

Antyfona.

5. Chwała Ojcu i Synowi

I Duchowi Świętemu,

6. Jak była na początku, teraz i zawsze *

I na wieki wieków. Amen.

Antyfona.

Antyfona na Komunię Niedz. 1 Adw.:

Oto Pan użył nam błogosławieństwa,

A cała nasza ziemia swój wyda plon.

Ps. 84.

Antyfona na Introit 2 Niedz. Adw.:

Oto Pan przybędzie, by narody zbawić,

I wtedy serce wasze uraduje się.

Ps. 79.

Antyfona na Komunię 2 Niedz. Adw.:

Powstań, ludu Boży i przygotuj serce,

I zobacz radość, którą da ci Twój Bóg.

Ps. 84.

Antyfona na Introit 3. Niedz. Adw.:

O nic zbyt się nie troszczcie, w Panu się radujcie,

Raz jeszcze wam powiadam: Radujcie się;

Ps. 84.

Antyfona na Komunię 3 Niedz. Adw.:

Oto Bóg przyjdzie, aby nas zbawić,

Powiedzcie bojaźliwym: Nie bójcie się!

Ps. 79.

Antyfona na Komunię 4 Niedz. Adw.:

Oto Panna pocznie i porodzi Syna

I nazwie Go imieniem Emanuel.

Ps. 84.

Jako antyfona na Introit 4 Niedz. Adw.: oraz antyfona mszy roratniej może służyć refren pieśni: „Niebioso, roś ślijcie nam z góry...” (Ks. W. Lewkowicz, *Śpiewnik parafalny*. Olsztyn 1965, s. 168). Łączy się ona w Niedz. 4 Adw. z psalmem 18, a we mszy roratniej z psalmem 84.

Kraków

KS. STANISŁAW ZIEMIAŃSKI SJ

Ks. Jan Kuś, Kraków

ZWIASTOWANIA W SZTUCE KOŚCIELNEJ

Zwiastowanie jest jednym z najbardziej popularnych i ulubionych obrazów w całej sztuce chrześcijańskiej. Stanowiło ono też przedmiot częstych badań naukowych.¹

¹ Zwiastowanie związane jest z miastem Nazaret, położonym około 140 km na północ od Jerozolimy, w północnej Galilei. W czasach Chrystusa była to zapadła i nieciekawa miejscina. Nazaret nie cieszyło się dobrą sławą, nie ma o nim żadnej wzmianki ani w Starym Testamencie,

Najstarszym znanym przedstawieniem Zwiastowania jest malowidło na sklepieniu cubiculum w katakumbach św. Pryscylii z początku drugiego wieku². Maria siedzi z rękami opartymi na krześle, przed nią stoi anioł bez skrzydeł w postaci młodzieńca ubranego w długą tunikę i palium z gestem prawej ręki wyobrażającym rozmowę.

Podobne to jest przedstawieniu w katakumbach P. Pietra i Marcellina z III wieku³. Oba przedstawienia cechuje prostota pełna uroczystego wyrazu. Niewątpliwie twórcy obu obrazów opierali się na tekście ewangelicznym. Z czterech ewangelistów jedynie św. Łukasz przedstawia to zdarzenie w 1, 28—38.

Sposób przedstawienia aniołów (arch. Gabriel) w obu wypadkach utrzymuje się przez cały okres starochrześcijański i bizantyjski. Zwyczaj przedstawienia aniołów uskrzydłonych pojawia się pod wpływem liturgii dopiero w IV wieku. Aniołów wyobrażano sobie zgodnie z Pismem Świętym i nauką najwybitniejszych teologów jako duchy przybierające postać młodzieńców w momencie zjawienia się ludziom⁴. Anioł zwiastujący ma na rękę zwykle laskę podróżną lub lilię.

Bardzo szeroko i dokładnie opisana przez apokryfy scena Zwiastowania rychło skłoniła malarzy do podobnego jej ujęcia. Przyjęli szczególnie z tzw. Protoewangelii Jakuba⁵, szczegóły dotyczące miejsca i czasu tego zdarzenia jak również liczne szczegóły z życia Marii i dzieciństwa Jezusa, powtarzane przez całe niemal średnio-wieczne.

Nawiązując do treści tego apokryfu malarze pierwszych okresów sztuki chrześcijańskiej oraz malarze późniejsi przedstawiają

ani u Józefa Flawiusza, ani w Talmudzie, a jedynie wspominają o nim Ewangelie (Jan 1, 46).

