

## **Anna Kilian: Zwiastowanie w sztuce europejskiej**

Czy Zwiastowanie można dziś namalować? Jak pokazać tajemnicę Wcielenia? Jak zobaczyć w obrazie to, co „niepojęte”? – pyta Anna Kilian w swoim wykładzie zapowiadającym drugą odsłonę projektu „Namalować katolicyzm od nowa”, w której współcześni artyści zaproponują malarskie przedstawienie motywu Zwiastowania. Projekt organizuje Teologia Polityczna, Fundacja Świętego Mikołaja i Instytut Kultury św. Jana Pawła II z rzymskiego Angelicum.

Ryszard Przybylski swoją książkę „Homilie na ewangelię dzieciństwa” określił mianem szkiców z teologii biblijnej malarzy i poetów[1]. Jak pisał: „Każde misterium dzieje się teraz i tutaj. Namalować zdarzenie ewangeliczne znaczy uobecnić je. Powtórzyć w swojej geograficznej i historycznej doczesności”[2]. Postaramy się tu prześledzić historię przedstawiania Zwiastowania, zwracając uwagę na to, w jaki sposób dawniej malarze pokazywali to, co niepojęte, w taki sposób, by mogło zostać przeżyte tu i teraz jako doświadczenie duchowe, religijne, ale zarazem zmysłowe. Skupimy się bardziej na opisie tego, co widzimy niż na analizie tego, co wiemy o obrazach. Każdy z nich przemawia bowiem w sposób bezpośredni. Zestawienie obok siebie dawnych obrazów Zwiastowania pozwoli – mam nadzieję – uchwycić głęboki sens wypracowywanej stopniowo tradycyjnej ikonografii tego tematu. Okrzepła ona jeszcze przed „przed epoką sztuki”, służąc przede wszystkim celom kerygmaticznym. Obraz miał w stosunku do słowa pewną przewagę: przemawiał w sposób bezpośredni i momentalny.

Hans Belting zauważył, że przed epoką nowoczesną religia zajmowała na tyle ważne miejsce w życiu człowieka, że sens obrazów religijnych nie był jedynie sprawą prywatną, ani też nie wyczerpywał się w znaczeniu teologicznym[3]. Patrzenie na obraz było przede wszystkim silnym doświadczeniem zmysłowym, w którym ogniskował się sens dzieła.

Przyjrzyjmy się zatem pierwszemu znanemu przedstawieniu Zwiastowania. Jest to fresk w katakumbach Priscilli w Rzymie pochodzący z II lub III wieku. Ujęty w tondo fresk na sklepieniu kaplicy grobowej przedstawia scenę w sposób najprostszy z możliwych. Do siedzącej na tronie Marii zbliża się męska postać bez skrzydeł, która podnosi lewą rękę w geście przemowy. Postać ta wydaje się być metaforą Słowa, które staje się Ciałem. Prostota, subtelność tego przedstawienia sprawia, że głos anielski wydaje się być „niczym szmer łagodnego powiewu”, o którym mowa w Księdze Królewskiej, gdy Pan ukazuje się Eliaszowi. Obraz z katakumb Priscilli odpowiada opisowi sceny Zwiastowania, który znajduje się u Świętego Łukasza (1,26-38). Łukasz nie precyzuje miejsca, w którym anioł odwiedził Marię.

Od V wieku temat Zwiastowania zaczyna się pojawiać także w kościołach Rzymu. W bazylice Santa Maria Maggiore – zbudowanej po soborze efeskim dla uczczenia dogmatu o Marii jako Matce Boga (*Theotokos*) – na łuku triumfalnym znajduje się mozaika (432-440, il.2). Przedstawia ona siedzącą na tronie Marię w rzymskim stroju – białej dalmatyce i złotej todzie – zajętą tkaniem purpury. Jej pozbawiona aureoli twarz zwrócona jest na wprost. Nad głową Marii zjawia się gołębica Ducha Świętego, a z prawej strony nadlatuje ku niej anioł. Marii towarzyszą ubrani w rzymskie togi trzej aniołowie – para po jej prawicy zwraca się do niej w geście przemowy. Po prawej stronie sceny inna para zwiastuje

Józefowi. Ten i inne późno-antyczne obrazy korzystające z greckorzymskiej konwencji przedstawiania dialogu posiłkują się opisami Zwiastowania zawartymi w apokryfach („Protoewangelia” Jakuba, „Ewangelia” Pseudo-Mateusza, „Ormiańska Ewangelia Dzieciństwa”). Apokryfy mówią o dwóch zwiastowaniach, z których pierwsze miało miejsce przy studni lub źródle, a drugie gdy Maria przebywała w domu i siedząc na tronie przędła purpurę przeznaczoną dla świątyni jerozolimskiej. Z purpury i szkarłatu utkano zasłonę, która rozerwała się w chwili śmierci Chrystusa. Zasłona ta była symbolem ciała Chrystusa, tkanie zaś oznaczało w Biblii formowanie ciała. Mówi o tym psalm 139. W świecie bizantyńskim na ikonografię Zwiastowania silnie oddziałał pochodzący z VI wieku „Akatyś ku czci Bogurodzicy” Romana Melodosa, który powstał w związku z wyznaczonym wówczas na 25 marca świętem Zwiastowania. Jest to hymn uwielbienia Marii w tajemnicy Wcielenia, zakorzeniony w historii biblijnej i teologii Ojców greckich. Hymn ten śpiewany jest również w Kościele katolickim. W VIII wieku trafił na Zachód poprzez Wenecję. W Akatyście nie ma odnoszących się do Zwiastowania motywów apokryficznych. Jest za to poetycki obraz tej tajemnicy. Już w pierwszych strofach zawarte są jej najważniejsze wątki:

„Archanioł z nieba posłan był, by <Witaj> Matce Boga rzekł. A kiedy ujrzał, że na jego bezcielesny głos bierzesz na siebie ciało Panie, stanął w zachwycie wołając do Niej:

Witaj, przez którą jaśnieje radość,

Witaj, dla której klątwa odpuszczona,

Witaj, która Adama podnosisz z upadku,

Witaj, która od łez uwalniasz Ewę”.

W sztuce Wschodu archanioł Gabriel przedstawiany jest jako uskrzydłony młodzieniec (Zwiastowanie z kościoła świętego Klemensa/Klimenta w Ochrydzie, pocz. XIV w.). Jego szaty w typie greckim są często rozwiane, aby podkreślić nagłość, z jaką się pojawia. Są w kolorze białym (kolor światła i życia) lub zielono-czerwonym (zielony chiton i czerwony himation). Prawą rękę Gabriel wyciąga ku Marii w geście pozdrowienia (antyczny gest oratorski), w lewej ręce trzyma scepter w formie długiej laski. Jest to atrybut posłańca zaczerpnięty z ikonografii antycznej, ale także symbol władzy królewskiej – archanioł występuje tu bowiem jako namiestnik Boga. Włosy Gabriela są często przewiązane wstążką zwaną „toroki”, która przysługiwała tylko archaniołom i symbolizowała słuchanie głosu Boga (dlatego wstążka przeważnie odsłania uszy). Maria występuje w niebieskiej lub zielonej tunice i czerwonym szalu-maforionie (z trzema gwiazdami oznaczającymi dziewictwo przed, w trakcie i po narodzeniu Jezusa). Najczęściej stoi lub siedzi na ozdobnym tronie. Tron odnosi się do królewskiej godności nie tylko Jezusa, ale i Marii (Akatyst nazywa ją „tronem Króla”). Czerwony kolor poduszki, baldachimu i butów Marii podkreśla jej królewską godność. Stopy Marii spoczywają najczęściej na podnóżku powyżej stóp Gabriela, aby zaznaczyć wyższość jej pozycji jako Matki Zbawiciela. W lewej dłoni Maria trzyma purpurę, podczas gdy prawą najczęściej unosi w górę, co oznacza wahanie, niekiedy zaś – gdy jest ułożona poziomo – przyzwolenie[4]. Nad Marią unosi się często gołębica Ducha Świętego.

