

IWONA KOŚCIÓŁKO

ZWIASTOWANIE Z MĄDREGO JAKO PRZYKŁAD IKONOGRAFII WCIELEŃ*

Tajemnica Wcielenia pojawiła się w ikonografii w początkach sztuki chrześcijańskiej i przez wieki była dla artystów źródłem inspiracji. Każda epoka w dziejach sztuki wypracowała własny typ przedstawienia tego tematu, starając się jak najpełniej wyrazić to, co pozostawało poza granicą ludzkiego rozumienia.

Próbie tę podjął również twórca *Zwiastowania* pochodzącego ze Zbiorów Kórnickich¹. Obraz datowany na 1529 r. stanowił niegdyś środkową część ołtarza w kościele parafialnym w Mądrem. Dzieło to, łączące w sobie elementy tradycji malarstwa gotyckiego i nowe prądy renesansowe, ma bogatą i przemyślaną kompozycję. Warstwa treściowa, skupiona wokół wydarzenia z Nazaretu, wzbogacona jest wątkami pochodzącymi z tradycji antycznej, które łącząc się z tradycją chrześcijańską, zbiegają się w centralnym punkcie, jakim jest Misterium Wcielenia. Charakterystycznym elementem przedstawi-

* Artykuł ten został opracowany na podstawie pracy magisterskiej autorki *Ikonografia sceny Zwiastowania Marii z postacią Boga Ojca na przykładzie obrazu „Zwiastowanie” z Mądrego (obecnie Zbiory w Kórniku)*, Lublin 2001, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Urszuli Małgorzaty Mazurczak.

¹ Tryptyk *Zwiastowania*, datowany na rok 1529, ufundowany został przez Łukasza II Górkę (zm. 1542), wojewodę poznańskiego. Przeznaczony był do kolegiaty w Kórniku – siedziby rodowej Górków – rozbudowywanej i wyposażanej przez kolejnych członków rodziny. Nie wiadomo jednak, czy znajdował się w ołtarzu bocznym czy w osobnej kaplicy. Dalsze losy retabulum nie zostały zrekonstruowane. Wiadomo, iż znajdował się on w kościele parafialnym w Mądrem (dawny powiat średzki). Stamtąd w połowie XIX w. dla zbiorów kórnickich pozyskał go Tytus Działyński. Gromadził on pamiątki związane z Kórnikiem, zaś tryptyk z Mądrego zainteresował go ze względu na portret fundatora. Obraz środkowy przechowywany jest do dzisiaj w Muzeum Zamkowym w Kórniku, natomiast zagadkowy jest los skrzydeł bocznych. Zagięły one prawdopodobnie w czasie II wojny światowej i znane są obecnie z fotografii z roku 1935, ukazującej je na ścianie kościoła w Mądrem.

nia, podkreślającym istotę i znaczenie wydarzenia Zwiastowania, jest udział w nim całej Trójcy Świętej. Twórca obrazu z Mądrego szczególnie wyodrębnił postać Boga Ojca, posyłającego ku Maryi Dzieciątka – drugą Osobę Boską. Gołębica Ducha Świętego uobecnia Bożą Moc, jaką została obdarowana Maryja, by uczestniczyć w zbawczym dziele.

OPIS OBRAZU

Obraz *Zwiastowanie ze Zbiorów Kórnickich* został wykonany techniką temperową na drewnie lipowym. Ma kształt stojącego prostokąta, zamkniętego od góry półkoliście, o wymiarach 135 x 108 cm.

Głównym tematem obrazu jest scena Zwiastowania Maryi, której towarzyszy w tle przedstawienie Nawiedzenia Świętej Elżbiety oraz postać fundatora na pierwszym planie. Zwiastowanie rozgrywa się w obrębie otwartego ganku. Po prawej stronie obrazu, na tronie z baldachimem, za rozbudowanym pulpitem klęczy Maryja. Jej twarz zwrócona jest w prawo ku Gabrielowi, wzrok ma skierowany w dół. Otaczają ją spływające aż na ramiona ciemne włosy, ułożone w długie pasma pojedynczych loków. Na skroniach spoczywa wąski, złoty diadem, dekorowany główkami kwiatowymi. Głowę otacza aureola. Skrzyżowane dłonie trzyma złożone na piersiach. Maryja odziana jest w czerwoną suknię, suto marszczoną w talii i rękawach. Niewielki, prosto zakończony dekolt, lewe ramię, pas oraz mankiety obszyte są ozdobną, szeroką taśmą ze złotym motywem wici roślinnej na ciemnym tle. Zarzucony na prawe ramię turkusowy płaszcz z złotym podbiciem spływa ciężko ku ziemi. Tron, na którym siedzi Maryja, złożony jest z cokołu, trzonu, siedziska i oparcia. Nad cokołem pokrytym rzeźbiarską dekoracją roślinną, biegnie ornament z liści akantu. Powyżej znajduje się trzon z płyciną wypełnioną płasko rzeźbioną dekoracją. Podobnie ozdobiona jest pozioma listwa obiegająca siedzisko. Widoczny fragment oparcia zbudowany jest z czarnego wspornika pokrytego złotym ornamentem u podstawy, ze złotym przewiązaniem w $\frac{3}{4}$ wysokości, i złotej kopulce w zwieńczeniu. Od wspornika odchodzi poziomo ułożona woluta w kolorze niebieskim, stanowiąca właściwe oparcie. Na siedzisku widoczny jest fragment ciemnej poduszki, której rogi zdobią złote chwasty. Czworoboczny pulpit, ujęty perspektywicznie, tworzy cokół, dwa schodkowe uskoki ponad nim, następnie gzyms ze złotym napisem: S. ACHIMICA ASCENDET PUEL/LA QVE FACIE FORMOSA AC PVL CRA

CAPILLIS. Powyżej gzymsu biegnie dekoracja z liści akantu, nad nią dwa schodkowe uskoki. Trzon pulpitu wypełniają płyciny. Frontowa zawiera dwie postacie Sybill trzymających banderole z napisami, pierwsza: SIBILLA LIBICA ECCE VENIET/DIES ET ILLVMINABIT DOMINUS D. T.; druga: SIBILLA PER/SICA ECCE BESTIA CONCULCABE/RIS [D]IGNETUR DOMINUS. Na bocznej płycinie widnieje postać Sybilli z banderolą, na której widnieje napis: SIBILLA ERITREA/IN VLTIMA ETATE HUMILIABI DEUS. Górną część pulpitu tworzą dwa schodkowe uskoki, nad nimi fryz, ujęty w dwa gzymsy, z napisami: na części frontowej: SIBILLA FRIGIA EX OLIMPO EXCELSO VENIE[T]/SIBILLA SAMIA ECCE VENIET DIVES ET NASCETUR; na części bocznej: SIBILLA DELFICA NASCE/TUR PROPHETA ABSQVE MATRIS CO. Narożniki fryzu ujmują uskrzydłone główki aniołków. Na pulpicie widoczna jest górna część otwartej księgi. Za tronem znajduje się baldachim. Jego zaplecek tworzy tkanina o wzorze złożonym z prostokątów wypełnionych złotymi motywami ornamentalnymi na czerwonym tle. Górna część baldachimu składa się z dwóch pasów zewnętrznych, dekorowanych złotą wicią roślinną, ujmujących pas środkowy, na którym biegnie złoty napis na ciemnoczerwonym tle: SPIRITUS SANCTUS IN TE DESCEND. W części frontowej baldachimu, z lewej strony Maryi widnieje odsłonięta i odciągnięta na bok zasłona. Z prawej strony widoczny również fragment odsuniętej zasłony. W przestrzeni pod baldachimem, bezpośrednio nad głową Maryi, unosi się gołębicą symbolizująca Ducha Świętego.

Lewą stronę przedstawienia wypełnia postać Gabriela, zwrócona w $\frac{3}{4}$ do widza. Jego twarz otaczają sięgające ramion ciemne, kręcone włosy z grzywką zasłaniającą czoło. Swój wzrok kieruje na Maryję. Głowa posłańca otoczona jest aureolą. Bogaty strój nawiązuje do szat liturgicznych. Złożony jest z alby, która opadając ku ziemi, układa się w liczne fałdy i załamania. Przy szyi i mankietach zdobi ją taśma ze złotym ornamentem. Ciemną dalmatykę, nałożoną na albę, również obiega szeroki pas ornamentu. Przy rękawach i na dolnym brzegu składa się on ze stylizowanej wici, układającej się w okręgi, wewnątrz których umieszczono kamienie szlachetne. Na prawym boku dalmatyki widoczne rozcięcie, obszyte dekoracyjną taśmą z motywem rombów, spięte ozdobną broszą z kamieniem szlachetnym. Wierzchnią szatę anioła stanowi kapa w kolorze złotym, z niebieskim podbiciem, spięta na piersiach zapinką złożoną z dwóch broszy w kształcie czworoliści, wpisanych w owale, z kamieniami w środku, połączonych pasmanteryjną taśmą. Obszyta jest również pasmanteryjną bordiurą, dekorowaną złotym stylizowanym ornamentem roślinnym, z rytmicznie ułożonymi kamieniami szlachetnymi. Brzegi kapy unoszą się jakby pod wpływem gwałtownego podmuchu wiatru, ukazując

niebieskie podbicie załamane w ostre fałdy. Prawa ręka anioła ugięta w łokciu. Dłoń o dwóch wyciągniętych palcach wskazuje na Maryję. W lewej ręce złota laska, której dolna część, zakończona ozdobnym guzem, przechodzi w ornamentalnie skrecony trzon. Środkowa część laski – gładka, górna – znowu skrecona i zwieńczona kwiatonem. Owija ją wąska, ciemna wstęga z widocznym złotym napisem: AVE GRATIA PLENA. Skrzydła anioła (prawe widoczne w całości, lewe – w górnej części) zbudowane z długich piór, po stronie zewnętrznej ciemnych, po wewnętrznej – w górnej połowie różowoczerwonych, w dolnej – ciemnych.

U stóp Gabriela została ukazana miniaturowa postać donatora – Łukasza Górki. Ukazany w $\frac{3}{4}$, klęczy zwracając się w stronę Maryi. Ciemne włosy półkuliście przycięte nad czołem, wzrok skierowany ku Najświętszej Pannie. Długi nos i podbródek są ostro zarysowane, a wąskie usta – zaciśnięte. Spodnia szata fundatora widoczna przy szyi i mankietach, ozdobiona jest złotą lamówką. Ciężką, układającą się w liczne pionowe fałdy szubę w kolorze ciemnej purpury zdobi delikatny złoty wzór. Przy szyi i ramionach – kołnierz z ciemnego futra, na którym spoczywa gruby złoty łańcuch z ciasno splecionych ogniów. Złożone do modlitwy ręce donatora zdobią pierścienie, nałożone na kciuk i palec wskazujący prawej dłoni. Przed nim widoczna czteropolowa tarcza ukazująca godła: Łodzia, Odrowąż, Nałęcz i Sulima. W klejnocie powtórzone zostało godło Łodzia z pękiem pawich piór. Kartusz flankują dwie pary putt. Na wysokości głowy adoranta widnieje napis: MATER DEI/MISERE-RE MEI.

Scena Zwiastowania oddzielona jest od sceny drugoplanowej balustradą w kolorze czerwonoróżowym, którą zdobią półkuliście zakończone wgłębienia. Wzdłuż brzegu balustrady biegnie napis: ANVCCIACIO ET VISITACIO.

