Originalveröffentlichung in: Prace Komisji Historii Sztuki 10 (1952), S. 153-260

LECH KALINOWSKI

GENEZA PIETY ŚREDNIOWIECZNEJ

Zagadnienie powstania Piety średniowiecznej było wielokrotnie w ciągu ostatnich trzydziestu lat przedmiotem szczegółowych badań naukowych[1]. Pomimo tego jednak nie zostało ono dotąd, jak sądzimy, wyjaśnione w sposób odpowiadający zarówno historycznym warunkom myślenia średniowiecznego człowieka jak i zasadom artystycznego kształtowania wówczas obowiązującym. Praca nasza, przynosząc krytyczną ocenę dotychczasowych poglądów na pochodzenie Piety, stanowi nową próbę znalezienia możliwie wyczerpującej odpowiedzi na pytania związane ze źródłami tematu w oparciu o wyniki poszukiwań tych historyków sztuki, którzy początki Piety upatrują w przedstawieniu Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem na kolanach. W czasie jej pisania założeniem naszym było przekonanie, że układ formalny dzieła sztuki jest nie tylko przejawem swobodnego działania wyobraźni plastycznej twórcy, lecz także wartością symboliczną, która w zmiennych warunkach życia społecznego przybiera różną treść ideową. Przy ustalaniu tej treści ideowej, jaką Pietà posiadała na przełomie w. XIII i XIV — uznając tradycyjną analizę ikonograficzną za narzędzie niewystarczające — posługujemy się analizą ikonologiczną, pojętą zgodnie ze stanowiskiem Hoogewerffa jako semantyka symboli, pozwalającą dotrzeć do pierwotnego znaczenia dzieła sztuki przez interpretację współczesnych źródeł artystycznych i literackich.

---

[1] Rozprawa niniejsza w pierwszym zarysie przyjęta została jako praca magisterska na Wydziale Humanistycznym U. J. w Krakowie, następnie weszła w skład pracy doktorskiej noszącej tytuł *Ze studiów nad mistrzem Pięknych Madonn*, referowanej na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki PAU w dniu 13 października 1950 r. Obecnie w postaci rozszerzonej ukazuje się drukiem dzięki wytrwałym staraniom i niezwykłej życzliwości prof. dra A. Bochnaka, którego na tym miejscu proszę o przyjęcie słów szczerej wdzięczności. Równocześnie składam wyrazy podziękowania prof. drowi W. Molè za słowa krytycznej oceny i udostępnienie swej bogatej biblioteki, dr Z. Ameisenowej, która była uprzejma zapoznać się z rękopisem, za przyjazne rady i liczne dane bibliograficzne, doc. J. Szablowskiemu za cenne uwagi ogólne i szczegółowe oraz praktyczne wskazania, mgr A. Porębskiej i drowi J. Białostockiemu za łaskawe wypożyczenie posiadanych przez nich publikacji, drowi J. Zatheyowi za pozwolenie swobodnego korzystania z biblioteki podręcznej działu rękopisów B. J. w Krakowie, prof. M. Słoneckiemu za pozwolenie wykonania zdjęcia fotograficznego jednej z kwater poliptyku toruńskiego, znajdującego się obecnie w Pracowniach Konserwacji Zabytków w Krakowie, magistrom: A. Sławskiej i J. Łozińskiemu oraz drowi Z. Świechowskiemu za pomoc w uzyskaniu potrzebnych fotografii, a Dyrekcji Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Poznaniu za ich dostarczenie, wreszcie drowi J. Lepiarczykowi za koleżeńską troskę okazywaną w czasie przygotowywania pracy do druku.

UWAGI WSTĘPNE

Wielość terminów określających przedstawienie Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach i błędy w posługiwaniu się nimi, uzasadnione złożonością ideową tematu. — Pietà przedstawieniem dewocyjnym. — Trzy wyjaśnienia powstania przedstawień dewocyjnych: przez urzeczywistnianie poetyckiej wizji, przez przekształcanie przedstawień historycznych i przez przekształcanie przedstawień reprezentacyjnych, oraz trzy odpowiadające im grupy poglądów na powstanie Piety.

Przedmiotem naszych rozważań jest przedstawienie Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach.

We Francji w w. XV o przedstawieniu takim mówiono *imago beatae Virginis de pietate*[1]. Ta łacińska nazwa stała się podstawą francuskich terminów *Vierge de Pitié*[2] i *Notre Dame de Pitié*[3], w skróceniu *Pitié*[4], oraz włoskiego terminu *Maria Santissima della Pietà*[5], w skrócie *Pietà*[6]. Formę *Pietà* zachowały wszystkie języki europejskie.

Niemcy używają zarówno terminu *Pietà* jak *Vesperbild*; niekiedy *Marienklage*. Termin *Vesperbild* posiada dwa znaczenia: szersze i węższe. Zgodnie z średniowiecznym zwyczajem przyporządkowywania zdarzeń Męki Pańskiej godzinom kanonicznym *(horae canonicae)*, na chwile przed zachodem słońca, *vespera*[7], przypadało w brewiarzu Zdjęcie z krzyża i Opłakiwanie[8]. W szerszym znaczeniu, starszym, bardziej

---

[1] Beissel S., *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1909, s. 398, przypis 4; Passarge W., *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter* (Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft I, Köln 1924 s. 3); Sauer J., *Vesperbild* (Lexikon für Theologie und Kirche X, Freiburg i. Br. 1938, s. 585). — Powstanie zwrotu *Imago beatae Virginis de pietate* staramy się wyjaśnić niżej, s. 253. [2] Detzel H., *Christliche Ikonographie* I, Freiburg i. Br. 1894, s. 432; Mâle E., *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 2. wyd., Paris 1922, s. 126—132; Bréhier L., *L'art chrétien*, 2. wyd., Paris 1928, s. 369 n.; Réau L., *Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie*, Paris 1930, s. 358 (*sub voce* Pietà); Réau L. et Cohen G., *L'art du moyen âge. Arts plastiques, art littéraire et la civilisation française* (L'évolution de l'Humanité XL, Paris 1935, s. 49). [3] Kraus F. X., *Geschichte der christlichen Kunst* II, 1, Freiburg i. Br. 1897, s. 345; Réau *l. c.* [4] Mâle *o. c.* s. 126: «Les Pitiés: c'est ainsi qu'on désignait chez nous le groupe de la mère et du fils»; patrz również Bréhier *o. c.* s. 371 i Réau, *o. c.* s. 361 (*sub voce* Pitié). [5] Detzel *l. c.* [6] Włoskie słowo *pietà* po polsku znaczy: współczucie, miłosierdzie, litość; o jego pochodzeniu patrz niżej, s. 245. [7] *Lucernarium, duodecima*, w języku polskim nieszpory; patrz Braun J., *Liturgisches Handlexikon*, 2. wyd., Regensburg 1924, s. 361 (*sub voce* Vesper). — Przedchrześcijańskie tradycje kultowe czasu nieszpornego (świętość zachodu słońca i zmroku) przypomina w związku z interpretacją Ostatniej Wieczerzy Leonarda da Vinci de Tolnay Ch., *The Music of the Universe. Notes on a Painting by Bicci di Lorenzo* (The Journal of the Walters Art Gallery VI, Baltimore 1943, s. 104). [8] Passarge *l. c.* Zdaniem Passarge'a rozłożenie zdarzeń Męki Pańskiej na godziny kanoniczne nastąpiło z początkiem w. XIV. Bréhier (*o. c.* s. 326) podaje za Gilsonem, że św. Bonawentura (1221—1274) ułożył *officium*, w którym każda godzina kanoniczna wiąże się z jakimś epizodem pasyjnym. W rzeczywistości już w w. IV Konstytucje apostolskie VIII, 34 nakazują łączyć niektóre modlitwy, przypadające na ściśle określone godziny dnia, z odpowiednimi zdarzeniami Męki Pańskiej (*Didascalia et constitutiones Apostolorum* I, ed. Funk F. X., Paderborn 1905, s. 541): «Precationes facite mane et tertia hora ac sexta et nona et vespere atque in gallicinio: 2. Mane gratias agentes, quod Dominus abducta nocte et inducto die illuminavit vos. 3. Tertia hora, quoniam in ea Dominus sententiam damnationis excepit a Pilatho. 4. Sexta, quod in ea crucifixus est. 5. Nona, quia cuncta commota sunt, cum Dominus crucifigeretur, quia horrebant impiorum Judeorum temeritatem nec ferebant contumeliam Domino illatam. 6. Vespere gratias agentes, quod vobis noctem dedit laborum diurnorum requietem. 7. In gallorum cantu, eo quod illa hora nuntiat adventum diei ad facienda opera lucis». Tekst ten przytacza Reiners-Ernst E. w pracy *Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà-Vorstellung*, München 1939, s. 61, niestety, z kilkoma błędami. Krebs E. (*Grundfragen der kirchlichen Mystik dogmatisch erörtert und für das Leben gewertet*, Freiburg i. Br. 1921, s. 80—84) zwraca

logicznym, termin *Vesperbild* określa każde przedstawienie figuralne łączące się z rozmyślaniami wieczornego *officium*[1]. W węższym, będącym wynikiem świadomego unikania włoskiego *Pietà*, jedynie wyobrażenie Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach[2]. Termin *Marienklage*[3] jest przeniesieniem niemieckiej nazwy średniowiecznych utworów religijnych *Planctus Mariae*, uważanych powszechnie za źródło literackie tematu *Pietà*, na dzieła rzeźby lub malarstwa.[4] Obok form *Vesperbild* i *Marienklage* spotykamy formy *Vespergruppe* i *Mariengruppe* oraz termin *schmerzhafte Mutter Gottes (Mater dolorosa)*[5].

W polskiej literaturze dewocyjnej i naukowej występują terminy: *Matka Boska Bolesna*[6] i *Pietà*[7].

Wielość nazw, z których każda opiera się na odrębnej tradycji ikonograficznej, świadczy o braku jednoznacznej definicji Piety. Brak ten potwierdzają wyraźne dowolności w sposobie posługiwania się nimi. I tak francuski zwrot *Vierge de Pitié* odnoszony bywa zarówno do dwuosobowej grupy Marii siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach, jak też do wielofigurowej sceny Opłakiwania[8]. Uczeni niemieccy przeciwstawiają wprawdzie Pietę *(Vesperbild)* Opłakiwaniu, zachowując dla Opłakiwania termin *Beweinung*[9], jest to jednak raczej dezyderat niż stale przestrzegane rozróżnienie[10] W literaturze polskiej wyobrażenie Matki

uwagę, że zalecenie Konstytucji apostolskich początkami swymi sięga bezpośrednich następców apostołów, a ustalone zarysy zawdzięcza czasom Hipolita Rzymskiego (zm. 220).

O istnieniu trwałego związku między modlitwami *ad vespera* a tematem Zdjęcia z krzyża w w. XIII świadczą, oprócz *officium* św. Bonawentury, rozważania wieczorne św. Mechtyldy z Hackeborn (1241—1298), zawarte w *Liber specialis gratiae*, lib. I, caput XVIII (Reiners-Ernst *o. c.* s. 59—61) oraz wyznania św. Gertrudy (1256—1302) w *Legatus divinae pietatis*, lib. III, caput XLVI (Revelationes Gertrudianae ac Mechtildianae I, Pictavii —Parisiis 1875, s. 213—215).

[1] Pinder W., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* I (Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin—Neubabelsberg 1914, Wildpark—Potsdam 1929, s. 97): «Der Begriff umfasst zunächst die Abendgeschehnisse und der Abendandacht waren deren Versinnlichungen zugedacht». Kraus (*o. c.* s. 345) zalicza do przedstawień wieczornych tylko Zdjęcie z krzyża, Opłakiwanie (utożsamiając je z Pietą) i Złożenie do grobu. Künstle K. (*Ikonographie der christlichen Kunst* I, Freiburg i. Br. 1928, s. 476) wymienia oprócz Zdjęcia z krzyża, Opłakiwania i Złożenia do grobu tzw. *Erbärmdebilder* (patrz niżej aneks s. 254), Pietę oraz Chrystusa Bolesnego. O przedstawieniach wieczornych patrz również: *Der Grosse Herder. Nachschlagwerk für Wissenschaft und Leben* XII, 4. wyd., Freiburg i. Br. 1935, szp. 298 (*sub voce* Vesperbild) oraz Sauer J., *Vesperbild* (Lexikon für Theologie und Kirche X, 2. wyd., Freiburg i. Br. 1938, s. 585—586). [2] Pinder *l. c.*: «Vesperbild heisst heute κατ'ἐξοχήν die Pietà»; Baum J., *Gotische Bildwerke Schwabens*, Augsburg—Stuttgart 1921, s. 75, przypis 1: «Es ist daher sinnlos das deutsche Vesperbild mit dem italienischen Worte Pietà zu belegen»; patrz także Jahn J., *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1940, s. 582—583 (*sub voce* Vesperbild). [3] von der Osten G., *Beweinung Christi (und Erbärmdebilder)* (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte II, Stuttgart 1939, szp. 459 n.); Gravenkamp C., *Marienklage. Das deutsche Vesperbild im XIV. und im frühen XV. Jahrhundert* (Maria in Werken der Kunst I, Aschaffenburg 1948). [4] Patrz niżej, s. 163. [5] Passarge *o. c.* s. 3; Künstle *o. c.* s. 476 i 483. [6] Podajemy dla przykładu: Napierkowski A., *Najnowszy przewodnik po Krakowie i okolicach*, Kraków 1882, s. 19—20; Eljasz Radzikowski W., *Kraków dawny i dzisiejszy*, Kraków 1902, s. 238,; Estreicher K., *Kraków*, Kraków 1931, s. 124. [7] Termin ten jest dziś u nas powszechnie przyjęty; używamy go w spolszczeniu. [8] Mâle *o. c.* s. 126, 131. [9] Pinder *o. c.* s. 97; Baum *l. c.*; Passarge *o. c.* s. 3. [10] Pinder W. (*Die Pietà*. Bibliothek der Kunstgeschichte 29, Leipzig 1922, s. 8 i fig. 11) nazywa piętnastowieczny obraz z Villeneuve-les-Avignon terminem *Pietà*; Weese A.(*Skulptur und Malerei in Frankreich im XV. und XVI. Jahrhundert*. Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark—Potsdam 1927) w tekście pisze o nim *Beweinung* (s. 116 i 136), a pod reprodukcjami czytamy *Vesperbild* (s. 182 fig. 135 oraz tabl. VI); von der Osten (*o. c.* szp. 463) zalicza go do odmian Opłakiwania w typie Piety.

Boskiej siedzącej z ciałem martwego Syna na kolanach zazwyczaj utożsamiane bywa z Opłakiwaniem[1]. Włoski zaś termin *Pietà* odnajdujemy w wielu językach na określenie co najmniej pięciu tematów ikonograficznych o charakterze pasyjnym (uwaga ta dotyczy nie tylko dzieł sztuki średniowiecznej, lecz także dzieł epok późniejszych): Zdjęcia z krzyża[2], Opłakiwania[3], tematu ὁ ἐπιτάφιος θρῆνος[4] oraz dwóch odmian Chrystusa Umęczonego: tematu *Imago Pietatis*[5] i Piety Anielskiej[6].

Brak jednoznacznej definicji Piety, uzasadniony na pierwszy rzut oka jej ideową i formalną złożonością, znalazł jaskrawy wyraz w sprzecznych poglądach na pochodzenie i powstanie naszego tematu.

Pietà jest połączeniem dwóch osób: Chrystusa i Marii, wiąże się więc z dwoma kręgami ideowymi: Męki Pańskiej, *passio Christi*, i współmęki Marii, *compassio Mariae*[7]. W systematyce przedtaswień figuralnych miejsce Piety znajduje się z jednej strony wśród przedstawień przypadających na czas rozmyślań wieczornych, z drugiej zaś między przedstawieniami Matki Boskiej Bolesnej. Przedstawienia tzw. wieczorne mogą być historyczne, jak Zdjęcie z krzyża, Opłakiwanie[8], Złożenie do grobu, lub nie historyczne, jak liczne odmiany Chrystusa Umęczonego. Przedstawienia Matki Boskiej Bolesnej dzielimy również na historyczne: Zwiastowanie boleści Marii czyli Zwiastowanie męki Chrystusa[9], Ofiarowanie Dzieciątka, Odna-

---

[1] Dutkiewicz J. E., *Małopolska rzeźba średniowieczna*, Kraków 1949, passim. [2] Beissel J., *Geschichte der Verehrung Marias im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1910, s. 357 fig. 176. [3] Beissel *o. c.* s. 355 fig. 174 oraz s. 356; Pinder, *o. c.* fig. 10 do tekstu na s. 7 oraz fig. 11 do tekstu na s. 8; Walicki M., *La peinture d'autels et de retables en Pologne aux temps des Jagellons*, Paris 1937, tabl. XII do tekstu na s. 9 oraz tabl. XXIX do tekstu na s. 21; Vollmer J., *Kunstgeschichtliches Wörterbuch*, Leipzig u. Berlin 1928, s. 197 (*sub voce* Pietà): «Pietà (it.), „Beweinung" des Leichnams Chritsi (auch Vesperbild genannt) als historische Szene dargestellt mit mehr oder weniger zahlreichen Begleitfiguren oder als ins Allegorische erhobene Darstellung des Schmerzes der Mutter um den göttlichen Sohn, wie in der plastischen Gruppe Michelangelos in der Peterskirche in Rom»; patrz również Tomassoni O., *Pietà* (Enciclopedia Italiana XXVII, Roma 1935, s 213). Ostatnio utożsamia Opłakiwanie z Pietą Bush-Brown A., *Giotto. Two Problems in the Origin of His Style* (The Art Bulletin XXXIV, 1952, s. 42—46). [4] King G. G., *Iconographical Notes on the Passion* (The Art Bulletin XVI, 1934, s. 301). [5] Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe, et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos* (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 109, Paris 1916, s. LVII, 484 (cytat z Kondakowa), 484 przypis 2, 486 przypis 4, 590, 632 przypis 6, 668 przypis 6). Van Marle R. (*The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague 1928 n.) w tomie VI zawierającym indeks ikonograficzny do tomów poprzednich wymienia na s. 55 kilkadziesiąt «Piet» dugenta i trecenta, które są w rzeczywistości odmianami przedstawienia *Imago Pietatis*; patrz także Podlacha W., *Miniatury modlitewnika króla Władysława* (Modlitewnik Władysława Warneńczyka w zbiorach Biblioteki Bodlejańskiej z uwzględnieniem zapisków J. Korzeniowskiego opracowali L. Bernacki, R. Ganszyniec i W. Podlacha, Lwów 1928, s. 121 n.). O błędzie stosowania terminu Pietà na określenie tematu *Imago Pietatis* pisze von der Osten *o. c.* szp. 469. [6] Tomassoni *o. c.* s. 214. — Temat Chrystusa Umęczonego i jego odmiany omówione są w aneksie, s. 252. [7] Pinder, *o. c.* s. 2 n.; tenże, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalters bis zum Ende der Renaissance* I, s. 95. — Pojęcie współmęki Marii wyjaśniają m. i.: Mâle *o. c.* s. 118 i 123; Bréhier *o. c.* s. 162, 326, 345 i 359; Dimier L., *L'Église et l'art*, Paris 1935, s. 122; Wilmart A., *Auteurs spirituels et textes dévots du moyen âge latin*, Paris 1932, s. 505 n.; Reiners-Ernst *o. c.* s. 43 n.; ostatnio Lépicier Aug.-M., *Mater Dolorosa. Notes d'histoire, de liturgie et d'iconographie sur le culte de Notre Dame de Douleurs*, Spa 1948; patrz niżej, s. 243. [8] Opłakiwanie jest sceną apokryficzną o charakterze zdarzenia historycznego; patrz niżej, s. 167. [9] Temat Zwiastowania męki Chrystusa omawiamy niżej, s. 216 n. Jest to właściwie przedstawienie dogmatyczne o charakterze historycznego zdarzenia.

lezienie dwunastoletniego Jezusa nauczającego w świątyni, Ukrzyżowanie[1], a także Zdjęcie z krzyża, Opłakiwanie i Złożenie do grobu[2], oraz nie historyczne: Eleusa[3], Matka Boska Pasyjna[4], Matka Boska z mieczem lub mieczami boleści *(Mater dolorosa)*[5] i Maria z Chrystusem Umęczonym[6]. Pietà nie jest historycznym przedstawieniem z życia Chrystusa, ani też historycznym przedstawieniem z życia Marii, ponieważ w ogóle nie jest zdarzeniem. Pietà: trwanie w bólu siedzącej Matki Boskiej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach jest przedstawieniem dewocyjnym[7].

Pojęcie przedstawień dewocyjnych należy do najmłodszych pojęć pomocniczych ikonografii[8]. W literaturze naukowej o sztuce posiada ono kilka znaczeń, różnią-

[1] Nie każde Ukrzyżowanie posiada cechy przedstawienia historycznego. Beissel (*Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, s. 386) wyróżnia trzy rodzaje Ukrzyżowania: historyczne, symboliczne i liturgiczne (Chrystus, Maria i św. Jan); dodajmy przedstawienie dewocyjne samego Chrystusa wiszącego na krzyżu, o czym niżej, s. 160. [2] Tematy Ofiarowania Dzieciątka, Odnalezienia dwunastoletniego Jezusa nauczającego w świątyni jerozolimskiej, Ukrzyżowania, Zdjęcia z krzyża, Opłakiwania i Złożenia do grobu, choć opowiadają przede wszystkim o zdarzeniach z życia Chrystusa, są równocześnie tematami mariologicznymi. Przynależność ich do kręgu ideowego współmęki Marii zaznaczana bywa niekiedy przy pomocy miecza boleści skierowanego ostrzem ku sercu Matki Boskiej, zazwyczaj przez szczególny układ ciała Marii (np. svanimento) lub zasmucony wyraz jej twarzy. [3] Patrz niżej, s. 213. [4] Patrz niżej, s. 221. [5] Patrz niżej, przypis na s. 232. [6] Patrz aneks na s. 252. [7] Tak tłumaczymy niemieckie *Andachtsbild* w oparciu o *Liturgisches Handlexikon* Brauna, który utożsamia *Andacht* (*o. c.* s. 28) z łacińskim terminem *devotio* (*o. c.* s. 77); patrz również *Der Grosse Herder* I, 4. wyd., Freiburg i. Br. 1931, szp. 571 (*sub voce* Andacht /lat. devotio/) i szp. 572 (*sub voce* Andachtsbild /Devotionsbild/). Künstle *o. c.* posługuje się terminami *Andachtsbild, Devotionsbild* i *Kultbild* promiscue. Termin *Kultbild* (przedstawienie kultowe) posiada jednak inne znaczenie niż termin *Andachtsbild (Devotionsbild)*. Kult w Kościele katolickim może być liturgiczny lub nieliturgiczny. Pierwszy wykonuje Kościół za pośrednictwem duchowieństwa, drugi spełniać mogą wierni sami. Kult nieliturgiczny dzieli się na zbiorowy i prywatny. Tylko ten ostatni prowadzi do powstania przedstawień dewocyjnych. Pojęcie przedstawień kultowych częściowo wyjaśnia Braun *o. c.* s. 184—5 (*sub voce* Kultus). [8] Opieramy się na następującej literaturze, która podana jest w porządku chronologicznym: Dehio G., *Geschichte der deutschen Kunst* II, Text, 2. wyd., Berlin u. Leipzig 1923, s. 117—123; Pinder W., *Die dichterische Wurzel der Pietà* (Repertorium für Kunstwissenschaft XLII, Berlin u. Leipzig 1920 s. 145—163); Baum *o. c.* s. 41—80; Pinder *Die Pietà*; Stechow W., *Andachtsbilder gotischer Plastik*, Berlin 1923; Passarge *o. c.* s. 4—11; Panofsky E., *«Imago Pietatis». Ein Beitrag zur Geschichte des «Schmerzensmanns» und der «Maria Mediatrix»* (Festschrift für Max J. Friedländer, Leipzig 1927, s. 264—268); Künstle *o. c.*; Sauer J., *Mystik und Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Oberrheins* (Sonderdruck aus dem Kunstwissenschaftlichen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 1928, Augsburg b. r.); Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* I, s. 92—107; Kurth B., *Zur Christus-Johannes Gruppe* (Zeitschrift für Kunstgeschichte II, Berlin u. Leipzig 1933, s. 290—292); Swarzenski H., *Quellen zum deutschen Andachtsbild* (Zeitschrift für Kunstgeschichte IV, Berlin u. Leipzig 1935, s. 141—144); Frey D., *Der Realitätscharakter des Kunstwerkes* (Festschrift Heinrich Wölfflin zum siebzigsten Geburtstage, Dresden 1935, s. 30—67); Meiss M., *The Madonna of Humility* (The Art Bulletin XVIII, 1936, s. 435—464); Klein D., *Andachtsbild* (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I, Stuttgart 1938, szp. 681—687); de Francovich G., *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso* (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana II, Leipzig 1938, s. 143—261; Ford J. B. and Vickers G. S., *The Relation of Nuño Gonçalves to the Pietà from Avignon with a Consideration of the Iconography of the Pietà in France* (The Art Bulletin XXI, 1939, s. 5—43); Reiners-Ernst *o. c.*; Wilm H., *Die gotische Holzfigur*, 2. wyd., Stuttgart 1940, s. 1; Jahn *o. c.*s. 21; Stelè F., *Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe med Slovenci* (Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti v Ljubljani, Filozofsko-filološko-historični razred. Razprave II, Ljubljana 1944, s. 365—390); Gravenkamp *o. c.*; Lossow H., *Imago Pietatis. Eine Studie zur Sinndeutung des mittelalterlichen Andachtsbildes* (Das Münster II, 3—4, 1948, s. 65—76). Rozprawa Freya ukazała się po raz wtóry z niewielkimi zmianami w zbiorze prac tegoż

cych się przede wszystkim zakresem. W znaczeniu pierwszym, najstarszym, przedstawieniami dewocyjnymi nazywane są wyłącznie te przedstawienia figuralne, które po raz pierwszy pojawiają się w rzeźbie drewnianej początku w. XIV czyli nowe tematy ikonograficzne[1]. Ilość tych przedstawień ograniczył Dehio do grupy Chrystusa ze św. Janem, Chrystusa Bolesnego, tematu *Mater misericordiae*, Piety i Chrystusa leżącego w grobie[2]. Wilm zalicza do przedstawień dewocyjnych tylko ruchome zabytki średniowiecznego snycerstwa, czyli figury nie wchodzące w skład wielkich ołtarzy szafiastych, a wymienia oprócz pięciu tematów Dehia krucyfiks tęczowy oraz temat Marii z Dzieciątkiem[3]. U innych historyków sztuki pojęcie przedstawień dewocyjnych obejmuje zarówno dzieła rzeźby jak i malarstwa, liczba zaś nowych tematów ikonograficznych wzrasta do kilkunastu, nawet kilkudziesięciu[4]. Łączą się one ideowo bądź to z młodością Chrystusa lub Męką Pańską, bądź też z kultem Matki Boskiej. Wreszcie Künstle, nawiązując do przeprowadzonego przez Panofsky'ego podziału przedstawień figuralnych na historyczne, reprezentacyjne i dewocyjne[5], widzi w przedstawieniach dewocyjnych odrębną kategorię przedstawień figuralnych obok przedstawień dydaktyczno-symbolicznych, sceniczno-historycznych i hieratyczno-reprezentacyjnych, występującą we wszystkich okresach sztuki chrześcijańskiej, szczególnie jednak rozpowszechnioną między w. XIV a XVI[6].

---

autora noszącym tytuł *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prologomena zu einer Kunstwissenschaft*, Wien 1946, s. 106—149. Powołując się na nią w dalszym ciągu naszych rozważań, korzystać będziemy stale z drugiego wydania. — Posługujemy się niemal wyłącznie literaturą niemiecką, ponieważ uczeni francuscy (Mâle, Bréhier) ograniczają się do ogólnej charakterystyki tematów ikonograficznych XIV i XV stulecia przy pomocy przymiotników *pathétique*, *mystique*, *pittoresque*, *dramatique*, *réaliste*, nie wyodrębniając przedstawień dewocyjnych.

[1] Dehio *o. c.* s. 117—123; Passarge *o. c.* s. 4; Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* I, s. 82 n.; Klein *o. c.* szp. 681; Jahn *o. c.* s. 21. Dla Dehia przedstawienia dewocyjne są po prostu wynalazkami ikonograficznymi w. XIV. [2] Dehio *l. c.* [3] Wilm *o. c.* s. 1; wspomina o tym Klein *o. c.* szp. 682. [4] Passarge *(l. c.)* dorzuca do niej późniejszy nieco temat Matki Boskiej leżącej w łóżku *(Mariä Wochenbett)*; Weise G. *(Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums und ihre nächste Verwandten*, Reutlingen 1924, s. 7) dodaje Smucące się Niewiasty *(Trauernde Frauen; Mariä Ohnmacht)*; Panofsky (*o. c.* s. 266) Chrystusa przy kolumnie Biczowania, Chrystusa modlącego się na górze Oliwnej, Świętą Rodzinę i *Imago Pietatis;* Sauer (*o. c.* s. 16 n.) Dzieciątko z krzyżem i Dzieciątko bawiące się koroną cierniową; Pinder (*o. c.* s. 104 n.) Chrystusa dźwigającego krzyż, Madonnę z krzakiem różanym lub winnym *(Rosenstrauchmadonna, Weinstrauchmaria,* zwana też *Virgo virga)* i Madonnę na półksiężycu; Swarzenski H. (*o. c.* s. 14) Krucyfiks mistyczny; Frey (*o. c.* s. 119 n.) przedstawienie Trójcy św. w odmianie *Gnadenstuhl,* Madonnę z kłosami zboża, Madonnę brzemienną i Madonnę adorującą Dzieciątko; Meiss (*o. c.* s. 452) Madonnę *dell'Umiltà;* wreszcie Klein (*o. c.* szp. 682) Chrystusa oczekującego na Ukrzyżowanie, św. Weronikę z chustą, Zaślubiny św. Katarzyny, Chrystusa Salwatora i Matkę Boską Bolesną. Pojęcie przedstawień dewocyjnych pierwszy zastosował do dzieł malarstwa Panofsky. Nieustanny wzrost liczby dewocyjnych tematów w literaturze o sztuce jest ciekawym przykładem zbiorowego ustalania zakresu i treści nowego terminu pomocniczego ikonografii. [5] Panofsky *o. c.* s. 264—268. [6] Künstle *o. c.* s. 619. Utożsamiając pojęcie przedstawień dewocyjnych z pojęciem przedstawień kultowych, do przedstawień dewocyjnych zalicza Künstle oprócz pięciu tematów Dehia: przedstawienia Matki Boskiej począwszy od malowideł katakumbowych, a kończąc na temacie Niepokalanego Poczęcia (*o. c.* s. 618—658); przedstawienia Chrystusa zawdzięczające rozpowszechnienie bądź niezwykłym okolicznościom powstania, bądź szczególnemu wyglądowi np. acheiropity lub *Volto Santo* (*o. c.* s. 619); romańskie i wczesnogotyckie krucyfiksy (*o. c.* s. 456, 465); grupę św. Anny Samotrzeć (*o. c.* s. 330); dalej sceny Modlitwy na górze Oliwnej (*o. c.* s. 425), Biczowania (*o. c.* s. 434), Cierniem koronowania (*o. c.* s. 436) i scenę *Ecce Homo* (*o. c.* s. 437);

Przytoczone tu znaczenia sprowadzić można do dwóch: stosując pojęcie przedstawień dewocyjnych albo mamy na myśli nowe tematy ikonograficzne pojawiające się z początkiem w. XIV czy to w rzeźbie czy w malarstwie (stanowisko historyczne), albo szczególnego rodzaju tematy i szczególnego rodzaju ujęcia różnych tematów w różnych epokach (stanowisko systematyczne)[1]. W pracach naukowych poświęconych tematowi Pietà pojęcie przedstawień dewocyjnych używane bywa z reguły na określenie nowych tematów ikonograficznych w. XIV.

Jakie są charakterystyczne cechy przedstawień dewocyjnych? Przedstawienia dewocyjne stoją poza potrzebami liturgicznego kultu[2], służą prywatnemu nabożeństwu wiernych[3], są poetyckimi wytworami pobożnej wyobraźni, izolowanymi treściami uczuciowymi[4].

Czym się różnią od pozostałych przedstawień figuralnych: symbolicznych, historycznych i reprezentacyjnych[5]? Przedstawienia symboliczne przemawiają do rozumu, dewocyjne zwracają się do uczucia, wzruszają[6]. Przedstawienia historyczne są epickim opowiadaniem, dewocyjne pozostają lirycznymi stanami[7]. Przedstawienia reprezentacyjne są niezależne od widza, transcendentne, obiektywne w swym istnieniu: *opus operatum*, przedstawienia dewocyjne wymagają kontemplacyjnego spojrzenia łączącego umysł ludzki w jedno z przedmiotem przedstawionym, są subiektywne: *opus operantis*[8].

---

wreszcie przedstawienia związane z kultem Serca Pana Jezusa (*o. c.* s. 617). W świetle poprawnej analizy ikonograficznej ani wymienione przez Künstlego tematy Hodigitrii, Nikopoi, Blacherniotissy lub Platytery, ani sceny Modlitwy na górze Oliwnej, Biczowania, Cierniem Koronowania czy scena Ecce Homo nie mogą być nazwane przedstawieniami dewocyjnymi. Pierwsze należą do kultowych przedstawień reprezentacyjnych, drugie do kultowych przedstawień historycznych. Natomiast niewątpliwie pokrewny jest przedstawieniom dewocyjnym pominięty przez niego temat Eleusy, a na pewno mieści się w ramach przedstawień dewocyjnych temat Chrystusa samego modlącego się na górze Oliwnej, Chrystusa samego stojącego przy kolumnie Biczowania lub Chrystusa samego z koroną cierniową na skroniach. Błąd utożsamienia przedstawień dewocyjnych z przedstawieniami kultowymi popełnia również Stelè (*o. c.* s. 387, 396), pisząc w związku z podziałem przedstawień figuralnych na reprezentacyjne i dewocyjne: «E. Panofsky möchte das östlichchristliche Representationsbild, die Ikone, von dem katholischen Andachtsbilde trennen wollen. Unserer Überzeugung nach ist es aber eher am Platze von einem Dualismus auf dem Gebiete des christlichen Andachtsbildes sprechen». Stelè używa terminu *Andachtsbild (nabożna podoba)* jako pojęcia nadrzędnego, obejmującego zarówno przedstawienia dewocyjne jak i reprezentacyjne. Sądzimy, że takim nadrzędnym pojęciem jest pojęcie przedstawienia kultowego; por. wyżej, s. 157 przypis 7.

[1] Por. Jahn *o. c.* s. 21. [2] Dehio *o. c.* s. 117; Passarge *o. c.* s. 4; Gravenkamp *o. c.* s. 21. Związki przedstawień dewocyjnych z tradycją liturgiczną podkreśla Reiners-Ernst *o. c.* s. 62. Stosunek przedstawień dewocyjnych do liturgii wyjaśnia Lossow *o. c.* s. 68. [3] Passarge *o. c.* s. 9; Künstle *o. c.* s. 619; Pinder, *o. c.* s. 92; Frey *o. c.* s. 119; Klein *o. c.* szp. 681; Gravenkamp *l. c.*; Lossow *o. c.* s. 74. [4] Pinder *o. c.* s. 92—107 nazywa je naczyniami uczuć *(Gefühlsgefässe)*; definiuje jako «Herauslösung, Kombination und Verdichtung von Gefühlsgehalt»; patrz także Frey *o. c.* s. 148: «Herauslösung, Verselbständigung und Fixation der gefühlshaltiger Momente»; Klein *o. c.* szp. 681—682. [5] Stosunek przedstawień dewocyjnych do historycznych i reprezentacyjnych szczegółowo analizuje Panofsky *o. c.* s. 264 n.; poglądy jego streszcza Klein *o. c.* szp. 682. Przedstawienia historyczne i reprezentacyjne omawia ostatnio Weisbach W. (*Ausdrucksgestaltung in mittelalterlicher Kunst*, Zürich 1948, s. 38, 39), zastępując jednak termin przedstawienie historyczne terminem przedstawienie ilustracyjne *(illustrative Darstellung)*. [6] Natomiast przedstawienia reprezentacyjne oddziaływują przede wszystkim na wolę. [7] Przedstawienia dewocyjne mogą być ponadlogicznym powiązaniem kilku zdarzeń historycznych, np. Chrystus leżący w grobie (Passarge *o. c.* s. 4; Pinder *o. c.* s. 101 n.) lub Chrystus Bolesny (Panofsky *o. c.* s. 261; Pinder *o. c.* s. 103; Lossow *o. c.* s. 72 n.). [8] Panofsky *o. c.* s. 264; Frey

Najgłębiej wnikamy w istotę przedstawień dewocyjnych, pytając się w jaki sposób powstały. U źródeł ich leży potrzeba uzupełniania modlitwy liturgicznej obrazowymi rozważaniami, zgodna ze stałym usposobieniem myśli chrześcijańskiej[1]. W sztuce pierwszego tysiąclecia wyrazem tej potrzeby są tematy Galaktotrofusy i Eleusy, a w twórczości romańskiej dewocyjna odmiana wiszącego na krzyżu Chrystusa[2]. W w. XII przemiany ideowe towarzyszące przekształceniu klasztornej kultury romańskiej w miejską kulturę gotyku, przynosząc poszerzenie kręgu artystycznego poznania, wzbogaciły realistycznymi rysami pobożną wizję. W stuleciu następnym skłonność do wyobrażeniowego współdziałania z wydarzeniami Nowego Testamentu, podsycana mistycznym niepokojem, szerzącym się w krajach na północ od Alp leżących od czasów św. Bernarda z Clairvaux (1090—1153) i Hugona od św. Wiktora (1097—1141), znalazła troskliwą opiekę w żeńskich środowiskach zakonów żebraczych[3]. U progu w. XIV «otwarły się bramy widzialnego i dotykalnego», liryczne stany ujęte zostały w materialne kształty. Dokonało się to w trojaki sposób, zależnie od stosunku nowych tematów do poprzedzających je przedstawień figuralnych. Pierwszą możliwość wskazał Pinder: przez przetłumaczenie na język sztuk plastycznych poetyckiej wizji[4]. Dwie dalsze możliwości, nie obce Pinderowi, ujął w ramy przeciwieństwa Panofsky: przez wydzielenie ze scen historycznych pewnych grup osób lub poszczególnych postaci *(Verzuständlichung)*[5] i przez przekształcenie przedstawień reprezentacyjnych w de-

o. c. s. 118. Możliwość bezpośredniego obcowania z postacią wyobrażoną jest znacznie większa w rzeźbie niż w malarstwie, dlatego też najstarsze z zachowanych przedstawień dewocyjnych należą do zabytków rzeźby. Trójwymiarowe (rzeźbione) przedstawienie figuralne oddzielone jest od patrzącego tylko podstawą, na której wyobrażona postać spoczywa. Jeśli podstawę pominiemy, możemy powiedzieć, że powierzchnia dzieła jest powierzchnią przedstawienia figuralnego, tzn. gdziekolwiek dotykamy powierzchni dzieła, równocześnie dotykamy powierzchni wyobrażonej postaci. Natomiast przedstawienie figuralne dwuwymiarowe (malowane) oddzielone jest od patrzącego ponadto ramą i tymi częściami deski lub płótna, których nie zajmuje przedstawienie figuralne, a które są niezbędne ze względu na umowny kształt obrazów. Wypełnia je zazwyczaj tło neutralne, krajobraz lub wnętrze. Powierzchnia dzieła nie jest w tym wypadku powierzchnią przedstawienia figuralnego, czyli dotykając powierzchni dzieła nie zawsze dotykamy powierzchni wyobrażonej postaci. Mimo możliwości uzyskania iluzji trzeciego wymiaru przedstawienie figuralne malowane pozostaje nam «dalekie». Powyższe uwagi wyjaśniają, dlaczego w wywoływaniu przeżyć mistycznych znacznie ważniejsza rola przypada rzeźbie niż malarstwu.

[1] Kładzie na to nacisk Lossow *o. c.* s. 66. [2] O temacie Galaktotrofusy i Eleusy patrz niżej, s. 196 i s. 213. Z przykładów dewocyjnej odmiany romańskiego krucyfiksu wymieniamy drewnianą rzeźbę datowaną na lata około r. 1070, pochodzącą z kościoła św. Jerzego w Kolonii, przechowywaną obecnie w Schnütgen Museum tamże (Appel H., *Romanische Kunst im Schnütgen Museum.* Museum und Öffentlichkeit. Studien aus den Kölner Kunstsammlungen, Köln 1933, s. 15, fig. 6; s. 17, fig. 7; s. 19, fig. 8). [3] Wpływ mistyki na powstanie przedstawień dewocyjnych omawiają m. i.: Passarge *o. c.* s. 12—23; Sauer *o. c.*; Pinder *o. c.* s. 92—107; tenże, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts* (Vom Wesen und Werden deutscher Formen II, 2. wyd., Leipzig 1940, s. 43 n.); Benz E., *Christliche Mystik und christliche Kunst (Zur theologischen Interpretation mittelalterlicher Kunst)* (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XII, Halle 1934, s. 118—125); Frey *o. c.* s. 118—125; Klein *o. c.* szp. 682—683; Reiners-Ernst *o. c.* s. 48—70; Gravenkamp *o. c.* s. 15—21. Rozprawę Sauera streszcza M. Walicki w artykule *Nowe poglądy na rolę prądów mistycznych w sztuce (Ze studiów nad genezą realizmu w średniowieczu)* (Życie sztuki II, Warszawa 1937, s. 105—122). [4] Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* I, s. 92—107. [5] Panofsky *o. c.* s. 265 n.: tak ze sceny Dźwigania krzyża powstało przedstawienie Chrystusa dźwigającego krzyż, ze sceny Biczowania przedstawienie Chrystusa przy kolumnie biczowania, ze sceny Modlitwy w Ogrojcu sam Chrystus modlący się, ze sceny Narodzin Matki Boskiej św. Anna leżąca w łóżku

wocyjne *(Verbeweglichung)*[1]. W pierwszym wypadku tworzy się nowy temat ikonograficzny jako ilustracja słowa, w obu następnych przedstawienie dewocyjne opiera się na treściach ideowych i układach formalnych od dawna już istniejących.

Pytanie: jaka jest geneza przedstawień dewocyjnych, prowadzi nas ku pytaniu: jaka jest geneza Piety. Trzem bowiem wyjaśnieniom powstania przedstawień dewocyjnych odpowiadają trzy grupy poglądów na powstanie naszego tematu. Pierwsza grupa wyprowadza go ze źródeł literackich: lirycznych, epickich i mistycznych; druga podkreśla związek jego z narracyjną sceną Opłakiwania; trzecia widzi w Piecie przedstawienie Matki Boskiej siedzącej z ciałem Umęczonego Chrystusa zamiast Dzieciątka na kolanach[2]. Rozważmy szczegółowo poglądy wymienionych trzech grup, rozpoczynając od poetyckiej prehistorii.

---

z Marią. Klein (*o. c.* szp. 682) zalicza tu ponadto: św. Weronikę z chustą, Chrystusa nowonarodzone Dzieciątko, grupę Chrystusa ze św. Janem, Chrystusa Frasobliwego *(Christus in der Rast)*, Chrystusa oczekującego na Ukrzyżowanie *(Herrgottruhbild)* i Chrystusa leżącego w grobie *(das Heilige Grab)*. O przekształcaniu przedstawień historycznych w dewocyjne piszą również: Stechow *o. c.*; Pinder *l. c.*; Kurth *o. c.*; Gravenkamp *o. c.* s. 23. — De Francovich (*o. c.* s. 261 fig. 217 do tekstu s. 260 n.) przytacza jako niezwykle ciekawy wypadek «redukcji» historycznego Zdjęcia z krzyża drewnianą rzeźbę z kręgu Giovanniego Pisano, datowaną na lata 1320—1330, znajdującą się w Museo dell'Opera del Duomo we Florencji, przedstawiającą Chrystusa na krzyżu, którego nogi przybite są jednym gwoździem do krzyża, nie przybite zaś ręce, zwrócone dłoniami noszącymi ślady ran ku patrzącemu *(ostentatio vulnerum)*, zwisają z obu stron ciała. Do dzieł pokrewnych jej tak układem jak i treścią ideową należą tzw. krucyfiksy św. Bernarda (np. z Henrichs koło Suhl w Muzeum Miejskim w Erfurcie; w nowej katedrze w Würzburgu; z Langenstrigis koło Döbeln w drezdeńskich Zbiorach Starożytności; tryptyczek z kości słoniowej w Muzeum Niemieckim w Berlinie), o których wspomina Lossow *o. c.* s. 72. Winterswyl L. A. (*Auferstehung.* Der Bilderkreis 11, 2. wyd., Freiburg i. Br. 1941, fig. 3 do tekstu s. 4) dostrzega w rzeźbie z nowej katedry würzburskiej temat Zmartwychwstania. Czy Chrystus z Museo dell'Opera del Duomo we Florencji i tzw. krucyfiksy św. Bernarda nie są raczej dewocyjnym przekształceniem reprezentacyjnego przedstawienia Chrystusa wiszącego na krzyżu niż «redukcją» historycznego zdarzenia biblijnego? Zagadnienie to zasługuje na szczegółowe opracowanie. — Zwracając uwagę na historyczny charakter chrześcijaństwa w przeciwieństwie do innych religii, z wyjątkiem żydowskiej, pisze Lossow *o. c.* s. 66: «Es kann daher nicht zweifelhaft sein, dass jedes Andachtsbild zunächst einmal dem Zusammenhang der historischen Bildvorstellung entstammt und seine Wurzel dort gesucht werden muss».

[1] Panofsky *o. c.* s. 266: «So sehen wir etwa den gekreuzigten Gott der Kruzifixe immer mehr zum leidenden Menschen werden, und das Marienbild durch eine menschliche Miteinbeziehung anderer, zum Teil neu eingeführter Figuren zur „Heiligen Familie" sich abwandeln, und — unter unerhört gewaltsamer, aber in ihren Voraussetzungen wohl zu begreifender Sinninversion — aus der „Madonna" die „Pietà" entstehen». Klein (*o. c.* szp. 682) uzupełnia przykłady Panofsky'ego następującymi przedstawieniami dewocyjnymi: Zaślubiny św. Katarzyny, Chrystus Salwator, Maria z kłosami zboża, Maria na półksiężycu, Maria z krzakiem różanym, *Mater Misericordiae*, Matka Boska Bolesna i Chrystus Bolesny. Patrz również Pinder *o. c.* s. 106. Swarzenski H. (*o. c.* s. 141 n.) wykazuje, że temat Chrystusa ze św. Janem występuje zarówno w układzie zapożyczonym z Ostatniej Wieczerzy, jak również w odmianie, która jest przekształceniem reprezentacyjnego przedstawienia *Maiestatis Domini* i pokrewnych przedstawień dedykacyjnych. Tematowi Chrystusa ze św. Janem poświęcił ostatnio specjalną pracę Wentzel H., *Die Christus-Johannes Gruppe des* XIV. *Jahrhunderts* (Kunstbrief, Berlin 1947); tam zgromadzona starsza literatura.

[2] Pomijamy świadomie poglądy łączące początki Piety bądź z *Festum spasimi Mariae*, wprowadzonym w r. 1423 postanowieniem synodu kolońskiego, bądź z średniowiecznymi misteriami; ocenił je krytycznie Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà* s. 146 n.; także Sauer *o. c.* s. 14. — Hipotezę o wpływie dramatu religijnego na powstanie Piety skłonny jest przyjąć dziś jeszcze Hildbourgh W. L., *English Alabaster Carvings as Records of the Medieval Religious Drama* (odbitka z czasopisma Archaeologia XCIII, Oxford 1949, s. 87).

DOTYCHCZASOWE POGLĄDY NA POWSTANIE PIETY

Pierwsza grupa poglądów: Pietà jako urzeczywistnienie poetyckiej wizji, zgodnie z hipotezą Pindera: liryka — epika — rzeźba. — Druga grupa poglądów: Pietà jako redukcja wieloosobowej sceny Opłakiwania, zgodnie z hipotezą Georga Swarzenskiego o włoskich źródłach tematu. — Trzecia grupa poglądów: Pietà jako przekształcenie przedstawienia reprezentacyjnego Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem na kolanach. Jej trzy przesłanki: a) grupa Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem jako wzór układu formalnego Piety *corpusculum*; b) Pietà jako przekształcenie Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem i matki lamentującej nad zabitym synkiem w scenie Rzezi Niewiniątek, zgodnie z zasadą ideowego łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa; c) Pietà jako powiązanie dwóch niezależnych od siebie przedstawień: siedzącej Marii i Umęczonego Chrystusa.

Zagadnienie źródeł literackich Piety otrzymało najdoskonalsze sformułowanie w pracach Pindera, przede wszystkim w rozprawie noszącej tytuł *Die dichterische Wurzel der Pietà*[1]. Zawarte w niej poglądy podajemy niżej w streszczeniu z uwzględnieniem pominiętego przez Pindera artykułu Baumstarka[2] i podstawowego dzieła Milleta[3] oraz późniejszej literatury przedmiotu[4].

Zawiązaniem ideowym tematu jest liryczne przeżycie Marii stojącej pod krzyżem[5]. «Stabat autem iuxta crucem Jesu mater eius et soror matris eius Maria, Cleophae uxor, et Maria Magdalena. Cum vidisset ergo Jesus matrem ac discipulum astantem, quem diligebat, dicit matri suae: mulier ecce filius tuus, deinde dicit discipulo: ecce mater tua» (Jan 19, 25—29). Słowa «ecce mater tua» i «ecce filius tuus» wypowiedziane przez Chrystusa do Matki Boskiej i ukochanego ucznia obudziły w Marii gorące pragnienie objęcia po raz ostatni wiszącego na krzyżu Syna[6]. Ślady tego pragnienia, pominiętego milczeniem w ewangeliach, zachowała literatura chrześcijańskiego Wschodu pierwszego tysiąclecia w apokryficznym opowiadaniu Nikodema według wersji *Acta Pilati B*[7], w poezjach liturgicznych melodów syryjskich: Efrema (306—373)[8], Jakuba z Serûgh (zm. 521)[9] i współczesnego mu Jana z Birty[10], oraz greckich: Romanosa Meloda żyjącego w w. VI, jednego z największych poetów bizantyńskich[11], Kosmasa Jerozolimskiego (Kon-

[1] Rozprawa ta ukazała się po raz drugi w zbiorze Pinder W., *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907—1935*, herausgegeben von L. Bruhns, Leipzig 1938, s. 29—49. W dalszym ciągu naszej pracy powołujemy się stale na wydanie pierwsze. Wyniki swych badań nad genezą Piety po raz pierwszy przedstawił Pinder w artykule *Marienklage* (Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst, München 1919, s. 200—208). Patrz również tegoż autora: *Die Pietà*; *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* I, s. 96—101; *Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts*, München 1925, s. 38—39; *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, s. 46—48). Przed ukazaniem się prac Pindera stosunek przedstawień Matki Boskiej Bolesnej (Piety) do zachodnich źródeł literackich był przedmiotem rozważań Beissla (*Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, s. 379 n.). [2] Baumstark A., *Die syrisch-griechische Marienklage* (Gottesminne IV, Münster i. W. 1909, s. 208 n.). [3] Millet *o. c.* s. 489 n. [4] Należą tu następujące prace: Reiners-Ernst *o. c.*; Myslivec J., *Dvě studie z dějin byzantského umění*, Praha 1948, s. 11—52 (*Kristus v hrobě*); Lépicier *o. c.* Patrz również Molè V., recenzja rozprawy Myslivca zamieszczona w Byzantinoslavica X, 2, Prague 1949, s. 315—321. [5] Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 149 n. Znaczenie śmierci Chrystusa na krzyżu dla kultu Matki Boskiej Bolesnej i Piety podkreśla już Beissel *o. c.* s. 379. [6] Pinder, *o. c.* s. 149. [7] Tamże s. 151, 161; także Millet *o. c.* s. 489. [8] Baumstark *o. c.* s. 208; Baum *o. c.* s. 72; Reiners-Ernst *o. c.* s. 9; Lépicier *o. c.* s. 105. [9] Baumstark *l. c.*; Reiners-Ernst *l. c.* [10] Baumstark *l. c.*; Reiners-Ernst *l. c.*; ogólnie o poezjach melodów wspomina Sauer *o. c.* s. 12. [11] Bréhier *o. c.* s. 345 przypis 1; Lépicier *o. c.* s. 107; patrz również Krumbacher K., *Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527—1453)* (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft IX, 1, München 1891, s. 312—318).

stantyna Hagiopolitisa), od r. 743 biskupa miasta Maiuma w Fenicji, autora słynnego troparu Μὴ ἐποδύρου μοι μῆτηρ[1], i Józefa Hymnografa z Sycylii, którego twórczość przypada na w. IX[2]; następnie w greckich *officjach* wielkopiątkowych i wielkosobotnich, zebranych w typikonie jerozolimskim, a przede wszystkim w enkomiach, stanowiących ważną część porannych modlitw liturgicznych[3]. Odnajdujemy je również w homiliach oraz kazaniach wielkanocnych Jerzego, metropolity Nikomedii, przyjaciela wielkiego Focjusza[4], i Symeona Metafrasta z w. X[5], wreszcie we wspaniałym dramacie, «ostatniej tragedii greckiej i pierwszym misterium średniowiecznym» Χριστὸς πάσχων, przypisywanym dawniej św. Grzegorzowi z Nazjanzu, w rzeczywistości pochodzącym z w. XI lub XII[6]. Tak brzmi bizantyński prolog.