Mimo wyraźnie skodyfikowanego schematu ikonograficznego pojawiają się także ikony, które Zwiastowanie przedstawiają nieco odmiennie – dobrym przykładem jest chociażby niezwykle piękny obraz Zwiastowania z kościoła świętej Katarzyny na Synaju z XII wieku. Pierwszą niezwykłą cechą tego dzieła jest zatopienie całej sceny w złotym blasku, który nie bije tylko z samego tła. Bożą światłość, która staje się udziałem Marii, wychwala Akatyst: „Witaj, światłość rodząca w sposób niewymowny”. Źródłem światłości jest w obrazie sfera niebiańska, która przekazuje ją zamkniętej w złotym dysku gołębiczy Ducha świętego i odbija się w aureolach Gabriela i Marii (Akatyst: „Witaj, odbicie światłości nieprzystępnej”). Wg św. Augustyna anioły jako duchowe istoty rozumne posiadają światło i same są światłem. Ten radosny blask silnie kontrastuje z poważnymi, wręcz zatroskanymi twarzami Marii i Gabriela. Wyjątkowej urody złocisty archanioł pozdrawia Marię gestem dłoni i zdaje się wykonywać przed nią dworski taniec. Jego poza i układ szat przywołują na myśl wizerunki antycznych bachantek. Scena umieszczona została w pejzażu z rzeką, w której płyną ryby, a ptaki unoszą się nad wodą. Archanioł ma przypominać o utraconym raję i Marii jako nowej Ewie, która dzięki posłuszeństwu wobec Boga ściera jej grzech. Bociany, które pojawiają się na dachu pałacu Marii symbolizują obok drzew i krzewów znajdujących się w ogrodzie na górnym dziedzińcu – płodność i wiosenne odrodzenie natury. Wspaniały, złoty pałac Marii i jej wysadzany kamieniami tron przynależny królowej – Bogurodzicy zestawiony jest z niską, skromną zabudową widoczną w tle, czyli domem Józefa w Nazarecie.

Sztuka Wschodu i Zachodu uzupełniała scenę Zwiastowania o dodatkowe elementy symboliczne takie jak (od X wieku) „Prawica Boga” (*Manus Dei*) w górnej części obrazu („Codex Aureus”, XI wiek, Gniezno) lub rozszczepiony potrójnie promień skierowany ku Marii,

który był aluzją do Trójcy Świętej. Od XII wieku występują motywy dzbana, donicy z rośliną i drzewa będące nawiązaniem do rajskiego drzewa życia a zarazem do drzewa krzyża[5].

Zobaczmy teraz bliżej, jak przedstawiano Zwiastowanie w sztuce Zachodu. I tu opierano się na tych samych źródłach tzn. Ewangelii Łukaszczej i apokryfach. Od XIV wieku korzystano też ze „Złotej Legendy” Jakuba de Voragine. Na zlecenie Kościoła teologowie współpracowali z artystami. Działo się tak zarówno w średniowieczu, jak i w czasach nowożytnych. Na mozaice Pietro Cavalliniego (z rzymskiego kościoła Santa Maria in Trastevere z ok. 1291 r) scena Zwiastowania osadzona jest w pejzażu. Gabriel w rozwianej szacie, z laską posłańca w lewej dłoni zjawia się przed Marią. Podobnie jak na obrazach w tradycji wschodniej unosi prawą rękę w geście oratorskim. Maria siedzi na tronie z książką w lewej dłoni (książka pojawia się po raz pierwszy w X wieku). Pokazana jest na tle skomplikowanej architektury, sugerującej wnętrze kościoła lub jego fasadę, co może (za Akatystem) wskazywać, że pełni funkcję „bramy wzniosłej tajemnicy” lub „bramy wiecznego zbawienia”. Książka w dłoni podkreśla pobożność Marii. Stanie się ona później niemal obowiązkowym elementem ikonografii Zwiastowania. Po obu stronach tronu na postumentach pojawiają się kwiaty w wazonie i rośliny w misie. To także nawiązanie do słów Akatystu.

Kilka lat później Duccio namaluje Zwiastowanie (1307/8-1311, National Gallery, Londyn) w którym Maria (tym razem stojąca pod portykiem – baldachimem) trzyma książkę w lewej dłoni, a pomiędzy nią a Gabrielem umieszczony zostaje wazon z białymi kwiatami. Białe kwiaty mogą sugerować czystość Marii, ale też to sam wazon może oznaczać Marię, a kwiat – poprzez nawiązanie do Pieśni nad Pieśniami

– Chrystusa. Księga to Pismo Święte otwarte prawdopodobnie na tekście prorocstwa Izajasza lub hymnie Magnificat. Może to być też Psalterz. Podobnie jak w obrazach tradycji wschodniej gołębicą Ducha Świętego spływa z niebieskiej hemisfery ku Marii na wiązce trzech promieni (Trójca Święta). Scena Zwiastowania umieszczona została na przedzie predelli słynnego ołtarza katedry sieneńskiej zwanego Maesta, który po ukończeniu zanieśiono do katedry w uroczystej procesji. Przy dźwięku dzwonów tłum sieneńczyków z biskupem na czele odprowadzał obraz do katedry.

20 lat później do ołtarza świętego Ansanusa w transepcie katedry w Sienie jeden z najpiękniejszych obrazów Zwiastowania namalował Simone Martini (z pomocą Lippo Memmiego). Malarz przedstawił Gabriela i Marię na abstrakcyjnej marmurowej podstawie i zatopił postaci w blasku bijącym ze złotego tła. Gabriel przyklęka przed Marią (w postawie klęczącej pokazał go wcześniej Giotto w Padwie). Maria przestraszona jego nagłym pojawieniem – co sugeruje rozwiana peleryna – porusza ramieniem, jakby chciała się od niego odwrócić i otula się szczelnie płaszczem. Archanioł jest jednak zwiastunem pokoju, o czym przekonuje gałązka oliwna w jego ręku i wieniec we włosach. Lilie w wazonie umieszczone między Gabrielem a Marią mówią o jej czystości, a przymknięta księga Biblii w jej dłoni z założonym fragmentem, który akurat czytała, wskazuje na jej kontemplacyjną duchowość. Z ust Gabriela wychodzą słowa pozdrowienia widoczne na złotym tle „AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM” a na górze w otoczeniu serafinów pojawia się gołębicą Ducha Świętego. Słowom odpowiada gest prawej ręki z palcem wskazującym na Boga, którego posłańcem jest Gabriel. W tondzie powyżej musiało znajdować się wyobrażenie Boga Ojca. Nad Gabrielem widnieje wizerunek proroka Ezechiela a nad Marią – Izajasza. Postaci proroków zapowiadających przyjście Zbawiciela będą w późnym średniowieczu

częstym elementem nastaw ołtarzowych o rozbudowanej strukturze i wątkach treściowych. Po obu stronach sceny Zwiastowania Simone Martini umieścił wizerunki świętych: patrona Sieny Ansanusa z chorągwią w barwach miasta i jego matkę Maximę (lub świętą Małgorzatę). Ponad nimi znajdują się wyobrażenia proroków Jeremiasza i Daniela.