Drugi plan obrazu wypełnia scena Nawiedzenia św. Elżbiety. Maryja, której głowę otacza nimb, okryta ciemnym płaszczem z jasną podszewką, odziana jest w czerwoną suknię przewiazaną w talii, wykończoną przy dekolcie i mankietach ozdobną lamówką. Obie ręce wyciąga w kierunku Elżbiety, ujmując jej dłonie. Głowa św. Elżbiety, otoczona nimbem, przykryta jest białą chustą. Na obficie marszczoną suknię o szeroko zakończonych rękawach założony jest płaszcz, spięty na piersiach. Zwrócone ku sobie niewiasty flankują dwie pary postaci kobiecych: po stronie Maryji pierwsza w białym welonie i czerwonym płaszczu okrywającym głowę, druga – w welonie i ciemnym płaszczu, po stronie św. Elżbiety obie kobiety w ozdobnych czepcach. W tle sceny krajobraz, który budują pojedyncze, urwiste, płaskie wzgórza, pokryte skąpą roślinnością. Za postacią Elżbiety widnieje fragment architektury przypominający świątynię z kilkoma kopułami.

Powyżej, w partii nieba, tuż pod półkolistym zamknięciem obrazu, znajduje się półpostać Boga Ojca, otoczona promienistą glorią na tle świetlistej mandorli. Na głowie o długich, ciemnych włosach spoczywa zamknięta korona. Postać Boga, który prawą dłoń unosi w geście błogosławieństwa, okrywa ciemna suknia i nieco jaśniejszy płaszcz, oblamowany pasmanterią, spięty na piersiach. W lewej trzyma złotą sferę, zwieńczoną krzyżem. Mandorłę otaczają obłoki, na tle których widocznych jest siedem uskrzydłych główek anielskich. Od Boga Ojca ku Maryi przyjmującej Zwiastowanie spływa nagie Dzieciątko z aureolą wokół głowy, trzymając na ramieniu krzyż w kształcie litery T.

W dolnej części kompozycji, między kartuszem herbowym a pulpitem Maryi, data: 1529.

STAN BADAŃ

Jedną z pierwszych wzmianek o tzw. obrazie z Mądrego spotykamy w pracy Nikodema Pajzderskiego z 1922 r.² Jest to popularnonaukowa „artystyczna” monografia miasta, wydana przez Towarzystwo Nauczycieli Szkół Wyższych we Lwowie „NAUKA I SZTUKA”. Zawiera wstęp historyczny oraz charakterystykę budownictwa, rzeźby, malarstwa i rzemiosła od czasów średniowiecza po wiek XIX. *Zwiastowanie z Kórnika* obok obrazu św. Anny Samotrzcę z Szamotuł autor zalicza do najpiękniejszych dzieł malarstwa renesansowego w Polsce, dających wyobrażenie o ówczesnych wymaganiach sfer najzamożniejszych. Widzi w nich już, poza tradycją sztuki gotyckiej, ożywcze prądy renesansu, tak pod względem kompozycji, jak i kolorytu. Jako niewyjaśnioną kwestię zostawia związek tych obrazów z twórczością cechu malarskiego w Poznaniu i ich wzajemne zależności³. Niewielki ustęp *Zwiastowaniu kórnickiemu* poświęca Feliks Kopera w *Dziejach malarstwa w Polsce*⁴. Podkreśla jego bogactwo, ozdobność i wykwiłtność sceny oraz typowość dla całego szeregu dzieł. Kompozycja obrazu nasuwa autorowi analogię z miniaturą z klasztoru Augustianów w Krakowie (obraz w peters-

² N. P a j z d e r s k i, *Poznań*, Lwów–Warszawa 1922.

³ Tamże, s. 54.

⁴ F. K o p e r a, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 2: *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku (renesans, barok, rokoko)*, Kraków 1926.

burskiej Bibliotece Publicznej), a układ szat anioła – z twórczością Wita Stwosza. Nie identyfikuje natomiast Sybill umieszczonych na klęczniku, określając je jako postacie z wstęgami⁵. Z 1936 r. pochodzi katalog wystawy *Wielkopolska plastyka gotycka*⁶, którego redaktor, Gwido Chmarzyński, wymienia interesujący nas obraz jeszcze ze skrzydłami. W 1937 r. Bibliothèque de l'Institut Français de Varsovie wydała w języku francuskim pracę Michała Walickiego *La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons*⁷, w której wśród arcydzieł malarstwa tablicowego autor wymienia również obraz z Kórnika jako charakterystyczne, obok Madonny z Gostynia, dla wielkopolskiej szkoły malarstwa⁸.

Już po II wojnie światowej, w 1952 r., miała miejsce wystawa *Malarstwo wielkopolskie 1520-1650*. Jej katalog pod redakcją Anieli Sławskiej zamieszcza krótką wzmiankę o obrazie, jego fotografię oraz wcześniejszą bibliografię⁹. W 1961 r. obrazem *Zwiastowania* zainteresował się ponownie M. Walicki. Odczytał napisy znajdujące się na balustradzie, baldachimie, gzymsach i filunkach klęcznika oraz na banderolach. Zidentyfikował i określił postacie Sybill oraz przynależne im cytaty¹⁰. W 1962 r. ten sam autor podjął problem inspiracji graficznych obrazu z Mądrego. W artykule¹¹ zamieszczonym w „Biuletynie Historii Sztuki” ustala rycinę Georga Erlingera (zm. 1542), augsburskiego drukarza i astronoma, jako pierwowzór obrazu *Zwiastowania*. Drzeworyt Erlingera z 1520 r., podobnie jak tej samej treści drzeworyt sztrasburczyka Hansa Wechtlina, wywodzi się ze znanego *Zwiastowania* Dürera i jest jego parafrazą. Jednak Erlinger wprowadził w swym drzeworycie simultaniczną scenę Nawiedzenia oraz zamknął ją półkolem, umieszczając w górnych narożach dwa medaliony z postaciami Ewy i Judyty. Analogiczną

⁵ Tamże, s. 134.

⁶ *Wielkopolska plastyka gotycka. Katalog wystawy*, red. G. Chmarzyński, Poznań 1936.

⁷ M. W a l i c k i, *La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons*, Paris 1937.

⁸ Tamże, s. 39.

⁹ A. S ł a w s k a, *Malarstwo wielkopolskie 1520-1650. Katalog wystawy*, Poznań 1952.

¹⁰ M. W a l i c k i, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961.

¹¹ T e n ż e, *Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” (dalej: BHS), 24(1962), nr 3/4, s. 383-399. Temat ten omówił autor pierwotnie w 1934 r. na łamach „Sprawozdań Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, wydział II. Cytowany wcześniej artykuł z 1962 r. porządkuje materiał oraz wprowadza nowe interpretacje do stanu z 1934 r. (m.in. stwierdzenie znajomości ryciny G. Erlingera w przypadku obrazu z Mądrego).

kompozycję (Walicki przypuszcza, iż kiedyś z medalionami) prezentuje obraz wielkopolski¹². Takie stanowisko podkreśla także w 1965 r. w rozdziale *Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI w.* swej pracy pt. *Złoty widnokrąg*¹³.

Próba podsumowania stanu wiedzy na temat interesującego nas obrazu był referat A. Sławskiej „Z zagadnień malarstwa I poł. XVI w.”, wygłoszony na sesji naukowej poświęconej renesansowej sztuce Wielkopolski, która odbyła się w dniach 10 i 11 marca 1967 r. w Poznaniu¹⁴. Sławska umieszcza tryptyk z Mądrego w zespole obrazów z lat 1521-1546, najbardziej reprezentacyjnych dla malarstwa renesansowego w Wielkopolsce, pochodzących z jednego, najpoważniejszego w tym czasie (I poł. XVI w.) warsztatu poznańskiego, związanego z fundacjami rodzin magnackich: Szamotulskich i Górków¹⁵. Wyróżnione przez autorkę referatu cechy charakteryzujące ów wielkopolski warsztat to prawie zupełne przezwyciężenie tradycji gotyckich, przy jednoczesnym wprowadzeniu nowej formuły renesansowej oraz wpływy kręgu cranachowskiego, samodzielnie przetworzone (zwłaszcza w Zwiastowaniu z Mądrego), połączone z inspiracjami włoskimi (Madonny z Gostynia i Krobi). Odwołując się do ustaleń M. Walickiego, Sławska jako bezpośredni pierwowzór kompozycyjny podaje drzeworyt Erlingera z 1520 r., wskazując jednocześnie na inne analogie, jeśli chodzi o kompozycję sceny (malarstwo włoskie początku XVI w.: Girolamo del Pacchio, 1518, Siena).

Obok średniowiecznego jeszcze sposobu ujęcia idei Zwiastowania i Wcielenia (spływające od postaci Boga Ojca ku Madonnie Dzieciątko z krzyżem na ramieniu) autorka podkreśla wprowadzenie motywu wyrosłego już na gruncie nowej ikonografii z przełomu XV i XVI w. Jest nim bardzo rzadki w polskiej plastyce wątek Sybill z wersetami zapowiadającymi przyjście Chrystusa. Postacie te zostały spopularyzowane przez dzieło Laktancjusza *De institutiones Divinae* oraz książkę dominikanina Filippo Barbieri *Discordantiae nonnullae inter sanctorum Hieronymum et Augustinum* z 1481 r., które podały ich imiona i cytaty z prorocत्व. Wersety Sybill na obrazie z Mądrego są dokładnie powtórzone z książki F. Barbieriego. Sławska przypuszcza, iż

¹² T e n ż e, *Inspiracje graficzne*, s. 398.

¹³ T e n ż e, *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965, s. 95, il. 51-52.

¹⁴ Referat ten został przywołany w formie sprawozdania w: *Kronika Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Sesja Naukowa Oddziału Poznańskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęcona renesansowej sztuce Wielkopolski, 10-11 marca 1967*, BHS 30(1968), nr 1, s. 124-127.

¹⁵ Są to: tryptyk z Szamotuł (1521), obraz Św. Anna Samotrzcę (1521), Madonna z Gostynia (1540), Madonna z Krobi (1542) i dwie predelle z fary w Gostyniu.

Sybillom mogły odpowiadać umieszczone na skrzydłach wewnętrznych tryptyku (obecnie zaginionych) popiersia proroków: Izajasza i Ezechiela. Autorka podkreśla oryginalną, bogatą i wyszukaną ikonografię na tle polskiego malarstwa wczesnorenansowego, przeplatanie się dawnych motywów średnio-wiecznych i nowych, odpowiadających wyobrażeniom ludzi renesansu¹⁶.

Ponownie *Zwiastowanie* ze zbiorów kórnickich pojawia się w rozważaniach A. Sławskiej, będących fragmentem rozdziału dotyczącego sztuki renesansu i manieryzmu w pracy zbiorowej: *Dzieje Wielkopolski*¹⁷. W obrębie wspomnianego wyżej warsztatu poznańskiego autorka wyróżniła dwie indywidualności artystyczne, określone jako: „starszy”, czyli Mistrz z Szamotuł, któremu przypisała główny obraz i predellę ołtarza Wniebowzięcia, a także obraz św. Anny, oraz „młodszy” – Mistrz Zwiastowania – autor tryptyku kórnickiego i obrazu z Gostynia. U tego ostatniego zauważyła charakterystyczne łączenie cech „cranachowskich” z inspiracjami włoskimi¹⁸.

Helena i Stefan Kozakiewiczowie w publikacji *Renesans w Polsce* z serii *Dzieje Sztuki w Polsce*¹⁹ umieścili obraz kórnicki w szeregu najbardziej reprezentatywnych dzieł malarstwa wielkopolskiego pierwszego trzydziestolecia XVI w. Jest to czas rozstawania się z tradycją gotycką. Autorzy wyróżniają cechy „przełomowe” *Zwiastowania* z Mądrego. Z jednej strony podkreślają symultanimizm widoczny w równoczesnym przedstawianiu scen ewangelicznych, rozgrywających się w innym czasie i miejscu, tradycyjny schemat kompozycyjny, brak atmosferyczności oraz stosowanie skrótów, nie opartych na znajomości perspektywy, jako konserwatywne cechy obrazu. Natomiast do elementów świadczących o przekroczeniu granicy renesansu zaliczają płynny bieg linii określających postacie, portretowość w charakterystyce twarzy fundatora i przewagę dekoracyjnych motywów nowego stylu w detalu architektonicznym i sprzętach²⁰.