Przeprowadzone w Nazarecie badania archeologiczne oraz poszukiwania wokół świątyni Zwiastowania przyniosły odkrycie szeregu podziemnych grot. Groty te zapewne częściowo były zamieszkiwane, częściowo służyły jako magazyny. Wysokie położenie osiedla w stosunku do wschodniej równiny spowodowało zapewne, że nazwano je osiedlem Nasrath (lub Nasrah), co znaczyło pierwotnie „Strażnica”, „strzegąca”. Strzegąca źródła — gdyż stare osiedla w Palestynie napotkać można tam, gdzie znajdowało się źródło. Dziś źródło w Nazarecie nazywa się Fontanną Matki Bożej i oplecione jest licznymi legendami, opartymi głównie na apokryfach. W tym to mieście żyła Panna poślubiona mężowi, któremu było Józef z domu Dawidowego, a imię Panny Maria (Łk 1, 27).

² Por. K. Künstle, *Iconographie der Christlichen Kunst*, Freiburg i B. tom II 1926—1928 s. 241.

³ Por. K. Künstle dz. cyt. za Wilpertem.

⁴ Por. E. Hennecke, *Neutestamentliche Apokriphen in Deutschen Übersetzung und mit Einteilungen*, Tübingen und Leipzig 1900 s. 57.

⁵ Według tego apokryfu Zwiastowanie nastąpiło koło źródła w Nazarecie, gdy Maria czerpała zeń wodę (Prot. Jak. 11, 1), tutaj tkwi źródło tradycji Greków ortodoksyjnych, umieszczających scenę Zwiastowania obok studni nazaretańskiej.

często Marię przedającą w chwili Zwiastowania lub stojącą przy studni. Motywem dla przedstawień Zwiastowania Maryi Panny była także często przeróbka Protoewangelii Jakuba pt. Ewangelia Pseudo-Mateusza ⁶.

Artyści przedstawiający scenę zwiastowania nie zawsze ograniczyli się do tekstu Ewangelii, ale wprowadzili do niej szczegóły i epizody nie odpowiadające rzeczywistości historycznej. Wspomniane wyżej najstarsze przedstawienie tego wydarzenia tj. malowidło u św. Pryscylli, świadczy jak widzimy, że artysta kierował się tekstem św. Łukasza. Scena przedstawienia nie zawiera żadnych detali, jak portyku, kądzieli, wazy, które stanowiły integralną część przedstawień Zwiastowania w dobie rozpowszechnienia się ewangelii apokryficznych.

Na łuku tęczy bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie wśród dziewięciu kompozycji znajduje się także scena Zwiastowania ⁷. Mozaiki te powstały po roku 432 za Sykstusa III. Stanowią zwartą całość. Scena Zwiastowania przedstawia jak Maria zajęta tkaniem zasłony purpurowej dla świątyni siedzi na tronie, ubrana w bogatą tkaninę, suknia spięta klejnotem na piersi, diadem na głowie bez nimbu i kolczyka). Po lewej widać budynek z zamkniętą bramą. Maria otoczona jest trzema aniołami w długich tunikach i palium oraz w sandałach na nogach. Aniołowie gestykulują i żywo rozmawiają na temat cudownego zdarzenia. Nad Marią leci gołębica jako symbol Ducha Świętego a z prawej zbliża się z chmur czwarty anioł (Gabryel). Jest to pierwsze monumentalne ujęcie Zwiastowania oparte o Protoewangelię Jakuba. Jedynie trzech aniołowie są tworem inwencji artysty. Jest rzeczą charakterystyczną, że częstsze są przedstawienia ze sceną tkania purpury niż przy źródle. Odmienne ujęcie Marii i przedstawienie jej jako osoby o królewskim charakterze jest przykładem dogmatycznego wyznania ustalonego na soborze Efeskim w roku 431, orzekającego, że Maria jest Matką Boga a nie tylko człowieka. Stąd postać Marii na mozaice jest przedstawiona w pozie hieratycznej i w szatach właściwych osobom dostojnym. Mimo pozorów i stylu kontynuacyjnego sceny te nie mają nic wspólnego z ujęciem historycznym, lecz wynikają z idei dogmatycznej ⁸ ustalonej na wspomnianym soborze. Służy temu już sam wybór tematów, a dalej szczegółowe ułożenie kompozycji i jej elementy. Ma ona charakter reprezentacyjno-hieratyczny. Panna Maria w Zwiastowaniu jest typem bogatą dziewczycy. Oprócz trzech aniołów stanowiących jej otoczenie widzimy jeszcze czwartego najważniejszego, tj. archanioła Gabryela zbliżającego się do niej

⁶ Rozdz. IX, 1—2.

⁷ Por. W. Mole, *Historia sztuki starochrześcijańskiej i wczesnohistorycznej*, Lwów 1931 r., s. 229.