Ambrogio Lorenzetti jedenaście lat po Martinim namalował Zwiastowanie dla sieneńskiego Uffizio della Gabella (urząd ds. podatków). Scena została pokazana na złoconym tle, umieszczono ją w portyku, postaci zaś rozdzielono kolumną, której sens może odnosić się do Marii. Akatyst nazywa ją „wzniosłą kolumna dziewictwa”. Kolumna, która w górnej strefie wtapia się w złote tło, czyli w sferę boską, a w dolnej rozdziela przestrzeń na dwie części: anielską i ludzką, może nawet być tu rozumiana jako symbol Wcielenia[6]. Ponad kolumną w nadłuczcu pojawia się Bóg Ojciec zsyłający ku Marii gołębicę Ducha Świętego. Niejasny jest gest prawej dłoni Gabriela wskazujący na siebie. Może to być kwestia nieudanej restauracji. Archanioł ma na głowie wieniec oliwny, a w lewej dłoni trzyma palmę w symbolice maryjnej oznaczającą czystość i niewinność. Palma może tu też oznaczać zwiastowanie zwycięstwa nad śmiercią. Anioł wypowiada słowa: „Non est (erit) impossibile apud Deum omne verbum” („Dla Boga bowiem nie ma nic niemożliwego”), w odpowiedzi na co Maria, przerywając lekturę Pisma Świętego, spogląda w górę i – krzyżując ręce na piersi w geście akceptacji – wypowiada słowa: „Ecce Ancilla Domini” („Oto ja służebnica Pańska”). Jest to dokładne uchwycenie momentu Wcielenia. Zaraz potem, jak pisze ewangelista Łukasz, „odszedł od Niej anioł”. Lirycznemu obrazowi anielskiego pozdrowienia Simone Martiniego przeciwstawia Lorenzetti ilustrację konkretnego momentu rozmowy Gabriela i Marii.

We freskach w kaplicy Scrovegnich w Padwie (1304-05, il.10) Giotto osadził scenę Zwiastowania we współczesnym mieszkaniu, ale historia zaczyna się wyżej – u szczytu łuku triumfalnego. To tam zjawia się tronujący Bóg Ojciec z berłem w ręku. Po prawej towarzyszy mu archanioł Gabriel oczekujący na wiadomość o posłaniu. Z lewej również pojawia się Gabriel, ale tu pokazany w momencie, gdy odbiera wiadomość. Po obu stronach łuku – w osobnych, malowanych wnętrzach pokazane są klęczące postaci Gabriela i Marii. Ku Marii spływa z niebios różowa poświata w momencie akceptacji przez nią planu Zbawienia. Zgodę Marii sugeruje skrzyżowanie rąk na piersiach. W uchwyceniu szczegółów wewnątrz objawia się zmysł realizmu Giotta (pulpit, przy którym klęczy Maria, jej światłocieniowo potraktowany ubiór, podobnie pokazany strój Gabriela, częściowo odsunięta zasłona sugerująca głębię skrywającej się za nią przestrzeni, fikcyjna architektura, w którą obudowane zostały nisze z wyobrażeniem Marii i anioła).

O ile formuła Zwiastowania z kaplicy Scrovegni pozostała raczej odosobniona, o tyle ze wzorów sieneńskich sztuka włoska korzystała przez kolejne stulecie. Echo wyrafinowanego stylu Martiniego pobrzmiewa nawet w obrazie Jacquesa Yverni, malarza czynnego w Awinionie w pierwszej połowie XV wieku. W „Zwiastowaniu ze świętym Stefanem” Maria ubrana w ciemnoniebieski maforion z trzema gwiazdami (symbole dziewictwa) ukazana została pod baldachimem, gdy gestem przyzwolenia odpowiada na pozdrowienie anielskie wypisane na banderoli. Pojawiają się tu znane elementy ikonograficzne, jak lilia w wazonie i otwarta księga. Jest też wyobrażenie Boga Ojca zsyłającego ku Marii Ducha Świętego, jak również malutka postać klęczącego dzieciątka – małego Chrystusa, którego Bóg zsyła wraz z gołębicą. Przedstawienie uformowanego

dziecka, zanim znalazło się w łonie matki, budziło wątpliwości teologiczne co do pełnego udziału Marii w poczęciu, jednak pojawiało się często w późnym średniowieczu aż do XVI wieku. Zdecydowanie przeciwstawi się temu dopiero Sobór Trydencki.

Podobne wyobrażenie pojawia się też w obrazie Zwiastowania, będącym środkową kwaterą tryptyku fundacji Łukasza Górki z 1529 r. Scena zainscenizowana została na tarasie z Gabrielem w stroju diakona (alba, dalmatyka i kapa), przybywającym tradycyjnie z lewej strony i błogosławiącym Marię prawą ręką, podczas gdy w lewej trzyma berło oplecione wstęgą z napisem AVE GR(ATI)A PLENA. Maria, ukazana pod baldachimem, klęczy przy pulpicie z otwartą na nim księgą, ręce ma skrzyżowane na piersiach. Front klęcznika ozdobiony jest postaciami Sybilli – pogańskich prorokiń zapowiadających przyjście Mesjasza (trzy z nich – erytrejska, libijska, perska en grisaille, pozostałe cztery obecne w formie napisów). Proroczy aspekt przedstawienia uzupełniają, obok postaci świętych Stanisława i Katarzyny, na awersach skrzydeł tryptyku (tryptyk dziś zdekompletowany, skrzydła w Aszchabadzie), wizerunki proroków Jeremiasza i Izajasza. Obraz Zwiastowania dopełnia przedstawienie trzech osób Trójcy Świętej: Bóg Ojciec w koronie cesarskiej w sferze nieba w otoczeniu chmur z anielskimi główkami wokół, zsyła ku Marii Dzieciątka Jezus z krzyżem na ramionach i gołębicę Ducha Świętego. W ten sposób przedstawienie Jezusa z krzyżem łączy Wcielenie z wydarzeniem na Golgocie. Krzyż na ramionach Dzieciątka stanowi nie tylko zapowiedź męki Chrystusa, ale też udziału w niej Marii[7]. Motyw obecności Trójcy Świętej był obecny we wcześniejszych przedstawieniach zarówno wschodnich, jak i zachodnich pod postacią trzech promieni zsyłanych ku Marii. W naszym obrazie oprócz wątku Trójcy Świętej pojawia się także na drugim planie przedstawienie Nawiedzenia i motyw cnót (pod postacią

panien służących w otoczeniu Marii i Elżbiety). Łączenie tych wątków w spójny program teologiczny i narracyjny było częste zwłaszcza w niderlandzkich i niemieckich późnogotyckich retabulach ołtarzowych.

W sztuce późnego średniowiecza najciekawsze obrazy Zwiastowania powstawały w Niderlandach. W wielu przypadkach sceną Zwiastowania było wnętrze ówczesnego miejskiego domu. Zamawiający obrazy dewocyjne mieszczaństwo często wręcz prosiło o przedstawienie na nich konkretnych, modnych ówczesnie sprzętów domowych[8]. W środowisku mieszczańskim rozwijała się wówczas nowa pobożność (*devotio moderna*), oparta na duchu ubóstwa, medytacji i prostoty.