Po długiej przerwie rozważania nad zagadnieniami związanymi z obrazem *Zwiastowanie z Mądrego* zostały podjęte w pracy zbiorowej pod redakcją Adama S. Labudy, poświęconej malarstwu gotyckiemu w Wielkopolsce²¹.

¹⁶ *Kronika Stowarzyszenia*, s. 127.

¹⁷ A. S ł a w s k a, *Malarstwo*, [w:] *Dzieje Wielkopolski*, t. 1: *do roku 1793*, red. J. Topolski, Poznań 1969, s. 664-677.

¹⁸ Tamże, s. 669.

¹⁹ H. i S. K o z a k i e w i c z o w i e, *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976.

²⁰ Tamże, s. 95, il. 85.

²¹ *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach*, red. A. S. Labuda, Poznań 1994, s. 59-119.

Obraz jest tu zaprezentowany na tle fundacji rodowych Górków, zaś wpływy inspirujące jego kompozycję i ikonografię – na płaszczyźnie ówczesnych prądów ideologicznych i religijnych. Autor wyodrębnia wszystkie wątki ikonograficznej zawartości. Motywem głównym jest wątek maryjny, w którym podkreślono istotną rolę Maryi w Bożym planie zbawienia (także jako cierpiącej wraz z Synem Współodkupicielki, czego wyrazem miał być krzyż na ramionach Dzieciątka spływającego ku Maryi). Chrystus–Logos posyłany przez Trójkę Świętą ma unaoczniać tajemnicę Wcielenia. Interpretacje posuwają się tu do odsłony treści doktrynalno-dogmatycznych, według których Chrystus w ciele zmierza do łona Matki, która jest wybranym przez niego naczyniem – tabernakulum. Obecność tego nienarodzonego ciała Chrystusa niesie ze sobą wątek eucharystyczny. Za Ernstem Guldanem autor podkreśla związek teologiczny Wcielenia i Odkupienia. Odkupienie ludzkości zapoczątkowane przez wybranie Maryi widoczne jest nie tylko w Bożych planach, ale i w ziemskiej historii, do której należą tu (umieszczone na skrzydłach tryptyku) postaci dwóch proroków: Izajasza i Zachariasza, z cytatami ze swoich pism. Dopelnieniem są towarzyszące scenie Nawiedzenia cztery personifikacje cnót (*Misericordia, Veritas, Justitia* i *Pax*), pochodzące z kazania św. Bernarda z Clairvaux na dzień Zwiastowania, oraz Sybille, umieszczone na klęczniku Maryi. Podkreślone zostało tu spotkanie mądrości pogańskiej i chrześcijańskiej. Rozszerzenie kompozycji o temat antycznych prorokiń, znane w średniowieczu, staje się charakterystyczne dla umysłowości renesansowej. W przeciwieństwie do Sławskiej autor nie określa tu jednoznacznie źródła, z którego motyw ten mógł zostać zaczerpnięty. Podając jako możliwość dzieło Barbieriego lub wcześniejsze, francuskie *Rationarium Evangelistarum*, pozostawia tę kwestię otwartą.

Złożoność programu ołtarza kórnickiego, charakteryzujący go rys sztuki „uczonej” wskazują, iż u jego źródła tkwił namysł fundatora. Nie znając jego upodobań intelektualnych, Labuda podkreśla jego konserwatywną, ortodoksyjną postawę wobec idei luterzańskich, których napór w tym czasie w Wielkopolsce był bardzo silny²². Zwraca uwagę także na swoiste „sprzeczności” tkwiące w przemyślanym utworze. Rozległy krajobraz, przestrzenność sceny Zwiastowania, obfitość motywów antycznych wskazują na Lombardię jako teren inspiracji. Jednocześnie monumentalna postać anioła, jego kapa „przeniesiona wprost ze świata «łamanych», rządzących się własnym prawem grafitacji, a zarazem uduchowionych form sztuki późnogotyckiej” (tu widzi

²² Tamże, s. 90-93.

Labuda cytata ze sztychu B.1 Martina Schongauera), zaskakujące zestawienia kolorystyczne oraz bogactwo różnego typu ornamentyki świadczą o pewnej aklasyczości, zdradzającej gust fundatora²³. Autor powyższej publikacji nie trzyma się również ściśle wysuniętego przez Walickiego źródła bezpośredniej inspiracji *Zwiastowania z Mądrego*. Uważa on, iż drzeworyt Erlingera może być jedynie tropem dla dalszych poszukiwań²⁴. W pracy Labudy po raz pierwszy opublikowano zaginione skrzydła tryptyku z *Mądrego*²⁵. Ich awersy ukazują postacie św. Stanisława i św. Katarzyny, ponad którymi umieszczono popiersia proroków. Na rewersach znajduje się Chrystus Bolesny i Matka Boska Bolesna. Tu także autor przekazuje informacje (niezwykle szczupłe) na temat pochodzenia obrazu, chcąc zamknąć w tej zbiorowej publikacji dotychczasowy stan wiedzy czy też zarys problematyki związany z zabytkiem kórnickim, który nie doczekał się dotąd wyczerpującej, pełnej monografii²⁶.

IKONOGRAFIA

Kompozycja obrazu *Zwiastowanie* odznacza się przemyślanym, bogatym programem ikonograficznym, zbudowanym wokół tajemnicy Wcielenia Boga jako przełomowego punktu historii zbawienia, z zaznaczeniem szczególnego miejsca Maryi w tym dziele. Zasadniczy wątek przedstawienia to spotkanie Maryi z archaniołem Gabrielem, rozwinięty przez wyobrażenie poszczególnych osób Trójcy Świętej: Boga Ojca w otwartym fragmencie niebios, Syna-Logosu z krzyżem na ramionach, zmierzającego ku Maryi oraz towarzyszącego scenie *Zwiastowania Ducha Świętego* pod postacią gołębic. Wymienione postacie należą do pierwszej, podstawowej płaszczyzny przedstawionego wydarzenia. Są ściśle ze sobą powiązane, podkreślają udział całej Trójcy Świętej we Wcieleniu, które dokonało się w tym momencie, gdy Maryja wyraziła zgodę na przekazany Jej przez Gabriela Boży plan. Druga płaszczyzna wydarzenia, niejako tło i rozwinięcie tematu *Zwiastowania*, to scena *Nawiedzenia*, której towarzyszą personifikacje cnót: *Misericordia, Veritas, Justitia i Pax*.

²³ Tamże, s. 94.

²⁴ Tamże, przypis 135.

²⁵ Fotografie te pochodzą z pracy magisterskiej Kaźmierskiej z 1951 r., z którą nie miałam możliwości się zapoznać.

²⁶ L a b u d a, dz. cyt., s. 89, przypis 112.

Zaczerpnięte z kazania św. Bernarda, odsyłają do momentu podjęcia przez Boga decyzji o zbawieniu i posłaniu na świat Chrystusa, co miało określić nową kategorię cnót dla zbawienia ludzkości od grzechu pierworodnego. Zapowiedź zbawienia czytelną w Bożych planach dopełniają wydarzenia ziemskiej historii. Na pulpicie kłęcznika wyobrażone są postacie Sybill – antycznych prorokiń zapowiadających przyjście Zbawiciela – wraz z tekstami przepowiedni na banderolach²⁷. Należą one do trzeciej, kolejnej płaszczyzny przedstawienia, ukryte na poziomie dekoracji sprzętów charakteryzujących przestrzeń Zwiastowania. Można je połączyć z postaciami proroków: Izajasza i Zachariasza, umieszczonych na zaginionych skrzydłach ołtarza, którzy tekstami swoich proroctw, należących do tradycji chrześcijańskiej, potwierdzają i dopełniają przedstawione tu sybillińskie zapowiedzi przyjścia Mesjasza²⁸. Kłęcząca postać fundatora to odrębny, należący do innej rzeczywistości element przedstawienia. Odsyła on do czasu i miejsca powstania dzieła oraz wskazuje na rolę, którą sam odegrał w tym procesie. Dzięki identyfikacji adoranta – fundatora i kręgu, w jakim temat i kompozycja ołtarza zostały sformułowane, można postarać się o próbę interpretacji poszczególnych motywów i ich funkcjonowania w określonym czasie i miejscu, a przez to pełniej zrozumieć wymowę dzieła. Elementy budujące kompozycję *Zwiastowania* kórnickiego tworzą zamknięty układ motywów, które wzajemnie się dopełniając, przedstawiają moment dokonywania się tajemnicy Wcielenia.

Punktem wyjścia tej analizy jest Osoba Ducha Świętego pod postacią gołębiczy. Pochodzi Ona bezpośrednio z biblijnej perykopy Zwiastowania: „Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego osłoni Cię”. (Łk 1, 35). Wers ten oraz zgoda Maryi w średniowiecznej wykładni były rozumiane jako *conceptio Mariae* i moment wcielenia Boga. Stąd w przedstawieniach Zwiastowania, dla podkreślenia tej doniosłej chwili, wprowadzano przedstawienie gołębiczy – symbolu Ducha Świętego. Pojedynczym zachowanym przykładem z czasów wczesnego chrześcijaństwa jest mozaika z bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie (432-440). Następnie pojawia się dopiero we wczesnym średniowieczu w miniaturze *Psalterza stuttgartarckiego*, wykonanego prawdopodobnie w północnofrancuskim skryptorium w IX w. Przedstawienie Zwiastowania ilustruje tu Psalm 72(71), 6: „Zstąpi jak deszcz na trawę [...]”. Maryja tronująca, w stroju cesarzowej, przyjmuje poselstwo Gabriela patrząc z lękiem

²⁷ Sybille zostały zidentyfikowane przez Michała Walickiego w 1961 roku. Zob. W a l i c k i, *Malarstwo polskie*, s. 337.

²⁸ Izajasz: „Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabit nomen eius Emanuel” (Iz 7, 14); tekst Zachariasza nieczytelny. Za: L a b u d a, dz. cyt., s. 91, przypis 124, il. 61-62.

na sfruwającą ku niej z boku gołębicę. Powyższy wers Psalmu 72 należał do czytań święta Zwiastowania i interpretowano go jako zstąpienie Ducha Świętego. Wyjaśnieniem jest również napis na ilustracji, umieszczony obok Gabriela: „Ten psalm mówi o narodzeniu Pana. Zstępuje On w deszczu z małej chmury, to jest Bóg w ciele Marii”²⁹. Nie wiadomo, czy ilustracja Psalterza została zainspirowana wykładnią tego Psalmu (motyw zstępującej gołębicę powszechny jest w sztuce dopiero od XI w.), czy pochodzi ze starej wschodniej tradycji, z którą mogła być również związana mozaika z Santa Maria Maggiore. O pochodzeniu Psalterza według G. Schiller nie można nic więcej powiedzieć³⁰. Liczne motywy tej miniatury wskazują na wpływy wschodnie: tron – ława z dużą poduszką, wrzeczono na kolanach Maryi i koszyk z wełną. Ponieważ od IX do schyłku XI w. w przedstawieniach Zwiastowania nie występuje gołębica, należy stwierdzić brak związków między *Psalterzem stuttgarckim* a późniejszymi przedstawieniami. Schiller uważa również, iż nieistotne jest tu pytanie, czy w XI w. samodzielnie wprowadzono gołębicę do przedstawień Zwiastowania, czy podjęto dawny wzór przedstawieniowy. Można jedynie stwierdzić, że w dojrzałym średniowieczu tekst Łk 1, 35 zyskał znaczenie dla rozumienia tajemnicy Wcielenia, a przez to wpłynął na sposób przedstawiania „ocienienia” przez Ducha Świętego. Przedstawiano również *conceptio per aurem* oraz akcentowano zgodę Maryi i Jej posłuszną gotowość przyjęcia Boga przez pochylenie głowy. Ten ostatni motyw powraca w interpretacji Psalmu 45(44), 11: „Posłuchaj, córko, spójrz i nakłoń ucha [...]”³¹. W praskim *Ewangeliarzu koronacyjnym* (1085-1086) gołębica sfruwa z góry w dół, dotykając dziobem głowy Maryi, podobnie na reliefie brązowych drzwi płockich z soboru św. Zofii w Nowogrodzie (1152-1154). Na miniaturze *Ewangeliarza* z Gegenbach (połowa XII w.) skrzydła gołębicę ujmują nimb Maryi tak, że Duch Święty w symboliczny sposób osłania Ją. Natomiast w katalońskim malowidle ściennym z kościoła w Sorpe (XII w.) gołębica nadlatuje z boku w kierunku ucha Marii, podobnie na miniaturze Mszалу z Hildesheim (1160-1180), gdzie Maryja nasłuchując pochyła głowę. Mozaika centralnej kopuły kaplicy pałacowej w Palermo z 1143 r. ukazuje symbolicznie zaznaczone niebiosa z wysuwającą się z nich ręką Boga. Biegnie od niej świetlny promień, dotykający prawego ramienia Maryi, po którym sunie gołębica. Jeszcze w XII i XIII w. w sztuce zachodniej ten sposób