Okres pierwszych wypraw krzyżowych przynosi powtórny rozwój idei, postępujący od lirycznej skargi pod krzyżem, przez epiczne opowiadanie, do przedstawienia w rzeźbie[7]. W w. XII pojawiają się w łacińskiej literaturze Żale Marii, *Planctus Mariae*, śpiewane monologi lub dialogi o lirycznym nastroju, głoszące śmierć Chrystusa na Golgocie i boleść Marii[8]. Najstarszym ich przykładem ma być rymowana sekwencja *Planctus ante nescia* z bolesną strofą:

«Reddite moestissime
Corpus vel exanime,
Ut sic minoratus
Crescat cruciatus
Osculis amplexibus»[9],

przetłumaczona już w w. XII na język niemiecki jako «unsir vrouwen klage»[10]. W przypisywanej św. Bernardowi z Clairvaux prozie poetyckiej *Tractatus de planctu Beatae Mariae Virginis* liryczna skarga ustępuje miejsca epickiemu opisowi[11]; jesteśmy świadkami spełnienia życzenia Marii; Chrystus spoczywa na kolanach Matki: «In

[1] Millet *o. c.* s. 489; Bréhier *l. c.*; Reiners-Ernst *o. c.* s. 10; Myslivec *o. c.* s. 37; patrz także Krumbacher *o. c.* s. 320—321. [2] Myslivec *o. c.* s. 37 n.; Lépicier *o. c.* s. 107; patrz również Krumbacher *o. c.* s. 322. [3] Pinder *o. c.* s. 151, 161; także Millet *o. c.* s. 489—490; Brockhaus H., *Die Kunst in den Athosklöstern*, 2. wyd., Leipzig 1924, s. 130 n.; Baumstark A., *Bild und Lied des christlichen Ostens* (Festschrift Clemen, Düsseldorf—Bonn 1926, s. 176); Reiners-Ernst *o. c.* s. 11. [4] Millet *o. c.* s. 490; Mâle *o. c.* s. 27; Reiners-Ernst *l. c.*; Myslivec *o. c.* s. 34 n.; Lépicier *o. c* s. 106 n. [5] Millet *l. c.*; Mâle *o. c.* s. 27; Bréhier *o. c.* s. 345; Reiners-Ernst *o. c.* s. 31 n.; Myslivec *o. c.* s. 35 n.; Lépicier *o. c.* s. 110. [6] Pinder *o. c.* s. 150 n.; Baum *o. c.* s. 72; Lill G., *Deutsche Plastik*, Berlin 1925, s. 65; Sauer *o. c.* s. 12; Myslivec *o. c.* s. 36 n.; patrz również Krumbacher *o. c.* s. 356—359; Cottas V., *L'influence du drame* Χριστὸς πάσχων *sur l'art chrétien d'Orient*, Paris. 1931. [7] Pinder *o. c.* s. 162—163; tenże, *Die Pietà* s. 3—4. [8] Najstarsze polskie Żale Maryjne pochodzą z w. XV (Bruchnalski W., *Polska poezja średniowieczna*. Encyklopedia polska Polskiej Akademii Umiejętności. Dzieje literatury pięknej w Polsce I, Kraków 1918, s. 79; Brückner A., *Dzieje kultury polskiej* I, Kraków 1930, s. 383). Wśród nich słynna pieśń Słopuchowskiego z połowy stulecia. Drukuje ją ostatnio Krzyżanowski J. w książeczce *Początki poezji w Polsce* (Wiedza Powszechna, Warszawa 1946, s. 5 n.); patrz również Walicki M., *Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej* (Nike I, Warszawa 1937, s. 57 n.). [9] Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*. s. 152, 162; także Beissel *o. c.* s. 389; Baum *o. c.* s. 73; Stechow *o. c.* s. 7; Lill *o. c.* s. 65; Sauer *o. c.* s. 12. Sekwencję tę omawia krytycznie Reiners-Ernst *o. c.* s. 14—16; patrz niżej, s. 184. [10] Pinder *o. c.* s. 153; Reiners-Ernst (*o. c.* s. 20) podaje w. XIII. [11] Pinder *l. c.*; Baum *o. c.* s. 74; Sauer *o. c.* s. 12 n. Według pierwotnej nazwy jest to *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris eius*, jak wykazuje Reiners-Ernst *o. c.* s. 11—14; patrz niżej, s. 184.

gremio enim meo te mortuum teneo, tristissima mater tua»[1]. Z trzynastowiecznych Żalów Maryjnych na uwagę zasługują: *Vita Beatae Virginis Mariae et Salvatoris rhytmica* Hugona z Trimbergu, w której dopatrzyć się nie trudno źródeł bizantyńskich[2], opracowana w języku niemieckim dwukrotnie: przez Szwajcara Waltera z Rheinau[3] i przez brata Filipa Kartuza[4]; *Zwierciadło* z Konstancji, rozwijające «unsir vrouwen klage» w oparciu o teksty nieznanego bliżej Capellanusa[5], i rękopis królewiecki, który «przezwycięża Stabat»[6]. Około r. 1300 słowo stało się rzeźbą[7]. Tak Wschód i Zachód, przede wszystkim niemiecki, złożyły się na powstanie Piety.

Wśród wielu redakcji, jakich doczekały Żale Maryjne w zachodnio-europejskiej literaturze średniowiecznej, dwie się wyróżniają przeciwieństwem ujęcia. Pierwszą, o charakterze mistycznej wizji, zarysował Henryk Suso z Konstancji (zm. 1366) w rozdziale XIX rozmyślań znanych pod tytułem *Büchlein von der ewigen Weisheit*, przetłumaczonych na łacinę w r. 1334 jako *Horologium sapientiae*[8], a ostateczną postać nadał jej w *Orationes et meditationes de vita Christi* Tomasz Hemerken (à Kempis, zm. 1471)[9]. Drugą, bardziej epicką, (brzmią w niej jeszcze tradycje greckich tekstów), przekazały nam *Meditationes de vita et passione Jesu Christi* Pseudo-Bonawentury, dzieło franciszkanina Jana de Caulibus, napisane z początkiem w. XIV[10] oraz *Vita Jesu Christi* Ludolfa de Saxonia, przeora w Strassburgu, około r. 1330[11]. Tym dwom redakcjom odpowiadają w sztuce dwa układy Matki Boskiej opłakującej Chrystusa. Pierwszy, północny, ogranicza temat do postaci Marii siedzącej z ciałem martwego Syna na kolanach(fig. 1). Drugi, południowy, rozwija wieloosobową scenę (fig. 2 i 3). W krajach północnych: monolog, rzeźba, Pietà; we Włoszech: wielogłosowa skarga, malarstwo, Opłakiwanie [12].

---

[1] Pinder *l. c.*; Tanquerey F. J. (*Plaintes de la Vierge en anglo-français XIII^e et XIV^e siècles*, Paris 1921, s. 96) zwraca uwagę w przypisie do wiersza 863, że przytoczone zdanie jest dodatkiem późniejszych rękopisów i druków; por. Reiners-Ernst *o. c.* s. 14. [2] Pinder *o. c.* s. 154; Reiners-Ernst *o. c.* s. 19—20. [3] Pinder *l. c.*; Reiners-Ernst *o. c.* s. 20. [4] Pinder *l. c.*; Reiners-Ernst *l. c.* [5] Pinder *o. c.* s. 154 n.; Stechow *o. c.* s. 7; Sauer *o. c.* s. 12 n.; Reiners-Ernst *o. c.* s. 21. Wiersze 34 i 35 brzmią: «ir kind lag vor ihr ougen vâl, es lag wunt, tot unde blint». [6] Beissel *o. c.* s. 383; Sauer *o. c.* s. 12. [7] Pinder *o. c.* s. 156. Za najstarszą Pietę w Niemczech uchodzi powszechnie nieistniejąca dziś rzeźba z kościoła karmelitów w Kolonii, już w r. 1298 ciesząca się odpustowymi nadaniami; patrz Beissel *o. c.* s. 38; Dehio *o. c.* s. 120; Pinder, *Die Pietà*, s. 3; Passsarge *o. c.* s. 36. Gelenius Aeg. (*De admiranda ... Coloniae* III, Coloniae Agrippinae 1645, s. 484 n.), od którego pochodzi wiadomość o rzeźbie i odpuście, opisuje ją następującymi słowami: «Statua B. M. Virginis, quam vespertinam et dolorosam compellant, quod Christum e crucis patibulo in matris sinu depositum repraesentet, adpositae sunt eidem aliae sanctorum mulierum statuae». Reiners-Ernst (*o. c.* s. 42), za którą tekst Geleniusa przytaczamy, polemizując z Körtem (*Deutsche Vesperbilder in Italien*. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, Leipzig 1937, s. 97) przypuszcza, że rzeźba kolońska nie była Pietą, lecz wieloosobową grupą Opłakiwania, i wobec braku materiałów źródłowych potwierdzających odpustowe nadanie uważa ją za dzieło w. XV. Stanowisko to nie wydaje się nam słuszne. Zdanie «adpositae sunt eidem aliae sanctorum mulierum statuae» wyraźnie wskazuje, że właściwym przedmiotem kultu było przedstawienie Marii siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na łonie, inne zaś figury później zostały dostawione. [8] Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 156 n.; Baum *o. c.* s. 75; Stechow *o. c.* s. 7; Passarge *o. c.* s. 14; Sauer *o. c.* s. 13. Oto odnoszący się do Piety *passus:* «Ich nam min zartes kint uf min schoze und sah in an — do waz er tot; ich lugt in aber und aber an — do enwas da wedder sin noch stimme». [9] Passarge *o. c.* s. 8; Sauer *l. c.* [10] Beissel *o. c.* s. 396 n.; Millet *o. c.* s. 490 n.; Pinder *o. c.* s. 157; Mâle *o. c.* s. 27—34; Baum *o. c.* s. 74; Bréhier *o. c.* s. 236; Sauer *l. c.*; Thode F., *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, 4. wyd., Wien 1934, s. 477 n. [11] Pinder *o. c.* s. 154; tenże, *Die Pietà*, s. 4; Sauer *l. c.* [12] Pinder *o. c.* 157.

1. Pietà tzw. mistyczna, posąg drewniany z początku w. XIV, Veste Koburg.

Według Pindera, Die aeutsche Plastik des 14. Jahrhunderts.

Przedstawione tu wypowiedzi Pindera stanowią trzon ideowy pierwszej grupy poglądów na powstanie Piety[1]. Następcy zatarli harmonię i jasność naszkicowanego obrazu, wbrew ostrzeżeniom zbyt wielką wagę przypisując źródłom mistycznym tematu[2]. Jedyna do niedawna monografia niemieckiej Piety średniowiecznej, napisana w roku 1924 przez Passarge'a, nie zna bizantyńskiego prologu, świadomie milczy o Żalach Marii, ograniczając się do omówienia roli, przypadającej mistyce w ukształtowaniu przedstawień dewocyjnych, a między nimi przedstawienia Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach. Nawet Sauer nie zachował czystości i przejrzystości pierwotnego wykładu. Co jednak ważniejsze, rozróżnienie północnej i południowej interpretacji Żalów dało początek twierdzeniom, że Pietà jest tworem wyłącznie niemieckim w. XIV. Sam

[1] Poglądy pierwszej grupy reprezentują: Dehio *o. c.* s. 120—123; Baum *o. c.* s. 72—80; Stechow *o. c.* s. 6 n.; Passarge *o. c.*; Künstle *o. c.* s. 483—485; Sauer *o. c.* s. 11—16; Frey *o. c.*; Körte *o. c.*; Lill *o. c.* s. 64—68.

[2] Por. krytyczne uwagi Reiners-Ernst *o. c.* s. 48.

2. Opłakiwanie Chrystusa, fragment fresku z r. 1164 w Nerezi w Serbii.

Według Myslivca, Umeni pozdní gotiky a Byzanc.

Pinder, choć przekonany o podstawowym znaczeniu *Marienklage* dla powstania Piety, w *Die dichterische Wurzel der Pietà* wyraża się ostrożnie o narodowości rzeźbiarzy po raz pierwszy urzeczywistniających poetyckie marzenie Marii: «es spricht vieles dafür, dass es Deutsche waren»[1]. Już jednak dla Dehia jest Pietà tematem *par excellence* niemieckim[2]. Opinię jego podzielają Künstle, Körte i inni[3].

W ramach pierwszej grupy poglądów osobne miejsce przypada stanowisku Myslivca, zajętemu w rozprawie *Kristus v hrobě*, przynoszącej uzupełnienie zebranego przez Pindera materiału literackiego zabytkami wschodnio-chrześcijańskiego piśmiennictwa nie tylko pierwszego, lecz również pierwszej połowy drugiego tysiąclecia[4]. Z niezwykłą starannością uczony czeski poddaje rozbiorowi najpierw homilie i kazania wielkanocne m. i. wielkiego humanisty bizantyńskiego Maksyma Planudesa (1260—1310)[5] i współcześnie żyjącego patriarchy Germanosa[6], następnie zaś liturgiczne hymny[7], przytaczając wyjątki z kanonu apodeipnu Wielkiego Piątku nieznanego bliżej patriarchy Mikołaja[8] i z kanonu apodeipnu Wielkiej Soboty, para-

[1] Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 161. Jakże inaczej pisze ten sam autor w *Die Kunst der ersten Bürgerzeit* II, s. 120. [2] Dehio *o. c.* s. 120. [3] Künstle *o. c.* s. 484; Körte *o. c.* s. 7; *Der Grosse Brockhaus* XIV, 15. wyd., Leipzig 1933, s. 563 (*sub voce* Pietà). [4] Myslivec *o. c.* s. 34—39. [5] Tamże s. 36; także Bréhier *o. c.* s. 345. [6] Myslivec *l. c.*; również Bréhier L., *La rénovation artistique sous les Paléologues et le mouvement des idées* (Mélanges Charles Diehl II. Art, Paris 1930, s. 4). [7] Myslivec *o. c.* s. 37 n. [8] Tamże s. 38 n.; ἀποδεῖπνον=*completorium* czyli ostatnia część godzinek.

frazującego starszy kanon κύματι θαλάσσης, przypisywany Symeonowi Logothecie z w. X lub Markosowi z w. XV[1], a w wyniku porównania zabytków literackich wschodnich z zachodnimi, stwierdziwszy wyższość tekstów bizantyńskich nad środkowo-europejskimi Żalami Maryjnymi, «nie wyłączając sekwencji *Planctus ante nescia*, w której Pinder dostrzegł poetyckie źródła gotyckiej Piety», znaczenie bezpośredniego wzoru ideowego naszego tematu przypisuje bizantyńskiemu prologowi[2].

Przeciwieństwem grupy pierwszej są poglądy wyprowadzające Pietę ze sceny Opłakiwania[3].

Jak wiemy, Opłakiwanie należy do przedstawień tzw. wieczornych[4]. W porządku chronologicznym zdarzeń Męki Pańskiej zajmuje miejsce między Zdjęciem z krzyża a Złożeniem do grobu[5]. Przed ukształtowaniem Piety występuje w sztuce w dwóch powiązanych genetycznie układach ikonograficznych: jako bizantyńskie Treny i jako włoskie Lamentacje. Dlatego też zagadnienie zależności Piety od Opłakiwania obejmuje trzy ogniwa rozwojowe: powstanie Trenów, przemianę Trenów w Lamentacje oraz powstanie Piety z Trenów i Lamentacji.

3. Opłakiwanie Chrystusa, fragment malowanego krucyfiksu z w. XIII w Museo Civico w Pizie. *Według Myslivca, Kristus v hrobe.*

[1] Tamże s. 39. [2] Tamże. [3] W ich rozwoju zarysowują się trzy stanowiska: a) utożsamianie Piety ze sceną Opłakiwania: Kraus *l. c.*; Detzel *o. c.* s. 432; Vollmer *o. c.* s. 197 (*sub voce* Pietà); Tomassoni *o. c.* s. 213—214; b) wiązanie Piety z literackimi źródłami Opłakiwania, przede wszystkim ze znanym opisem Lamentacji, zawartym w Medytacjach Jana de Caulibus (Pseudo-Bonawentury): Bréhier *o. c.* s. 370; Mâle E., *L'art français de la fin du moyen-âge: L'apparition du Pathétique* (Revue des deux mondes LXXV, Ve période, t. 29, 3, Paris 1905, s. 669); Focillon H., *L'art d'Occident*, Paris 1938, s. 297; stanowisko to, bliskie pierwszej grupie poglądów na powstanie Piety, rozpowszechnione jest w piśmiennictwie francuskim; c) wyjaśnianie powstania Piety powolnymi przemianami tematu Opłakiwania w grupę Marii z Chrystusem: Swarzenski G., *Italienische Quellen der deutschen Pietà* (Festschrift Heinrich Wölfflin, München 1924, s. 127—134; Okouneff N. L., *La découverte des anciennes fresques du Monastère de Nérèz* (Slavia VI, Praha 1927—1928, s. 603—609); Vollbach W. F., recenzja pracy Passarge'a *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter* (Repertorium für Kunstwissenschaft 50, Berlin u. Leipzig 1929, s. 155—157); Kurth *o. c.* s. 290—292; Thode *o. c.* s. 480; *Der Grosse Herder* IX, Freiburg i. Br. 1934, szp. 734 b. (*sub voce* Pietà); Tomassoni *o. c.* s. 213; Körte *o c.* s. 8—11; Balogh J., *Studien in der alten Skulpturensammlung des Museums der bildenden Künste* II (Az Országos Magyar Szépmüvészeti Múzeum Évkönyvei IX, 1937—1939, Budapest 1940, s. 45—75); Jahn *o. c.* s. 592 (*sub voce* Vesperbild); Myslivec *o. c.* s. 40—41; Lossow *o. c.* s. 65—76). [4] Patrz wyżej, s. 156. [5] von der Osten G., *Beweinung und Erbärmdebild* (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte II, Stuttgart 1939, szp. 457).

Treny pojawiają się w w. XI jako wariant Złożenia do grobu[1]: do dźwigających ciało Chrystusa postaci Józefa z Arymatei, Nikodema i św. Jana przyłącza się Maria, pomagając nieść zmarłego[2]. W *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, w rozdziale « Le Thrène», Millet wymienia trzy zasadnicze typy ikonograficzne Trenów[3]: a) Maria siedząc na ziemi podtrzymuje górną część ciała leżącego przed nią Chrystusa; jest to ujęcie «historyczne»[4]; b) Maria pochyla się nad Chrystusem, leżącym na kamieniu Namaszczenia (λίτος ἐρυθρός)[5]; c) Maria siedzi na stołku obok Chrystusa leżącego na kamieniu Namaszczenia, podtrzymując rękami głowę zmarłego[6]. W sztuce dugenta i trecenta typom tym odpowiadają następujące odmiany: a) Chrystus spoczywa na kolanach opłakujących go osób; Millet nazywa ten typ przejściowym[7]; b) Maria pochyla się nad Chrystusem leżącym na sarkofagu; wyraźny wpływ zachodniego ujęcia Złożenia do grobu[8]; c) Maria siedzi na kamieniu Namaszczenia, niekiedy na sarkofagu; typ ten powstał przez dodanie kamienia Namaszczenia lub sarkofagu do «historycznego» przedstawienia Trenów[9].

W malarstwie trecenta obok odmian występują czyste układy bizantyńskie, przede wszystkim typ «historyczny», do którego nawiązują rodzime Lamentacje, powiększające grono opłakujących o postać Marii Magdaleny, z czasem zaś i o inne postacie[10]. Najpiękniejszy przykład włoskiego Opłakiwania, oparty na poetyckim opisie Medytacji Pseudo-Bonawentury, dał Giotto w Cappella dell 'Arena w Padwie, zrywając ostatnie więzy, łączące bizantyńskie Treny z tematem Złożenia do grobu[11].

Istotne dla ikonograficznego usamodzielnienia Trenów zbliżenie Marii do Chrystusa w w. XII staje się przedmiotem dalszego przebiegu rozwojowego, prowadzącego przez izolowanie matki i syna od reszty osób do powstania Piety[12]. Oto

---

[1] Millet *o. c.* s. LVII: «Au debout, le Thréne est une simple variante de la Mise au tombeau, où Marie aide à porter la momie»; tenże *o. c.* s. 491; Baumstark *o. c.* s. 176); Swarzenski G. *o. c.* s. 127 n.; Okouneff *o. c.* s. 605; von der Osten *o. c.* szp. 458. Myli się więc Künstle (*o. c.* s. 481): «Herausgenommen sind die Beweinungsbilder aus der Kreuzabnahme». [2] Millet *o. c.* s. LVII, 491 n.; von der Osten *o. c.* szp. 458: «Die Gestalt Mariä ist somit etwas für die Loslösung des Typus entscheidend Neues und zugleich auf Jahrhunderte Fruchtbares». [3] Podajemy je wprowadzając systematyczny układ do zebranego przez niego materiału. [4] Millet *o. c.* s. 493 n.; także s. LVII. [5] Tamże s. 501; także s. LVII; Reiners-Ernst *o. c.* s. 28 n.; jest to połączenie «historycznych» Trenów z mistyczną sceną, w której ciało Chrystusa spoczywa na kamieniu Namaszczenia *(expositio in lapide)*, jak na tkaninach liturgicznych zwanych ἐπιτάφιοι. [6] Millet *o. c.* s. 510; także s. LVIII; typ często spotykany na zabytkach bizantyńskich i słowiańskich w. XIV, XV i XVI. [7] Tamże s. 496 n.; także s. LVII. [8] Tamże s. 501 n.; także s. LXII; Swarzenski G. *o. c.* s. 128; Reiners-Ernst *o. c.* s. 30 n. [9] Millet *o. c.* s. 508 n.; także s. LVII; Swarzenski G. *o. c.* s. 129; Reiners-Ernst *l. c.* — Przykłady Trenów z siedzącą Marią, trzymającą na kolanach głowę lub górną część ciała Chrystusa, zestawił Gillen O., *Ikonographische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg* (Kunstwissenschaftliche Studien IX, Berlin 1931, s. 59); powtarza je Myslivec *o. c.* s. 40, 170 przypis 150. [10] Mâle *o. c.* s. 34. [11] von der Osten *o. c.* szp. 459—460. Opłakiwanie Giotta z Marią Magdeleną podtrzymującą nogi Chrystusa uchodzi powszechnie za najstarszą zgodną z tekstem Medytacji realizację tematu. Przeczy temu Bush-Brown (*o. c.* s. 45, przypis 52), powołując się na wyniki badań Meissa M., *Italian Primitives at Konopiště* (The Art Bulletin XXVIII, 1946, s. 10, przypis 8). Ten ostatni jednakże (*o. c.* s. 10, przypis 81) mówi tylko o wcześniejszym występowaniu Marii Magdaleny klęczącej u stóp Chrystusa w scenie Ukrzyżowania. [12] Przebieg ten szczegółowo kreślą: Swarzenski G. *o. c.*, Körte *o. c.* i Myslivec *o. c.* Pierwszy i trzeci widzą w Opłakiwaniu źródło zarówno Piety włoskiej (malowanej) jak i północnej (rzeźbionej), drugi tylko włoskiej. Okouneff *o. c.* zwraca uwagę przede wszystkim na zabytki bizantyńskie.

w świecie rzeczy widzialnych liryczne pragnienie Matki Boskiej, aby objąć po raz ostatni Chrystusa, przebywa drogę wytyczoną wcześniej w dziedzinie literatury badaniami Pindera[1]. Już na bizantyńskim fresku z r. 1164 w Nerezi w Serbii (fig. 2) Maria podtrzymująca górną część ciała zmarłego tak bardzo oddalona jest od pozostałych postaci, że zdaje się tworzyć z nim samodzielną grupę[2]. Jednakże wydzielenia Piety z chóru opłakujących dokonała dopiero *maniera graeca* toskańskiego dugenta w bocznej scenie krucyfiksu w Museo Civico w Pizie (fig. 3)[3] i w mozaice florenckiego Baptysterium[4], gdzie Matka Boska wyraźnie przeciwstawiona jest gronu uczniów i niewiast. Wieloosobowe ujęcie wspólnych żalów nad zmarłym rozpada się na Pietę i zespół pobożnie się jej przyglądających wiernych. W w. XIV statyści schodzą ze sceny. Pozostaje Maria siedząca z ciałem martwego Syna na kolanach. Przykładem sjeneńska Pietà paryskich zbiorów Le Roy (fig. 4), łączona to z Lippem Memmim, to z Giovannim da Milano, zbliżona do rzeźb w Koburgu (fig. 1) i Erfurcie[5], oraz toskańska w Muzeum miasta Trapani na Sycylii (fig. 5)[6], giottowski fresk w S. Chiara w Neapolu[7], ołtarz nr 8 Pinakoteki w Volterra, niegdyś w tamtejszym szpitalu[8], i część środkowa ołtarza namalowanego przez Cecco di Pietro w r. 1377, obecnie w Museo Civico w Pizie[9], wreszcie obraz w Institut of Art w Detroit, w którym dawniej widziano dzieło Barny da Siena, a dziś Meiss rozpoznaje pracę tzw. Mistrza Piety[10]. W taki sposób przedstawienie historyczne: Opłakiwanie przemieniło się w przedstawienie dewocyjne: Pietę.

---

[1] Körte *o. c.* s. 9. [2] Okouneff *o. c.* s. 607; Месеснел Ф., *Најстарији слој фресака у Нерезима* (Гласник Скопског Научног Друштва VII—VIII. Одељење друштвених наука 3—4, Скопље 1930, fig. 6 do tekstu s. 119—133; Diehl Ch., *La peinture byzantine*, Paris 1933, tabl. L do tekstu s. 81; Myslivec J., *Umění pozdní gotiky a Byzanc* (Dilo XXXII, Praha 1941—1942, fig. przed s. 89 do tekstu s. 90); tenże, *Kristus v hrobě*, fig. 13 do tekstu s. 40; Лазарев В. Н., *История византийской живописи* II, Атлас, Москва 1948, tabl. 185. Körte (*o. c.* s. 9 fig. 3) mylnie pisze o fresku w Mileszewie z r. 1236, opierając się zapewne na pracy Diehla, gdzie podpis odnoszący się do Mileszewa umieszczono pod reprodukcją Trenów w Nerezi. Błąd ten, popełnia go również de Francovich (*o. c.* s. 252 przypis 286), prostują: Middeldorf U. w recenzji z pracy Körtego (The Art Bulletin XX, 1938, s. 324—331) i Myslivec (*Kristus v hrobě* s. 169 przypis 149). [3] Swarzenski G. *o. c.* s. 130; Körte *o. c.* s. 10 fig. 4 do tekstu s. 9; Balogh *o. c.* s. 68; Myslivec *o. c.* fig. 11 do tekstu s. 40. [4] Swarzenski G. *l. c.*; Körte *o. c.* s. 9 n.; Balogh *l. c.* [5] Z Lippem Memmi wiążą ją: Kauffmann H. (*Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken*, Berlin 1935, tabl. 36 do tekstu s. 183 n.) i Körte (*o. c.* s. 3 fig. 1 do tekstu s. 12); Giovanniemu da Milano przypisują: de Francovich (*o. c.* s. 252 n.), idąc za O. Sirénem, P. Toesca i B. Berensonem, Antal F. (*Florentine Paiting and Its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries*, London 1947, fig. 47 do tekstu s. 144, 196), widzący w niej dzieło szkoły florenckiej, oraz Meiss (*o. c.* s. 9). [6] Körte *o. c.* s. 8 fig. 2 do tekstu s. 12; Balogh *l. c.* Meiss *o. c.* fig. 16 do tekstu s. 8—10 datuje ją na lata około r. 1360 i określa jako pracę neapolitańską pod wpływem sjeneńskim. Wydaje się nam, że geometryczna budowa Piety w Trapani świadczy raczej o jej toskańskim pochodzeniu. Wpisaną w trójkąt równoramienny postać Matki Boskiej z Chrystusem na kolanach, zwieńczoną trójkątem ramion krzyża, zamyka ostrołuk ramy obrazu. Głównej belce krzyża, podkreślającej pion górnej części ciała Marii i dzielącej obraz na połowy, odpowiada opuszczona ręka zmarłego i zarys lewego ramienia Matki Boskiej. Trzykrotne powtórzenie pionów równoważą trzy linie poziome: podstawa obrazu, uda Chrysusa i belka poprzeczna krzyża. [7] Swarzenski G. *o. c.* s. 134 fig. 5 do tekstu s. 130; Körte *o. c.* s. 10 fig. 5 do tekstu s. 9 n.; Balogh *l. c.* [8] Swarzenski G. *o. c.* s. 130. [9] Swarzenski G. *l. c.*; Körte *o. c.* s. 13 fig. 17 do tekstu s. 12; Balogh *l. c.* Zadziwiające jest wielokrotnie podnoszone podobieństwo Piety Cecca di Pietro do Piety z Unna w Westfalii, datowanej na początek w. XV. [10] Meiss *o. c.* fig. 15 do tekstu s. 8—10. O autorstwie Barny patrz Sandberg Vavalà E., *La croce dipinta italiana*, Verona 1929, s. 308; Kauffmann *o. c.* s. 183, 254 przypis 632; oraz Meiss *o. c.* s. 8 przypis 65. Za własnoręczne dzieła Mistrza Piety uważa

4. Pietà typu południowego, obraz Giovanniego da Milano z połowy w. XIV, zbiory M. le Roy w Paryżu.

Według Antala, The Florentine Painting and Its Social Background.

Stanowisko drugiej grupy poglądów po raz pierwszy zarysował Georg Swarzenski w rozprawie *Italienische Quellen der deutschen Pietà*. Zdaniem jego treść i motyw naszego tematu zaczerpnięte są z dwóch scen: Zdjęcia z krzyża i Złożenia do grobu w szerokim znaczeniu, obejmującym również Niesienie i Opłakiwanie[1]. Zdjęcie z krzyża stanowi artystyczne (formalne), Złożenie do grobu ikonograficzne (treściowe) źródło Piety[2]. Przypisawszy stylowi giottowskiemu (fresk

Meiss m. i. Pietę w Muzeum Davida w Angers, o której niżej, s. 175, oraz Ukrzyżowanie w Oddziale Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie (*o. c.* fig. 6 do tekstu s. 8), za twórcę którego uchodził dotąd Taddeo di Bartolo (Berenson M. L., *Dipinti italiani a Cracovia*. Rassegna d'arte II, 1915, s. 4; Berenson B., *Italian Paintings of the Renaissance*, Oxford 1932, s. 551; Komornicki S., *Muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie*. Muzea Polskie V, Kraków 1929, fig. 36 do tekstu s. 10).

[1] Swarzenski G. *o. c.* s. 127—128: «Nicht in der Weise freilich ist dieser Zusammenhang zu deuten, als sei die Pietà als fertiger Bestandteil aus jenen Kompositionen herausgenommen und isoliert worden, sondern aus neuem religiösen Bedürfnis heraus formt sich ein neuer plastischer Stoff aus den traditionellen Themen». [2] Tamże *o. c.* s. 129.

5. Pietà typu południowego, obraz szkoły toskańskiej z połowy w. XIV, Muzeum w Trapani.

Według Körtego, Deutsche Vesperbilder in Italien.

w S. Chiara w Neapolu) dokonanie ostatniego kroku na drodze wiodącej ku wyodrębnieniu z Opłakiwania Matki Boskiej trzymającej na kolanach martwego Chrystusa, Swarzenski uzupełnia przeprowadzony przez Pindera podział na Północ (Pietà) i Południe (Opłakiwanie), przeciwstawiając rzeźbionej Piecie północnej południową Pietę malowaną, i wskazuje na południowe pochodzenie Piety północnej[1]. W kilkanaście lat później Körte, dostrzegłszy najstarszą Pietę wydzieloną w sjeneńskim obrazie zbiorów Le Roy, przyjął Opłakiwanie wyłącznie jako źródło Piety włoskiej, uznając samodzielność Piety północnej[2]. G. de Francovich zwraca jednak uwagę, że układ ciała Chrystusa w Piecie paryskiej,

[1] Swarzenski G. *o. c o. c.* s. 133. [2] Körte *o. c.* s. 12. Körte ustala trzy odmiany włoskiej Piety trecenta: w typie Opłakiwania (*o. c.* s. 8 n.), w typie Złożenia do grobu (*o. c.* s. 11) i w typie Marii siedzącej z Dzieciątkiem (*o. c.* s. 14 n; patrz niżej s. 173). Dowodem istnienia odmiany w typie Złożenia do grobu ma być obraz ołtarzowy z kręgu Jacopa degli Avanzi, znajdujący się w Pinakotece Bolońskiej (*o. c.* s. 11 fig. 6), przedstawiający Matkę Boską obejmującą Chrystusa stojącego w sarkofagu, na którym umieszczony jest napis: «O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus» (Treny Jeremiasza I, 12). Zdaniem naszym Körte słusznie odnosi słowa starotestamentowej skargi do Marii, jednakże w dziele bolońskim widzimy wariant tematu *Imago Pietatis*. Podobnie sądzi Meiss *o. c.* s. 9 przypis 72. Obraz z kręgu Jacopa degli Avanzi uznany został za najstarszy przykład Piety przez Thodego *o. c.* s. 480—481.

6. Pietà *corpusculum*, posąg drewniany z początku w. XIV, St. Walburg w Eischstätt.
Wedlug Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild.

bliskiej Pietom północnym w Koburgu, Erfurcie i Naumburgu, uchodzącym za najstarsze, jest identyczny z układem ciała Chrystusa w scenie Zdjęcia z krzyża na reliefie z kości słoniowej z w. X w Muzeum Prowincjonalnym w Hannowerze[1] i na krucyfiksie malowanym z w. XII, przechowywanym w Akademii Florenckiej[2], co świadczyć by miało o południowym rodowodzie zarówno Piety włoskiej, jak i północnej. Dla wielu badaczy związki Piety południowej z Opłakiwaniem są wystarczającym uzasadnieniem zależności Piety północnej od Opłakiwania. Tak sądzi m. i. Myslivec, poddając surowej krytyce połowiczne rozstrzygnięcie Körtego i podkreślając za Okuniewem ważną rolę bizantyńskiego malarstwa w ukształtowaniu naszego tematu[3].

Zapytajmy z kolei, jakie są przesłanki logiczne trzeciej grupy poglądów?

Już Pinder, wymieniając najstarsze zachowane Piety, stwierdza istnienie dwóch typów ikonograficznych: pierwszy (Chrystus ma kształty dzieciątka; Pietà *corpusculum*; fig. 6 i 30—32), odpowiadający rzeźbie ruchomej, opiera się na starym układzie formalnym Marii siedzącej z Dzieciątkiem; drugi (Chrystus o proporcjach dorosłego mężczyzny; Pietà tzw. mistyczna; fig. 1 i 27), związany z rzeźbą architektoniczną, przesycony jest żarem słów mistycznej wizji[4]. Myśl Pindera o podobieństwie Piety *corpusculum* do kultowego przedstawienia Matki Boskiej powtarza Passarge, charakteryzując przy pomocy pięknego porównania przemianę ideową pogodnego nastroju matki z dzieciątkiem w boleść matki opłakującej zmarłego syna: temat jak w utworze muzycznym przechodzi

[1] Goldschmidt A. und Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen* II, Berlin 1934, nr 40; de Francovich *o. c.* s. 253. [2] Sandberg-Vavalà *o. c.* s. 290 fig. 290; van Marle R., *Le scuole della pittura italiana* I, L'Aja-Milano 1932, s. 197—199; de Francovich *o. c.* s. 255 fig. 223 do tekstu s. 253 n. [3] Myslivec, *Umění pozdní gotiky a Byzanc*, s. 90; tenże, *Kristus v hrobě*, s. 40 n. Ogólnie łączą Pietę z Opłakiwaniem: Vollmer *l. c.*; Jahn *l. c.*; Ford and Vickers *o. c.* 1939, s. 6; Lossow *o. c.* s. 70; Molè *o. c.* s. 319. Nawet Pinder (*Die Kunst der ersten Bürgerzeit*, s. 46) przyznaje: «Ebenso ist das plastische Vesperbild, Maria mit dem toten Sohne gleichfalls von vielen Seiten her, formal besonders im Süden und im Osten, in byzantinischer und italienischer Kunst vorbereitet, doch zuerst in Deutschland entscheidend aufgetreten»; patrz także tego autora *Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts*, s. 38. [4] Pinder, *Die Pietà*, s. 4 n. O zależności Piety *corpusculum* od przedstawienia Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem pisze Pinder jeszcze dwukrotnie: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum der Ende Renaissance* I, s. 101; *Die Kunst der ersten Bürgerzeit* s. 47; por. Reiners-Ernst *o. c.* s. 70.

z tonacji *dur* w *moll*[1]. Związek Piety z przedstawieniem siedzącej Marii trzymającej Dzieciątko na kolanach przyjmuje również Körte, podając jako przykład relief z końca w. XIV, znajdujący się w Palazzo Rangoni w Reggio w Emilii[2].

Tak brzmi przesłanka pierwsza: podobieństwo układu formalnego. Uzupełniają ją próby wyjaśnienia treści ideowych Piety *corpusculum* przeżyciami Matki Boskiej po zdjęciu Chrystusa z krzyża w oparciu o zdanie zaczerpnięte z 55. kazania św. Bernardyna z Sjeny (1380—1444) w wielkopostnym cyklu *De christiana religione:* «Nunc vero ad doloris augmentum tenet ipsum in suo materno et virginali gremio reclinatum et officiosa pro funere cogitur involvere mortuum ex aliena ope sibi prestitis lintheis, quem natum infantem involvit vilibus pannis et ad amaritudinis cumulum contra morem matrum ipsum cogitur ponere in alieno sepulcro, quem puerum vagientem in paupere presepio reclinavit»[3]. Na poetycki ten opis pierwszy zwrócił uwagę Mâle przy interpretacji znanej miniatury z Grandes Heures de Rohan (Bibl. Nat. ms. 9471, fol. 41; fig. 30)[4], podając jednak treść jego w streszczeniu, mimowoli przyczynił się do późniejszych błędnych tłumaczeń wizji św. Bernardyna u Justiego[5], de Wittego[6], Passarge'a[7], Pindera[8], Lilla[9], Dolfena[10] i Panofsky'ego[11], przyjmujących zgodnie, że po zdjęciu Chrystusa z krzyża Maria obejmując po raz ostatni ciało Syna myślą wracała ku jego młodości, co z kolei dało początek wiązaniu treści ideowych Piety *corpusculum* z przeżyciami Matki Boskiej wspominającej dni Betlejem[12].

---

[1] Passarge *o. c.* s. 34. W innym miejscu (*o. c.* s. 3) określa on Pietę za Dehiem (*o. c.* s. 120) jako «das schmerzvolle Gegenbild zu dem gewohnten der glücklichen lieblichen jungen Mutter». [2] Körte *o. c.* s. 14 n.; por. Reiners-Ernst *l. c.* [3] Tekst ten cytujemy za Reiners-Ernst *o. c.* s. 71. [4] Mâle, *L'art français de la fin du moyen âge. L'apparition du Pathétique* s. 650; tenże, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, s. 128; por. Reiners-Ernst *o. c.* s. 72. [5] Justi C., *Michelangelo*, Berlin 1909, s. 89; por. Reiners-Ernst *o. c.* s. 74. [6] Witte F., *Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln*, Berlin 1912, s. 47; por. Reiners-Ernst *o. c.* s. 73. [7] Passarge *o. c.* s. 51; powstanie Piety *corpusculum* wyjaśnione jest następująco: «Und je mehr sie ihn betrachtet und mit Küssen bedeckt, um so mehr schrumpft vor ihrem geistigem Auge der geliebte Leib zusammen und wird wieder zum Kinde, das sie einst als junge Mutter auf den Knien trug»; por. Reiners-Ernst *l. c.* [8] Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, s. 100; por. Reiners-Ernst *l. c.* Patrz także Pinder, *Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts*, s. 38. [9] Lill G., *Die früheste deutsche Vespergruppe* (Cicerone XVI, 2, Leipzig 1924, s. 661); por. Reiners-Ernst *l. c.* [10] Dolfen Chr., *Das Vesperbild des Domes zu Osnabrück* (Jahresbericht des Diözesanmuseums Osnabrück 1930), jak podaje Panofsky, *Reintegration of a Book of Hours executed in the Workshop of the «Maître des Grandes Heures de Rohan»* (Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter II, Cambridge Mass. 1939, s. 491 przypis 43). [11] Panofsky *l. c.* [12] Tekst św. Bernardyna ze Sjeny pochodzi z w. XV. Nie brak jednak starszych utworów literackich, w których obrazowi Matki Boskiej pochylonej nad martwym Chrystusem towarzyszy obraz Marii stojącej przy żłóbku. Na pierwszym miejscu wymienić należy liryczny opis Metafrasta, z którego fragmenty przytaczają: Millet (*o. c.* s. 490); Mâle (*L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, s. 27); Reiners-Ernst (*o. c.* s. 31—32) i Panofsky (*o. c.* s. 491). Następnie wypowiedzi Jerzego z Nikomedii, o których piszą: Millet (*l. c.*); Reiners-Ernst (*o. c.* s. 32 przypis 75) i Panofsky (*o. c.* s. 491 przypis 43). W dramacie Χριστὸς πάσχων całun, w który zawinięto zwłoki Chrystusa, przyrównany jest do pieluszek:

«Hic enim in linteis involutus jaces,
Qui prius in fasciis eras involutus»

(Reiners-Ernst *o. c.* s. 71). W *Vita Beatae Virginis Mariae et Salvatoris rhytmica* wiersz 5966 i następny brzmią:

«Sic filii corpusculo mater incumbebat
Amplectens illud, et ab hoc avelli vix valebat».

Pinder i Passarge dostrzegają pierwszą dwuosobową grupę Marii z ciałem martwego Chrystusa na kolanach w typie tzw. mistycznym[1]. Natomiast Lill, publikując w r. 1924 nieznaną dotąd Pietę *corpusculum*, drewnianą rzeźbę z opactwa św. Walburgi w Eichstätt (fig. 6), która wyróżnia się surową postawą Matki Boskiej, przypominającą reprezentacyjny układ bizantyńskiej Hodigitrii lub Nikopoi, odwraca typologiczny porządek Pindera i Passarge'a w przekonaniu, że wcześniejszym szczeblem rozwojowym średniowiecznych przedstawień figuralnych jest przedstawienie liturgiczne o charakterze reprezentacyjnym, a późniejszym mistycznie zabarwione przedstawienie dewocyjne[2]. Rozumowanie Lilla powraca u Panofsky'ego, gdy w *Imago Pietatis* wyjaśniając powstanie pewnej grupy przedstawień dewocyjnych mówi o niezwykle silnej inwersji ideowej, która przekształciła siedzącą Marię z Dzieciątkiem w Pietę[3]. Tak zarysowuje się przesłanka druga. Założenia jej najobszerniej sformułował Hanns Swarzenski w komunikacie *Quellen zum deutschen Andachtsbild*[4]. Istotnym rysem średniowiecznej ikonografii jest pozaczasowe ogarnianie jednym spojrzeniem początku i końca: Jezus stoi w żłóbku jak Zmartwychwstały Chrystus unoszący się nad grobem; w scenie Chrztu Chrystusa krzyż zapowiada mękę. U podstaw Piety leży zasada łączenia przeciwieństw: Matka Boska opłakuje Dzieciątko. W świetle zebranych i ogłoszonych przez Swarzenskiego materiałów Pietà, nawiązując do tradycyjnego przedstawienia siedzącej Marii, pojawia się *in nuce* już w połowie w. XIII, jako ilustracja drugiej *Księgi Królów* w paryskiej *Bible moralisée* (Oxford, Bodl. 270[b], fol. 177[v] oraz Wiedeń, Bibl. Narod. cod. 2554, fol. 58; fig. 7), a umieszczona obok miniatury *glossa* «moritur puer in gremio matris et oppressa dolore pro filio mulier plorebat et vehementer dolebat» urasta do symbolu treści ideowej Piety[5].

7. Sunamitka opłakująca martwego synka, miniatura w paryskiej *Bible moralisée* z połowy w. XIII, Wiedeń, Bibl. Narod. cod. 2554, fol. 58.

Według de Laborde'a, La bible moralisée.

Drukuje je Pinder (*Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 154), nie zwracając uwagi na termin *corpusculum*, którego znaczenie dla powstania Piety z Chrystusem o wielkości dziecka podkreśla dopiero Panofsky (*l. c.*). Również *Sexta tristitia* w *Speculum hamanae salvationis* przynosi wspomnienie betlejemskiej stajenki:

«Quando ipsum brachiis tuis, mitissima Virgo Maria,
Mortuum et lividum imposuit Joseph ab Arimathia;
Quem olim crebro dulciter et laetanter vivum portaveras,
Nunc, heu, nunc mortuum et cum magna tristitia portabas»

(Reiner-Ernst *o. c.* s. 32—33; Lépicier *o. c.* s. 217—218). Przeciwstawienie to powraca z początkiem w. XV w angielskim misterium Digby (Reiners-Ernst *o. c.* s. 71—72); około połowy stulecia powtarza je św. Bernardyn ze Sjeny.

[1] Zdaniem Pindera (*Die Pietà*, s. 4) typ mistyczny jest starszy, jako bliższy słowu (Żalom Maryjnym). Za Pinderem poszedł Passarge (*o. c.* s. 36 n.). [2] Lill *o. c.* s. 661—662. [3] Panofsky, «*Imago Pietatis*», s. 266, 268 i przypis 14 na s. 297; patrz wyżej, s. 161. [4] Swarzenski H. *o. c.* s. 141—144. [5] Tamże *o. c.* s. 144 fig. 8 do tekstu s. 142—143. De Francovich (*o. c.* s. 254 przypis 291) mylnie przypuszcza, że miniatura przedstawia scenę Rzezi Niewiniątek.—Glossa «Moritur puer

W sztuce dugenta Pietà z Chrystusem Dzieciątkiem przedostaje się do tematu Opłakiwania. Z niego drogą wtórnego rozwoju wyłoni się Pietà tzw. mistyczna[1].

Nie wykraczając poza założenia przesłanki drugiej, o dalszy krok naprzód posunął zagadnienie pochodzenia Piety Meiss, porównując najstarszą wśród włoskich Piet trecenta, Pietę tzw. Mistrza Piety z pierwszej połowy w. XIV w Muzeum w Angers (fig. 8), z przedstawieniem Madonny *dell'Umiltà* (fig. 21 i 29) i podkreślając obok dostrzeżonej już dawniej ideowej polarności obu tematów (jeden z nich odnosi się do dzieciństwa, drugi do końca życia Chrystusa) uderzające podobieństwo formalne, co pozwala przypisać Piecie południowej i Madonnie *dell'Umiltà* jeden czas powstania: między r. 1325 a 1335[2].

8. Pietà typu południowego, obraz Mistrza Piety, 1325—35, Muzeum Davida w Angers

Według Meissa, Italian Primitives at Konopiste.

Z drugą przesłanką złączyć wreszcie należy poglądy tych badaczy, którzy określają Pietę jako syntezę Matki Boskiej z Dzieciątkiem i matki lamentującej w temacie Rzezi Niewiniątek, na podstawie podobieństwa zachodzącego między układem formalnym Piety lirycznej, a niektórych matek opłakujących dzieci zamordowane przez żołnierzy Heroda. Stanowisko takie zajął po raz pierwszy Hanns Swarzenski, wskazując w jednym z przypisów swego komunikatu na publikowany przez Goldschmidta relief z kości słoniowej, datowany na w. XI, dziś w Victoria and Albert Museum w Londynie, na którym obok sceny z Rzezią Niewiniątek wyobrażona jest jako ilustracja do Mateusza 2, 18: Rachel siedząca w otoczeniu niewiast, gwałtownym ruchem podniesionej prawej ręki lamentująca nad dzieciątkiem bez głowy, leżącym na jej kolanach[3]. G. de Francovich, upatrujący źródła formalne Piety pół-

in gremio matris» mimowoli przywodzi na myśl słowa Marii wypowiedziane w *Tractatus de planctu Beatae Mariae Virginis (Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris eius* św. Bernarda): «In gremio enim meo te mortuum teneo, tristissima mater tua» (patrz wyżej, s. 163—164). Pinder (*Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 153) zapytuje, skąd je zapożyczył autor *Tractatus?* Reiners-Ernst (*o. c.* s. 14) sądzi, że z Medytacji Pseudo-Bonawentury, w których Matka Boska woła do martwego Chrystusa po namaszczeniu jego ciała: «Fili mi dilectissime, in gremio te mortuum teneo».

[1] W ten sposób Hanns Swarzenski nawiązuje do pracy Georga Swarzenskiego (*o. c.* s. 131), reprezentującego drugą grupę poglądów na powstanie Piety. [2] Meiss *o. c.* s. 9—10. O przeciwieństwie ideowym Piety i Madonny *dell'Umiltà* patrz tegoż *The Madonna of Humility* s. 453. [3] Swarzenski H. *o. c.* s. 142 przypis 8; Goldschmidt A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sachsischen Kaiser, VIII.—XI. Jahrhundert* II, Berlin 1918, tabl. XXII, fig. 65 do tekstu s. 32.

9. Rzeź Niewiniątek, płaskorzeźba Niccola i Giovanniego Pisanich na kazalnicy katedry w Sjenie.

Według Meissa, A New Early Duccio.

nocnej na Południu, w scenie Zdjęcie z krzyża znajdującej się na wspomianym niżej malowanym krucyfiksie z w. XII, przechowywanym we Florencji, oceniając krytycznie stanowisko Swarzenskiego, stwierdza zbędność szukania wzorów Piety w północnym malarstwie miniaturowym z połowy w. XIII dla udowodnienia jej związków z tematem Rzezi, gdyż układ matki opłakującej dziecko podobny do układu Piety spotykamy wcześniej we włoskiej rzeźbie romańskiej, np. na jednej z kwater brązowych drzwi w Benewencie z końca w. XII lub początku w. XIII[1]. Rzuconą przez Swarzenskiego myśl o pokrewieństwie Piety z Rzezią Niewiniątek przejął Panofsky, porównując miniaturę w paryskiej *Bible moralisée* (Bibl. Nat., ms. 9561, fol. 138) z Pietą *corpusculum* w zbiorach Boudy w Wiedniu (fig. 31) i Pietą *corpusculum* mistrza Grandes Heures de Rohan (Bibl. Nat. ms. 9471, fol. 41; fig. 30)[2]. Ostatnio wiąże ogólnie Pietę z tematem Rzezi Meiss, podnosząc zależność

[1] de Francovich *o. c.* s. 254 przypis 291; kwaterę tę reprodukuje della Pergola P., *La porta di bronzo del duomo di Benevento* (L'Arte XL, Milano 1937, s. 97 fig. 2). [2] Panofsky, *Reintegration of a Book of Hours executed in the Workshop of the «Maître des Grandes Heures de Rohan»*, s. 499 fig. 16, 17 i 18 do tekstu s. 491. Pietę niegdyś w zbiorach prywatnych w Frankfurcie nad Menem zestawiła po raz pierwszy z Pietą Mistrza Grandes Heures de Rohan Heimann A., *Der Meister der «Grandes Heures de*

10. Matka Boska Bolesna z lat około r. 1400 z Umęczonym Chrystusem domalowanym około r. 1450, obraz w kościele parafialnym w Cirkvicach w Czechach.

Według Matejcka i Pesiny, La Peinture gothique tchèque.

lamentującej matki na obrazie Duccia w Opera del Duomo w Sjenie, w którego kręgu artystycznym powstała Pietà włoska, od reliefu zdobiącego kazalnicę Niccola i Giovanniego Pisanich w katedrze sjeneńskiej (fig. 9)[1].

Przesłanka trzecia odzwierciedla złożoność układu Piety. Odrzucając hipotezę o wydzieleniu Marii i Chrystusa z Trenów i Lamentacji, Passarge widzi w Piecie Matkę Boską stojącą pod krzyżem, stopioną w jedno z siedzącą Marią, oraz

Rohan» und seine Werkstatt (Städel Jahrbuch VII—VIII, Frankfurt a. Main 1932, s. 50, fig. 32 i 33). W pracy *Albrecht Dürer* I, 3. wyd., Princeton 1948, s. 3, podaje Panofsky E. następującą definicję Piety: «a lonly Madonna tragically transformed after the pattern of the grieving mothers in the Slaughter of the Innocents».

[1] Meiss M., *A New Early Duccio* (The Art Bulletin XXXIII, 1951, s. 102 oraz fig. 23 (Duccio) i fig. 25 (Niccolò i Giovanni Pisano).

wiszącego na krzyżu Chrystusa[1]. H. von Einem wprost określa Pietę jako połączenie dwóch niezależnych od siebie tematów ikonograficznych, zachowujących w stosunku do całości grupy treściową i formalną samodzielność: siedzącej Madonny i Umęczonego Chrystusa[2].

Zagadnienie złożoności układu Piety pierwsza uczyniła przedmiotem szczegółowych rozważań E. Reiners-Ernst w znakomitej pracy *Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà-Vorstellung*, poddając surowej krytyce poglądy wyróżnionych przez nas grup pierwszej i drugiej oraz wszystkie usiłowania wiązania początków Piety z kultem Matki Boskiej Bolesnej, a podstawową rolę w powstaniu tematu przypisując rozwijającej się w ramach liturgicznego kultu mistyce[3].

Punktem wyjścia rozprawy Reiners-Ernst jest odnalezione przed wieloma laty, lecz nie publikowane dotąd dzieło sztuki: drewniana Pietà nadludzkiej wielkości z końca w. XIII, znajdująca się obecnie w zbiorach prywatnych w Szwajcarii, pochodząca pierwotnie z klasztoru Rüggisberg byłego kluniackiego opactwa, położonego między Fryburgiem a jeziorem Thun (fig. 11)[4]. W świetle ustalonych przez Passarge'a formalno-ikonograficznych kryteriów rzeźba ta powinna być zaliczona do Piet typu schodowato-diagonalnego («treppenformirger Diagonaltyp»), obejmującego liczną grupę Piet nazywanych mistycznymi lub zachodnimi[5]. Na mechaniczne zastosowanie ustalonych zasad dotychczasowego podziału nie pozwala jednak niezwykły wyraz twarzy Marii: matka trzymająca na łonie ciało martwego syna uśmiecha się pogodnie. Tak w mroku artystycznych wypowiedzi średniowiecza zarysowuje się zagadnienie Piety radosnej i jego właśnie rozwiązaniu poświęca Reiners-Ernst swe wnikliwe uwagi.

Tłem ideowym Piety radosnej jest życie religijne trzech pierwszych wieków drugiego tysiąclecia po Chr. Z wielu jego charakterystycznych rysów na uwagę badacza ikonografii zasługuje przede wszystkim głębokie przeświadczenie, że spełnione na Golgocie dzieło odkupienia trwa nadal dwojako: w duszy ludzkiej, w której dokonuje się nieustannie od nowa, i w rzeczywistościach świata ponadzmysło-

[1] Passarge *o. c.* s. 34. Połączenie stojącej Matki Boskiej z siedzącą Madonną jest zgodne z zasadą powstawania przedstawień dewocyjnych przez scalanie treści uczuciowych kilku wyobrażeń figuralnych («Verdichtung von Gefühlsgehalt»); o zasadzie tej pisze Pinder (*Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, s. 103) w związku z tematem Chrystusa Bolesnego; por. wyżej s. 159. [2] von Einem H., *Bemerkungen zur florentinischer Pietà Michelangelos* (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 61, Berlin 1940, s. 78). Chrystus Umęczony jest to równocześnie Chrystus Ukrzyżowania, Złożenia do grobu i Chrystus Bolesny; patrz aneks s. 252. Niezwykle interesującego przykładu na ikonograficzne «dodawanie» dwóch wyobrażeń dostarcza Pietà w kościele parafialnym św. Wincentego w Církvicach (fig. 10), datowana na połowę w. XV (*Česká malba gotická. Deskové malířství 1350—1450*, Praha 1938, nr 182, tabl. 134 do tekstu s. 125; Pešina J., *Pozdně gotické deskové malířství v Čechach*, Praha 1940 tabl. III na s. 204 do tekstu s. 25; tenże, *Česká malba pozdní gotiky a renesance*, Praha 1950, nr 34, tabl. 16 do tekstu s. 21—22, 104; Matějček A. et Pešina J., *La peinture gothique tchèque 1350—1450*, Prague 1950, nr 183, fig. 141 do tekstu s. 28, 58—59). Powstała ona przez domalowanie ciała martwego Chrystusa w układzie poziomym na obrazie z lat około r. 1400, przedstawiającym Matkę Boską Bolesną; rozmiary zmarłego są znacznie mniejsze od rozmiarów Marii. [3] Praca ta ukazała się pod tym samym tytułem w Abhandlungen der Bayerischer Benediktiner-Akademie II, München 1938. [4] Reiners-Ernst *o. c.* fig. 1—4; reprodukuje ją również Gravenkamp *o. c.* fig. 1 do tekstu s. 29 n. [5] Typ ten charakteryzują m. in.: Passarge *o. c.* s. 36 n.; Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, s. 97 n. Według G. Swarzenskiego «madonnenartige Pietà»; według H. Swarzenskiego «Kruzifixus-Typus der Pietà». W literaturze niemieckiej używany bywa również termin «Sitzlage» (Ford and Vickers *o. c.* s. 40).

wego[1]. Przykładem takiego przekonania, nakazującego radośnie ustosunkowywać się do śmierci Chrystusa na krzyżu, jest wydobyty przez autorkę z zapomnienia zbiór modlitw i rozmyślań, skreślony przez Jannelina z Fécamp, zmarłego w r. 1078, w oparciu o wypowiedzi św. Augustyna, ojca Kościoła, i Alkuina, wybitego współpracownika Karola Wielkiego w dziele odnowienia kultury, przeznaczony dla Agnieszki, wdowy po cesarzu Henryku III[2]. Zawarte w nim dowody żywego, bezpośredniego stosunku ówczesnego człowieka do Męki Pańskiej rzucają nieprzeczuwane światło zarówno na pochodzenie niektórych przedstawień dewocyjnych, np. grupy Chrystusa ze św. Janem lub realistycznego ujęcia Chrystusa umierającego na krzyżu[3], jak też na obraz prywatnej pobożności w okresie pełnego średniowiecza[4]. W związku z tym nazywanie w. XIV czasem «nowej autonomicznej pobożności», w szczególny sposób sprzyjającej powstaniu przedstawień dewocyjnych, powinno być poniechane, tradycyjne zaś przeciwstawienie mistyki scholastyce musi ulec przezwyciężeniu[5]. Inaczej także niż dotychczas wypadnie ocenić rolę przypadającą prądom mistycznym w ukształtowaniu Piety. Wbrew utartym poglądom, będącym wynikiem niezrozumienia teologicznych założeń mistycznego przeżycia, w mistyce w. XIV nie można upatrywać źródeł ideowych Piety bolesnej, gdyż prawdziwa mistyka, mimo pozorów, nie zna bólu dla bólu, cierpienia dla cierpienia, ale przezwycięża ból i cierpienie dla wyższych wartości, które przyniosło człowiekowi dzieło zbawienia. Wolno natomiast w prądach mistycznych w. XIII szukać

11. Pietà radosna, posąg drewniany z początku w. XIV, zbiory prywatne w Szwajcarii.
Według Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild.