Szukano wówczas wzorów do naśladowania w życiu codziennym, stąd brała się ogromna popularność podręcznika Tomasza à Kempis „O naśladowaniu Chrystusa”. Ówczesną codzienność można zobaczyć w tryptyku Zwiastowania Roberta Campin (z warsztatem) zwanym Ołtarzem Merode. Ołtarz ma niewielkie rozmiary, bo był przeznaczony do prywatnego, domowego użytku. Na skrzydle lewym przedstawiona jest para donatorów, obserwujących z ogrodu scenę Zwiastowania przedstawioną na środkowym panelu. W konkretnej rzeczywistości tego obrazu nie ma połączenia między otwartymi drzwiami, przez które para obserwuje scenę Zwiastowania a samą sceną. Należy przyjąć, że jest to wizja pogrążonych w modlitwie donatorów. Na prawym skrzydle przedstawiony jest święty Józef w swoim warsztacie. Wszystkie narzędzia (gwoździe, młotek etc.) odnoszą się do Męki Pańskiej. W pracowni Józefa znajduje się pułapka na myszy, którą zazwyczaj interpretuje się (za świętym Augustynem, kazanie 263) jako symbol krzyża, na którym ciało Chrystusa stało się pułapką na Szatana. W ten sposób przedstawiono ideę Zbawienia, której początkiem jest Wcielenie a kulminacją śmierć Chrystusa na krzyżu. Ten wątek jest wyraźnie

zaakcentowany w środkowej scenie tryptyku, w której pojawia się Dzieciątko z krzyżem na ramionach spływające ku Marii na wiązce siedmiu promieni symbolizujących siedem darów Ducha świętego.

Jak daleko należy rozciągać symboliczną interpretację tych przedmiotów, jest kwestią otwartą. Język metaforyki mówiący o Wcieleniu ukształtował się – jak widzieliśmy – dużo wcześniej i stworzył trwałą i powszechną symbolikę. Tu, w prywatnym obrazie dewocyjnym czytelne jest wezwanie widza do współodczuwania, możliwe dzięki osadzeniu sceny w konkretnej codzienności miejskiego życia. „Udomowieniu” Zwiastowania służy choćby pozbawienie archanioła i Marii ich tradycyjnego atrybutu świętości, czyli aureoli[9].

Przyjrzyjmy się teraz innym ikonograficznym szczegółom.

Niespotykana wcześniej jest poza Marii siedzącej nisko na podłodze lub na podnóżku ławy. Ławę czasami interpretowano jako Tron Marii, ale trzeba pamiętać, że była ona nowym meblem wprowadzonym właśnie do powszechnego użytku. W ten sposób pokazano zarówno charakterystyczny, modny element mieszczańskiego wnętrza, jak i zaakcentowano pokorę i skromność klęczącej obok ławy Marii. Leżące obok siebie na stole: księga i zwój reprezentujące Nowy i Stary Testament przekonują, że Wcielenie wypełnia proroctwa Starego Testamentu. Do czystości dziewiczego życia Marii odnosi się lilia w wazonie, ręcznik i umywalnia a nawet na wpół otwarte okno z widokiem na niebo. Widoczny na lewym skrzydle ogród w typie *hortus conclusus* też nawiązuje – za Pieśnią nad Pieśniami – do idei niewinności („ogrodem zamkniętym jesteś, siostrze ma, oblubienico, ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym” PnP 4,12). Inne sprzęty pokazane w obrazie są równie zagadkowe. Dlaczego stół jest szesnastoboczny? Czy ma to związek z szesnastoma prorokami Starego

Testamentu? Stół można odczytywać jako ołtarz. Do symboliki ołtarza i mszy świętej odnosi się też prawdopodobnie lavabo i ręcznik. Archanioł Gabriel ubrany w strój diakona może w takim przypadku reprezentować kapłana podczas mszy. Gabriel w stroju diakona pozostanie jednym z najtrwalszych wyobrażeń w scenie Zwiastowania aż do XX wieku.

W wielu obrazach niderlandzkich z XV wieku do Zwiastowania dochodzi w komnacie sypialnej. Rogier van der Weyden w Zwiastowaniu z Luwru, które jest częścią tryptyku powstałego na zamówienie piemonckiej rodziny kupieckiej Villa z Chieri koło Turynu (1434-35), pokazuje Marię na tle małżeńskiego łóża z baldachimem. U jego wezłowania namalowany jest medalion z wyobrażeniem Chrystusa. Tak przedstawiona scena odnosi się (za Pieśnią nad Pieśniami) do Marii jako dziewiczej oblubienicy Chrystusa. Święty Augustyn twierdził, że Maria musiała złożyć ślub czystości, zanim powiedziała aniołowi „Jakże się to stanie, skoro męża nie znam”. Koncepcja Wcielenia jako zaślubin rozwijała się od czasu „Wyznań” świętego Augustyna przez całe średniowiecze, jednak nie każde łóże w scenach Zwiastowania odwołuje się do tej symboliki. Mogło ono być po prostu odpowiedzią na konkretne zamówienie fundatora, który często żądał, aby scena rozgrywała się w bogatym, modnym wnętrzu mieszczańskiego domu. Włoscy fundatorzy zwracali uwagę przede wszystkim na mimetyczne umiejętności malarzy niderlandzkich. Biegłość w odwzorowywaniu rzeczywistości widoczna jest w każdym z przedstawionych w obrazie sprzętów i detali. Część z nich mówi o Wcieleniu językiem symboli. Charakterystyczne jest przedstawienie na gzymsie kominka szklanej karafki wypełnionej wodą, którą przenika światło, analogicznie do roli Ducha Świętego w poczęciu Jezusa: światło przenika do wnętrza zamkniętego naczynia, a jego blask odbija się na ścianie. Obok krawki pojawia się owoc granatu (zapowiedź męki Chrystusa) i owoc z rajskiego drzewa (odwołanie do Marii jako nowej Ewy).

W Zwiastowaniu z Aix-en-Provence z ok. 1445 (środkowa część tryptyku dla kościoła Saint Saveur, fundacji sukiennika Pierre'a Corpici) scena rozgrywa się nie w komnacie Marii, lecz w przedsionku kościoła. W ten sposób malarz wyraził przekonanie, że Maria (jej postać tak jak w poprzednich obrazach ma nadnaturalny rozmiar) w chwili Wcielenia staje się przedsionkiem Kościoła, przedsionkiem nowego czasu Łaski.

Jan van Eyck w jednym ze swoich najpiękniejszych Zwiastowań (1434-36, National Gallery of Art, Waszyngton namalowanym na zlecenie Filipa Dobrego prawdopodobnie dla kartuzji w Champmol) przedstawił scenę we wnętrzu okazałego niczym katedra kościoła. Wzorem było malarstwo miniaturowe[10]. Budowla ma cechy architektury romańskiej i gotyckiej, a nawę przykrywa drewniany, mocno zniszczony strop. To co stare i zniszczone ówcześni malarze przedstawiali jako odnoszące się do starego czasu prawa, to co nowe (gotyckie) zaś – do nowego czasu łaski. Witraż w oknie nad głową Marii wyobraża Boga Ojca stojącego na kuli ziemskiej, co jest odwołaniem do tekstu Księgi Izajasza: „Niebiosa są moim tronem a ziemia podnóżkiem nóg moich”. Po obu stronach okna znajdują się dwie sceny starotestamentowe: znalezienie Mojżesza i Przekazanie Mojżeszowi tablicy Przykazań. Dolną część obrazu wypełniają nadnaturalnych rozmiarów, pozbawione aureol postaci Marii i Gabriela. Archanioł wypowiada słowa pozdrowienia: AVE GRA. PLENA. Ave czytane na wspak to Eva, co kolejny raz wskazuje, że Maria jest nową Ewą. Maria przedstawiona z rękami wzniesionymi w geście orantki odpowiada posłuszeństwem wobec planów boskich: ECCE ANCILLA DNI. Ku Marii spływa gołębicą Ducha Świętego na tle złocistych promieni wychodzących z górnego okna, i to ku niej, a nie ku Gabrielowi płynie odpowiedź Marii zapisana odwróconymi literami. Drogocenna kapa, w którą odziany jest anioł, pokazuje tak cenioną wówczas biegłość w dokładnym odwzorowaniu

rzeczywistości, choćby wyobrażonej. Skromniejsza błękitna suknia Marii obramowana jest królewskim gronostajem. Charakterystyczne, tęczowe skrzydła anielskie (jedyne takie u van Eycka, lecz częste w sztuce europejskiej) mogą odwoływać się do antycznej symboliki posłańca – w Grecji uosobieniem tęczy i posłanką bogów była skrzydlata Iris. Tęcza oznaczała w średniowieczu najczęściej aureolę lub krąg świetlny i była znakiem przymierza z Bogiem. Skrzydła Gabriela przypominają też pawie pióra, które były używane do sporządzania wachlarzy liturgicznych. Zadaniem diakonów było (zwłaszcza w krajach o gorącym klimacie) poruszanie nimi podczas sprawowania mszy świętej dla odgonienia insektów. Ten zwyczaj obecny był bardzo długo w tradycji wschodniej. W liturgii rzymskiej przetrwał do schyłku średniowiecza. Diakoni poruszający wachlarzami porównywani byli do serafinów i cherubinów[11].