²⁹ Za: S c h i l l e r, dz. cyt., s. 53.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 54.

przedstawiania Ducha Świętego w scenie Zwiastowania jest rzadki. Nie występuje we francuskiej rzeźbie katedralnej. W rzeźbie romańskiej jedyny przykład pochodzi z kościoła St.-Madeleine w Vezeláy (południowy tympanon portalu przedsionka, 1120-1130). Relief z katedry w Bambergu (1230-1240) ukazuje ją z szeroko rozpostartymi skrzydłami, sfruwającą z chmur³².

Dwunastowieczna ikona z Nowogrodu przynosi jedno z najwcześniejszych przedstawień Boga Ojca w scenie Zwiastowania. Pojawia się On w symbolicznie zaznaczonym, półkolistym wycinku niebios, jako Przedwieczny, według opisu Księgi Daniela 7,9.13.22 i Izajasza 6. Od połowy XIII w. Bóg Ojciec przedstawiany był już nie w typie tronującego Przedwiecznego, lecz w półpostaci. Jeden z najstarszych przykładów ukazuje Go w malowidle ściennym z ottońskiego kościoła St. Kunibert, z 1247 r. Zwraca się On do Maryi, błogosławiąc Ją, natomiast gołębicą Ducha Świętego skierowana jest do ucha Maryi nie od strony Boga Ojca, lecz z przeciwnej. Na mozaice Jacopo Torritiego z Santa Maria Maggiore w Rzymie (1290) od pojawiającego się w półkolistym wycinku niebios popiersia Boga Ojca odchodzi promień, po którym spływa gołębicą. Ponieważ promień biegnie od ust Boga, jest więc określany jako Słowo, które stanie się Ciałem³³.

Syn Boży-Logos jako małe, nagie Dzieciątko został przedstawiony po raz pierwszy przez bizantyńskiego twórcę *Kodeksu watykańskiego*. Wzorując się na wcześniejszej formule wyrażającej macierzyństwo Maryi (*Nikopoia*), artysta ukazał tronującego na tęczycy Boga Ojca w typie *antiquus dierum* z Synem – dzieckiem na łonie. Podkreślone jest tu odwieczne przebywanie z Ojcem jako stan pierwotny i naturalny Syna, poprzedzający Jego wcielenie. Ta formuła, zwana *Paternitas*, przyjęła się od połowy XII w. w sztuce zachodniej, najwcześniej w Hiszpanii, następnie w Niemczech i innych krajach. Późnym przykładem jest kwatery polptyku toruńskiego z około 1390 r.³⁴

Wizję Dzieciątka-Logosu przed Wcieleniem, która jest jednocześnie jego zapowiedzią, przedstawia między innymi kwatery ze sceną prezentacji Maryi w świątyni krakowskiego Ołtarza Mariackiego Wita Stosza (1477-1489). Jest to szczególne, rzadko spotykane przedstawienie, ukazuje bowiem siedzące na mensie ołtarza Dzieciątko, do którego kroczy po stopniach Maryja. Ikonografia Wstąpienia Maryi do świątyni oparta była na pięciu apokryficznych opisach tego wydarzenia, które greccy pisarze wzbogacili nowymi szczegółami,

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 55.

³⁴ T. Dobrzeński, *Toruńska Quinitas*, BHS, 30(1968), nr 3, s. 262-266.

nadając całemu wydarzeniu znaczenie symboliczne. Przybycie Maryi do świątyni i pobyt w niej rozumiano na Wschodzie jako wejście oblubienicy Boga do komnaty, przygotowanej dla niej przez Oblubieńca. W kościele zachodnim, pod wpływem tradycji patrystycznej i własnej interpretacji mariologicznej Pieśni nad Pieśniami, panowało powszechne przekonanie, że Maryja była predestynowana do tego, by stać się oblubienicą drugiej Osoby Boskiej – Syna Bożego. Jej wstąpienie do świątyni oznaczało zawarcie mistycznych zaślubin z Oblubieńcem przez złożenie ślubu czystości, który był znakiem mającego wkrótce nastąpić Wcielenia. W pismach egzegetycznych św. Augustyn kilkakrotnie stwierdził, że Maryja nie oświadczyłaby zwiastującemu Gabrielowi: „Quomodo fiet istud quoniam virum non cognosco”, gdyby uprzednio nie złożyła ślubu dziewictwa. Od początków średniowiecznego życia monastycznego uznawano Maryję za pierwszą niewiastę, która złożyła profesję zakonną. Jest więc Ona oblubienicą preegzystującego Chrystusa jako *Sponsa* z Pieśni nad Pieśniami, sławiącej *conubium divinum*, oraz jako jedna z dziewic poświęconych Bogu w specjalnym obrzędzie liturgicznym, w którym biskup błogosławi, konsekruje i zaślubia zakonnice z Chrystusem³⁵. Przedstawiony przykład jest utrwaloną w sztuce zapowiedzią zarówno dziewiczego poczęcia Chrystusa przez Maryję, jak i występującego w kompozycjach Zwiastowania Syna-Logosu, zaślubionego już Maryi, który teraz w Niej ma stać się ciałem.

Zarówno Schiller³⁶, jak i Guldan³⁷ w rozważaniach nad źródłami zachodnich przedstawień Wcielenia wskazują na tajemnicę obecności Logosu pod postacią małego dziecka. Pierwotność tego typu ikonograficznego upatrywania jest we wschodnim wizerunku Madonny, zwanym Maria Platytera. Wykształcił się on w IX w., w zakresie wpływów Kościoła greckiego. Prezentuje Bogurodzicę w pozie orantki. Na wysokości Jej piersi umieszczona jest postać Dzieciątka, zamknięta w medalionie. Jako pokrewne temu typowi przedstawieniowemu określa Guldan powstające od XII w. wschodnie wyobrażenia Wcielenia, gdzie w scenie Zwiastowania pojawia się Dziecko-Logos. Jak podaje Schiller, były one komponowane według wykładni liturgii wschodniej, która mówi w dniu Zwiastowania: „Równocześnie ze słowem Archanioła

³⁵ T e n ż e, *Prezentacja Marii w świątyni według Wita Stosza w krakowskim Oltarzu Mariackim*, BHS, 36(1974), nr 1, s. 4-8.

³⁶ S c h i l l e r, dz. cyt., s. 55.

³⁷ E. G u l d a n, „*Et Verbum caro factum est.*” *Die Darstellung der Inkarnation im Verkündigungsbild*, „Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte”, Band 63, Heft ¾, Rom-Freiburg-Wien 1968, s. 148.

przyjęła Ona w ponadnaturalny sposób w czyste łono Syna i Słowo Boga, Jego mądrość”³⁸. To misterium czczone w liturgii próbuje przedstawić ikona, przez co idzie krok dalej w konkretyzowaniu prawd wiary niż zachodnia sztuka XII w. Najstarsze ze znanych przedstawień tego typu prezentuje ikona ze szkoły nowogrodzkiej (XII w.). Nad głowami Maryi i Gabriela otwierają się niebiosy, gdzie między cherubinami i serafinami króluje Przedwieczny. Od Jego wzniesionej prawicy biegnie promień w kierunku łona Dziewicy. Maryja stoi zwrócona frontalnie, słuchając anioła, nieznacznie pochyla głowę w jego kierunku. W opuszczonej lewej dłoni trzyma zwój purpurowej wełny, która biegnie do wzniesionej prawej dłoni, wskazującej na Dzieciątka, umieszczone na wysokości Jej piersi. Ciało Dziecka nie jest podtrzymywane przez Maryję, zajęta jest Ona bowiem przesuwaniem nici między palcami. Siedząca (jakby na tronie) postawa Syna pozwala wysuwać przypuszczenie, iż to słowa liturgii bazylikańskiej: „Twoje łono stanie się tronem [...]” wpłynęły na formułę przedstawienia. W typie Platytera Maryja trzyma przed sobą obraz Chrystusa, lecz nie chodzi tu o przedstawienie historycznego wydarzenia, ale o symboliczny wykład wersu Izajasza 7, 14, podczas gdy w omawianej ikonie Zwiastowania widoczny jest w Maryi prawdziwy wcielony Logos³⁹. Od końca XIII w. motyw wcielonego Dziecka-Logosu, które widoczne jest pod sercem Maryi zaczyna pojawiać się w zachodnich przedstawieniach Zwiastowania. Jednym z pierwszych przykładów jest ilustracja *Legendarium regensburskiego*, powstałego tuż po 1271 r., a także miniatura austriackiego *Kodeksu z Budapesztu* z 1330 r. Dzieciątka z nimbem krzyżowym można rozpoznać w słabym zarysie na piersiach Maryi, między rozchyłonymi połami płaszcza. Na miejscu Przedwiecznego znajduje się półpostać preegzystującego Logosu. Do świetnego promienia został dodany symbol gołębic, wskazujący na działanie Ducha Świętego. Banderole z tekstami przywołują słowa początku i końca dialogu Zwiastowania. Zgoda Maryi na słowa anioła była według ojców Kościoła momentem poczęcia Chrystusa. Przekonanie, że byt ludzki Syna Bożego ma swój początek w dniu Zwiastowania, oddawało liturgiczne wspomnienie święta o charakterze chrystologicznym, sięgające czasów karolińskich. Jeszcze w dojrzałym średniowieczu początek roku liturgicznego obchodzono 25 marca, czyli w dniu Wcielenia⁴⁰.

³⁸ Cyt. za: S c h i l l e r, dz. cyt., s. 55.

³⁹ Tamże; G u l d a n, dz. cyt., s. 149.

⁴⁰ Tamże, s. 149.