[1] Reiners-Ernst *o. c.* s. 53. [2] Tamże s. 54. [3] Tamże s. 56 n. Realistyczny opis wiszącego na krzyżu Chrystusa u Jannelina z Fécamp jest znakomitą paralelą dewocyjnych krucyfiksów romańskich w typie krucyfiksu z kościoła św. Jerzego w Kolonii, wspomnianego wyżej, s. 160. W mistycznym wyobrażeniu średniowiecznego pisarza, szukającego fizycznego i duchowego odpoczynku na piersi Chrystusa, zadziwia brak wzmianki o Wieczerzy Pańskiej: «Libet sane de te loqui, de te audire, de te scribere, de te conferre, de tua beatitudine et gloria quotidie legere et lecta saepius sub corde revolvere: ut sic possim ab huius mortalis et perituraе vitae ardoribus, periculis et sudoribus sub tuae vitalis aurae dulce refrigerium transire, et transiens in sinu tuo fessum caput dormiturus vel paullulum reclinare». [4] Tamże s. 52 n.; autorka opiera się na badaniach źródłowych Wilmarta (*o. c.* s. 505—506). [5] Tamże s. 48—70 (Vesperbild und Mystik).

uzasadnienia ideowego dla Piety radosnej, łączącej w duchu przedstawionej wyżej syntezy cierpienie *(dolere)* z radością odkupienia i przyszłej chwały *(gaudere)*. Choć bowiem w literaturze mistycznej w. XIII przeważają już rysy wnikliwego realizmu w rozważaniach zdarzeń Męki Pańskiej lub z nią związanych — doprowadzi to w w. XIV do osłabienia wiary i przetłumaczenia na język mieszczański dziejów śmierci Chrystusa — poczucie radosnego *corredemptio* jest jeszcze silne i żywe, przede wszystkim w środowiskach zakonnych związanych z liturgią[1]. Idea przedstawienia radosnej Marii trzymającej na łonie porękę zbawienia, zdjętego z krzyża Chrystusa, zrodziła się w benedyktyńskim opactwie w Helfta w Saksonii, gdzie duch germański i liturgiczny połączyły się szczęśliwie w podwójnym kulcie: Matki Boskiej i Chrystusa[2]. Kult Marii, owoc cieplarnianej atmosfery żeńskiego klasztoru, pozostawił trwałe ślady w pismach mistycznych św. Mechtyldy z Hackeborn (1241—98). W rozdziale LXI *Libri specialis gratiae* czytamy: «Zu der Vesperzeit sah sie den Herrn als vom Kreuze abgenommen. Sie sah auch, wie die Jungfrau Maria ihn in ihrem Schosse hielt; und es sprach die gebeneidete Mutter zu ihr: „Tritt herzu und küsse die heilbringenden Wunden meines geliebten Sohnes, die er dir zu Liebe empfangen hat"»[3]. O kulcie Chrystusa ukrzyżowanego świadczy *Legatus divinae pietatis* św. Gertrudy (1256—1302), w którym uwagę naszą przykuwa rozdział XLII księgi III: «Quadam nocte dum secus lectum suum quamdam crucis Christi haberet imaginem, et eadem imago quasi casura ad ipsam esset inclinata, illa imaginem erigens sic blandiendo alloquebatur: „O dulcissime Jesule, cur inclinas te"? Cui ille protinus respondit: „Amor divini Cordis mei attrahit me tibi". Tunc ista assumens imaginem ipsam, cordi suo imposuit dulciter constringens amplexibus et osculis blandiens, dixit: „Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi (*Cant.* I. 12)". Cui consequentia Dominus quasi ab ore sumens adjunxit dicens: „Inter haec ubera mea commorabitur"»[4]. Wskazując na wielkie nabożeństwo, jakim cieszyły się w Helfta przedstawienia dewocyjne, Reiners-Ernst tłumaczy widzenie mistyczne św. Mechtyldy przykładem św. Gertrudy: «so könnte man mit dem Vesperbild Mechtilds ebenso ein wirkliches Nehmen des Gekreuzigten vom Kreuze und Niederlegen in den Schoss der heiligen Jungfrau verbunden denken»[5]. W taki to sposób jest Pietà połączeniem siedzącej Marii i ukrzyżowanego Chrystusa. Wobec uśmiechniętego wyrazu twarzy Matki Boskiej w Piecie radosnej układ ciała zmarłego może mieć tylko znaczenie symboliczne. Czegoż więc jest symbolem? Niemieckiego pojęcia wierności, *triuwe*, któremu najlepiej odpowiada łaciński termin *pietas*[6].

[1] Reiners-Ernst *o. c.* s. 57. [2] Tamże s. 59—70 (Das Vesperbild der heiligen Mechtild und das Andachtsleben im Kloster Helfta). [3] Tamże s. 59 n.; wizję św. Mechtyldy pierwszy związał z Pietą Frey *o. c.* s. 119. [4] Tamże s. 63—64; tekst łaciński cytujemy według *Revelationes Gertrudianae ac Mechtildianae* I, Pictavii—Parisiis 1875, s. 206. [5] Reiners-Ernst *o. c.* s. 65 n. Na potwierdzenie tego przypuszczenia przytacza autorka krucyfiksy z ciałem Chrystusa o ruchomych ramionach: w Muzeum Krajowym w Zurychu i w S. Giovanni in Saluzzo koło Turynu. Do przykładów Piety radosnej (zastąpienie Dzieciątka siedzącego na kolanach uśmiechniętej Marii ciałem ukrzyżowanego Chrystusa) zalicza Reiners-Ernst, oprócz rzeźby z Rüggisberg, Pietę w kościele św. Marcina w Bambergu (*o. c.* fig. 12—14; reprodukcja stanu po konserwacji dokonanej w r. 1927), znaną uprzednio z publikacji Passarge'a (*Das Vesperbild in der St. Martinskirche zu Bamberg.* Der Cicerone XV, Leipzig 1923, s. 570 n.), oraz Pietę w Marienthal w Alzacji. [6] Tamże s. 66 n.

Umieszczenie Piety radosnej w ramach dotychczas przyjętego następstwa typów Piety gotyckiej nie nastręcza większych trudności. Pietà radosna jest najstarszą realizacją wyobrażenia Marii siedzącej z ciałem umęczonego syna na kolanach. W dalszym rozwoju temat przebywa drogę wprost odwrotną do drogi wytkniętej Piecie przez drugą grupę poglądów na jej powstanie. Zatraca się nagle symboliczny charakter układu ciała Chrystusa. Wyjęta z transcendentnej ponadczasowości Pietà radosna przekształca się w Pietę bolesną, a przeniesiona w świat mieszczańskich doznań staje się najpierw historyczną, potem teatralną sceną. Pierwotny kontakt grupy z widzem, dostrzegalny jeszcze w typie tzw. mistycznym Piety bolesnej, z biegiem czasu ustępuje miejsca uczuciowemu podkreślaniu stosunku Matki Boskiej do Syna. Zewnętrznie przekształcenie Piety radosnej w bolesną przejawia się w rozluźnieniu więzów łączących Chrystusa z Marią. Ciało zmarłego opada powoli z kolan matki, by w w. XVI znaleźć się na ziemi, jak w scenie Opłakiwania[1].

Omawiając dotychczasowe próby rozwiązania pokrewieństwa zachodzącego między Pietą a przedstawieniem kultowym Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem, Reiners-Ernst odrzuca zarówno inwersję ideową, przyjętą przez Panofsky'ego, jak też wszystkie wymienione w pierwszej przesłance trzeciej grupy wyjaśnienia treści ideowych Piety *corpusculum* odżywaniem w duszy Marii wspomnień dalekiego dzieciństwa Chrystusa na widok jego martwego ciała[2]. W Pietach bowiem typu *corpusculum* artysta średniowieczny nie przedstawia matki, która cofa się w przeszłość, aby dostrzec w Ukrzyżowanym Dzieciątko, ale matkę, która wybiega myślą w przyszłość, w Dzieciątku przeczuwając Ukrzyżowanego[3]. Mimo to ważne, jak sądzimy, stwierdzenie autorka nie godzi się na przypisanie Piecie *corpusculum* roli ogniwa rozwojowego między Madonną z Dzieciątkiem a Pietą o proporcjach dorosłego mężczyzny. «Pomijając fakt, że Piety liryczne występują dopiero w w. XIV, tkwiąca w nich idea wyobraża tylko wizyjny epizod z życia Chrystusa»[4].

Zapatrywania Reiners-Ernst zachowuje w ogólnych zarysach ostatnia monografia Piety niemieckiej, napisana przez Gravenkampa[5].

KRYTYKA DOTYCHCZASOWYCH POGLĄDÓW NA POWSTANIE PIETY

Rozróżnienie układu formalnego i treści ideowej w dziele sztuki. — Temat, typ i każdorazowa realizacja tematu. — Krytyka pierwszej grupy poglądów na powstanie Piety: Żale Maryjne nie są źródłem ani treści ideowych, ani układu formalnego Piety. — Krytyka drugiej grupy poglądów na powstanie Piety: Pietà nie jest redukcją Opłakiwania czyli przedstawieniem chrystologicznym o charakterze historycznego zdarzenia, ale przedstawieniem mariologicznym o charakterze symbolicznym. — Słuszność trzeciej grupy poglądów na powstanie Piety.

Tak w wielkim skrócie przedstawiają się dotychczasowe poglądy na pochodzenie i powstanie Piety. Aby otrzymać odpowiedź, gdzie znajduje się prawda naukowego poznania, zająć musimy stanowisko krytyczne wobec nagromadzonych tradycji. Przedtem jednak wprowadzimy dwa rozróżnienia, które pomogą usunąć napotkane

[1] Reiners-Ernst *o. c.* s. 6 n. [2] Tamże s. 70—77, (Madonnenbild und Vesperbild). [3] Tamże s. 75. [4] Tamże s. 77. [5] Gravenkamp C., *Marienklage. Das deutsche Vesperbild im XIV. und frühen XV. Jahrhundert* (Maria in Werken der Kunst I, Aschaffenburg 1948).

sprzeczności i wskażą drogę poprawnego rozumowania. Pierwsze rozróżnienie dotyczy źródeł dzieła sztuki. Podziałowi dzieła na treść ideową i układ formalny (podział taki jest wyrazem postawy analitycznej w stosunku do badanego zjawiska i służy celom metodycznego postępowania) odpowiada podział jego źródeł na źródła tematu i źródła układu formalnego[1]. Źródła tematu — mogą nimi być teksty literackie, mogą być również inne przedstawienia figuralne — należą do źródeł zewnętrznych. Źródła układu formalnego tworzą wewnętrzną historię powstawania dzieła sztuki[2]. Drugie rozróżnienie określa związki łączące temat, typ ikonograficzny i każdorazową realizację. Temat wynurza się z atmosfery ideowej pewnej grupy społecznej i uświadomiony szuka artystycznego wyrazu w układzie formalnym, który dzięki tradycji ikonograficznej może zostać typem. Temat jest jeden, typów bywa wiele. Temat istnieje w typach, a typy w jednorazowych i niepowtarzalnych dziełach. Obok pytania, jakie są źródła tematu, jeśli zajdzie potrzeba postawimy pytanie, jakie są źródła typów i jakie są źródła każdorazowej realizacji. A teraz zastanówmy się nad słusznością przytoczonych poglądów.

W rozprawie *Die dichterische Wurzel der Pietà* przypisuje Pinder tekstom literackim rolę podwójną: źródeł idei, wydobywając na jaw liryczne założenia Piety[3], oraz źródeł artystycznego układu, wskazując na życie formy, która nieskrępowana dziedziną wykonania przechodzi z jednej gałęzi twórczości (literatury) do drugiej (rzeźby)[4].

Znaczenie tekstów literackich jako źródła treści ideowych Piety powinno być rozpatrywane w ramach zagadnienia ogólnych stosunków zachodzących między literaturą a sztuką: stosunków podporządkowania lub równoległego rozwoju, zmieniających się zależnie od epoki i środowiska artystycznego. W odniesieniu do średniowiecza tego rodzaju badania prowadzone były dotąd z dużą jednostronnością. Przy końcu XIX stulecia i z początkiem XX w pracach poświęconych ikonografii średniowiecznej główny nacisk kładziono na rolę piśmiennictwa. Dał temu wyraz francuski historyk sztuki w zdaniu, charakteryzującym twórczość w. XV: «Au XV^e^ siècle, comme au XIII^e^, il n'est pas une oeuvre artistique qui ne s'explique par un livre»[5]. Dziś nauka o sztuce, nie przeceniając wpływów literatury, dostrzega przede wszystkim zgodności w rozwoju, a nawet, biorąc pod uwagę umysłowość

[1] Rozróżnieniu źródeł treści ideowych i źródeł układu formalnego dzieła sztuki odpowiada dwojakie ujęcie ikonografii jako nauki pomocniczej historii sztuki: przedmiotowe i formalne. Oba charakteryzuje Focillon H. *Vie des formes*, 3. wyd., Paris 1947, s. 11—12) w zdaniu: «On peut concevoire l'iconographie de plusieures manières, soit comme la variation des formes sur le même sens, soit comme la variation des sens sur la même forme». [2] Pomijamy umyślnie treści uczuciowe i przeżycia artysty, składające się na wyraz dzieła sztuki; patrz Protitsch A., *Ikonographie und byzantinische Kunst. Ein Beitrag zum Untersuchungsverfahren der Kunstwissenschaft*, 2. wyd., Sofia 1942, s. 1 n. [3] Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*, r. 148, 149 i 161. [4] Pinder *o. c.* s. 162—163: «Die Gestaltung wandert also aus der Seele des Bildners durch die Schilderung des Epikers in die Hände des Bildhauers». Reiners-Ernst (*o. c.* s. 8) wątpi, czy autor ma na myśli zależność układu formalnego Piety od tekstów literackich (Żalów Maryjnych). Jedno z następnych zdań Pindera wątpliwość tę usuwa (*o. c.* s. 163): «Der entscheidende Vorgang, den wir hier beobachten, ist die innere Weiterwanderung einer Form aus der Tiefe des Lyrischen an die Vorderfläche des Sichtbaren». W *Die Pietà* (s. 5 n.) łączy on z Żalami Maryjnymi jedynie układ formalny Piety tzw. mistycznej. Bliskość słowu rozstrzyga o jej pierwszeństwie przed Pietą *corpusculum*, opartą na układzie formalnym siedzącej Madonny; patrz wyżej, s. 172. Uzasadnienia dla formalnego układu Piety szukają w źródłach literackich również następcy Pindera, jak podaje Reiners-Ernst *l. c.* [5] Mâle *o. c.* s. II.

człowieka średniowiecza, broni czasowego pierwszeństwa obrazu przed słowem [1]. Wydaje się nam pożyteczne przytoczyć słowa Durandusa z Mende (ok. 1230—96), wypowiedziane w *Rationale divinorum officiorum* I, w rozdziale drugim noszącym tytuł De picturis et imaginibus: «Pictura plus videtur movere animam, quam scriptura. Per picturam quidam res gesta ante oculos ponitur, quasi in praesenti geri videatur, sed per scripturam res gesta quasi per auditum, qui minus animam movet, (tantum?) ad memoriam revocatur. Hinc etiam est, quod in ecclesia non tantam reverentiam exhibimus libris, quantam imaginibus et picturis» [2]. Szukając źródeł ideowych Piety w Żalach Marii poszedł Pinder, jak sam wyznaje, za głosem Schlossera «das Wort meistert das Bild» [3] i dlatego, porzuciwszy wątek przypuszczeń o parareli rzeźbionej grupy matki z martwym synem i wzruszającego monologu z *Horologium sapientiae*, ujął przedstawienie figuralne jako ilustrację jednego z ogniw w długim łańcuchu, zaczynającym się poetycką wizją, a kończącym mistycznym uniesieniem. Rozumowanie jego nie jest jednak wolne od błędów. Literatura i rzeźba obok wspólnych warunków rozwoju i wspólnych dążeń posiadają odrębny język, odrębne możliwości wypowiedzi i odrębne cele. Zgodność zachodząca między nimi nie oznacza wcale zależności [4]. Jeśli więc treść ideowa wyrażona w dziele rzeźby występuje równocześnie w dziele literatury, źródeł jej szukać winniśmy najpierw we wspólnym obu dziedzinom życiu umysłowym i społecznym epoki, a następnie raczej w istniejących już tematach ikonograficznych niż w literaturze, ponieważ idea przebłyskująca w przedstawieniach figuralnych bliższa jest wyobraźni rzeźbiarza, niż ta sama idea wypowiedziana w wierszowanej sekwencji lub epicznym opowiadaniu. A czyż gorącego pragnienia Matki Boskiej, by po raz ostatni objąć Syna, nie głosi każdy temat, w którym jesteśmy świadkami zbliżenia między Marią a umęczonym Chrystusem: Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, Opłakiwanie, Złożenie do grobu [5]?

[1] Wzajemnym stosunkom zachodzącym między literaturą a sztuką ogólne uwagi, utrzymane w duchu pozbawionym stronniczości i uprzedzenia, poświęca Beer H. w przedmowie pt. *Art et literature. France et chrétienté au moyen âge* do dzieła Réau L. et Cohen G., *L'art du moyen âge. Arts plastiques, art littéraire et la civilisation française* (L'évolution de l'Humanité XL, Paris 1935, s. V—XXIII). Réau (*o. c.* s. 8) w następujący sposób daje wyraz swym poglądom na rolę obrazu w średniowieczu: «Ce qu'il ne faut jamais perdre de vue quand on veut donner une explication psychologique du Moyen Age, c'est la toute-puissance de l'image sur des cerveaux incultes, dont la pensée rudimentaire ne peut se nourrire que par les yeux. L'oeuvre d'art, où certains esprits prévenus ne veulent voire que la traduction plastique d'une pensée écrite, a plus d'une fois enfanté les croyances ou les cultes qu'elle est censée illustrer.» A dalej czytamy: «Il ne faut pas dire, quand on parle du Moyen Age: „Au commencement était le verbe", mais „Au commencement était l'image"». Czyż nie potwierdza tego fakt, że drzeworyt o kilkadziesiąt lat wyprzedził pojawienie się druku w Europie? Friedländer M. J., *Der Holzschnitt*, 2. wyd., Berlin u. Leipzig 1921, s. 23: «Der Bilddruck kam deshalb früher zur Ausbildung als der Schriftdruck, weil das Bedürfnis der Vielen stärker auf das Schauen als auf das Lesen gerichtet war. Das Buch des Volkes war, wie das Buch der Kinder, das Bilderbuch». Patrz: Hourticq L., *La méthode en histoire littéraire* (Revue de synthèse historique, 1914, nr 2 poświęcony historii sztuki); tenże, *L'initiation artistique*, Paris 1921; tenże, *La vie des images*, Paris 1927; Maurey P., *Arts et littérature comparés. État présent de la question* (Études françaises, Paris 1935); Giovannini G., *Method in the Study of Literature in its Relation to the other Fine Arts* (The Journal of Aesthetics and Art Criticisme VIII, New York 1950, s. 181—195). [2] Por. nasze uwagi zamieszczone wyżej, w przypisie 8 na s. 159 n. [3] Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà* s. 146. [4] Réau *o. c.* s. 135: «Concordance ne signifie pas toujours dépendance». [5] W *Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 151, 160 i 161, wymienia Pinder następujące przedstawienia figuralne, w których odnaleźć można ślady lirycznego pragnienia Marii: Ukrzyżowanie (Maria σταυροθεοτοκία), ἀποκαθήλωσις (Zdjęcie z krzyża), ἐπιτάφιος

O ile rozważania dotyczące ogólnego stosunku zachodzącego między sztuką a literaturą średniowieczną nakazują zachowanie ostrożności wobec pierwszej grupy poglądów na powstanie Piety, to szczegółowa analiza zarówno pochodzenia Żalów niemieckich, jak i zależności Piety od słowa pisanego prowadzi do bezwzględnego odrzucenia zarówno stanowiska Pindera jak i Myslivca, w ujęciu którego bizantyńska prehistoria uległa zasadniczemu przeobrażeniu.

Z wnikliwych badań Reiners-Ernst, opartych o szeroką literaturę porównawczą, która w większości mogła być dostępna Pinderowi, wiemy, że u podstaw wszystkich Żalów Maryjnych leży *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris eius* czyli *Tractatus de planctu* przypisywany dawniej św. Bernardowi z Clairvaux[1], niemałą zaś rolę w ich ukształtowaniu odegrał *Dialogus de passione Domini beati Anselmi*[2], a także sekwencja *Planctus ante nescia* Godfryda z Breteuil (zm. 1196), zastępcy przeora w St. Victor pod Paryżem, powtarzająca zwroty zawarte w *Liber de passione Christi*[3]. W w. XIII i XIV pod postacią epicko-lirycznych poematów Żale Maryjne szerzą się we wszystkich niemal literaturach zachodnio-europejskich. Skoro zaś obok Żalów niemieckich istnieją Żale Maryjne w języku włoskim, hiszpańskim, prowansalskim, anglofrancuskim, anglosaskim i szwedzkim[4], upada rozpowszechniona przez następców Pindera legenda o szczególnej roli przypadającej poezji niemieckiej w powstaniu Piety. Tym bardziej, że — jak stwierdza autorka — Żale w języku niemieckim, «unser vrouven klage», nie tylko nie zarysowują przed słuchaczem wewnętrznego obrazu Piety, ale są właśnie w materiale dotyczącym naszego tematu znacznie uboższe od Żalów Maryjnych w innych językach pisanych[5]. Tym samym tracą na wartości próby łączenia Piety z germańską *Totenklage*[6].

Znaczenie tekstów literackich jako źródła układu artystycznego Piety przekreślił sam Pinder w pracy *Die Kunst der ersten Bürgerzeit* przyznając, że przedstawienie kultowe Matki Boskiej z Dzieciątkiem jest wzorem nie tylko Marii trzymającej martwe Dzieciątko na kolanach czyli Piety *corpusculum*, lecz także Piety tzw. mistycznej[7]. Poza tym porównanie zachowanych zabytków rzeźby z tymi zabytkami piśmiennictwa średniowiecznego, na których oparł on swoje rozumowanie, świadczy wymownie o braku związku między układem Piety a Żalami Maryjnymi.

θρῆνος (Treny) i ἐνταφιασμός (Złożenie do grobu); patrz także Brockhaus *o. c.* s. 130; Baumstark, *Bild und Lied des christlichen Ostens*, s. 175 n. Między tymi przedstawieniami odpowiadającymi bizantyńskiemu prologowi a Pietą nie dostrzega on jednak żadnych związków genetycznych. Natomiast w *Die Kunst der ersten Bürgerzeit*, s. 46, mówi już o przygotowaniu układu formalnego Piety «na Południu i Wschodzie, w bizantyńskiej i włoskiej sztuce», mając na myśli Treny i Lamentacje; patrz wyżej, s. 172.

[1] Reiners-Ernst, *Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà - Vorstellung*, s. 11—14. Żale Maryjne *(Planctus, Plaintes, Lamenti)* wyczerpująco omawia literatura dewocyjna związana z kultem Matki Boskiej Bolesnej; patrz Lépicier, *Mater Dolorosa*, s. 36—39, 191—259. [2] Reiners-Ernst *o. c.* s. 16—19; Lépicier *o. c.* s. 23. [3] Reiners-Ernst *o. c.* s. 14—16. [4] Tamże s. 12 n. [5] Tamże s. 20—22 (Die deutsche Marienklage, Unser Vrouwen Klage). [6] Lipphardt, *Studien zu den Marienklagen. Marienklage und germanische Totenklage* (Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 58, Halle 1934). Wobec poglądów Reiners-Ernst na germańskość Piety zajmujemy stanowisko niżej, s. 244. [7] Pinder, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit*, s. 47; por. wyżej, s. 172.

Przeprowadzając rozbiór przekazów literackich łączonych z Pietą, Reiners-Ernst dochodzi do wniosku, że słowa Żalów, epicko-liryczne rozwinięcie pasyjnego zdarzenia, odnieść możemy do trzech kolejnych zdarzeń: Zdjęcia z krzyża, chwil, które nastąpiły bezpośrednio po Zdjęciu z krzyża, i Złożenia do grobu[1]. W scenie Zdjęcia z krzyża Matka Boska stoi obejmując górną część ciała Chrystusa i całując rany jego rąk[2]. Bezpośrednio po Zdjęciu z krzyża ciało zmarłego spoczywa na ziemi u stóp Marii[3]. W scenie zaś Złożenia do grobu Matka Boska siedzi obok Chrystusa[4]. We wszystkich trzech wypadkach mamy do czynienia z układem ciała Chrystusa i Marii zupełnie odmiennym od układu Piety. Wprawdzie w dialogu św. Anzelma z w. XIII i powtarzającej go «unser vrouven klage» z w. XIV, na którą powołuje się Pinder, Matka Boska składa głowę zmarłego na łonie: «Cum depositus esset de cruce, posuerunt eum super terram bene tres passus de loco crucis. Et ego caput eius in sinum meum recipiens amarissime flere coepi»[5], ale w pierwszej połowie w. XIV nie ma Piet, w których by Maria trzymała na łonie głowę Chrystusa leżącego na ziemi, natomiast układ taki występuje często w rozpowszechnionych na Południu Trenach i Lamentacjach[6].

Nie znają więc Żale Marii w w. XIII przedstawienia siedzącej Matki Boskiej z ciałem zdjętego z krzyża Chrystusa na kolanach. Nie znają dlatego, że historyczny charakter opowiadania w *Liber de passione Christi*, oparty na wschodnim zwyczaju opłakiwania zmarłego na kamieniu Namaszczenia, nie pozwala na wydzielenie postaci Marii. Nawet najbliższy Piecie swą obrazowością opis Matki Boskiej z ciałem Chrystusa na łonie w anglofrancuskich Żalach sprzed r. 1270 pozostaje w ramach zdarzeń historycznych, które nastąpiły po Zdjęciu z krzyża[7]. Wobec tego przyjąć musimy Żale Maryjne raczej jako odpowiednik zdarzeń pasyjnych: Zdjęcia z krzyża oraz Złożenia do grobu (Namaszczenia i Opłakiwania), niż za program ideowy Piety.

Najstarsza Pietà literacka: wizja mistyczna Suzy w *Horologium sapientiae*, pochodzi z początku w. XIV. Za najstarszą datowaną Pietę uważana bywa powszechnie nieistniejąca dziś rzeźba, znajdująca się niegdyś w jednym z kościołów kolońskich, według zapiski Geleniusa z w. XVII obdarzona licznymi odpustami w r. 1298[8]. Ponieważ nie posiadamy żadnego dowodu czasowego pierwszeństwa Piety literackiej przed rzeźbioną, hipotezę: liryka — epika — rzeźba uznać wypada za drogę wyobraźni poetyckiej historyka sztuki, konstrukcję umysłową, charakterystyczną dla przełomu XIX i XX stulecia, która dziś już nas nie zadowala. Co więcej, należy poważnie zastanowić się nad zdaniem wypowiedzianym przez samego Pindera o rękopisie królewieckim: «fast möchte man bei den

[1] Reiners-Ernst *o. c.* s. 23—37 (Das innere Bild der Pietà). [2] Tamże s. 24. [3] Tamże s. 35 n. [4] Tamże s. 27—37 (Der Salbungstein). [5] Tamże s. 16—17. [6] Przykład «historycznej» odmiany Trenów. [7] Tamże s. 34—35. [8] Patrz wyżej, s. 164. Niemal wszyscy badacze średniowiecznej Piety zgodnie uznają, że najstarsze zachowane zabytki pochodzą z lat około r. 1300. Tak datują: Hamann R. i Kästner K. W. (*Die Elisabethkiriche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge* II. *Die Plastik*, Marburg an der Lahn 1929, s. 341—344) Pietę tzw. mistyczną w Muzeum Prowincjonalnym w Bonn; Frankl P. (*Das Vesperbild im Naumburger Dom.* Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 55, Berlin 1934, s. 1—8) Pietę tzw. mistyczną z Naumburga; Reiners-Ernst (*o. c.* s. 4.) Pietę radosną z Rüggisberg (koniec w. XIII); wreszcie Panofsky, *Reintegration of a Book of Houres executed in the Workshop of the «Maître des Grandes Heures de Rohan»*, s. 497 fig. 11 do tekstu s. 491) Pietę *corpusculum* niegdyś w zbiorach Weillera w Frankfurcie nad Menem.

Worten der Königsberger Handschrift meinen, sie kenne schon den Eindruck der plastischen Pietà»[1].

Związek Piety ze słowem istnieje, ale jest to związek właściwy każdemu przedstawieniu sztuki chrześcijańskiej: związek z ewangelią. W ewangelii żyje i tworzy chrześcijaństwo, i w tym tylko znaczeniu «das Wort meistert das Bild»[2]. Żale Maryjne, uzupełniające opis św. Jana lirycznym niepokojem słowa, nie są pośrednikiem w przekazywaniu bolesnych przeżyć Marii stojącej pod krzyżem rzeźbionemu przedstawieniu Matki Boskiej z ciałem udręczonego Syna na kolanach, a mogą być najwyżej jego ideowym komentarzem. I jak wpływ prądów mistycznych pod koniec średniowiecza przejawił się nie tyle w bogaceniu ikonografii nowymi tematami, ile w nowym nastawieniu do istniejącgo świata religijnych wyobrażeń, tak Żalom Marii zawdzięczamy nie tyle powstanie Piety, ile naturalistyczne (w duchu naturalizmu mistycznego utrzymane) retusze tematu[3].

W porównaniu z poglądami grupy pierwszej poglądy grupy drugiej uderzają pozorną poprawnością logiczną. Opłakiwanie jest tematem starszym od Piety, swoją samodzielność ikonograficzną zawdzięcza postaci Marii pojawiającej się w scenie Niesienia do grobu, wydaje się więc, że nic nie stoi na przeszkodzie, by źródła ideowe Piety upatrywać w Opłakiwaniu. W rzeczywistości jednak między Pietą a Opłakiwaniem zachodzi głęboka różnica ideowa: nie podobna pojąć Piety jako Opłakiwania o ilości osób lamentujących zredukowanej do Matki Boskiej. Opłakiwanie bowiem należy do przedstawień, w których Chrystus jako główna osoba występuje na plan pierwszy. Pietà natomiast, mimo złożoności ideowej, którą staraliśmy się wydobyć i podkreślić w analizie ikonograficznej, jest przedstawieniem mariologicznym. Ponadto Opłakiwanie jest przedstawieniem historycznym, uwarunkowanym współrzędnymi przestrzeni i czasu, logiką zdarzeń pasyjnych, Pietà zaś pozostaje w kręgu przedstawień dewocyjnych, jest ponadczasowym, co ważniejsze symbolicznym połączeniem zdjętego z krzyża Chrystusa z Marią[4].

Poprawność logiczna rozumowania Georga Swarzenskiego w odniesieniu do źródeł artystycznych (formalnego układu) Piety jest równie pozorna, jak pozorna była poprawność rozumowania dostrzegającego w Opłakiwaniu źródła ideowe naszego tematu[5]. Wobec bowiem datowania Giottowskiego fresku w S. Chiara w Neapolu, w którym widzi on najstarszą Pietę wyodrębnioną ze sceny Opłakiwania, na drugą połowę w. XIV, a pozostałych włoskich Piet malowanych najwcześniej na drugą ćwierć w. XIV, Pietę południową uznać wypada za późniejszą od północnej Piety rzeźbionej[6]. Jeśli zaś Pietà południowa nie poprzedziła pojawienia się Piety północnej, znikają więzy łączące Pietę północną z tematem Opłakiwania. O niepraw-

[1] Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 156; patrz również Swarzenski H. *o. c.* s. 141; Körte *o. c.* s. 101. [2] W tym też tylko znaczeniu wszystkie przedstawienia figuralne sztuki chrześcijańskiej mogą być uważane za historyczne, jak tego pragnie Lossow *o. c.* s. 66. [3] Sauer *o. c.* s. 22. [4] Reiners-Ernst *o. c.* s. 4—7 (Das Problem der Schosshaltung der frühen Vesperbilder). [5] O fresku Giottowskim patrz Körte *o. c.* s. 9—10. Pietà niegdyś w zbiorach paryskich Le Roy, najstarszy przykład Piety wydzielonej z Opłakiwania, mimo cennych spostrzeżeń de Francovicha dotyczących jej genezy, nie jest, jak wydaje się nam, starsza od Piet mistycznych w Naumburgu, Koburgu i Erfurcie. [6] Chociaż Georg Swarzenski nazywa Opłakiwanie źródłem ikonograficznym Piety, jednak rozprawa jego *Italienische Quellen der deutschen Pietà* dotyczy tylko pochodzenia układu formalnego naszego tematu. Jest tak dlatego, że mówiąc o ikonografii ma on na myśli ikonografię formalną, a nie przedmiotową.

dopodobieństwie zależności Piety północnej od południowej najlepiej świadczy porównanie układu postaci Matki Boskiej na Południu i na Północy. We wszystkich malowanych Pietach włoskich Maria przedstawiona jest na pół klęcząca, na pół siedząca (niem. *Kniesitzen*), jak to dostrzegamy w scenach Trenów i Lamentacji, gdzie Matka Boska spoczywa na ziemi[1], lub w temacie Madonny *dell' Umiltà*[2]. W Pietach zaś północnych z reguły Maria siedzi na tronie lub ławie. Zwrócić wreszcie musimy uwagę na fakt, że malowane Piety są we Włoszech w w. XIV wielką rzadkością, a rzeźbionych przez artystów włoskich nie ma w tym czasie wcale[3]. Jest tak dlatego, że rolę kultową, jaka na Północy przypada Piecie, spełnia na Południu przedstawienie dewocyjne Chrystusa Umęczonego[4].

Choć Opłakiwanie nie jest źródłem ideowym i formalnym Piety jako nowego tematu ikonograficznego, skłonni jesteśmy przyjąć, zgodnie ze stanowiskiem Körtego[5], a wbrew wywodom G. von der Osten[6], że w malarstwie trecenta rzeczywiście dokonało się przekształcenie Opłakiwania w Pietę, prawdopodobnie jednak nie samodzielnie, lecz pod wpływem istniejącej od dawna na Północy Piety rzeźbionej. W powstaniu Piety południowej ważną zapewne rolę odegrało również wyobrażenie Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem. Świadczyć o tym zdaje się dostrzeżone już przez Meissa podobieństwo Piety w Angers do Madonny *dell' Umiltà*. Pietę południową, którą charakteryzuje postawa Marii na pół klęcząca, wyróżnić należy jako odrębny typ Piety czternastowiecznej, obok typu *corpusculum* (z Chrystusem Dzieciątkiem) i tzw. mistycznego. Z polskich przykładów Piety typu południowego wymieniamy Pietę szkoły sądeckiej z połowy w. XV w Muzeum Narodowym w Warszawie (fig. 12)[7].

---

[1] von der Osten *o. c.* s. 459; pozostałość «historycznej» odmiany Trenów. [2] King G. G., *The Virgin of Humility* (The Art Bulletin XVII, 1935, s. 474—491); Meiss M., *The Madonna of Humility*, s. 435—464). [3] Uczynił to już dawniej Swarzenski G. *o. c.* s. 131—132. [4] Panofsky, «*Imago Pietatis*» s. 268. Nawiązując do wypowiedzi Panofsky'ego, von Einem (*o. c.* s. 89) tymi słowami ujmuje stosunek Piety do tematu *Imago Pietatis* (Chrystusa Umęczonego:) «Halten wir daran fest (wie eingangs gesagt), dass der Pietà — im Gegensatz zu dem Historienbild der «Beweinung» — der kultische Gedanke des geopferten Christus zugrunde liegt, so können wir für diesen Gedanken in der abendländischen Kunst des Mittelalters grundsätzlich zwei Formen unterscheiden. Entweder geht die Vorstellung von der sitzenden Mutter Gottes aus, und der geopferte Christus wird der Mutter über den Schoss gelegt, oder die Vorstellung geht von dem geopferten Christus und zwar in der Form des «Schmerzensmannes» aus, und die Mutter wird nachträglich hinzugefügt. Die erste Form — die eigentliche Pietà — ist (obwohl ihre rein formalen Voraussetzungen sich bis an die Schwelle der Antike zurückführen lassen) vorwiegend nordisch; wo sie im Süden begegnet, ist sie entweder nordischer Import nordisch beeinflusst oder aus einer Verbindung der nordischen Form mit der alten Beweinungsszene entstanden. Die zweite Form ist vorwiegend südlich. Zum ersten Male begegnet sie auf italienischem Boden in einem Tafelbild des XIII. Jahrhunderts in der Casa Horne zu Florenz». Tak — obok ustalonego przez Pindera i Georga Swarzenskiego przeciwieństwa: na Północy Pietà, przedstawienie dewocyjne, rzeźba; na Południu Opłakiwanie, przedstawienie historyczne, malarstwo — przyjąć musimy inne przeciwieństwo: na Południu *Imago Pietatis*, przedstawienie chrystologiczne, malarstwo; na Północy *Imago beatae Virginis de pietate*, przedstawienie mariologiczne, rzeźba. [5] Körte *o. c.* s. 14. [6] von der Osten *l. c.* [7] Walicki M. (*Nowe nabytki w dziale polskiej sztuki cechowej*. Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie I, Warszawa 1938, s. 117—124, tabl. barwna przed tekstem oraz tabl. IX—XIII), nie znalazłszy na obszarze środkowej i wschodniej Europy bezpośrednich analogii dla Piety sądeckiej poza kreteńsko-wenecką ikoną z w. XVI, podnosi oryginalność polskiego zabytku, wskazując na «reminiscencje wzorów włoskich, i to w bizantynizującej wersji». Porównanie Piety Muzeum Narodowego w Warszawie z Pietą w Trapani (fig. 5) i Pietą w Angers (fig. 11) potwierdza włoską interpretację Walickiego, rzucając jednak

12. Pietà typu południowego, obraz szkoły sądeckiej z połowy w. XV, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Fot. Muzeum Narodowego w Warszawie.

Najtrafniej ujmuje zagadnienie pochodzenia i powstania Piety trzecia grupa poglądów, ponieważ wysunąwszy na pierwszy plan stosunek przedstawienia Marii siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach do tradycyjnych przedstawień Matki Boskiej, prowadzi ku jednolitemu wyjaśnieniu zarówno układu formalnego jak i treści ideowych.

---

znacznie więcej światła na ikonograficzne i stylistyczne źródła sądeckiego obrazu niż późniejsza od niego ikona Pinakoteki Bolońskiej. Cztery cechy wyróżniają typ ikonograficzny obu Piet włoskich: a) sposób w jaki Maria siedzi na pół klęcząc; b) obecność aniołów; c) krzyż; d) sarkofag lub grób. Cechy te są śladami genetycznego związku Piety południowej z tematem Opłakiwania. Trzy pierwsze posiada również Pietà warszawska. Piecie kreteńsko-weneckiej brak cechy najważniejszej: Matka Boska nie klęczy na ziemi, układ bowiem jej ciała oparty jest na tradycjach rzeźbionych Piet Północy. O zależności ikon Piet od Piety północnej pisze obszernie Körte *o. c.* s. 104 n.

W kompozycji Pietà w Trapani, Pietà w Angers i Pietà w Warszawie obok podobieństw wykazują uderzające różnice. Wszystkim trzem malowidłom wspólny jest trójkątny zarys, któremu podporządkowano postacie Marii i Chrystusa. W Piecie toskańskiej powstał on przez umiejętne połączenie Matki Boskiej

ŹRÓDŁA UKŁADU FORMALNEGO PIETY

Zagadnienie źródeł artystycznych (wewnętrznych) Piety. — Układ formalny Piety średniowiecznej jest układem formalnym kobiety siedzącej z mężczyzną lub dzieckiem na pół leżącym na kolanach. — Jego występowanie w sztuce przedchrześcijańskiej i współczesnej chrześcijaństwu niechrześcijańskiej. — Jego występowanie w sztuce starochrześcijańskiej i średniowiecznej ze szczególnym uwzględnieniem przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem. — Układ formalny Piety wyraża ideę miłości macierzyńskiej.

Określenie Piety jako odmiany przedstawienia kultowego Marii wyznacza krąg przedstawień figuralnych, w granicach którego dostrzegamy przede wszystkim źródła artystyczne (wewnętrzne) naszego tematu. Pinder i Passarge ograniczyli się do podania ogólnego wzoru Piety: postaci Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem. Hanns Swarzenski, Panofsky, G. de Francovich i Meiss wzbogacili materiał porównawczy przedstawieniem matki opłakującej zabite dziecko w scenie Rzezi Niewiniątek[1]. Możemy jednak, rozwijając ich myśl, posunąć się o krok dalej w badaniach i wskazać układ formalny najbliższy Piecie: przedstawienie siedzącej Marii, trzymającej na kolanach Dzieciątko bądź to leżące, bądź też na pół leżące z nogami zwisającymi swobodnie z boku. Dla przedstawienia takiego nauka o sztuce nie zna dotych-

zwróconej w lewo i ciała Chrystusa opadającego w prawo, przy czym ciało zmarłego o proporcjach dorosłego mężczyzny, przygniatając swym ciężarem kolana Marii, wyraźnie spełnia funkcję tektoniczną: nogi budują lewy bok trójkąta, bezwładnie zwisająca prawa ręka jest ważnym elementem geometrii obrazu. W Piecie sjeneńskiej Matka Boska siedzi na ziemi zwrócona w trzech czwartych w lewo jak w Piecie toskańskiej, tym razem jednakże zarys trójkątny uzyskany został tylko dzięki pochyleniu Marii nad zmarłym. Ciało Chrystusa, choć przeciwstawione Matce Boskiej, wydaje się nie posiadać konstrukcyjnego znaczenia. W Piecie sądeckiej zarys trójkątny grupy powstał wyłącznie przez symetryczne rozłożenie szat Marii, która siedzi na wprost patrzącego. Drobne, młodzieńcze ciało Zbawiciela nie służy już prawom tektoniki; pozbawione ciężaru przekształca się w dekoracyjny układ: niby ptaka rannego z rozpostartymi skrzydłami. W Piecie toskańskiej głowa Matki Boskiej i głowa Chrystusa znajdują się na linii ramion krzyża, włączone w geometryczne rusztowanie. W Piecie sjeneńskiej i sądeckiej ramiona krzyża rozpięte są nad głowami obu postaci. W Piecie sjeneńskiej głowa Marii zbliża się do głowy Chrystusa, jak w scenie Opłakiwania. W Piecie sądeckiej przechylona do tyłu głowa zmarłego, oparta na prawej dłoni Matki Boskiej, śmiało wykracza poza lewy bok trójkąta, równoważona po stronie przeciwnej wytrząjącą dłonią zgiętej w łokciu lewej ręki Chrystusa. W taki sposób surowości toskańskiego trecenta przeciwstawia się sjeneńska miękkość sądeckiej szkoły, łącząca zmysł konstrukcji z lirycznym wdziękiem, uproszczenie form z dekoracyjnym bogactwem szczegółów. Na elementy sjeneńskie w malarstwie szkoły sądeckiej zwraca uwagę Dutkiewicz J. E., *Nowy Sącz — Polska Sjena* (Przegląd Artystyczny I, 5, 1946, s. 6—7).

Przeprowadzone porównanie upoważnia do wniosku, że Pietà Muzeum Narodowego w Warszawie jest późnym przykładem ikonograficznej tradycji włoskich Piet trecenta, niezmiernie rzadkich tak na Północy jak i na Południu, a Pietà w Trapani i Pietà w Angers jej ikonograficzną i stylistyczną analogią. Natomiast ikona Pinakoteki Bolońskiej nie jest analogią ikonograficzną i nie może być uznana za analogię kompozycyjną, ponieważ grupa Marii i Chrystusa sama nie tworzy tu monumentalnego trójkąta; artysta uzyskał go dopiero przez dodanie skalistego wzgórza.

[1] W związku z układem formalnym Piety Passarge (*o. c.* s. 34) zwraca ponadto uwagę na temat św. Anny Samotrzeć, którego najstarsze przykłady pochodzą z w. XIII; wśród nich drewniana rzeźba z ostatniej ćwierci stulecia w Bawarskim Muzeum Narodowym (Halm P. M. u. Lill G., *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, I. Abteilung: Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jahrhundert bis 1450.* Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums XIII, Augsburg 1924, nr 69, fig. 8 do tekstu s. 38—39). Równoległość rozwoju obu przedstawień podkreśla Körte *o. c.* s. 16—17. Zagadnienie stosunku św. Anny Samotrzeć do Piety porusza również Heydenreich L. H. w związku z obrazem Łukasza Tomé w Sjenie w artykule *La Sainte Anne de Leonardo da Vinci* (Gazette des Beaux-Arts, 6e période, tome X, 1933, 2e semestre, Paris 1933, s. 216, przypis 4). Ikonografię św. Anny Samotrzeć omawia Kleinschmidt B., *Die Heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum,* Düsseldorf 1930.

czas odrębnej nazwy, chociaż posiada ją przedstawienie Matki Boskiej stojącej z Dzieciątkiem na lewej ręce (Hodigitria), siedzącej na wprost patrzącego na tronie z Dzieciątkiem przed sobą na kolanach (Nikopoia), stojącej w pozie orantki z Dzieciątkiem w medalionie na piersiach (Blacherniotissa) lub bez Dzieciątka (Platytera). Nie doczekało się ono również rozbioru treści ideowych, jakie wyraża. Wydaje się wobec tego uzasadnione, jeśli szukając źródeł układu formalnego Piety, sięgniemy po tradycje najstarsze, nawet gdy są to tradycje przedchrześcijańskie lub współczesne chrześcijaństwu, lecz z innego podłoża kulturowego wyrastające. Być może rzucą one pewne światło nie tylko na pochodzenie, lecz także na symboliczność naszego tematu. Przykłady obejmują zabytki malarstwa monumentalnego, sztalugowego i miniaturowego, rzeźby architektonicznej wolnostojącej i reliefu z kości słoniowej oraz złotnictwa.

W granicach basenu Morza Śródziemnego układ formalny pokrewny układowi Piety po raz pierwszy pojawia się w II tysiącleciu przed n. e. w figuralnej plastyce cykladzkiej epoki brązu, jak o tym świadczy niewielki marmurowy posążek siedzącej na krześle kobiety z dzieckiem na pół leżącym na kolanach, niegdyś na wyspie Tegei, dziś zagubiony,[1], a następnie w Egipcie w glinianej figurce Amenofisa IV (1370—1350) z córeczką, z Tell el Amarna[2], i na pięknym reliefie z Abdydos, wyobrażającym Setiego I (około 1318—1310), siedzącego na kolanach bogini Izydy[3], właściwy jednak okres jego rozpowszechnienia przypada dopiero na I tysiąclecie przed n. e. Odnajdujemy go wtedy bez trudu: przede wszystkim na Sardynii w «madre del ucciso», patetycznym brązie z Urzulei (Nuoro), loc. Sa Domu e s'Orcu, z w. VII, przechowywanym w Museo Archeologico Nazionale w Cagliari, przedstawiającym mężczyznę w hełmie na głowie i z mieczem u boku, leżącego na kolanach kobiety, która lewą rękę złożyła na ramieniu zmarłego, a prawą, zgiętą w łokciu, unosi do góry (fig. 13)[4], oraz w późniejszym nieco od niego brązie «grazia» z Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dziś również w Cagliari, o tej samej treści i podobnym wyglądzie[5]; następnie w Grecji w reliefowym wyobrażeniu Afrodyty z uskrzydlonym Erosem na przykrywie zwierciadła z końca w. V z Ere-

[1] Majewski K., *Figuralna plastyka cykladzka. Geneza i rozwój form* (Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie, dział I, tom VI, zeszyt 3, Lwów 1935, nr 183, tabl. LXXVIII do tekstu s. 139); Bossert H. Th., *Altkreta. Kunst und Handwerk in Griechenland, Kreta und in der Agäis von den Anfängen bis zur Eisenzeit* (Die ältesten Kulturen des Mittelmeerkreises 1, Berlin 1937, s. 246, fig. 424); reprodukuje ją również Kulczycki J., *Praformy mebli na obszarze Europy* (Archeologia I, Wrocław 1947, tabl. III, fig. 15). [2] Fechheimer H., *Kleinplastik der Ägypter* (Die Kunst des Ostens III, Berlin 1922, tabl. 80 i 81); *Le Musée du Caire* (Encyclopédie photographique de l'art, Éditions «Tel» 1949, fig. 106); Deonna W., *Du miracle grec au miracle chrétien* II, Bâle 1946, tabl. XXIII do tekstu s. 358. [3] Frankfort H., *Ancient Egyptian Religion. An Interpretation*, New York 1948, tabl. przed tekstem do tekstu s. 6—7. W egipskim systemie mitopeicznym Izyda, której imię pisze się jakby oznaczało po prostu tron, jest od czasów pierwszej dynastii matką każdego faraona w taki sam sposób, w jaki tron, insignium władzy, nadaje władzę królewską księciu, zasiadającemu na nim w chwili koronacji. Patrz również Frankfort H. and H. A., Wilson J. A., Jacobsen Th. and Irwin W. A., *The Intellectual Adventure of Ancient Man. An Essay on Speculative Thought in the Ancient Near East* (An Oriental Esssay, Chicago 1946, s. 17); Frankfort H., *Kingship and the Gods. A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature* (An Oriental Essay, Chicago 1948, s. 43—44). [4] *Bronzetti Nuragici. Catalogo illustrato della Mostra* a cura di G. Pesce e G. Lilliu, Venezia 1948, nr 15, tabl. XV do tekstu s. 33; także Körte *o. c.* s. 17, fig. 10 do tekstu s. 16—17. [5] *Bronzetti Nuragici*, nr 43, tabl. XXXV do tekstu s. 38—39.

13. »Madre del ucciso», posążek brązowy z Urzulei, w. VII przed n. e. Museo Archeologico Nazionale w Cagliari.

Według Bronzetti Nuragici.

trii[1] i w płaskorzeźbionej grupie kobiety z dzieckiem, zdobiącej niegdyś fryz Erechteionu (409—406)[2]; w Etrurii w archaicznej rzeźbie z Chianciano, służącej pierwotnie jako pomieszczenie dla wazy z prochami zmarłego, wykonanej pod koniec w. V lub z początkiem w. IV, obecnie w Museo di Firenze, posiadającej kształt kobiety siedzącej na tronie, którego poręcze zakończone są głowami sfinksów, z leżącym na kolanach dzieckiem owiniętym w pieluszki (fig. 14)[3]; a dalej

[1] Lulies R., *Griechische Klappspiegel* (Die Antike Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassichen Altertums XX, 1, Berlin 1944, r. 78 fig 1 do tekstu s. 82). [2] Richter G., *The Sculpture and Sculptures of the Greeks*, New Haven 1950, s. 444 fig. 296 do tekstu s. 101. [3] Ducati P., *Storia dell'arte etrusca* II, Firenze 1927, tabl. 138, fig. 356 do tekstu t. I s. 320; Giglioli G. Qu., *L'arte etrusca*, Milano 1935, tabl. CCXXI do tekstu s. 42; Salmi M., *L'arte italiana I. Dalle origini cristiane a tutto il periodo romanico*, Firenze 1941, s. 60, fig. 98 do tekstu s. 61 (Mater Matuta); Pallottino M., recenzja pracy Galassi G., *La scultura fiorentina del quattrocento*, Milano 1948 (Archeologia classica. Revista dell' Istituto di Archeologia dell' Università di Roma II, 1, Roma 1950, s. 104, tabl. XXVII do tekstu s. 104).

14. Matka z martwym dzieckiem, posąg z Chianciano służący na pomieszczenie wazy z prochami zmarłego, koniec w. V lub pocz. w. IV przed n. e. Museo di Firenze.

Według Giglioli, L'arte etrusca.

w licznie zachowanych egipskich posążkach brązowych Izydy karmiącej małego Horusa lub Horpokratesa, m. i. w ptolemejskim brązie znajdującym się w Oddziale Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie (fig. 15)[1]; w rozrzuconych po całym

[1] della Seta A., *Religione e arte figurata*, Roma 1912, fig. 34 do tekstu s. 70; Jeremias A., *Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients*, 3. wyd., Leipzig 1916, s. 597 fig. 270 i 271 oraz s. 598 fig. 272 (Hathora z Ozyrysem) do tekstu s. 598; Fechheimer *o. c.* tabl. 93; Ebert M., *Reallexikon der Vorgeschichte* I, Berlin 1924, tabl. 77 a: brąz z Hildesheimu nr 1201; Schäfer H. u. Andrae W., *Die Kunst des Alten Orients*

obszarze antycznego świata terrakotowych figurkach greckich i rzymskich, znanych z publikacji Rodena i Winklera, których tematem jest postać kobieca bądź tylko trzymająca na kolanach nagie lub owinięte w pieluszki dziecko, bądź też karmiąca je piersią[1]; w pochodzącym z Samsun posążku glinanym nimfy Ino κουροτρόφος i małego Dionizosa z w. II lub w. I przed n. e. w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie[2]; wreszcie w częstych wyobrażeniach Junony Luciny karmiącej Marsa lub Herkulesa, jak w brązie syryjskim z epoki rzymskiej w Bibliotece Narodowej w Paryżu, z nagim dzieciątkiem wyciągającym prawą rękę ku piersiom matki[3].

