

UDZIAŁ NAJŚWIĘTSZEJ MARYI PANNY W ZBAWCZYM DZIELE TRÓJCY ŚWIĘTEJ W KARMELITAŃSKIEJ IKONOGRAFII

Przedmiotem i celem karmelitańskiej ikonografii jest ukazywanie w sposób plastyczny roli Najśw. Maryi Panny w ekonomii zbawienia w świetle karmelitańskiej duchowości i charyzmatu zakonu. Rolę Maryi w realizacji Boskiego planu zbawienia ludzi przypomniał i określił Sobór Watykański II w VIII rozdziale Konstytucji dogmatycznej o Kościele oraz Jan Paweł II w encyklice *Redemptoris Mater*.

ZBAWCZY PLAN TRÓJCY ŚWIĘTEJ

Papież uczy, że „Boski plan zbawienia, który został nam objawiony wraz z przyjściem Chrystusa, jest odwieczny. Jest on także [...] odwiecznie związany z Chrystusem. W całości tego planu, który ogarnia wszystkich ludzi szczególne miejsce zajmuje „niewiasta”, jako Matka Tego, z którym Ojciec odwiecznie związał dzieło zbawienia”¹. Sobór Watykański II ukazuje Jej rolę w tajemnicy Chrystusa i Kościoła: „Pismo święte Starego i Nowego Testamentu oraz czcigodna Tradycja w sposób coraz bardziej jasny przedstawiają i naocznie niejako ukazują rolę Matki Zbawiciela w ekonomii zbawienia. Księgi Starego Testamentu opisują historię zbawienia, w której powoli przygotowuje się przyjście na świat Chrystusa. Otóż te pradawne dokumenty, jak odczytuje się je w Kościele i jak w świetle późniejszego, pełnego objawienia się je rozumie, ujawniają z biegiem czasu coraz jaśniej postać niewiasty, Matki Odkupiciela. Zarysowuje się Ona w tym świetle proroczo już w obietnicy danej pierwszym rodzicom, upadłym w grzech, a mówiącej o zwycięstwie nad wężem. Podobnie jest to ta Dziewica, która pocznie i zrodzi Syna, którego imię będzie Emanuel (por. Iz 7,14; por. Mi 5, 2-3; Mt 1, 22-23). Ona to zajmie pierwsze miejsce wśród pokornych i ubogich Pana, którzy z ufnością oczekują od Niego zbawienia i dostępują go. Wraz z Nią wresz-

¹ RM 7.

cie, wzniosłą Córá Syjonu, po długim oczekiwaniu spełnienia obietnicy, przychodzi pełnia czasu i nastaje nowa ekonomia zbawienia, kiedy to Syn Boży przyjął z Niej naturę ludzką, aby przez tajemnice ciała swego uwolnić człowieka od grzechu”².

DYDAKTYCZNY I ARTYSTYCZNY WYMIAR IKONOGRAFII

Przytoczone celowo teksty stanowią teologiczną podstawę dla maryjnej ikonografii. Konstytucja o liturgii świętej przypomina, że sztuki piękne, zwłaszcza sztuka kościelna, „z natury swej dążą one do wyrażenia w jakiś sposób w dziełach ludzkich nieskończonego piękna Bożego. Są one tym bardziej poświęcone Bogu i pomnażaniu Jego czci i chwały, im wyłącznie zmierzają tylko do tego, aby swoimi dziełami dusze ludzkie pobożnie zwracać ku Bogu”³. Artyści czerpali twórcze inspiracje z opisów wydarzeń Starego i Nowego Testamentu oraz z tradycji chrześcijańskiej i wyobrażali je plastycznie. Ikonografia opisuje te wyobrażenia plastyczne (malowane, rzeźbione, rysowane) oraz kształtuje ich treść⁴. Zatem ikonografia chrześcijańska „jest mową plastyczną, jest mową artystyczną, jest ideą religijną odzianą w formy, kształty i barwy pod natchnieniem twórczym powstającą z wewnętrznych potrzeb, wzruszeń i przeżyć wierzącego artysty”⁵.

Funkcją i zadaniem ikonografii jest lepsze poznanie zbawczych wydarzeń z życia Jezusa Chrystusa, Biblii, świętych, więzi duchowych człowieka z Bogiem, rozbudzanie wiary i pobożności. W różnych okresach dziejów Kościoła stanowiła *Biblię pauperum* dla tych, co nie umieli czytać. Mówi o niej św. Grzegorz Wielki: „twórczość artystyczna niechaj napełnia świątynię, aby ci, którzy do niej przychodzą, a nie umieją czytać, mogli przynajmniej z jej ścian poznawać to, czego nie mogą dowiedzieć się z pisma”⁶.

Kościół Wschodni w okresach wczesnochrześcijańskim i sztuki bizantyjskiej przywiązywał wielkie znaczenie do ikonowego malarstwa. Wartość ikony nie mierzy się artystycznymi kryteriami, jak to ma miejsce na Zachodzie, ale głębią życia duchowego. Ikona odtwarza obecność przedstawianej osoby lub tajemnicy. Jej zasadniczą funkcją jest kontemplacja i więź z Bogiem, oczyszczenie i przebóstwienie człowieka. Dodatkowo pełni też funkcję użytkową i dekoracyjną. Ikony stanowią wraz z liturgią i rozważaniem Słowa Bożego podstawowy etap wejścia w tajemnice wiary. Ontologiczne uzasadnienie ikon w Kościele Wschodnim,

² KK 5.

³ KL 122.

⁴ Ch. Zieliński, *Sztuka sakralna*, Poznań 1960, s. 273.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

treść ich założeń ideowych, teologicznych i kultycznych ukształtowały się według nauczania Ojców Kościoła i orzeczenia II Soboru Nicejskiego w 787 r., kończącego krwawy spór między ikonoklastami (obrazoburcami) i ikonofilami (obrońcami czci obrazów) na rzecz tych ostatnich. Sobór określił: „Im częściej wierny patrzy na obraz, tym więcej wspomina Tego, który jest przedstawiony i stara się Go naśladować. Okazuje on przez to szacunek, cześć (*prokynesis*), lecz nie uwielbienie (*latría*), należne tylko Bogu samemu [...]. Pomimo że Kościół Katolicki za pośrednictwem malowidła przedstawia Chrystusa w Jego ludzkiej postaci, jednak nie oddziela Jego ciała od Boskości, która się z nim zjednoczyła [...]. Toteż gdy tworzymy ikonę Pana naszego, wyznajemy wówczas wiarę w Jego przebóstwione ciało i widzimy w ikonie wizerunek wyrażający podobieństwo do prawzoru. Dlatego ikona otrzymuje Jego imię: na tym polega jej uczestnictwo, dlatego jest święta i godna czci”⁷.

Biblijną podstawą uzasadniającą istnienie i malowanie ikon jest opis stworzenia człowieka: „Uczyńmy człowieka na Nasz obraz, podobnego nam” (Rdz 1, 26). Ojcowie Kościoła interpretują ten temat następująco: człowiek stworzony na obraz Boga jest wezwany do wypełnienia boskiego podobieństwa, czyli do wypełnienia zadania⁸. Kiedy człowiek przez grzech Adama utracił to podobieństwo, sam Bóg przez akt zbawczy przywrócił mu je w tajemnicy Wcielenia. Tę prawdę Kościół Wschodni podkreśla w liturgicznym tekście (ok. X w.), zwanym kontakion, w uroczystość Triumfu Ortodoksji, czyli święta zwycięstwa ikony i ostatecznego triumfu dogmatu o Bożym Wcieleniu. Oto jego treść:

„Nieopisywalne Słowo Ojca stało się opisywalne, wcielając się przez Ciebie, Matko Boża; i odnawiając wizerunek splamiony w swej pierwotnej godności, tchnął weń Boże Piękno. I wyznając wiarę w zbawienie, wyrażamy to działaniem i słowem”⁹.

Nieopisywalne Słowo Ojca za sprawą Ducha Świętego przyjmuje ludzką naturę w łonie Przczystej Dziewicy. Według określenia św. Marka Ascety „Słowo stało się ciałem, aby ciało stało się Słowem”¹⁰. Zatem ikona Jezusa Chrystusa, Boga-Człowieka, jest nie tylko obrazowym wyobrażeniem tajemnicy Wcielenia, ale przedstawia również Osobę Syna Bożego, współistotnego Ojcu, a przez ludzką naturę współistotnego człowiekowi. „Bóg w Nim wybrał nas przed założeniem świata, abyśmy byli święci i nieskalani przed Jego obliczem. Z miłości przeznaczył nas dla siebie jako przybranych synów przez Jezusa Chrystusa” (Ef 1, 4-5).