W obrazie van Eycka przed Marią znajdują się jeszcze: klęcznik z księgą Izajasza i wazon z liliami – tu nietypowo ukryty za taboret. Lilie są znakiem czystości Marii, a taboret przykryty poduszką to symbol tronowania Chrystusa[12]. W dolnej części obrazu płyty podłogowe wypełniają sceny ze Starego Testamentu z historią Samsona, Dawida i Goliata oraz niektóre znaki zodiaku – Baran, Panna, Koziorożec. Wszystkie motywy w obrazie wskazują, że tematem przewodnim jest zestawienie Starego i Nowego Przymierza. Początek nowego właśnie obserwujemy dzięki decyzji Marii. To ona jest łącznikiem między dwiema epokami.

Ważna jest tu rola światła, które wydobywa obie postacie z ciemniejszego tła. Gabriel i Maria są bowiem bohaterami nowej ery światła – epoki łaski. Wirtuozeria malarza w mimetycznym

odwzorowywaniu rzeczywistości i jego umiejętność posługiwania się farbą olejną dla pokazania świetlistości pozwoliła pokazać najgłębszy sens Zwiastowania.

Jak już wcześniej wspomniano, pod koniec średniowiecza głębokie przeżycia religijne spełniały się w dewocji prywatnej. XV-wieczny obraz był najczęściej nie tyle wykładem treści teologicznych, co samym obrazem – zobrazowaniem wizji. W niewielkim dyptyku Zwiastowania z kolekcji Tyssen Bornemisza w Madrycie z lat 1433–35 van Eyck jeszcze raz dał popis swoich umiejętności w tworzeniu iluzji, malując anioła i Marię na podobieństwo grupy kamiennych posągów i umieszczając ją wewnątrz całkowicie fikcyjnej, porfirowej ramy. U góry, na brzegu obramowania znajdujemy pochodzące z Ewangelii Łukaszowej pierwsze i ostatnie słowa dialogu Marii z aniołem: „Ave Maria...” nad Gabrielem i „Ecce Ancilla Domini...” nad Marią. Napisy te przypominają inskrypcje wyryte w marmurze. Postaci Marii i anioła stoją na fikcyjnych postumentach i wydaje się, że nie mieszczą się w iluzyjnej ramie. Monochromatyczność figur udających rzeźby miała podkreślać cielesność Logosu w akcie Wcielenia. Badacze wskazywali też na analogię pomiędzy przemianą ducha w ciało i przemianą rzeźby w malarstwo[13]. Specjalny efekt trójwymiarowości podkreśla w dyptyku czarne, błyszczące, jak gdyby wykonane z marmuru tło, które odbija postaci niczym w zwierciadle. Lustro ma tu symboliczne znaczenie – odnosi się do Marii i jej nieskalanej czystości. Z tradycyjnych symboli Zwiastowania zostały tylko dwa: gołębica i książka. Van Eyck powtórzył iluzjonistyczne ujęcie en grisaille sceny Zwiastowania na rewersach skrzydeł tryptyku z Drezna z ok. 1437 r. Obraz ten, przeznaczony do prywatnego użytku, mógł być własnością artysty. Podobne obrazy Zwiastowania en grisaille pojawiały się na rewersach skrzydeł dużych retabulów ołtarzowych np. w ołtarzu Portinarich Hugo van der Goesa, i w ołtarzu Sądu Ostatecznego z Beaune Rogiera van der Weyden.

Inną XV-wieczną formułą ikonograficzną, która podkreśla dziewiczą czystość Marii, było przedstawienie Zwiastowania jako polowania na jednorożca. W poliptyku Zwiastowania z jednorożcem wykonanego przez śląski warsztat w ostatnim ćwierćwieczu XV stulecia Gabriel występuje z rogiem – atrybutem myśliwego – a Maria trzyma na kolanach jednorożca. W średniowieczu jednorożec uchodził za symbol cnoty czystości, ale także Chrystusa a nawet samego Wcielenia. Z tego samego warsztatu rzeźbiarskiego pochodzi grupa Zwiastowania przy drzewie życia z ok. 1480. Jest to nawiązanie do idei Marii jako nowej Ewy.

Wśród dzieł rzeźbiarskich wyróżnia się ogromnych rozmiarów (5 m wys. x 3,2 szer.) „Pozdrowienie Anielskie” Wita Stwosza z kościoła św. Wawrzyńca w Norymberdze (1517-1518, fundacja patrycjusza Antona II Tuchera). Jest to ruchoma grupa Zwiastowania obramowana wieńcem róż, w który wpleciono medaliony. Na wieńcu zawieszony jest sznur różańca. Nad całością góruje półfigura Boga Ojca, której towarzyszą postaci muzykujących aniołów. Grupę tę, o bardzo rozbudowanym programie ikonograficznym, trzeba było oglądać z różnych stron, najpierw od frontu z widokiem na scenę Ukrzyżowania znajdującą się nad ołtarzem głównym kościoła. Aby ujrzeć tajemnice maryjne od Narodzenia po Zesłanie Ducha Świętego spojrzenie widza musiało krążyć po różanym wieńcu. Ogląd kończył się na Zaśnięciu Marii i jej Koronacji.

Nowy impuls w przedstawianiu Zwiastowania dała w XV wieku teoria obrazu Leona Battisty Albertiego, który, kładąc nacisk na zasady perspektywy, posłużył się metaforą otwartego okna i przyrównał go do idealnego obrazu. Tym samym ogląd rzeczy z poziomu symbolicznego

przesunął się ku widzeniu bezpośredniemu. Dla Albertiego „malarz zajmuje się tym, co widzialne”, a obraz staje się nie tylko reprezentacją przedmiotu, lecz także zapisem poznania. Tę nowoczesną formułę reprezentuje np. Zwiastowanie Piero della Francesca w zwieńczeniu poliptyku św. Antoniego (1460-70, dla kościoła San Antonio w Padwie, dziś Galeria Narodowa Umbrii w Perugii), czy tzw. Zwiastowanie z Muzeum San Marco Fra Angelico z 1450 r., będące częścią szafy na relikwie dla Santissima Annunziata we Florencji.