Istotne dla rozwoju interesujących nas przedstawień Zwiastowania z zstępującym z nieba Logosem jest dzieło dolnoreńskiego warsztatu, powstałe po 1100 r. Ta plakietka z kości słoniowej, zdradzająca wpływy bizantyńskie, i jej rola w rozwoju typu ikonograficznego wywołała sprzeczne opinie badaczy. Umiejscawia ona scenę Zwiastowania w przestrzeni architektonicznej. Maryja siedząca na rozbudowanym tronie wznosi ręce w geście wyrażającym jednocześnie lęk i pozdrowienie. Gabriel trzyma w dłoni sferę, symbolizującą przyszłe panowanie Chrystusa. Od góry, z łuku wieńczącego podwójny baldachim, sfruwa gołębica Ducha Świętego. Połączone jest z Nią przez wstęgę popiersie Dzieciątka w *Devotionstuch*⁴¹. Guldan⁴² upatruje w tym motywie biegnącą od dzioba gołębicy wiązkę promieni ku półfigurze Dzieciątka umieszczonego frontalnie w łódce o kształcie półksiężyca. Podobnie określa ten element Goldschmidt⁴³, natomiast Robb⁴⁴ dostrzega tu tylko element dekoracyjny. Jeżeli jednak nie chodzi tu tylko o funkcję ornamentalną, stajemy wówczas przed być może najstarszym przedstawieniem tego tematu w sztuce zachodniej. Gołębica i popiersie Chrystusa ponad wzniesioną w geście przemowy prawicą anioła uobecniają jego poselstwo: „Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego osłoni Cię” (Łk 1, 35). Opierając się na autorytecie ojców poaugustyńskich ówcześni egzegeci wyjaśniali *virtus altissimi* jako Logos, który zstąpił na Maryję⁴⁵. Dopiero wiek później doszło do jednoznacznego, bezpośredniego unaocnienia misterium Wcielenia. Między rokiem 1230 a 1250 Ludwik IX Święty kazał sporządzić w paryskim atelier wspaniały kodeks, *Bible Moralisée*, pierwsze duże dzieło wykładające w obrazowy sposób typologię scholastyczną. W ponad pięciu tysiącach ułożonych parami medalionów zostały zestawione sceny biblijne według ich egzegetycznych wykładni. I tak np. podniesienie Józefa do najwyższego urzędu w państwie egipskim według Księgi Rodzaju 41,42, zilustrowane w jednym z medalionów, otrzymuje następujące wyjaśnienie: faraon, który kazał przyodziać Józefa, oznacza Ojca Niebieskiego, który przyodział Jezusa

⁴¹ Forma ta jako *Trage-* lub *Devotionstuch*, trzymana wprawdzie przez anioła, pojawia się często w przedstawieniach unoszenia dusz zmarłych, przedstawianych przez małe, nagie figurki. Możliwe, że powracająca tu forma chusty (*Tuch*) jest związana ze zstąpieniem boskiej duszy Jezusa. Zob. S c h i l l e r, dz. cyt., s. 54.

⁴² G u l d a n, dz. cyt., s. 149.

⁴³ E. G o l d s c h m i d t, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin 1914-1926, Bd. II, s. 49, za: S c h i l l e r, dz. cyt., s. 54.

⁴⁴ D. M. R o b b, *The Iconography of the Annunciation of the 14./15. century*, „Art Bulletin”, 18(1936), s. 480 n., za: S c h i l l e r, dz. cyt., s. 54.

⁴⁵ G u l d a n, dz. cyt., s. 150.

w łonie Maryi w ludzkie ciało. Myśl tę przedstawia drugi medalion w obrazie Zwiastowania. Maryja otrzymała od Ojca pochylającego się ku Niej z niebios Syna Bożego, którego trzyma w ramionach, podczas gdy anioł jeszcze do Niej przemawia. W dalszych kompozycjach *Bible Moralisée* pojawiają się warianty opowieści o przekazaniu Dziecka-Logosu przez anioła. Zestawiona jest ona z ilustracją opowiadania o ofierze pokarmów – przygotowywaniu niekwaszonego chleba (Kpł 2, 4), który – na miniaturze – Synowie Izraela wsuwają jako ciasto do pieca. Wykładnia tego ustępu porównuje ich do Boga Ojca, który swego Syna umieścił w łonie Dziewicy. Odpowiadający jej medalion wyobraża scenę Zwiastowania z Gabrielem „wręczającym” Maryi małe Dzieciątko. Takie typologiczne zestawienia były bliskie średniowiecznej umysłowości⁴⁶. Wkrótce po ukończeniu *Bible Moralisée* temat wcielonego Logosu powrócił w pismach św. Bonawentury. Spośród nich największy wpływ na sztuki plastyczne miało *Lignum Vitae*. W ścisłym oparciu na tym tekście, krótko po 1300 r., florentyńczyk Pacino da Bonaguida namalował tablicę, w której połączył stary motyw *arbor crucis* z „drzewem życia” Bonawentury. Z pnia drzewa wyrasta po sześć gałęzi z każdej strony; każda z nich dźwiga po cztery kwiaty i jednym owocem. Artysta przedstawił w sumie 48 kwiatów w formie medalionów zawierających sceny z życia Chrystusa, natomiast 12 owoców stanowią według Bonawentury alegorie objaśniające tekst. Po obu stronach wzgórza Golgoty, z którego wyrasta mistyczne drzewo, ukazana została historia pierwszych rodziców do momentu wygnania ich z raju. Ponieważ zilustrowane na drzewie życie Chrystusa rozpoczyna się od najniższych gałęzi, wyobrażenie momentu Wcielenia stoi w bezpośrednim związku ze stworzeniem i grzechem pierworodnym, uobecniając początek dzieła zbawienia. Owoce najniższej gałęzi nazwany jest *praeclaritas originis*, zaś jego dzieło odsłania się w czterech obrazach-medalionach, z których każdy odpowiada fragmentowi traktatu Bonawentury. Medalion po lewej stronie, na końcu dolnej gałęzi, ukazuje tron Trójcy Świętej, za którym stoi anioł. Środkowe miejsce tronu-ławy zajmuje Bóg Ojciec, miejsca po obu Jego stronach są puste. Na łonie Boga siedzi Syn, kierując swój wzrok w dół. Podpis medalionu głosi: „Jesus ex Deo genitus”. W umieszczonym niżej medalionie został zilustrowany sen Nabuchodonozora (Dn 2). Kamień oderwany od skały bez udziału ludzkiej ręki niszczy posąg symbolizujący cztery królestwa. Średniowieczna typologia rozpoznaje tu wskazanie na dziewicze poczęcie Chrystusa. Odpowiadający mu tytuł objaśnia: „Jesus

⁴⁶ Tamże, s. 151; Ch. Sterling, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, t. 1, Paris 1987, s. 35 nn.

Praefiguratus”. Trzeci krąg, nazwany: „Jesus emissus coelitus”, zawiera dwie sceny: Zwiastowanie i Nawiedzenie, czwarty ukazuje Narodzenie Chrystusa. Od twarzy Logosu na łonie Boga Ojca wychodzą promienie, które przez obramienie medalionu przenikają ku głowie Maryi w scenie Zwiastowania. Po nich zmierza ku Niej Dzieciątko Jezus, w taki sposób, że Jego głowa przenika ramę okręgu. Drugie Dzieciątko, mniejsze od poprzedniego, widoczne jest na szyi Marii, przytulające głowę do Jej podbródka. Tekst Bonawentury podaje znaczenie przedstawienia: moc Najwyższego, o której mówi Gabriel, spowodowała, iż w tym właśnie momencie dla obiecanego Zbawiciela zostało stworzone ciało i dusza. Można więc widzieć w spływającym od Boga Dziecku – *anima creata*, zaś w tym na szyi Maryi – *corpus formatum*⁴⁷. Schiller dodaje interpretację tej sceny jako podkreślenie faktu zjednoczenia dwóch natur Chrystusa: boskiej i ludzkiej⁴⁸. Zwraca również uwagę na to, że teologowie odrzucali takie przedstawienie wysłania Logosu przez Boga Ojca, ponieważ obawiali się stworzenia błędnego wrażenia jakoby Dziecko-Logos miało pochodzić z nieba, a nie przyjmując z Maryi natury ludzkiej. Aby osłabić takie zarzuty, malarz Drzewa Życia wprowadził drugą postać Dzieciątka na oznaczenie ludzkiej natury Chrystusa.

Jako kompozycję, która nie została rozpowszechniona, ale wyjaśnia proces formowania się interesującego nas przedstawienia, podaje Guldan południowoczeski rysunek piórkiem w tzw. *Liber depictus* z 1358 r. Była to bogato ilustrowana książka, wykonana w konwencie minorytów w Krumau, poświęconemu właśnie „in honore Corporis Christi et gloriosae Virginis Mariae”. Patrocinium konwentu i program obrazowy księgi są ściśle ze sobą związane. Górną część wspomnianego rysunku wypełniają dwa przedstawienia: posłanie Gabriela przez Boga Ojca oraz Tron Łaski, natomiast w dolnej części znajdują się ilustracje Zwiastowania i Bożego Narodzenia, rozdzielone osobliwą, alegoryczną sceną. Z nieba, po schodach, kroczy Syn Boży w postaci młodzieńca do oczekującej Go z wyciągniętymi rękami Matki. Misterium Wcieleń krystalizuje się tu w szczególnym obrazie, uobecniającym je jako wybór oblubienicy Logosu. Przekazywany w rękopisach od IX do XIV w. hymn maryjny „Ave sponsa isponsata” daje klucz do zrozumienia symboliki schodów: sama Maria jest *scala celestis*, po której Bóg zstępuje w świat ziemski⁴⁹.

Robb jako najwcześniejszy przykład Zwiastowania z przedstawieniem spływającego z niebios Dzieciątka podaje malowidło poliptyku Pietra Loren-

⁴⁷ G u l d a n, dz. cyt., s. 152.

⁴⁸ S c h i l l e r, dz. cyt., s. 56.

⁴⁹ G u l d a n, dz. cyt. s. 154.

zettiego z Arezzo (1320)⁵⁰. Guldan natomiast zaznacza, iż ze względu na stan zachowania dzieła nie można tego jednoznacznie stwierdzić. Dodaje jednak, że przypuszczenia o północnowłoskim pierwszeństwie tego motywu mogą być słuszne. Krótco po połowie XIV w. zdobył on sobie mocną pozycję w malarstwie, zarówno na południe, jak i na północ od Alp. Pojedyncze, osobliwe formy, charakterystyczne dla wcześniejszych czasów (*Bible moralisée*, Drzewo Życia, Chrystus na schodach nieba) ustępują teraz obowiązującemu, prostemu wyrażeniu tematu, dla którego przykładem może być tablica Bartolo di Fredi z 1360 r. Kierowane przez cherubina Dzieciątko zmierza z uniesioną w geście błogosławieństwa ręką ku Maryi⁵¹. Na Północy temat ten jako pierwsi podejli miniaturzyści austriaccy, czescy i śląscy. Z Czech redakcja ikonograficzna tego typu Zwiastowania przybyła do Polski, gdzie jednym z wczesnych przykładów jest malowidło ściennie w kościele w Skotnikach Sandomierskich, datowane na lata 1370-1380⁵². Przedstawienia Zwiastowania z *Legandy św. Jadwigi* (1350-1360), *Concordantiae Caritatis* opata Ulricha z Lilienfeld oraz z *Liber viaticus* Johannaesa von Neumarkt zawierają ten sam motyw: Bóg Ojciec trzymający w rękach Dziecko-Logos. Johannes von Neumarkt, kanclerz cesarza Karola IV i autor programu dekoracji *Liber viaticus*, towarzyszył cesarzowi w 1354 r. w podróży do Italii. Brewiarz podróży – *Liber viaticus* – powstał bezpośrednio po jego powrocie z Włoch. Widoczne w dekoracjach rękopisu impulsy z Południa pozwalają się spodziewać, iż należy do nich także interesujący nas motyw ze Zwiastowania, co przemawiałoby za jego północnowłoską proveniencją. Miniaturzyści z Lombardii i Prowansji komponowali jeszcze po połowie stulecia przedstawienia Zwiastowania, w których Stwórca trzyma w swoich dłoniach Dzieciątko. Wkrótce jednak rozprzestrzenił się typ z Logosem wpływającym po promieniach ku Marxi. W obszarze języka niemieckiego spotykany jest on najczęściej. Jeden z najwcześniejszych przykładów to powstały tuż po 1370 r. ołtarz z opactwa Wilten. Francja przyjęła typ ten nieco później – omawiany motyw ikonograficzny przedstawia obraz tablicowy powstały prawdopodobnie w Paryżu w 1390 r. Około r. 1400 podjęły go Hiszpania i Niderlandy, nieco później Anglia⁵³.