⁷ L. D. Mansi, *Sanctorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Florentii–Venetii–Parisii 1759-1927, XIII, 344; BF VII, 636-637.

⁸ D. Rousseau, *L'icona splendore del tuo volto*, Milano 1990, s. 20-23.

⁹ L. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 1993, s. 120; Rousseau, dz. cyt., s. 73.

¹⁰ Uspienski, dz. cyt., s. 121.

Tajemnica Wcielenia jest podstawowym dogmatem Kościoła. Wyznawanie zaś tej prawdy jest możliwe tylko przy równoczesnym wyznawaniu wiary w Najświętszą Dziewicę jako prawdziwą Matkę Boga – Theotokos. Istnienie i kult ikony Chrystusa są uwarunkowane istnieniem Matki Boga, której zgoda „niech mi się stanie według Twego słowa” (Łk 1, 38) była nieodzownym warunkiem Wcielenia. „Matka Boża jako jedyna była w stanie umożliwić widzialność i przedstawialność Boga”¹¹. Stąd w sztuce bizantyjskiej poświęcono Jej wiele miejsca, zawsze obok Chrystusa Pantokratora, jako Theotokos. Malarstwo ikonowe ukazywało Jej rolę w ekonomii odkupienia, w tajemnicy Chrystusa i Kościoła. Tutaj ukształtowały się najwcześniejsze typy ikonografii maryjnej jak: Panagia Nikopoja – Tronująca Madonna z Dzieciątkiem Jezus na kolanach; Orantka – zwana „Murem niezwykniętym”; Hodegetria – „Przewodniczka”, z Dzieciątkiem Jezus na lewym ramieniu, a prawą ręką wskazująca na Jezusa jako jedyną Drogę, Prawdę i Życie; Platytera – Dziewica Znak, zwana na terenach Rusi „Znamienije”, z rękami wyciągniętymi w geście modlitewnym i Dzieciątkiem wpisanym w koło na piersi Maryi; Orantka w grupie Deesis i Eleusa – okazująca czułość tulącemu się do niej Dzieciątku Jezus poprzez pochylenie głowy w Jego stronę. Kiedy czułość zmienia się w pieśczętę, obraz zyskuje nazwę Glykofilusa. W malarstwie rosyjskim oba warianty tego typu noszą nazwę „Umilenije”¹². Każdy zaś wymieniony typ może mieć kilka wariantów.

IKONOGRAFIA TRÓJCY ŚWIĘTEJ

Do XII w. nie mamy ściśle określonego figuralnego przedstawienia Trójcy Świętej, a szczególnie Boga Ojca. Powodem tego był biblijny zakaz zabraniający Żydom sporządzania podobizn Boga (Wj 2, 5; 30, 20) oraz zakaz Ojców Kościoła i kościelnych synodów. Do XII w. ukazywano Boga Ojca pod postacią symboli lub młodzieńczego Chrystusa, którego uważano za obraz niewidzialnego Boga (2 Kor 4, 4) współtłotnego z Bogiem Ojcem („Filipie, kto mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca” – J 14, 9). Najwcześniejszym symbolem Boga Ojca jest prawica Boża (*dextera Dei*). Znak ten oznaczał bezpośredni wpływ – ingerencję Boga na człowieka i przedstawiany był jako dłoń w geście błogosławieństwa, wychylająca się z obłoków. Geneza tego symbolu związana jest ze sztuką żydowską¹³. Znak ten przyjęty został przez sztukę chrześcijańską. Trzecią osobę Trójcy Świętej przedstawiano w postaci gołębicy, ognistych języków, świetlistych promieni,

¹¹ Tamże, s. 122.

¹² B. J. Wanat, *Teologia ikony Matki Bożej Nieustającej Pomocy*, „Karmel” nr 2 (1995), s. 12.

¹³ Cykl fresków wizji Izajasza z ok. 245 r. w synagodze w Dura Europos. Por. H. Wegner, *Bóg-człowiek w ikonografii*, EK, t. II, Lublin 1976, s. 987.

a nawet w postaci ludzkiej. Wczesnochrześcijańskim symbolem Trójcy Świętej jest trójkąt. Spotykamy go na nagrobkach północnej Afryki. Monogram Chrystusa wpisany jest w trójkąt, a niekiedy spotyka się w nim litery A i Ω. Nierzadko występuje symbol ręki Bożej w trójkącie, oznaczający wieczne istnienie Boskiej natury. Od późnego średniowiecza pojawia się nimb o kształcie trójkąta nie tylko na oznaczenie Boga Ojca, ale również całej Trójcy Świętej

W sztuce niderlandzkiej od XVI do XVIII w. spotyka się trójkąt z tetragramatonem – 4 hebrajskimi literami imienia Jahwe, a od XVII do XIX w. w malarstwie, grafice i rzeźbie występuje oko Opatrzności Bożej. Najczęściej spotykane symbole to ręka – prawica na oznaczenie Boga Ojca, baranek lub krzyż – symbol Chrystusa i gołębek lub ogniste języki na oznaczenie Ducha Świętego.

Figuralne przedstawienia Trójcy Świętej czerpią inspirację z opisu przyjęcia trzech podróźnych w gościnę przez Abrahama (Rdz 40, 9-10) oraz z tekstów Ps 2, 7 i Ps 109, 1, wskazujących – według Ojców Kościoła – na Trójcę Świętą. Św. Augustyn komentując tekst o Abrahamie pisał, że *ipse Abraham tres vidit, unum adoravit*¹⁴. Plastyczne przedstawienia tej sceny znajdujemy na freskach z IV w. w katakumbach przy via Latina w Rzymie i bazylice Santa Maria Maggiore, w San Vitale w Ravennie (VI w.), na mozaikach w Monreale (XII w.) i San Marco w Wenecji. Temat ten podjął wybitny malarz Kościoła Wschodniego – mnich klasztoru Św. Trójcy w Zagorsku k. Moskwy – Andriej Rublow. Wymalował ikonę Trójcy Świętej na zlecenie opata Nikona ok. 1425 r. Jest ona najdoskonalszym dziełem Rublowa zarówno pod względem syntezy teologicznej, jak również pod względem bogactwa symbolizmu i niezrównanego piękna artystycznego¹⁵. Synod Stu Rozdziałów Kościoła Wschodniego uznał ją za wzór dla ikonografii i dla wszystkich wyobrażeń Trójcy Świętej. W tymże malarstwie ruskim szkoły nowogrodzkiej pod koniec XIV w. ukształtował się antropomorficzny typ Trójcy Świętej zw. Paternitas. Tronujący Bóg Ojciec, z siwymi włosami i brodą, trzyma frontalnie na swoim łonie chłopięcego Syna Bożego Jezusa, który z kolei trzyma przed sobą tondo z namalowanym Duchem Świętym w postaci gołąbka¹⁶. Tego rodzaju przedstawienia w sztuce bizantyjskiej pojawiają się już od XI wieku¹⁷. W sztuce średniowiecznej malarstwa zachodniego przedstawiano Ducha Świętego w postaci ludzkiej, np. jako chłopca w ramionach Boga Ojca¹⁸. Przedstawiano też Trójcę Świętą jako trzech jednakowo ubranych młodzieńców,

¹⁴ S. Augustinus, *De fide et symbolo*, PL 40, 188; J. J. M. Timers, *Dreieick*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. I, Herder Rom-Freiburg 1990, s. 525.

¹⁵ P. Evdokimov, *Prawosławie*, Warszawa 1986, s. 229; B. Standaert, *Ikona Trójcy Andrieja Rublowa*, Bydgoszcz 1995, s. 24.

¹⁶ B. H. Lazarjew, *Ruskaja ikonopis, Novogrodskaja szkoła*, Moskwa 1983, il. 36.

¹⁷ Codex Vatic. gr. 394, il. 7.