Dominikanin Fra Angelico malował scenę Zwiastowania wielokrotnie, łącząc Wcielenie z Wygnaniem z Raju w trzech obrazach ołtarzowych (dla Valdarno, Fiesole i Cortony). Maria jest na nich pokazana jako nowa Ewa, która zmazuje grzech poprzedniczki. W obrazach tych znajdziemy wiele motywów tradycyjnie łączonych ze sceną Zwiastowania (wizerunek Boga Ojca, *Manus Dei*, gołębica Ducha świętego, *hortus conclusus*, lilie i róże, złoty tron Marii, książka na jej kolanach), ale sens tych obrazów znacznie wykracza poza interpretację poszczególnych symboli. Badacze zwracali uwagę, że malarz zmagął się z niemożnością uchwycenia tajemnicy Wcielenia[14]. Środki nowoczesne – perspektywa i mimetyczność – mu nie wystarczały. W trakcie nowicjatu u dominikanów nasiąknął kulturą klasyczną i tradycją scholastyczną. Dziś uważa się go raczej za subtelny teologa, a nie malarza „naiwnego”. Był świadomy nowin artystycznych, które pojawiły się wówczas we Florencji: znał zasady perspektywy, budował obraz kolorem i światłem, ale nie rezygnował z dawnej symboliki światła i dociekliwości teologicznej. Wszystkie trzy obrazy Zwiastowania mają kompozycję bardzo wyważoną: scena dzieje się w obrębie portyku otoczonego ogrodem, archanioł znajduje się w centrum, Maria z prawej strony a ogród z lewej. W każdym z nich znajdują się jednak trudne do wytłumaczenia elementy takie jak trzy róże pod stopami Adama i Ewy (Fiesole) – wszak róże tradycyjnie były

obecne w ogrodzie zamkniętym Marii, a nie w ogrodzie rajskim – niewytłumaczalna arkada w głębi portyku i zaburzona perspektywa (Cortona), tajemnicze wzory – marmoryzacje na podłodze i ścianach (Valdarno), jaskółka w obrazie z Fiesole (jako drugi obok gołębiczy posłaniec?). Na obrazie z Cortony pojawia się rodzaj rebusu: otóż w słowach wydobywających się z ust Marii: ECCE ANCILLA DOMINI: (FIAT MIHI SECUNDUM) VERBUM TUUM brak środkowej części frazy – FIAT MIHI SECUNDUM / „niech mi się stanie”. Nie może ona chować się za kolumną, skoro słowa Gabriela płyną nieprzerwanie. To raczej wskazuje, że została ona zastąpiona przez samą kolumnę, która tradycyjnie była symbolem Chrystusa, a tu staje się wręcz wizualizacją Wcielenia. Gabriel wypowiada słowa: SPIRITUS SANCTUS SUPERVENIENT IN TE ET VIRALTISSIMI OBUMBRABIT TIBI, czyli Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego osłoni Cię).

Obraz z Muzeum San Marco pomyślany został jako niewidzialne okno otwarte na rzeczywistość w duchu Albertiego. Fra Angelico otoczył Gabriela i Marię otwartym, arkadowym portykiem z umieszczonym na osi portalem, przez który widoczny jest ogrodowy taras. Idealną, niemal abstrakcyjną symetrię obrazu podkreślają dwa cyprysy w tle (symbole niewinności) i gołębicą (symbol Ducha Świętego). Abstrakcyjny jest też rysunek skrzydeł anioła i ich kolor – z dawnej tęczy pozostały równe pasy kolorów. Inaczej niż w pozostałych Zwiastowaniach pokazano tu aureole bohaterów – już nie jako płaskie, złote dyski w stylu bizantyńskim, lecz w sposób nowoczesny, perspektywicznie. Najbardziej tajemnicze, osobiste wręcz wydają się dwa freski z tematem Zwiastowania w macierzystym klasztorze malarza San Marco we Florencji. Tzw. Zwiastowanie z korytarza północnego pokazuje scenę pod kolumnowym portykiem z przyklękającym aniołem i Marią siedzącą na prostym taborecie. Brakuje tu wyobrażenia Boga Ojca, została – dziś niemal całkowicie zamazana

– gołębica Ducha Świętego. W tle pojawia się zakratowane okno – symbol ukrytego życia Marii. Brak książki, lili i innych czytelnych symboli. Z boku po lewej – zamknięty płotem *hortus conclusus* Marii, za którym pojawia się obraz ogrodu rajskiego, ale już bez Adama i Ewy.

Jeszcze bardziej tajemniczy jest drugi obraz w klasztorze San Marco, który znajduje się w celi nr. 3. Z tradycyjnych atrybutów została tylko książka w rękach Marii. Brak nawet gołębicy. Scena rozgrywa się w sklepionym krużganku. Jest tylko anioł i Maria, a pomiędzy nimi duża plama bieli na tylnej ścianie. Z boku obserwuje scenę zatopiony w modlitwie dominikanin – święty Piotr z Werony, co sugeruje, że jest to wizja świętego. Zanurzenie sceny w abstrakcyjnej bieli zastąpiło dawną złotą świetlistość. Tu biel jest tak samo skromna jak prostota bohaterów sceny.

W okresie renesansu Zwiastowanie pozostało jednym z najczęściej podejmowanych tematów. Malarze pozwalali sobie na rozbudowanie sceny i pokazywanie innych, czasem zaskakujących wątków. Carlo Crivelli namalował w 1486 r. Zwiastowanie ze świętym Emidiusem. Obraz przedstawia lokalnego świętego, gdy zaczepia on na środku ulicy archanioła Gabriela, żeby przedstawić mu sprawy miasta Ascoli Piceno oraz zaprezentować jego model. Kilka lat wcześniej miasto – na mocy papieskiej bulli – uzyskało duży zakres swobody politycznej, a wiadomość o udzielonych uprawnieniach nadeszła 25 marca, a więc w dniu Zwiastowania. Dzień ten świętowano uroczystą procesją do kościoła franciszkanów Obserwantów, dla którego ufundowano obraz Crivellego. Malarz uzupełnił scenę różnymi, czasem zabawnymi szczegółami – pojawia się tu np. ciekawska dziewczynka obserwująca spotkanie z podestu nad schodami, kukinia i jabłko na skraju obrazu, paw na gzymsie – symbol wiosny, odrodzenia.

Wyjątkowym Zwiastowaniem jest obraz Antonello da Messiny z Palermo z 1475 r. Jest to właściwie skromny portret Marii przedstawionej w momencie, gdy pozdrawia ją niewidoczny anioł. Maria przerywa lekturę i gestem dłoni wyraża zaskoczenie.

Jednym z ostatnich tradycyjnych przedstawień jest Zwiastowanie Lorenza Lotto z Recanati, zamówione prawdopodobnie do siedziby jednego z bractw miejskich w 1534. W obrazie znajduje się mnóstwo symbolicznych elementów znanych nam z wcześniejszego okresu (*hortus conclusus*, cyprysy, łóżko, ręcznik, lichterz ze świecą, klepsydra, lilia, książka na pulpicie Marii i in.). Maria, pokazana nietypowo z lewej strony, przerywa modlitwę przestraszona gwałtownym pojawieniem się anioła i odwraca się do niego tyłem. Z tego samego powodu czmycha szybko kot – symbol szatana. Szaty Gabriela wirują, jego postać rzuca cień na podłogę. W górze unosi się wśród obłoków postać Boga Ojca, który gestem wyciągniętej ręki zdaje się zsyłać ku Marii Ducha Świętego, choć gołębicę w obrazie nie pokazano. Widać za to niepokój i zaburzenie renesansowej harmonii.