⁸ Por. Mole, dz. cyt., 228—232.

z obłoków, a nad nią unosi się w powietrzu biała gołębica, symbol Ducha św.

Taki charakter ujęcia odpowiada ściśle duchowi dogmatu ustalonego na soborze. W kompozycji tej występują podobnie jak i w kilku innych, związki z ikonografią wschodnią zwłaszcza syryjską, natomiast Anioł Zwiastowania wzorowany jest na helenistycznej skrzydlatej Nike. Figury wyszły z głębi przestrzeniowej i ustawiły się frontalnie na samym przodzie na złotym tle i tylko ponad głowami widnieje jeszcze pas dawnego nieba z otokami. Całość nie ma już nic wspólnego z dawnym iluzjonizmem. Ten nowy monumentalny styl wynika ściśle z nowej treści i służy wyrażeniu ideologii dogmatycznej⁹. Podobnie hieratyczne i reprezentacyjne ujęcie Zwiastowania widzimy na ścianie absydy w Parenzie Istria — IV w. (mozaika)¹⁰. Na okładce z kości słoniowej widzimy Marię kłęczącą u źródła, za nią stojącego anioła.¹¹ Nie można nic bliższego pod względem ikonograficznym powiedzieć o Zwiastowaniu zdobiącym bazylikę Santa Maria Antiqua w Rzymie, gdzie zachowała się świetnie malarsko głowa anioła oraz część Matki Bożej¹². Fresk ten pochodzi z czasu przed rokiem 649. Na bocznej ścianie słynnego sarkofagu Elizeja (rodziny Pignattów w Rawennie znajduje się wyobrażenie Zwiastowania według tekstu apokryficznego¹³. Maria siedzi na krześle bez oparcia zajęta tkaniem. Po prawej zjawia się anioł o długich skrzydłach, trzymając w lewej ręce laskę podróżną zaś prawa ręka podniesiona z gestem do mówienia¹⁴. Odmianami tego ujęcia są przedstawienia zdobiące puszkę na oliwę z Monzy, na dwóch płytkach z kości słoniowej ze zbiorów Trivulgio w Mediolanie, w ewangeliarzu Rabulcza we Florencji i na trzech rżniętych kamieniach z Gabinetu Medali w Paryżu. Różnicę stanowi poza Marii¹⁵.

Na słynnej Katedrze Maksymiliana w Rawennie (VI wiek) występuje także scena Zwiastowania. Oto Matka Moska siedzi przed domem i trzyma w lewej ręce wrzeczono¹⁶ będące motywem ikonograficznym wschodnim¹⁷ a anioł z berłem stoi przed nią. — Podobnie jest na mozaice w Bazylice św. Nereusza i Achillesa w Rzymie z czasów Leona III i na tabliczce z kości słoniowej w Suot Quensington — muzeum w Londynie¹⁸. Ujęcie hieratyczne monumentalne,

⁹ Por. Mole, *dz. cyt.* 269.

¹⁰ Por. Künstle, *dz. cyt.* 336.

¹¹ Por. Mole *dz. cyt.* 281—3.

¹² Por. Mole, *dz. cyt.* 281/2.

¹³ Por. Mole, *dz. cyt.* 350; Wulf O, *Altehrstliche und byxanische Kunst I.*

¹⁴ Por. Künstle, *dz. cyt.* 335.

¹⁵ Por. Künstle, *dz. cyt.* 13c.

¹⁶ Por. Mole, *dz. cyt.* 375.

¹⁷ Por. Künstle, *dz. cyt.* 336.

¹⁸ Por. Mole, *dz. cyt.* 395.

zapoczątkowane w mozaikach S. Maria Maggiore utrzymuje się do końca sztuki starochrześcijańskiej i przechodzi do sztuki bizantyńskiej. Zmieniają się tylko szczegóły. Widzimy to na tkaninie Santa Sanctorum w Rzymie. Maria uroczyście ubrana siedzi na wysadzonym drogimi kamieniami tronie przerwawszy zajęcie tkania, anioł pozdrawiający, trzyma w lewej ręce laskę. Całość ograniczona do dwóch postaci jasno zrozumiała ma charakter symbolu obrazowego.