¹⁸ Miniatura stworzenia świata z IX w., Biblioteka Narodowa w Paryżu.

stanowiących Radę Przedwieczną¹⁹. W Biblii Mattea di Planisio²⁰ znajdujemy przedstawienie Boga w postaci ludzkiej o dwóch głowach, z gołąbkim na ramieniu jako symbolem Ducha Świętego. Pierwszą próbę wyodrębnienia Ojca i Syna przedstawia Psalterz utrechcki z IX w. Od wieku XI w Kościele Wschodnim interpretowano postać Przedwiecznego jako pierwszą osobę Trójcy Świętej. Dotyczy to sceny chrztu Chrystusa w Jordanie. Obok Jezusa stoi Ojciec z tekstem na banderoli: „Ten jest mój syn umiłowany, w którym mam upodobanie” (Mt 3, 17)²¹. W XII w. pojawił się typ Boga Ojca w majestacie, tronującego na łuku tęczy z Dzieciątkiem Jezus na kolanach²².

Od XIV w. już powszechnie przedstawiano Ojca Niebieskiego jako sędziwą postać w pełnej figurze lub w półpostaci z globem w jednej ręce, a drugą podniesioną w geście błogosławieństwa; Syna Bożego – z atrybutem krzyża, a Ducha Świętego – w postaci gołębicy. W okresie późnego gotyku i w renesansie przedstawiano Boga Ojca w stroju i z atrybutami władców ziemskich, często w potrójnej koronie. Taki schemat przetrwał w malarstwie aż do naszych czasów. Do jego ustalenia przyczynił się znacznie papież Urban VIII w 1628 r. i papież Benedykt XIV w 1745 r. Zabronili oni przedstawiania Trójcy Świętej w typie „Paternitas”, w formie trzech postaci ludzkich, oraz malowania monstrum w jednej osobie ludzkiej z trzema twarzami²³.

KARMEITAŃSKA IKONOGRAFIA O MARYI W DZIELE ZBAWCZYM TRÓJCY ŚWIĘTEJ

Zakon karmelitański wyłonił się ze wspólnoty chrześcijańskich pustelników żyjących w paśmie góry Karmel w Palestynie od V-XIII w. Cztili oni i naśladowali kontemplację proroka Eliasza. Matkę Bożą obrali za swoją Patronkę i na Jej cześć zbudowali pierwszy kościół w stylu bizantyjskim. Wcześniej wykuli w skale przy źródle Eliasza kaplicę na podobieństwo stajenki betlejemskiej. Była ona centrum życia liturgicznego i duchowego pustelników. Świadczy to o kulcie tajemnicy Wcielenia i Bożego Narodzenia. W 2. poł. XII w. przyłączyli się do nich krzyżowcy z Europy, którzy zorganizowali pustelników w formalną wspólnotę zakonną z regułą nadaną im przez Alberta, jerozolimskiego patriarchę w 1209 r. Papież Honoriusz III zatwierdził 3 I 1226 r. pierwotną regułę i przyjął Zakon Braci Najśw. Maryi Panny z Góry Karmel pod opiekę Stolicy Apostolskiej.

¹⁹ Miniatura Ewangeliarza z Lorsch z IX w., Bibliotheca Vaticana; Hortus deliciarum Herrady z Landsbergu z ok. 1170 r.

²⁰ Neapol ok. 1362 r. Bibliotheca Apostolica Vaticana, cod. 3550/I, fol. II.

²¹ Fresk z XII w. w kościele Panagia Chalkeon w Salonikach.

²² Kamienny tympanon z XII w. w kościele s. Nicola de Tudela w Hiszpanii.

²³ H. Wegner, *Duch Święty - ikonografia*, EK, t. IV, Lublin 1985, s. 290.

Najstarsze przekazy ikonografii karmelitańskiej powstały na terenie Palestyny w konwencji sztuki bizantyjskiej. Po wyemigrowaniu karmelitów do Europy z powodu zajęcia Ziemi Świętej przez wyznawców Mahometa, karmelici kształtowali swoje życie artystyczne w konwencji sztuki europejskiej i jej historycznych stylów. Przedmiotem naszego zainteresowania jest wąski temat malarstwa tablicowego, sztalugowego, freskowego, miniaturowego i grafiki, przedstawiającego rolę Matki Bożej w ekonomii odkupienia, z plastycznym wyobrażeniem Trójcy Świętej w ujęciu symbolicznym i figuralnym. Z konieczności ograniczyć się należy do omówienia tylko kilku przykładów na poszczególne tematy ikonograficzne.

Wizje proroka Eliasza – zapowiedź przyjścia Maryi

Lommelin, niderlandzki grafik i rytownik, wykonał według rysunków Abrahama van Dupenbeke dla klasztoru karmelitów w Antwerpii cykl miedziorytów poświęconych życiu i działalności proroka Eliasza²⁴. Jedna z grafik (27 x 19,5 cm) ukazuje wizję proroka Eliasza na górze Karmel. Prorok siedem razy wysyłał sługę, by sprawdzić, czy od Morza Śródziemnego nie widać zmian atmosferycznych. Już 3,5 roku nie było deszczu. Za siódmym razem sługa powiedział prorokowi: „Oto obłok mały jak dłoń człowieka unosi się z morza” (1 Krl 18, 41-46). Artysta uchwycił moment przybycia proroka ze sługą nad morze. Mąż Boży odziany w tunikę i płaszcz-pelerynę w pozie klęczącej na jedno kolano kontempluje obłok z wyobrażeniem Niewiasty stojącej na sierpie księżyca w promieniach światła, padającego od gołębiczy unoszącej się nad obłokiem. Zapowiedziana w raju „Niewiasta” – Nowa Ewa, trzyma ręce złożone do modlitwy. Promyk jej światła pada na twarz proroka. W tle artysta umieścił króla Achaba, uciekającego przed burzą na rozpędzonym wozie²⁵. Nad nim kłębiaste chmury ze strugami deszczu. Symbol jest bardzo czytelny. Maryja przez Boże Macierzyństwo przyniesie wysuszonej ziemi zdroje łask duchowych.

Ten sam temat przedstawił grafik i rytownik Andesus (?) Graly z XVIII w.²⁶ Jest w nim więcej poezji i szczegółów topograficznych. Jest widok fasady zwieńczonej tympanonem kaplicy na Górze Karmel. Więcej zieleni, ruchu, ekspresji. Chłopiec laską wskazuje na obłok unoszący się z morza, z którego w górnej części w kształcie kielicha ukazuje się postać do połowy wielkości „Niewiasty” w promieniach światła. Przyszła Matka Zbawiciela, cała piękna, trzyma ręce złożone do modlitwy. Prorok w postawie klęczącej, pod wpływem wizji, tułowiem cofa się do tyłu, jakby w zaskoczeniu i fascynacji. Ręce jednak wyciąga w kierunku

²⁴ S. Siedl, *Elia*, w: *Dizionario enciclopedico di spiritualità*, t. II, Roma 1990, s. 875-877.

²⁵ Daniel a Virgine Maria, *Speculum Carmelitanum sive historia Eliani Ordinis Fratrum Beatissimae Virginis Mariae de Monte Carmelo*, t. I-II, Antverpiae 1680.

²⁶ Zbiory grafiki w Archiwum Krakowskiej Prowincji Karmelitów Bosych w Czernej.

ku „Niewiasty” W górnej części grafiki umieszczony jest napis: *Ecce nubecula parva quasi vestigium hominis ascendebat de mari* (3 Reg. C.18, v. 44). *Sanctus Propheta Carmelitarum Dux et Patriarcha*. Na dole zaś kartusz herbowy z koroną oraz niedźwiedziem z trzema gwiazdami i trzema krążkami na tarczy. Po obu stronach łacińska dedykacja dla Cecylii Petroneli i Karola Franciszka Moles, książąt Parety. Prorok Eliasz kontemplując w zachwycie piękno Niepokalanej Dziewicy zdaje się słyszeć słowa: „Pan mnie stworzył, swe arcydzieło, jako początek swej mocy, od dawna, od wieków jestem stworzona, od początku nim ziemia powstała” (Prz 8, 12-13).