⁵⁰ R o b b, dz. cyt. Za: G u l d a n, dz. cyt., s. 154, przypis 27.

⁵¹ G u l d a n, dz. cyt., s. 152-154.

⁵² M. K o r n e c k i, H. M a ł k i e w i c z ó w n a, *Małopolska*, [w:] *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, red. J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984, s. 39-40, przypis 122.

⁵³ G u l d a n, dz. cyt., s. 155.

Próba przełożenia spekulacji chrystologicznych na język obrazów narażona była na zakwestionowanie przez obrońców dogmatycznej poprawności. Bonaventura w swoim komentarzu do Ewangelii Łukaszej sformułował wyraźne twierdzenie o sposobie, w jaki miało dokonać się Wcielenie. Słowa anioła: „Ecce concipies in utero” (Łk 1, 31) wyjaśnia on: ut (Maria) concipiat intra, nihil recipiendo ab extra”. Powstawały jednak nieporozumienia o to, gdzie dokonało się to niewidzialne misterium. Niektórzy twierdzili, że ciało Chrystusa zostało najpierw stworzone w niebie, a potem w cudowny sposób umieszczone w łonie Dziewicy. Nietrudno więc dziwić się sprzeciwom teologów i duchownych – jak np. biskupa Florencji Antoninusa – odrzucających omawiany typ Zwiastowania. Jednak, jak twierdzi Guldan, ogromna liczba przedstawień daje świadectwo starań artystów o uchwycenie tego, co niewyraźne, co jest zderzeniem z granicą niepojętej dla człowieka tajemnicy, aby przybliżyć trudny dogmat niewykształconym teologicznie wiernym. Stąd poszukiwanie nowych środków dla ukazania w obrazie poczęcia Chrystusa⁵⁴.

Jeden z najbardziej znanych wariantów tego tematu przedstawia relief tympanonu północnego portalu Kaplicy Mariackiej w Würzburgu z lat 1410-1420. Przedmiot węzowatego kształtu biegnie od ust Boga Ojca do ucha Maryi. W miejscu, gdzie przekracza on sugerujący niebo wieniec chmur i wchodzi w świat ziemski, widoczna jest postać małego chłopca, leżącego na brzuchu, z głową w dół, zmierzająca po zarysowanym torze promieni o nietypowym kształcie. Z jego końca, tuż przy uchu Maryi wyslizguje się, jak z wylotu tuby, gołębica Ducha Świętego. Przekonanie o skuteczności wiary doprowadziło do rozumienia, jakoby poczęcie Chrystusa dokonało się przez ucho Maryi. Słowo Bożego poselstwa, które przekazał Gabriel, jest tym samym Słowem Boga, o którym św. Jan powiedział, że stało się ciałem (J 1, 14). Prawie współczesny portalowi würzburskiemu jest angielski relief alabastrowy z początku XV w. z ołtarza św. Doroty w kościele Mariackim w Gdańsku. Tu Słowo Boże jako wcielony Logos spływa w tchnieniu Boga. Stopy Dziecka, kierującego się w stronę ucha Maryi, dotykają jeszcze ust Boga. Postać Gabriela jest tu wyjątkowo mała, lecz jego poza mówcy charakteryzuje się szczególną sugestywnością. Mówca i Słowo stają naprzeciw Maryi w tym „napierającym” przedstawieniu jako jedna rzeczywistość⁵⁵. Od 1400 r. omawiany motyw Zwiastowania pojawia się w typologicznych przedstawieniach *Biblia ubogich*. Drzeworyt ilustrujący powstała w Haarlemie w 1430-1440

⁵⁴ Tamże, s. 155-156.

⁵⁵ Tamże, s. 156-158.

Biblia Pauperum przedstawia w tchnieniu Boga płynące za gołębicą Dzieciątko Jezus. Zwiastowanie to flankują dwie starotestamentowe sceny: z prawej Gedeon, który w cudzie z runem rozpoznał dzieło Boga – prefigura dziewiczego poczęcia Chrystusa; z lewej – Ewa pod drzewem rajskim. Przeciwwstawienie dwóch kobiet wybranych przez Boga: Maryi, która w Zwiastowaniu otrzymuje Jego Słowo, oraz Ewy jako niewiasty posłusznej zwodniczemu wężowi, należy do dawnej tradycji przedstawieniowej. Jest ono właściwe dla rozjaśnienia osobliwej idei poczęcia Chrystusa *per aurem Mariae*. Spośród wielu teologicznych interpretacji prowadzonych od Efrema Syryjskiego (zm. 373) do Bernarda z Clairvaux (1090-1153) Guldan cytuje słowa Zenona z Werony: „Przez podstęp diabeł wślizgnął się w ucho Ewy, zranił ją i zrujnował; przez ucho wstąpił do Marii Chrystus wymazując całe zło i uzdrowił ranę kobiety”⁵⁶. Idea ta kwitła od najstarszych ojców Kościoła, głosząc odzyskanie łaski na tej samej drodze, na której została utracona. Stawia ona Zwiastowanie w historiozbowczej antytezie grzechu pierworodnego i odkupienia.

W poszukiwaniu źródeł przedstawień nie narodzonego jeszcze ciała Chrystusa stajemy przed miniaturą *Mszatu paryskiego* z drugiej połowy XV w. Główna scena, zaprezentowana ponad dwiema szpaltami tekstu, jest ilustracją Psalmu 85, 11. Ukazuje ona personifikacje czterech cnót: z lewej strony spotykają się *Misericordia* i *Veritas*, z prawej obejmują się *Justitia* i *Pax*. Ponad nimi, otoczony przez muzykujące anioły, widoczny jest Bóg Ojciec, wysyłający swego Syna, przed którym sfruwa gołębicą Ducha Świętego. W dolnej części stronicy następuje kontynuacja wydarzeń: w obecności czterech cnót Gabriel przynosi poselstwo Maryi. Uobecniony jest tu zamysł Boga o Zbawieniu, który rozwinął św. Bernard w kazaniu na dzień Zwiastowania. Bernard rozpoczyna od wzmianki o grzechu pierworodnym, który zniszczył zjednoczone w stanie pierwotnym stworzenia cztery cnoty. Wstępując teraz przed tron Boga, Prawo i Sprawiedliwość domagają się dotrzymania nakazanej przez Boga kary dla ludzkości, natomiast Pokój i Miłosierdzie proszą o łaskę dla grzeszników. Konflikt kończy się postanowieniem Zbawienia: Syn Boży sam stanie się człowiekiem, aby odkupić nieprawość grzeszników. Dzięki temu następuje pojednanie cnót, Gabriel zaś niesie polecenie i zwiastuje je Maryi. Parabola z kazania św. Bernarda została podjęta i rozpowszechniona przez mistyków i pisarzy późnego średniowiecza. Jej popularność nie była związana jedynie z ogólnym upodobaniem tego czasu do alegorii. Ukazuje

⁵⁶ Tamże, s. 160.

ona bowiem współlistnienie obok siebie Wcielenia i ofiary krzyża. Spina obie wielkie tajemnice wiary chrześcijańskiej: wydarzenia w Nazarecie i na Golgocie. Paryski miniaturzysta ukazał ten podwójny aspekt poprzez „zaopatrzenie” Dziecka-Logosu w krzyż i narzędzia męki. Inkarnacja bowiem nie jest jedynie warunkiem, ale też elementem Zbawienia⁵⁷. Od lat siedemdziesiątych XIV w. udowodnione jest występowanie w przedstawieniach Zwiastowania Logosu-Dziecka z krzyżem, od początku XV w. przeważa on nad przedstawieniami ukazującymi Dzieciątka bez narzędzi męki. Do wcześniejszych przykładów wprowadzających ten motyw należy tablica ołtarza pasyjnego z Netze z lat 1370-1380. Mamy tu do czynienia z wczesnym typem Zwiastowania z motywem Logosu, co ukazuje wprowadzenie do kompozycji przedstawienia Drzewa Jessego. Na jego miejscu zostanie później umieszczona waza z lilią. Mesjańskie proroctwo Izajasza o gałązce, która wyrośnie z pnia Jessego i będzie nosić kwiat (Iz 11, 1) już od Tertuliana (zm. 240) było interpretowane w odniesieniu do Chrystusa i Maryi. Powróciło znów u Bernarda z Clairvaux, który połączył je ze Zwiastowaniem. Śpiący Jesse, z którego wyrasta drzewo, przypomina przez swoją nagość ojca rodzaju ludzkiego. W koronie drzewa siedzi król Dawid z harfą. Jego tron nazwany jest „odnogą” Maryi. „Bóg da Mu tron Jego Ojca Dawida”, oznajmia Gabriel w Zwiastowaniu. Poszczególne gałęzie zwieńczone są kwiatami lilii, ale jedyny kwiat wieńczący całe drzewo – *flos Christus* – w postaci Dziecka unosi się nad drzewem zmierzając ku Maryi⁵⁸. Niemal współczesny tablicy z Netze jest alabastrowy relief wykonany w Anglii w 1375 r., który reprezentuje szczególny typ Zwiastowania. Z wazy ustawionej między Gabrielem a Maryją wyrasta długa, wysoka roślina, skierowana ku umieszczonemu w górnej części przedstawienia tronowi Boga Ojca. Tam, na rozgałęzieniu, rozciąga swoje ramiona Ukrzyżowany. Obok ukoronowanej cierniem głowy Chrystusa wyrasta z mistycznego drzewa kielich krwi. Jest to więc nie tylko drzewo Jessego połączone z symbolem lilii, ale także drzewo krzyża. Szczególne odwrócenie motywu pojawia się tu w taki sposób, że ponad Maryją nie pojawia się Dzieciątka Jezus, które niesie krzyż, lecz sam krzyż w postaci Drzewa Życia dźwiga Zbawiciela. Działanie Boga Ojca w obu wariantach przedstawieniowych ma ten sam cel: w tablicy z Netze wysyła Syna, aby zasadzić Go w łonie Dziewicy, natomiast tu zasadza Drzewo Życia w wybranym naczyniu – *vas electum* – które od wieków było symbolem Bogurodzicy.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże, s. 161.

Jak już wcześniej wspomniano, liturgia dnia Zwiastowania aż do wczesnego średniowiecza miała wyraźne akcenty chrystologiczne. Jednak 25 marca oprócz Wcielenia Boga wspomniano także Ukrzyżowanie Chrystusa. Od Duns Szkota (1266-1308) liturgia tego dnia zyskała jeszcze dodatkowo akcent mariologiczny. Wczesna scholastyka reprezentowała nieco dalej idący pogląd, że uświęcenie Maryi dokonało się przez poczęcie Chrystusa, zaś ojcowie szkoccy postawili tezę, że Maryja od początku zachowana była od grzechu pierworodnego. Zachowanie to, jak mówi Duns Szkot, nastąpiło „per meritum passionis Christi”. Przydanie Maryi chwały krzyża przypieczętowało Jej wybór na Bożą Rodzicielkę. Na gruncie tych twierdzeń zwiastowanie przedstawień Zwiastowania i Ukrzyżowania zyskało nowy wymiar⁵⁹.