Artyści bizantyńscy zachowali w zasadzie akcję w formie z okresu katakumb, przydając jej jednak przepych wschodniego kolorytu, symetrię gestów i niewyrazistość oblicza i dochodząc wreszcie do przekształcenia Marii w bóstwo o swoistej piękności, lecz o rysach sztywnych i twardych, o linii suchej i nieruchomym spojrzeniu. Jej nieśmiała słodycz zmienia się w zastygły wyraz wewnętrznego cierpienia. Dokoła Dziewicy wspaniałe złote tła świecą zimnym blaskiem. Tak mało królewski na fresku z katakumb tron jej staje się pysznym; klejnoty rozsiane są dokoła; świta aniołów poprzedza Zwiastuna, lub postępuje za nim. Jest to zwycięstwo wschodniego anty-klasycyzmu nad wschodnią klasycyzacją grecko-lacińską. W sztuce romańskiej Anioł i Maria tracą nieco ze swej sztywnej drewnianości, oraz bizantyńską najwyższą obojętność wyrazu, lecz jednocześnie z nabywaniem ruchu i gestu obie postacie stają się grube, pozbawione wszelkiej szlachetności, jak np. w płaskorzeźbie katedry w Fano, czy zawiętej ornamentacji kapitelu drzwi w S. Andrea w Pisto. Wyjątek stanowi płaskorzeźba na chrzcielnicy z pierwszej połowy XII wieku w kościele S. Giovanni in Fante w Weronie, gdzie autor potrafił żywo udramatyzować przestrach Marii i oddać z prawdziwą maestrią jej instynktowny, szybki ruch do ucieczki. W Zwiastowaniu Guida da Como w Pisto widzimy jakby pierwszy odruch, wyraźną obietnicę przebudzenia. W obrazach i freskach przebudzenie takie dokona się wolniej. W początkach gotyku włoskiego Maria, zupełnie już świadoma siebie, stanie się Panią Macierzyńskiej Radości, Królewską Oblubienicą Pana. W sztuce XIV i XV w. zmieni się ona w wyidealizowaną ziemską madonnę. Ale i Anioł ze skromnego wędrowca, z posłańca bez skrzydeł i aureoli przekształcać się będzie powoli, aż wreszcie stanie się jaśniejącym Gabrielem, o wielkich tęczowych skrzydłach, spływającym z niebios na ziemię. A jednak linia zasadnicza i centralna kompozycji niewiele się zmienia i przekazywana zostaje, jak zobaczymy w formie tradycyjnej, wedle nauki Kościoła.

Temat Zwiastowania, poprzez analizę dwóch swych postaci, ich przekształceń i ich wyrazu, otoczenia, motywów drugoplanowych i ich zmian pozwoli nam poznać fazy zgodności i niezgodności formy z tematem w przebiegu wieków, oraz zdradzi nam kiedy, gdzie i jak dzieło sztuki miało wnieść się do wyżyn modlitwy, a kiedy zaczęło schodzić na inne tory.

Zwiastowanie jako temat malarski, wnosi ze sobą całą konwen-

cyjona symbolikę dekoracyjną, mającą swoją historię i znaczenie. Jednym z najjaśniejszych symbolów w Zwiastowaniu, tym, który przemawia natychmiast do naszej wyobraźni jest niewątpliwie lilia w ręku Gabryela. Lilia ta stała się emblematem czystości Matki Bożej — żywym symbolem Jej niewinności. W interpretacji pierwszej epoki, oraz szczególnie epoki bizantyńskiej, anioł — zwiastun trzyma w ręku berło, oznakę władzy i królewskość posłannictwa niebieskiego, tak samo jak ze względów hagiograficznych, wkładano gałąź palmową w rękę osoby przedstawiającej męczennika. Królewskie berło bizantyńskie było rozszczipione u góry i kończyło się jak rozchylony cztero-listny pączek, tak właśnie jak wygląda kwiat lilii przed rozwinięciem. Czasami Anioł opierał się na lasce pielgrzymiej, symbolu podróżnika, przybywającego z daleka. I oto powoli, jakąś tajemniczą potęgą, pączek lilii zaczyna się na królewskim berle rozchyłać. Nawet laska pielgrzyma wypuszcza listki, zielenieje, żyje. Od tej chwili Anioł nie wypuści już z dłoni kwiatu chwały, który stanie się w kulcie ludowym symbolem Matki Najśw. Są i warianty. Simone Martini i Taddeo Bartoli m. in. włożyli w dłoń anioła ze swych Zwiastowań gałąź oliwną. Wówczas lilię znajdziemy w wazonie, który począwszy od XIV w. pojawia się między Aniołem a Marią.