Najbardziej godna uwagi w tym temacie jest kompozycja malarstwa tablicowego z klasztoru Karmelitów we Frankfurcie nad Menem z ok. 1496 r. Treścią tej kompozycji jest wizja św. Anny, Matki Najśw. Maryi Panny, doświadczona przez proroka Eliasza na Górze Karmel. Nieznany artysta ukazał proroka Eliasza w karmelitańskim habicie, ale bez szkaplerza, w białym płaszczu na tle góry Karmel od strony Morza Śródziemnego. W skalnych grotach pogrążeni są w modlitwie pustelnicy. Na szczycie góry widoczne kontury klasztoru. Prorok Eliasz w postawie klęczącej na tle morza w dolnej sferze widzi św. Annę w karmazynowej sukni z białym welonem na głowie, a w sferze górnej nad nią – na wysokości szczytu góry unosi się na obłokach w promieniach słońca dziewicza Matka Boska otoczona Cherubinami, ubrana w ciemnoniebieską suknię, z długimi włosami opadającymi do tyłu. Maryja trzyma w prawej dłoni lilię; na tej samej ręce siedzi Dzieciątko, uśmiechające się do Eliasza, z rączką podniesioną w geście błogosławieństwa. Z obłoków okalających wizję spadają strugi deszczu łask. Pomiędzy wizją postaci św. Anny a Maryi z Dzieciątkiem artysta wymalował głębokie, perspektywiczne tło zatoki morza z widokiem na pokryte zielenią wybrzeże²⁷.

Wysoki poziom artystyczny obrazu świadczy o wpływach na artystę włoskiego i niderlandzkiego renesansu.

Tenże artysta wykonał dla karmelitów we Frankfurcie cykl kilku obrazów poświęconych św. Annie²⁸. Zatrzymajmy się na najważniejszym z tej serii, na którym znajduje się wyobrażenie Trójcy Świętej. Kompozycja ukazuje wnętrze kaplicy z ołtarzem, na którym w pełnym wymiarze ukazana została postać św. Anny, w karmazynowej sukni, z białym welonem na głowie. Na cokołach renesansowej predelli otaczają ją aniołowie. Na mniejszej ołtarzowej stoją zapalone kandelabry. W zwieńczeniu retabulum ukazuje się w półpostaci Bóg Ojciec w królewskiej koronie, z globem w lewej ręce i prawą wzniesioną w geście błogosławieństwa. Nad Nim napis na banderoli: *Tota pulchra es amica mea et macula non est in Te*. Na tle piersi św. Anny unosi się gołębica – symbol Ducha Świętego. Poniżej złożonych rąk św. Anny, na jej łonie, w świetlistej mandorli ukazana jest maleńka

²⁷ J. Smet, *I Carmelitani, storia dell'Ordine del Carmelo*, t. II, Roma 1990, il. 8.

²⁸ Tamże, il. 5-8.

postać Niepokalanej Maryi. Z prawej strony retabulum ponad barierkami z gotyczki jeszcze płycinami znajduje się postać króla Dawida, grającego na harfie, a z drugiej strony ołtarza – postać króla Salomona, z napisem na banderoli: *Non-dum erant abyssi et ego jam concepta eram* (Prov. 8, 14). W dolnej części obrazu po prawej stronie w modlitewnym nastroju znajduje się grupa postaci: papież Sykstus IV w tiarze, trzymający bullę o kulcie Niepokalanego Poczęcia Maryi, obok niego kardynał w purpurowych szatach i kapeluszu w postawie klęczącej, św. Augustyn w mitrze, trzymający w lewej ręce pastorał, a w prawej serce, z napisem na szarfie: *Nullum prorsus, cum de peccatis agitur, de Maria volumus habere mentionem*. Z lewej strony ołtarza przedstawieni są trzej karmelici w białych płaszczach w towarzystwie św. Anzelma, który wypowiada słowa.: *Non est verus amator Virginis, qui celebrare respuit festum suae conceptionis*. Klęczącym na pierwszym planie jest prawdopodobnie o. Romuald de Laubach, przeor klasztoru we Frankfurcie. Obraz jest wybitnym dziełem renesansowym. Artysta podkreślił w nim indywidualne cechy duchowe i psychologiczne przedstawionych postaci. Dzieło również odzwierciedla i dokumentuje obronę przez karmelitów dyskutowanej w Kościele prawdy o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny. W XV w. 160 pisarzy karmelitańskich broniło tego przywileju²⁹.

Na koniec należy jeszcze wymienić sztalugowy obraz (170 x 120 cm) z XVIII w. przechowywany w klasztorze ss. Karmelitanek Bosych w Krakowie przy ul. Kopernika. Przedstawia on w dolnej sferze rodziców Maryi – św. Annę i Joachima w postawie klęczącej. Mała Maryja znajduje się w ramionach Joachima, z wyciągniętą prawą rączką w kierunku ukazującego się na promyku Ducha Świętego w symbolu gołębicy. W górnej strefie na obłokach pośród aniołów postać Boga Ojca z globem w ręce. Po Jego prawej stronie stoi na obłoku Przedwieczny Syn Boży, jako mały chłopiec, trzymający w prawej ręce krzyż – atrybut odkupienia ludzkości, a lewą rączkę wznoszący w geście miłostnego pozdrowienia dla swej przyszłej Matki. Obraz, pomimo artystycznej przeciętności, zawiera bogaty program ideowy.

Bezpośredni udział Najświętszej Maryi Panny w dziele zbawczym

Karmelitańska ikonografia, po wcześniejszej zapowiedzi przyjścia na świat Matki Zbawiciela w wizjach proroka Eliasza i ukazaniu cudownego poczęcia Niepokalanej Dziewicy, ilustruje pierwszy i historyczny akt zbawczy Trójcy Świętej – w tajemnicy Wcielenia podczas Zwiastowania. Sceny te przedstawiał kilka razy utalentowany malarz renesansu Fra Filippo Lippi (1406-1469)³⁰, karmelita

²⁹ B. J. Wanat, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce*, Kraków 1979, s. 32, przyp. 85.

³⁰ Filippo i jego brat Giovanni jako dzieci z ubogiej rodziny przygarnięci zostali do klasztoru Karmelitów we Florencji. Filippo w 15. roku życia złożył 18 VI 1421 r. śluby zakonne. Twierdzenie Vasariego, że w 17. roku porzucił habit, jest nie do przyjęcia. Nie tylko został zakonikiem, ale

z Florencji, oraz barokowy malarz Fra Lucca Sibrecque (1612-1682)³¹, karmelita bosy, malujący w Rzymie.

1. Zwiastowanie Najświętszej Maryi Pannie

Filippo Lippi wykonał obraz Zwiastowania na zamówienie Kosmy Medyceusza do jego pałacu we Florencji. Obecnie znajduje się on w National Gallery w Londynie. Obraz wypełniał łukowaty przyczółek, stąd jego kształt spłaszczonej arkady o wymiarach 66 x 151 cm. Dzieło pochodzi z lat 1457-1458. Scena Zwiastowania dokonuje się jakby na werandzie mieszkalnego domu, otwartej na dziedziniec ogrodu z kwiatami i drzewami. Maryja siedzi na krześle ze zwisającą kotarą. Pozy Archanioła i Maryi pełne są wdzięku i wytworności. Maryja ubrana jest w różową suknię i okryta ciemnoniebieskim płaszczem, oblamowanym złotą bordiurą. Maryja po wysłuchaniu Archanioła w wielkim zamyśleniu i skupieniu przyjmuje Boże posłannictwo. Wypowiada słowa o największym znaczeniu: *fiat mihi secundum Verbum tuum*. Wolę tę również wyraziła skłonem głowy i położeniem ręki na piersi na znak uległości woli Ojca Niebieskiego, którego obecność zaznaczona została wychylającą się prawicą na tle wejścia do pokoju. Duch Święty w postaci małego gołąbka dokonuje tajemnicy Bożego Wcielenia i cudu Bożego Macierzyństwa. Pomiędzy Maryją a Gabrielem postawiono wazon z liliami, który dzieli kompozycję na dwie części, przez co całość nabiera widocznego ożywienia. Wazon stoi na detalu pilastra z jońskim kapitelem i przez ten szczegół autor nawiązuje do antyku. Cała kompozycja ma charakter intymny. Widoczny jest wpływ sztuki Fra Angelica w swym uduchowieniu i bogactwie kolorystyki strojów i wnętrza domu³².