Motyw Logosu z krzyżem w przedstawieniach Zwiastowania pojawił się równocześnie po obu stronach Alp (najwcześniejszy włoski przykład – tablica Lorenzo Veneziano z 1371 r.). Guldán przypuszcza, że bezpośrednim impulsem tego motywu ikonograficznego, tak jak to miało miejsce w przypadku innych typów ikonograficznych sztuki średniowiecznej, była liturgia. Słowa Chrystusa: „Ja jestem chlebem życia, który zstąpił z nieba” (J 6, 51) odkrywają eucharystyczną zawartość symboliczną tego przedstawienia. Polega ona na uznaniu bezpośrednich związków między wcieleniem Chrystusa w Maryi i uobecnieniem Chrystusa w sakramencie ołtarza. Hildegarda z Bingen (1098-1179) wyjaśniła, iż *Fiat* Maryi odpowiada kapłańskim słowom Przeistoczenia. Mistycy XIV-wieczni dokonali przesunięcia akcentu z porównania Inkarnacji z Transsubstancją na porównanie przyjęcia Chrystusa przez Maryję i przyjęcia Eucharystii przez wierzących. Stąd nie jest zaskakujące występowanie omawianego motywu w dekoracjach tabernakulów (grupa Zwiastowania w niszy sakramentarza kościoła szpitalnego w Rothenburg, 1390-1400)⁶⁰. Wspomniana już wenecka tablica z 1371 r. ukazuje Boga Ojca otaczającego ramionami, porównanymi przez Guldána do wału obronnego, Dziecko-Logos. Tam, gdzie dłonie otwierają się, rozpościera swoje skrzydła gołębia Ducha Świętego. Uwidocznił tu trynitarny aspekt tematu: we Wcieleniu Słowa objawia się działanie całej boskiej Trójcy. Takie rozumienie istoty anielskiego posłania znane jest od czasów ojców Kościoła, jednak dopiero w średniowieczu myśl ta rozkwitła. Obrazowaniu tej idei uitorowała drogę XIII-wieczna mistyka. W *Meditationes vitae Christi* czytamy, że dzieło Inkarnacji było *opus totius Trinitatis*. Jeszcze dalej poszła niemiecka mistyka kobieca. Mech-

⁵⁹ Tamże, s. 162.

⁶⁰ Tamże, s. 163.

tylda z Magdeburga (1210-1282) wyjaśnia, że cała Trójca Święta wstąpiła w Maryję zanim Syn Boży w Niej stał się człowiekiem⁶¹.

Trynitarny wątek w Zwiastowaniu podejmuje obraz ze Zbiorów Kórnickich. W otwartym fragmencie nieba ukazuje się półpostać Boga Ojca posyłająca Dzieciątka z krzyżem ku Maryi, nad którą unosi się gołębica Ducha Świętego. Widoczna jest aktywna rola całej Trójcy Świętej we Wcieleniu. Niesiony przez Dzieciątka krzyż każe nam jednak wybiegać poza moment Zwiastowania. Podkreśla on bowiem zbawczą misję Bożego Syna, zapoczątkowaną w Zwiastowaniu. Jest zapowiedzią męki Chrystusa i udziału w niej Maryi, która wyraża zgodę na obwieszony Jej przez Gabriela Boży plan. Uczestnictwo Maryi w ofierze Syna podkreśla program zaginionych skrzydeł ołtarza, zestawiający postaci Chrystusa Bolesnego i Matki Bożej Bolesnej, która powtarza pokorny gest złożenia rąk na piersiach, z jakim w scenie Zwiastowania przyjmuje poselstwo anioła.

Odkupienie ludzkości i związane z nim wybranie Maryi do udziału w zbawczym dziele zapowiadają także wydarzenia ziemskiej rzeczywistości. Oprócz przedstawionych na skrzydłach ołtarza proroków: Izajasza i Zachariasza, w program obrazu głównego wprowadzone zostały antyczne prorokinie – sybille. W starożytności mianem sybill określano kobiety wieszczące postanowienia bogów, dotyczące prawie zawsze tragicznych losów miast i królestw. Spośród greckich autorów, którzy wymieniają określenie „sybilla”, pierwszymi byli: Heraklit (ok. 540-480 p.n.e.) oraz Eurypides (ok. 480-406 p.n.e.), a następnie: Arystofanes (ok. 446-385 p.n.e.), Platon (427-347 p.n.e.) i Arystoteles (384-322 p.n.e.). Platon w *Fajdrosie* opisuje sybillę jako półboginię wieszczącą przyszłość. Arystoteles w dziele *Problemata* mówi już o sybilli w liczbie mnogiej. Heraklides z Pontu (IV wiek p.n.e.) w utworze *O wyroczniach* przedstawia trzy istniejące sybille: frygijską, która przybyła do Delf jako Artemis; erytrejską Herofile i helespontyjską z Troady. Pauzaniusz w *Opisie Hellady* podaje, iż Grecy nazywali imieniem Herofile sybillę stojącą na skale w Delfach i wieszczącą prococtwa. Identyfikowano ją również z Artemis, uznając za córkę, żonę lub siostrę Apollina, mającą żyć jeszcze przed wojną trojańską. Pauzaniusz wymienił cztery sybille: libijską; Herofile z Marpossos (utożsamiając ją również z erytrejską, samijską i delficką); Demo z italskich Kumae; Sabbe Hebrajczyków, którą identyfikowano także z babiłońską lub egipską. Według niego sybilla nie pozostawała w jednym tylko

⁶¹ Tamże, s. 163-164.

miejscu, lecz podróżowała, przebywając między innymi na Samos, Delos, w Klaros i w Delfach. Szczególne znaczenie miały wyrocznie sybillińskie w Rzymie. Według legendy przytoczonej przez Dionizjusza z Halikarnasu (ok. 60-5 p.n.e.) w dziele *Starożytności rzymskie* Tarkwiniusz Pyszny zakupił księgi przepowiedni od tajemniczej kobiety utożsamianej z Sybillą Kumejską. Od czasów Augusta (63 p.n.e.-14 n.e.) przechowywano je zamknięte w świątyni Jowisza na Kapitolu, by w momentach krytycznych dla państwa sięgać do nich po radę. W czasie pożaru Kapitolu w 83 r. Ciągi te uległy zniszczeniu. Nowe przepowiednie sprowadzono wkrótce z Azji. Motyw sybill wykorzystywali starożytni poeci. W *Eneidzie* Wergiliusza (70-19 p.n.e.) Sybilla Kumejska oprowadza Eneasza po Hadesie. Według relacji poety wieszczka zamieszkiwała jaskinię, gdzie swoje przepowiednie zapisywała na suchych liściach. Również Owidiusz (43 p.n.e.-17 n.e.) w *Metamorfozach* opisał pobyt Eneasza u sybilli w Kumae⁶².

Sam fakt nadania przepowiedniom sybilli autorytetu państwowego świadczy o tym, jak wysoko je ceniono i jak poważnie podchodzono do treści w nich zawartych (zdradę tajemnic zawartych w księgach sybillińskich karano śmiercią). Wykorzystali ten fakt Żydzi mieszkający w diasporze, którzy spostrzegli, że owe zbiory przepowiedni, odpowiednio przerobione, mogą doskonale służyć jako literatura propagandy religijnej mozaizmu. Przepracowane w duchu monoteizmu żydowskiego przepowiednie Sybilli, utożsamianej z wieszczką z Erytrei dla podkreślenia jej babilońskiego pochodzenia, stały się rzecznikiem wiary Izraela. Tą samą drogą poszli później chrześcijanie, dlatego obok żydowskich, istnieje również chrześcijańskie zbiory przepowiedni sybillińskich⁶³. Zgrupowane zostały one w dwunastu księgach, z których trzecia, czwarta i piąta są dziełami judaistycznymi, pozostałe zaś to późniejsze utwory chrześcijańskie. Wyrocznie żydowskie akcentują wojny i klęski jako karę za bałwochwalstwo, zapowiadają nadejście królestwa eschatologicznego, przyjście Mesjasza i Jego zwycięstwo. Wyrocznie chrześcijańskie mówią o Chrystusie, Jego życiu, męce oraz o zasadach, które mają przyświecać Jego uczniom. Cytaty i odniesienia do *Ksiąg sybillińskich* znajdują się w pismach ojców Kościoła. Klemens Aleksandryjski (ok. 150-215) w dziele *Stromata* wymienia istniejące według niego sybille: Frygijską (zwaną także Artemidą), Erytrejską (zwaną Herofile), Egipską i Italską Karmentis. W innym

⁶² R. S ł o m a, *Sybille*, Kraków 2000, s. 9-13.

⁶³ R. R u b i n k i e w i c z, *Wprowadzenie do Apokryfów Starego Testamentu*, Lublin 1987, s. 93.

miejscu podaje następujące imiona wieszczek: Samijska, Kolofonijska, Kumejska, Erytrejska, Phyto, Taraksandra, Macedońska, Tessalska, Thesprotis. Laktancjusz (ok. 250-330), powołując się na pisarza rzymskiego Marka Warrona, w dziele *Divinae institutiones* wymienia imiona dziesięciu sybill: Perska, Libijska, Delficka, Cymmetryjska, Erytrejska, Samijska, Kumejska, Helespontyjska, Frygijska, Tyburtyńska. Przytacza również proroctwa dotyczące narodzin Zbawiciela, Jego publicznej działalności, męki, a także Sądu Ostatecznego⁶⁴. Na temat Sybilli wypowiedział się również św. Augustyn (354-430), której poświęcił rozdział 23 księgi XVIII traktatu *De civitate Dei*, zatytułowany: *O Sybilli Erytrejskiej, znanej wśród innych Sybilli z tego, że liczne jej przepowiednie mówią wyraźnie o Chrystusie*. Powołując się na dzieło Laktancjusza przytacza kilka proroctw dotyczących Chrystusa⁶⁵. Wersja Marka Warrona mówiąca o liczbie dziesięciu sybill, podana przez Laktancjusza, zaakceptowana została przez Izydora z Sewilli (ok. 570-636) w *Etymologiarum libri XX*; Hrabana Maura (ok. 780-856) w *De universo XVI* oraz Wincentego z Beauvais (zm. 1264) w *Speculum historiale II*. Imiona sybill, które pojawiały się w dziełach starożytnych i wczesnochrześcijańskich autorów stały się wzorem dla twórców średniowiecznych i nowożytnych⁶⁶.

Od XV po XVII w. na terenach Włoch, Francji i Niemiec powstawały utwory i ryciny, podające imiona, atrybuty i przepowiednie pogańskich wieszczek. Szczególnym zainteresowaniem zaczęły cieszyć się w wieku XV. W 1465 r. zostało wydane we Włoszech, zapomniane od wielu lat, dzieło Laktancjusza *Divinae institutiones*. Temat sybill został spopularyzowany także przez dominikanina Filippo Barbieriego w utworze *Discordantiae nonnullae inter sanctorum Hieronymum et Augustinum*, wydanym w 1481 r.⁶⁷

Początkowo w sztuce przedstawiano jedną wieszczkę podpisując ją tylko określeniem „sybilla”. Kiedy ich liczba wzrosła, zaczęto obdarzać je cytatami, które mówiły o przepowiedniach oraz podawały ich imiona. Dopiero w okresie późnego średniowiecza i w nowożytności stworzono cykle sybill, podające ich atrybuty, na których później wzorowali się artyści. W sztuce europejskiej wielu z nich wykorzystywało dzieło Laktancjusza, obdarzając sybille przepowiedniami zawartymi w jego utworze. Spotykamy je między innymi

⁶⁴ S ł o m a, dz. cyt., s. 14-16.

⁶⁵ Ś w. A u g u s t y n, *O Państwie Bożym. Przeciw poganom. Księg XXII*, przekł. W. Kornatowski, t. II, Warszawa 1977, s. 340-348, 375, 646. Sybilla Kumejska: t. I, s. 127, 340-343.

⁶⁶ S ł o m a, dz. cyt., s. 17-19.

⁶⁷ Tamże, s. 21-22.

w kaplicy Malatestów w kościele San Francesco w Rimini (ok. 1450) oraz na stallach katedry w Ulm (1469-1474), autorstwa Jörga Syrlina. Postaciom sybill towarzyszą często inskrypcje zaczerpnięte z dzieła Filippo Barbieriego. Umieścił je Ghirlandaio w kościele Świętej Trójcy we Florencji (1485), Pinturicchio w apartamencie Borgia w Watykanie. Spotykamy je również w kościele Santa Maria Maggiore w Spello (1501), w kościele San Giovanni w Tivoli (1509) oraz w innych dziełach z początku XVI w.: w kościele San Pietro in Montorio i Santa Maria Sopra Minerwa w Rzymie. Przepowiednie z dzieła Laktancjusza i Barbieriego były często łączone, czego przykładem mogą być *Godzinki* Louisa de Lavalá (ok. 1480) i rękopis z Sankt Gallen (ok. 1475).