Poza granicami basenu Morza Śródziemnego ten sam układ występuje po narodzeniu Chrystusa w ikonografii buddyjskiej, w temacie Hâritî karmiącej najmłodsze

(Propyläen Kunstgeschichte II, Berlin 1925, fig. na s. 278 do tekstu s. 597: posążek miedziany w Berlinie nr 14078 z okresu Średniego Państwa; s. 425, fig. 1 do tekstu s. 661: brąz w Berlinie nr 8286 z okresu Nowego Państwa); Gressmann H., *Die Umwandlung der orientalischen Religionen unter dem Einfluss hellenischen Geistes* (Vorträge der Bibliothek Warburg 1923—1924, Leipzig—Berlin 1926, tabl. IX fig. 20 do tekstu s. 190); Komornicki *o. c.* nr VII 266, fig. 17 do tekstu s. 5; Gjerstad E., Lindros J., Sjöquist E. and Westholm A., *The Swedish Cyprus Expedition. Finds and Results of the Excavations in Cyprus 1927—1931* III, Plates, Stockholm 1937, tabl. LXIV, nr 62 do tekstu Text s. 233; Ermann A., *Die Religion der Ägypter. Ihr Werden und Vergehen in vier Jahrtausenden*, Berlin u. Leipzig 1934, s. 391, fig. 161: Berlin nr 8704; *Le Musée du Louvre* I. (Encyclopédie photographique de l'art. Éditions »Tel» 1936, s. 113: brąz z epoki saickiej przedstawiający Izydę karmiącą Horusa, utożsamioną, jak wskazuje «modius» wzbogacony dwoma wielkimi rogami, z boginią-krową Hathorą; s. 119: brąz z epoki saickiej przedstawiający boginię z głową zwierzęcą Setha i fryzurą bogini Hathory zakończoną ogonem bogini-skorpiona Selkit); Dolzani C., *Bronzetti egiziani del Civico Museo di storia ed arte di Trieste* (Annali Triestini XIX, Trieste 1949, s. 107—109: nr 15, 16 [fig. 2 A] i 17). Powstanie w Egipcie mitu o Izydzie, Wielkiej Bogini, Horusie i Ozyrysie oraz kult Izydy jako wcielania macierzyńskiej miłości w stosunku do wszystkich ludzi w religijnych wierzeniach epoki cesarstwa rzymskiego wyjaśniają: Frankfort H. and H. A., Wilson J. A., Jacobsen Th. and Irwin W. A. *l. c.*; Frankfort, *Kingship and the Gods*, s. 44; tenże, *Ancient Egyptian Religion*, s. 6—7, 102 n., 126—131; Haydon A. E., *Biography of the Gods*, New York 1948, s. 42. Związek między przedstawieniami Matki Boskiej z Dzieciątkiem a Izydy z Horusem omawiają: Dalton O. M., *Byzantine Art and Archeology*, Oxford 1911, s. 683; Showerman G., *Isis* (Encyclopaedia of Religion and Ethics edited by J. Hastings VII, Edinburgh 1914, s. 436); Jeremias *o. c.* s. 598; Gressmann *o. c.* s. 170—195; Grabar A., *Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe* (L'art byzantin chez les Slaves: Les Balkans, premier recueil dedié à la mémoire de Théodore Uspenskij, deuxième partie, Paris 1930, s. 264—276); Schweinfurth Ph., *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, Haag 1930, s. 439; Ermann *o. c.* s. 391; Lasareff V., *Studies in the Iconography of the Virgin* (The Art Bulletin XX, 1938, s. 28—29); Haydon *o. c.* s. 42—43; Nilsson M. P., *Geschichte der griechischen Religion* II (Handbuch der Altertumswissenschaft, fünfte Abteilung, zweiter Teil, zweiter Band, München 1950, s. 605).

[1] Rohden H., *Die Terracotten von Pompeji* (Die antiken Terracotten I, Stuttgart 1880, tabl. XLV do tekstu s. 55); Winter F., *Typen der figürlichen Terrakotten* (Die antiken Terracotten III, 1, Berlin und Stuttgart 1903, s. 139—155); patrz także Froehner W., *Antiquités. Collections du Château de Gołuchów*, Paris 1899, nr 28 tabl. IX do tekstu s. 113; Tramoyeres B., *La Virgen de la Leche en el arte* (Museum III, Barcelona 1919, s. 80 fig. [B]). [2] Oroszlán Z., *Tanagrafiguren und ihre Genossen* (Az Országos Magyar Szépmüvészeti Múzeum Évkönyvei X, 1940, Budapest 1941, nr 38, fig. 170 do tekstu s. 154 n.). Temat karmionego Dionizosa o podobnym układzie dostrzegamy na fresku w willi Farnesinie w Rzymie; patrz *Monumenti inediti publicati dall' Instituto di Corrispondenza Archeologica* XII, Roma 1884—1885, tabl. XVIII i XX; także Weitzmann K., *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio* (Princeton Monographs in Art and Archeology 26, Princeton 1951, tabl. XVIII fig. 32 do tekstu s. 31). [3] Babelon E. et Blanchet J. A., *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1895, nr 56 fig. na s. 25 do tekstu s. 26. O Junonie *Lucina* patrz Pauly A. u. Wissowa W., *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 19 Halbband, Stuttgart 1917, szp. 1115—1116.

15. Izyda karmiąca Horusa, brąz ptolemejski w Oddziale Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie.

Fot. Wł. Gumuła.

dziecko[1]: w grecko-indyjskiej sztuce Gandary[2]; w malowanej na płótnie Madonnie buddyjskiej z w. VII, znalezionej w Yâr Khoto koło Turfanu we wschodnim Turkiestanie, będącej własnością Museum für Völkerkunde w Berlinie[3]; na Jawie w reliefach z Chandi Mendout[4] i w brązach Batawii[5]; wreszcie w snycerstwie Chin, Japonii i Indochin (Annam)[6].

W sztuce europejskiej starochrześcijańskiej oraz średniowiecznej poprzedzającej powstanie naszego tematu i jemu współczesnej układ formalny podobny do układu Piety spotykamy zarówno w przedstawieniach świeckich, np. syreny karmiącej dziecko trzymające w lewej ręce ptaka na kapitelu romańskim w Fryburgu w Bryzgowii[7], jak też religijnych, np. Ewy z dzieckiem przy piersi na jednej z kwater drzwi brązowych w Hildesheimie, datowanych na lata 1007—1015, fundacji znakomitego opiekuna sztuki i organizatora ruchu artystycznego biskupa Bernwarda, przeznaczonych pierwotnie do kościoła św. Michała, w r. 1030 przeniesionych do katedry (fig. 16)[8]. Wśród przedstawień religijnych najczęściej się on powtarza w temacie Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem na pół leżącym na kolanach. Ze względu na tożsamość osób występujących w temacie Marii z Dzieciątkiem i Piecie te ostatnie przykłady omówimy szczegółowo w porządku chronologicznym, zaczynając od sztuki starochrześcijańskiej.

[1] Pierwotnie *yaksha*, demon porywający dzieci, później bóstwo opiekuńcze macierzyństwa, *matrona boni augurii*; Foucher A., *La Madone Bouddique* (Fondation Piot. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres XVII, Paris 1909, s. 263—267); Coomaraswamy A. K., *Yakṣas* (Smithsonian Miscellaneous Collections LXXX, 6, Washington 1928, s. 9—10). [2] Foucher *o. c.* s. 264 fig. 3; Weber W., *Der Siegeszug des Griechentum in Orient* (Die Antike I, Berlin—Leipzig 1924, s. 137 fig. 17). [3] Foucher *o. c.* s. 255—259, tabl. XVII; reprodukuje ją również Strzygowski J., *Das Irreführende am Begriffe «Mittelalter»* (Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter I, Cambridge Mass. 1939, s. 28 fig. 9). [4] Foucher *o. c.* s. 268 fig. 6; Weber *o. c.* s. 136, fig. 16. [5] Foucher *o. c.* s. 267. [6] Tamże s. 270—272; na Dalekim Wschodzie wyobrażenie jej nosi nazwę «podobizna bogini matki synów demonów»: w Chinach Kouei-tseu-mou-chen już od w. VII, w Japonii Ki-si-mo-djin. [7] Cahier Ch., *Du bestiaire et de plusieurs questions qui s'y rattachent* (Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge. Curiosités mystérieuses, Paris 1874, s. 142, fig. B); także Adhémar J. (*Influences antiques dans l'art du moyen âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration.* Studies of the Warburg Institute 7, London 1939, tabl. XIV, fig. 46 do tekstu s. 182—185), który błędnie pisze o kapitelu w Bazylei. [8] Beenken H., *Romanische Skulptur in Deutschland (XI. und XII. Jahrhundert)* (Handbücher der Kunstgeschichte, Leipzig 1924, s. 11 fig. 5 do tekstu s. 4—11); Goldschmidt A., *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters* (Die frühmittelalterlichen Bronzetüren,

16. Ewa karmiąca dziecko, szczegół drzwi brązowych z lat 1007—1015 w katedrze w Hildesheimie.

Według Goldschmidta, Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters.

Do pierwszych przedstawień Matki Boskiej siedzącej z na pół leżącym Chrystusem zaliczamy malowidło ścienne z w. III zachowane w komorze grobowej katakumby Priscilli (fig. 17)[1] oraz koptyjską stelę grobową z Medinet el Fajum z prze-

Marburg a. d. L. 1926, tabl. XVIII, XXXI—XXXII do tekstu s. 17—18); Pinder W., *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik* (Wesen und Werden deutscher Formen: Geschichtliche Betrachtungen I, Bilder, fig. s. 66 i 68 do tekstu s. 413—414); Weisbach *o. c.* fig. 39 do tekstu s. 97. Wymienić tu można również trzynastowieczną miniaturę z Liège w Pierpont Morgan Library w Nowym Jorku, ms. 183 fol. 13 (Meiss *o. c.* fig. 28), przedstawiającą Ewę w pozycji leżącej, karmiącą owinięte w pieluszki dziecko.

[1] Wilpert J., *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg i. Br. 1903, Tafelband, tabl. 81; Кондаковъ Н. П., *Иконографія Богоматери* I, Ст. Петербургъ 1914, s. 89 fig. 68 do tekstu s. 90; Cabrol et Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* X, 2, Paris 1932, tabl. barwna 7706 poza tekstem, do tekstu szp. 1999 n. Prawdopodobnie taki sam układ miało również przedstawienie Madonny Galaktotrofusy w katakumbach Priscilli, datowane na w. II, zachowane w stanie dużego zniszczenia: Matka Boska, obok której z lewej strony stoi prorok Izajasz, lekko pochylona w lewo, karmi prawą piersią Chrystusa odwracającego twarz ku patrzącemu; nad głową Marii ośmioramienna gwiazda. Patrz: Wil-

17. Matka Boska z Dzieciątkiem, fresk z w. III w katakumbie Priscilli w Rzymie

Według Wilperta Die Malereien der Katakomben Roms

łomu stulecia V na VI, znajdującą się obecnie w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie. W przykładzie starszym iluzjonizm przestrzenny, charakterystyczny dla sztuki późnoantycznej, idzie w parze z przeciwieństwem frontalności i profilu przypomi-

pert *o. c.* tabl. 21 i 22; Кондаковъ *o. c.* I, s. 21 fig. 1 do tekstu s. 20—23; Tramoyeres *o. c.* s. 81 fig. (E); Meiss *o. c.* fig. 23 do tekstu s. 454; Lasareff *o. c.* s. 27—78. — Z bogatej literatury poświęconej tematowi Galaktotrofusy wymieniamy: Foucher *o. c*; Кондаковъ *o. c.* I, s. 18—25, 53—55, 340, 255—258; Tramoyeres *o. c.* s. 79—118; Grabar A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, s. 105—106; Matějček A. i Myslivec J., *České Madony gotické byzantských typů* (Památky Archeologické, skupina historická, nové řady IV—V [díl XXXX], Praha 1937, s. 1—24); Cuřinova J., *Obraz Madony Dešťové v kostele na Vyšehradě* (Památky Archeologické, skupina historická, nove řady VI—VIII (díl XXXXI), Praha 1940, s. 53—67); Lasareff *o. c.* s. 27—36; Mirković L., *Die nährende Gottesmutter (Galaktotrophusa)* (Atti del V Congresso Internazionale di studii bizantini II, Roma 1940, s. 297—304). Rzadkie przykłady Marii karmiącej Dzieciątko w sztuce romańskiej wylicza Swarzenski H., *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau* (Denkmäler deutscher Kunst. Die deutsche Buchmalerei des XIII. Jahrhunderts, Berlin 1936, Textband, s. 162, przypis 4).

18. Matka Boska z Dzieciątkiem na pół leżącym, miniatura w Book of Kells z końca w. VIII lub początku IX, Trinity College w Dublinie.

Według Sullivana, The Book of Kells.

nającym egipskie kanony. Matka Boska górną częścią ciała zwrócona ku patrzącemu, nogi zaś mając skierowane w prawo, siedzi na wysokiej ławie o niskim oparciu, widocznej z boku, unosząc z lewej strony na dłoniach Dzieciątko wyciągające do niej lewą rękę. Niespokojny układ ciała Chrystusa, wzrok Marii biegnący w lewo oraz impresjonistyczny styl dzieła sprawiają, że wbrew powadze malującej się na twarzy Matki Boskiej grupa pozbawiona jest charakteru reprezentacyjnego. Przykład młodszy, mniej czytelny niż fresk katakumbowy, zachował w czystej postaci aleksandryjską tradycję sztuki helenistycznej. Siedząca na wprost widza Maria prawą ręką dotyka twarzy Dzieciątka leżącego na lewej dłoni matki [1].

[1] Wulff O., *Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke* (Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen III, 2. wyd., Berlin 1909, nr 79, s. 36); *Die neue Propyläen Weltgeschichte* I, Berlin 1940, fig. na s. 415. Być może, mamy tu do czynienia tylko portretowym przedstawieniem zmarłej.

19. Matka Boska z Dzieciątkiem na pół leżącym, posążek z w. XI w skarbcu katedry w Essen.
Według Panofsky'ego, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts.

Oba wymienione tu wyobrażenia są raczej zapowiedzią niż bezpośrednim wzorem układu formalnego Piety. Matka Boska bowiem zdaje się jeszcze nie odczuwać ciężaru drobnego ciała Chrystusa. Natomiast na miniaturze iryjskiego kodeksu Book of Kells z końca w. VIII i początku IX, przechowywanego w Trinity College w Dublinie (fig. 18), układ formalny podobny do układu Piety występuje równie jasno jak w przytoczonych wyżej dziełach niechrześcijańskich[1]. Wprawdzie ramiona Marii i głowa ujęte frontalnie, jej nogi i tron niski o wysokim oparciu, widziane niemal z profilu, oraz wyciągnięta lewa ręka Dzieciątka przypominają malowidło z katakumby Priscilli, tym razem jednak Chrystus wyraźnie siedzi na kolanach Matki Boskiej z nogami swobodnie zwisającymi z boku, w pozycji zbliżonej do leżenia, lewą dłonią chwytając prawą rękę Marii. Znikła również ruch-

[1] Sullivan E., *The Book of Kells*, 3. wyd., London 1927, tabl. II; Pfister K., *Irische Buchmalerei des frühen Mittelalters*, Potsdam 1927, tabl. I przed tekstem; Baum J., *Die Malerei und Plastik des Mittelalters* II. *Deutschland, Frankreich und Britannien* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark—Potsdam 1930, s. 64 fig. 67); Masai F., *Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise*(Les Publications de Scriptorium I, Bruxelles 1947, tabl. XXIX do tekstu s. 56—57).

liwość Dzieciątka podkreślająca pogodny nastrój chwili. Surowe twarze obu postaci, obecność adorujących aniołów i linearny styl miniatury składają się na całość niezwykle uroczystą.

Intymność i radość powraca w Matce Boskiej z Essen z początku w. XI, wolno stojącym posążku z blachy złotej, osadzonej na drewnianym rdzeniu (fig. 19)[1]. Maria, głowę lekko przechyliwszy w prawo, lewą rękę złożyła na ramionach Chrystusa, w prawej trzyma jabłko. Dzieciątko lewą dłonią przyciska do piersi bogato oprawioną książkę, prawą zaś rękę unosi nieco w górę, jakby pragnąc dosięgnąć owocu.

Pod koniec w. XII lub z początkiem XIII reprezentacyjną powagę iryjskiej miniatury powtarza płaskorzeźba zdobiąca tympanon romańskiej kolegiaty w Tumie pod Łęczycą (fig. 20)[2]. Matka Boska żadnym ruchem nie zakłóca surowej symetrii, nadającej przedstawieniu piętno monumentalności, właściwe rzeźbie architektonicznej. Chrystus leży spokojnie, z twarzą zwróconą ku patrzącemu. Układ rąk Marii i Dzieciątka jest wierną i zadziwiającą kopią układu rąk tych samych postaci na miniaturze w Book of Kells[3]. Płaskorzeźba tympanonu w Tumie tak bardzo przypomina przedstawienie Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Syna na kolanach, że Walicki uważa ją za nieśmiałą redakcję Piety[4].

[1] Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, s. 183 fig. 66 do tekstu s. 162—164; Beenken *o. c.* s. 23 fig. 11 do tekstu s. 22; Panofsky E., *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München 1924, Tafelband, tabl. 1 do tekstu Textband, s. 73; Baum *o. c.* tabl. X do tekstu s. 188 i 205; Pinder, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik*, Bilder s. 73 do tekstu s. 414; Jantzen H., *Ottonische Kunst*, München 1947, tabl. 118—119 do tekstu s. 133; Weisbach *o. c.* fig. 48 do tekstu s. 97. Rówieśniczką Matki Boskiej z Essen na terenie Belgii jest Notre-Dame de Walcourt, drewniany posążek pokryty srebrną blachą, wielokrotnie odnawiany, m. i. w w. XIII i w r. 1626. Siedzące na kolanach Marii Dzieciątko, którego nogi zwisają swobodnie z lewej strony, prawą ręką wykonuje ruch błogosławieństwa; na jego udach spoczywa prawa dłoń Matki Boskiej, jak często w Pietach w. XIV i pierwszej połowy w. XV. Patrz de Borchgrave d'Altena J., *Les Madones anciennes conservées en Belgique* (L'Art en Belgique, 2. wyd., Bruxelles 1945, tabl. 1 do tekstu s. 6—7). W w. XII taki sam układ występuje w rzeźbie przypisywanej przez Bonaciniego Z. (*Una scultura di Wiligelmo.* L'Arte XXXIII, Torino 1930, fig. 1 na s. 251 do tekstu s. 255—6) mistrzowi Wilhelmowi z Modeny. [2] Walicki M., *Kolegiata w Tumie pod Łęczycą*, Łódź 1938, tabl. 5 fig. 1 w tekście i tabl. XVI poza tekstem. W sprawie datowania zobacz recenzję Gębarowicza M. w Dawnej Sztuce I, Lwów 1938, s. 344—349. [3] W Book of Kells Dzieciątko chwyta rękę Marii «z góry», w Tumie pod Łęczycą «z dołu». [4] Walicki *o. c.* s. 50: «Jako zamknięcie tych uwag jedno jeszcze wypadnie podkreślić. Układ ciała Chrystusa spoczywającego na kolanach Marii budzi raczej myśl o scenie Pietà, niż o grupie Matki z Dzieciątkiem. Wrażenie to potęguje się z chwilą, gdy przypomnimy sobie ruch dłoni anioła, który w jednej ręce trzyma krzyż, drugą zaś dotyka krzyżowego nimbu okalającego głowę Chrystusa. Może niedalekie od prawdy byłoby przypuszczenie, że mamy przed sobą nieśmiałą i bardzo wczesną redakcję Piety, której powstania, rzecz znamienna, zgodnie dziś wszyscy szukamy na włoskim właśnie terenie». Literatura, którą Walicki podaje w przypisie 3 na dowód zgodności w szukaniu powstania Piety na włoskim terenie, jest wynikiem pomyłki. Panofsky bowiem w rozprawie «*Imago Pietatis*» broni stanowiska Północy («das nordische Vesperbild»), a Millet w *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile* w ogóle nie porusza zagadnienia Piety, używając kilkakrotnie terminu Pietà na oznaczenie przedstawień Chrystusa Umęczonego; por. wyżej, s. 156. Z dwunastowiecznych przykładów polskich wspomnieć jeszcze warto płaskorzeźbę zdobiącą tympanon umieszczony dziś nad wejściem do dormitorium przy kościele ponorbertańskim św. Trójcy w Strzelnie, przedstawiający Marię stojącą z owiniętym w pieluszki Dzieciątkiem; Frankenstein J., *Działalność budowlana rodu Łabędziów na Śląsku i Kujawach w XII w.* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury III, Warszawa 1935, s. 359, fig. 10 do tekstu s. 358—359). Starzyński J. i Walicki M. (*Rzeźba architektoniczna w Polsce wieków średnich*, Warszawa 1931, fig. 11 do tekstu na s. 29; *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 25, fig. 19 do tekstu s. 29) przypuszczają, że chodzi o św. Annę z Matką Boską. W podobny sposób trzyma dziecko lamentująca matka w scenie Rzezi Niewiniątek na archiwol-

20. Matka Boska Pasyjna, płaskorzeźbiony tympanon z 2. połowy w. XII, północny portal kolegiaty w Tumie pod Łęczycą.

Fot w posiadaniu dra Z. Świechowskiego.

W w. XIII podniosły nastrój reliefu tumskiego raz jeszcze ustępuje miejsca pogodnej atmosferze rodzajowej sceny w drewnianej rzeźbie z Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie[1]. Na niskiej, długiej ławie bez oparcia Maria siedzi z szeroko rozstawionymi nogami, górną część ciała lekko pochyliwszy ku przodowi; lewą ręką podnosi ku górze ramiona i głowę leżącego na jej kolanach Chrystusa, którego

cie portalu z trzeciej ćwierci w. XII w Moradillo (Burgos) (Kingsley Porter A., *Romanische Plastik in Spanien* II, Firenze — München 1928, tabl. 155).

[1] Gumbel H., *Deutsche Kultur vom Zeitalter der Mystik bis zur Gegenreformation* (Handbuch der Kulturgeschichte, Potsdam 1936, s. 129 fig. 114). Jako inny przykład z w. XIII podajemy Notre-Dame de Hal, drewniany posążek przedstawiający Matkę Boską siedzącą na tronie niby *Sedes Sapientiae* karmiącą lewą piersią na pół leżące Dzieciątko. Rzeźba ta należała niegdyś do Elżbiety węgierskiej, a później do córki jej Zofii, żony Henryka Wielkodusznego, księcia Brabancji, o czym informuje Justus Lipsius. Patrz de Borchgrave d'Altena *o. c.* tabl. VI fig. B do tekstu s. 14. Z trzynastowiecznych wyobrażeń Marii Galaktotrofusy w sztuce Islamu wymieniamy gliniane naczynie z Rhages w Persji, dziś w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie, posiadające kształt matki karmiącej dziecko. Reprodukują je: Kühnel E. (*Islamische Kleinkunst.* Bibliothek für Kunst und Antiquitäten-Sammler XXV, Berlin 1925, s. 91, fig. 52) i Glück H. (*Die Kunst des Islam.* Propyläen-Kunstgeschichte V, Berlin 1924, fig. na s. 407 do tekstu s. 570).

21. Madonna *dell'Umiltà*, obraz ze szkoły Simona Martiniego, około r. 1325, Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie.

Według Meissa, The Madonna of Humility.

krótkie, wyciągnięte nóżki nie sięgają nawet prawego kolana matki, prawą zaś ręką podaje pierś Dzieciątku.

Następny przykład, opublikowana przez Lilla rzeźba z Eichstätt z początku w. XIV (fig. 6)[1], zachowując układ formalny Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem na pół leżącym na kolanach, zmienia treść ideową i na podstawie prawa łączącego przedstawienia pokrewne w formie mimo odmiennej treści, staje się nowym tematem ikonograficznym — Pietą[2].

[1] Lill, *Die früheste deutsche Vespergruppe*, fig. na s. 664 (reprodukcja z Dzieciątkiem «odwróconym»); Reiners-Ernst *o. c.* fig. 15 do tekstu s. 73. [2] Panofsky (*«Imago Pietatis»*, s. 294 n.) nazywa badanie stosunków zachodzących między przedstawieniami figuralnymi pokrewnymi sobie treścią przy różnicach w układzie formalnym lub między przedstawieniami figuralnymi pokrewnymi sobie układem formalnym przy różnicach treściowych, terminem «Typenlehre». W sprawie dalszego uzasadnienia wskazanego wyżej postępowania patrz: Panofsky E. a. Saxl F., *Classical Mythology in Mediaeval Art* (Metropolitan Museum Studies IV, 2, New York 1933, s. 228—280); Panofsky E., *Studies in Iconology. Humanistic*

Współcześnie z pojawieniem się na Północy Piety rzeźbionej, na Południu ten sam układ występuje w temacie Madonny *dell' Umiltà*. Dla przykładu przytaczamy obraz z warsztatu Siomna Martiniego, będący odmianą tematu *Maria lactans* czyli Madonna *del latte* lub *Galaktotrofusa*, wykonany, jak sądzi Meiss, między r. 1335 a 1345, do ostatniej wojny przechowywany w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (fig. 21)[1]. Obok podobieństw między Pietą północną a Madonną *dell' Umiltà* zachodzi jednak ważna różnica. Gdy w Piecie północnej Matka Boska zawsze siedzi na ławie lub tronie, Maria karmiąca Dzieciątko jako Madonna *dell' Umiltà* z reguły spoczywa na ziemi na pół klęcząc, na pół siedząc w sposób charakterystyczny dla malowanych Piet południowych i niektórych odmian Trenów oraz Lamentacji.

Opierając się na wymienionych zabytkach, możemy śmiało wysunąć twierdzenie, że układ formalny Piety: siedząca na ławie postać kobieca, podtrzymująca górną część ciała na pół leżącego na jej kolanach chłopca lub dorosłego mężczyzny, którego nogi zwisają swobodnie z boku, nie jest dziełem wyobraźni artystycznej zbliżającej się «jesieni średniowiecza», lecz istniał od dawna w tradycjach sztuki przedchrześcijańskiej, niechrześcijańskiej współczesnej chrześcijaństwu i chrześcijańskiej[2]. Możemy również określić jego treść symboliczną. Wśród zebranych przykładów

---

Themes in the Art of the Renaissance, New York 1939. W *Classical Mythology in Mediaeval Art* autorowie zwracają uwagę na odmienne drogi, jakimi kroczyły w średniowieczu tradycja przedstawieniowa i tradycja literacka. We wstępie do *Studies in Iconology* (s. 3—31) ustala Panofsky pojęcie motywu (układu formalnego) oraz tematu, obok innych podstawowych pojęć ikonologii, i raz jeszcze udowadnia, że w średniowieczu klasyczne motywy były stosowane do nieklasycznych tematów, podobnie jak klasyczne tematy były wyrażane przy pomocy nieklasycznych motywów. Metodę Panofsky'ego z powodzeniem zastosował Białostocki J. w artykule *«Ignavia» gotycka i Orion łowca zajęcy* (Meander IV, 4, Warszawa 1949, s. 151—162).— Wśród przytoczonych przykładów siedzącej Madonny z Dzieciątkiem leżącym lub na pół leżącym na kolanach pominięta została przez nas świadomie płaskorzeźba z kości słoniowej niegdyś w Metzu, dziś w Bibl. Nat. w Paryżu, służąca pierwotnie jako oprawa książki, publikowana m. i. przez Fouchera w związku z Madonną Buddyjską. Przedstawia ona Matkę Boską w otoczeniu dwóch postaci: stojącej i klęczącej, karmiącą Dzieciątko zawinięte w pieluszki (kwatera dolna) i Ukrzyżowanie (kwatera górna). Foucher (*o. c.* s. 261 fig. 1 do tekstu s. 261) i Кондаковъ (*o. c.* s. 258, fig. 161 do tekstu s. 256—257) datują ją na w. IX. Natomiast Goldschmidt A. (*Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.—XI. Jahrhundert* II, Berlin 1918, tabl. XXXII, fig. 79 do tekstu s. 44) widzi w niej fałszerstwo circa 1800. [1] Meiss *o. c.* fig. 1 do tekstu s. 436. — Zatrzymujemy się na przykładach czternastowiecznych, jednakże układ formalny podobny do układu Piety śledzić by można w licznych przedstawieniach Marii z Dzieciątkiem na kolanach również w wiekach późniejszych. Pomijamy je dla braku miejsca, ograniczając się do przypomnienia obrazu Jerzego de la Tour w Muzeum w Rennes, z wyobrażeniem nowonarodzonego Chrystusa owiniętego w pieluszki, leżącego na kolanach Matki Boskiej (Pariset F. G., *Georges de la Tour*, Paris 1948, tabl. 19 do tekstu s. 181—184). Obraz ten, w równym stopniu realistyczny co mistyczny, zasługuje na naszą uwagę z dwóch powodów. Przede wszystkim dlatego, że układ ciała Jezusa i rąk Marii jest identyczny z układem dziecka i rąk matki w rzeźbie etruskiej z Chianciano (fig. 14). Po wtóre, ponieważ środowisko, w którym powstało dzieło lotaryńskiego artysty, upatrywało w pieluszkach aluzję do Odkupienia (tamże s. 175—177 oraz 182—183). [2] Poziomy lub ukośny układ Dzieciątka na kolanach Marii, niekiedy owiniętego w pieluszki, występuje także często w przedstawieniach historycznych odnoszących się do pierwszych lat życia Chrystusa na ziemi. Tak w scenie Bożego Narodzenia na miniaturze w kodeksie z w. XIII, znajdującym się w Pierpont Morgan Library w Nowym Jorku (ms. 729 f. 246 v.; Meiss *o. c.* fig. 27 do tekstu s. 455), lub na obrazie Taddea Gaddiego w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (Meiss *o. c.* fig. 25 do tekstu s. 455); w scenie Pokłonu Pasterzy na romańskim kapitelu w Santo Tomé w Zamora w Hiszpanii (Gudiol J. R. y Gaya Nuño J. A., *Arquitectura y escultura romanicas*. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispanico V, Madrid 1948, s. 228, fig. 365 do tekstu s. 229—230); w scenie Pokłonu Trzech Króli na płasko-

większość przedstawia postać kobiety z niemowlęciem. Nawet jeśli się nie da odczytać tematu, lub gdy nieznana pozostaje podbudowa kulturowa, z której temat wyrasta, jest rzeczą niewątpliwą, że mamy tu do czynienia z ideą macierzyństwa, bądź to wyrażoną wyłącznie przez szczególny sposób połączenia kobiety z dzieckiem, bądź także przez ruch ręki dziecka wyciągniętej ku piersiom matki, lub wyraźnie zaznaczoną czynność karmienia. W przykładzie brązów z Urzulei idea ziemskiego macierzyństwa (jeśli matką jest kobieta śmiertelna) lub macierzyństwa religijnego (jeśli matką jest bóstwo) wiąże się z ideą opłakiwania zmarłego, wracającego do łona, z którego wyszedł. Być może, w tym wypadku układ formalny jest równocześnie szczególnym dowodem wiernej miłości w stosunku do zmarłego. Takie bowiem właśnie znaczenie przypisuje mu średniowieczna poezja rycerska francuska i niemiecka. W *Contes de Graal* Chrétien de Troyes opisuje dziewczynę, która obejmuje leżące na jej kolanach zwłoki ukochanego rycerza z odciętą głową[1]. Wolfram von Eschenbach opowiada w *Parsifalu* o trzykrotnym spotkaniu bohatera z nieszczęsną Sigune trzymającą na kolanach martwe ciało ukochanego, jak to widzimy na reprodukowanej przez Reiners-Ernst miniaturze z Landesbibliothek w Dreznie (cod. 66), wykazującej wpływy piętnastowiecznej Piety (fig. 22)[2].

rzeźbionych sarkofagach starochrześcijańskich (Wilpert G., *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma 1932, I, testo, s. 281 fig. 174; II, tavole, tabl. CCXXII fig. 1, 2, 4—7; tabl. CCXXIV fig. 5; tabl. CCXXV fig. 1 do tekstu I, s. 284—289), a także na drzwiach brązowych z w. XI w Hildesheimie (Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, Tafelband, tabl. 4 do tekstu Textband, s. 74—77; Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetüren*, tabl. XLVI, do tekstu s. 19); w scenie Ucieczki po Egiptu: na jednej z kwater drewnianych drzwi z połowy w. XI w kościele Panny Marii na Kapitolu w Kolonii (Schardt A. J., *Die Kunst des Mittelalters in Deutschland*, Berlin 1941, fig. na s. 218; Weisbach *o. c.* fig. 42 do tekstu s. 98), na płaskorzeźbie z w. XII zdobiącej przedsionek południowego portalu w kościele św. Piotra przy opactwie benedyktyńskim w Moissac (Vitry P. et Brière G., *Documents de sculpture française*, Paris 1904 tabl. VI fig. 4; Aubert M., *L'art français à l'époque romane. Architecture et sculpture* IV. *Languedoc et Provence*, Paris 1950, tabl. 14, fig. B), na płaskorzeźbie Benedetta Antelami z r. 1196 w Baptysterium w Parmie (Sinibaldi G., *La scultura protocristiana, preromanica e romanica*, Firenze 1935, s. 39), na malowidle ściennym circa 1250 w Brook (Kent) (Tristram E. W., *English Medieval Painting. The Thirteenth Century*, Oxford 1950, t. II, fig. 130 do tekstu t. I s. 512), na malowidle ściennym z lat 1250—1275 w Wiston (Suffolk) (Tristram *o. c.* t. II, fig. 182 i 183 do tekstu t. I, s. 627) oraz na malowidle ściennym z początku w. XIV w Croughton (Northamptonshire) (Borenius T. und Tristram E. W., *Englische Malerei des Mittelalters*, Firenze—München 1927, fig. 51). W podobnym układzie formalnym przedstawia duszę zbawionego nędzarza na łonie Abrahama płaskorzeźba z w. XII w przedsionku północnego portalu wspomnianego wyżej kościoła św. Piotra w Moissac (Vitry et Brière *o. c.* tabl. VI fig. 6).

[1] Leicher R., *Die Totenklage in der deutschen Epik von der ältesten Zeit bis zur Nibelungen Klage* (Germanische Abhandlungen 58, Breslau 1927, s. 117—118); Cohen G., *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XIII^e siècle Chrétien de Troyes et son oeuvre*, Paris 1931, s. 412; Reiners-Ernst *o. c.* s. 69. [2] Leicher (*o. c.* s. 116—119) daje szczegółowy opis wszystkich czterech spotkań; patrz także Schwietering J., *Deutsche Dichtung des Mittelalters* (Handbuch der Literaturwissenschaft, Potsdam 1932, s. 164); Pinder, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit* s. 47; Reiners-Ernst *o. c.* fig. 21 do tekstu s. 69. Układ mężczyzny na pół leżącego na kolanach kobiety dostrzegamy również w *Hypnerotomachii Poliphili* Francesca Colonny, w scenie wyobrażającej Polię z Polifilem wracającym do życia po śmiertelnym omdleniu; patrz Appel J. W., *The Dream of Poliphilus. Fac-similies of one hundred and sixty-eight woodcuts in «Poliphili Hypnerotomachia» Venice 1499*, London 1888, fig. 158; patrz także *Le Songe de Poliphile ou Hypnérotomachie de frère Francesco Colonna* II, Paris 1883 fig. na s. 358.

[2] Występowanie układu formalnego Piety w różnych czasowo i przestrzennie środowiskach kulturowych nasuwa myśl, że układ ten posiada powszechnie zrozumiałą symbolikę. Być może, jest on wytworem zbiorowej podświadomości i łączy się z archetypem *Magnae matris*, o którym patrz Jacobi J., *Die Psychologie von C. G. Jung*, 2. wyd., Zürich 1945, s. 193—196 oraz fig. 4 do tekstu

ZASADA ŁĄCZENIA DZIECIŃSTWA I MĘKI CHRYSTUSA

Przekształcenie Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem na kolanach w Pietę dokonało się zgodnie z zasadą ideowego łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa. — Przykłady łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa w sztuce starochrześcijańskiej, średniowiecznej i nowożytnej: 1) zestawianie obok siebie dwóch przedstawień, z których jedno odnosi się do dzieciństwa Zbawiciela a drugie do jego męki; 2) zdobienie przedstawieniami Dzieciątka lub zaczerpniętymi z dzieciństwa Jezusa takich przedmiotów kultowych jak krzyże lub relikwiarze w kształcie krzyża; 3) wprowadzanie symboliki pasyjnej do przedstawień chrystologicznych, w których Chrystus występuje jako dziecko; 4) wprowadzanie symboliki pasyjnej do podobnych przedstawień mariologicznych: a) przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem, w których Dzieciątko trzyma w ręce krzyż; b) przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem, w których Maria trzyma w ręce krzyż; c) przedstawienia mariologiczne, w których myśl pasyjna dochodzi do głosu bądź przy pomocy symboli ukazywanych Chrystusowi przez aniołów lub świętych biorących udział w *santa conversazione*, bądź dzięki szczególnemu układowi ciała Chrystusa: Eleusa, Zwiastowanie męki Chrystusa, Matka Boska Pasyjna i Maria składająca w ofierze liturgicznej Chrystusa *artosa*.

Wyjaśniwszy źródła artystyczne (wewnętrzne) naszego tematu, zastanowimy się z kolei, w jaki sposób dokonało się przekształcenie Marii siedzącej z Dzieciątkiem na kolanach w Matkę Boską siedzącą z ciałem martwego Chrystusa na łonie. Z trzech przesłanek trzeciej grupy poglądów na powstanie Piety najbliższa prawdy wydaje się nam przesłanka druga, spośród zaś składających się na nią wypowiedzi najtrafniejsza wypowiedź Hannsa Swarzenskiego, przy czym znaczenie jego komunikatu upatrujemy nie tylko, jak to czyni Körte, w szczęśliwym odnalezieniu średniowiecznej miniatury z biblijną matką lamentującą nad zmarłym synkiem[1], lecz przede wszystkim w wydobyciu z zapomnienia zasady ideowego łączenia odległych od siebie w czasie zdarzeń, głęboko przenikającej wyobraźnię średniowiecza[2]. Jak bowiem umieszczenie Piety na linii rozwojowej przedstawień kultowych Marii prowadzi do słusznego powiązania jej układu formalnego z układem formalnym Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem na pół leżącym na kolanach, tak zasada ogarniania jednym rzutem oka początku i końca podporządkowuje jednorazowy przebieg powstania tematu ogólnym prawom rządzącym myślą religijną średniowiecza, rzucając niespodziewany snop światła na źródła ikonograficzne (zewnętrzne) naszego tematu.

Idea łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa wyrażana bywa w sztuce w sposób trojaki: przez zestawianie obok siebie dwóch przedstawień, z których jedno odnosi się do dzieciństwa Zbawiciela a drugie do jego męki, przez zdobienie przedstawie-

---

s. 194. Pojęcie zbiorowej podświadomości i archetypu w użytym tu znaczeniu wyjaśniają: Jung C. G., *Zur Psychologie des Kind-Archetypus* (Jung C. G. u. Kerényi K., *Das göttliche Kind*. Albae Vigiliae VI—VII, Leipzig 1940, s. 85—96); Jacobi *o. c.* s. 26—29, 72—85; Schmaltz G., *Über die Beziehungen der Tiefenpsychologie zu den Geisteswissenschaften (mit einer Symbolik des Auges als Beispiel)* (Studium Generale III, 7, Heidelberg 1950, s. 331—348). — Zagadnienie symboliczności *Magnae matris* z punktu widzenia stosunku dziecka do matki interesująco omawia Goodenough E. R., *The Evolution of Symbols Recurrent in Time, as illustrated in Judaism* (Eranos Jahrbuch XX, 1951, Mensch und Zeit, Zürich 1952, s. 285—319).

[1] Körte *o. c.* s. 113. [2] W sztuce starochrześcijańskiej i średniowiecznej znalazła ona wyraz przede wszystkim w *dittochaeum* jako *concordia Veteris et Novi Testamenti*, a od w. XII w typologii, wiążącej symboliczną paralelą wybrane przedstawienia Starego i Nowego Testamentu. Nazwa *dittochaeum* pochodzi od poetyckiego utworu Prudencjusza (348—410), składającego się z 24 wierszowanych *titulusów* do 24 scen Starego i takiej samej liczby odpowiadających im scen Nowego Testamentu; patrz Morey Ch. R., *Mediaeval Art*, New York 1942, s. 77, 103. Pojęcie typologii wyjaśnia Künstle *o. c.* I s. 58—60, 82.

22. Parsifal spotyka Sigune opłakującą ukochanego, miniatura z w. XV w rękopisie Parsifala (cod. 66) w Landesbibliothek w Dreźnie.

Według Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild.

niami Dzieciątka lub zaczerpniętymi z dzieciństwa Jezusa takich przedmiotów kultowych jak relikwiarze w kształcie krzyża lub krzyże oraz przez wprowadzanie symbolów pasyjnych do przedstawień, w których Chrystus występuje jako dziecko.

Do najstarszych przykładów pierwszego sposobu postępowania zaliczamy malowidło ścienne Theodotusa z w. VIII znajdujące się w kaplicy św. Cyriaka i św. Julitty w kościele S. Maria Antiqua w Rzymie, złożone z dwóch kompozycji: dolna wyobraża Matkę Boską siedzącą na tronie z Dzieciątkiem na kolanach i krzyżem osadzonym na długiej lasce w prawej ręce, w otoczeniu śś. Piotra i Pawła, św. Julitty i św. Cyriaka, fundatora i papieża Zachariasza; górna, umieszczona nad środkową grupą Marii i Chrystusa, scenę Ukrzyżowania[1]. Jako następny

[1] Wilpert J., *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert* IV, Freiburg i. Br. 1916, tabl. 179; Grabar A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, album, Paris 1943, tabl. XLIV, fig. 3 do tekstu w t. II, Paris 1946, s. 288—289.

w porządku czasowym przykład wymienić można płaskorzeźbę w kości słoniowej z w. IX niegdyś w zbiorach hr. Harracha na zamku Hradek w Czechach, służącą jako oprawa książki, podzieloną na cztery równej wielkości pola zamykające cztery nowotestamentowe sceny rozmieszczone tak, że Zwiastowaniu w polu górnym od strony lewej odpowiada w polu dolnym Ukrzyżowanie, a Bożemu Narodzeniu z prawej u góry—grupa trzech Niewiast u grobu w dole[1]. W francuskiej *Bible moralisée* z w. XIII często dwa przedstawienia, z których pierwsze opowiada o dzieciństwie Chrystusa, drugie o jego męce, graniczą z sobą w ramach jednej kompozycji. Tak Zwiastowaniu przeciwstawiona jest starotestamentowa scena ofiary składanej z baranka jako ilustracja I *Księgi Królów* 30[2], obok zaś wiszącego na krzyżu Chrystusa widzimy kolejno: na karcie z ilustracją do III *Księgi Królów* 18 Marię siedzącą na ławie z Dzieciątkiem[3], na karcie z ilustracjami do Mateusza 18 i Łukasza 15 Zwiastowanie[4], na karcie z ilustracjami do II *Pieśni nad Pieśniami* Boże Narodzenie[5]. Niezwykle pouczającego połączenia dzieciństwa i męki Zbawiciela dostarcza reliefowa dekoracja portalu głównego prowadzącego do cerkwi w klasztorze Moracza w Czarnogórze, zbudowanej w r. 1252, jak głosi wyryty na nadprożu napis, z fundacji Stefana, syna wielkiego księcia Wukana, a wnuka wielkiego żupana Stefana Nemani[6]. Na fryzie, biegnącym nad węgarami na wysokości nadproża, z lewej strony wyobrażona jest Maria z na pół leżącym (jak w temacie Pietà) Dzieciątkiem ściskającym w prawej dłoni jabłuszko, z prawej zaś Chrystus ukrzyżowany (z wyciągniętymi w bok ramionami, lecz bez krzyża) w towarzystwie maleńkich postaci smucącej się Matki Boskiej podpierającej twarz prawą ręką i św. Jana trzymającego w lewej dłoni książkę. W w. XIV układ ikonograficzny malowidła w S. Maria Antiqua powraca dwukrotnie w dekoracji ścian ołtarzowych na zamku w Karlštejnie pod Pragą: w kaplicy św. Krzyża (wzbogacony tematem Chrystusa Umęczonego) i w kaplicy św. Katarzyny. W przykładzie pierwszym tuż nad mensą wisi przybity do ściany tryptyczek Tomasza z Modeny, przedstawiający w polu środkowym Marię z Dzieciątkiem na rękach, na skrzydłach postacie świętych; wyżej równy mu rozmiarami tryptyk z Chrystusem «w studni» między dwoma aniołami i trzema Mariami; jeszcze wyżej duże Ukrzyżowanie w odmianie liturgicznej, dzieło — podobnie jak poprzednie — Teodoryka z Pragi[7]. W przykładzie drugim zmianie ulega tylko miejsce występowania i porządek tematów: w dole, na kamiennym antepedium nieznany artysta odtworzył historyczną scenę Ukrzyżowania; nad nią w architektonicznej niszy ołtarzowej wyobrażona jest Matka Boska na tronie z Dzie-

[1] Goldschmidt A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.—IX. Jahrhundert* I, Berlin 1914, tabl. X do tekstu s. 15. [2] Oxford, Bod. 270 b, fol. 145 v.; de Laborde A., *La Bible moralisée conservée à Oxford, Paris et Londres. Reproduction intégrale du manuscrit du XIII^e siècle* I, Paris 1911, tabl. 145. [3] Oxford, Bod. 270 b, fol. 168 (de Laborde *o. c.* I, tabl. 168); Toledo, Biblioteka Kapitulna katedry, t. I, fol. 136 (de Laborde *o. c.* IV, tabl. 629). [4] Londyn, Brit. Mus., Harley 1527, fol. 34 v. (de Laborde *o. c.* IV, tabl. 505). [5] Paryż, Bibl. Nat., lat. 11560, fol. 13 v. (de Laborde *o. c.* II, tabl. 297). [6] Millet G., *Étude sur les églises de Rascie* (L'art byzantin chez les Slaves: Les Balkans, premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, deuxième partie, Paris 1930, tabl. XVIII do tekstu s. 177); Okunev N. L., *Монастырь Морача в Черногории* (Zvláštní otisk ze sborníku «Byzantinoslavica» VIII 1939—1946, Praha 1946, tabl. IV do tekstu s. 115). [7] *Česká malba gotická*, fig. 52, 54, 60—63 do tekstu s. 69—70; Menclová D., *Hrad Karlštejn*, Praha 1946, s. 89 fig. 30 do tekstu s. 81, s. 99 fig. 35 do tekstu s. 83; Matějček et Pešina, *o. c.* fig. 54, 58, 59—62 do tekstu s. 20—21, 49—51.

ciątkiem na kolanach, adorowana przez Karola IV i jedną z jego żon[1]. Z tego samego czasu pochodzi część środkowa tryptyku w Akademii Weneckiej, przypisywanego mistrzowi Paolo, składająca się z dwóch kwater[2]: dolną wypełnia przedstawienie Marii siedzącej na tronie z Jezusem, na którego szyi wisi apotropaiczny koral[3], w górze grupie tej odpowiada Chrystus Umęczony w odmianie *Imago Pietatis* z Matką Boską i św. Janem.

W sztuce w. XV przykłady są coraz częstsze. Ograniczamy je do trzech. Na miniaturze z harmonią sfer w *Bible historiée* z lat około r. 1400 w British Museum w Londynie (Harley 4381, fol. 3 v), nad astronomiczną przestrzenią zaznaczoną przy pomocy siedmiu odcinków koła umieszczonych nad sobą w równych odstępach, przedstawiona jest Trójca św. z Chrystusem rozpiętym na krzyżu; u stóp jej leży Maria karmiąca piersią Dzieciątko[4]. Późniejsze nieco epitafium Walburgi Prünsterer (zm. 1434), pierwotnie w kościele dominikanów w Norymberdze, dziś w Germańskim Muzeum Narodowym tamże (nr 117), podzielone jest na dwa nierównej wielkości pola[5]. W górnym polu, większym, Matka Boska i św. Józef klęczą przed nowonarodzonym Jezusem w otwartej ku patrzącemu stajence. W polu dolnym, mniejszym, Chrystus w grobie okazujący rany *(ostentatio vulnerum)* stoi między symetrycznie rozmieszczonymi postaciami świętych, fundatora i jego żony. Jako przykład trzeci wymienić wypada piękne rzeźby zdobiące smukłe kapitele kolumn podtrzymujących baldachim symbolizujący niebo nad tumbą Kazimierza Jagiellończyka. Odkuł je w marmurze Jorg Huber z Passawy według projektu Wita Stwosza z r. 1492[6]. Na jednym z nich od strony południowej znajdujemy Boże Narodzenie, Śmierć Chrystusa na krzyżu i Sąd Ostateczny, na innym Boże Narodzenie oraz Pietę z Marią Magdaleną i św. Janem.

Jako przykład drugiego sposobu postępowania służyć może relikwiarz w kształcie krzyża przechowywany w skarbcu kaplicy Sancta Sanctorum na Lateranie, dzieło zapewne w. VI[7]. Jego przednią stronę wyróżnia pięć złotych płytek pokrytych emalią z siedmioma scenami: Zwiastowania i Nawiedzenia (ramię górne), Bożego Narodzenia (w środku), Hołdu Trzech Króli (prawe ramię), Ucieczki do Egiptu (lewe ramię), Ofiarowania Dzieciątka w świątyni i Chrztu Chrystusa (ramię dolne). Sceny te opowiadają o dzieciństwie i młodości Zbawiciela, chociaż staurotekę zdobić powinny tematy pasyjne[8]. Do tej samej grupy przykładów zaliczamy liczne

[1] Menclová *o. c.* s. 63 fig. 22, s. 67 fig. 23, s. 69 fig. 24 do tekstu s. 76—78. Kaplica ta była oratorium prywatnym Karola IV i nie służyła stale kultowi liturgicznemu, gdyż mensa nie posiada niezbędnego zagłębienia na relikwie. [2] Testi L., *La storia della pittura veneziana* I, Bergamo 1909, s. 157. [3] Callisen S. A., *The Evil Eye in Italian Art* (The Art Bulletin XIX, 1937, s. 450—462). [4] Harley 4381, fol. 3 v. (Millar E. G., *Souvenir de l'exposition de manuscrits français à peintures organisée à la Grenville Library (British Museum) en Janvier—Mars 1932.* Publications de la Société Française de reproductions de manuscrits à peintures XVII, Paris 1933, tabl. XLII do tekstu s. 32—33); reprodukuje ją również de Tolnay, *The Music of the Universe*, s. 82, fig. 10 do tekstu s. 93. [5] Lutze E. und Wiegand E., *Die Gemälde des XIII. bis XVI. Jahrhunderts* (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg, Leipzig 1937, Bilderband, fig. 20 do tekstu w tomie Beschreibender Text, s. 119). [6] Lossnitzer M., *Veit Stoss. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig 1912, s. 58—59. [7] Cabrol et Leclercq *o. c.* III, 2, Paris 1914, tabl. po szp. 3116 do tekstu szp. 3115—3119 (*sub voce* croix); Diehl Ch., *Manuel d'art byzantin* I, Paris 1926, s. 306, fig. 153 do tekstu s. 307; Grisar H., *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg i. Br. 1908, fig. 31, tabl., I i II do tekstu s. 58—82. [8] Grabar A. *o. c.* II, Paris 1946, s. 256, przypis 1.

krzyże relikwiarzowe złote, srebrne, niekiedy brązowe, starsze rzeźbione, młodsze w odlewie, przypadające na okres od w. VI do XIV, znajdywane na terenie Egiptu, gdzie występują najliczniej, w Syrii, Grecji, północnej Afryce i południowej Italii, a także na Krymie i na kaukaskich wybrzeżach Morza Czarnego[1]. Awers z reguły poświęcony jest przedstawieniu wiszącego na krzyżu Chrystusa, na rewersie odpowiada mu przedstawienie Matki Boskiej w typach ikonograficznych: Orantki[2], Orantki z Chrystusem Dzieciątkiem stojącym u stóp[3], Matki Boskiej siedzącej na tronie, trzymającej przed sobą Dzieciątko stojące na ziemi, jak na malowidle ściennym w rzymskich katakumbach św. Agnieszki[4], oraz Hodigitrii[5]. Tego rodzaju krzyż, pochodzący prawdopodobnie z południowej Italii, znajdował się niegdyś w zbiorach Działyńskich w Gołuchowie[6]. Jedną jego stronę zdobiło wyobrażenie ukrzyżowanego Chrystusa i napis REX REGNANTI (UM) alfabetem greckim, drugą *niketerion* czyli popiersie Boga Ojca między dwoma aniołami, dwaj święci i «widoczna do połowy Maria z głową siedzącego przed nią Dzieciątka». Z zabytków większej wartości artystycznej wymieńmy na koniec srebrny krzyż kuropałata Dawida z w. X, wykonany przez mistrza Asata, dziś w Muzeum «Metechi» w Gruzji, na którym pod przedstawieniem wiszącego na krzyżu Chrystusa stoi Hodigitria z Dzieciątkiem na lewej ręce[7].

Sposób trzeci znamy w dwóch odmianach. Do pierwszej należą przedstawienia chrystologiczne z Dzieciątkiem, wzbogacane symboliką pasyjną, do drugiej zaś podobnie ujęte przedstawienia mariologiczne. Obie odmiany posiadają liczne warianty.