Od okresu manieryzmu temat Zwiastowania staje się często pretekstem do pokazania wirtuozerii malarskiej i cudowności. Coraz większą wagę przykłada się do pokazania emocji. Odkąd wraz z renesansem i reformacją obraz utracił ważną część swej mocy na rzecz słowa, jego miejsce zajęła sztuka. Luter był dość powściągliwy w krytyce obrazów, większą szkodę wyrządził obrazom katolik – Erazm. To dopiero w dziele sztuki pojawiła się zastrzeżona dla artysty nowa warstwa sensu, uchwycona w słynnej formule *non so che/je ne sais quoi*. Oznaczała ona pewną nieuchwytną, artystyczną jakość dzieła niemożliwą do opisanania. Obrazy stopniowo traciły wieloznaczność i zaczynały po

prostu odzwierciedlać humanistyczne piękno sztuki. Wobec tego w okresie potrydenckim Kościół katolicki musiał znaleźć nowy sposób postępowania z obrazami, aby podtrzymać ich kultową funkcję[15]. Sztuka otrzymała zadanie sugestywnego zainscenizowania dawnej ikonografii. I tak się stało z obrazami Zwiastowania. Od okresu manieryzmu i baroku temat przedstawiany był przeważnie w sposób kanoniczny tzn. bez odwoływania się do tradycji apokryficznej, pozbawiany był wieloznacznych szczegółów na rzecz większej spójności kompozycyjnej i narracyjnej. Malarz skupiał się na samym momencie spotkania archanioła i Marii. Atmosferę cudowności i majestatyczności oddają często grupy aniołów przybywających na chmurach razem z Gabrielem. Po raz pierwszy Gabriela przybywającego na obłoku przedstawił Correggio na fresku z kościoła San Francesco w Parmie (dziś w Pinakotece w Parmie). Później podobne ujęcie powtórzyli Annibale Carracci, Guido Reni i inni. U Guido Reniego nowe, subtelne zestawienia kolorystyczne i kontrasty światła i cienia były formą wizualnej perswazji, rodzajem malarskiej retoryki. Tycjan już wcześniej rozbudował scenę o ogromnych rozmiarów glorię anielską w obłokach, w której ukazuje się gołębica Ducha Świętego (Zwiastowanie z kościoła San Salvador w Wenecji, 1567). Konsekwencją takiego ujęcia było pokazanie Marii przestraszonej nagłym i niezwykłym zjawieniem się anioła. Tycjan pokazał ją w gwałtownym ruchu.

El Greco malował Zwiastowanie w wielu wariantach. W Zwiastowaniu z ołtarza głównego, namalowanego dla Colegio de la Encarnation w Madrycie 1597-1600 (dziś w Prado; pierwotnie była to część wielkiego polptyku, obrazy są obecnie rozproszone) malarz pokazał scenę, w której młodziutkiej Marii ukazuje się archanioł Gabriel w otoczeniu muzykujących aniołów. Elementy architektoniczne zostały niemal całkowicie przysłonięte chmurami, wśród których pojawiają się główki anielskie, a w samym centrum w świetlistej poświacie ukazuje się

gołębica Ducha Świętego. Nowym elementem jest pokazany na dole krzew gorejący – roślina, która płonęła, ale się nie spalała, pod postacią której Bóg ukazał się Mojżeszowi na górze Synaj. To symbol wiary, która się odnawia. Mimo poważnych, skupionych twarzy Marii i Gabriela scena jest właściwie apoteozą radości płynącej z Wcielenia.

W 1608 Caravaggio namalował Zwiastowanie dla katedry w Nancy. Malarz wydobył postaci z mroku za pomocą silnego światła. Anioł ubrany w nonszalancko przewiązaną białą szatę przybywa do pokoju Marii na chmurze i jest to jedyny niezwykły element całej kompozycji. W sposób dla Caravaggia charakterystyczny Gabriel pokazany jest właściwie od tyłu i z niemal niewidoczną twarzą. W wyciągniętej ręce trzyma lilię tuż nad głową klęczącej Marii. W obrazie brak gołębicy Ducha Świętego, są za to charakterystyczne przedmioty pokazane z realistycznym zacięciem, jak łoże – tym razem z niedbale rozrzuconą pościelą i koszyk z wełną, która jest przetworzeniem znanej z apokryfów purpury.

Nicolas Poussin (obraz z National Gallery w Londynie, 1657) również przedstawił scenę Zwiastowania w mroku, na tle ciemnych draperii z Marią siedzącą na poduszce z nogami skrzyżowanymi i rękami szeroko rozpostartymi w kierunku anioła. Płaszcz ma niespotykany, żółty kolor, który rozświetla ciemność. Źródłem światła jest aureola wokół gołębicy Ducha Świętego tuż nad głową Marii. Mrok, w jakim toną sceny Zwiastowania u Caravaggia i Poussina może być ilustracją słów archanioła: „moc Najwyższego osłoni Cię”.

Na obrazie włoskiego malarza – kameduły Wenantego z Subiaco z dawnego kościoła kamedułów w Rytwianach z około roku 1628 archanioł Gabriel w scenie Zwiastowania ubrany został w polski strój – żupan i kontusz[16]. W tle pokazano rytwiański kościół, a w sferze niebieskiej wśród chmur – Boga Ojca, gołębicę Ducha Świętego w złotej aureoli i muzykujące anioły. Obraz stylem i kolorytem nawiązuje do tradycji XVI wiecznego malarstwa weneckiego.

W 1785 r. Francesco Goya namalował Zwiastowanie do kościoła kapucynów San Antonio del Prado w Madrycie. Klęcząca Maria o delikatnej, porcelanowej twarzy i pochylający się nad nią anioł ukazani zostali w widoku z dołu, co dodało monumentalizmu tej pełnej subtelnymi kolorami scenie. Obie postaci skąpane są w strumieniu bijącego z góry światła, w którym zjawia się gołębica Ducha Świętego. Z tradycyjnej ikonografii została lilia, koszyk z robótką i zwój na pulpicie.

W XIX wieku przedstawienia Zwiastowania są rzadkie. Malowali je chętnie prerafaelici, którzy programowo nawiązywali do sztuki włoskiej późnego średniowiecza i quattrocenta, lubowali się w symbolizmie i nastrojach mistycznych. Przykładem niech będzie obraz Edwarda Burne-Jonesa z 1879 r., nawiązujący do starej ikonografii Zwiastowania przy źródle/studni (Lady Lever Art Gallery, Liverpool). Z kolei Dante Gabriel Rossetti w obrazie „Ecce Ancilla Domini” z 1850 r. (Tate Gallery) odszedł od tradycyjnych przedstawień tematu, pokazując dziewczęcą Marię, gdy wybudzona ze snu kuli się na łóżku, przestraszona pojawieniem się archanioła. Pomieszczenie jest małe, a dominujący nastrój – niepokojący i klaustrofobiczny. Nie zmienia tego nawet okno, przez które widać kawałek nieba i drzewo. Nastrój buduje dominująca w obrazie biel – białe są ściany pokoju, tunika Gabriela i nocna koszula

Marii. Tradycyjne kolory maryjne: błękit i czerwień zostały użyte w dodatkowych elementach wystroju: za plecami Marii znalazł się błękitny parawan, a przed łóżkiem czerwona tkanina haftowana motywem lilii. Ten sam motyw wyszywanej robótki Rosetti pokazał wcześniej w obrazie „Młodość Panny Marii”. Zwiastowanie dzieje się zatem w panińskiej sypialni, w której Maria przygotowywała się do czystego i ofiarnego życia. Nawiązaniem do wczesnorennesansowej konwencji przedstawiania są złote aureole wokół głów Gabriela i Marii oraz lilia w ręku archanioła. Delikatna aureola otacza również gołębicę.

Z 1898 r. pochodzi Zwiastowanie, które namalował Henry Ossawa Tanner – pierwszy malarz afroamerykański, który zyskał międzynarodowe uznanie. Maria pokazana jest, gdy siedzi na łóżku w niedbale założonym ubraniu i – zdziwiona, ale i skupiona – wpatruje się w słup światła, który pojawił się w jej pokoju. Może to być odniesienie do obecności Boga w biblijnym słupie ognia lub też po prostu do obecności anioła. Niebiesko-zielona szata położona z boku przypomina tradycyjny strój Marii w scenach Zwiastowania. Skromne, sklezione wnętrza z dywanami na podłodze i na ścianie za łóżkiem, a także ubranie Marii wskazują, że scena dzieje się w Palestynie.

