowe znamiona Stwoszowskiego ołtarza. Jest to jedna z większych w Europie nastawa ołtarzowa wykonana w stylu gotyckim. Rzeźbiarz pracował nad nią dwanaście lat. Bez wątplenia można stwierdzić, że to jego opus magnum. Wśród postaci ołtarza jest blisko dwieście figur, z których niektóre dochodzą do wysokości blisko trzymetrowej. Retabulum ma wymiary 11 x 13 metrów. Składa się z pięciu części, jest zatem przykładem pentaptyku. Konstrukcje nośne ołtarza wykonane są ze znacznie twardszego drzewa dębu. Na jego szczycie artysta przedstawił koronację Maryi na królową nieba i ziemi.

Ponad gzymsem pokrytym zeszlými, poskręcanyimi liściami jakby dębiny wznosi się szczytowe zwieńczenie ołtarza. W szczytkowo tylko zachowanej i silnie wyrekonstruowanej architekturze baldachimowej mieści się tu grupa Koronacji Matki Boskiej, stanowiąca finał epopei Mariańskiej. Po jej

bokach stoją dwaj aniołowie i dwaj patronowie Polski, św. Wojciech i św. Stanisław. Treścią płaskorzeźb na skrzydłach ołtarza Mariackiego są epizody z życia Marii i Jezusa, począwszy od Zwiastowania Joachimowi Narodzin Marii i Spotkania Joachima z Anną pod Złotą Bramą aż po Zesłanie Ducha Świętego. Jednemu epizodowi odpowiada z reguły jedna płaskorzeźba. [17]

Jak widać galeria wizerunków oblicza Maryi jest wyjątkowo bogata. To przymusza do refleksji. Wielcy mistrzowie w swoich dziełach ukazują najważniejsze momenty Jej ziemskiego życia. Wszystkie one (wytwory malarskie, literackie i rzeźbiarskie) robią niesamowite wrażenie artystyczne. To przeżycie, które poza doznaniem estetycznym zaprasza również do kontemplowania.

dr Konrad Ludwicki

Bibliografia:

Bochnak Adam, *Wit Stwosz w Polsce*, Warszawa 2006

Bussagli Marco, *Antonello da Messina*, tłum. Monika Kopicka, Warszawa 2006

Buszyński Jacek, Andrzej Osęka, *100 najświetniejszych obrazów*,
Warszawa 1977

Carvalho de Magalhaes Roberto, *Sztuka wielkich mistrzów*, Warszawa
2004

Janocha M., *Wyobraźnia a kanon malarstwa ikonowego*, w: Ewa
Podreż, Antoni Czyż (red.) „Wyobraźnia jako jaźń twórcza”, Warszawa
2002

Justyn, *Apologia I*, 32

Marcinkowski Wojciech, *Muzeum Narodowe w Krakowie*, Warszawa
2007

Podgórzec Zbigniew, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2010

Sala Giuseppe, Michele Dolz, *Oblicza Matki*, przeł. Marek Myczkowski,
Kielce 2006

Siemieniowski Andrzej, *Maryja – ikoną dialogu z Ojcem*, w: „Salvatoris
Mater”, Grudzień 1999

Wodecka Dorota w rozmowie z Andrzejem Stasiukiem, w: „Gazeta Wyborcza”, 7-9 kwiecień 2012

Zuffi Stefano, *Durer*, tłum. Tamara Łozińska, Warszawa 2006

Żmudziński Jerzy, *Częstochowa*, Częstochowa 1991

Przypisy:

[1] Zbigniew Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2010, s. 93.

[2] Dorota Wodecka w rozmowie z Andrzejem Stasiukiem, w: „Gazeta Wyborcza”, 7-9 kwiecień 2012, s. 16.

[3] Zbigniew Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2010, s. 94.

[4] Andrzej Siemieniowski, *Maryja – ikoną dialogu z Ojcem*, w: „Salvatoris Mater”, Grudzień 1999, s. 71.

[5] Tamże, s. 71

[6] Jacek Buszyński, Andrzej Osęka, *100 najsłynniejszych obrazów*, Warszawa 1977, s. 58.

[7] Bussagli Marco, *Antonello da Messina*, tłum. Monika Kopicka, Warszawa 2006, s. 102.

[8] Carvalho de Magalhaes Roberto, *Sztuka wielkich mistrzów*, Warszawa 2004, s. 464.

[9] Sala Giuseppe, Michele Dolz, *Oblicza Matki*, przeł. Marek Myczkowski, Kielce 2006, s. 105.

[10] Wojciech Marcinkowski, *Muzeum Narodowe w Krakowie*, Warszawa 2007, s. 46.

[11] W tym miejscu przypomnieć wypada, iż z Efezem (w Azji Mniejszej) związana jest postać św. Jana Ewangelisty. Jak mówi tradycja tu właśnie przeżył ostatnie trzy lata życia, pisząc swoją Ewangelię. Św. Jan osiedlił się w Efezie wraz z matką Chrystusa Maryją, którą sprowadził z Jerozolimy. Umiłowany uczeń Jezusa dosłownie potraktował Jego słowa: „oto Matka Twoja” (J 19 26-27). Czytamy Wszak w jego Ewangelii: „od tej godziny uczeń wziął ją do siebie” (J 19,27)

[12] Justyn, *Apologia I*, 32.

[13] Janocha Michał, Wyobrażenia a kanon malarstwa ikonowego, w: Ewa Podreż, Antoni Czyż (red.) „Wyobrażenia jako jaźń twórcza”, Warszawa 2002, s. 2007, s. 207. „Ta ikona – czytamy dalej – wyraża istotę twórczości ikonopisca, leżącą w wizualizacji doświadczenia duchowego. Znamienny szczegół: układ ciała Maryi i Jezusa na malowanej przez Łukasza ikonie jest całkiem inny niż to, co on sam widzi przed sobą. Ikonopisca interesują bowiem nie rzeczy naturalne, lecz natura rzeczy”. Tamże, s. 207.

[14] Jerzy Żmudziński, *Częstochowa*, Częstochowa 1991, s. 4.

15 Stefano Zuffi, *Durer*, tłum. Tamara Łozińska, Warszawa 2006, s. 86.

16 Bochnak Adam, *Wit Stwosch w Polsce*, Warszawa 1950, s. 9.

17 Tamże, s. 11.