---

[1] Zabytki te omawia szczegółowo Кондаковъ *o. c.* I, s. 258—266; wspomina o nich de Grüneisen *Sainte Marie-Antique. Le caractère et le style des peintures du VI^e au XIII^e siècle*, Paris 1911, s. 102—103; ich ikonograficzne znaczenie wyjaśnia Lépicier (*o. c.* s. 20), mając na myśli przede wszystkim krzyże procesyjne; patrz niżej, s. 229. [2] Кондаковъ *o. c.* I, s. 259 fig. 162, s. 260 fig. 163, s. 261 fig. 166 do tekstu s. 262; tu także należy emaliowany krzyż w Victoria and Albert Museum w Londynie, który Dalton O. M. (*Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, s. 506 fig. 302) datuje na w. VIII, a Кондаковъ (*o. c.* I, s. 265 fig. 175 do tekstu s. 263—265) na w. IX—X. [3] Кондаковъ *o. c.* I, s. 261 fig. 165, s. 262 fig. 168, s. 263 fig. 171 do tekstu s. 262. Autor wymienia również krzyż (s. 261 fig. 164), na którym Maria przedstawiona jest z rękami spoczywającymi na piersi, i krzyż (s. 261 fig. 167), na reprodukcji nieczytelny; patrz także Кондаковъ *o. c.* II, s. 104 fig. 32 i 33 do tekstu s. 104—105. Grüneisen (*o. c.* s. 103 fig. 267) podaje jako przykład enkolpion z w. IX w Muzeum miasta Kapui. Zdaniem Kondakowa w wyobrażeniach tego rodzaju Dzieciątko siedzi przed Matką Boską. Czy nie mamy tu raczej Marii orantki z Chrystusem na piersi w typie Blacherniotissy Platytery, o którym patrz Jaques R., *Blacherniotissa* (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte II, Stuttgart 1941, szp. 821—828). [4] Кондаковъ *o. c.* I, s. 263 fig. 170, s. 264 fig. 173 do tekstu s. 262—263. Inny przykład reprodukuje Кондаковъ w pracy *Иконографія Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія*, Ст. Петербургъ 1911, s. 192 fig. 138 do tekstu s. 192—193); patrz tenże, *Иконографія Богоматери* II, s. 137 fig. 60 do tekstu s. 136; Grabar *o. c.* album, tabl. LXII fig. 8. [5] Кондаковъ, *Иконографія Богоматери* I, s. 264 fig. 172 do tekstu s. 263; tamże s. 166 fig. 75 (krzyż syryjski w Muzeum w Kijowie), s. 240 fig. 119 (złoty krzyż z w. XI w zakrystii klasztoru Martivili w Gruzji) i s. 241 fig. 120 (krzyż z w. XIV w zakrystii cerkwi św. Niny w Sygnache); Grabar A. *o. c.*, album, tabl. LXII, fig. 7. [6] Fröhner W., *Collection du château de Gołuchów. L'orfèvrerie*, Paris 1897, tabl. III; Cabrol et Leclercq *o. c.* I, 2, Paris 1907, fig. 1027 do tekstu szp. 29—30 Кондаковъ *o. c.* I s. 266 fig. 176, do tekstu s. 265—266; Grabar A. *o. c.*, album, tabl. LXII, fig. 6. [7] Амиранашвили С. И., *История грузинского искусства* I, Москва 1950, tabl. 118 do tekstu s. 215.

Wśród przykładów odmiany pierwszej ważne miejsce przypada przedstawieniom historycznym. W Pokłonie Trzech Króli na płaskorzeźbionej piksydzie z w. VI, przechowywanej w Bargello we Florencji, Dzieciątko w lewej ręce trzyma krzyż łaciński[1]. W Pokłonie Trzech Króli na obrazie Rogera van der Weyden w Monachium nad żłóbkiem wisi przybity do ściany krucyfiks[2]. Na miniaturze w Psalterium ze Strassburga, datowanym na pierwszą połowę w. XIII, Dzieciątko stoi w żłóbku z jedną nóżką na zewnątrz, jak Chrystus zmartwychwstały wychodzący z grobu[3], na drzeworycie zaś Łukasza Cranacha Starszego, wyobrażającym Zmartwychwstanie, Chrystus w postaci Dzieciątka unosi się nad otwartym sarkofagiem[4].

Przykładem powiązania idei wcielenia i odkupienia w reprezentacyjnym przedstawieniu chrystologicznym jest miniatura z Trójcą św. w manuskrypcie z w. XIV w Pierpont Morgan Library (nr 331): na kolanach Boga Ojca siedzi Dzieciątko z dużym krzyżem na ramieniu[5].

Z przedstawień dewocyjnych na uwagę zasługują pojawiające się w w. XV, a ulubione w okresie kontrreformacji i baroku przedstawienia Dzieciątka z narzędziami męki w rękach, już to samego, jak na ulotnych drukach (niem. *Einblattdrucke*) z życzeniami noworocznymi *(Festum nominis Jesu)*, zebranych i wydanych przez Heitza[6], bądź też w towarzystwie aniołów, czy to pomagających Dzieciątku dźwigać *arma Christi*, jak na sztychu Hieronima Wierixa (1553—1619)[7], czy też ukazujących Zbawicielowi leżącemu w żłóbku krzyż, jak na renesansowym ołtarzu skrzydłowym o gotyckich tradycjach w lewej nawie

[1] Кондаковъ *o. c.* I, s. 50 fig. 32 i s. 51 fig. 33 do tekstu s. 51—52; Vezin G., *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif* (Forme et style. Essais et mémoires d'art et d'archéologie, Paris 1950, s. 65 fig. 10 do tekstu s. 64). Kondakow przypuszcza, że Chrystus trzyma w ręce krzyż ołtarzowy przypominający wyglądem krzyże relikwiarzowe. [2] Friedländer M. J., *Altniederländische Malerei* II. *Roger van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin 1924, tabl. XLII do tekstu s. 107. Na motyw krzyża w scenie Bożego Narodzenia zwraca uwagę Swarzenski H., *Quellen zum deutschen Andachtsbild*, s. 142. [3] Swarzenski H., *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, Tafelband s. 84 fig. 496, Text s. 121 przypis 2. Do podobnych przykładów ideowego łączenia początku i końca życia Chrystusa zalicza Swarzenski scenę Chrztu Chrystusa, w której występuje krzyż, oraz uzupełniające się przedstawienia Piety w typie Nikopoi i Trójcy św. w typie *Gnadenstuhl*. O krzyżu w scenie Chrztu Chrystusa patrz Swarzenski H., *Quellen zum deutschen Andachtsbild*. [4] Schrade H., *Die Auferstehung Christi* (Ikonographie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltformen I, Berlin u. Leipzig 1932, tabl. 8 fig. 39 do tekstu s. 109); Swarzenski H., *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, Text s. 121 przypis 2. Stosunek tematu Zmartwychwstania Chrystusa do tematu Bożego Narodzenia omawia Schrade *o. c.* s. 104—109. [5] Morey Ch. R., *A Group of Gothic Ivories in the Walters Art Gallery* (The Art Bulletin XVIII, 1936, fig. 13 do tekstu s. 200). [6] Heitz P., *Neujahrswünsche des XV. Jahrhunderts*. Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts I, 3. wyd., Strassburg 1909, fig. 1—2 (Dzieciątko i *arma Christi*); fig. 3—8 (Dzieciątko z krzyżem w ręce na kwiecie); fig. 18 (Dzieciątko z krzyżem, gołąbkiem i zającem); fig. 20 (Dzieciątko z krzyżem i symboliczną kulą). W związku z tematem Piety *corpusculum* na przedstawienia te zwróciła uwagę Reiners-Ernst *o. c.* s. 76 fig. 22 do tekstu s. 75. Przykłady Dzieciątka otoczonego narzędziami męki, siedzącego lub stojącego w sercu Jezusa, Dzieciątka leżącego na krzyżu i Dzieciątka bawiącego się koroną cierniową wspomina Sauer *o. c.* s. 18. Temat Dzieciątka z symbolami pasyjnymi w sztuce okresu kontrreformacji w Niderlandach omawia Knipping B., *De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden* I, Hilversum 1939, s. 152—155. [7] Knipping *o. c.* s. 154 fig. 101 do tekstu s. 155.

bocznej kościoła św. Marka w Krakowie[1], albo na sztychu Krzysztofa Jeghera (zm. 1653)[2].

Dla wyjaśnienia powstania Piety szczególne znaczenie posiada odmiana druga, obejmująca przedstawienia mariologiczne wzbogacone symboliką pasyjną. Do wyjątków zaliczamy wyobrażenie Matki Boskiej bez Dzieciątka, z krzyżem w ręce, jak na płytce z kości słoniowej, publikowanej przez Grüneisena, z Marią siedzącą w pozycji frontalnej, trzymającą w prawej ręce długie berło zakończone krzyżem, w lewej zaś dwa wrzeciona[3], lub na miniaturze w *Sacramentarium* z Gellone z w. VIII, będącej jakby ilustracją apokryficznego *Transitus Mariae*, gdzie Matka Boska stoi z krzyżem w podniesionej ku górze ręce prawej i kadzielnicą w opuszczonej lewej[4], lub na miniaturze z Petershausen, datowanej na w. X, w Bibliotece Uniwersyteckiej w Heidelbergu, której tematem jest Maria w koronie na głowie, siedząca na tronie, z książką w dłoni lewej i berłem zakończonym krzyżem wysadzanym drogimi kamieniami w prawej[5]. Pozostałe przykłady dzielimy na trzy grupy.

Do pierwszej należą przede wszystkim reprezentacyjne przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem trzymającym w ręce krzyż, znak wiary i symbol męki, bądź to Hodigitrii, jak na płaskorzeźbionej w kości słoniowej oprawie książki z w. VI w Bibliotece Narodowej w Paryżu (nr 9384)[6], lub na anglosaskiej miniaturze w Bibliotece Kapitulnej w Kolonii[7], bądź też Nikopoi, jak na kaflu znalezionym w Kartaginie[8] lub na miniaturze odtwarzającej *Vierge d'or* z Clermont, zamówionej przez biskupa Stefana II około r. 946 u kleryka Aleaume, w manuskrypcie 145 z w. X w Bibliotece w Clermont[9], albo na mozaice z w. XIII, którą arcybiskup Ugo polecił ozdobić apsydę katedry w Capui[10], a także wyobrażenie Marii z Jezusem obejmującym obiema rękami równy mu wielkością krzyż w kształcie litery T *(crux commissa)* na sztychu mistrza J. A. von Zwolle[11] oraz wypowiadające tę samą myśl językiem renesansowej dewocji liczne Madonny z Dzieciątkiem Botticellego (1446—1510), jak na obrazie w Muzeum Poldi Pezzoli w Mediolanie, gdzie artysta wprowadza

---

[1] Tryptyk ten jest równocześnie przykładem łączenia w jednym dziele sztuki dwóch scen z życia Chrystusa, z których pierwsza odnosi się do jego dzieciństwa, a druga do męki, kompozycji bowiem środkowego pola z Dzieciątkiem odpowiada w nasadzie historyczna scena Opłakiwania pod krzyżem. Na rewersach skrzydeł postacie świętych (z lewej strony św. Piotr u góry, św. Paweł i św. Krzysztof u dołu; z prawej zaś św. Anna Samotrzeć w kwaterze górnej, św. Dorota i św. Klara w kwaterze dolnej) oraz fundatorzy w układzie wiecznej adoracji, o którym patrz Bruns L., *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts* (Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte IV, Wien 1940, s. 253—432). Motywem tym zajmujemy się w osobnej rozprawie. [2] Knipping *o. c.* s. 153 fig. 100. [3] de Grüneisen *o. c.* s. 102 fig. 265 (typ monetarny); Кондаковъ *o. c.* I, s. 297 fig. 200 do tekstu s. 298 przypis 1; Lawrence M., *Maria Regina* (The Art Bulletin VII, 1924 s. 155 przypis 58). [4] Paryż, Bibl. Nat., lat. 12048; de Grüneisen *o. c.* s. 102 fig. 266 (typ liturgiczny); Кондаковъ *o. c.* I, s. 298 fig. 201 do tekstu s. 297 przypis 1; Lawrence *l. c.* [5] Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, fig. 63 do tekstu s. 57. [6] Кондаковъ *o. c.* I, s. 225 fig. 146 do tekstu s. 224—225. [7] Beissel *o. c.* fig. 64 do tekstu s. 158. [8] Cabrol et Leclercq *o. c.* II, 2, 1, Paris 1910, fig. 2150 do tekstu szp. 2301; Кондаковъ *o. c.* I, s. 221 fig. 143 do tekstu s. 220—221. [9] Bibliothèque de Clermont, ms 145; Bréhier, *L'art chrétien*, s. 240 fig. 126 do tekstu s. 240—241. [10] Bertaux E., *L'art dans l'Italie Méridionale* I, Paris 1904, s. 187 fig. 74 do tekstu s. 186; Lawrence *o. c.* tabl. CVIII fig. 9 do tekstu s. 155. [11] Lehrs M., *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert* VII, Wien 1930, tabl. 193 nr 481.

zamiast krzyża gwoździe, widoczne w lewej dłoni Jezusa i koronę cierniową, wiszącą na lewej jego rączce[1].

Drugą grupę tworzą te przedstawienia Marii z Dzieciątkiem, w których nie Chrystus, ale Matka Boska występuje z krzyżem. W sztuce wczesnego i pełnego średniowiecza typem ich jest siedząca na tronie Nikopoia, jak na relikwiarzu z w. V lub VI w Grado[2], na trzech freskach w Rzymie: z w. VIII w Santa Maria Antiqua, gdzie głowę Dzieciątka otacza nimb krzyżowy[3], z w. IX w kościele S. Clemente[4] i z w. XII w apsydzie kaplicy św. Mikołaja w pałacu lateraneńskim[5], oraz na obrazie z początku w. XIII w S. Maria in Trastevere, przedstawiającym Madonnę *della Clemenza* z krzyżem opartym o tron w prawej ręce[6]. W sztuce późnego średniowiecza przykładom tym odpowiada Matka Boska stojąca na półksiężycu, z krucyfiksem w prawej ręce, lewą podtrzymująca na pół leżące Dzieciątko z jabłuszkiem w prawej dłoni, w *Missale* z początku w. XV w dawnej Bibliotece Miejskiej we Wrocławiu (karta 7 v)[7] i współczesna jej Maria tzw. Jackowa «sculpta in alabastrillo», *virgo-virga* z Dzieciątkiem na lewej ręce, prawą oparta o *lignum vitae* z ukrzyżowanym Zbawicielem, oplecione ciałem węża, z kościoła dominikanów we Lwowie (fig. 23)[8].

W trzeciej grupie myśl pasyjna dochodzi do głosu bądź przy pomocy symboli ukazywanych Chrystusowi przez świętych biorących udział w *santa conversazione*, bądź dzięki szczególnemu układowi ciała Dzieciątka. Niekiedy potwierdza ją napis lub zasmucony wyraz twarzy Matki Boskiej.

W siódmym dziesięcioleciu w. XIII w rzeźbie francuskiej zamiast krzyża w rękach Jezusa pojawia się szczygiełek, symbol m. i. ofiary, męczeństwa i śmierci, motyw ulubiony w malarstwie włoskim trecenta[9]. Chrystus zazwyczaj bawi się z ptaszkiem pogodnie uśmiechnięty. Na pięknym jednak tondzie Michała Anioła, wykona-

---

[1] van Marle *o. c.* XII, The Hague 1931, s. 99 fig. 49 do tekstu s. 97; Skrudlik M., *Obraz Matki Boskiej Nieustającej Pomocy. Studium ikonograficzne*, Tuchów 1938, fig. IX do tekstu s. 17. Madonny Botticellego porównuje z tematem Matki Boskiej Pasyjnej Кондаковъ, *Иконографія Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія*, s. 146—150. [2] de Grüneisen, *o. c.* s. 54 fig. 225; tenże, *Les caractéristiques de l'art copte*, Florence 1922, s. 117 fig. 60; Кондаковъ, *Иконографія Богоматери* I, s. 295 fig. 199 do tekstu s. 295—297. [3] de Grüneisen, *Sainte Marie-Antique* s. 101; Кондаковъ *o. c.* I, s. 292 fig. 195. [4] de Grüneisen *l. c.* Wilpert *o. c.*; IV, tabl. 274.; Кондаковъ *o. c.* I, s. 299 fig. 202 i s. 300 fig. 203 do tekstu s. 297—300. [5] Lawrence *o. c.* tabl. CVIII fig. 11 do tekstu s. 156. [6] Кондаковъ *o. c.* I, s. 302 fig. 204 do tekstu s. 301—304; kopia w Nowogrodzie Niżnym (tamże s. 303 fig. 205 do tekstu s. 303—304). [7] Podlacha W., *Miniatury śląskie do końca w. XIV* (Historia Śląska od czasów najdawniejszych do roku 1400 III, Kraków 1936, tabl. LXXVII do tekstu s. 235); Kloss E., *Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters*, Berlin 1942, tabl. III barwna do tekstu s. 111—112, 221. O krucyfiksie w ręku Matki Boskiej pisze Podlacha *o. c.* s. 236: «Z podobnym dodatkiem, nie notowanym w ikonografii u Krausa i Detzla, ani u Bergnera i Künstlego, spotykamy się jeszcze raz w kodeksie nr 162»; patrz Kloss *o. c.* tabl. 211 do tekstu s. 138—139, 220. [8] Spraw. KHS VII, Kraków 1906, szp. CCCVII fig. 16 do tekstu szp. CCCVI—CCCXII; Dutkiewicz *o. c.* s. 304, fig. 115 do tekstu s. 149—150. [9] Friedmann H., *The Symbolic Goldfinch. Its History and Significance in European Devotional Art* (The Bollingen Series VII, Pantheon Books 1946, s. 3, 9—10). Związek szczygiełka z ideą ofiary i męki wyjaśnia znana legenda o ptaszku, który wyciągając cierń z głowy Chrystusa krwią poplamił sobie pióra, a także tradycja Physiologusa smyrneńskiego, w którym charadrius, utożsamiany później ze szczygiełkiem, jest symbolem wiszącego na krzyżu Zbywiciela; patrz Strzygowski J., *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna* (Byzantinisches Archiv 2, Leipzig 1899, s. 13—14, 84). Z ideą śmierci łączy szczygiełka Leonardo da Vinci; Richter J. P.

23. Matka Boska Jackowa, posążek alabastrowy z pocz. w. XV z kościoła dominikanów we Lwowie.

Fot. Wł. Gumuła.

nym dla Taddea Taddei, obecnie w Burlington House w Londynie, Dzieciątko, dostrzegłszy ptaka na wyciągniętej ręce św. Jana Chrzciciela w przerażeniu szuka ratunku u matki, uświadamiając sobie ofiarę krzyża, której szczygieł jest zapowiedzią[1].

Innym razem rolę symbolu pasyjnego spełniają stygmaty św. Franciszka. Na obrazie wotywnym Piotra Lorenzettiego, znajdującym się w nawie poprzecznej dolnego kościoła św. Franciszka w Assyżu, w środku kompozycji o kształcie wydłużonego prostokąta leżącego przedstawiona jest Maria zwrócona w trzech czwartych w prawo i lekko pochylona ku przodowi, z Chrystusem na lewej ręce, w towarzystwie św. Franciszka z lewej strony i św. Jana Ewangelisty z prawej. Między Matką Boską a Dzieciątkiem toczy się rozmowa bez słów. Jezus pytający wzrok zatrzymał na twarzy matki, która wielkim palcem lewej ręki wskazuje na stygmaty św. Franciszka[2].

Te same treści ideowe najprostszymi środkami wypowiedział Jan van Eyck, wyobrażając jako symbol nieba — wnętrze gotyckiego kościoła widzianego z zachodu, w którego nawie głównej na pierwszym planie stoi Maria z Dzieciątkiem na prawej ręce, w głębi zaś na belce tęczowej między Matką Boską a św. Janem wznosi się krzyż z rozpiętym Chrystusem[3].

Niekiedy miejsce krzyża, ptaka lub krucyfiksu zajmuje klepsydra. Na rysunku kredką Michała Anioła w kolekcji księcia Portland w Londynie, przedstawiającym tzw. Madonnę *del Silenzio*, na długiej ławie z lewej strony siedzi Maria, z prawej zaś leży śpiące Dzieciątko, głowę oparłszy na kolanach matki. Prawa ręka Chrystusa zwisa bezwładnie jak w Pietach. Po bokach święci: z prawej strony zamyślony św. Józef z głową podpartą lewą ręką, z lewej św. Jan Chrzciciel w skórze lwa. Umieszczona na ziemi kle-

and Richter I. A., *The Literary Works of Leonardo da Vinci* II, Oxford University Press 1939, s. 309, nr 1316: »Il calderugio dà il titimalo(?) ai figliuoli ingabbiati; — prima morte che perdere libertà».

[1] Friedmann *o. c.* fig. 138—130 do tekstu s. 126—135. Tu również niezwykle interesująca interpretacja polityczna zabytku. Z innych publikowanych przez Friedmanna przykładów Matki Boskiej ze szczygiełkiem zapowiadającym mękę Chrystusa przytaczamy obraz Juana de Juanes (1523—1579) w kolekcji John G. Johnsona w Filadelfii, ze św. Hieronimem oraz dwoma aniołami trzymającymi w rękach krzyż i włócznię (Friedmann *o. c.* fig. 19 do tekstu s. 50). [2] Кондаковъ, *Иконографія Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія*, s. 146 fig. 96 i s. 147 fig. 97 do tekstu s. 145 i 146. Fragment wspomnianego fresku reprodukują de Francovich (*o. c.* s. 257 fig. 225) i van Marle (*o. c.* II, The Hague 1924, s. 250 fig. 232 do tekstu s. 251). [3] Friedländer *o. c.* I. *Die van Eycks. Petrus Christus*, tabl. XXXIII do tekstu s. 78—79.

psydra wskazuje na symboliczne znaczenie tematu, mierząc bowiem nieubłaganie czas zapowiada śmierć: *momento mori*[1].

Symbol pasyjny kryje się również pod postacią baranka na obrazie św. Anny Samotrzeć Leonarda da Vinci w Luwrze, jak wynika ze sprawozdania o czynnościach artysty przesłanego przez Fra Pietro de Nuvolaria w dniu 3 kwietnia 1501 Izabeli d'Este[2].

Z trzecią grupą przykładów ideowego łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa w przedstawieniach mariologicznych wiążą się ściśle cztery tematy, które, zbliżając nas do źródeł artystycznych Piety, pozwalają lepiej jeszcze zrozumieć zasady, zgodnie z którymi przedstawienie Marii z Dzieciątkiem uległo przekształceniu w przedstawienie Matki z ciałem martwego Syna na kolanach. Tematami tymi są: Eleusa, Zwiastowanie męki Chrystusa, Matka Boska Pasyjna i Maria składająca w ofierze liturgicznej Chrystusa *artosa*.

Termin grecki ἐλεῦσα, któremu odpowiada polskie miłościwa, używany bywa w nauce o sztuce w dwóch znaczeniach. W pierwszym, rzadszym, służy do charakterystyki każdego kultowego przedstawienia Matki Boskiej, szczególnie jednak tej odmiany Hodigitrii, w której Maria zwraca się do Syna, szukając u niego miłosierdzia dla ludzkości, a Chrystus spoglądając na matkę, na prośbę jej i świata odpowiada błogosławieństwem, jak na obrazie z w. XIV, przechowywanym na szczycie Monte della Guardia koło Bolonii[3]. W znaczeniu drugim, powszechnie przyjętym, określa Hodigitrię bądź to siedzącą, bądź też stojącą, niekiedy widoczną do połowy, z siedzącym lub stojącym na ręce Marii Dzieciątkiem, obejmującym ją za szyję i tulącym swą twarzyczkę do jej twarzy pełnej smutku, zadumy i jakby boleśnie uśmiechniętej. W sztuce ruskiej ten typ Eleusy nosi nazwę *Umilenie*[4].

Do niedawna sądzono, że temat Eleusy w węższym znaczeniu powstał na Wschodzie w drugim okresie rozkwitu sztuki bizantyńskiej za panowania cesarzy dynastii macedońskiej i Komnenów (w. IX—XII), a za najstarszy jej przykład

[1] Gould C., *Some Addenda to Michelangelo Studies. The Original Drawing of the «Madonna del Silenzio»* (The Burlington Magazine XCIII, nr 582, September 1951, s. 279—281 fig. 1). Idea przyszłej męki Chrystusa zaznaczona jest przy pomocy motywu krzyża w następujących powtórzeniach kompozycji Michała Anioła: na sztychu wykonanym przez Bonasone w r. 1561 oraz na malowanych kopiach w Londynie (National Gallery), w Dreźnie i w Orleanie. Symbolikę pasyjną Madonny *del Silenzio* omawia de Tolnay Ch., *Werk und Weltbild des Michelangelo* (Albae Vigiliae N. F. VIII, Zürich 1949, s. 70—71). [2] Heydenreich *o. c.* s. 208 przypis 1; Marazza A., *Ritorno a Leonardo da Vinci nel quinto centenario della nascità* (L'Arte LI, nuova serie 18, Milano 1948—1951, s. 9). [3] Кондаковъ, *Иконографія Богоматери* II, s. 211—217, 237; tenże, *Русская икона* IV, Praga 1933, s. 219. Zazwyczaj jest to odmiana Hodigitrii zbliżona do zachodnio-europejskiej *Madre di Consolazione*. O używaniu terminu Eleusa na oznaczenie Hodigitrii wzmiankuje Grabar I., *Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Éléousa* (Mélanges Charles Diehl II. Art, Paris 1930, s. 29 przypis 1). [4] Alpatoff M. und Lasareff V., *Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche* (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XLVI, Berlin 1925, s. 140—155); Grabar I. *o. c.* s. 29—42; Schweinfurth *o. c.* s. 434—439; Lasareff *o. c.* s. 26—65, rozdz. II s. 36—42). Pomijamy świadomie prace: Лихачевъ Н. П., *Историческое значеніе итало-греческой иконописи, изображенія Богоматери въ произведеніяхъ итало-греческихъ иконописцевъ и ихъ вліяніе на композиціи нѣкоторыхъ прославленныхъ русскихъ иконъ*, Ст. Петербургъ 1911, s. 168—192 i Кондаковъ Н. П., *Иконографія Богоматери. Сьязи чреческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія*, s. 150—165, upatrujące początki typu na Zachodzie, w szkole italo-bizantyńskie. Nadmienić należy, że Kondokowowi (*o. c.* s. 151) nie obca była myśl szukania źródeł Eleusy w sztucej bizantyńskiej w. XII i XIII, co słusznie podnosi Grabar I. *o. c.* s. 29.

uchodziła słynna ikona z końca w. XI lub początku XII niegdyś w cerkwi Wniebowstąpienia P. Marii w Włodzimierzu Suzdalskim, dziś znajdująca się w Muzeum Historycznym w Moskwie[1]. Jak wykazał w ostatnich latach Poglayen-Neuwall, pierwszeństwo wśród zachowanych do naszych czasów przedstawień Eleusy należy się pięknemu reliefowi na wypukłym kawałku kości słoniowej w Walters Art Gallery w Baltimore (fig. 24), wykonanemu w w. VI lub z początkiem VII prawdopodobnie w koptyjskim Egipcie lub, być może, w Syrii, głośnemu dopiero od czasów wystawy *The Dark Ages*, urządzonej w r. 1937 w Muzeum Sztuki w Worcester (Mass.). Matka Boska na tronie, lekko zwrócona w prawo, trzyma na prawej dłoni Dzieciątko w pozycji siedzącej, twarzą skierowane w lewą stronę; lewą rękę złożyła na lewym ramieniu Chrystusa, który obejmując matkę rączkami za szyję tuli się do niej w taki sposób, że lewy policzek Marii i jego prawy stykają się z sobą. Po bokach stoją dwaj aniołowie, mniejsi nieco rozmiarami od Matki Boskiej, gdyż nogi ich ledwie sięgają ławy, na której ona spoczywa, choć głowy na tej samej umieszczone są wysokości, co głowa Marii[2].

Zwracając uwagę na nieuchwytność i niejasność idei wyrażonej w temacie Eleusy, Igor Grabar upatruje w naturalnej miłości matki i dziecka powszechnie zrozumiałą treść przedstawienia[3]. Wydaje się jednak, że pod postacią łatwych dla każdego do odczytania uczuciowych wartości układ Eleusy kryje w sobie symboliczne znaczenie. Trafnie ujął je już w r. 1911 Kondakow, wiążąc nasz temat z Matką Boską Pasyjną[4]. Oto smutek, zadumę i bolesny uśmiech Marii wytłumaczyć

[1] Alpatoff u. Lasareff, *Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche*, s. 142 fig. 1, s. 143 fig. 2; Weigelt C. H., *Über die mütterliche Madonna in der italienischen Malerei des XIII. Jahrhunderts* (Art Studies. Mediaeval, Renaissance and Modern VI, Cambridge, Harvard University Press 1928, fig. 8 do tekstu s. 199); Анисимовъ А. И., *Владимірская икона Божіей Матери*, Прага 1928; Halle F. W., *Die Bauplastik von Wladimir Susdal. Russische Romanik*, Berlin-Wien-Zürich 1929, tabl. 4; Grabar I., *o. c.* s. 31 fig. 1, s. 32 fig. 2, s. 33 fig. 3; Лазаревъ В. Н, *История византийской живописи* I, Москва 1947, tabl. XXXVIII do tekstu s. 125 oraz przypis 76 na s. 324. Przykłady Eleusy w sztuce bizantyńskiej w. XI i XII wymieniają: Alpatoff u. Lasareff *o. c.* s. 148—150; Schweinfurth *o. c.* s. 436—437; Lasareff *o. c.* s. 37. W *Истории византийской живописи* przyjmuje Łazariew za najstarsze przedstawienie Eleusy fresk w Tokale-Kilissé z lat 963—969. Do najwcześniejszych przykładów Eleusy na Zachodzie zaliczane bywają tradycyjnie: miniatura francuska w Komentarzu św. Hieronima do Izajasza z r. 1134 w Bibliotece w Dijon (Alpatoff u. Lasareff *o. c.* s. 150 fig. 9; Lasareff, *o. c.* fig. 5 do tekstu s. 37); miniatura w łacińskim zwoju *Exultet* datowanym na lata około r. 1115 w Bibl. Nat. w Paryżu, Nlles Aq. lat. 710 (Alpatoff u. Lasareff *o. c.* s. 152 fig. 11; Lasareff *o. c.* fig. 2 do tekstu s. 37); emaliowana dekoracja przenośnego ołtarzyka z lat około r. 1115, dzieło mistrza Eilberta, w Welfenschatz w Hildesheimie (Lasareff *o. c.* s. 37) oraz miniatura Matthew Paris (1192—1259) w Historia Anglorum w Brit. Mus. w Londynie, Royal 14 (Alpatoff u. Lasareff *o. c.* s. 150 fig. 10; Lasareff *l. c.*). Prawdopodobnie jednak temat ten znany był sztuce Zachodu już w w. X, jak pozwala wnioskować niezwykłe ikonograficznie przedstawienie Trójcy św. w Psałterzu Harley 603 (fol. 1) z końca w. X i początku XI w Brit. Mus. w Londynie (Kendrick T. D., *Late Saxon and Viking Art*, London 1949, tabl. XIV do tekstu s. 15—16), pochodzącym ze szkoły mistrza wspaniałego Ukrzyżowania w kodeksie Harley 2904 z lat 974—986 (Niver Ch., *The Psalter in the British Museum, Harley 2904.* Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter II, Cambridge Mass. 1939, s. 667—687): Bóg Ojciec, którego głowę otacza nimb krzyżowy, tuli do siebie siedzącego na jego lewym kolanie Chrystusa; twarze obu postaci stykają się ze sobą jak w temacie Eleusy. O miniaturze tej pisze Kantorowicz E. w The Art Bulletin XXIX, 1949, s. 84, jak podaje Kendrick *o.c.* s. 16 przypis 1. [2] Poglayen-Neuwall S., *Eine frühe Darstellung der «Eleusa»* (Orientalia Christiana Periodica VII, 1—2, Rom 1941, s. 293—294, fig. po s. 294). [3] Grabar I. *o. c.* s. 29 przypis 1. [4] Кондаковъ, *o. c.* s. 153—155; tenże, *Русская икона* III, Praga 1931 s. 168.

można tylko jako przeczucie przyszłych cierpień Chrystusa. Właściwą treść Eleusy stanowi myśl Matki Boskiej o dobrowolnej, ofiarnej śmierci jej Syna. Spostrzegłszy wyraz cierpienia na twarzy matki, Dzieciątko zwraca się do niej z gorącą pieszczotą, na którą Matka Boska odpowiada łagodnym uśmiechem. O słuszności powyższej interpretacji tematu świadczy miejsce, jakie Eleusa zajmuje między innymi przedstawieniami figuralnymi. Na włoskim obrazie deskowym z w. XIII w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (nr 1042) w kształcie kwadratu zamkniętego od góry trójkątem, podzielonego na trzy pionowe pola, w środkowym polu, większym, wyobrażona jest Glykofilusa, odmiana Eleusy, w której Dzieciątko tuli się do matki i zbliża swą twarz do jej twarzy, nie obejmując jednak Marii rączkami za szyję, a po bokach, w węższych polach, podzielonych poziomo na połowy, widzimy z lewej strony u góry Chrystusa wstępującego po drabinie na krzyż, na dole Zdjęcie z krzyża; po prawej stronie w górze Ukrzyżowanie, u dołu scenę Opłakiwania pod krzyżem[1]. Podobnie rozmieszczone zostały przedstawienia figuralne na tryptyku Bonawentury Berlinghieri z Lukki z drugiej połowy w. XIII, należącym do zbiorów Grüneisena. Środek jego zajmuje duże przedstawienie Glykofilusy, górną kwaterę lewego skrzydła Zwiastowanie, dolną Biczowanie; całe prawe skrzydło wypełnia wydłużona kompozycja sceny Ukrzyżowania[2]. Te same wreszcie treści dochodzą do głosu w czeskim dyptychu z lat około r. 1360 w zbiorach prywatnych w Wied-

24. Eleusa, płaskorzeźba w kości słoniowej z w. VII, Walters Art Gallery w Baltimore. *Według Poglayen-Neuwalla, Eine frühe Darstellung der «Eleousa».*

[1] Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile* fig. 670 do tekstu s. 685. Typ Glykofilusy omawia Weigelt *o. c.* s. 195—221. W związku z tematem Marii Glykofilusy warto zwrócić uwagę na typ Symeona Glykofilona wyobrażanego bądź to w całej postaci, jak na malowidle z ostatniej ćwierci w. XII w zamku Eppan w Tyrolu czy na miniaturze w Nowym Testamencie z w. XIII ze zbiorów Rockefeller McCormick w Bibliotece Uniwersyteckiej w Chicago (ms. 2400; Shorr *o. c.* fig. 24 do tekstu s. 24), bądź też do połowy, jak na miniaturze w tetraewangeliarzu z Karahissar z r. 1265 w Leningradzkiej Bibliotece Państwowej (ms. gr. 105; Shorr *o.c.* fig. 20 do tekstu s. 24), albo na malowidle ściennym z w. XVI lub XVII w jednym z klasztorów mołdawskich (Ştefănescu J. D., *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient.* Annuaire de l'Institut de Philosophie et d'Histoire Orientales I, 1932—1933, Bruxelles 1933, tabl. XIX; Shorr *o. c.* s. 24). [2] de Grüneisen W., *Tête archaïque de Pallas Athéna, Madone du triptique inédit de Bonaventura Berlinghieri. Études sur la stylisation archaïque grecque et médiévale* (Studien zur Kunst des Ostens Josef Strzygowski zum sechzigsten Geburtstage von seinen Freunden und Schülern, Wien u. Hellerau 1923, s. 197—212, tabl. XXIV fig. 1). W sprawie atrybucji patrz Weigelt *o. c.* s. 219 przypis 3.

niu[1]. Wyobrażeniu *Pelagonitissy*[2] będącej odmianą Eleusy na skrzydle lewym odpowiada Chrystus Umęczony w typie włoskiego *Imago Pietatis* na skrzydle prawym. Nie dziwimy się więc, gdy Millet nazywa Eleusę terminem *Vierge de la compassion*[3].

Temat Eleusy, wyraz bolesnych przeżyć Marii wywołanych myślą o przyszłej męce Chrystusa, jest przedstawieniem *par excellence* dewocyjnym. W przeciwieństwie do niego temat Zwiastowania męki Chrystusa z natury swej ma charakter przedstawienia historycznego: przed Marią z Dzieciątkiem na rękach zjawia się Chrystus pod postacią Gabriela, zapowiadając śmierć swoją na krzyżu[4].

Najprostszą postacią Zwiastowania męki Chrystusa jest dwuosobowa scena ewangelicznego opowiadania, w której archanioł Gabriel trzyma w ręce krótki krzyż podobny do krzyży ołtarzowych, lub krzyż procesyjny, bądź też berło zakończone krzyżem zamiast tradycyjnego kwiatu lilii czy kuli symbolizującej niebo[5]. Takie właśnie Zwiastowanie męki Chrystusa widzimy m. i. na płytce z kości słoniowej z w. V lub VI w zbiorach Uwarowych[6] i na złotym medalionie z w. VI lub VII w kolekcji von Gans[7], na płaskorzeźbionej w kości słoniowej oprawie książki z w. IX, zaliczonej przez Goldschmidta do grupy Liutarda, znajdującej się obecnie w Bibliotece Państwowej w Monachium (Clm. 10077, cim. 143)[8], na miniaturze w kodeksie napisanym przez mnichów Keralda i Heriberta dla Egberta (977—93), arcybiskupa Trewiru, dziś w Bibliotece Miejskiej w tymże mieście[9], na jednej z kwater drzwi brązowych w Hildesheimie, z lat 1007—1015[10], lub na kwaterze drewnianych drzwi w kościele Panny Marii na Kapitolu w Kolonii, datowanych na lata 1050—1065[11], na miniaturze w koptyjskim tetraewangeliarzu z w. XII w Bibliotece Narodowej w Paryżu (Parisinus Copte 13)[12], albo na miniaturze w tetraewangeliarzu serbskim z Macedonii z w. XIII w Bibliotece Narodowej w Belgradzie (nr 297)[13].

[1] *Ceska malba gotická* nr 19—20, fig. 45—46 do tekstu s. 60—61; Matějček et Pešina *o. c.* nr 20—21 fig. 46—47 do tekstu s. 19—20, 48. [2] Dzieciątko prawą rączką dotyka twarzy Marii. Typ ten omawiają: Бѣляевъ Н., *Образъ Божьей Матери Пелагонитисы* (Byzantinoslavica II, 2, Praha 1930, s. 386—394); Matějček a Myslivec *o. c.* s. 11—14. [3] Millet *o. c.* s. 685. [4] Pojęcie Zwiastowania męki Chrystusa wyjaśnia Osieczkowska C. w artykule *Les peintures byzantines de Lublin* (Byzantion VII, Bruxelles 1932, s. 241—252) oraz w rozprawie *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyńskiego*, Kraków 1936, s. 6—7, przytaczając interesujące teksty Ruperta z Deutz i Berengaudusa. Jednym z najstarszych zabytków utożsamiających Chrystusa z Gabrielem jest starochrześcijańska gemma znajdująca się w Muzeum przy Campo Santo Tedesco w Rzymie, ozdobiona monogramem X P otoczonym imieniem Gabriel; Cabrol et Leclercq *o. c.* VII, 1, Paris 1924, szp. 29 fig. 4780. [5] Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne* II, Paris 18—90, s. 15; Bauerreiss R., *Arbor vitae. Der Lebensbaum und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes* (Abhandlungen der Bayerischer Benediktiner-Akademie I, München 1938, s. 111). Niekiedy tylko ruch ręki Gabriela świadczy o jego poselstwie. [6] Dennison W., *A Gold Treasure of the Late Roman Period from Egypt* (Dennison W. and Morey Ch. R., *Studies in East Christian and Roman Art.* University of Michigan Studies. Humanistic Series XII, New York 1918, s. 132 fig. 31 do tekstu s. 130); Lemerle P., *Un bois sculpté de l'Annonciation* (Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 43, Paris 1949, s. 112, fig. 11 do tekstu s. 11). [7] Dennison *o. c.* tabl. XV i XVII do tekstu s. 127—135. [8] Goldschmidt *o. c.* I, tabl. XXVII fig. 67 do tekstu s. 35. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, s. 177 fig. 75 do tekstu s. 175—176, gdzie dalsze przykłady zaczerpnięte z ewangeliarzy w Trewirze, Gotha (z Echternach) i Hildesheimie; Künstle K., *Ikonographie der christlichen Kunst* I, Freiburg i. Br. 1928, s. 337 fig. 143. [10] Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*, tabl. XII, XXXIX i XL do tekstu s. 18. [11] Schardt *o. c.* fig. s. 215—217. [12] Lemerle *o. c.* s. 114 fig. 14 do tekstu s. 113. [13] Grabar A., *Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe* (L'art byzantin chez les Slaves: Les Balkans, premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, deuxième partie, Paris 1930, s. 267).

Inną odmianę tematu tworzą te przedstawienia historycznego Zwiastowania, w których idea męki Zbawiciela zaznaczona jest przy pomocy Dzieciątka z dużym krzyżem na ramionach, lecącego ku Marii wzdłuż promieni biorących początek w postaci Boga Ojca unoszącego się wśród obłoków[1]. Odmianę tę, rozpowszechnioną dopiero od końca w. XIV, spotykamy wyłącznie w dziełach malarstwa: czterokrotnie w pracach mistrza Bertrama z Minden, a mianowicie na jednej z kwater ołtarza z Grabowa z lat 1379—83 w Kunsthalle w Hamburgu[2], na awersie lewego skrzydła ołtarza pasyjnego z r. 1394 w Muzeum Krajowym w Hannowerze[3], na jednej z kwater ołtarza z Nowego Klasztoru koło Buxtehude w hamburskiej Kunsthalle, datowanego na ostatnie dziesięciolecie w. XIV[4], i na jednej z kwater ołtarza Apokalipsy z lat około r. 1400 w South-Kensington Museum w Londynie[5]; w w. XV na miniaturze w *Vesperale* i *Matutinale* z lat około r. 1410, dziele nieznanego artysty ze szkoły Laurina z Klatowy, przechowywanym w Bibliotece Miejskiej w Żytawie[6], na ołtarzu głównym w kościele Panny Marii w Lubece z lat około r. 1420[7], na ołtarzu z Brenken z lat 1420—1430 w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie, przypisywanym przez Schmitza mistrzowi Hermanowi Wynrichowi ze szkoły kolońskiej[8], na miniaturze w *Graduale* proboszcza Mikołaja z r. 1442 w klasztorze Neustift koło Brixen[9], na obrazie z r. 1443 w kościele św. Marii Magdaleny w Aix w Prowancji[10], na ołtarzu mistrza z Flémalle (Roberta Campin) ze zbiorów Merode[11], a także na sztychu Jana Duveta z lat około r. 1520 w Cabinet des dessins w Luwrze[12]. Tu, być może, zaliczyć również wypada alabastrowe Zwiastowanie z motywem krucyfiksu, które opisuje Hildburgh[13].

---

[1] Robb D. M., *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (The Art Bulletin XVIII, 1936, s. 480—526; patrz aneks, s. 523—526). [2] Heubach H., *Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram und ihre Beziehungen zu Böhmen* (Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege X, 1916, Wien 1916, s. 114 fig. 66 i tabl. XIV); Burger F., Schmitz H. u. Beth I., *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* II (Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin—Neubabelsberg 1917, s. 423 fig. 517 do tekstu s. 412); Dörner W., *Meister Bertram von Minden*, Berlin 1937, Falttafel I. [3] Dörner *o. c.* Falttafel II. [4] Heubach *o. c.* s. 129 fig. 70; Burger, Schmitz u. Beth *o. c.* II, s. 424 fig. 518 do tekstu s. 413; Dörner *o. c.* Falttafel III. [5] Heubach *o. c.* fig. 77; Burger, Schmitz u. Beth *o. c.* II, s. 422 fig. 516 do tekstu s. 411; Robb *o. c.* s. 493 fig. 14 do tekstu s. 525; Dörner *o. c.* s. 33 fig. 45. W sprawie datowania patrz Stange A., *Deutsche Malerei der Gotik* III. *Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450*, Berlin 1938, s. 197. [6] Burger, Schmitz u. Beth *o. c.* I, Berlin—Neubabelsberg 1913, tabl. XVII. [7] Burger, Schmitz u. Beth *o. c.* II, s. 429 fig. 527 do tekstu s. 418. [8] Tamże s. 384 fig. 466 do tekstu s. 380. [9] Tamże s. 263 fig. 322. [10] Robb *o. c.* s. 79 do tekstu s. 517—518, 525. [11] Tamże s. 29 do tekstu s. 500, 525. [12] Tietze-Conrat E., *Un dessin de Jean Duvet* (Gazette des Beaux-Arts 6e période, tome XX, 80 année, 1938 1er semestre, Paris 1938, s. 127 fig. 1). [13] Hildburgh W. L., *An Alabaster Table of the Annunciation with the Crucifix. A Study in English Iconography* (Archaeologia LXXIV, Oxford 1923—1924, s. 203—232), jak podają Bauerreiss *o. c.* s. 115 i de Francovich, *o. c.* s. 147 przypis 24. Krucyfiks w scenie Zwiastowania jest dalekim echem tradycji, łączącej święto *Annunciationis* z świętem *Crucifixionis Domini;* patrz Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, s. 54—55; także Bauerreiss *o. c.* s. 115—117. Dzień 25 marca, na który w Kościele katolickim przypada uroczystość Zwiastowania, był pierwotnie związany z Chrystusem, nie z Marią, i dlatego we wszystkich wydaniach *Martyrologium* św. Hieronima do r. 772 określany bywa jako dzień Ukrzyżowania. Później uważany był równocześnie za dzień wcielenia Chrystusa i zbawienia ludzkości przez śmierć jego na krzyżu. Św. Augustyn pisze w *De Trinitate* 4, c. 5 (Migne, *Pat. lat.* XLII, Parisiis 1886, szp. 894): «Octavo enim calendas conceptus creditus, quo et passus»; patrz Cabrol et Leclercq *o. c.* I, 2, Paris 1907, szp. 2284 (*sub voce* Annonciation Fête); także Beissel *l. c.* Dalsze

W trzeciej odmianie Zwiastowania męki Chrystusa archanioł Gabriel bez krzyża lub z krzyżem zjawia się przed Marią siedzącą lub stojącą z Dzieciątkiem na rękach, jak na koptyjskiej tkaninie z Achmim Panopolis opublikowanej przez Forrera[1], albo na starochrześcijańskiej płaskorzeźbie z Kartaginy[2], lub na miniaturach francuskiej *Bible moralisée*, w kodeksach przechowywanych w Bodlejanie w Oxfordzie[3], w Bibliotece Narodowej w Paryżu[4] i w Muzeum Brytyjskim w Londynie[5]. Do tej odmiany zaliczamy również przedstawienie siedzącej na tronie Hodigitrii, między dwoma aniołami, z Dzieciątkiem unoszącym w lewej ręce krzyż, na reliefie z kości słoniowej z w.VI w Bibliotece Narodowej w Paryżu (nr 9384)[6]. Anioł z lewej strony stojący ruchem zwiastującego Gabriela podnosi w górę prawą rękę dłonią zwróconą ku patrzącemu. Na współczesnej płaskorzeźbie z kości słoniowej w Muzeum Brytyjskim w Londynie Zwiastowanie męki Chrystusowej występuje równocześnie z Pokłonem Trzech Króli jako jedna scena. Środek kompozycji zajmuje Nikopoia: Chrystus w prawej ręce trzyma zwój, lewą błogosławi. Na lewo od Matki Boskiej, na pierwszym planie, wyobrażony jest jeden z trzech króli w czapce frygijskiej na głowie, na drugim zaś anioł z krzyżem w ręce lewej. Z prawej strony stoją podobnie rozmieszczeni pozostali dwaj królowie[7].

Najpiękniejszy przykład trzeciej odmiany zachował się w paryskim kodeksie *Liber floridus* z lat po r. 1250, pochodzącym z St. Omer w północno-wschodniej Francji (Paris, Bibl. Nat. lat. 8865, fol. 33 r.; fig. 25)[8]. Na szerokim tronie, którego boki zdobią dwa lichtarze z zapalonymi świecami, siedzi Maria w koronie na głowie, z Dzieciątkiem na lewym kolanie, twarzą zwrócona ku postaci skrzydlatego młodzieńca, przynoszącego zapowiedź przyszłej męki Chrystusa. Scena ma charakter niezwykle podniosły: reprezentacyjność przebija z surowej postawy Matki Boskiej i ru-

---

teksty zaczerpnięte z *Martyrologium* Hrabanusa Maura (Migne, *Pat. lat.* CX, 1864, szp. 1137), *Martyrologium* Wandalberta (Migne, *Pat. lat.* CXXI, 1880, szp. 593) i *Rationale divinorium officiorum* Durandusa (l. 7, c. 9) zebrał Beissel *o. c.* s. 54.

[1] Zamiast krzyża anioł trzyma w ręce książkę; patrz Forrer R., *Römische und byzantinische Seidentextilien aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis*, Strassburg 1891, tabl. XVII fig. 10; tenże, *Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis*, Strassburg 1893, tabl. XVI fig. 15; patrz również Osieczkowska, *Les peintures byzantines de Lublin*, s. 245 przypis 1. [2] Cabrol et Leclercq *o. c.* VII 1, Paris 1924 szp. 26, fig. 4778 do tekstu szp. 28. [3] Oxford, Bodl. 270 b, fol. 27 v. (de Laborde, *o. c.* I tabl. 27; patrz także Osieczkowska *o. c.* s. 246 d. c. przypisu ze s. 245; Heimann *o. c.* s. 43; Robb *o. c.* s. 523); fol. 59, v. (de Laborde *o. c.* I tabl. 59; Osieczkowska *l. c.*; Heimann *l. c.*; Robb *l. c.*); fol. 208 (de Laborde *o. c.* II tabl. 208; Osieczkowska *l. c.*; Heimann *l. c.*; Robb *o. c.* fig. 43 do tekstu s. 523). [4] Paryż, Bibl. Nat., lat 11560, fol. 73 v. (de Laborde *o. c.* t. II tabl. 297; Osieczkowska *l. c.*; Robb *o. c.* s. 523); fol. 219 (de Laborde *o. c.* t. III tabl. 443; Osieczkowska *l. c.*) [5] Londyn, Brit. Museum, Harley 1527, fol. 44 (de Laborde *o. c.* III, tabl. 515; Osieczkowska *l. c.*; Heimann *l. c.*; Robb *l. c.*); fol. 121 (de Laborde *o. c.* IV, tabl. 592; Osieczkowska *l. c.*; Heimann *l. c.*; Robb *l. c.*). Londyn, Brit. Museum, ms. add. 18719, fol. 262 v. (de Laborde *o. c.* IV, tabl. 712; Osieczkowska *l. c.*). [6] Patrz wyżej s. 210. [7] Dalton O. M., *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era*, London 1909, tabl. IX do tekstu s. 12; tenże, *Byzantine Art and Archaeology*, s. 211 fig. 126 do tekstu s. 210; tenże, *East Christian Art*, Oxford 1925, tabl. XXVI do tekstu s. 205; Кондаковъ, *Иконографія Богоматери* I, s. 220 fig. 141, dostrzega dwóch aniołów i dwóch królów. Ani Dalton, ani Kondakow nie wspominają o Zwiastowaniu. [8] Vitzthum v. Eckstädt G., *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa*, Leipzig 1907, tabl. XXV; Pfister K., *Mittelalterliche Buchmalerei*, München 1922, tabl. 34; Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters* II, s. 350 fig. 394. W związku z tematem Piety na miniaturę tę zwrócił uwagę Skrudlik *o. c.* s. 9.

25. Zwiastowanie męki Chrystusa, miniatura w *Liber floridus* z St.Omer, po r. 1250, Paryż, Bibl. Nat., lat. 8865, fol. 33 r.

Według Vitzthuma, Die Pariser Miniaturmalerei.

chów Dzieciątka, prawą ręką udzielającego błogosławieństwa, w lewej ściskającego jabłko. Scena ma również charakter liturgiczny: wskazują na to płonące świece[1]. Nas uderza przede wszystkim dwoistość treści ideowych, zawartych w jednym

[1] Świece pojawiają się na ołtarzu w w. XII; patrz Schultze A., *The Catholic Encyclopedia* I, London 1907, s. 350; Shorr *o. c.* s. 27 przypis 63. W scenie tradycyjnego Zwiastowania płonące świece występują na płaskorzeźbie z początku w. XIV zdobiącej dzwonnicę katedry w Splicie; patrz Васић М. М., *Архитектура и Скулптура у Далмацији од почетка IX до почетка XV века. Цркве*, Београд 1922, s. 203 fig. 218 do tekstu s. 303—305. O motywie zapalonej świecy i jej roli w kulcie Oczyszczenia Marii pisze w związku z tematem Ofiarowania Dzieciątka Shorr *o. c.* s. 18. W w. VII Sergiusz I wprowadził zwyczaj odbywania procesji z zapalonymi świecami w dniu Oczyszczenia. Ponieważ święto *Purificationis B. Mariae Virginis* zastąpiło *Lupercalia*, być może, źródeł tego zwyczaju szukać należy w pogańskim rytuale, tym bardziej, że Jacobus de Voragine wspomina w *Legenda aurea* o rzymskich uroczystościach ku czci Plutona i Prozerpiny, połączonych z procesjami kobiet niosących zapalone świece. Shorr przypuszcza, że chodzi tu o późne tradycje misteriów mniejszych ku czci Persefony, obchodzonych pierwotnie w Agrae koło Aten.

temacie: powiązanie dzieciństwa Zbawiciela i jego przyszłej ofiary, radosnego macierzyństwa Marii i jej cierpienia po stracie Syna. Chociaż język, którym przemawia miniatura francuska, daleki jest od uczuciowych wypowiedzi Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach, śledząc jednak sprzeczne wątki tematu Zwiastowania boleści Marii trudno nie dostrzec w nim ideowego zawiązania Piety.

Właściwy temat Zwiastowania męki Chrystusa rozpowszechniony jest przede wszystkim w sztuce wschodniej: Matka Boska występuje z Dzieciątkiem, archanioł Gabriel z krzyżem naturalnej wielkości w rękach, jak na rozpoczynającym cykl pasyjny fresku z początku w. XV, zdobiącym południową ścianę kaplicy św. Trójcy na zamku w Lublinie, gdzie otwór okienny oddziela postać anioła od postaci Marii[1]. Wśród licznych przykładów na szczególną uwagę zasługuje nowogrodzka ikona z początku w. XVI ze zbiorów Lichaczewa, z napisem w języku starorosyjskim: «Mówi Bogurodzica do archanioła: O archaniele, czyś nie zwiastował mi radości, że poczne i porodzę Syna, którego królestwu nie będzie końca, a teraz, zraniona w łonie, widzę jak krzyż trzymasz przypominający Symeonowe proroctwo: Twoje zaś serce przeniknie miecz. Odpowiadając archanioł rzecze: Podobało się Synowi Człowieczemu wiele wycierpieć i rozpiętym być na krzyżu, i w trzeci dzień zmartwychwstać»[2].

W sztuce zachodnio-europejskiej późnego średniowiecza Zwiastowanie męki Chrystusa przybiera postać sceny rodzajowej. Na jednej z kwater ołtarza w Buxtehude z końcowych lat w. XIV, przypisywanego mistrzowi Bertramowi z Minden, z prawej strony przedstawiona jest Matka Boska na tronie, szyjąca dla Dzieciątka koszulkę, którą średniowieczna legenda obdarzyła cudowną właściwością powiększania się w miarę jak Chrystus dorastał[3]. Siedzący na ziemi Jezus z nimbem krzyżowym wokół głowy, odrywając wzrok od otwartej książki obok leżącej, z ciekawością spogląda na zbliżających się aniołów. Pierwszy z nich niesie w lewej ręce naturalnej wielkości krzyż, drugi w prawej ręce włócznię, w lewej zaś koronę cierniową.

Z późniejszych przykładów wspomnieć tu można obraz niemiecki z w. XV w Muzeum w Klosterneuburgu, na którym Maria, widoczna do połowy, podpiera siedzącego na stole Jezusa spoglądającego ku lecącemu z krzyżem aniołowi[4], oraz reprodukowany przez Friedländera obraz Rogera van der Weyden z Dzieciątkiem na kolanach Matki Boskiej, obejmującym rączkami podtrzymywany przez unoszącego się w powietrzu anioła krzyż w kształcie litery T, jak na sztychu mistrza J. A. von Zwolle,[5].