Symbolika Zwiastowania prowadzi do ciekawszych jeszcze i bardziej nieoczekiwanych wniosków. Paris Bordon, uczeń Tycjana wprowadza do swego charakterystycznego Zwiastowania szczegół nieoczekiwany, raczej wyglądający na kaprys dekoracyjny, niż na nawrót do jakiejś tradycji. To kołowrotek, wraz ze swym niskim stołeczkiem, ustawionym w pośrodku wspaniałej marmurowej sali. Widać, że dopiero co odeszła od niego Maria, aby pogрузić się w modlitwie, jak ją zastanie nadlatujący Anioł. Jest to jednak tylko nowy, charakterystyczny dla malarza XVI w. sposób streszczenia powszechnej już od średniowiecza tradycji wyobrażania obok Marii, lub też w jej dłoni, czy to wrzeczona (a zwróćmy również uwagę na służebnicę podającą kłębki), czy też kądzieli, czy wreszcie pasma wełny lub purpury. Później spotykamy go jeszcze niekiedy, ale coraz rzadziej.

Innym jeszcze motywem jest dzban, przez niektórych malarzy umieszczony w dłoni Marii, lub obok niej. Jasna jest reminiscencja z wyżej wzmiankowanych pism apokryficznych Jakuba; „Maria zajęta była czerpaniem wody” — „Weszła do domu, postawiła dzban...”.

W Taskonii począwszy od XIII w. z całą pewnością znajdziemy w Zwiastowaniu między Marią a Aniołem wazon z kwiatem, najczęściej w formie dwuuszynego dzbana; w nim zaś to lilię, to gałąź palmową, to znów gałązkę oliwną. Wazon zastępuje dzban. Pisma św. Jakuba przedstawiające wyżej omówione szczegóły, pozostały ślady w całym szeregu Zwiastowań, tak, że nawet i tam gdzie

w komnacie nie ma śladu dzbana, czy wazonu, w głębi obrazu poprzez kolumnadę ujrzymy gdzieś w ogrodzie studnię, czy cysterne, czy źródło. Ten starożytny „motyw wody” znajduje się już w sarkofagu chrześcijańskim Adelfii, pochodzącym z syrakuzkańskich katakumb św. Jana, dziś w muzeum w Syrakuzach. Z lewej strony wieka ujrzymy tam Zwiastowanie z Marią przy studni, przedstawioną w postaci wielkiego ludzkiego oblicza. Starożytne Zwiastowanie przy studni, wyobrażone na wielkiej oprawie z kości słoniowej w katedrze mediolańskiej wzmiankowałem już wcześniej. Nawet i książka do modlitwy w rękach Marii lub obok niej, zaczerpnięta jest z tekstów apokryficznych, które opowiadają, iż Najśw. Panna oddawała się modłom od rana do godziny trzeciej, pracy ręcznej od trzeciej do dziewiątej zaś po dziewiątej wracała do modlitwy i rozmyślania nad księgami praw. W późniejszych dopiero czasach ściany dostojnej komnaty rozstąpią się, otwierając widok na dalekie krajobrazy, płynące potoki, faliste linie gór, grę światła i cieni — zwycięstwo natury nad melancholijną symboliką starej tradycji, która jednak i wówczas nie zostanie całkowicie porzucona. Można powiedzieć w konkluzji, że przez cały wiek XIV i na ogół przez znaczną część XV-go, temat nasz nie posiada — nawet w szczegółach — elementów samorzutnych; mimo stopniowego wzbogacania się dekoracyjności, artyści stosują się przeważnie do interpretacji tekstów oraz do tradycji, aż do chwili, kiedy w ewolucji smaku i stylu, obce elementy poczynają się wyłaniać, a święta scena zaczyna się stawać powiewną legendą, pogodną baśnią, w której znajdują miejsce najróżnorodniejsze fragmenty z życia codziennego, a nawet i domowe zwierzęta wszelkiego gatunku.

Pomijając Pizę, która więcej i z większą zasługą tworzyła w rzeźbie, oraz pozostawiając specjalistom okresu prymitywów zagadnienia dotyczące powolnego rozwoju i związków szkół lukkijskiej i aretyńskiej z innymi szkołami tokańskimi, możemy powiedzieć, że Szkoła malarska Toskańska, w swej całości i różnorodności, realizuje się najzupełniej we Florencji i w Sienie. Szkoły florencka i sienieńska przyswajając sobie temat Zwiastowania, wykazują każda w innym duchu, dążność do najściślejszego opanowania postaci Marii. Rzeczywiście pozostaje ona istotą wybraną tej ziemi i tego ludu, pełną jego żywości i naturalności. Do sceny między Aniołem a Marią Toskania wprowadza wartości oddalające się od zwykłej tradycji sztuki dekoracyjnej a wyrażające tendencje właściwe swej szkole, epoce i rasie. Giotto (1267—1337) zostawił w Cappella degli Scrovegni w Padwie mistrzowską interpretację tego tematu; może największą jaką znamy, w której maestrii sztuki nie zostało podporządkowane znaczenie religijne i moralne dogmatu. Nie ma tu jakiegokolwiek dekoracyjnej symboliki. Matka Boża jest przede wszystkim głęboko ludzką Panią, silnie związaną ze swym pochodzeniem i naturą, lecz przez boski wybór podniesioną do nie-