Zupełnie inną aranżację ma Zwiastowanie Lippiego z kościoła w Murate, obecnie w Pinakotece w Monachium. Obraz malowany w latach 1443-1447 – na desce, o wymiarach 202 x 186 cm, techniką temperową – ma charakter reprezentacyjny. Scena zwiastowania ma miejsce we wnętrzu renesansowego mieszkania,

również kapłanem. (Jego brat Jan był organistą.) Był jednym z najwybitniejszych malarzy wczesnego renesansu i uczniem Masaccia. Studiował sztukę Fra Angelica i Paulo Uccello. Był nadwornym malarzem Medyceuszów. Oprócz licznych obrazów tablicowych przyozdobił freskami katedry w Prato i Spoleto. Zmarł 9 X 1469 r.; pochowany został w katedrze w Spoleto. Por. Smet, dz. cyt., t. I, Roma 1989, s. 246-252.

³¹ Br. Łukasz od św. Karola, z domu Charles Sibrecque, ur. w 1612 r. w Nivelles k. Brukseli. Był Flamandczykiem. Do Zakonu Karmelitów Bosych wstąpił ok. 1652 r. Profesję złożył 25 V 1654 r. w klasztorze św. Alberta w Lowanium. Br. Łukasz wstępując do zakonu w 40. roku życia był wykształconym i uformowanym malarzem. Zarząd zakonu, uznając jego zdolności i prace, sprowadził go do Rzymu, gdzie założył malarską pracownię w klasztorze Santa Maria della Scala. Malował liczne obrazy sztalugowe świętych Karmelu dla wielu prowincji Kongregacji św. Eliasza. Zmarł w Rzymie w 1682 r. Por. B. J. Wanat, *Kult. św. Józefa Obl. NMP u Karmelitów Bosych w Krakowie*, Kraków 1981, s. 88-90.

³² U. Baldini, *Filippo Lippi*, Milano 1964, il. IX.

na tle loggi z trzech arkad, prowadzących na dziedziniec domu. Półkoliste arkady wspierają się na kompozytowych kapitelach i kolumnach. Pomiędzy gładkimi kolumnami żłobkowane pilastry, również z kompozytowymi głowicami, dźwigają belkowanie ze zdobnym fryzem i gzymsem, perełkami i wolimi oczkami. Na pierwszym planie obok klęcznika z rozłożoną książką stoi wysokiego wzrostu Maryja, w różowej sukni, okryta ciemnoniebieskim maforionem z podbiciem zielonym, opadającym aż do posadzki. Przed klęcznikiem uklęknął na jedno kolano Archanioł z wysoką lilią w ręce. Z tyłu towarzyszy mu drugi anioł, również z lilią, ale zatrzymał się przy wejściu do pokoju. Archanioł spełnia poselstwo i wolę Boga Ojca, widocznego do połowy postaci w narożu pokoju. Posyła On Słowo Przedwieczne na świat, które za sprawą Ducha Świętego, widocznego w postaci gołębic, przyjmuje naturę ludzką w dziewiczym łonie Maryi. Maryja wyrażając uległość woli Bożej staje się prawdziwą Matką Boga. Wielkość dzieła polega na doskonale zaprojektowanej architekturze renesansowej, wyważonych proporcjach, perspektywie i uroczej kolorystyce. Brakuje jednak ciepła i poezji z poprzedniej kompozycji³³.

Trzecie Zwiastowanie namalował Lippi w 1450 r. Obraz znajduje się w Pałacu Doria-Pamfilii w Rzymie. Przedstawia bardzo intymną scenę wewnątrz renesansowego pokoju. Maryja siedzi na ławie obok renesansowego kufra-skrzyni. Z boku na klęczniku widać otwartą księgę. Archanioł z lilią oddaje Jej pokłon przez uklęknienie na jedno kolano. Maryja prowadzi ożywiony dialog z archaniołem Gabrielem. Archanioł usuwa Jej wątpliwości i wyjaśnia, że zostanie Matką Zbawiciela za sprawą Ducha Świętego. Obecność Boga Ojca jest zaznaczona dwiema dłońmi u góry mieszkania; wylatuje z nich gołębica – Duch Święty, dokonujący tajemnicy Bożego Wcielenia. Pomiędzy Archaniołem i Maryją stoi antyczny wazon z liliami. Całość utrzymana jest w serdecznym nastroju i uduchowieniu. Przez okno widać sad z drzewami.

Ostatnią kompozycją Zwiastowania wg Lippiego jest fresk w katedrze w Spoleto, z 1467-1469 r. Jest to ostatnie dzieło w życiu artysty. Scena Zwiastowania przedstawiona jest na parterze piętrowego budynku, w mieszkaniu otwartym arkadą na dziedziniec. Archanioł zatrzymał się na dworze przed otwartym wejściem do pokoju, w którym na ławie siedzi Maryja z głową zwróconą do Gabriela i z uwagą słucha jego pozdrowienia. Ponad sadem unosi się na obłoku postać Boga Ojca w otoczeniu aniołów, który po wyrażeniu zgody Maryi posyła Syna swojego Przedwiecznego, aby stał się Zbawicielem świata w tajemnicy wcielenia przez Ducha Świętego³⁴.

Podobne sceny, ale już w stylu barokowym, znajdziemy w artystycznej twórczości Brata Łukasza Sibrecqua, karmelity bosego. Na obrazie w klasztorze Kar-

³³ *Maria Königin des Himmels*, Text von Abt Hugo Lang, Regensburg 1965, il. 4.

³⁴ V. Tátrai, *Filippo Lippi*, Corvina Kiadó 1977, il. 51.

melitów Bosych w Monte Virginio scena Zwiastowania wydobyta jest światłością. Maria klęcząca przy stole w nastroju uduchowienia z otwartymi ramiarami przyjmuje wolę Bożą. Archanioł wskazuje ręką na Ducha Świętego, unoszącego się w postaci gołębicy nad Maryją.

W prawym narożu aniołowie rozsuwają zieloną kotarę, spoza której na obłoku wychyla się postać Boga Ojca obejmującego pod swoją opieką Matkę Jego Syna Przedwiecznego. Kompozycja jest bardzo narracyjna, postacie są dobrze wymodelowane, co stwarza atmosferę nadzwyczajnego przeżycia. Podkreślona jest dynamika ruchu, charakterystyczna w baroku³⁵.

2. Boże Narodzenie i adoracja Dzieciątka

Tajemnica Słowa Wcielonego i Nocy Betlejemskiej była przedmiotem kontemplacji wszystkich mistyków, inspiracją dla wielkich poetów, muzyków, malarzy i rzeźbiarzy wszystkich czasów. Na temat Bożego Narodzenia powstały najpiękniejsze utwory liryki i epiki poetyckiej, arcydzieła malarstwa i rzeźby we wszystkich historycznych stylach. Pierwszą zaś szopkę betlejemską wykonał św. Franciszek z Asyżu w Grecjo w 1223 r. Temat ten również w ikonografii karmelitańskiej jest bardzo popularny. Są liczne przedstawienia adoracji Dzieciątka Jezus we wszystkich rodzajach malarstwa i w grafice. Najwybitniejszy malarz karmelitański Fra Filippo Lippi pozostawił nam nastrojowe dzieła sztuki trzech adoracji Dzieciątka Jezus. Dał nową interpretację franciszkańskiemu tematowi adoracji Dzieciątka Jezus przez Maryję zaraz po Jego narodzeniu. W adoracji namalowanej dla klasztoru w Annalena³⁶ można znaleźć elementy tradycyjne, a więc na pierwszym planie Matkę Bożą adorującą Dzieciątka położone na dolnej części Jej sukni i płaszcza, z rulonem słomianki pod główką; św. Józefa z laską do podpierania; wołu, osiołka, aniołów na zadaszeniu stajenki; w tle pasterze z owcami pomiędzy drzewami. Po bokach postacie św. Hieronima, św. Marii Magdaleny i pustelnika Hilariona – karmelity. Wszystkie elementy kompozycji wprowadzają atmosferę wyciszenia i kontemplacji. Postacie są realistyczne, portretowo ujęte, we wspólniejszej harmonii żywych kolorów.

W adoracji namalowanej dla prywatnej kaplicy Piero de' Medici³⁷ w 1459 r. Maryja pogrążona jest w kontemplacji, ze złożonymi rękami klęczy przed Dzieciątkiem położonym bezpośrednio na trawie pośród kwiatów, w romantycznym, czarownym lesie. Z lewej strony na kamieniu stoi chłopięcy Jan Chrzciciel z laską zwieńczoną krzyżem. Za nim, w głębi lasu, zakonnik z brodą pogrążony w modlitwie. W linii wertykalnej nad Dzieciątkiem unosi się w promieniach Duch Święty w postaci gołębicy, a nad nim, na tle galaktyk gwiazdnych ukazuje się w

³⁵ Monte Virginio, Erem Karmelitów Bosych, obraz zwiastowania w chórze zakonnym.