---

[1] Walicki M., *Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie* (Studia do Dziejów Sztuki w Polsce III, Warszawa 1930, tabl. XI fig. 1); temat rozpoznała Osieczkowska, *Les peintures byzantines de Lublin*, s. 244. [2] Лихачевъ Н. П., *Матеріалы для исторіи русскаго иконописанія. Атласъ снимковъ* I, Ст. Петербургъ 1906, tabl. CLII, fig. 264; Henze C., *Mater de perpetuo succursu. Prodigiosae iconae marialis ita nuncupatae monographia*, Bonnae 1926, s. 9 fig. 16 do tekstu s. 12; Kondakow, *Ruská ikona* II Praha 1929, tabl.94 do tekstu *Русская икона* IV, Praha 1933, s. 295; Schweinfurth *o. c.* s. 227 fig. 81 do tekstu s. 228. [3] Heubach *o. c.* fig. 71 i tabl. XVI; Dörner *o. c.* Falttafel III. [4] Wspomina o nim Osieczkowska *l. c.* [5] Friedländer *o. c.* I, tabl. XXXV, fig. 40 A do tekstu s. 104. Podobny w układzie sztych mistrza J. A. von Zwolle zaliczyliśmy wyżej do przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem trzymającym w ręce krzyż. W związku z obrazem Rogera van der Weyden Friedländer wymienia dwa dalsze przykłady «motywu Dzieciątka z krzyżem»: obraz nr 321 w zbiorach Johnsona w Filadelfii i obraz w zbiorach Traumanna w Madrycie. Być może pierwszym z nich jest

26. Matka Boska Pasyjna, obraz z początku w. XV, dawniej we Florencji, Galleria dei Uffizi, nr 1, obecnie we Fiesole, Museo Bandini, nr 3898.

Wedlug Henzego, Mater de perpetuo succursu.

Dalszym przekształceniem tematu Zwiastowania męki Chrystusa jest Matka Boska Pasyjna (fig. 26), znana na Zachodzie pod nazwą Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, *Mater de perpetuo succursu*[1]. Przed Chrystusem siedzącym na lewej ręce

dzieło Juana de Juanes wspomniane przez nas wyżej (s. 212 przypis 1) wśród przedstawień Madonny z Dzieciątkiem i szczygiełkiem zapowiadającym mękę Chrystusa.

[1] *Страстная, Vierge de la Passion, Passionsmadonna,* niekiedy zwana ἀμόλυνθος = Immaculata; Кондаковъ Н. П., *Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ,* Ст. Петербургъ 1902, s. 144 fig. 56; Лихачевъ *o. c.* I, tabl. XXXII—XXVIV fig. 63—65; tabl. XXVIII fig. 70; tabl. XLVIII fig. 81; tenże, *o. c. Атласъ снимковъ* II, tabl. CCLXXX fig. 520; Кондаковъ, *Иконографія Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія,* Ст. Петербургъ 1911, s. 144—145; s. 141 fig. 94; s. 145 fig. 95; Лихачевъ, *Историческое значеніе итало-греческой иконописи,* s. 17 n., 193 n.; Keyes H. E., *The Princeton Madonna and Some Related Paintings* (American Journal of Archaeology, Second Series VII, Norwood 1913, s. 210—222); Réau L., *L'art russe des origines à Pierre le Grand* I, Paris 1921, s. 152; Wulff O. u. Alpatoff M., *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge,* Hellerau bei Dresden 1925 s. 222—224, 291; Henze *o. c.;* Schweinfurth *o. c.*

Marii, jak w typie Hodigitrii, zjawiają się dwaj aniołowie w półpostaci, z narzędziami Męki Pańskiej w rękach *(arma Christi)*: z prawej strony archanioł Gabriel z krzyżem i gwoździami, z lewej archanioł Michał z włócznią i gąbką. Dzieciątko, którego głowa zwrócona jest ku Gabrielowi, z przerażeniem chwyta obiema rękami prawą dłoń Matki Boskiej, poruszając tak gwałtownie skrzyżowanymi nóżkami, że z prawej spada sandałek. Znaczenie ideowe tematu wyjaśniają zgodne w treści napisy raz greckie, raz łacińskie:

«Qui primo Candidissimae gaudium indixit,
praehindicat nunc Passionis signacula;
carnem vero Christus mortalem indutus
timensque letum, talia pavet cernendo» [1]

Kondakow wymienia Matkę Boską Pasyjną wśród wyobrażeń mistyczno-dydaktycznych w. XV i XVI [2]. Według Ałpatowa i Wulffa oraz opierającego się na ich autorytecie Schweinfurtha typ Matki Boskiej Pasyjnej, zrodzony z ducha wczesnego renesansu, pojawia się po raz pierwszy w twórczości Andrea Rico, reprezentanta szkoły italo-bizantyńskiej, działającego we Włoszech na przełomie w. XIV i XV [3], zapewne w oparciu o starszy wzór formalny w rodzaju ikony ze zbiorów cerkwi św. Klemensa w Ochrydzie, przedstawiającej Marię trzymającą na lewej ręce Dzieciątko odwracające głowę w prawo, bez aniołów, wykonanej w pierwszej połowie w. XIV, jak wskazują postacie arcybiskupa ochrydzkiego Mikołaja i Stefana Duszana, wytłaczane na srebrnej oprawie pokrywającej ramę i tył ikony [4]. Mirković wykazał, że tradycje ikonograficzne tematu sięgają w. XIV, przytaczając na dowód dwa serbskie freski: pierwszy z początku w. XIV w cerkwi w Żiczy [5], drugi,

s. 442—445; Кондаковъ, *Русская икона* III, Praga 1931, s. 168—169; Mirković L., *Die italo-byzantinische Ikonenmalerfamilie Rico* (Actes du IV[e] Congrès International des Études Byzantines Sofia, Septembre 1936, II. Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare X, Sofia 1936, s. 129—134); Myslivec J., *Italořecke ikony* (Dilo XXXII, Praha 1941—1942, s. 56); tenże, *Ikona*, Praha 1947, s. 21.

[1] Opis szczegółowy daje, znaczenie pierwotne (źródła biblijne, liturgiczne i historyczne) wyjaśnia oraz treść symboliczną przedstawienia tłumaczy Henze *o. c.* rozdz. II s. 7—16. [2] Кондаковъ *l. c.* [3] Wulff-Alpatoff *o. c.* s. 222—224; Schweinfurth *o. c.* s. 442—444. Zachowały się dwa przedstawienia Matki Boskiej Pasyjnej podpisane nazwiskiem Rica. Pierwszym jest obraz dawniej w Galleria degli Uffizi we Florencji pod nr 1, obecnie w Museo Bandini we Fiesole nr 3898, a nie w Reale Galleria w Parmie nr 447, jak błędnie podają Wulff i Alpatoff (*o. c.* s. 291) i Mirković (*o. c.* s. 129), podpisany: «Andreas Rico de Candia pinxit» (Henze *o. c.* s. 18). Reprodukują go m. i.: Keyes *o. c.* s. 211 fig. 1; Wulff u. Alpatoff *o. c.* s. 224 fig. 95; Henze *o. c.* s. (13) fig. 23 do tekstu s. 18. Drugim zaś obraz w Parmie, Reale Galleria nr 447, z podpisem: «Andreas Ricio de Candia pinxit» (Лихачевъ, *Историческое значеніе итало-греческой иконописи*, s. 17; Henze *o. c.* s. 21). Z innych przykładów tego typu wymieniamy Matkę Boską w kościele św. Alfonsa Liguori w Rzymie: słynną *Mater de perpetuo succursu* (Henze *o. c.* tabl. barwna oraz tabl. I—II), i pochodzącą z Casa Bertramini w Wenecji Madonnę w Princeton (Keyes *o. c.* s. 212 fig. 2; patrz także Wulff u. Alpatoff *o. c.* s. 22—225, 291; Henze *o. c.* s. 21). Dalsze zabytki omawiają Henze (*o. c.* s. 17—24) i Mirković (*o. c.* s. 131). Starsze próby ustalenia, kiedy żył Andrea Rico, wahają się między w. XI a XVI; Henze *o. c.* s. 25—31; Mirković *o. c.* s. 129. [4] Кондаковъ, *Иконографія Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія*, s. 85 fig. 73 do tekstu s. 84 n.; Wulff u. Alpatoff *o. c.* s. 221 fig. 94 do tekstu s. 220—222. W roku 1331 Mikołaj, arcybiskup ochrydzki, koronował Stefana Duszana na króla serbskiego; patrz Myslivec, *Ikona*, s. 37. [5] Mirković *o. c.* s. 132. Fresk w Żiczy opisuje Петковић В. Р., *Жича* IV (Старинар, орган Српског Археолошког Друштва, новог реда година IV, 1909, Београд 1911, s. 64). O źródłach Matki Boskiej Pasyjnej w serbskim malarstwie ściennym w. XIV wspomina dwukrotnie Myslivec: *Italořecke ikony*, s. 56 (mylnie wydrukowano w. XIII); *Ikona*, s. 21.

określany terminem Matki Boskiej *Chilandarini*, w cerkwi św. Stefana w Koncze, założonej przed r. 1366 przez wielkiego wojewodę Mikołaja Stanjevicia[1]. Wygląd fresku w Żiczy nie jest nam znany. Na fresku w Koncze Maria zwrócona lekko w prawo stoi z Dzieciątkiem na rękach, spoglądając ze smutkiem na widocznego do połowy anioła, unoszącego krzyż. Chrystus, spostrzegłszy narzędzie męki, gwałtownie wyciąga ręce do matki. W rzeczywistości temat Matki Boskiej Pasyjnej zdradza tak wielkie podobieństwo z tematem Zwiastowania męki Chrystusa i tak silnie przeniknięty jest duchem średniowiecza, że budzą się poważne wątpliwości czy nie mamy przed sobą przedstawienia dewocyjnego, będącego przekształceniem starszego, reprezentacyjnego pierwowzoru. W wątpliwościach utwierdza nas analiza ikonograficzna zabytku, który, zapewne z powodu skromnej wartości artystycznej, nie wzbudził dotąd swą treścią ideową zainteresowania, na jakie zasługuje. Mamy na myśli płaskorzeźbę tympanonu tumskiego, przytoczoną wyżej wśród wzorów układu formalnego Piety (fig.20). Po obu stronach Marii siedzącej z Chrystusem, w środku półkolem zamkniętej płaszczyzny tła stoją dwaj aniołowie, z których jeden lewą ręką dotyka nimbu krzyżowego Dzieciątka, w prawej unosząc krzyż, drugi zaś prawą ręką podpiera stopy Chrystusa, w lewej trzymając kwiat lilii. Intuicja Walickiego, przeczuwającego Pietę, jest niezwykle trafna. Piety jednak płaskorzeźba nie przedstawia. Aniołem unoszącym krzyż jest archanioł Gabriel[2], aniołem trzymającym kwiat lilii jest archanioł Michał[3]. Wyciągając prawą rękę ku piersiom Matki Boskiej — Dzieciątko wyraża pragnienie pokarmu[4], chwytając kurczowo lewą dłonią prawą rękę Marii — zwraca się do niej jakby z prośbą o pomoc[5]. Oto reprezentacyjne przedstawienie Zwiastowania męki Chrystusa, którego rozwinięciem dewocyjnym jest temat Matki Boskiej Pasyjnej. Oto zarazem bezpośrednie źródło artystyczne Piety.

Podobieństwo układu formalnego Marii z Dzieciątkiem w Tumie pod Łęczycą do układu formalnego Marii z Dzieciątkiem w Book of Kells nasuwa z kolei przypuszczenie, że między obu dziełami zachodzi również pokrewieństwo ideowe.

Wśród tematów ikonograficznych wczesnego średniowiecza Matka Boska iryjskiego kodeksu zajmuje miejsce odosobnione, ponieważ nie opiera się na powszechnie stosowanych wzorach bizantyńskich, ale na rzadkich przedstawieniach Marii

[1] Mirković *o. c.* s. 132 fig. 65; także Petković V. R., *La peinture serbe du Moyen Age* I (Musée d'histoire de l'art. Monuments serbes VI, Beograd 1930, tabl. 148 b). [2] Jak w temacie Zwiastowania męki Chrystusa. [3] Archanioł Michał przedstawiany bywa zazwyczaj z włócznią (Künstle *o. c.* I, Freiburg i. Br. 1928, s. 246—247), niekiedy jednak trzyma w ręce berło zakończone kwiatem lilii (Swarzenski G., *Die Salzburger Malerei*. Denkmäler der südostdeutschen Malerei des frühen Mittelalters, Leipzig 1908, tabl. LXXXV fig. 286; Hauttmann M., *Die Kunst des frühen Mittelalters*. Propyläen-Kunstgeschichte VI, 2. wyd., Berlin 1929, s. 612). Lilia w naszym przykładzie przeciwstawiona krzyżowi oznacza drzewo życia (Bauerreiss *o. c.* s. 16—17), oba zaś atrybuty łączą się niewątpliwie z symboliką budynku kościelnego (tamże s. 65—73). Archaniołowie Gabriel i Michał niezwykle często występują razem w sztuce bizantyńskiej, co podkreślają Henze (*o. c.* s. 8) i Künstle (*o. c.* s. 248). [4] Meiss (*The Madonna of Humility* s. 543 przypis 58) widzi w ręce Dzieciątka wyciągniętej ku piersiom Marii znak czynności karmienia i przytacza dla przykładu Madonnę z Anzy-le-Duc, obecnie w Muzeum w Paray-le-Monial, oraz «Vierge de la rue de St. Gengoulf» w Metzu, obie z w. XII. Podobny ruch charakteryzuje liczne przedstawienia karmiącej matki wymienione niżej, s. 193 przypis 1. [5] W temacie Matki Boskiej Pasyjnej Chrystus chwyta obiema rękami prawą dłoń Marii, skąd nazwa *Vierge au pouce*, na którą zwraca uwagę Réau *o. c.* s. 152. Zazwyczaj dziecko trzyma matkę za rękę w scenie karmienia.

karmiącej Dzieciątko[1]. Musimy się więc zastanowić, czy układu formalnego miniatury w Book of Kells nie uzasadniają szczególne treści ideowe. Za słusznością tego przypuszczenia przemawia, oprócz ruchu rąk Chrystusa przypominającego ruch rąk Dzieciątka na płaskorzeźbie w Tumie pod Łęczycą, zarówno nimb krzyżowy Matki Boskiej, złożony z trzech maleńkich krzyżyków, zaznaczonych po bokach i nad jej głową, wskazujący że Maria występuje jako *Regina martyrum*[2], jak też symbolika aniołów rozmieszczonych symetrycznie w narożnikach prostokątnego pola miniatury, obramowanego bogatą plecionką. Spośród dwóch aniołów stojących na dole anioł z prawej strony od patrzącego trzyma w lewej ręce opuszczoną ku dołowi gałązkę, która rozdwaja się i kończy parą spirali z trójliściem w środku, drugi zaś unosi w górę laskę zakończoną koncentrycznymi kołami, otaczającymi rozetę[3]. Są to zapewne ἄγγελος θεοῦ i ἄγγελος κύριου, jak na fresku z w. VI lub VII w Bawit w Egipcie[4]. W lasce widzimy *flabellum*, czyli wachlarz liturgiczny[5]. Obydwaj aniołowie w górnych na-

[1] Odrębność układu formalnego Madonny w Book of Kells podnosi Baum, (*Malerei und Plastik des Mittelalters* II, s. 188), wymieniając oprócz iryjskiej miniatury następujące atypiczne przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem: Marię na oprawie kodeksu św. Nazariusza z Lorsch z w. IX, dziś w Victoria and Albert Museum w Londynie (Pinder, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik*, Leipzig 1943, Bilder, s. 33 do tekstu s. 412), znaną już nam «złotą» figurkę z Essen (fig. 13) i również ze złotej blachy osadzonej na drewnianym rdzeniu Matkę Boską biskupa Imada z Paderbornu (1051—1076) w Muzeum Diecezjalnym tamże (Beenken *o. c.* s. 25 fig. 12 do tekstu s. 24; Pinder *o. c.* s. 128 do tekstu s. 417). Zdaniem Bauma przedstawienia te są «własnymi wynalazkami północnej sztuki». W rzeczywistości jednak Maria w Book of Kells i z Essen opierają się na starym układzie matki karmiącej dziecko, którego tradycje w basenie Morza Śródziemnego wykazaliśmy wyżej, Matka Boska zaś na oprawie kodeksu św. Nazariusza z Lorsch i Maria biskupa Imada reprezentują egipsko-syryjski typ siedzącej Hodigitrii, którego pochodzenie i rozprzestrzenienie na Wschodzie i Zachodzie szczegółowo omawia Lasareff *o. c.* rozdz. IV, s. 46—65. [2] Motyw krzyżyka jako znaku wyróżniającego Matkę Boską dostrzegamy w trzech przykładach na jej szatach: w scenie Sądu Heroda przed Rzezią Niewiniątek na mozaice łuku tęczowego z w. VI w S. Maria Maggiore w Rzymie (de Grüneisen, *Sainte Marie-Antique* s. 99—100), w przedstawieniu siedzącej Hodigitrii na wspomnianej wyżej płaskorzeźbie z kości słoniowej z w. IX, niegdyś zdobiącej ewangeliarz w Lorsch (Pinder *l. c.*) i jedenaście razy powtórzony w przedstawieniu Marii orantki na marmurowej płaskorzeźbie z w. IX—XI w kościele S. Maria in Portu koło Rawenny (Кондаковъ, *Иконографія Богоматери* I, s. 86 fig. 19 do tekstu s. 85; Wulff O., *Altchristliche und byzantinische Kunst* II. Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark—Potsdam 1924, s. 607 fig. 516 do tekstu s. 606; Henze *o. c.* s. (28) fig. 51 do tekstu s. 110). [3] Oba atrybuty powtarzają się w Book of Kells w rękach postaci przedstawionej na drzwiach świątyni w scenie Kuszenia Chrystusa (Read H. W., *Sources of the Irish Illuminative Art.* Art Studies: Mediaeval, Renaissance and Modern VI, New York 1926, fig. 22 do tekstu s. 116; Henry F., *Irish Art in the Early Christian Period*, London 1940, tabl. 33 do tekstu s. 143). Widzimy je także u św. Łukasza na jego portrecie w Book of Chad z Cathedral Library w Lichfield (Read *o. c.* fig. 18 do tekstu s. 111). Tym razem jednak *baculus*, zakończony rozetą otoczoną koncentrycznymi kołami, przybrał w lewej ręce Ewangelisty postać tzw. *Scheibenkreuz*, o którym patrz Braun J., *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932, s. 655. Wreszcie w scenie Sądu Ostatecznego na kamiennym krzyżu opata Muiredach (zm. 923) w Monasterboice (Louth) w Irlandii Chrystus trzyma w rękach te same przedmioty, co św. Łukasz w Book of Chad: w lewej krzyż, w prawej zaś zakończoną spiralami gałązkę, uproszczone przekształcenie «kwitnącego berła» z Book of Kells (Henry *o. c.* tabl. 77 do tekstu s. 181). [4] Кондаковъ *o. c.* I, s. 305 fig. 206 i s. 306 fig. 207 do tekstu 304—306. [5] O wachlarzach liturgicznych *(flabella, rhipidia)* patrz Dalton, *Byzantine Art and Archeology*, s. 521; przede wszystkim jednak Braun *o. c.* s. 642—660. Przyjmując datowanie kodeksu iryjskiego na w. VII, Braun wątpi, czy zakończone na wzór wachlarzy laski aniołów na miniaturze z Matką Boską są rzeczywiście wachlarzami liturgicznymi i czy w czasie powstawania Book of Kells wachlarze takie w ogóle

rożnikach, różniący się od dolnych wielkością i bogatszym strojem, w rękach wewnętrznych trzymają *flabella* w postaci lasek zakończonych jasnymi kołami z zarysem ciemnego krzyża w środku[1], a wyciągniętymi palcami zewnętrznych rąk wskazują ku środkowi miniatury na Chrystusa i Marię, jakby przemawiając. O czym mówią? Sądząc po liturgicznych szatach i wachlarzach wskazują na ofiarę odkupienia.

F. Henry porównując miniaturę w Book of Kells z miniaturą w koptyjskim ewangeliarzu datowanym na w. IX z Pierpont Morgan Library, zwraca uwagę na zależność iryjskiego kodeksu od iluminacji wschodniej[2]. Rozumowanie jej wydaje się nam niezwykle trafne. Najstarszą bowiem zapowiedź Matki Boskiej Pasyjnej upatrujemy w koptyjskiej płaskorzeźbie z Teb w Egipcie, dziś w Muzeum w Kairze, przedstawiającej Nikopoię z Chrystusem trzymającym książkę opartą o lewe kolano, w otoczeniu dwóch aniołów z krzyżami w rękach zewnętrznych, z rękami wewnętrznymi wyciągniętymi ku Dzieciątku i Marii[3]. Jakby na znak opieki nad Chrystusem, skrzydła aniołów zakrywają tron, na którym spoczywa Matka Boska. Wielokrotnie podkreślane związki sztuki iryjskiej z tradycją koptyjską przynoszą odpowiedź na pytanie, w jaki sposób typ Zwiastowania męki Chrystusa z dwoma aniołami, będący równocześnie wzbogaceniem Zwiastowania męki Chrystusa z jednym aniołem i zapowiedzią późniejszej Matki Boskiej Pasyjnej, mógł się dostać

---

były na Zachodzie w użyciu, a to dlatego, że najstarsze przekazy pisane o *flabellach* w kulcie Kościoła zachodniego pochodzą z czasów karolińskich. Sceptyczne to stanowisko nie da się utrzymać dla dwóch powodów. Po pierwsze, wyraźne wpływy koptyjskie w sztuce iryjskiej, o których niżej w przypisie 1 na s. 226, czynią całkowicie prawdopodobnym wczesne zapożyczenie *flabellów* ze Wschodu, gdzie po raz pierwszy wachlarze liturgiczne wspomniane są w *Constitutiones apostolicae* około r. 400, o czym pisze sam Braun *o. c.* s. 632—647. Po wtóre, w świetle ostatnich badań Book of Kells powstała na wyspie Jona bądź w latach 795—806, jak przypuszcza Friend A. M. Jr. (*The Canon Tables of the Book of Kells*. Medieval Studies in Memory of A. Kigsley Porter II, Cambridge Mass. 1939, s. 639), bądź w dwóch okresach: w latach 760—770 i 815—820, jak przyjmuje Henry *o. c.* s. 149. Już zaś w inwentarzu Centuli z r. 831 czytamy: «flabellum argenteum unum» (Braun *o. c.* s. 648—651). Zależność kodeksu iryjskiego od wczesnego renesansu karolińskiego podkreśla z naciskiem Friend *o. c.* s. 640. Obecność elementów karolińskich potwierdza, choć z zastrzeżeniami, Henry *o. c.* s. 144. Przypomnieć na koniec należy, że Sullivan (*o. c.* s. 8) ustala związki ornamentu na portrecie św. Mateusza w Book of Kells z motywem *flabellum;* patrz także Read *o. c.* s. 111. Dekorację o wzorze wachlarza liturgicznego dostrzegamy w tym samym kodeksie również na karcie umieszczonej przed ewangelią św. Jana (Henry F., *o. c.* tabl. 60). [1] Są to *flabella* o wyglądzie rozpowszechnionego na Zachodzie «krzyża w kole», o którym wspomnieliśmy wyżej, s. 224 przypis 3. Wachlarze liturgiczne w kulcie Kościoła zachodniego, tracąc cel praktyczny, często spełniają rolę wyłącznie dekoracyjną. Na miniaturze naszej zdają się jednak posiadać znaczenie symboliczne. Podobnie bowiem ustawieni aniołowie z *rhipidiami* zdobią zazwyczaj bizantyńskie tkaniny liturgiczne ἐπιτάφιοι, np. tkaninę z w. XII—XIII w Museo di S. Marco w Wenecji (Panofsky, *«Imago Pietatis»* s. 267 fig. 5); dalsze przykłady publikują: Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, s. 499 fig. 536 do tekstu s. 499; Millet G. et des Ylouses H., *Broderies religieuses de style byzantin* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences Religieuses LV, Paris 1939—1947, texte s. 86—108, album tabl. CXCII—CCXVI), [2] *The Pierpont Morgan Library. Exhibition of Illuminated Manuscripts Held at the New York Public Library, Introduction by* Ch. R. Morey, *Catalogue of the Manuscripts by* Belle da Costa Greene and Meta P. Harrsen, *New York, November 1933 to April 1934*, tabl. 1 i 2 do tekstu s. 1 i 2; Henry *o. c.* tabl. 61 do tekstu s. 143. Miniatura przedstawia Marię na tronie z Dzieciątkiem na lewym kolanie (siedzącą Hodigitrię) w towarzystwie dwóch aniołów unoszących się u góry. Read (*o. c.* fig. 25 do tekstu s. 118) zestawia Matkę Boską w Book of Kells z Madonną na fresku koptyjskim w Saqqara. [3] Кондаковъ *o. c.* I, s. 223 fig. 144 do tekstu s. 222—223.

do kodeksu Book of Kells, skąd — prawdopodobnie za pośrednictwem malarstwa miniaturowego — dotarł do Tumu pod Łęczycą[1].

Czwartym po temacie Eleusy, Zwiastowania męki Chrystusa i Matki Boskiej Pasyjnej, przedstawieniem figuralnym, którego treści urzeczywistniają zasadę ideowego łączenia początku i końca życia Zbawiciela, jest przedstawienie Matki Boskiej z Chrystusem *artosem* składanym w ofierze odkupienia.

Omawiając w VI rozdziale II tomu *Иконографіи Богоматери* temat Hodigitrii Kondakow wyróżnia dwie jego odmiany: grupę Marii z Chrystusem na pół leżącym na lewej ręce matki i grupę Marii z Chrystusem siedzącym[2]. Wśród wszystkich przedstawień stojącej Matki Boskiej w sztuce średniowiecznej odmiana Hodigitrii z Chrystusem na pół leżącym jest Piecie najbliższa, zwłaszcza ten jej wariant, w którym Maria unosi Dzieciątko na obu rękach.

Najstarszy przykład Hodigitrii z na pół leżącym Chrystusem zachował się na niewielkim, trzyczęściowym ołtarzyku składanym, pokrytym obustronnie emalią, pochodzącym z w. XI lub XII, znajdującym się w sajdanajskim klasztorze w pobliżu Damaszku, założonym według pobożnej tradycji przez cesarza Justyniana[3]. Umieszczona na jego odwrotnej stronie srebrna płytka trybowana, datowana na w. VIII lub IX, a najpóźniej na w. X, prawdopodobnie odtwarza słynną niegdyś sajdanajską «szarugę». Chrystus, owinięty w pieluszki przewiązane sznurem siedzi z wyciągniętymi do przodu nogami na lewej ręce widocznej do połowy matki, która prawą rękę składa na piersi. Podobny układ obu postaci powraca z niewielkimi zmianami z początkiem w. XI na mozaice w Hosios Lukas w Focydzie[4]. Dzieciątko ubrane w długi himation, sięgający do stóp, lewą nogę wyciągnęło do przodu; pod nią widoczna stopa nogi prawej zgiętej w kolanie i zwróconej ku patrzącemu. Również tym razem prawa ręka Matki Boskiej spoczywa na piersi. Trzeciego z kolei przykładu dostarcza wykonana z jasnoturkusowego kamienia *panagia artosna* cesarza Aleksego Komnena Anioła (1195—1204), o kształcie kwiatu z dwunastoma płatkami, przechowywana w zakrystii cerkwi św. Pantalejmona na górze Athos[5].

---

[1] Wpływ koptyjskiego Egiptu na sztukę iryjską wykazują m. i.: Ebersolt J., *Miniature irlandaise à sujets iconographiques* (Revue Archéologique, cinquième série, tome XIII, Paris 1921, s. 1—6); Read *o. c.*; Kingsley Porter A., *An Egyptian Legend in Ireland* (Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft V, Marburg a. d. Lahn 1929, s. 25—38); Henry *o. c.* passim; Åberg N., *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century. The British Isles* (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar 56, 1, Stockholm 1943); Masai *o. c.*; Read (*o. c.* s. 111 przypis 4) porównuje postawę św. Łukasza w Book of Chad, trzymającego zakończoną spiralami laskę («kwitnące berło») w prawej ręce i krzyż w lewej, z postawą Ozyrysa, sędziego przedstawianego z symbolami swego urzędu w egispkich księgach zmarłych; patrz także Henry *o. c.* s. 133. Read (*o. c.* s. 111) zwraca również uwagę na podobieństwo «kwitnącego berła» św. Łukasza do przedmiotów widocznych w rękach postaci zachowanej na fragmencie tkaniny koptyjskiej z Achmim Panopolis; patrz Forrer, *Römische und byzantinische Seidentextilien*, tabl. XV. [2] Кондаковъ *o. c.* II, s. 250—293. [3] Tamże s. 252 fig. 134 do tekstu s. 250—253. [4] Tamże s. 254 fig. 136 do tekstu s. 254; patrz również Matějček A. i Myslivec *o. c.* s. 5 fig. 3. [5] Айналовъ Д. В., *Византійскіе памятники Аѳона* (Византійскій Временникъ VI, Ст. Петербургъ 1899, s. 73—75 tabl. X); Кондаковъ, *Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ*, tabl. 31 do tekstu s. 222—224; tenże, *Иконографія Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія*, 1911, s. 71 fig. 59 do tekstu s. 72—73; tenże, *Иконографія Богоматери* II, s. 255 fig. 137 do tekstu s. 254—256; Мятевъ Кр., *Бронзовый рельефъ с изображеніемъ Богоматери изъ пловдивскаго музея* (Seminarium Kondakovianum V, Praga 1932, s. 42).

Środek wypukło rzeźbionej czary otoczonej napisem ἀνάνδρε μήτερ παρθένε βρεφοτρόφε Κομνήνον Ἀλέξιον Ἄγγελον σκέποις zdobi do połowy widoczna postać Marii, unoszącej na obu rękach Chrystusa ubranego w tak krótką koszulkę, że nogi jego od kolan pozostają obnażone[1]. Prawa ręka Dzieciątka wyciągnięta wzdłuż ciała dotyka swego prawego kolana, lewa chwyta za dłoń Matki Boskiej. Na płatkach rozmieszczone są promieniście popiersia proroków Dawida, Salomona, Ezechiela, Habakuka, Daniela, Malachiasza, Jeremiasza, Izajasza, Sofoniasza, Zachariasza i Mojżesza. Brzegiem czary biegnie wyryty zwartymi literami tekst o symbolicznej treści. Dalsze przykłady pochodzą z Włoch. Należą do nich: Madonna *del bacio*, relief z w. XII, przywieziony z Konstantynopola lub kopia włoska nieznanego greckiego pierwowzoru, umieszczony na zachodniej ścianie pierwszego filaru nawy poprzecznej w kościele św. Marka w Wenecji[2], powtórzony pod koniec w. XIV na zewnątrz tej świątyni w kluczu łęku zamykającego jeden z bocznych portali fasady zachodniej[3]; marmurowy relief Matki Boskiej Antiochijskiej z pierwszej połowy w. XIII również w kościele św. Marka w Wenecji, na którym Maria występuje w całej postaci, jak zazwyczaj w temacie Hodigitrii[4]; wreszcie mozaika z końca w. XIII, zdobiąca tympanon południowego portalu bocznego w kościele S. Maria in Aracoeli w Rzymie[5]. W ostatnim dziele środek kompozycji zajmuje zamknięta w kole postać Matki Boskiej, widoczna do połowy, z Chrystusem leżącym na obu jej rękach. Dzieciątko, którego głowę zwróconą twarzą ku Marii otacza nimb krzyżowy, w lewej dłoni ściska zwój pergaminowy. Po obu stronach koła stoją dwaj aniołowie, trzymający w rękach lichtarze z płonącymi świecami.

Przytoczone za Kondakowem przykłady uzupełnia brązowy relief w Muzeum w Płowdiwie, wykopany w r. 1916 w Bułgarii, datowany na w. XII lub XIII[6]. Matka Boska, wyobrażona w całej postaci, na lewej ręce trzyma zwrócone w prawo Dzieciątko, prawą ręką podpierając jego plecy. Chrystus w lewej ręce trzyma zwój, prawą ręką udziela błogosławieństwa. Do tej samej grupy ikonograficznej zaliczamy na koniec malowidło zachowane na tympanonie portalu prowadzącego z narteksu

---

[1] Айналовъ *l. c.* i Wulff O. (*Die Malereien der Asketenhöhlen des Latmos.* Königliche Museen zu Berlin, Millet III, 1. Der Latmos von Theodor Wiegand Berlin 1913, s. 200) interpretują βρεφοτρόφος jako *Virgo lactans*. Zdaniem Lasareffa (*o. c.* s. 30 przypis 37) brak ruchu ręki Dzieciątka ku piersiom Marii, który by pozwolił dostrzec w przedstawieniu typ Galaktotrefusy. [2] Кондаковъ, *Иконографія Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія*, s. 71 fig. 60 do tekstu s. 73; Кондаковъ, *Иконографія Богоматери* II, s. 256; patrz Миятевъ, *l. c.* [3] Кондаковъ, *Иконографія Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія*, s. 73; tenże, *Иконографія Богоматери* II, s. 256 fig. 138 do tekstu s. 256—257. [4] Кондаковъ, *Иконографія Богоматери* II, s. 257 fig. 139 do tekstu s. 258. [5] Кондаковъ *Иконографія Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія* s. 72 fig. 61 do tekstu s. 73; tenże, *Иконографія Богоматери* II, s. 258 fig. 140 i tabl. barwna po s. 256 do tekstu s. 258—259; Wilpert J., *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom VI.—XIII. Jahrhundert* IV, tabl. 226 do tekstu w t. III s. 1145—1149; patrz również Миятевъ *l. c.* [6] Миятевъ *o. c.* tabl. II fig. 2. Podobny układ Dzieciątka jak na reliefie w Płowdiwie dostrzegamy w przedstawieniu Glykofilusy na dyptychu w Akademii we Florencji nr 28, 29, datowanym na lata 1260—1270, przypisywanym szkole Bonawentury Berlinghieri (Sirén O., *Toskanische Malerei im XIII. Jahrhundert*, Berlin 1922, fig. 22 do tekstu s. 89 n.; Weigelt *o. c.* tabl. 8 do tekstu s. 217—218) oraz na obrazie florenckim z lat około r. 1260 w zbiorach Arthura Actona we Florencji (Weigelt *o. c.* tabl. 9 do tekstu s. 218—219).

do cerkwi w Moraczy w Czarnogórze, być może pochodzące z w. XIII[1]. Maria widoczna do połowy, głowę lekko skłoniwszy w lewo unosi na prawej ręce leżącego Chrystusa, lewą ręką podtrzymując jego nogi. Prawa ręka Dzieciątka przerzucona przez prawe ramię Matki Boskiej zwisa bezwładnie w sposób przypominający niektóre Piety tzw. mistyczne. Scena pełna jest smutku i rezygnacji. Grupie matki z Dzieciątkiem towarzyszą aniołowie: z lewej strony archanioł Michał, z prawej zaś archanioł Gabriel.

Jaka jest treść ideowa wariantu Hodigitrii z Dzieciątkiem na pół leżącym na rękach matki? Wyjaśnia ją napis zdobiący *panagię artosną* Aleksego Komnena. Chrystus jest chlebem, który Maria składa na ołtarzu w ofierze odkupienia[2]. Potwierdza to układ ciała Dzieciątka i ruch rąk Matki Boskiej, która zdaje się Chrystusa komuś podawać[3].

Idea ofiarnego chleba w postaci Dzieciątka pojawia się już w w. IV. w pismach św. Cyryla Jerozolimskiego i św. Jana Chryzostoma. Odpowiada jej symbolika apsydy, która według zgodnych wypowiedzi św. Cyryla Jerozolimskiego i Pseudo-Sofroniosa jest równocześnie grotą narodzenia Zbawiciela i jego śmierci[4]. W w. XIV podobne myśli odnajdujemy w tekstach mistycznych Symeona Soluńskiego i Mikołaja Kabasilesa, arcybiskupa Salonik, dostrzegających w eucharystycznym chlebie składanym na ołtarzu nie nauczającego Chrystusa, ale nowonarodzone Dzieciątko, w apsydzie zas betlejemską stajenkę[5].

W sztuce bizantyńskiej ideę Chrystusa *artosa* wyraża również temat Chrystusa Baranka pod postacią Dzieciątka, ὁ ἀμνὸς τοῦ θεοῦ, związany ściśle z malarstwem ściennym[6]. Zazwyczaj Chrystus leży na patenie ustawionej na ołtarzu obok kielicha, jak w prothesis w Chilandari na fresku z w. XIV[7], niekiedy w otoczeniu aniołów unoszących *rhipidia*, np. w Sopoczanach, w Čučer i w Studenicy[8], lub w towarzystwie archaniołów Michała i Gabriela, trzymających w rękach zakrytych liturgicznymi chustami *arma Christi*, jak na fresku z w. XVII w klasztorze św. Krzyża w Jerozolimie[9], albo między postaciami ojców Kościoła, z których jeden lancetowatym nożem wyjmuje cząsteczki chleba, a drugi wykonuje ruch błogosławieństwa, np. w Ljuboten w Serbii[10].

O wyraźnym związku Chrystusa Baranka z ofiarą odkupienia świadczy, oprócz tekstów liturgicznych, umieszczenie tej sceny na tkaninie *epitafios* z Ochridy da-

---

[1] Petković *o. c.* I, tabl. 5 fig. e; Millet, *Étude sur les églises de Rascie*, tabl. XVIII do tekstu s. 177); Миятевъ *o. c.* s. 43 fig. 2 do tekstu s. 43. Okuniew (*Монастыри в Морача в Черногории*, tabl. V do tekstu s. 132) sądzi, że malowidło w dzisiejszym stanie pochodzi z w. XVI, oparte jest jednak, jak słusznie przypuszcza Petković, na pierwotnej kompozycji z w. XIII. Uderza podobieństwo ikonograficzne do płaskorzeźby zdobiącej tympanon kolegiaty w Tumie pod Łęczycą. [2] Кондаковъ, *Иконографія Богоматери* II, s. 255—256; Миятевъ *o. c.* s. 42. [3] Миятевъ *l. c.* [4] Ștefănescu J. D., *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient* (Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales III [1935], volume offert à Jean Capart, Bruxelles 1935, s. 436—437); Grabar A., *Martyrium*, Texte II, Paris 1946, s. 273 przypis 1. [5] Ștefănescu *o. c.* s. 437; Myslivec, *Kristus v hrobě*, s. 33—34). Panofsky (*Reintegration of a Book of Hours executed in the Workshop of the «Maître des Grandes Heures de Rohan»*, s. 491) przypomina, że Kościół patrzy na *corporale* równocześnie jako na symbol całunu, który okrywał ciało Chrystusa w grobie, i pieluszek, w które owinięte było nowonarodzone Dzieciątko. [6] Ștefănescu *o. c.* s. 435—349; Myslivec *l. c.* [7] Ștefănescu *o. c.* tabl. LVII do tekstu s. 437. [8] Tamże s. 437—438; tabl. LXIX (Studenica). [9] Henze *o. c.* s. (9) fig. 17 do tekstu s. 12—13. [10] Ștefănescu *o. c.* tabl. LXVIII do tekstu s. 437—438.

towanej na w. XIV, przedstawiającej jako główny temat martwego Chrystusa leżącego na kamieniu Namaszczenia, adorowanego przez dwóch aniołów z *rhipidiami*[1].

ŹRÓDŁA IDEOWE PIETY

Kult Matki Boskiej Bolesnej jako źródło ideowe (zewnętrzne) przekształcenia Marii karmiącej Dzieciątko na pół leżące na jej kolanach w Pietę. — Przepowiednia Symeona pierwszym na kartach Nowego Testamentu skojarzeniem radosnego macierzyństwa Marii z przyszłą męką Chrystusa. — Komentarz Ruperta z Deutz do słów Oblubienicy w II księdze *Pieśni nad Pieśniami*. — Treści ideowe Piety *corpusculum*: Matka Boska w karmionym Dzieciątku dostrzega Ukrzyżowanego. — Pietà *corpusculum* jest tematem wcześniejszym niż temat Ukrzyżowania i starszym niż Pietà tzw. mistyczna. — Tradycje komentarza Ruperta z Deutz w środowiskach zakonnych w. XIII i XIV. — Powstanie Piety *corpusculum*. — Przekształcenie Piety *corpusculum* w Pietę tzw. mistyczną pod wpływem kultu Umęczonego Chrystusa. — Znaczenie terminu *pietas*. — Pietà radosna. — Wpływ Piety *corpusculum* na przedstawienie Matki Boskiej siedzącej ze śpiącym Dzieciątkiem.

Zakres pokrewnych Piecie przedstawień urzeczywistniających zasadę ogarniania jednym spojrzeniem początku i końca życia Chrystusa wskazuje na kult Matki Boskiej Bolesnej, jako na źródło ideowe przekształcenia Marii karmiącej Dzieciątko w Pietę[2].

Kult Matki Boskiej Bolesnej początkami sięga czasów starochrześcijańskich, kiedy cierpienia Marii na wzór cierpień męczenników pojmowano jako *martyrium*, najstarsze zaś ślady jego w sztuce zachowały się na wspomnianych wyżej krzyżach kadzielnicowych oraz na enkolpionach z wyobrażeniami ukrzyżowanego Chrystusa na awersie i Matki Boskiej z Dzieciątkiem lub bez Dzieciątka na rewersie[3]. W w. XI w literaturze religijnej zachodnio-europejskiej krystalizuje się pojęcie współmęki Marii *(compassio Mariae)*, a od w. XII szerzy się kult Matki Boskiej Bolesnej w postaci Żalów Maryjnych, opartych na tradycjach wschodniej poezji liturgicznej i dewocyjnej prozy[4]. Jeden z najstarszych ołtarzy poświęcony Matce Bolesnej wzniesiony został w klasztorze Schönau w Dolnej Frankonii w r. 1221[5]. Do rozpowszechnienia kultu w dużej mierze przyczynił się zakon serwitów, założony około r. 1240 we Florencji[6].

[1] Tamże *o. c.* s. 439, tabl. LXX; Bréhier Ch., *Manuel d'art byzantin* II, wyd. 2., Paris 1926, s. 890 fig. 442; Millet et des Ylouses *o. c.*, album, tabl. CLXXVIII do tekstu s. 89—94. [2] Z bogatej literatury poświęconej kultowi Matki Boskiej Bolesnej przytaczamy następujące prace, na których oparte są nasze rozważania: Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, s. 379—415; Hofmann K., *Schmerzen Mariae* (Lexikon für Theologie und Kirche IX, Freiburg i. Br. 1937, s. 280—281); Reiners-Ernst *o. c.* s. 38—47; Lépicier Aug. M., *Mater Dolorosa. Notes d'histoire, de liturgie et d'iconographie sur le culte de Notre-Dame des Douleurs*, Spa 1948, gdzie pełna bibliografia przedmiotu. [3] Patrz wyżej s. 208; Lépicier (*o. c.* s. 19) ma na myśli krzyże procesyjne. [4] Patrz wyżej s. 160. Różne znaczenia zwrotu *compassio Mariae* podaje Lépicier *o. c.* s. 4. Wilmart (*o. c.* s. 506) tłumaczy go jedynie jako nasze współczucie z Marią, co prostuje Reiners-Ernst *o. c.* s. 43 przypis 103. Rozpowszechnienie kultu Matki Boskiej Bolesnej na Zachodzie już w w. XI uzasadnia Lépicier (*o. c.* s. 25). Niezwykle trafną ocenę uczuciowego nastawienia w. XI daje Taylor H. O. we wciąż jeszcze aktualnej pracy *The Mediaeval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Ages* II, London 1911, s. 330—350. [5] Beissel *o. c.* s. 407; Hofmann *o. c.* s. 280; Lépicier *o. c.* s. 44 przypis 2. [6] «Servi B. Mariae Virginis zawiązani na podstawie reguły augustiańskiej w dniu Wniebowzięcia Matki Boskiej w r. 1233 we Florencji przez siedmiu bogatych kupców florenckich», jak informuje Umiński J., *Historia Kościoła* I, Lwów 1933, s. 115;

W połowie w. XIII, wzorem rozmyślań o radościach Matki Boskiej, utarł się w Niemczech zwyczaj otaczania szczególną czcią wybranych przeżyć bolesnych Marii, łączonych w grupy[1]. Liczba boleści, w w. XIV wahająca się między pięć a dziewięć, z biegiem lat wzrasta do 150[2]. Z początkiem w. XV kult boleści Matki Boskiej przedostaje się do liturgii. Postanowieniem z r. 1423 synod w Kolonii wprowadza, jako odpowiedź na wystąpienia husytów, święto «trwóg i boleści Panny Marii»[3].

W jaki sposób kult Matki Boskiej Bolesnej wpłynął na powstanie Piety?

Już Reiners-Ernst, poświęcając osobny rozdział swej wartościowej pracy stosunkowi Piety do kultu Matki Boskiej Bolesnej, wykazała brak jakichkolwiek związków, łączących Pietę z kultem boleści Marii[4]. Wprawdzie wśród najstarszych grup 5 boleści na miejscu ostatnim (gdy 7 boleści na przedostatnim) znajduje się temat Matki Boskiej opłakującej zdjętego z krzyża Chrystusa[5] i na pierwszy rzut oka sądzić by można, że najdoskonalszą jego realizacją jest rzeźbiona lub malowana Pietà, na próżno jednak szukać by nam tu przyszło zarysów dwuosobowej grupy matki siedzącej na ławie z ciałem martwego syna na kolanach. Występującemu bowiem w ramach kultu boleści Marii tematowi Matki Boskiej z umęczonym Chrystusem odpowiada bądź scena Zdjęcia z krzyża, bądź Namaszczenia lub historycznego Opłakiwania, bądź wreszcie Złożenia do grobu.

Jedynie w niemieckiej literaturze religijnej w. XIII wyobrażenie Marii obejmującej po raz ostatni Chrystusa nabiera rysów pokrewnych Piecie. W przypisywanych św. Gertrudzie modlitwach do 5 mieczów boleści czytamy: «Dolorissima Virgo, Maria, admoneo Te illius gladii, qui animam tuam pertransivit, quando Filium Tuum de cruce depositum in sinum Tuum accepisti lacrimisque totum corpus eius rigasti»[6]. Regenbogen zaś w r. 1318 tymi słowy charakteryzuje boleść Matki Boskiej ostatnią:

«Mein letztes Leid war schwer,
da Jesus ward so nackt und bloss
vom Kreuz gelöst mit seinen tiefen Wunden.
Josephus kam gegangen her
und legt ihn in Mariens Schoss,
fast wären ihr die Sinne da geschwunden»[7].

Pomimo braku w w. XIII bezpośredniej zależności Piety od kultu boleści Marii, w dalszym rozwoju kult ten podporządkowuje sobie Pietę i nawet nabiera znacze-

patrz również: *Ordinum religiosorum in Ecclesia Militanti catalogus, eorum indumenta in iconibus expressa et oblata Clementi XI. Pont. Max.* a P. Philippo Bonanni Societatis Jesu. *Pars prima, complectens virorum ordines*, Romae MDCCVI, tabl. 87; Hofmann *l. c.*; Antal *o. c.* s. 87; Lépicier *o. c.* s. 27—28. Reiners-Ernst (*o. c.* s. 46 przypis 14) wymienia rok 1242.

[1] Beissel *o. c.* s. 404. Kult Matki Boskiej Bolesnej znalazł wyraz przede wszystkim w pieśniach liturgicznych (hymnach, sekwencjach i tropach) oraz komentarzach do ewangelii, natomiast kult poszczególnych boleści Marii w prywatnych modlitwach i rozmyślaniach; patrz Reiners-Ernst *o. c.* s. 42—43. Wpływ kultu radości Marii na powstanie kultu jej boleści podnoszą: Wilmart *o. c.* s. 317; Lépicier *o. c.* s. 29—35. [2] Beissel *l. c.*; Hofmann *o. c.* s. 281; Lépicier *l. c.* [3] Lépicier *o. c.* s. 44—47. W modlitwach liturgicznych świętu Matki Boskiej Bolesnej odpowiadają *officia*, świętu zaś Siedmiu Boleści, tę bowiem liczbę ostatecznie przyjęto, *responsoria*; patrz Beissel *o. c.* s. 407; Hofmann *o. c.* s. 280. [4] Reiners-Ernst *o. c.* s. 38—47. [5] Beissel *o. c.* s. 404—405. [6] Reiners-Ernst *o. c.* s. 46. [7] Beissel *o. c.* s. 408; Reiners-Ernst *o. c.* s. 47.

nia jej ideowego zaplecza. Od końca w. XIV miecz lub miecze boleści pojawiają się jako atrybuty najpierw w malowanych, później także w graficznych przedstawieniach Marii siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach (fig. 27)[1]. Nic więc dziwnego, że we Francji, gdzie najstarsza malowana Pietà datowana jest na lata około r. 1380, a za najstarszą Pietę rzeźbioną uchodzi zaginione dzieło Slutera, umieszczone w r. 1390 w kaplicy kartuzji w Dijon, temat nasz wyprowadzany bywa z kultu boleści Matki Boskiej[2].

Uwagi Reiners-Ernst, trafne w ocenie stosunku Piety do wyobrażenia Marii z martwym Chrystusem, zarysowanego w ramach kultu odrębnych boleści, niesłusznie pomijają milczeniem zasadę ogarniania jednym spojrzeniem dzieciństwa i męki Zbawiciela, występującą tak w kulcie boleści Marii ujętych w grupy, jak i w kulcie Matki Boskiej Bolesnej w szerokim, pierwotnym znaczeniu, obejmującą pojęcie świadomej współmęki i świadomego współodkupienia.

Poszukiwanie początków zasady ideowego wiązania odległych od siebie w czasie zdarzeń z życia Chrystusa w kulcie Matki Boskiej Bolesnej skierowuje nas ku tekstom ewangelii.

Opisując scenę Ofiarowania czterdziestodniowego Dzieciątka w świątyni jerozolimskiej św. Łukasz (II, 34—35) przytacza następujące słowa Symeona, wypowiedziane do Marii: «Ecce positus est hic in ruinam et in signum cui contradicetur, et tuam ipsius animam pertransibit gladius». Przepowiednia sędziwego starca, pierwsze na kartach Nowego Testamentu skojarzenie radosnego macierzyństwa Marii z przyszłą męką Chrystusa, jest najstarszym źródłem pisanym kultu Matki Boskiej Bolesnej i najstarszym źródłem pisanym przekształcenia Madonny karmiącej Dzieciątko w Pietę.

Rolę przepowiedni Symeona w powstaniu i rozwinięciu kultu Matki Boskiej Bolesnej i kultu boleści Marii łączonych w grupy wyjaśnia bogata literatura religijna zarówno wschodniego, jak i zachodniego chrześcijaństwa. Omawia ją wyczerpująco Lépicier w pracy *Mater Dolorosa*[3]. Uzupełniając bogaty wybór opublikowanych przez niego tekstów, przytaczamy dla przykładu zdanie Ruperta z Deutz (zm. 1135), umieszczone w komentarzu *in Johannem*: «Stabat, inquit, mater juxta crucem, sine dubio dolens, et dolores tanquam parturientis habens. Cruce namque eius nimium ipsa cruciabatur, sicut ei praedicens Simeon: „Et tuam ipsius, inquit, animam pertransibit gladius (Luc. II)"»[4]. Jako ilustracja tych słów służyć może czternastowieczna miniatura w manuskrypcie Biblioteki w Darmstadt: z prawej strony drzewa życia, na którym wisi rozpięty Zbawiciel, niemal w samym narożniku pergaminowej karty klęczy Symeon z pobożnie złożonymi do modlitwy rękami, z lewej zaś okrągły medalion, którego brzegiem biegnie napis: «Et tuam

[1] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, s. 124—126 i s. 123 fig. 66 (witraż w Brienne-la-Ville); Baltrušaitis J., *Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du moyen-âge* (Gazette des Beaux-Arts, 6e période, tome XXI, 81e année, 1939, 1er semestre, Paris 1939, s. 65—84). [2] Mâle *o. c.* s. 122—132; Reiners-Ernst *o. c.* s. 43; Lépicier *o. c.* s. 40—43. O najstarszych Pietach we Francji patrz wyżej, s. 167. [3] Lépicier *o. c.* s. 100—203 (wybór tekstów). Egzegezę przepowiedni Symeona przeprowadzają m. i.: św. Efraim Syryjczyk, św. Hieronim, Kassiodor, Beda Venerabilis, św. Jan Damasceński i św. Piotr Damiani. Termin Ofiarowanie Dzieciątka obejmuje trzy pojęcia: na Wschodzie *Hypapante* czyli *Occursus Domini* (spotkanie z Symeonem), na Zachodzie zaś *Purificatio B. Mariae Virginis* (święto Oczyszczenia, wprowadzone w Rzymie pod koniec w. V przez Gelazjusza I) i właściwe Ofiarowanie Chrystusa. Pisze o tym Shorr *o. c.* s. 17—32. [4] Migne, *Pat. lat.* 169, Parisiis 1894, szp. 789.

ipsius animam pertransibit gladius», zamyka postać mdlejącej Marii, podtrzymywanej przez św. Jana[1].

Rola natomiast przepowiedni Symeona w powstaniu Piety jest całkowicie zrozumiała w świetle zgromadzonego przez nas materiału ikonograficznego, potwierdzającego występowanie zasady łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa w przedstawieniach mariologicznych. Wprawdzie w rozprawie o poetyckim pochodzeniu Piety wysunął Pinder Ukrzyżowanie jako zawiązanie lirycznego życzenia Matki Boskiej stojącej pod krzyżem, a przez Żale Maryjne również jako zawiązanie wątku ideowego naszego tematu, jednak w historycznym porządku przeżyć Marii śmierć Chrystusa na krzyżu była ostatnim aktem w dramacie, którego ekspozycję oglądały mury Jerozolimy, gdy Jezus liczył zaledwie dni czterdzieści[2]. Dał temu wyraz średniowieczny artysta, wyobrażając na jednej z kwater poliptyku datowanego na lata około r. 1390 w kościele franciszkańskim Panny Marii w Toruniu Matkę Boską siedzącą u stóp krzyża z ciałem martwego Syna na kolanach między klęczącymi pobożnie postaciami: z prawej strony Symeona trzymającego wstęgę z napisem «Simeon: Et tuam ipsius animam pertransibit gladius», z lewej zaś św. Jana Ewangelisty, ulubionego ucznia Chrystusa, na którego wstędze czytamy «Johannes: Ecce filius tuus» (fig. 27)[3].