bieskiego majestatu. Przez cały wiek XIV dwa są w Toskanii najpopularniejsze Zwiastowania. Florencja mało wzoruje się na interpretacji Giotto, po prostu dlatego, że nie było nikogo kto mógłby mu dorównać, lub choćby zbliżyć się do jego maestrii w realizacji walorów plastycznych! Lecz zobaczymy, że coraz bardziej ona wzmacnia swój styl, konkretyzując postacie a ograniczając elementy dekoracyjne. Natomiast w Sienie, bardziej skrepowanej tradycją bizantyńską i linijnymi rytмами gotyku, temat Zwiastowania wysubtelnia się w nastroju niezwyklej intymności poetyckiej, nieco ekskluzywnej, gdzie melancholia wyrazu zastępuje głębokość myśli, a wytworność i wiotkość zajmuje miejsce solidnej budowy brył.

Z biegiem czasu zamiast dwojga nieruchliwych aktów, przykładających się do recytacji przepisanych im z góry ról, mamy już teraz przed sobą dwie określone osobowości, obdarzone możliwością reakcji, działania i gestu, wolą i świadomością. Jest to świadomość ich własnej epoki, której odzwierciedlają one rozmaite oblicza: to pulsujące instynktem i patosem, to zamknięte w swym wybitnie ortodoksyjnym charakterze, nie dającym pola żadnej słabości liryzmu, jak u postaci Lorenza Monaco, to znów zatopione w mistycznym, klasztornym, lecz radośnie uśmiechniętym skupieniu, jak u subtelnych istot Fra Beato Angelico w San Marco. Masaccio (1401—1428 c.), o jedno stulecie oddalony od Giotto, obdarzywszy kregosłupem wszystkie te postacie z fantazji i poezji, którym poprzednik jego nadał formę i konsystencję, rozpoczyna triumfalny pochód wielkiego Odrodzenia.

Mocne teraz i wyraziste w budowie, obie postacie naszego tematu zrodzone w katakumbach Pryscylli, stwarzają już sobie inne wymagania, a wiedzione niespokojnym instynktem, który się w nich budzi, zdają się być poznać wszystko. Donatello złagodził dla nich swój surowy realizm, lecz Gabriel i Maria, zachowują majestaticzną pogodę, która jednak w niczym nie umniejsza naturalnego ożywienia sceny Zwiastowania w jej spontanicznym zdecydowaniu odruchów. Filippo Lippi, ze zwykłą swą uśmiechniętą obojętną dla wszelkich problemów choć trochę złożonych, czyni z nich dwie postacie codzienne i ludzi o prześlicznej fakturze i „codziennej” elegancji. Piero dell Francesca przyda im olimpijskiego niemal majestatu w zupełnym unicestwieniu wszelkiego uczuciowego wyrazu. W Sanda Botticellego są oni pełni cierpienia i niepokoju, a wyrażają ten subtelny smutek i wytworny lęk wdziękiem pulsującej eurytmii.

Idąc śladem Lippi'ego, Ghirlandaio i Lorenzo di Credi mało, albo nic nowego nie dorzucają do dwóch naszych postaci. Stają się one u nich nie wiele czy więcej niż portretami osobistości z epoki artysty i to nie zawsze interesującymi. Aż wreszcie dochodzimy do jednej z najważniejszych zdobyczy techniki Odrodzenia tokańskiego, do Zwiastowania Leonarda da Vinci, który jako