³⁶ Florencja, Galeria Uffizi; A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, t. I, Warszawa 1985, s. 83.

³⁷ Berlin, Muzeum Kaiser Friedrich; por. Tátrai, dz. cyt., il.33.

półpostaci pełen dobroci Ojciec Niebieski z rozłożonymi rękami, który z miłością spogląda na swego Przedwiecznego Syna, dopiero co narodzonego z Maryi Dziewicy. Obraz, pełen wdzięku, uduchowienia i realizmu, ukazuje tajemnicę Słowa Wcielonego dokonaną przez Trójcę Świętą w Maryi i przez Maryję.

Podobna, ale w odwrotnym układzie osób, jest adoracja z 1463 r.³⁸ Maryja klęcząc adoruje narodzone Dzieciątko, doskonale zaobserwowane z natury dziecko, położone na dolnej części Jej płaszcza w trawie z polnymi kwiatami. Pejzaż w tle dźwiga się w górę i zajmuje cały obraz. Na pionowej osi obrazu Duch Święty rzuca snop promieni na Dzieciątko, a nad Nim z obłoków otwartego nieba ukazują się dłonie Ojca Niebieskiego wyciągnięte w stronę Przedwiecznego Syna, który stał się człowiekiem dla zbawienia ludzi. Pejzaż jest górzysty i zalesiony. Z prawej strony stoi chłopięcy Jan Chrzciciel. Pokazuje on ręką na Dzieciątko i wypowiada słowa umieszczone na banderoli: *Ecce Agnus Dei*. W dolnym narożu do połowy postaci przedstawiony jest św. Józef w adoracji Jezusa. Portretowe ujęcie postaci, realistycznie i ciekawie zaplanowane tło z głębią pejzażu, umiejętność ukazania głębokich przeżyć duchowych i całego programu tajemnicy – to wszystko świadczy o wysokim poziomie artystycznym autora, który poprawnie ukazał udział Maryi w zbawczym dziele Trójcy Świętej.

Nie zachował się do naszych czasów obraz adoracji Dzieciątka wykonany na zlecenie Jana de Medici dla króla Neapolu Alfonsa w 1457 r.

Sama Madonna adorująca Dzieciątka przedstawiona była w środkowej części tryptyku, z którego do dziś pozostał jedynie wstępny szkic w liście Lippiego do księcia Jana³⁹.

W barokowym malarstwie temat Bożego Narodzenia podejmował wspomniany już Fra Luca Sibrecque OCD. Utalentowany malarz flamandzki realizował zamówienia z licznych prowincji Kongregacji Włoskiej Karmelitów Bosych. Swój warsztat miał w klasztorze Santa Maria della Scala w Rzymie. Malował w konwencji szkoły Caraccich w Bolonii. Był pod wpływem malarstwa Guido Reniego i Domenichina. Zachowane zostały ogromnych rozmiarów kompozycje adoracji Dzieciątka Jezus przez pasterzy i Trzech Króli w klasztorach Monte Compatri i Santa Maria della Scala⁴⁰. Szczególną wymowę ma adoracja Dzieciątka Jezus na obrazie w Monte Virginio⁴¹. Artysta na złocistym obłoku ukazał Matkę Bożą z Dzieciątkiem, które adoruje św. Józef z lilią w ręce i św. Teresa od Jezusa, promotorka kultu św. Józefa w Hiszpanii. Pomiedzy Dzieciątkiem i św. Józefem

³⁸ Florencja, Galeria Uffizi (140 x 130 cm); por. Tátrai, dz. cyt., il. 36.

³⁹ Smet, dz. cyt., s. 254; R. Oertel, *Fra Filippo Lippi*, Firenze 1949.

⁴⁰ Wanat, *Kult św. Józefa*, il. 7 i 9.

⁴¹ Tamże, il. 5; O. di Ruzza, *Quattro secoli di cultura. Profili Bio-Bibliografici degli scrittori et artisti della Provincia Romana dei Carmelitani Scalzi (1597-1997)*, w: „Archivum Bibliographicum Carmeli Teresiani”, nr 32, Roma 1996.

prowadzony jest serdeczny dialog o miłej ekspresji duchowej. U góry w otoczeniu aniołów Bóg Ojciec z uśmiechem spogląda na Maryję i Dzieciątka i wyciągając lewą rękę ogarnia ich swą opieką. Pomiędzy Ojcem a Jezusem unosi się w promieniach Duch Święty. Cała Trójca odbiera cześć i uwielbienie.

Wyrazem żywego kultu Dzieciątka Jezus i tajemnicy Bożego Narodzenia w Karmelu jest głośne sanktuarium Dzieciątka Jezus w Pradze, w którym znajduje się bogata kolekcja obrazów z XVII i XVIII w. ilustrująca historię sanktuarium i Matki Dzieciątka Jezus⁴². Przy sanktuarium założono Bractwo Dzieciątka Jezus, przeszczepiane potem do licznych klasztorów karmelitańskich. Widocznym owocem kultu tajemnicy Bożego Narodzenia są zachowane dotąd w klasztorach ss. Karmelitanek Bosych różne zwyczaje i pobożne praktyki, zbiory kolęd i pastorałek z XVII i XVIII w.⁴³

3. Święta Rodzina

Znakomity obraz św. Rodziny z XVII w. znajdował się w sanktuarium św. Józefa w klasztorze ss. Karmelitanek w Dubnie. Do 1940 r. oryginał pozostawał w głównym ołtarzu tegoż klasztoru, zamienionego na szpital. W programie treściowym przedstawiał on dwie Trójce – niebieską i ziemską. W sferze ziemskiej na pierwszym planie ukazane są postacie Dzieciątka Jezus pośrodku Matki Bożej i św. Józefa, trzymających i prowadzących Jezusa za ręce. W sferze niebieskiej wychyla się z obłoku postać Boga Ojca z globem w rękę, jako sędziwego staruszka, a poniżej unosi się nad Dzieciątkiem Jezus gołębica Ducha Świętego⁴⁴.

Tego rodzaju kompozycja malarska pojawia się na terenie Polski od początku XVII w. Typ św. Rodziny, jako dzieło ukazujące najpiękniejszy wzór życia małżeńskiego i rodzinnego, staje się zjawiskiem często podejmowanym przez artystów w plastyce. Najpopularniejszym stał się kultowy obraz św. Rodziny w kolegiacie kaliskiej z 1670 r.

Do tego tematu wypada zaliczyć św. Rodzinę ze św. Anną. Piękny obraz z XVIII w. (260 x 145 cm), malowany techniką olejną na płótnie, znajduje się w klasztorze Karmelitów Bosych w Czernej. Na pierwszym planie postacie Matki Boskiej z Dzieciątkiem i św. Anny. Za nimi w postawie stojącej św. Józef. Maryja podaje św. Annie Dzieciątka, które przytula się do swej babci. W zwieńczeniu Bóg Ojciec z trójkątnym nimbem, lewą rękę z berłem opiera na globie, a prawą błogosławi. Poniżej gołębica Ducha Świętego opromienia swym światłem postacie św. Rodziny.

⁴² J. Forbelsky, J. Royt, M. Horyna, *Das Prager Jesuskind*, Aventinum-Praha 1992.

⁴³ B. Krzyżaniak, *Kantyczki z rękopisów Karmelitańskich (XVII-XVIII w.)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977; Eadem, *Kantyczki karmelitańskie. Rękopis z XVIII wieku*, Kraków 1980.

⁴⁴ B. J. Wanat, *Walory artystyczne i założenia ideowe obrazu św. Józefa z kościoła SS. Karmelitanek w Dubnie*, w: „Folia Historica Cracoviensia” Kraków 1996, vol. 3, s. 113-134.

Podobną w układzie kompozycję, ale poszerzoną o osobę św. Joachima, znajdujemy w graduale o. Stanisława ze Stolca, karmelity klasztoru na Piasku w Krakowie z 1644 r. Całostronna miniatura wkomponowana została w pozorną architekturę manierystycznej jeszcze ediculi z karmelitańskimi postaciami świętych w czterech pobocznych niszach⁴⁵.