Belgijski symbolista Leon Henri Marie Frederic (1856-1940) w Bolesnym Zwiastowaniu z 1927 całą uwagę skupia na Marii, a małomiasteczkowe otoczenie sceny nie odgrywa istotnej roli. Podobnie jak w dawnych obrazach Zwiastowania i tu ważne są gesty: Gabriela wskazującego palcem na Niebo i Marii załamującej boleśnie ręce, wpatrującej się w zamyśleniu w bukiet kolczastych róż w ręku archanioła. Róże użyte zostały inaczej, niż sugeruje tradycja, wg. której Marię przedstawiano jako różę bez cierni (*rosa mystica*). Tu wskazują na przyszłą boleść matki pod krzyżem. Jacek Malczewski (1854-1929) w

obrazie z 1923 r. (MNW) także robi wyraźne zbliżenie na obie postacie. Scena dzieje się w zwykłej izbie z widocznym za oknem fragmentem wiosennego pejzażu. Maria jest wiejską dziewczyną, która rozmawia z wiejskim chłopakiem. Malarz odwołał się do tradycyjnej gestykulacji: Gabriel składa ręce do modlitwy, podczas gdy Maria składa je na piersi w geście akceptacji. Podobnie jak w obrazie Frederica żadna z postaci nie ma aureoli; nie ma tu też żadnego śladu obecności Ducha Świętego (u Frederica palec wskazujący na niebo może sugerować jego obecność). U Malczewskiego są za to niezwykle piękne skrzydła anielskie oraz ledwie widoczne na stole: naparstek i nożyczki – echo apokryficznego koszyka z purpurą.

Francuskiemu artyście Maurice'owi Denis (1870-1943) temat Zwiastowania towarzyszył przez całe życie (namalował kilkanaście obrazów na ten temat). Malarz, który twierdził, że „Obraz jest powierzchnią płaską pokrytą kolorami w pewnym określonym porządku” mawiał też, że „Każdy artysta chrześcijański jest osobiście odpowiedzialny za piękno kościołów”[17] i miał misję unowocześnienia sztuki religijnej. Swoim malarstwem wyznawał wiarę w Boga, a żył przecież w świecie, w którym gwałtownie przyspieszyła modernizacja i laicyzacja. Jacques Maritain pisał wówczas o współczesnym katolicyzmie w „Antimoderne” (1922) w sposób bliski postrzeganiu sztuki chrześcijańskiej przez Maurice'a Denis. Pierwsze Zwiastowanie Denis namalował, gdy miał 19 lat i dał mu tytuł „Misterium katolickie” (1889). Powstało sześć wersji tego obrazu[18]. Tu, w skromnym pokoiku diakon z otwartą księgą i dwaj ministranci ze świecami stają przed wizją Marii Niepokalanej pokazanej w białym stroju. Za oknem widzimy wiosenny pejzaż – bo Zwiastowanie dzieje się u progu wiosny, a na parapecie stoi wazon z białą lilią. W 1913 namalował Zwiastowanie z klęczącym aniołem i refleksem światła na podłodze. Z 1914 r. pochodzi różowe Zwiastowanie z Asyżu z Marią w sukni ślubnej

i diakonem unoszącym obie ręce w geście hołdu, a z 1929 tzw. Zwiastowanie w Nazarecie w scenerii Palestyny. W latach 20-tych namalował w hołdzie dla Fra Angelico kilka obrazów nazwanych Zwiastowaniami we Fiesole. W jednym z nich – pochodzącym z 1928 r. – pokazał tradycyjnego archanioła ze skrzydłami i Marię w klasycznej niebieskiej sukni na tle wzgórz wokół Fiesole. Znajdziemy tu znane ze średniowiecznych i renesansowych obrazów rośliny w donicach i cyprysy (symbole życia i niewinności). W malarstwie Maurice'a Denis widać ciągle żywą wyobraźnię religijną, która wyrażała się środkami sztuki nowoczesnej, karmiąc się jednocześnie tradycją.

Na gruncie ikony podobne stanowisko zajmował Jerzy Nowosielski, który korzystał z tradycji awangardy, surrealizmu i wschodniej teologii ikony, łącząc to z własną intuicją teologiczną i malarską „podświadomością”. Stąd pochodziła, zauważona przez Krystynę Czerni, jego idea „nieoswojonego piękna”. Udało mu się na gruncie tradycji malarstwa ikonowego napisać jej kolejny, zupełnie nowy i żywy rozdział. Według Nowosielskiego malowanie ikon było działaniem ekumenicznym. Warto się dziś zastanowić, czy w zachodniej tradycji malarskiej znajdziemy przykłady poruszające współczesną wrażliwość religijną i zdolne inspirować.

Czy Zwiastowanie można dziś namalować? Jak pokazać tajemnicę Wcielenia? Jak zobaczyć w obrazie to, co „niepojęte”? Pewną wskazówkę daje nam współczesny francuski filozof i badacz teorii obrazów Georges Didi-Huberman w eseju „Ce que nous voyons, ce qui nous regarde”[19] z 1992r., gdy pisze o dwóch sposobach widzenia, które są przeciwstawne tylko pozornie: o widzeniu „wierzącym”, którego przykładem jest doświadczenie Jana, który po Zmartwychwstaniu wyprzedził Piotra w drodze do grobu i zobaczył

puste miejsce, płótna zamiast ciała. To o tym doświadczeniu napisano: „a gdy zobaczył, uwierzył” (Jan 20,9). Drugie, inne widzenie zwane: „tautologicznym” w latach 60-tych XX wieku w następujący sposób scharakteryzował malarz-minimalista Frank Stella: „widzimy to, co widzimy”. Didi-Huberman zauważa, że nie możemy abstrahować od tego, co widzimy i zarazem musimy przymknąć oczy, żeby zobaczyć więcej. Gdy patrzymy na obraz, coś nieuchronnie nam umyka. Piękno obrazu może polegać na tym, że nie wszystko możemy zobaczyć i zrozumieć. A więc zostaje ... tajemnica. I musimy się z tym pogodzić.

*Anna Kilian*

*Foto: Domena publiczna*

Przypisy:

[1] Ryszard Przybylski, *Homilie na ewangelię dzieciństwa*, Warszawa 2007, s. 5.

[2] Tamże, s. 179.

[3] Hans Belting, *Obraz i kult*, Warszawa 2010, s. ?

[4] Ks. Michał Janocha, *Ikona Zwiastowania*, Poznań 2002, s. 10.

[5] Tamże, s. 12.

[6] Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris 2006, s. 76-77.

[7] Adam Labuda, *Tryptyk Zwiastowania Najświętszej Marii Pannie fundacji Łukasza Górki. Ikonografia, źródła programu obrazowego i historyczny kontekst dzieła*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickej” 32, 2015, s. 13.

[8] Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500. T.II Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430-1500*, Warszawa 2011, s. 56.

[9] Tamże. W rozdziale „Metody i interpretacje” autor omawia najbardziej znaczące interpretacje malarstwa niderlandzkiego.

[10] Tamże, s. 201.

[11] Dorothea Forstner OSB, *Świat Symboliki Chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 245-246.

[12] Ziemia, dz.cyt., s. 82.

[13] Hans Belting, *Die Erfindung de Gamaldes*, Munchen 1994.

[14] Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, Paris 1990.

[15] Hans Belting, *Obraz i kult*, s. 23.

[16] Na temat ikonografii Zwiastowania w polskiej sztuce nowożytnej pisała Hanna Graczyk w: *Maryja Matka Chrystusa*, s. 119-145, seria: *Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce pod red. Janusza St. Pasierba. Nowy Testament; t.1*, Warszawa 1987.

[17] *Maurice Denis 1870-1943: Paris Musee d'Orsay 32 Octobre 2006 – 21 Janvier 2007*, s. 59.

[18] Tamże, s. 116.

[19] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, 1992.