---

[1] Beissel *o. c.* s. 413, fig. 186; Morey, *A Group of Gothic Ivories in the Walters Art Gallery*, fig. 10 do tekstu s. 204. Związek przepowiedni Symeona z Ukrzyżowaniem zaznaczany bywa w średniowieczu przy pomocy miecza przeszywającego serce Matki Boskiej stojącej pod krzyżem. Pochodzenie tego motywu, występującego po raz pierwszy w w. XIII w środowisku dominikanów lub cystersów niemieckich, wyjaśnia Swarzenski H., *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, Textband, s. 107 przypis 1; patrz także Morey *o. c.* s. 203—205, gdzie zebrane liczne przykłady w. XIII i XIV. Mieczem przeszywającym serce Marii jest nóż, który Symeon trzyma w ręce w scenie Ofiarowania Dzieciątka, jak na miniaturze z w. XI w północno-włoskim Ewangeliarzu Matyldy Toskańskiej w Pierpont Morgan Library (ms. 492, fol. 59 v); patrz *The Pierpont Morgan Library. Exhibition of Illuminated Manuscripts Held at the New York Public Library* nr 27 tabl. 26, do tekstu s. X—XI, 15—16; Swarzenski H. *l. c.*; Morey *o. c.* s. 205. — Za najstarszy przykład Marii z mieczem boleści w temacie Ofiarowania Dzieciątka uchodzi powszechnie fresk z początku w. XIV (po r. 1318) w kościele parafialnym w Mülheim am Eins (Pfalz); patrz Clemen P., *Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande* (Denkmäler deutscher Kunst herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde XLI, Textband, Düsseldorf 1930, s. 32, fig. 33); Swarzenski H. *l. c.*; Morey *l. c.*; Shorr *o. c.* fig. 25 do tekstu s. 26). Do najciekawszych ikonograficznie wyobrażeń Ofiarowania Dzieciątka z mieczem boleści zaliczyć należy malowidło zdobiące jedną z kwater ołtarza maryjnego w styryjskich zbiorach prywatnych: Symeon obiema rękami wbija miecz w serce Matki Boskiej; patrz Rathe K., *Aus der Frühzeit der Kärntner Tafelmalerei* (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen N. F. IX, Wien 1935, tabl. V do tekstu s. 68—72, Ikonographischer Exkurs). Zaznaczyć trzeba, że miecz boleści nie wyczerpuje symboliki pasyjnej tematu Ofiarowania. Na wspomnianej wyżej miniaturze w Nowym Testamencie ze zbiorów Rockefeller Mc Cormick przyszłą mękę Chrystusa zapowiada smutek Marii, wyrażony ruchem jej lewej ręki dotykającej twarzy (Shorr *o. c.* s. 30 przypis 78); na obrazie zaś Stefana Lochnera w Hessisches Landesmuseum w Darmstadt myśl pasyjna zaznaczona została trzykrotnie: przy pomocy przedstawienia ofiary Abrahama i Izaaka na frontale ołtarzowym, liter alfa i omega umieszczonych pod świecami stojącymi na ołtarzu oraz postaci Boga Ojca z aniołami, unoszącego się nad ołtarzem (Shorr *o. c.* fig. 29 do tekstu s. 30). [2] Związek przepowiedni Symeona z Pietą w podobny sposób utrwaliła późnośredniowieczna dewocja na witrażach szampańskich w Bérulles, Nogent-sur-Aube, Granville i Longpré (Aube); patrz Mâle *o. c.* s. 124 fig. 67 do tekstu s. 126. [3] W świetle wypowiedzi niektórych pisarzy kościelnych (Eadmera zm. 1124 lub św. Wawrzyńca Justiniani zm. 1450) Matka Boska świadoma była przyszłej śmierci Chrystusa na krzyżu od chwili jego wcielenia i dlatego *fiat* Golgoty jest jakby odpowiedzią na *fiat* Zwiastowania; patrz Lépicier

27. Pietà tzw. mistyczna z Symeonem Starcem i św. Janem Ewangelistą, kwatera poliptyku z lat około r. 1390 w kościele św. Jana w Toruniu.

Fot. Wł. Gumuła.

Głębsze uzasadnienie wpływu przepowiedni Symeona na powstanie Piety przynosi komentarz Ruperta z Deutz do słów Oblubienicy w drugiej księdze *Pieśni*

o. c. s. 2, 5—6, 112—113, 119. Tę bolesną świadomość Marii wyraża temat Zwiastowania męki Chrystusa. — Na tym miejscu wspomnieć należy rzadkie w sztuce późnego średniowiecza przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem na półksiężycu, odnoszące się do tajemnicy wcielenia, wzbogacone symboliką pasyjną. Odnajdujemy je dwukrotnie w dziełach warsztatu mistrza Grandes Heures de Rohan. Na karcie w Godzinkach Mr. Roberta Garretta w Baltimore (census 48, fol. 1) z początku w. XV Glykofilusa z Dzieciątkiem na prawej ręce stoi na półksiężycu podtrzymywanym przez dwóch aniołów (Panofsky, *Reintegration of a Book of Hours executed in the Workshop of the «Maître des Grandes Heures de Rohan»*, s. 493 fig. 7 do tekstu s. 488). Na miniaturze zaś z lat około r. 1425 w Harvard College Library (fig. 28) Maria w pozycji stojącej tuli swą twarz do leżącego na jej dłoniach Dzieciątka, którego głowę otacza nimb krzyżowy, oczy są zamknięte, a prawa ręka zwisa bezwładnie jak w Pietach; wygięta półkoliście tkanina symbolizująca całun, unoszona przez dwóch aniołów, zastępuje półksiężyc (*The Walters Art Gallery. Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance. An Exhibition Held at the Baltimore Museum of Art January 27 — March 13*, Baltimore 1949, s. 36, nr 96, tabl. XLIII; o miniaturze tej pisze Panofsky E. w Harvard Library Bulletin, Spring 1949). Wzajemne stosunki łączące Zwiastowanie, Ukrzyżowanie i Pietę wyjaśnia para malowanych skrzydeł znajdujących się w Institut of Art w Detroit,

28. Glykofilusa z aniołami trzymającymi całun zamiast półksiężyca, miniatura z początku w. XV, warsztat Mistrza Grandes Heures de Rohan, zbiory Mr. Garrita w Baltimore.

Wedlug The Walters Art Gallery, Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance.

nad Pieśniami[1]. Wbrew tradycji, upatrującej w Sulamitce Kościół lub duszę ludzką, Rupertus utożsamia ją z Marią[2]: «Ecce dico vobis: „Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur". Conferte istud illi dicto unius ex vobis, unius ex amicis, justi Simeonis: „Ecce, inquit, hic positus est in ruinam et in resurrectionem multorum in Israel, et in signum cui contradicetur, et tuam ipsius animam pertransibit gladius (Luc. II)". Dico adhuc: „Botrus Cypri dilectus meus mihi in vineis Engadi". Si haec scitis, si ista rite perpenditis, profecto in me invenietis, et unde mecum compugnamini, et unde mecum dulciter consolemini. Nolite solam

przypisanych przez Meissa (*Italian Primitives at Konopiště*, fig. 15 do tekstu s. 8—10) tzw. Mistrzowi Piety; lewe z nich przedstawia w polu głównym znaną już nam Pietę na tle krzyża i krajobrazu, a w trójkątnym zwieńczeniu archanioła Gabriela w półpostaci głoszącego *Ave Maria*, prawe zaś Ukrzyżowanie u dołu i odpowiadającą Gabrielowi półpostać Matki Boskiej u góry.

[1] Migne, *Pat. lat.* 168, Parisiis 1893, szp. 855—856. [2] de Bruyne E., *Études d'esthétique médiévale* III. *Le XIII^e siècle* (Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren 99, Brugge 1946, s. 33).

attendere horam vel diem illam, in qua vidi talem dilectum ab impiis comprehensum male tractari, scilicet illudi, spinis coronari, flagellari, crucifigi, felle et aceto potari, lanceari, mori et sepeliri. Nam tunc quidem gladius animam meam pertransivit, sed, antequam sic pertransiret, longum per me transitum fecit. Prophetissa namque eram, et ex quo mater eius facta sum, scivi eum ista passurum. Cum igitur carne mea taliter progenitum, talem filium sinu meo foverem, ulnis gestarem, uberibus lactarem, et talem eius futuram mortem semper prae oculis haberem, et prophetica, imo plus quam prophetica mente praeviderem, qualem, quantam, quam prolixam me putatis materni doloris pertulisse passionem? Hoc est quod dico: „Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur". O commoratio, dulcis quidem, sed plena gemitibus inenarrabilibus! Ad ubera deforis stringebatur, et eisdem lactabatur uberibus, simulque inter ubera intus in corde futurorum praescio, semper parebat quali esset morte moriturus» [1].

29. Madonna *dell' Umiltà* i Trójca św., obraz z kręgu Agnola Gaddiego, w. XIV, Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie.

Według Meissa, The Madonna of Humility.

Słowa Oblubienicy z *Pieśni nad pieśniami* w komentarzu Ruperta z Deutz przynoszą przede wszystkim odpowiedź na pytanie, w jaki sposób powstała Pietà *corpusculum*: Matka Boska w karmionym Dzieciątku dostrzega Ukrzyżowanego [2]. Jest zaś przedstawienie Marii siedzącej z ciałem martwego Chrystusa o wielkości dziecka na kolanach nie tylko realizacją wizyjnego epizodu z jej życia, jak by można na pierwszy rzut oka przypuszczać, lecz także, zgodnie z średniowiecznym sposobem myślenia, wyznaniem wiary w tajemnicę wcielenia dokonanego w celu wypełnienia dzieła zbawienia.

Na wielkiej miniaturze fol. 41 w *Grandes Heures de Rohan* (Paris, Bibl. Nat. lat. 9471, fig. 30), do której przylega mniejsza rozmiarami miniatura z wyobrażeniem

[1] Wiązka mirry oznacza w symbolice pasyjnej «pamięć serdeczną o cierpieniach Chrystusa»; patrz Reiners-Ernst *o. c.* s. 64. Zdanie «fasciculus myrrhae dilectus meus mihi» przytacza Lépicier (*o. c.* s. 99) wśród tekstów egzegetycznych świadczących o kulcie Matki Boskiej Bolesnej w średniowieczu.

[2] Przykładem Marii karmiącej Chrystusa z myślą o jego przyszłej męce jest obraz Madonny *dell' Umiltà* z warsztatu Agnola Gaddiego w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (fig. 29): nad Matką Boską karmiącą Dzieciątko otoczoną aniołami, nieznany artysta umieścił gołębicę Ducha św., a wyżej, w gotyckim czteroliściu, widoczną do połowy postać Boga Ojca w towarzystwie czterech aniołów z *arma Christi* w rękach; patrz Meiss, *The Madonna of Humility*, fig. 12 do tekstu s. 447.

30. Pietà *corpusculum* i starotestamentowa scena ofiary, miniatura w Grandes Heures des Rohan, początek w. XV, Paryż Bibl. Nat. lat. 9471, fol. 41.

Według Le Livre. Les plus beaux exemplaires de la Bibliothèque Nationale.

starotestamentowej ofiary, na kolanach Matki Boskiej, siedzącej pod krzyżem z uniesionymi w górę dłoniami i twarzą zwróconą ku postaci Boga Ojca ukazującego się wśród obłoków, leży okryte ranami ciało Ukrzyżowanego o wielkości dziecka, a proporcjach dorosłego mężczyzny[1]. Reiners-Ernst określa to przedstawienie jako daleką od Piety moralizującą scenę «bez pretensji do rzeczywistości i historycznej prawdy»: Matka Boska wyraża gotowość ofiary, Bóg Ojciec zaś ofiarę tę przyjmuje[2]. Sądzimy, że w gotowości Marii do ofiary upatrywać należy właściwą

[1] Reiners-Ernst *o. c.* fig. 18 do tekstu s. 72; także Mâle *o. c.* s. 125 fig. 68 (brak sceny bocznej); Heimann *o. c.* s. 50 fig. 32 do tekstu s. 49; szczegółowy opis u Leroquais V., *Les livres d'Heures. Manuscrits de la Bibliothèque Nationale* I, Paris 1927, s. 285—286. [2] Reiners-Ernst *o. c.* s. 73. Heimann (*o. c.* s. 50 i 53), a za nią von Einem (*o. c.* s. 90) błędnie interpretują tę miniaturę jako ilustrację piątej (ostatniej w tym wypadku) boleści Matki Boskiej. Ruch bowiem dłoni Marii nie jest tu równoznaczny z układem rąk orantki i nie wyraża idei wstawiennictwa, lecz pokorną zgodę Matki Boskiej na rolę współodkupicielki, jak świadczy starotestamentowa scena ofiary i postać błogosławiącego Boga Ojca unoszącego się nad krzyżem.

treść ideową Piety *corpusculum*. Czyż bowiem Chrystus nie jest tu tym samym symbolem, co na *panagii artosnej* Aleksego Komnena, na płaskorzeźbie tympanonu w Tumie pod Łęczycą lub na malowidle zdobiącym tympanon cerkwi w Moraczy?

Słowa Oblubienicy z *Pieśni nad pieśniami* w komentarzu Ruperta z Deutz utwierdzają nas równocześnie w przekonaniu, że Pietà z Dzieciątkiem jest w porządku myśli średniowiecznej tematem wcześniejszym niż temat Ukrzyżowania, dlatego daremnym byłoby szukać jej wśród zdarzeń pasyjnych, które nastąpiły po zdjęciu Chrystusa z krzyża. Pierwszeństwo Piety *corpusculum* przed tematem Ukrzyżowania wskazuje z kolei na ideowe pierwszeństwo Piety z Dzieciątkiem przed Pietą z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny czy to radosną, jak Pietà z Rüggisberg w szwajcarskich zbiorach prywatnych (fig. 11), czy też bolesną, mistyczną, jak Pietà z Veste Koburg (fig. 1) lub Naumburga. Wprawdzie pierwszeństwa tego nie jesteśmy w stanie udowodnić żadną z dotychczas znanych nam Piet z przełomu w. XIII na XIV, ponieważ brak zabytków datowanych, jednakże o prawdopodobnym istnieniu Piety *corpusculum* w w. XIII świadczy płaskorzeźbiony tympanon kolegiaty w Tumie pod Łęczycą z końca w. XII lub początku XIII, gdzie układ formalny i treść ideowa pozwalają dostrzec zarysy naszego tematu (fig. 20). Ikonograficzne usamodzielnienie Piety z Dzieciątkiem nastąpiło zapewne w w. XIII w środowisku pielęgnującym obok starych tradycji egzegezy biblijnej także młode tradycje mistyki.

Związana z ośrodkami zakonnej wspólnoty teologia mistyczna szerzy się w zachodniej Europie od czasów św. Bernarda z Clairvaux, znakomitego trubadura Marii, i Hugona od św. Wiktora, przyjaciela wielkiego opata Sugeriusa (1081—1151), początkowo jako uzupełnienie teologii scholastycznej, w wieku zaś XIV i XV, po upadku scholastyki, jako pierwsza zasada życia religijnego późnego średniowiecza[1]. Rozwój jej dokonuje się równolegle z przemianami społecznymi, uwarunkowanymi ożywieniem wytwórczym i handlowym, zapoczątkowanym w w. XI i XII powstaniem i rozkwitem miast oraz upowszechnieniem gospodarki pieniężnej[2]. Stanowisko kierownicze zajmowane w dziedzinie kultury artystycznej przez *religio* czyli duchowieństwo zakonne, odcięte doskonałością wyrzeczenia się świata od *saeculum* czyli duchowieństwa niezakonnego i warstw świeckich, przypada teraz złożonej z bogatego patrycjatu, przedstawicieli cechów i pospólstwa gminie miejskiej, której członkowie zebrani w obszernej późnogotyckiej hali, w równym stopniu zbliżającej człowieka do człowieka jak ogromem swym wywołującej nastroje ekstazy i mistycznej tęsknoty, występują jako świadoma swego znaczenia grupa społeczna, zdolna przeciwstawić się

[1] W sprawie zagadnień mistyki średniowiecznej patrz wyżej s. 160 przypis 3 oraz: Grabmann M., *Wesen und Grundlagen der katholischen Mystik*, München 1922; Umiński *o. c.* s. 469—470, 551—554; Grundmann H., *Die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik* (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 12, Halle a. d. Salle 1934, s. 400—429). [2] Społeczne i gospodarcze przekształcenia pełnego średniowiecza omawia Pirenne H., *Economic and Social History of Medieval Europe*, London 1947; tenże *Medieval Cities*, 5. wyd., Princeton 1949; z punktu widzenia historii politycznej La Monte J. L., *The World of the Middle Ages. A Reorientation of Medieval History*, New York 1949, s. 362—375; z punktu widzenia powstania kultury miejskiej Сидорова Н. А., *Зарождение городской культуры во Франции (Конец XI—первая половина XII столетия)* (Средние века III, Москва 1951, s. 143—160); z punktu widzenia sztuki Morey, *Mediaeval Art*, s. 253—256, przede wszystkim zaś Hauser A., *The Social History of Art* I, London 1951, s. 232—244. W zwięzłym skrócie, lecz niezwykle sugestywnie ogólny charakter przemian odtwarza Ferguson W. K.,

duchowemu kierownictwu Kościoła[1]. W dziedzinie myśli filozoficznej przekształceniom tym odpowiada zastąpienie realizmu, scholastycznej zasady głoszącej rzeczywistość pojęć ogólnych *(universalia in rebus)*, nominalizmem określającym świat jako zespół rzeczy jednostkowych i indywidualnych *(universalia post rem)*[2]. W sztuce oznacza to przejście od kamiennego odbicia encyklopedycznej wiedzy o naturze, moralności, teologicznej doktrynie i historii człowieka do przedstawień dewocyjnych, uzupełniających wspólną liturgiczną modlitwę prywatnym rozmyślaniem, którego celem najdoskonalszym, dostępnym tylko dla wybranych, jest *unio mystica*, *visio beata*[3].

Pomimo równowagi wewnętrznej, jaką osiągnęła sztuka w. XII i XIII w ramach średniowiecznego dualizmu, związek mistyki z antykatedralnym nastawieniem niższych warstw społecznych, przygotowany reformatorską działalnością św. Bernarda, dochodzi do głosu z niezwykłą siłą już na przełomie w. XII i XIII[4]. W tym bowiem czasie na obszarze całej niemal Europy zachodniej mnożą się prądy religijne o charakterze ruchów społecznych, zagrażając jedności Kościoła i jego dotychczasowej organizacji[5]. Celem szerzących się gwałtownie herezji jest nawrót do starochrześcijańskiej prostoty obyczajów, realizowanie zasad Chrystusa w oparciu o ewangelie i pisma apostolskie, jako rozstrzygający autorytet. Najradykalniejsze spośród nowych gmin chrześcijańskich pozostały poza zasięgiem władzy papieskiej, inne zdołał sobie Kościół podporządkować w ramach zakonów żebraczych, ale wiara w większym stopniu, niż było to możliwe dotychczas, staje się sprawą bezpośredniego uczuciowego stosunku człowieka do Boga.

W w. XIII, gdy na Południu św. Franciszek z Assyżu, spadkobierca mistycznej tradycji św. Bernarda, głosił włoskim komunom zasady ewangelicznego ubóstwa, na ziemiach Europy północnej: we Flandrii, Brabancji i Nadrenii mistyczna dewocja podsycana płomieniami żarliwej *Gottesminne* znalazła schronienie w środowisku beginek, zajmujących pośrednie miejsce między wspólnotą zakonną a społeczeństwem świeckim[6]. Zadaniem tych żeńskich ugrupowań religijnych jest pielęgnowanie chorych i odbywanie wspólnych praktyk pobożnych przy zachowaniu zasad dobrowolnego ubóstwa. Podstawę ich życia stanowi praca fizyczna i jałmużna. Nie znajdując zrozumienia wśród cystersek i norbertanek, trwających przy starych ideałach *religionis*, beginki tłumnie garną się do zakonów żebraczych mimo jawnej niechęci, jaką początkowo okazywali im tak dominikanie jak franciszkanie. Myślom o dobrowolnym ubóstwie towarzyszą pragnienia zbliżenia człowieka do Boga, sprzyjające mistycznemu uniesieniu.

Zapoczątkowana przez Ruperta z Deutz egzegeza proroctwa Symeona nie była obca ani starym benedyktyńskim wspólnotom przenikniętym silnymi trady-

The Interpretation of the Renaissance. Suggestions for a Synthesis (Journal of the History of Ideas XII, New York 1951, s. 483—495).

[1] Pojęcie *religionis* i *saeculum* wyjaśnia Grundmann *o. c.* s. 411. Rolę elementu świeckiego w rozwoju życia religijnego późnego średniowiecza podkreśla Bechtel H., *Wirtschaftsstil des deutschen Spätmittelalters. Der Ausdruck der Lebensform in Wirtschaft, Gesellschaftsaufbau und Kunst von 1350 bis um 1500*, München und Leipzig 1930, s. 80—90. [2] Morey *o. c.* s. 257; Hauser *o. c.* s. 238. [3] Benz *o. c.* s. 25; Lossow *o. c.* s. 65—76; Gravenkamp *o. c.* s. 15. Wizję w szerokim znaczeniu poznania zmysłowego wymienia Sedlmayr H. (*Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, s. 478) jako drugie obok poezji źródło artystycznego natchnienia w średniowieczu. [4] Grundmann *o. c.* s. 410. [5] Antal *o. c.* s. 65 n. [6] Grundmann *o. c.* s. 412—415.

cjami liturgicznymi, jak klasztor cystersek w Helfta koło Eisleben, gdzie ostatnie lata swego niespokojnego życia spędziła św. Mechtylda z Magdeburga, niegdyś beginka, i gdzie spisane zostały religijne przeżycia św. Mechtyldy z Hackeborn i św. Gertrudy, ani młodym ośrodkom mistycznym.

W *Buch der besonderen Gnade* Matka Boska mówi do św. Mechtyldy: «Alle meine Freude ist durch die Worte Simeons in Traurigkeit gewandelt worden. Gar so oft danach, wenn ich meinen Sohn in meinem Schosse hielt und im Übermass der Süssigkeit und Andacht mein Haupt zu dem seinen neigte, vergoss ich so viele Tränen, dass ich sein Haupt und sein Angesicht mit meinen Zähren benetzte»...[1].

Św. Brygida (1302—73) widzi w Marii najsmutniejszą z matek: «I zaprawdę bez wątpienia wierzyć mamy, że z natchnienia Ducha Świętego ona doskonalej wiedziała, cokolwiek mowy prorockie figurowały, niż sami prorocy, którzy z tegoż Ducha Świętego ustnie powiadali; dlatego prawdziwie wierzyć mamy, że kiedy Panna Syna Bożego, skoro go porodziła, naprzód na swych rękach piastować poczęła, zaraz jej do myśli przychodziło, jako on prorockie pisma wypełnić miał. Kiedy go zaś w pieluszki uwijała, na ten czas w sercu swym uważała, jako okrutnymi biczami wszystkie jego ciało zranione być miało, także też jakoby trędowaty pokazać się miał; uwijając też Panna Swego Synaczka rączki i nóżki pomaleńku w pieluszki, wspominała sobie jak okrutnie żelaznymi gwoździami miały być przebite» [2].

Oderwana od architektury, w ramach której spełniała liturgiczną funkcję zapowiadając ofiarę składaną na ołtarzu wewnątrz świątyni, Pietà *corpusculum* staje się w w. XIV przedmiotem prywatnego kultu, nie tracąc dogmatycznej treści[3]. Tak przedstawienie reprezentacyjne (*opus operatum*) przemienia się w przedstawienie dewocyjne (*opus operantis*), a zespół konwencjonalnych form romańskich w grupę ujętą realistycznie, lecz symboliczną. Żywe ślady tej przemiany zachowała Pietà z Dzieciątkiem, niegdyś znajdująca się w opactwie benedyktyńskim St. Wahlburg koło Eichstätt, bogata w rysy przedstawienia reprezentacyjnego (fig. 6)[4].

Być może, usamodzielnienie Piety *corpusculum* przygotowane zostało przez malarstwo książkowe, jak świadczy miniatura z Sunamitką, na której kolanach umiera dzieciątko, we francuskiej *Bible moralisée* (fig. 7)[5], i miniatura z lamentującą matką

[1] Reiners-Ernst *o. c.* s. 76. [2] *Skarby niebieskich tajemnic tj. księgi objawienia Świętej Matki Brigity*, Zamość 1698, s. 440; patrz także S. Brigida, *La Madre di Dio e degli uomini descritta nei libri delle sue rivelazioni*. Florilegio edito per cura del B. R. Ballerini D. C. D. G., Roma 1895, s. 9, 23; Reiners-Ernst *o. c.* s. 77; Lépicier *o. c.* s. 145. [3] Dalekim echem pierwotnych związków Piety z liturgią jest rozpowszechniony w w. XV zwyczaj umieszczania przedstawienia Matki Boskiej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach w tympanonach głównego portalu kościoła, jak np. w Arbe w Dalmacji; patrz Kowalczyk G. u. Gurlitt C., *Denkmäler der Kunst in Dalmatien*, Berlin 1910, tabl. 115; Ivekovič C. M., *Dalmatiens Architektur und Plastik. Gesamtansichten und Details mit reichillustriertem Text* V—VI, Wien b. r., tabl. 181; Körte *o. c.* s. 111 fig. 72. [4] Lill *o. c.* s. 660—662; Reiners-Ernst *o. c.* fig. 15 do tekstu s. 73—74. [5] Oxford, Bodl. 270 b, fol. 177 v. (de Laborde *o. c.* I, tabl. 177); Wiedeń, Bibl. Narod. cod. 2554, fol. 58 (de Laborde, *c. o.* IV, tabl. 757; Swarzenski H., *Quellen zum deutschen Andachtsbild*, s. 144 fig. 8 do tekstu s. 142—143); patrz również wyżej s. 174. Körte (*o. c.* s. 102, 113) wątpi, czy miniatura z Sunamitką mogła odegrać jakąkolwiek rolę w powstaniu Piety. Jeśli się jednak zważy, że glossa «Moritur puer in gremio matris et oppressa dolore mulier plorebat et vehementer dolebat» brzmi zgodnie ze zdaniem «In gremio enim meo te mortuum teneo tristissima mater tua», występującym w *Liber de passione Christi*, i że w poetyckim opisie Henryka Suzy, łączonym przez Pindera z Pietą tzw. mistyczną, odnajdujemy zapożyczenia z IV *Księgi królów* 4, 30, przypuszczenie Swarzenskiego H. wydaje się bardzo prawdopodobne.

31. Pietà *corpusculum*, posąg drewniany z początku w. XIV w zbiorach Boudy w Wiedniu.

Wedlug Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild.

32. Pietà *corpusculum* z Jeżewa, posążek drewniany z 3. ćwierci w. XIV w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Fot. Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.

w scenie Rzezi Niewiniątek w innym egzemplarzu tego samego dzieła[1], o układzie, który stanie się w w. XIV wzorem dla Piety z Dzieciątkiem ze zbiorów Boudy w Wiedniu (do roku 1927 w zbiorach Weillera we Frankfurcie nad Menem, fig. 31)[2] i Piety z Dzieciątkiem z Jeżewa w Muzeum Narodowym w Poznaniu (fig. 32), a w w. XV najpierw dla Piety *corpusculum* w *Grandes Heures de Rohan* (fig. 30)[3], następnie zaś dla pokrewnej jej ideowo Matki Boskiej z Dzieciątkiem Giovanniego Belliniego (fig. 34).

Uznanie pierwszeństwa Piety *corpusculum* przed Pietą z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny prowadzi nas z kolei do odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób

[1] Paris, Bibl. Nat., Mss. fr. 9561, fol. 138 (Panofsky, *Reintegration of a Book of Hours executed in the Workshop of the «Maître des Grandes Heures de Rohan»*, s. 499 fig. 16 do tekstu s. 491). [2] Reiners-Ernst *o. c.* fig. 20 do tekstu s. 75. [3] Passarge *o. c.* s. 124 fig. 18 do tekstu s. 50; Heimann *o. c.* s. 50 fig. 33 do tekstu s. 52; Panofsky *o. c.* s. 499 fig. 17 do tekstu s. 491; Lossow *o. c.* fig. na s. 69 do tekstu s. 72; Gravenkamp *o. c.* fig. 10 do tekstu s. 39—41.

powstała Pietà z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny: miejsce Dzieciątka, w którym Maria dostrzegła Ukrzyżowanego, zajmuje ciało zdjętego z krzyża Zbawiciela. To przekształcenie Piety *corpusculum* w Pietę bolesną z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny dokonało się z początkiem w. XIV zapewne pod wpływem szerzącego się kultu Umęczonego Chrystusa.

Już w w. XII sztuka przestaje być zbiorem umownych znaków o treści symbolicznej, stając się obrazem rzeczywistości[1]. Pięknym przykładem nowej postawy ideowej i artystycznej jest katedra gotycka, owoc odrodzonej w w. XII neoplatońskiej myśli: «realistycznie» odtworzone Jeruzalem Niebieskie[2].

Równocześnie ze zstąpieniem nieba na ziemię rodzi się w średniowiecznym człowieku potrzeba zmysłowego obcowania z przedmiotami liturgicznego kultu[3], wyrazem zaś tej potrzeby jest pojawienie się w w. XII przeźroczystych monstrancji relikwiarzowych w miejsce tradycyjnych relikwiarzy o ściankach metalowych[4], a przede wszystkim nieznany dotąd na Zachodzie zwyczaj podnoszenia hostii w czasie

---

[1] Uwagi powyższe oparte są przede wszystkim na wspomnianej wyżej pracy Sedlmayra *Die Entstehung der Kathedrale*, s. 304—327 (Die religionsgeschichtlichen Voraussetzungen der Kathedrale); s. 476—500 (Das Erbe der Kathedrale). [2] Katedrę gotycką jako odbicie Jeruzalem Niebieskiego na ziemi interpretuje po raz pierwszy Sedlmayr w artykule *Die dichterische Wurzel der Kathedrale* (Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband IX, Festschrift Hans Hirsch, Innsbruck 1939, s. 275—276), następnie w rozprawie *Architektur als abbildende Kunst* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 225. Band, 3. Abhandlung, Wien 1948), ostatnio w *Die Entstehung der Kathedrale*, s. 95—164. Poglądy jego podziela Алпатов М. В., *Всеобщая история искусств* I, Москва-Ленинград 1948, s. 332—333. Zaznaczyć tu należy, że rozszerzenie wąskiego pierwotnie kręgu badań nad architektonicznym systemem gotyku na katedrę gotycką jako «Gesammtkunstwerk» i dzieło sztuk przedstawiających zawdzięcza Sedlmayr cennym wypowiedziom Ałpatowa z r. 1934; patrz *Die Entstehung der Kathedrale*, s. 10. Rolę mistyki światła i myśli neoplatońskiej w powstawaniu gotyckiej katedry wyjaśnia Panofsky E. we wstępie do pism Sugeriusa, wydanych po łacinie i w tłumaczeniu angielskim pod tytułem *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, 2. wyd., Princeton 1948, s. 1—37. Wyniki Panofsky'ego przejął Sedlmayr *o. c.* s. 314—321. Sugeriusowi znane były pisma Pseudo-Dionizego Areopagity z tłumaczenia i komentarza Jana Szkota Eriugeny, «honorowego gościa Ludwika Łysego», sporządzonych na podstawie znajdującego się w opactwie św. Dionizego pod Paryżem tekstu greckiego, ofiarowanego królowi Ludwikowi Pobożnemu przez cesarza bizantyńskiego Michała Jąkałę. Na kilka lat przed przebudową kościoła św. Dionizego przez Sugeriusa pisma Pseudo-Areopagity ponownie zaopatrzył komentarzem Hugo od św. Wiktora (1096—1141). Stosunek Sugeriusa do mistyki omawia również Aubert M., *Suger* (Figures monastiques, Éditions de Fontenelle 1950, s. 46—50). [3] Sedlmayr *Die Entstehung der Kathedrale*, s. 311—313. Udział mistyki w rozwoju zmysłowego nastawienia gotyku trafnie charakteryzuje Worringer W., *Formprobleme der Gotik*, München 1922, s. 122: «Mit der Mystik setzt das sinnliche Element in der Gotik ein, wenn es auch anfänglich so zart und subtil ist, dass es sich nur als Übersinnlichkeit darstellt». W słynnej polemice z św. Bernardem z Clairvaux Sugerius przeprowadza obronę sztuki *anagogico more*, uzasadniając potrzebę zmysłowego obcowania z przedmiotami liturgicznego kultu w następujący sposób:

«Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius hac visa luce resurgit»;

patrz Panofsky *o. c.* s. 23, 48. [4] Sedlmayr *o. c.* s. 313; także Braun J., *Die Reliquiare des christlichen Kultus und ihre Entwicklung*, Freiburg i. Br. 1940, s. 301 n.; Andrien M., *Aux origines du culte du Saint-Sacrement. Reliquaires et monstrances eucharistiques* (Analecta Bollandiana LXVIII. Mélanges Paul Peeters II, Bruxelles 1950, s. 397—418).

mszy św., ustalony już około r. 1200[1]. Tak eucharystia staje się epifanią, pociągając za sobą czynności przyklękania przed Sanctissimum, dzwonienie i zapalanie świec w czasie podniesienia oraz inne[2]. Prowadzi to w pierwszej połowie w. XIII do zawiązania odrębnego nabożeństwa do Najświętszego Sakramentu, którego jednym z przejawów jest święto Bożego Ciała, ustanowione dla Niderlandów w r. 1246, wprowadzone przez Urbana IV w r. 1264 jako ogólnokościelna uroczystość[3], zatwierdzone przez Klemensa V w r. 1311[4], zawdzięczające wreszcie rozpowszechnienie szczęśliwej interwencji Jana XXII z r. 1317[5], innym zaś powstanie eucharystycznej monstrancji[6]. Wtedy kult liturgiczny wzbogaca się tradycją wystawiania Sanctissimum i uroczystego błogosławienia Najświętszym Sakramentem[7].

Nowy stosunek człowieka do świata religijnych pojęć, zapoczątkowany przez mistykę spekulatywną, urzeczywistniony po raz pierwszy w gotyckiej katedrze, dziele związanego z francuskim królestwem episkopatu, rozwija dalej mistyka afektywna, uzupełniając myślenie abstrakcyjne wczesnego średniowiecza obrazowym rozważaniem, budząc pragnienie widzenia i dotykania ziemskiego, historycznego Chrystusa[8]. *Deus propinquior*[9]. Strach przed Bogiem, *terror Dei*, jako źródło religijnego kultu, ustępuje miejsca miłości. «Magnam ergo vim habet caritas. Tu sola Deum trahere potuisti de coelo ad terram»[10]. Wyobraźnia artystyczna zatrzymuje się na postaci Chrystusa *humilitatis*[11]. Tworzy się odrębna ikonologia, a dwoma jej biegunami są: stajenka betlejemska i krzyż Golgoty[12].

Jakie w nowej dewocji zadanie przypada przedstawieniu Matki Boskiej siedzącej z martwym Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny na kolanach? Ma-

---

[1] Sedlmayr *o. c.* s. 313; Andrien *o. c.* s. 398; Kennedy V. L., *The Moment of Consecration and the Elevation of the Host* (Mediaeval Studies VI, Toronto 1944, s. 121—150); tenże, *The Date of the Parisian Decree on the Elevation of the Host* (Mediaeval Studies VIII, Toronto 1946, s. 87—106). [2] Sedlmayr *o. c.* s. 306; patrz również Dumoutet E., *Le désir de voire l'Hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrement*, Paris 1926. [3] Umiński *o. c.* s. 451; Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, s. 355; Sedlmayr *o. c.* s. 479. [4] Braun *l. c.* [5] Andrien *o. c.* s. 397. [6] Sedlmayr *o. c.* s. 313; także Braun *o. c.* s. 349—411. Najstarsze monstrancje eucharystyczne mają postać monstrancji relikwiarzowych: szklanych walców osadzonych pionowo lub poziomo na nóżce służącej za uchwyt, i wzbogacone są tylko lunulą. Jak bowiem kult relikwii starszy jest od kultu Najświętszego Sakramentu, tak monstrancje relikwiarzowe wcześniej pojawiają się niż monstrancje eucharystyczne. [7] Andrien *l. c.* [8] Chociaż mistyka afektywna odegrała ważną rolę w powstaniu gotyckiej katedry, już jednak w w. XII zajmuje krytyczne stanowisko wobec nowego porządku, w stuleciu następnym przechodząc zdecydowanie na pozycje antykatedralne, przede wszystkim w działalności św. Franciszka z Assyżu; piszemy o tym wyżej, s. 238; patrz także Sedlmayr *o. c.* s. 310—311. Polityczne znaczenie katedry gotyckiej i związki jej z koroną francuską uzasadnia Sedlmayr H. w rozprawie *Die gotische Kathedrale als europaische Königskirche* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Anzeiger 1949, nr 1—25, Wien 1950, s. 390—409), zawierającej interesujące wzmianki o katedrze krakowskiej i gnieźnieńskiej; patrz również *Die Entstehung der Kathedrale*, s. 466—475. [9] Według św. Bernarda z Clairvaux (1090—1153); Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, s. 305—309. [10] Słowa Hugona od św. Wiktora; Sedlmayr *o. c.* s. 307. [11] Sedlmayr *o. c.* s. 485—490. [12] Tamże s. 487: «Die neue Ikonologie hat ihrerseits zwei klar erkennbare Brennpunkte, an denen der Gottmensch in seiner „Niedrigkeit" geschaut wird, und die auch die übrigen Themen bestimmen und verfärben: „Kreuz" und „Stall."» Słowa te żywo przypominają zwięzłą charakterystykę ikonografii starochrześcijańskiej, jaką dał Grabar A., *Martyrium*, tekst II, Paris 1946, s. 137—138: «Par dessus la partie centrale du recit évangelique, la Passion et l'Enfance se rejoignent comme deux périodes marquées de théophanies-visions et il est remarquable que ces apparitions surnaturelles (comme les visions dans le songe) soient toutes concentrées aux deux extrémités du récit évangélique».

donna *in throno*, niby ostensorium służy ekspozycji ciała umęczonego Syna, *corporis Christi*, spełniając rolę szczególnej pośredniczki łask[1]. Oto dowód wiernej miłości Matki do dziecka, duszy ludzkiej do Chrystusa Oblubieńca, a także symbol wtórnego macierzyństwa Marii[2].

Aby zrozumieć właściwą treść ideową Piety bolesnej z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny, uświadomić sobie musimy, jakie miejsce zajmuje Matka Boska w zdarzeniach pasyjnych.

Ukrzyżowanie jest szczytowym punktem życia Chrystusa. Nie będąc zawiązaniem poetyckiego wątku Piety, przez życie Chrystusa jest ono równocześnie punktem szczytowym życia Matki Boskiej. Pod krzyżem bowiem Maria, przeciwstawiona Ewie, stała się matką wszystkich ludzi; dzięki współmęce z Chrystusem *(compassio)* nabyła praw współodkupicielki *(corredemptio)*.

Myśl o udziale Matki Boskiej w dokonaniu ofiary zbawienia występuje już w pierwszych wiekach n. e. w pismach ojców Kościoła: św. Justyna, Ireneusza, ucznia jego Hipolita, św. Grzegorza Cudotwórcy, który był uczniem Orygenesa, i wielu innych[3]. W malarstwie katakumbowym oraz późniejszej sztuce Kościoła tryumfującego wyraża ją przedstawienie Marii pod postacią orantki. Ruch jej rąk wzniesionych w górę, przypominając kształt krzyża, podkreśla ideę współodkupienia i intercesji[4].

W literaturze egzegetycznej i hymnologii w. XII i XIII stojąca pod krzyżem Maria *corredemptionis* przyrównywana jest zazwyczaj do matki rodzącej dziecko. W komentarzu Ruperta z Deutz *in Johannem* czytamy: «Quo jure discipulus, quem diligebat Jesus, matris Domini Filius, vel ipse mater eius est? Eo videlicet, quia salutis omnium causam et tunc sine dolore peperit, quando Deum hominem factum de carne sua genuit; et nunc magno dolore parturiebat, quando, ut praedictum est, juxta crucem eius stabat»[5]. A w innym miejscu: «Quanto magis mulierem hanc, stantem juxta crucem suam, mulieri parturienti, talem matrem talis filius recte similem duxit. Quid autem dico similem, cum vere sit mulier, et vere mater, et veros habebat in illa hora partus sui dolores? Non enim habuit haec mulier hanc poenam, ut in dolore pareret sicut caeterae matres, quando infans sibi natus est; sed nunc dolet, cruciatur et tristitiam habet, quia venit hora eius, illa videlicet hora, propter quam de Spiritu sancto concepit, propter quam gravida facta, propter quam completi sunt dies ut pareret, propter quam omnino de utero eius Deus homo factus est»[6].

---

1 Tak określa Pietę Lossow *o. c.* s. 71—72. Myli się on jednak przenosząc punkt ciężkości Piety z Marii na historycznego Chrystusa. Pietà bowiem jest przede wszystkim przedstawieniem mariologicznym, tak samo jak Matka Boska stojąca lub siedząca z Dzieciątkiem. Powstanie Piety łączą z kultem Bożego Ciała: Ford and Vickers *o. c.* s. 6; Evans J., *Art in Mediaeval France 987—1498*, London, New-York, Toronto 1948, s. 239 przypis 3. Osobną pracę poświęconą stosunkowi Piety do wyobrażeń sakramentalnego Chrystusa zapowiada von Einem *o. c.* s. 78 przypis 3. 2 Trafnie charakteryzuje Pietę jako symbol wiernej miłości duszy ludzkiej do Chrystusa Oblubieńca Benz *o. c.* s. 40: «Wenn in der Pietà-Gruppe ein Symbolcharakter steckt, so ist es die Darstellung des Verhältnisses der minnenden Seele zum Seelenbräutigam Christus». 3 Lépicier *o. c.* s. 17. 4 Lépicier *l. c.*; tu wymienione przykłady i podana szczegółowa literatura. 5 Migne, *Pat. lat.* 169, Parisiis 1894, szp. 789. Podobne porównanie po raz pierwszy spotykamy u św. Ambrożego w kazaniu o Wniebowzięciu; patrz Lépicier *o. c.* s. 20. 6 Migne, *Pat. lat.* 169, szp. 789—790; wyjątki drukuje Reiners-Ernst *o. c.* s. 39.

Podobne myśli powtarza sekwencja *De compassione beatae Mariae*, wiązana z tradycją Ruperta, w zdaniach głoszących boleść Matki Boskiej stojącej pod krzyżem:

«Nunc, nunc parit, nunc scit vere
Quam maternum sit dolere,
Quam amarum parere,
Nunc se dolor orbitati
Dilatus in partu nati
Presentat in funere.
Nunc fit mater, sed doloris...» [1]

Skoro pod krzyżem Maria po raz drugi została matką, nic dziwnego, że najstosowniejszym układem dla wyrażenia tej idei był układ siedzącej kobiety karmiącej dzieciątko na pół leżące na kolanach. W taki sposób religijne wyobrażenie wtórnego macierzyństwa, zrodzone i rozwinięte w ramach kultu Matki Boskiej Bolesnej, dało początek czysto dewocyjnemu połączeniu Marii z Umęczonym Chrystusem, tworząc bolesną paralelę do przedstawienia szczęśliwej matki trzymającej na rękach bawiące się jabłuszkiem dzieciątko [2].

Symboliczność układu ciała Chrystusa w Piecie potwierdza analiza nazwy tematu.

Termin Pietà odpowiada łacińskiemu *pietas* w zwrocie *Imago beatae Virginis de pietate*. Co znaczy w średniowiecznym słownictwie łacińskie *pietas?* W oparciu o pisma mistyczne św. Mechtyldy z Hackeborn i św. Gertrudy, Reiners-Ernst upatruje w nim odpowiednik miłości, jaką Bóg darzy człowieka na podstawie przynależności stworzonego do stwórcy, i utożsamia *pietas* z germańskim pojęciem wierności *triuwe* [3]. W *Legatus divinae pietatis*, w rozdziale LXIII księgi III, św. Gertruda opowiada, jak to dla okazania swej wiernej miłości «assumpsit eam Dominus in sinum suum quasi tenellum infantulum» [4]. Wzór wiernej miłości do czło-

[1] *Analecta hymnica medii aevi* VIII, Freiburg i. Br. 1898, s. 55; Reiners-Ernst *o. c.* s. 38—39. Tradycję bolesnego macierzyństwa Marii stojącej pod krzyżem przejmuje w w. XVI Canisius; patrz Reiners-Ernst *o. c.* s. 38 przypis 87. [2] Ideowe przeciwieństwo Madonny *dell'Umiltà* Piety włoskiej w. XIV uzasadnia Meiss w rozprawie *The Madonna of Humility* s. 453. Formalne podobieństwo obu tematów podkreśla w artykule *Italian Primitives at Konopiště*, s. 9, nie wyjaśniając jednak, dlaczego układ formalny Piety południowej i układ formalny Madonny *dell'Umiltà* zgodne są ze sobą, i nie zastanawiając się nad szczególnymi treściami ideowymi tego układu. — Karmiąc Dzieciątko jabłuszkiem mówi Maria: «Non quomodo Eva invitavit virum suum ego invito dilectum meum. Illa invitavit virum suum ad comedendum pomum non suum, pomum alienum, pomum interdictum; ego invito dilectum meum ad hortum suum, ad comedendum fructum pomorum non alienorum, sed fructum pomorum suorum, quemadmodum dicit: „Meus cibus est, ut faciam voluntatem Patris" (Johan. IV), salus et vita est generis humani, quod ipse plasmavit, quod benedixit, quod perditum reparavit». (Rupertus z Deutz, *Commentarium in Cantica Canticorum* IV; Migne, *Pat. lat.* 168, szp. 901—902). Na symboliczne znaczenie jabłka w romańskich przedstawieniach Matki Boskiej z Dzieciątkiem zwraca uwagę Morelowski M., *Tympanon Marii Włostowiczowej i Świętosława na tle wrocławskiej rzeźby XII wieku* (Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego IV, 1949, dodatek 1, Wrocław 1950, s. 17), opierając się na pracy Beitza E., *Rupertus von Deutz, seine Werke und die bildende Kunst* (Geschichts-Verein E. V, 4, Köln 1930). [3] Reiners-Ernst *o. c.* s. 40—41; 66—70. Oba terminy zestawia ze sobą już Schwietering J., *Die deutsche Dichtung des Mittelalters* (Handbuch der Literaturwissenschaft, Potsdam 1932, s. 165). [4] Revelationes Gertrudianae ac Mechtildianae I, s. 236; Reiners-Ernst *o. c.* s. 67.

wieka dał Chrystus zstępując do piekieł, gdy ciało jego spoczywało w grobie. W sztuce Kościoła wschodniego miłość tę uzmysławia temat βασιλεὺς τῆς δόξης przejęty przez trecento pod zmienioną nazwą *Pietas Christi* [1]. Pewnego dnia św. Gertruda zamiast przepisanego *officium* ku czci Matki Boskiej za radą Chrystusa odmawiała krótkie godzinki. Na *vespera* Zbawiciel zalecał jej: «Lauda me in fide constantissima, qua beata Virgo sola tempore mortis meae, recedentibus Apostolis et desperantibus universis, in vera fide perstitit immobilis; et imitata est me in fidelitate illa, qua jam mortuus, de cruce positus, subsecutus sum hominem etiam usque ad limbum inferni, unde ipsum omnipotenti manu misericordiae meae eripiens, transvexi ad gaudia paradisi» [2].

Uwagi Reiners-Ernst dotyczące symbolicznego układu ciała Chrystusa w Piecie, poparte przykładami z dworskiego eposu niemieckiego, wydają się nam przekonywujące, zwrócić jednak musimy uwagę na to, że termin *pietas* nie jest wyrazem wprowadzonym dopiero przez chrześcijaństwo, znany bowiem był już w starożytnym Rzymie jako jedna z kategorii moralnych, odpowiednik pojęcia powinności spełnionej w stosunku do osób najbliższych zarówno co do ciała, jak i co do ducha [3]. Zgodnie z procesem rozwojowym właściwym myśli religijnej antycznej pojęcie *pietatis* w w. II przed n. e. nabrało cech bóstwa kobiecego. W r. 181 przed n. e. staraniem M. Aceliusa Glabriona na *forum holitorium* w Rzymie przed bramą *Carmentalis*, gdzie dziś teatr Marcellusa, wzniesiona została osobna świątynia ku czci bogini Pietas. W czasach cesarstwa łączono miejsce budowli i bóstwo z legendą o córce, która własną piersią nakarmiła uwięzionego ojca (czy matkę) [4]. Dlatego zapewne w sztuce rzymskiej Pietas przedstawiana bywa często w postaci kobiety karmiącej dziecko. Tak na monecie Teodory, drugiej żony Konstantyna Chlora, po odrzuceniu Heleny w r. 292 [5]. Nie jest więc średniowieczna *pietas* odpowiednikiem szczególnej germańskiej wierności, lecz po prostu przeniesieniem pojęcia znanego w starożytności w świat pojęć chrześcijańskich o dobrowolnym obowiązku przyjętym i spełnionym pod wpływem wiernej miłości w pokorze i poddaniu. «Est enim humilitas vas et vehiculum ac nutrix caritatis et pietatis» [6]. Termin ten tej samej treści służy w odnoszącym się do Chrystusa zwrocie *Pietas Christi* (nie ma tu chyba mowy o germańskiej wiernej miłości), co w charakteryzującym Marię określeniu *Imago beatae Virginis de pietate*. W świetle jego semantycznej tradycji zrozumiała jest zarówno zamiana greckiego βασιλεὺς τῆς δόξης

[1] Reiners-Ernst *o. c.* s. 67—68. [2] *Legatus divinae pietatis* s. 215. [3] Znaczenie terminu *pietas* w starożytności wyjaśniają: Roscher, *Ausfürliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* III, 2, Leipzig 1897—1909, szp. 2499—2506 (*sub voce* Pietas); Forcellini Ae., Furlanetto J., Corradini F., Perin J., *Lexicon totius latinitatis* III, Patavii 1940, s. 709—710 (*sub voce* Pietas); Kerényi K., *Die antike Religion. Eine Grundlegung*, Leipzig 1940, s. 92 n., 121 n., 176 n.; Koch C., *Pietas* (Pauly-Wissowa *o. c.* XX, Halbband 39, Stuttgart 1941, szp. 1221—1232); Burck E., *Die altrömische Familie* (Das neue Bild der Antike II: Rom, Leipzig 1942, s. 14 n). [4] Plin., *Nat. hist. VII*, 121 i Val. Max. V, 4, 7 mówią o matce; Fest. 209 i Solin. I, 124 o ojcu. [5] Piper F., *Mythologie der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis ins sechzente Jahrhundert* II, Weimar 1851, s. 684. W związku z pojęciem *pietas* Koch (*o. c.* szp. 1224) zwraca uwagę na częsty w literaturze i sztuce greckiej motyw kobiety karmiącej piersią mężczyznę, znany pod nazwą Ksantypy i Mykona, Pero i Kimona, Aerii i Tektafosa, Pero i Mykona, a rozpowszechniony w sztuce rzymskiej wczesnego cesarstwa, jak świadczą pompejańskie malowidła i terrakoty. [6] S. Bonaventurae *Opera omnia* VIII, ad Claras Aquas (Quaracchi) prope Florentiam 1898, s. 659.

33. Trójca św., obraz temperowy z początku w. XVI, część środkowa tryptyku w Chochołowie, pow. nowotarski.

Fot. T. Przypkowski.

w *Pietas Christi*, jak też przekształcenie Madonny karmiącej Dzieciątko w przedstawienie Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Syna na kolanach. Jak bowiem Chrystus spełnił dzieło miłosierdzia w stosunku do człowieka, tak Maria karmiąc Zbawiciela spełniła akt miłości macierzyńskiej, i to podwójnej: w stosunku do swego Syna i w stosunku do wszystkich ludzi. Pietà bolesna z ciałem martwego Chrystusa o wielkości dorosłego mężczyzny jest tego aktu dewocyjnym zakończeniem.

Wszelkie wątpliwości co do symbolicznego, a nie historycznego układu ciała Chrystusa w Piecie usuwa porównanie naszego tematu z tą odmianą Trójcy św., w której Chrystus martwy leży na kolanach Boga Ojca, jak na kolanach Matki Boskiej w Piecie (fig. 33)[1]. Bóg Ojciec z martwym Chrystusem nie jest przedsta-

[1] Szydłowski T., *Powiat nowotarski* (Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny III. Województwo krakowskie I, 1, Warszawa 1938, s. 31, fig. 9 do tekstu s. 30). Inny przykład, w Heures à l'usage de Rome z atelier Jean Du Pré, datowanych 1488, publikuje Mâle *o. c.* s. 143 fig. 83 do tekstu s. 144.

wieniem historycznym. Zapożyczony od Piety układ ciała Zbawiciela może mieć tylko symboliczne znaczenie wiernej miłości Boga w stosunku do ludzi: dokonawszy dzieła odkupienia, Chrystus wraca do nieba, gdzie trwa na łonie Boga Ojca jako poręka zbawienia. Myśli tej dał wyraz Dürer w *Die sieben Betstunden*, tymi słowami opisując boleść Marii ostatnią:

«Zur Vesperzeit, da nahm man ihn
Vom Kreuz, bracht ihn zur Mutter hin.
Die Allmacht still verborgen lag
In Gottes Schoss an jenem Tag.
O Mensch! betrachte diesen Tod,
Heilmittel für die grösste Noth!
Maria, aller Jungfrau'n Kron',
Sieh' da, das Schwert des Simeon!
Hier lieget aller Ehren Hort,
Der von uns nimmt die Sünden fort.»[1].

Podobnie i w Piecie Chrystus trwa na kolanach Matki Boskiej jako poręka zbawienia. *Corredemptio* nadaje Marii łaskę skutecznego pośrednictwa. Dlatego Matka Boska z ciałem martwego Chrystusa na łonie jest w szczególny sposób Marią *Mediarix*, a Piety słyną szeroko cudami (niem. *Gnadenbilder*)[2].