Z grafiki należy wymienić miedzioryt C. Galle w kształcie ośmioboku, przedstawiający św. Rodzinę ze św. Anną podającą Dzieciątka kiść winogron. U stóp Dzieciątka i Matki Bożej klęczy św. Teresa od Jezusa. Z boku stoi św. Józef z lilią w ręce. Z obłoku wychyla się postać Boga Ojca z globem w lewej ręce, a prawą błogosławi. Poniżej Duch Święty w postaci gołębic. U dołu napis: *A peste, fame, bello et morte mala liberent nos Jesus, Maria, Joseph, s-ta Anna et virgo Teres*⁴⁶.

4. Kompozycje pasyjne

Centralnym momentem odkupienia jest męka i śmierć Syna Bożego za zbawienie świata. Ikonografia chrześcijańska od najdawniejszych⁴⁷ aż do naszych czasów poświęcała tej zasadniczej prawdzie wiele uwagi we wszystkich okresach stylistycznych. Udział Maryi w dziele odkupienia przypomniat i określił Sobór Watykański II: „Błogosławiona Dziewica szła naprzód w pielgrzymce wiary i utrzymała wiernie swe zjednoczenie z Synem aż do krzyża, przy którym nie bez postanowienia Bożego stanęła (por. J 19, 25), najgłębiej ze swym Jednorodzonym współcierpiała i z ofiarą Jego złączyła się matczynym duchem, z miłością godząc się, aby doznawała ofiarniczego wyniszczenia żertwa z Niej narodzona; a wreszcie przez tegoż Jezusa Chrystusa, umierającego na krzyżu oddana została jako matka uczniowi tymi słowy: »Niewiasto, oto syn Twój«” (por. J 19, 26)⁴⁸.

Filippino Lippi (1457-1504), należący do rodziny karmelitańskiej malarz z Florencji, wymalował wzruszającą scenę rozmowy Jezusa ze swoją Matką przed męką w Jerozolimie. Jest to wybitne dzieło o silnej ekspresji i poważnym nastroju, przechowywane w Górnej Pinakotece w Monachium. Artysta okazał się dobrym psychologiem. Ukazał stan bolesnych przeczuć Maryi w kontekście mowy pożegnalnej i zapowiedzi swej męki przez Jezusa (por. Mt 16, 21-23; J 16, 23-28, 32-33). Kompozycja jest podzielona na dwie sfery. Na pierwszym planie Jezus i Maryja w typie *Sancta conversatio* na Górze Oliwnej na tle panoramy świętego miasta Jeruzalem. W dolinie Cedronu zebrała się grupa uczniów Jezusa. Maryja jest głęboko poruszona nadchodzącą godziną Jezusa. Jest bolejąca i zatrwożona. Wyciągnięta ręka sponuje pytanie: Synu, dlaczego to ma Cię spotkać? Jezus pełen dobroci i współczucia dla swojej Matki wznosi swe oczy ku niebu,

⁴⁵ *Graduał karmelitański z 1644 roku o. Stanisława ze Stolca*, opr. ikonograficzne T. Chrzastowski, opr. muzykologiczne T. Maciejewski, Warszawa 1976, il. 2.

⁴⁶ APKB w Czernej, zbiory grafiki.

⁴⁷ Płaskorzeźby pasyjne na drzwiach bazyliki św. Sabiny w Rzymie, z 431 r.

⁴⁸ KK 61.

gdzie ponad obłokami w kręgach tęczy ukazuje się Bóg Ojciec, który w lewej ręce trzyma księgę z literami A i Ω, prawą zaś błogosławi i zdaje się mówić: „Tak Bóg umiłował świat, że Syna swego dał” (J 3, 16). W narożach górnej strefy z lewej strony archanioł Gabriel zwiastuje Maryi, że pocznie i porodzi Zbawiciela świata, a z prawej strony Maryja, wypowiadająca Bogu swoje *fiat* aż do krzyża. Obraz ma wybitne walory artystyczne doby renesansu⁴⁹.

Również w Starej Pinakotece w Monachium znajduje się obraz Ukrzyżowania Chrystusa pędzla karmelitańskiego malarza z Florencji Filippo Lippiego z figuralnym przedstawieniem Boga Ojca⁵⁰. Widoczny jest wpływ mistrza Masaccia na swego ucznia, który w czasie pobytu w Karmelu we Florencji dla przyozdobienia kaplicy Brancacci w 1425 r. namalował również dla kościoła Santa Maria Novella Trójkę Świętą z Ukrzyżowaniem⁵¹. Obecność Ojca Niebieskiego przy śmierci krzyżowej swojego Syna wynika z jedności natury Bożej i oddania ducha w ręce Ojca (Łk 23, 46).

W karmelitańskim graduale z 1644 r. o. Stanisława ze Stolca, przechowywanym w bibliotece oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, znajduje się kilka miniatur poświęconych męce Jezusa Chrystusa⁵². Na szczególną uwagę zasługuje tłocznia mistyczna⁵³ i Msza św.⁵⁴ Autor nawiązuje do przedstawień późnego gotyku. W konwencji malarstwa ludowego przedstawił Chrystusa na tle zielonej winnicy w tłoczni, do której święci z aureolami przynoszą w koszach na plecach winogrona. Jezus w cierniowej koronie z przybitymi rękami do krzyża, z przepaską na biodrach, dźwigając krzyż, pod którego ciężarem uginają się Mu nogi w kolanach. Prasa jest uproszczona. Składa się z pionowego członu gwintowanego z poprzeczką, służącą do przykręcania końca krzyża, którym przytłaczany jest Jezus. Pod wpływem tej prasy i ciśnienia z Jego ran w rękach, nogach i boku wypływają strumienie krwi. Krew jest zmieszana z wygniatanymi owocami i sokiem winogron w drewnianym zbiorniku, z którego spływa do kielicha jako krew. Kielich podtrzymują dwaj aniołowie w postawie klęczącej. Tłok prasy przykręca Ojciec Niebieski, a na szczycie krzyża, tuż nad głową Jezusa stoi w obłoku Duch Święty w postaci gołębicy. Na tle wałka prasy obok Jezusa klęczy Matka Boża Bolesna ze złożonymi na piersi rękami, z mieczem boleści tkwiącym w Jej sercu. Uczestniczy przez swą ofiarę w zbawczym dziele Jezusa i całej Trójcy Świętej. Program ideowy przekazany prostymi środkami artystycznymi jest bogaty i przemawiający do widza. Podkreśla znaczenie tajemnicy ofiary

⁴⁹ *Maria Königin des Himmels*, il. 25, s. 113.

⁵⁰ Wegner, *Bóg-człowiek w ikonografii*, s. 989.

⁵¹ O. Casazza, *Masaccio et la chapelle Brancacci*, Siena 1990, s. 71-72, il. 76-77.

⁵² *Graduał karmelitański*, il. 44-56.

⁵³ Tamże, il. 51.

⁵⁴ Tamże, il. 82.

Eucharystycznej. Jezus ustanawiając w wieczniku Eucharystyczną ofiarę przemienił chleb w swoje ciało, a wino w swoją krew i polecił składać ją na swoją pamiątkę. „Ten kielich to Nowe Przymierze we krwi Mojej, która za was będzie wylana” (Łk 22, 20). Temat tłoczni mistycznej znany był od średniowiecza. Przykładem może być fresk w ramieniu zachodnim krużganku w klasztorze oo. Franciszkanów w Krakowie z XV w. Przedstawia on cały cykl pasyjny Chrystusa w tłoczni, biczowanie, cierniem ukoronowanie i celebrację Mszy św. Jednakże tłoczni mistyczna o. Stanisława ze Stolca zawiera więcej analogii do tłoczni Chrystusa mistrza z Ansbach w Niemczech. Jest tam odwrócony układ osób. Chrystus jest bez krzyża, ale w autentycznej tłoczni, którą przykręca Bóg Ojciec w koronie królewskiej. Matka Boża ma 5 mieczy utkwionych w sercu. Kielich z krwią i hostiami podtrzymuje papież w tiarze, obok niego kardynał adoruje tajemnicę. Nad całą kompozycją unosi się Duch Święty⁵⁵. Projekt tej kompozycji przypisywany jest A. Dürerowi. Natomiast powtórzeniem kompozycji o. Stanisława ze Stolca jest tłoczni mistyczna w Paczółtowicach w odwróconym układzie z poł. XVII w.⁵⁶