rozwiązanie boskiej tajemnicy, napróżno przez tyle wieków odgadywanej, usta swej Marii pieczętuje nieokreślonym uśmiechem. Na wspaniałym tle tokańskiego horyzontu bogactwo i śmiałość kontrastów światła i cieni są prawdziwą rewelacją i mają niezwykłą wagę dla historii malarstwa europejskiego. Malarstwo tokańskie, a ściślej jeszcze florenckie zdołało utrzymać bezspornie swe przodujące miejsce w Italii, aż do pierwszej połowy XVI w. Aż do Leonarda było ono bez przerwy wierne swojej manierze, którą można było określić jako tradycję rysunku i linii, formy i ruchu zdobywane przez szereg pokoleń artystów i przechowywane z niezmiernym uporem. Ich zdobycze zostaną doprowadzone do ostatecznych konsekwencji przez Michała Anioła za pomocą wartościowania postaci ludzkiej w jego tytanicznych nagich ciałach. W swym „szkicu do Zwiastowania” Michał Anioł realizuje boską postać w gwałtownym ruchu, a jego Maria, przebóstwiona potomkami Dawida, zamyka statecznie parabolę rozpoczętą w katakumbach Pryscylii, której już nikt nie mógłby dalej poprowadzić w poszanowaniu dogmatu religijnego i malarskiej tradycji florenckiej. Fra Bartolomeo i Mariotto Albertinelli, których można by nazwać „malarzemi Zwiastowania” ze względu na główne miejsce, jakie ten temat zajmuje w ich twórczości, odzwierciedlają wszystkie niepokoje pierwszych artystów XVI w., którzy ulegli wzorom „wielkich” i szukają w udręce oryginalności typów i otoczenia, deformując piękną tradycyjną syntezę.

Florencja wzięła od szkoły florenckiej więcej niż się ogólnie sądzi; niewątpliwie więcej niż platoniczną zachętę przy stawianiu pierwszych kroków. Na ogół jednak, jeśli potrzebowała czego, lub coś zapożyczyła zwracała się chętniej do innych szkół do Padwy i Verony, które co prawda otrzymały od Florencji za pośrednictwem Donatella swe najżywotniejsze cechy. Kiedy jednak u Giorgione określi ona już ściśle swe cele i obrachuje możliwości, wówczas nie potrzebuje już nikogo i dojdzie do wspaniałej sztuki Tycjana z szybkością kontrastującą ze żmudnymi poszukiwaniami malarzy florenckich, zada kłam wszystkim istniejącym teoriom, narzuci się swym współczesnym i przygotowuje dla przyszłych wieków podstawy malarskie nowoczesnej Europy.

Teoria barw, „kompozycji barwnej” przeciwstawia się zdecydowanie florenckiej teorii przewagi rysunku. Postać ludzka, tak jak sztuka wenecka XVI w. pojmuje ją i realizuje, jest obfita, kwitnąca i świadczy zdecydowanie o swej potrzebie życia wspaniałego nie w znaczeniu bohaterstwa, jak we Florencji, lecz radości życia, bez ograniczeń dla pragnień i instynktów. Roztargnione zamyślenie, zmęczone poddanie, rozlewna melancholia, to w malarstwie XVI w. najczęstsze wyrazy bólu, cierpienia, przerażenia. Orgiastyczne jest bogactwo tonów rozsianych na płótnach. Budzi harmonie wprost dźwiękowe; rozbrzmiewają, dźwięczą, grzmią echemi, które magię

jakąś biorą na się ludzkie postacie... Wenecja oddala się od tradycji i dogmatu. Jej sztuka jest nazbyt młoda i jest zbyt zdecydowanie sztuką bogatych i potężnych.

Kiedy Jacobo Bollini (1400—1470) kładzie fundamenty przyszłej szkoły weneckiej, od przeszło stu lat jest już w rozkwicie szkoła florencka, oparta na tradycjach sięgających korzeniami do samego serca średniowiecza. Wenecja woli patrzeć nie na siebie, ale przed siebie i dokoła siebie... Sztuka dostosowuje się tam do smaku i instynktu współczesnych, którzy rozpalają swe wyobrażenie na błyskotliwym przepychu wschodnim. XIV wiek w Wenecji, tak jak go nam opisuje historia i płótna malarzy, jest jednym błyskiem złota, jednym blaskiem brokatów.

Kiedy Tycjan maluje Zwiastowanie do katedry w Treviso zarówno ujęcie jak i czynniki wprowadzone wydadzą się nam nowe i nieznanne. Nerwową siłą budowy surowa, a pełna wdzięku prostota postaci florenckich zostały tu zastąpione triumfującą, bujną współczesnością.

Teoria Giorgiona zespolenia się postaci ludzkich z tłem natury wprowadza na scenę z dalekiego, szerokiego krajobrazu jakąś uroczystą i rozlewną głębołość. Zamiast promienia Ducha Świętego widać blask żywych promieni słonecznych, wytryskujących spoza gałęzi drzew. Anioł jest rozkazującym młodziankiem, który zjawia się biegnąc, zdaje się, jakby wcale nie chciał się zatrzymać. Nakazuje, żąda. Maria na klęczkach, to bujna, młoda niewiasta, jasna, spokojna, pełna skupienia, pogody i macierzyńskiej radości, która rozjaśnia się słodyczą na samą myśl swego ziemskiego macierzyństwa.