Pietà *corpusculum* i Pietà z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny to dwa bieguny, z których jeden jest zapowiedzią przyszłej męki Zbawiciela, drugi zaś dowodem spełnionego dzieła odkupienia. Oba realizują najdoskonalej zasadę ideowego wiązania początku i końca życia Chrystusa, polarność ich nie wyczerpuje

[1] Thausing M., *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime nebst einem Anhange von Zuschriften an und für Dürer* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance III, Wien 1872, s. 154). [2] Pojęcie Marii *Mediatricis* wyjaśniają: Perdrizet P., *La Vierge de la Miséricorde*, Paris 1908, passim; Panofsky, *Imago Pietatis*, s. 261—308; Meiss *o. c.* s. 460. Ideę pośrednictwa podkreśla niekiedy w Pietach ruch rąk Matki Boskiej przypominający orantkę, jak na polskim drzeworycie ludowym reprodukowanym u Piwockiego K., *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1934, s. 47. O ruchu tym pisze von Einem (*o. c.* s. 90) w związku z Pietą Michała Anioła w Muzeum Watykańskim, wykonaną dla Wiktorii Colonna. Inne znaczenie wzniesionych w górę rąk Marii w Piecie wskazaliśmy wyżej s. 236. Dowodem na przypisywanie Matce Boskiej Bolesnej w średniowieczu szczególnego daru intercesji jest fakt, że obraz, który stał się podstawą jej kultu od w. XV, opiera się na przedstawieniu Matki Boskiej *Aracoeli*, będącym typem Marii wstawienniczki, jak w kompozycji *Deesis;* patrz Lépicier *o. c.* s. 49. Zagadnienie «cudowności» Piet omawiają m. i. Körte *o. c.* passim; Lossow *o. c.* s. 7. Nie historyczny, czysto dewocyjny charakter naszego tematu i złożony mechanizm średniowiecznego sposobu myślenia znajdują potwierdzenie w niezwykle interesującym malowidle ściennym z początku w. XV, odkrytym w r. 1939 w kościele św. Jana Ewangelisty w Corby (Lincolnshire) w Anglii, przedstawiającym Pietę i siedem grzechów głównych jako przestrogę dla tych, którzy grzeszą; patrz Rouse C. E., *Wall Painting in the Church of St. John the Evangelist Crosby, Lincolnshire* (The Archaeological Journal C for 1943, London 1945, s. 150—176, tabl. VII do tekstu s. 157—163). W środku wieloosobowej kompozycji siedzi na tronie ukoronowana Maria z «uszkodzonym» przez artystę ciałem umęczonego Chrystusa na kolanach. Z lewej i prawej strony stoją postacie siedmiu kuszących diabłów i siedmiu kuszonych, wytwornie ubranych młodzieńców, ustawione parami w trzech rzędach. Głowę Matki Boskiej i Chrystusa otaczają czarne nimby, głowę zmarłego nimb krzyżowy. Podobny przykład Piety ostrzeżenia dla grzeszników bez diabłów, z młodzieńcami trzymającymi w rękach «odcięte» części ciała Chrystusa na znak powtórnej jego męki i powtórnej współmęki Marii, spowodowanych przekleństwami, zachował się w Broughton (Bucks) (Rouse *o. c.* s. 159, tabl. V fig. a); dwa dalsze przykłady występują na witrażu w Heyden (Norfolk) i na fresku w Walsham-le-Willows (Suffolk) (Rouse *o. c.* s. 160). Pokrewne ideowo przedstawienie Chrystusa rzemieślników *(Christ of Trades)* omówione jest w aneksie, s. 255.

jednak symbolicznego znaczenia naszego tematu, o czym świadczy opublikowana przez Reiners-Ernst Pietà z Rüggisberg (fig. 11): trzymając na kolanach ciało martwego Chrystusa, Maria uśmiecha się pogodnie. Niezrozumiałą na pierwszy rzut oka treść ideową Piety radosnej wyjaśnia tekst Ruperta z Deutz: «Cum autem haec hora praeteriit, cum totus iste gladius parturientem eius animam pertransibit, iam non erit memor passurae propter gaudium. Quia natus erit homo in mundum, quia declaratus erit novus homo, qui totum renovet genus humanum»[1]. Matka Boska cieszy się u stóp krzyża, gdyż łącząc swoje cierpienia z cierpieniami Chrystusa staje się matką wszystkich odkupionych. Świadomość tego macierzyństwa jest jej siódmą radością.

W procesie przekształcania Marii karmiącej Dzieciątko w przedstawienie Marii z ciałem martwego Chrystusa na kolanach Pietà radosna stanowi ogniwo ostatnie[2]. Jak Pietà *corpusculum* głosi cel tajemnicy wcielenia, a Pietà bolesna z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny wyraża myśl o podwójnym odkupieniu: przez Chrystusa i Matkę Boską, tak Pietà radosna jest hymnem uwielbienia ku czci Marii. «Tamen quia glorificata sum, amplius flere non possum»[3]. Odmianę radosną Piety przejmie i z upodobaniem rozwijać będzie sztuka baroku w typie *Mater pietatis*[4].

Rozważania nasze dobiegają końca. Przeprowadziwszy krytykę dotychczasowych poglądów na pochodzenie i powstanie Piety, przekonaliśmy się, że wbrew

[1] Migne, *Pat. lat.* CLXIX, szp. 789. [2] Oczywiście w porządku ideowym, który nie rozstrzyga o historycznym następstwie realizacji tematów. [3] Reiners-Ernst *o. c.* s. 58, przypis 142. [4] Na barokowym obrazie Antonia Zanchi z r. 1673 w kościele S. Niccolò w Treviso Matka Boska z ciałem martwego Chrystusa ukazuje się wśród obłoków św. Albertowi zajętemu pracą, który na jej widok kreśli w leżącej przed nim księdze następujące słowa:

«Salve Mater Pietatis
Et totius Trinitatis
Nobile triclinium»,

(Körte *o. c.* s. 100, fig. 66 do tekstu s. 100—102). Opierając się na autorytecie żyjącego w w. XV Jakuba z Soest, przypisującego sekwencję *Salve Mater Salvatoris*, z której słowa te są wyjęte, św. Albertowi Wielkiemu, oraz w wyniku analizy dzieła Antonia Zanchi i dwóch malowideł Carboncina z w. XVII, wiszących w tym samym kościele po obu stronach rzeźbionej Piety z lat 1414—1415, a przedstawiających zjawienie się Marii z ciałem martwego Chrystusa Henrykowi Suzo (tamże s. 99 fig. 65 do tekstu s. 97—102), Körte utożsamia *Mater pietatis* z *Imago beatae Virginis de pietate* i wysuwa daleko sięgające wnioski o powstaniu Piety bolesnej w środowisku dominikanów niemieckich. Błąd jego prostuje Reiners-Ernst *o. c.* s. 40—42. Sekwencja *Salve Mater Salvatoris* jest dziełem Adama od św. Wiktora. Ponieważ dalszy ciąg zapisywanych przez św. Alberta słów brzmi:

«Verbi tamen incarnati
Speciale maiestati
Praeparans hospitium»,

odnieść więc je należy w całości do tajemnicy cudownego poczęcia Chrystusa w łonie Marii, a nie do boleści Matki Boskiej po stracie Syna. Zdaniem Reiners-Ernst (*o. c.* s. 40—41) «Mater pietatis ist himmelweit von der Pietà». Jednakże podobieństwo formalne i ideowe tematu *Mater pietatis* do Piety radosnej jest tak wielkie, że skłonni jesteśmy widzieć w *Mater pietatis* przekształcenie ideowe Piety radosnej. Na kartach z tajemnicami różańcowymi w *Speculum christianae professionis* z lat 1574—1580 w Gabinecie Rycin B. J. w Krakowie wśród pięciu scen tajemnicy radosnej przedstawiona jest Maria karmiąca Dzieciątko (*mysteria laeta B. Mariae Virginis*; nr inw. 13.457), a wśród pięciu scen tajemnicy chwalebnej *Mater pietatis:* Maria z ciałem martwego Chrystusa zsuwającego się z jej kolana (*mysteria gloriosa B. Mariae Virginis;* nr inw. 13.458). Jest więc *Mater pietatis* nie tylko symbolem tajemnicy wcielenia, lecz także wyrazem uwielbienia dla Marii współodkupicielki.

podkreślanym przez Pindera zależnościom sztuki od literatury nie jest Pietà epifenomenem lirycznej poezji i mistycznej prozy, ale tematem, którego powstanie mieści się całkowicie w ramach przedstawień figuralnych od dawna wchodzących w skład ikonograficznego arsenału sztuki średniowiecznej, i wbrew pokrewieństwom z historycznym Opłakiwaniem, gdzie uwaga osób lamentujących i widza skupia się na postaci martwego Chrystusa, nie jest dwufigurową sceną z życia Zbawiciela, ale odmianą przedstawienia kultowego Matki Boskiej. Wprawdzie już Pinder wskazał na siedzącą Marię, jako na wzór zarówno Piety *corpusculum*, jak i Piety bolesnej z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny, Georg Swarzenski zaś wprost nazwał typ mistyczny *Madonnen-Typus der Pietà*, jednak między wypowiedziami obu tych badaczy a stanowiskiem naszym zachodzi podstawowa różnica. Dla Pindera łączność przedstawienia Matki Boskiej z Pietą jest czysto zewnętrzna (przedmiotowa). Swarzenski Georg mówi o podobieństwie jako o cesze przypadkowej. Zdaniem naszym zgodność układu formalnego obu tematów jest wynikiem bezpośrednich związków ideowych. Z perspektywy rozwoju myśli religijnej i życia duchowego średniowiecza widzimy w Piecie, zgodnie z zasadą łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa, uwarunkowane stopniowym dojrzewaniem zbiorowej uczuciowości przekształcenie przedstawienia reprezentacyjnego Marii karmiącej Dzieciątko na pół leżące na kolanach w przedstawienie dewocyjne *Matris lamentatoriae*. Trzecia grupa tłumaczy pochodzenie i powstanie Piety w sposób tak organiczny, jak organicznie związane są z sobą treść i forma dzieła sztuki.

W systematyce przedstawień mariologicznych tematy Madonny z Dzieciątkiem i Matki Boskiej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach pozostają zawsze ideowym przeciwieństwem, nawet gdy zaciera się świadomość genetycznej zależności układu formalnego Piety od układu formalnego Madonny. Za przykład służyć mogą malowidła zdobiące rewersy skrzydeł niemieckiego ołtarzyka pasyjnego z końca w. XIV w Germańskim Muzeum Narodowym w Norymberdze (nr 106)[1]. Górną kwaterę skrzydła prawego zajmuje Matka Boska siedząca na szerokiej ławie z Dzieciątkiem na prawej ręce, dolną Chrystus Bolesny wskazujący palcami prawej ręki na ranę w boku *(ostentatio vulnerum)*; w kwaterze górnej skrzydła lewego wyobrażona jest Pietà na tle samotnego krzyża, w dolnej postać św. Tomasza Apostoła. Rozmieszczenie tematów pozwala bez trudu odczytać myśl religijną, jaka kierowała zamawiającym lub artystą: związkowi św. Tomasza z Chrystusem Bolesnym na dole odpowiada w górze związek Matki Boskiej trzymającej na kolanach martwego Chrystusa z uśmiechającą się do Dzieciątka Madonną.

Przeciwieństwo ideowe Piety i Marii z Dzieciątkiem nie było obce również sztuce renesansu. W r. 1521 w chórze kościoła S. Maria Maggiore w Spello (Umbria) maluje Pietro Perugino naprzeciwko siebie dwa freski z tematem *Santa conversazione* na tle rozległego krajobrazu[2]. W obu grupę środkową tworzy Madonna z Chrystusem siedząca na takim samym tronie, w podobnej pozie. Gdy jednak w kompozycji pierwszej na kolanach Matki Boskiej stoi Dzieciątko, w drugiej siedzi Umęczony Chrystus z zamkniętymi oczami.

[1] Lutze u. Wiegand *o. c.*, Bilderband, fig. 253 do tekstu Textband, s. 140 nr 106). [2] Körte *o. c.* s. 112 fig. 73 i 74 do tekstu s. 111—112.

34. Matka Boska z śpiącym Dzieciątkiem, obraz Giovanniego Belliniego, Akademia Sztuk Pięknych w Wenecji.

Według Hendy i Goldscheidera, Giovanni Bellini.

Dialektyka rozwoju nie kończy się na ideowym przeciwieństwie. Stosunek bowiem układu formalnego Piety do układu formalnego Marii siedzącej z Dzieciątkiem na kolanach nie jest stosunkiem jednostronnego podporządkowania. W w. XV zapożyczona niegdyś forma wraca do tematu Madonny, przekształcając go z kolei w duchu nowej treści. W północnych Włoszech, w okolicach Werony, a także we Włoszech środkowych, w Marchii, Umbrii i Abruzzach, wzorem Piety tworzy się odrębny typ Matki Boskiej z Dzieciątkiem, niby złagodzona odmiana Piety *corpusculum*: Maria siedzi na tronie modląc się do śpiącego na jej kolanach Dzieciątka,

35. Pietà, posąg marmurowy Michała Anioła z r. 1506 w bazylice św. Piotra na Watykanie.

Według Bodego, Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas.

jak Matka Boska w Piecie z kościoła św. Tomasza w Brnie lub w innych Pietach włoskich modli się do Umęczonego Chrystusa[1]. Wtedy w malarstwie Giovan-

[1] Balogh *o. c.* fig. 33, 34, 35, 91 do tekstu s. 51—52. Stosunek tematu siedzącej Matki Boskiej z Dzieciątkiem śpiącym na jej kolanach do tematu Pietà omawia Firestone G. w artykule *The Sleeping Christ Child in Italian Renaissance Representations of the Madonna* (Marsyas II, 1942, s. 43—62). Artykuł ten nie był nam dostępny w czasie pisania naszej pracy. Do najciekawszych przedstawień Marii z śpiącym Dzieciątkiem o symbolice pasyjnej należy niewątpliwie obraz ołtarzowy Piera della Francesca w Brerze w Mediolanie, którego trafną interpretację przeprowadza ostatnio Gilbert C., *On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures* (The Art Bulletin XXXIV, 3, 1952, s. 202—216, fig. 6 do tekstu s. 209—211). Przeciwstawiając się jednakże ogólnemu wynikowi badań Firestone'a przeczy Gilbert pasyjnej symbolice snu Dzieciątka w innych niż u Piera della Francesca wyobrażeniach tego rodzaju i przypisuje motywowi śpiącego Jezusa tylko tzw. symbolizm bezpośredni (*imminent symbolism*), czyni zaś to wyłącznie w oparciu o teksty pedagogiczne kardynała Giovanniego Dominici (1357—1419). W świetle zebranego przez nas w rozdziale poprzednim materiału porównawczego wnioski Gilberta wydają się całkowicie nieuzasadnione.

niego Belliniego krystalizuje się to wyobrażenie Marii proroczo wybiegającej myślami w przyszłość (fig. 34), którego zarysy powrócą u Michała Anioła w marmurowej Piecie w bazylice św. Piotra w Rzymie (fig. 35)[1].

ANEKS

Temat Chrystusa Umęczonego (w terminologii niemieckiej *Beweinter Christus*) występuje w sztuce średniowiecznej w następujących układach[2]:

1. Βασιλεὺς τῆς δόξης, po łacinie *Rex gloriae*, w tłumaczeniu polskim Król chwały, bizantyński pierwowzór tematu: Chrystus zmarły (oczy zamknięte, rany od gwoździ na rękach i rana zadana włócznią w boku), widoczny do bioder, stoi oparty o krzyż, z rękami opuszczonymi w dół lub skrzyżowanymi przed sobą[3]. Zdaniem Panofsky'ego jest to połączenie Chrystusa ukrzyżowanego i Chrystusa w grobie.[4]. Do najstarszych zachowanych na Wschodzie przykładów tego wyobrażenia zalicza Millet za Kondakowem: na pierwszym miejscu gruzińską ikonę z w. XII znajdującą się w Jerozolimie w skarbcu bazyliki św. Grobu, na dalszym zaś dwie miniatury dwunastowiecznego kodeksu Petropol. 105 i trzynastowieczny fresk w diakonikon w Gradač[5]. Myslivec dorzuca srebrną oprawę ewangeliarza w gruzińskiej wiosce Vani, datowaną przez Kondakowa na w. XII lub początek w. XIII[6].

Jakie znaczenie przypisać należy przedstawieniu βασιλεὺς τῆς δόξης? Millet dostrzega w nim odmianę nadprzyrodzonego Zdjęcia z krzyża i wariant starszych typów Ukrzyżowania[7]. Umieszczane z reguły w niewielkiej apsydzie, w której kapłan przygotowuje dary przed ofiarą mszy świętej zgodnie z liturgią Kościoła greckiego (προσκομιδή), ideowo łączy się ono z eucharystią. Napis *Rex gloriae* zamiast spodziewanego *Rex Judeorum*, przywodzący na myśl kanon wielkosobotni, ułożony przez Marka z Otranto, Ἄνω σὲ ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν ταφῷ, wielkanocne enkomia i recytowaną po proskomidii akolucję, głosi zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią[8].

Bizantyński βασιλεὺς τῆς δόξης dał początek licznym odmianom Chrystusa Umęczonego, które rozprzestrzeniały się w w. XIV i XV przede wszystkim we Włoszech, a następnie we Francji i krajach Europy środkowej. Wszystkie te odmiany podzielić można na dwie grupy w zależności od tego, czy Chrystus wyobrażony jest jako człowiek zmarły, czy też jako człowiek żywy, choć z ranami[9]. Włosi i Francuzi trzymają się ujęcia pierwszego. Ujęcie drugie spotykamy na terenie środkowej i wschodniej Europy. Za najstarsze przykłady tematu w sztuce zachodniej uważane są powszechnie: miniatura mszału wykonanego w r. 1252 w dominikańskim kościele św. Sabiny w Rzymie oraz płaskorzeźba zdobiąca kazalnicę Giovanniego Pisano z r. 1310 w katedrze w Pizie[10]. Oba dzieła powtarzają niestniejącą ikonę bizantyńska,

[1] Proroczy charakter Marii w Piecie z kościoła św. Piotra w Rzymie podkreśla Tolnay, *Werk und Weltbild des Michelangelo*, s. 66—67: Matka Boska nie boleje po stracie Syna, ale w poddaniu podporządkowuje się nieubłaganemu przeznaczeniu przeczuwanemu od dawna. O proroczym charakterze Madonn Michała Anioła patrz tamże s. 59, 63—64, 70—71; patrz również wyżej, s. 212 n. [2] Terminu *Beweinter Christus* używa von der Osten, *Beweinung Christi und Erbärmdebild*, szp. 468—472; tam starsza literatura przedmiotu. Z prac późniejszych wymieniamy doskonałą rozprawę Myslivca *Kristus v hrobě*, zamieszczoną w zbiorze *Dvě studie z dějin byzantského umění*. Na uwagę zasługuje również artykuł Lossowa *Imago Pietatis*. [3] Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, s. 483—488. [4] Panofsky, *«Imago Pietatis»*, s. 261. [5] Millet *o. c.* s. 484; Myslivec *o. c.* s. 15 n. [6] Myslivec *o. c.* s. 23. [7] Millet *o. c.* s. 486 n. [8] Tamże s. LVII i 486. [9] Tamże s. 487; patrz także Myslivec *o. c.* s. 16 i 32. [10] Panofsky *o. c.* s. 276 n.

przechowywaną niegdyś w kościele Santa Croce in Gerusalemme w Rzymie, znaną z reprodukcji wybitnego rytownika flamandzkiego Izraela van Meckenem (1444—1503)[1]. Według późnośredniowiecznej legendy w utrwalonej przez niego postaci objawił się Chrystus św. Grzegorzowi Wielkiemu odprawiającemu mszę świętą[2]. Dlatego na Zachodzie często się łączy Chrystusa Umęczonego z osobą św. Grzegorza.

Artyści trecenta, przejmując ze Wschodu wykształcony typ ikonograficzny, zmienili grecki napis βασιλεὺς τῆς δόξης na łacińskie *Pietas Christi*[3]. Przyczyniło się to niewątpliwie do rozpowszechnienia terminów *Pietas* i *Pietà* na określenie przedstawień Chrystusa Umęczonego, a także dało początek francuskiemu terminowi *Christ de Pitié*. Tu, jak przypuszczamy, szukać należy również wyjaśnienia najstarszej nazwy łacińskiej Piety *Imago beatae Virginis de pietate* i włoskiego terminu *Maria Santissima della Pietà* oraz ich francuskich odpowiedników *Notre Dame de Pitié* i *Vierge de Pitié*.

W polskiej sztuce średniowiecznej włoskim echem bizantyńskiej tradycji jest czternastowieczne przedstawienie Chrystusa Umęczonego w kościele św. Jana w Gnieźnie, mylnie rozpoznane przez Koperę jako *Ecce Homo*[4].

2. *Imago Pietatis*. We Włoszech w w. XIV miejsce ramy, gzymsu lub ołtarza zakrywającego dolną część ciała Chrystusa zajmuje krawędź sarkofagu, w którym zmarły stoi z zamkniętymi oczyma, jak na znanym obrazie w Casa Horne we Florencji[5]. Rozróżniamy cztery warianty tematu: przedstawienie jednoosobowe (Chrystus sam jako βασιλεὺς τῆς δόξης), dwuosobowe (Chrystus z Marią stojącą obok, zazwyczaj po prawej ręce zmarłego), trzyosobowe (Chrystus w otoczeniu Matki Boskiej i św. Jana Ewangelisty) oraz wieloosobowe w charakterze *santa conversazione* (Chrystus, Maria, św. Jan Ewangelista i święci pańscy). Temat *Imago Pietatis* szczegółowo omawia Panofsky w przytoczonej wielokrotnie rozprawie; ostatnio Myslivec.

3. *Misericordia Domini*, czyli Chrystus «w studni»; środkowo-europejska odmiana włoskiego układu Chrystusa Umęczonego. Chrystus żywy (oczy otwarte), z ranami na rękach i raną w boku, często w koronie cierniowej na skroniach, stoi w sarkofagu: sam, jak na obrazie wotywnym z Domasławic w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie[6], albo na miniaturze w tzw. Modlitewniku Władysława Warneńczyka, przechowywanym w Oxfordzie w Bodlejanie[7]; w towarzystwie Marii, jak na fresku z w. XV w krużgankach przy kościele św. Katarzyny w Kra-

[1] Bréhier *o. c.* s. 338; Myslivec *o. c.* s. 24—25. [2] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, s. 99 oraz s. 110, fig. 49; Bréhier *l. c.*; Myslivec *o. c.* s. 17; Stelè F., *Ikonografski kompleks slike «Svete Nedelje» v Crngrobu* (Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti w Ljubljani. Filozofsko-filološko-historični razred. Razprave II, Ljubljana 1944, s. 403 n.). [3] Millet *o. c.* s. 483—484; Mâle *o. c.* s. 98—99; Bréhier *l. c.* Dało to początek tematowi Mszy św. Grzegorza czyli *Sacramentarium S. Gregorii*, wyobrażonemu m. i. na obrazie Bernta Notke z r. 1504 w kościele Panny Marii w Lubece; patrz Heise C. G., *Die Gregorsmesse des Bernt Notke*. Hamburg 1941. Średniowieczna legenda głosiła, że Chrystus ukazał się św. Grzegorzowi »in specie pastoris sub effigie pietatis»; patrz Stelè *o. c.* s. 403. W porządku typologicznym myśli średniowiecznej wizji św. Grzegorza odpowiada wizja Mojżesza; tak na obrazie Enguerranda Charanton, z r. 1453 w Villeneuve-les-Avignon przedstawiającym Koronację Matki Boskiej; patrz Ring G., *La peinture française du quinzième siècle*, Éditions Phaidon 1949, fig. 67 do tekstu s. 209—210, nr 116. [4] Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce* I, Kraków 1925, s. 89, fig. 83; patrz także Pajzderski N., *Konserwacja średniowiecznych malowideł ściennych w kościele św. Jana w Gnieźnie* (Ochrona Zabytków Sztuki, Warszawa 1930—31, s. 192 fig. 190). [5] Millet *o. c.* s. 488; patrz również von der Osten *o. c.* szp. 470 n. Obraz z Casa Horne reprodukuje Panofsky *o. c.* fig. 1. [6] Kopera *o. c.* s. 232 fig. 199; Walicki M., *Malarstwo polskie XV wieku* (Biblioteka Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej VIII, Warszawa 1938, s. 164 fig. 143). [7] Podlacha, *Miniatury Modlitewnika króla Władysława*, tabl. VIII.

kowie[1], na współczesnych mu obrazach w farze w Bieczu[2] i w kościele parafialnym w Iwanowicach[3] lub na obrazie cechowym z w. XVII w kościele Miłosierdzia Bożego w Krakowie; między Matką Boską a św. Janem Ewangelistą, jak na piętnastowiecznym obrazie ze Zbylitowskiej Góry w tarnowskim Muzeum Diecezjalnym[4], albo na predelli z połowy w. XVI w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. 156289) i na szesnastowiecznym obrazie w kościele św. Wojciecha w tymże mieście; wreszcie w gronie Marii, św. Jana Ewangelisty i innych świętych, jak na predelli tryptyku z w. XV w kościele drewnianym w Lipnicy Murowanej[5].

4. *Vir dolorum*, niemiecki *Schmerzensmann (Gregorianischer)*[6], w języku angielskim *Man of Sorrow*, po polsku Chrystus Bolejący czyli Pięcioranny[7], Boleściwy[8] lub Bolesny[9]: Chrystus w postawie stojącej, widoczny od stóp do głów, ze śladami ran na rękach, nogach i w boku, z oczami otwartymi, więc żywy, w koronie cierniowej na skroniach; niekiedy otaczają go symbole Męki Pańskiej tzw. *arma Christi*.

Obok przedstawień jednoosobowych częste są, na wzór tematów *Imago Pietatis* i *Misericordia Domini*, dwu- i więcej osobowe wyobrażenia Chrystusa Bolesnego. Jako przykład wyobrażeń dwuosobowych podajemy epitafium Barbary Polani z r. 1409 (?) w kościele św. Barbary we Wrocławiu ze św. Janem Ewangelistą[10] i obraz wotywny z r. 1443 w kościele św. Mikołaja w Brzegu[11]; jako przykład wyobrażeń wieloosobowych obraz ołtarzowy z początku w. XVI w Kurozwękach[12].

Gert von der Osten proponuje dla dwu- i więcej osobowych przedstawień Chrystusa Bolesnego termin *Erbärmdebilder*[13]. Termin ten używany bywa w niemieckiej literaturze naukowej bardzo dowolnie i nie posiada ustalonego znaczenia[14].

Temat ikonograficzny *Vir dolorum* łączy się zazwyczaj z aktem pokazywania ran, zwanym *ostentatio vulnerum*[15]: Chrystus podnosi w górę jedną rękę dłonią zwróconą na zewnątrz, jak w rzeźbie z pierwszej połowy w. XVI w kościele Panny Marii w Krakowie, którą Mańkowski stara się związać z warsztatem Miklasa Haberschraka[16], i na malowanym skrzydle tryptyku z początku w. XVI w kościele parafialnym w Łękawicy[17], lub obie, jak na malowanym skrzydle tryptyku z kościoła św. Marka w Żywcu z lat 1445—50, obecnie w Muzeum Narodo-

---

[1] Ameisenówna Z., *Średniowieczne malarstwo ścienne w Krakowie* (Rocznik Krakowski XIX, Kraków 1923, s. 81 fig. 4); Kopera *o. c.* fig. 108. [2] Walicki *o. c.* s. 69 fig. 45. [3] Tamże s. 132 fig. 107. [4] Tamże s. 19 fig. 8; Walicki, *La peinture d'autels et de retables en Pologne aux temps des Jagellons*, tabl. III. [5] Kopera *o. c.* s. 208, fig. 177. [6] von der Osten G., *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*, Berlin 1935. [7] Brosig A., *Rzeźba gotycka 1400—1450* (Biblioteka Zabytków Wielkopolskich. Sztuka gotycka II, Poznań 1928, s. 44). [8] Chmarzyński G., *Wielkopolska plastyka gotycka. Katalog wystawy*, Poznań 1936, s. 29, nr 101. [9] Tym terminem nazywa Walicki drewniany posąg z kościoła św. Jana w Toruniu, przedstawiający *Ecce Homo* (*Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*, Warszawa 1935, s. 28 nr 78, tabl. XXXVI); tym terminem posługują się stale: Dobrowolski T. (*Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937) oraz Szablowski J. (*Powiat Żywiecki*. Zabytki sztuki w Polsce, Inwentarz topograficzny III, Województwo Krakowskie, Warszawa 1948). [10] Dobrowolski T., *Śląskie malarstwo ścienne i sztalugowe* (Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400 III, Kraków 1938, s. 146 fig. 26). [11] Genthon L., *A régi magyar festömüvészet*, Budapest 1932, fig. 13; Dobrowolski *o. c.* tabl. LVII. [12] Kopera *o. c.* II, Kraków 1926, tabl. 20 oraz s. 101 fig. 113; Walicki, *La peinture d'autels et de retables en Pologne*, tabl. LVII. [13] von der Osten, *Beweinung Christi (und Erbärmdebild)*, szp. 470. [14] Künstle *o. c.* s. 486; Ritz J. M., *Erbärmde* (Lexikon für Theologie und Kirche III, 2. wyd., Freiburg i. Br. 1936, szp. 737—738). [15] Panofsky *o. c.* s. 283—292 (rozdz. III). [16] Mańkowski T., *Do dziejów rzeźby późnogotyckiej (Miklas Haberschrak)* (Prace KHS VIII, Kraków 1939—46, s. 256, fig. 4). [17] Szablowski *o. c.* s. 104, fig. 68.

wym w Krakowie [1], oraz w rzeźbach z lat około r. 1500 niegdyś w kościele franciszkanów w Gnieźnie i w kościele we Wronkach [2], bądź też wskazuje ranę w boku jedną ręką, jak w rzeźbie z początku w. XV, pierwotnie znajdującej się w kościele św. Marii Magdaleny we Wrocławiu [3] i w rzeźbie z lat około r. 1430 w kościele pojezuickim w Poznaniu [4], lub dwiema rękami, jak w rzeźbie z początku w. XV niegdyś w kościele św. Doroty we Wrocławiu [5] i na wspomnianym wyżej obrazie w Brzegu.

Akt *ostentationis vulnerum* w szczególny sposób wyraża ideę pośrednictwa: *intercessionis Christi* [6]. Idea ta jest powodem, dla którego temat Chrystusa Bolesnego niezwykle często występuje na płytach i obrazach nagrobnych, np. na epitafium kanonika Jana Sacranusa, zmarłego w r. 1526, w kościele misjonarzy w Krakowie [7], lub na epitafium nożownika Grzegorza z r. 1532 niegdyś w kościele dominikanów, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie [8].

Czasami Chrystus Bolesny wyobrażony jest w chwili, gdy spełnia jakąś czynność liturgiczną; tak na miniaturze w Modlitewniku Zygmunta Starego w British Museum w Londynie, gdzie podaje komunię świętą klęczącemu przed nim królowi [9].

Zdarza się również, że Chrystus Bolesny widoczny jest tylko do połowy. Dzieje się tak pod wpływem przedstawień βασιλεὺς τῆς δόξης, *Imago Pietatis* i *Misericordia Domini*. Przykłady zebrał Gert von der Osten w rozprawie *Südostdeutsche Schmerzensmänner und «böhmische» Marienklagen* [10].

W polskim malarstwie cechowym postaci Chrystusa Bolesnego na rewersie prawego skrzydła tryptyku odpowiada zwykle na skrzydle lewym postać Matki Boski Bolesnej, np. na wspomnianych wyżej skrzydłach z kościoła św. Marka w Żywcu lub na piętnastowiecznym tryptyku z Moszczenicy w Muzeum Narodowym w Krakowie [11] i tryptyku z Maniowych, datowanym na rok 1540, tamże [12].

5. Święta Niedziela, w języku słoweńskim *Sveta Nedelja* [13]; angielski *Christ of the Trades*, niesłusznie utożsamiany z bohaterem poematu Williama Langlanda (1332—99) *Piers Plowman* [14]: Chrystus Bolesny stoi na wprost patrzącego, okazując rany; otaczają go narzędzia pracy rzemieślniczej lub sceny przedstawiające codzienne zajęcia rzemieślników; liczba narzędzi i scen dochodzi nawet do kilkudziesięciu [15]. Przykłady angielskie publikuje Tristram, środkowo- i południowo-europejskie Stelè. Wyobrażenie to jest ostrzeżeniem dla wiernych wykonujących prace służebne w niedziele i dni świąteczne, o czym świadczy napis «In questo modo offendemo la

[1] Szablowski *o. c.* s. 274, fig. 245. [2] Brosig *o. c.* tabl. XIX i XX do tekstu s. 47, gdzie typ ten nazwany jest praskim od drewnianego posągu Chrystusa Bolesnego w Muzeum Narodowym w Pradze (*Dějepis výtvarného umění v Čechách* I, Praha 1931, s. 229, fig. 181). [3] Wiese E., *Schlesische Plastik*, Leipzig 1923, tabl. XXXVI. [4] Brosig *o. c.* tabl. XIX. [5] Wiese *o. c.* tabl. XXXVII. [6] Panofsky *l. c.* [7] Walicki *o. c.* tabl. LXV. O wyobrażeniach nagrobnych Chrystusa Bolesnego patrz Panofsky *o. c.* s. 283 n. i Bréhier *o. c.* s. 338. [8] Kopera F. i Kwiatkowski J., *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wiek XIV—XVI*, Kraków 1929, nr 58, fig. 72 do tekstu s. 82. [9] Kopera *o. c.* II, tabl. XIV; Przybyszewski B., *Stanisław Samostrzelnik* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury XIII, Warszawa 1951, s. 55, fig. 8). [10] Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft I, Berlin 1935, s. 519—529. [11] Kopera i Kwiatkowski *o. c.* nr 20, s. 34—35. [12] Tamże nr 32, s. 54—56. [13] Stelè *o. c.* s. 399—438. [14] Tristram E. W., *Piers Plowman in English Wall Painting* (The Burlington Magazine XXXI, London 1917, s. 135—140); Borenius T. und Tristram E. W., *Englische Malerei des Mittelalters*, München und Firenze 1927, s. 29—35. Poglądy Tristrama poddaje krytycznej ocenie Christopher Woodforde; patrz Evans J., *English Art 1307—1461* (The Oxford History of English Art, edited by T. S. R. Boase, V, London 1949, s. 225—226). [15] Ryan R. (recenzja angielskiego wydania pracy Boreniusa i Tristrama, The Art Bulletin XI, 1929, s. 302—303) w narzędziach pracy rzemieślniczej rozpoznaje *arma Christi*; patrz także Evans *l. c.*

sancta domenica», umieszczony na malowidle ściennym Paola da Visso z lat 1470—80 w kościele S. Martino w Castel S. Angelo [1].

6. Chrystus Frasobliwy, w języku niemieckim *Christus im Elend, Christus in der Rast* [2]: Chrystus Bolesny siedzi na skalistym wzgórzu, prawą ręką podpierając przechyloną w bok głowę, lewą rękę złożywszy na kolanie lub obie trzymając przy twarzy; jedna z jego nóg oparta niekiedy na czaszce Adama. Za najstarszy przykład uchodzi rycina będąca kartą tytułową Małej Pasji Dürera [3].

Przedstawienie Chrystusa Frasobliwego należy do ulubionych tematów polskiej sztuki ludowej, która z reguły jednak utożsamia Chrystusa Bolesnego z Chrystusem przeżywającym ostatnie chwile przed śmiercią, opuszczając rany na jego rękach i nogach oraz ranę w boku, dodając zaś purpurowy płaszcz i trzcinę, jak w temacie *Ecce Homo*. Utożsamianie takie znajduje uzasadnienie w późnośredniowiecznej tradycji, o której świadczy m. i. drewniana rzeźba z początku w. XVI w schowku koło zakrystii w kościele bernardynów w Krakowie, wyobrażająca Chrystusa Frasobliwego bez śladów ran [4].

Obok przedstawień Chrystusa Frasobliwego samotnego, ograniczonych niemal do rzeźby, spotkać można w malarstwie przedstawienia Chrystusa Frasobliwego z Matką Boską stojącą przy nim, jak na miniaturze w Mszale Erazma Ciołka, łączonym ostatnio z warsztatem Stanisława Samostrzelnika [5], i na kwaterze tryptyku z Korzenny koło Grybowa z lat około r. 1525 w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. 7788), lub w typie *santa conversazione* z Marią, św. Janem Chrzcicielem i świętymi pańskimi, jak na obrazie wotywnym z początku w. XVI w klasztorze cystersów w Szczyrzycu [6].

Od tematu Chrystusa Frasobliwego odróżniać należy temat historycznego Chrystusa siedzącego z rękami związanymi sznurem przed przybiciem do krzyża [7].

7. Pietà Anielska, niemieckie *Engelpietà* [8] lub *Engelbeweinung* [9]; odmiana Chrystusa Umęczonego rozpowszechniona w zachodniej Europie. Najstarszym jej przykładem ma być nieistniejące dziś malowidło ścienne z końca w. XIII w bazylice S. Paolo fuori le mura w Rzymie, przedstawiające anioła siedzącego z ciałem martwego Chrystusa leżącym na jego kolanach, jak na kolanach Matki Boskiej w Piecie [10].

Za Panofskym wymieniamy trzy zasadnicze układy Piety Anielskiej: a) po obu stronach Chrystusa «w studni» stoją aniołowie, których ręce zakrywa *velum* wskazujące na eucharystyczny charakter jego ciała; tak na środkowej części tryptyku w Donaborowie z w. XV, gdzie Chrystus Umęczony prawą ręką wyjmuje z rany w boku komunikanty i wkłada do kielicha spoczywającego na jego prawej dłoni [11]; b) anioł lub dwaj aniołowie podtrzymują górną część ciała Chrystusa «w studni», jak na znanym obrazie Mistrza Francke w Kunsthalle w Hamburgu [12] i na pięknej miniaturze Jacquemarta de Hesdin w Très Belles Heures de Notre Dame du Duc de Berry sprzed r. 1413 [13], lub tylko jego ręce, jak na predelli z początku w. XVI w kościele

[1] van Marle *o. c.* XIV, The Hague 1933, s. 12 fig. 5 do tekstu s. 13. [2] Brosig *o. c.* s. 44—45. [3] Dehio *o. c.* III Abbildungen, 2. wyd., Berlin u. Leipzig 1931, s. 40 fig. 42; patrz również Panofsky, *Albrecht Dürer* II, s. 32 nr 236. [4] Żarnecki J., *Zabytki krakowskiego kościoła oo. bernardynów* (Kantak K., Szablowski J. i Żarnecki J., *Kościół i klasztor oo. bernardynów w Krakowie*. Biblioteka Krakowska 96, Kraków 1938, fig. 12 do tekstu s. 112); patrz także Braune H. und Wiese E., *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1929, tabl. 161, nr 157—160, gdzie reprodukowane są cztery podobne przykłady śląskie. [5] Przybyszewski *o. c.* s. 54 fig. 6. [6] Kopera *o. c.* II, s. 129 fig. 132. [7] Pisze o nim Mâle *o. c.* s. 94 n., fig. 44 i 48. [8] von der Osten, *Beweinung Christi (und Erbärmdebild)*, szp. 471—472. [9] Panofsky *o. c.* s. 297. [10] Wilpert *o. c.* II, Textband, s. 629 fig. 288. [11] Walicki *o. c.* tabl. XLIX. [12] Martens B., *Meister Francke* II, Tafelband, Hamburg 1929, tabl. XLVII. [13] Mâle *o. c.* s. 101 fig. 50; Martens *o. c.* I, Textband, fig. 94.

kamedułów na Bielanach pod Krakowem[1]; c) aniołowie unoszą górną część ciała Chrystusa Bolesnego siedzącego na płycie grobowej; w tym układzie wyobraził Pietę Anielską Giovanni Bellini na obrazie w Museo Civico w Rimini[2] oraz Antonello de Seliba[3].

8. Prezentacja Chrystusa czyli Bóg Ojciec z Chrystusem Umęczonym; typ ikonograficzny pochodzenia francuskiego, występujący zazwyczaj w ramach przedstawienia Trójcy św. w odmianie noszącej w języku niemieckim nazwę *Gnadenstuhl*[4]. Oto trzy najczęściej spotykane ujęcia Prezentacji Chrystusa: a) Bóg Ojciec podtrzymuje z tyłu Chrystusa Bolesnego widocznego do połowy, jak na wspaniałym obrazie Jana Malouela lub Henryka Bellechose z początku w. XV w Luwrze, z towarzyszącymi postaciami Matki Boskiej, św. Jana Ewangelisty i aniołów[5]; b) Bóg Ojciec siedząc podtrzymuje stojącego obok niego Chrystusa Bolesnego słaniającego się na nogach; przykładem rzeźbiona grupa z kościoła parafilnego w Świerczynkach, datowana na lata około r. 1500[6]; c) Chrystus Umęczony siedzi lub leży na kolanach Boga Ojca jak na kolanach Marii w Piecie, np. na wspomnianym już obrazie z Chochołowa (fig. 33), lub na obrazie z w. XVI w klasztorze cystersów w Mogile[7].

GENÈSE DE LA PIETÀ MÉDIÉVALE

Résumé

La genèse de la Pietà médiévale a fait, au cours de trente dernières années, maintes fois l'objet d'études détaillées, néanmoins, elle n'a pas été, jusqu'à présent, éclairée de manière conforme, à la fois, aux conditions de pensée de l'homme du moyen âge et aux lois de la création artistique alors en vigueur. Notre travail, apportant une appréciation critique des points de vue énoncés jusqu'à nos jours, constitue un nouvel essai de reponse à la question soulevée par les sources du sujet, à la base des résultats obtenus par ces historiens d'art qui voient les origines de la Pietà dans la représentation de la Vierge assise l'enfant sur ses genoux. Nous avons posé, pour notre part, que la composition formelle de l'oeuvre d'art non seulement manifeste le libre jeu de l'imagination plastique des créateurs, mais a, en outre, une valeur symbolique qui, au gré des fluctuations de la vie sociale, revêt divers contenus idéologiques. Pour déterminer celui que possède la Pietà au tournant des XIII[e] et XIV[e] siècles et jugeant l'analyse iconographique traditionelle instrument insuffisant — nous employons l'analyse iconologique envisagée d'accord avec la position d'Hoogewerff en tant que sémantique du symbole permettant de percer jusqu'au tout premier sens de l'oeuvre d'art par l'interprétation des sources artistiques et littéraires contemporaines.

Le sujet de notre travail est la représentation de la Vierge assise tenant sur ses genoux le corps du Christ mort et désignée selon la terminaison du moyen âge, en latin: *Imago*

[1] Walicki *o. c.* tabl. LXIII. [2] Hendy and Goldscheider *o. c.* fig. 26. [3] Künstle *o. c.* s. 258, fig. 101. [4] Mâle *o. c.* s. 140—144; Panofsky *o. c.* s. 274—283; Dettloff S., recenzja pracy Podlachy *Miniatury Modlitewnika króla Władysława* zamieszczona w Przeglądzie Historii Sztuki I, Kraków 1928, s. 100—102; Obertyński Wł., *Wyobrażenia Trójcy św. w tzw. Modlitewniku Warneńczyka* (Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury II, Lwów 1935, s. 249—265); von der Osten *l. c.*; von Einem *o. c.* s. 77—95. [5] Ring *o. c.* s. 198 fig. 18. [6] Walicki, *Polska sztuka gotycka*, s. 29, nr 85, tabl. XL. [7] Lepiarczyk J., *Powiat Krakowski* (Katalog zabytków sztuki w Polsce I. Województwo Krakowskie pod redakcją doc. dra J. Szablowskiego, zeszyt 6, Warszawa 1951, fig. 27). Tu zaliczamy również wyobrażenie Trójcy św. na poliptyku Jana Bellegambe z lat 1511—20, dawniej w opactwie Anchin, obecnie w Muzeum w Douai, z Chrystusem Bolesnym siedzącym na prawym kolanie Boga Ojca; patrz Sterling Ch., *La peinture française. Les Primitifs*, Paris 1938, s. 142 fig. 181.

beatae Virginis de pietate en français Vierge de Pitié ou tout court Pitié, en italien: *Maria Santissima della Pietà* ou Pietà et en allemand: *Vesperbild,* parfois *Marienklage,* aussi *Schmerzhafte Mutter Gottes.*

La multitude des appellations dont chacune s'appuie sur une tradition iconographique différente et leur emploi erroné, par ex.: identification de la Pietà avec la Lamentation ou emploi du terme Pietà pour désigner la Descente de croix, le sujet ὁ ἐπιτάφιος θρῆνος, *Imago Pietatis* et la Pietà angélique (en allemand: *Engielpietà*), temoignent d'un manque de définition univoque. Ce défaut, légitimé par la complicité idéologique et formelle de la Pietà — laquelle en tant que jonction de deux personnes: le Christ et Marie est liée à deux orbites idéologiques: la passion, *passio Christi* et la compassion de Marie, *compassio Mariae* — apparaît nettement dans les points de vue contradictoires relatifs à notre sujet.

La Pietà est une représentation dévotionelle (en allemand: *Andachtsbild*) au même titre que le Christ de Pitié, le Christ avec Saint Jean reposant sa tête sur la poitrine du Seigneur, le Christ au tombeau (en allemand: *das Heilige Grab*), *Mater Misericordiae* et autres nouveaux thèmes du XIV^e^ siècle, destinés au culte privé et différents par leur contenu émotif des figurations antérieures symboliques, historiques et représentatives. De quelle manière sont nées les représentations dévotionelles? Soit par la réalisation de visions poétiques, soit par la séparation d'une figure ou d'un groupe appartenant précédemment à une représentation historique, soit enfin par la transformation de figurations représentatives. A ces trois possibilités d'origines des thèmes dévotionels, correspondent trois groupes d'opinions sur la genèse de la Pietà.

Le premier propose d'accord avec l'hypothèse de Pinder: la lyrique, l'épique, la sculpture («das Wort meistert das Bild») de voir dans la Pietà l'accomplissement du désir lyrique de Marie, debout aux pieds de la croix, d'étreindre une dernière fois le Christ, désir conservé à la fois dans la littérature de l'Orient chrétien et dans les Plaintes de Notre Dame, à l'Occident. Aux deux rédactions de ces Plaintes: septentrionale et méridionale correspondent dans l'art deux manières de traiter ledit sujet: au Nord — la Pietà, représentation dévotionelle: sculpture, au Sud: la Lamentation, représentation historique: peinture. D'après Pinder, les Pietà de la première moitié du XIV^e^ siècle se manifestent sous deux variantes. La première, dite mystique, où le corps du Christ a les dimensions d'un adulte (fig. 1), la seconde, Pietà *corpusculum* c'est à dire où le corps du Christ est de dimension enfantine (fig. 31). La première seulement garde les traces d'une vision poétique et c'est pourquoi Pinder la considère comme le type le plus ancien. Le deuxième groupe voit dans la Pietà la réduction de la scène à plusieurs personnages de la Lamentation en accord avec l'hypothèse de Georges Swarzenski sur les sources italiennes du sujet et les suppositions d'Okouneff reprises par Myslivec sur les tradtions byzantines encore plus anciennes. Il en résulte que la Pietà septentrionale est née au Sud dans l'orbite de l'art soit de Giotto (Georges Swarzenski) soit de Simone Martini (Meiss). Enfin, selon les opinions du troisième groupe la Pietà n'est qu'une transformation dévotionelle de la figuration représentative de la Vierge assise, l'Enfant sur les genoux. Ces opinions se fondent sur trois prémisses: a) la Vierge assise à l'Enfant comme modèle de composition formelle pour la Pietà *corpusculum* (Pinder, Passarge) et même pour la Pietà dite mystique (Lill); b) la Pietà en tant que motif dérivé de la Vierge à l'Enfant et de la mère se désolant sur son fils tué de la scène du Massacre des Innocents, en accord avec le principe de l'union idéologique entre l'enfance et la passion du Christ (Hanns Swarzenski, Panofsky, Meiss); c) la Pietà en tant que synthèse de deux représentations indépendantes l'une de l'autre: Marie assise et le Christ de Pitié (Reiners-Ernst, H. von Einem; le Christ de Pitié est le Christ crucifié, le Christ de la Descente de croix et le Christ de la Lamentation).

Ainsi se présentent jusqu'ici les points de vue énoncés sur la genèse de la Pietà. Une

fois établie la distinction entre les sources de la composition formelle de l'oeuvre d'art et celles de son contenu idéologique, demandons-nous, à notre tour, où gît la vérité de la connaissance scientifique. Les idées du premier groupe éveillent les plus sérieuses réserves. Déjà Pinder lui-même, qui, dans *Die Kunst der deutschen Bürgerzeit*, complète ses idées ultérieures, reconnaît, que les Plaintes de Marie ne constituent pas la source de la composition formelle de la Pietà, et Reiners-Ernst dans son ouvrage éminent *Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà Vorstellung* a prouvé, qu'elles ne sont pas non plus la source du contenu idéologique de notre sujet. Faute de preuves attestant l'antériorité de la Pietà poétique par rapport à la Pietà sculptée, nous sommes forcés de considérer l'opinion de ce groupe uniquement comme une belle construction qui ne nous satisfait plus aujourd'hui. La Pietà n'est pas non plus une Lamentation multipersonelle réduite à deux figurants, car elle n'est pas une représentation historique d'un événement christologique, mais une représentation mariologique symbolique. Par contre, l'opinion du troisième groupe nous paraît justifiée. Pour le prouver, nous discuterons d'abord le problème des sources artistiques (internes) de la Pietà et ensuite celui des sources idéologiques (extérieures) du sujet.

La composition formelle de la Pietà est celle d'une femme assise sur un banc avec un homme ou un enfant à demi couché sur ses genoux de telle sorte que ses jambes pendent librement sur le côté. Cette composition apparaît aussi bien dans l'art préchrétien: égéen, égyptien, sardien, grec, étrusque, romain (entre autres fig. 13—15) et dans l'art païen équitemporel au christianisme (par ex. Madone Bouddhique) que dans l'art chrétien ancien et médiéval. Dans ces derniers, elle se manifeste particulièrement souvent sous l'aspect de Notre Dame à l'Enfant (fig. 16—20). De l'analyse des exemples réunis par nous, il résulte que la composition formelle de la Pietà n'est pas le produit du proche «automne du moyen âge», mais la composition parlante à tous de la mère alaitant son enfant, composition symbolique, exprimant l'idée de la maternité ou celle de l'amour fidèle.

La transformation en Pietà de la Vierge assise avec l'Enfant qu'elle alaite sur ses genoux s'est produite conformément au principe de l'union idéologique de l'enfance et de la passion du Christ, qui dans l'art chrétien ancien, moyennageux et moderne s'exprime: 1) soit par la juxtaposition dans le cadre d'une même oeuvre artistique de deux représentations dont l'une concerne l'enfance du Sauveur et l'autre sa passion; 2) soit par l'ornementation des objets du culte comme crucifix ou reliquaires en forme de crucifix avec des représentations de l'Enfant Jésus lui-même ou d'autres empruntées à son enfance; 3) soit par l'introduction de la symbolique de la passion dans les représentations christologiques où le Christ apparaît en tant qu'enfant; 4) soit enfin, par l'insertion des symboles de la passion dans les représentations mariologiques analogues, par ex.: a) Notre Dame avec l'Enfant tenant à la main une croix; b) Notre Dame, la croix en main, avec l'Enfant; c) Notre Dame avec l'Enfant où l'idée de la passion se fait jour moyennant les symboles montrés au Christ par les anges ou les saints prenant part dans la *santa conversazione* ou bien par la forme particulière du corps du Christ. C'est cette dernière manifestation qui a le plus d'importance pour la genèse de la Pietà. Lui appartiennent entre autres: Éléousa (fig. 24); l'Annociation de la passion du Christ qui revêt trois formes: a) l'Annonciation où l'archange Gabriel tient en main la croix; b) l'Annonciation où l'Enfant descend vers Marie avec la croix sur l'épaule; c) l'Annonciation où Marie porte l'Enfant (fig. 25); la Vierge de la passion (fig. 26) dont l'idée est nettemant esquissée au tympan datant du XIII^{e} siècle à Tum sous Łęczyca (fig. 20), et d'une façon timide sur la miniature de la fin du VIII^{e} ou du débout du IX^{e} siècle au Book of Kells (fig. 18); enfin Marie présentant, en offrande liturgique, le Christ-Artos.

Le cycle des exemples apparentés à la Pietà et réalisant l'union de l'enfance du Christ et de sa passion indique, au seuil du nouveau Testament, la prophétie de Siméon comme la première association de la maternité joyeuse de Marie avec la passion future du Christ, par suite le culte de Notre Dame des Douleurs (qu'il ne faut pas identifier à celui des douleurs particulières) comme la source idéologique de la transformation de Marie assise l'Enfant à demi-couché sur ses genoux en Pietà. Le rôle de la prophétie de Siméon dans la genèse de la Pietà explique le commentaire de Robert de Liège (Rupert de Deutz) des paroles de l'Épouse au livre III du Cantique des Cantiques: «Fasciculus myrrhae dilectus meus, inter ubera mea commorabitur» (cf. p. 234—235). Notre Dame pressent dans l'Enfant alaité, le crucifié. Il résulte de ce commentaire, que le sujet de la Pietà *corpusculum* est antérieur (dans l'ordre idéologique) à la Crucifixion et plus ancien que la Pietà dite mystique. La Pietà *corpusculum* est née, vraisemblablement en milieu conventuel, déjà au XIII^e^ siècle comme en témoigne le relief qui orne le tympan de l'église collégiale de Tum sous Łęczyca, mentionné ci-dessus, datant de la fin du XII^e^ siècle (fig. 20) ainsi que la miniature de la Bible moralisée publiée par Hanns Swarzenski (fig. 9). Au tournant des XIII^e^ et XIV^e^ siècles se produit à son tour, sous l'influence du culte eucharistique de plus en plus répandu à partir du XII^e^ siècle, la transformation de la Pietà *corpusculum* en Pietà dite mystique. Le Christ de Pitié prit alors, sur les genoux de Marie la place de l'enfant alaité, en qui elle voyait le crucifié. Madone *in throno* tel un ostensoire sert dorénavant à l'exposition du corps de son Fils supplicié *(corporis Christi)* accomplissant le rôle de médiatrice particulière de toutes les grâces. Voici la preuve de l'amour de la mère pour son enfant, de l'âme humaine pour le Christ son Époux, et aussi le symbole de la seconde maternité de Marie.

Le symbolisme de la composition formelle de la Pietà trouve sa confirmation dans la représentation de la Ste Trinité du type *Gnadenstuhl,* où le Christ repose sur le genoux de Dieu le Père de la même manière que sur les genoux de Marie dans la Pietà (fig. 33). Le symbolisme de la composition formelle de la Pietà est confirmé aussi par l'analyse du nom de son sujet: Pietà vient du mot latin *pietas*. Reiners-Ernst identifie le *pietas* moyennageux au concept germanique de fidélité: triuwe. Nous sommes cependant obligés d'attirer l'attention du lecteur sur le fait que le terme *pietas* n'a pas été introduit par le christianisme, il était connu déjà dans l'ancienne Rome et désignait l'une des catégories morales correspondant au devoir à remplir vis à vis des proches tant eu égard aux besoins de leur corps qu'à ceux de leur âme.

La Pietà *corpusculum* et la Pietà où le Christ a la taille d'un homme adulte, tels sont les deux pôles, dont l'un est l'annonce de la passion future du Sauveur, l'autre — la preuve de la rédemption accomplie. Tous deux réalisent de façon parfaite l'idée de l'union du commencement et de la fin de la vie du Christ. Leur polarité n'épuise cependant pas la signification symbolique du sujet. La Pietà dite joyeuse (*das freudvolle Versperbild* de Reiners-Ernst; fig. 9) constituant le troisième et dernier chaînon en témoigne: Marie, le corps mort de son Fils sur ses genoux, sourit avec une sérénité exprimant la joie de l'oeuvre de la rédemption accomplie.

Ainsi le troisième groupe d'opinions explique l'origine et la genèse de la Pietà d'une façon aussi organique que celle de l'union du sujet et de la forme dans l'oeuvre d'art. Mais la dialectique de l'évolution ne s'arrête pas là. Au XV^e^ siècle la Pietà *corpusculum* influence à son tour la représentation de Notre Dame assise avec l'Enfant. C'est alors que dans les oeuvres de Giovanni Bellini s'esquisse cette vision prophétique de Marie avec l'Enfant endormi sur ses genoux dont les contours reviendront chez Michel-Ange dans sa Pietà de la basilique de St. Pierre à Rome (fig. 33 et 34).