Od późnego średniowiecza sybille zestawiane były z dwunastoma prorokami, apostołami, ewangelistami, ojcami Kościoła, personifikacjami cnót oraz pogańskimi filozofami. Tak w rękopisie z Sankt Gallen na odwrociu każdej strony poświęconej wieszczce przedstawiono jednego apostoła i jednego proroka. W kościele San Francesco w Rimini około 1450 r. Agostino di Duccio, Matteo de Pasti i Francesco Laurana wykonali w kaplicy Malatestów rzeźby i płaskorzeźby cnót, sybill i proroków. Po roku 1481 Baccio Baldini stworzył cykl rycin przedstawiających 12 wieszczek i 12 proroków⁶⁸.

Treść poszczególnych przepowiedni sybill oraz ich atrybuty zmieniały się, nie należąc na stałe tylko do jednej określonej wieszczki. Różnice występowały też w sztuce włoskiej, francuskiej i niemieckiej. W polskiej sztuce nowożytnej równocześnie obok cyklu dwunastu sybill można odnaleźć obrazy, figury i rozbudowane programy ikonograficzne, ukazujące dwie lub nawet kilka postaci antycznych prorokiń. W *Zwiastowaniu* kórnickim, na płycinach pulpitu, przy którym siedzi Maryja, zostały wyobrażone trzy postacie sybill z odpowiadającymi im tekstami prorocत्व na banderolach: na płycinie frontowej sybille Libijska i Perska, na bocznej – sybilla Erytrejska. Ponadto na gzymsach pulpitu autor kompozycji umieścił teksty prorocत्व następujących sybill: Delfickiej, Frygijskiej, Samijskiej i Cymeryjskiej.

Wszystkie przepowiednie sybillińskie umieszczone na obrazie z Mądrego mówią o mającym się narodzić Chrystusie i są identyczne z prorocत्वami znajdującymi się w dziele Filippo Barbieriego. Słowa sybill, połączone z zapowiedziami proroków i poselstwem Gabriela, są potwierdzonymi przepowiedniami przyjścia Mesjasza. Jak już wcześniej wspomniano, dopiero u schyłku średniowiecza tworzono cykle sybill wraz z przysługującymi im cytatami przepowiedni, zestawiając je z postaciami proroków starotestamen-

⁶⁸ Tamże, s. 40-41, 44.

towych. Labuda nie stwierdza jednoznacznie źródła, z którego autor programu ołtarza czerpał wiedzę o sybillach i treści ich przepowiedni. Nieznana są również źródła inspiracji, które pozwoliły twórcy obrazu kórnickiego włączyć postacie antycznych prorokiń w scenę Zwiastowania. Jest to bowiem rzadka kompozycja, świadcząca o humanistycznym wykształceniu jej autora oraz o jego umiejętnościach łączenia tradycji chrześcijańskiej z antyczną. Jako analogię należy tu przywołać prawie o wiek wcześniejsze od kórnickiego dzieło Jana van Eycka, które jako jedno z najwcześniejszych łączy postacie sybill z wydarzeniem Zwiastowania. Na zamkniętych skrzydłach Ołtarza Gandawskiego (1432) można wyraźnie wyodrębnić dwie strefy. Dolna podzielona jest na cztery kwatery, z których środkowe wypełniają przedstawienia św. Jana Chrzciela i św. Jana Ewangelisty, malowanych *en grisaille*, jako posągi ustawione na cokołach. Ku nim zwracają się umieszczeni na zewnętrznych kwaterach fundatorzy: Joos Vijda i Elisabeth Borluut. W strefie górnej, na całej szerokości ołtarza, rozpościera się wnętrze, w którym ma miejsce Zwiastowanie. Posadzka wyłożona płytkami oraz belkowy strop akcentują przestrzenność, pogłębioną przez malarza cieniami rzucanymi przez listwy ramy. Dzieli ona obraz na kwatery, z których zewnętrzne wypełniają postaci Maryi i anioła odzianych w białe szaty, układające się w liczne fałdy i załamania. Maryja, odwrócona od anioła, klęczy z dłońmi złożonymi na piersiach przed pulpitem z otwartą księgą. Nad Jej głową unosi się gołębica Ducha Świętego. Gabriel przyklęka, trzymając w dłoni ukwieconą gałązkę lilii. Środkowa część komnaty jest pusta. Poprzez arkady okienne widoczny jest pejzaż miejski. W głębi pomieszczenia znajduje się nisza *lavabo* z ręcznikiem, które symbolizują czystość Maryi. Trzy półkolistości zamknięte pola wieńczą scenę Zwiastowania. W zewnętrznych znajdują się popiersia proroków: Zachariasza i Micheasza, których imiona widnieją wypisane na listwach ramy. Każdy z nich oprócz swego arcybutu – księgi, ma banderolę z tekstem przepowiedni. Proroctwo Micheasza, który został umieszczony nad postacią Maryi, brzmi: EX TE EGREDIETVR QVI SIT DOMINATOR IN ISR[AE]L⁶⁹. Zachariasz widniejący ponad Gabrielem obwieszcza: EXVLTA SATIS FILIA SYIO[N] JVBILA ECCE REX TVVS VE[N]IT⁷⁰. W środkowej części zwieńczenia ołtarza umieścił van Eyck postacie dwóch sybill: Erytrejskiej i Kumejskiej, wraz z ich imionami wypisanymi na ramie. Sybilla Erytrejska, w białej sukni i białym czepcu, wskazuje prawą dłońią na banderolę z proroctwem: NIL

⁶⁹ J. Maurin-Białostocka, *Jan van Eyck*, Warszawa 1973, s. 38.

⁷⁰ Tamże.

MORTALE SONANS AFFLATA ES NVMINE CELSO⁷¹. Nad głową Sybilli Kumejskiej, odzianej w zieloną suknię i złoty czepiec, unosi się banderola z wypisaną przepowiednią: REX A[LTISSIMUS] ADVE[N]IET P[ER] SEC[V]LA F[V]TVR[VS] SCI[LICET] I[N] CARNE⁷².

Teksty proroctw sybillińskich zaczerpnięte zostały z pism Wergiliusza i św. Augustyna. O tym, że Ołtarz Gandawski jest jedną z wczesnych kompozycji Zwiastowania, do której wprowadzono postacie sybill, może świadczyć fakt, iż występująca tu Sybilla Erytrejska dopiero od XV w. łączona jest ze Zwiastowaniem, zaś zestawienie sybill z prorokami pojawia się dopiero w późnym średniowieczu⁷³. W Ołtarzu Gandawskim, podobnie jak będzie to miało miejsce później w tryptyku z Mądrego, postacie proroków starotestamentowych i antycznych wieszczek łączy mesjańska treść ich przepowiedni, która znajduje swe wypełnienie w chwili Zwiastowania.

Obraz *Zwiastowanie z Mądrego* w swej rozbudowanej warstwie ikonograficznej prezentuje zapowiedzi zbawczego przyjścia Boga i ich wypełnienie dokonujące się w czasie dialogu Maryi z aniołem. Bożą obecność w tym szczególnym momencie unaocznia wizerunek Pierwszej Osoby Boskiej w otwartym fragmencie niebios, ukazując Jej ingerencję w wydarzenia ziemskiej historii.

Na kształtowanie się ikonograficznej redakcji tematu Zwiastowania w sztuce wieków średnich miały wpływ wypowiedzi ojców Kościoła, uczonych teologów i świętych, nurty filozoficzne i mistyczne. Obecność artystycznego wizerunku Boga Ojca w ilustracjach sceny Zwiastowania była przedmiotem dyskusji w związku z przestrzeganiem do XII w. starotestamentowym zakazem wykonywania podobizn Bożych. Obawiano się również błędnego odczytywania przedstawień przez niewykształcony teologicznie lud. Tak więc zgodność z dogmatem wiary i starania o jak najbardziej czytelne dla odbiorcy uobecnienie Tajemnicy decydowały o przeobrażeniach schematu przedstawieniowego, którego dojrzały wyraz prezentuje *Zwiastowanie z Mądrego*.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże.

⁷³ Sybilla Erytrejska do XV w. łączona była z Sądem Ostatecznym. Zob. S ł o m a, dz. cyt., s. 29-30, przypis 53.

THE ANNUNCIATION FROM MAĐRE
AS AN EXAMPLE OF ICONOGRAPHY OF THE INCARNATION

S u m m a r y

The Annunciation from Mađre is an example of iconography of the Incarnation that appeared as early as the beginnings of Christian art, and through the ages it was a compilation of many various pictorial motifs. The painting of the Annunciation, kept in Kórnik, dated for 1529, was once the middle part of the altar in the parish church in Mađre. The figure of the founder, Łukasz Górką, shown at Gabriel's feet, confirms the authority of the humanist who ordered the work. The iconography of the painting connects the traditions of the medieval imaging of the Annunciation to Renaissance elements. At the background of the main scene, against the landscape, another event in Mary's cycle takes place – the Visitation to St. Elizabeth. A. Labuda points to the importance of this picture in the development of proto-Renaissance painting in Wielkopolska (Great Poland), with the complex motif of the Incarnation that introduces into the picture the Infant looking in the direction of Mary. A. Labuda has pointed to L. Górką's foundation as the Church's orthodox authority towards Lutheran ideas that had a powerful influence in the Wielkopolska region.

The Annunciation is characterized by a clear and cogent iconographic program built around the mystery of the Incarnation as the crucial moment of the Salvation. In the corner of the painting God the Father, the Infant as the Son-Logos carrying the cross on his shoulders, and the dove of the Holy Spirit have been shown. This moment of the Annunciation, joined to the image of the Father, was shown in the icon of Nowogród painted in the 12th century. God was shown as the Everlasting, according to the description in the Book of Daniel 7, 9 from Isaiah's prophecy 6, which also found its pictorial interpretations in Jacop Torriti's mosaics from Santa Maria Maggiore of 1247.

In the development of the presentations of Annunciation we are interested in, showing Logos descending from heaven, the art developed in the area on the Rhine was significant, since it was there that the trend of mysticism of the whole of the 15th century emphasizing divinity of Christ was consolidated.

The influence of the Renaissance way of thinking can be seen in the painting owing to the sibyls, already defined by Heraclitus, Euripides, Aristophanes, Plato and many other authors whose writings were used as sources by Christian writers. Especially three sibyls were considered to be authoritative oracles: the Phrygian one from Delphi, the Eritrean one and the Hellespont one. A special significance was attributed to the sibyls' prophecies in Rome. According to the legend related by Dionysius of Halicarnassus, Tarquinius the Proud bought books with prophecies from a mysterious woman identified with Sibyl of Cumae, and from the times of Augustus the books were kept in the Jove Temple in the Capitol. Ancient prophecies were joined to the texts of Jewish prophecies, forming in this way collections of sibyls' prophecies contained in twelve books. Christian oracles speak about the coming of Messiah, and some quotations were used by the Fathers of the Church. Clement of Alexandria in his work *Stromata* mentions four sibyls, Phrygian, Eritrean, Egyptian and Italian, called Carmentis. Initially in Christian art only one sibyl was shown, but in the late Middle Ages and in the Renaissance period more were introduced, together with the attributes that identified them. In early Renaissance art sibyls were often shown in the context of Evangelical events, e.g. on the stalls of the Ulm Cathedral whose author was Jorg Syrlin (1467-1474).

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Zwiastowanie Maryi, renesans w Polsce, Sybille, Łukasz II Górką.

Key words: Annunciation to Mary, Renaissance in Poland, sibyls, Łukasz II Górką.