Psychologiczne tendencje przy studium nieco nieszczerych gestów, objawia płótno Lorenza Lotto (*Racanatì*, Chiesa di S. Maria), gdzie Anioł prawdziwy wicher wprowadza ze sobą do komnaty. Czuje się, że wszystko jest skłębione. A jakby nie wystarczył na pół pokorny, na pół przerażony odruch Marii, klęcząc plecami do wchodzącego Zwiastuna, przez komnatę przebiega pędem oszołomiony zjawieniem się Gabriela... kot domowy, cokolwiek tylko bardziej śmiały i przedsiębiorczy od pawia i gołębi na płótnie Vittorio Carpaccio, lub słynnego ślimaka i pieska u Francesco Cossa (*Zwiastowanie*, Drezno, Galeria). Tintoretto znów daje nam niezwykle oryginalną i niepowtarzalną scenę Zwiastowania. Anioł wlatuje z szumem skrzydeł, na czele długiego orszaku cherubinów, poprzedzanego przez św. Gołębicę. Maria wydaje okrzyk i zakreśla szeroki gest gwałtownego zdumienia, jeżeli już nie prawdziwego przerażenia. A jednak mimo gwałtowności swej postawy, ani Anioł, ani Maria nie przykuwają naszej uwagi. Paolo Veronese przeciwstawia tragicznemu hieroizmowi Tintoretta pewny siebie spokój, przemyślane i rozważone poczucie ludzkości. Mniej jasny, lecz bardziej „skonstruowany” od Tycjana stwarza on w swych płótnach wizje szczerze i przystępniejsze. W jego Zwiastowaniu przeważa za-

miłowanie do teatralności kompozycji architektonicznej, zaś obie działające postacie rozmieszczone są w dwóch przeciwnych końcach sceny zajętej prawie całkowicie przez grę kolumn, arkad, portali, posągów, kapitelów i pilastrów. Na ziemi wytworny koszyczek do robót, na marmurowej balustradzie wysmukły kryształowy wazon. Symbole? — już nie symbole. Zaś posągowy Anioł cudnej piękności zjawia się ważąc się na skrzydłach, a mówiąc o tym, który go przysłała podnosi ku niebu wskazujący palec prawej ręki, w lewej lilia o pięciu płatkach rozchyła z apatyczną wspaniałością swój kielich. Maria ruchem zaledwie ożywionym, podnosi prawą rękę do piersi wskazując na siebie, jakby mówiła: „jam wybraną? czemu ja właśnie?” — lecz jasność twarzy zdradza wewnętrzne zadowolenie; ta próba skromności jest nieudana, a radość której nie może już opanować wybucha na oblicze.

Tak więc temat Zwiastowania przechodzi znaczne zmiany, od ujęcia ewangelicznego do apokryficznego, od liturgiczno-symbolicznego do dogmatyczno-symbolicznego. Co w sztuce ustalone w wieku IV przechodzi do sztuki późniejszej.

Pierwotne źródło, to jest ewangelia św. Łukasza nie wystarczało, stąd sięgnięto do apokryfów. Dla Zachodu oddawały charakterystycznie — bo przedstawienie Marii z purpurą, zaś dla Wschodu scena przy źródle.

Charakter dogmatyczny, silny po soborze Efeskim tłumi zrazu apokryficzność. Z biegiem czasu (V i VI wiek) ustępuje ujęciu historyczno-symbolicznemu: Scena wchodzi w skład cykliw historycznych, ale szczegóły zachowała z ujęcia dogmatycznego, mające obecnie już tylko znaczenie znaków umownych dla widza.

Na przykładzie tego przedstawienia możemy wyraźnie obserwować zależność od kierunków doktrynalnych teologii i liturgii i ścisły wpływ na ikonografię oraz sztukę przedstawioną w ogóle wyrażającą się w charakterze treściowym, wyborze tematu, jego ujęcia oraz w samym stylu i formie.

Kraków

KS. JAN KUŚ

Ks. Zdzisław Obertyński, Warszawa

BENEDICTIO PROPITIATORII W KRAKOWIE

Najnowsza instrukcja św. Kongregacji Rytów „Eucharisticum Mysterium” z dnia 25 maja 1967 o kulcie Eucharystii, uwzględnia też i podaje i podkreśla sposób jej przechowywania. Ma ona spoczywać w tabernakulum trwałym i nieruchomym, pośrodku ołtarza, w zasadzie ołtarza głównego. Lecz Wieki Średnie znały, jak wiadomo i stosowały, aczkolwiek nie ogólnie, tabernakulum przenośne, które nosiło nazwę *propitiatorium*, *arca* lub *scrinium*.