Dydaktyczne wartości kryje miniatura Mszy św. w tymże graduale. Figuralne kompozycje znajdują się w inicjale „C” (*ibavit eos ex adipe frumenti*). Artysta prostymi środkami przedstawił wartość ofiary Mszy św., która jest powtórzeniem Wieczerzy Pańskiej i krzyżowej ofiary Chrystusa na Golgocie. Chrystus sakramentalnie obecny we Mszy św. jest ofiarą i ofiarnikiem. Artysta ukazał kapłana sprawującego ofiarę Mszy św. w momencie podniesienia przemienionego chleba w prawdziwe ciało Chrystusa. Ministrantem jest brat zakonny w białym płaszczu. Za nim klęcząco uczestniczą trzej mężczyźni. Pośrodku kompozycji przedstawiony jest udział Matki Bożej w zbawczym dziele odkupienia, w typie Pieta, w towarzystwie św. Jana Ewangelisty. Z prawej strony uczestniczą aniołowie z narzędziami męki Pańskiej, a z lewej strony zastępy świętych. W górnej strefie na złotym tle unosi się Duch Święty, a nad całością Bóg Ojciec, z wyciągniętymi ramionami przyjmuje z rąk Maryi nieskończoną wartość ofiary Chrystusa za zbawienie świata⁵⁷.

Program omawianych miniatur jest wymowny i wprowadza w tajemnice odkupienia przez ofiarę Jezusa. Podkreśla on udział Maryi w zbawczym dziele Chrystusa. Ten wielki udział podkreślony został w płaskorzeźbach Drogi Krzyżowej brata Kazimierza Szczeciny OCD, wykonanych dla klasztoru ss. Karmelitanek Bosych we Wrocławiu i klasztoru Karmelitów Bosych w Krakowie na Prądniku Białym.

⁵⁵ W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1985, s. 273, il. 135.

⁵⁶ M. Kornecki, *Sztuka sakralna*, Kraków 1993, il. 65.

⁵⁷ *Graduał Karmelitański*, il. 82 i na obwolucie.

5. *Wniebowzięcie i Ukoronowanie Najświętszej Maryi Panny*

Temat ten dwukrotnie podejmował wspomniany już mistrz renesansu Filippo Lippi. Pierwszą koronację, o wymiarach 200 x 287 cm, wykonał w latach 1441-1447 dla żeńskiego klasztoru św. Ambrożego we Florencji⁵⁸. Nie widać na niej intymności i uduchowienia, jakie można oglądać na wcześniejszych dziełach autora. Cechuje się jednak silnym realizmem. Podkreślone są cechy indywidualne; postacie są doskonale modelowane, urzeka ogromne bogactwo strojów i ich kolorystyka. Całość kompozycji przedstawiona jest na tle trzech arkad. W centralnym polu znajduje się ciężki, renesansowy tron Boga Ojca, który wieńczy koroną głowę klęczącej przed Nim Maryi. Maryja ubrana jest w modną florencką suknię, z narzuconym na ramiona płaszczem. Po bokach chóry aniołów z liliami w rękach i wieńcami róż na głowach. Po bokach stoją święci Jan Chrzciciel i Ambroży. Na pierwszym planie grupa ludzi odwróconych do widza, jakby pozowała artystcie, nie zwracając uwagi na centralny moment koronacji. Z boku klęczy autor obrazu z napisem na banderoли: *Is perfecit opus*. Wytworne szaty i gesty przy doskonałym oświetleniu świadczą o reprezentacyjności dzieła⁵⁹.

Ostatnim dziełem artysty była koronacja Matki Bożej w absydzie katedry w Spoleto. Freski wykonał przed śmiercią w latach 1467-1469. Tam też został pożreby. W życiu artysty nastąpiła wewnętrzna przemiana: powrót do religijnej żarliwości. To ostatnie dzieło jest uduchowione, bardzo zbliżone do stylu malarstwa Fra Angelica da Fiesole. Maryja okryta królewskim płaszczem otrzymuje od Boga Ojca, siedzącego na tronie w otoczeniu skupionych aniołów i świętych, koronę wiecznej chwały, jako królowa nieba i ziemi⁶⁰.

Do typowo karmelitańskich kompozycji ilustrujących chwałę Wniebowziętej należą freski Fra Luigi Poggi, karmelity bosego z Malty, które wymalował w kopule bazyliki Matki Bożej z Góry Karmel w Hajfie w latach 1926-1928⁶¹. Fresk przedstawia w dolnej strefie świętych Karmelu. W środkowej strefie artysta ukazał postać Niepokalanej depczącej węża w otoczeniu aniołów, a w górnej strefie Boga Ojca z trójkątnym nimbem w świetlistej mandorlii w otoczeniu aniołów.

Do tego tematu należy zaliczyć liczne apoteozy Matki Bożej Królowej Karmelu, w iluzjonistycznym malarstwie plafonowym i na sklepieniach kościołów w XVII i XVIII wieku w Europie oraz triumf Dziewicy Karmelu w kościele Karmelitów Bosych de Celaya w Meksyku. Jest to dzieło Mikołaja Rodriguez Xua-reza z 1695 r. o bogatym programie ikonograficznym. Maryja na bogatej karecie jako tronie ze złotymi kołami, ciągnięta przez papieży, kardynałów, arcybisku-

⁵⁸ Florencja, Galeria Uffizi.

⁵⁹ U. Fortis, *Gli Uffizi, una „Guida” alla Galleria*, Venezia 1980, s. 22.

⁶⁰ Tátrai, dz. cyt., il. 54.

⁶¹ V. Macca, *Il Carmelo Monte di Maria e di Elia*, w: *Carmelo vivo, Il Messaggero del S. Bambino Gesu di Praga Arencano*, Genova 1982, s. 22-23.

pów i biskupów zbliża się do triumfalnej bramy Karmelu, w której czekają święci zakonu karmelitańskiego z prorokiem Eliaszem na czele. W sferze górnej Trójca Święta w otoczeniu aniołów z upodobaniem patrzy na triumf Królowej nieba i ziemi. W barokowej aranżacji nie zabrakło wątku kontrreformacyjnego. W symbolice tronu-wozu znaleźli się, pod jego kołami, heretycy i walczący ateści⁶².

W obiegowych w klasztorach karmelitańskich grafikach I. A. Pfeffela rytowanych według rysunków G. B. Göza Maryja ukazana została jako arcydzieło Trójcy Świętej, której cześć oddają narody Ameryki i Europy⁶³.

Macierzyńskie pośrednictwo łask

Ikonografia jako wyraz wiary ludu Bożego w objawione prawdy wyprzedzała sformułowania dogmatyczne Kościoła. Sobór Watykański II w Konstytucji dogmatycznej o Kościele uczy, że „Macierzyństwo Maryi w ekonomii łaski trwa nieustannie – poczynając od aktu zgody, którą przy zwiastowaniu wiernie wyraziła i którą zachowała bez wahania pod krzyżem – aż do wiekuistego dopełnienia się zbawienia wszystkich wybranych. Albowiem wzięta do nieba nie zaprzestała tego zbawczego zadania, lecz poprzez wielorakie swoje wstawiennictwo ustawicznie zjednuje nam dary zbawienia wiecznego. [...] Dlatego to do Błogosławionej Dziewicy stosuje się w Kościele tytuły: Orędowniczki, Wspomożycielki, Pomocnicy, Pośredniczki”⁶⁴.

1. *Mater Misericordiae*

Najstarszym zabytkiem malarstwa tablicowego w technice temperowej z XIII w. z motywem płaszcza opiekuńczego jest obraz Matki Bożej z Góry Karmel w Nikozji na Cyprze⁶⁵. W zasadzie jest to typ Madonny Tronującej z Dzieciątkiem na lewej ręce, w otoczeniu aniołów. Prawą ręką obejmuje pod swój płaszcz opieki grupę (10) klęczących u Jej stóp karmelitów w białych płaszczach. Obraz malowany w konwencji renesansu Komnenów malarstwa bizantyjskiego posiada po obu stronach centralnej kompozycji po 8 miniatur, ilustrujących łaski i cuda Matki Bożej z Góry Karmel⁶⁶. Obraz stanowi typ przejściowy kształtowania się *Mater Misericordiae* z typu Madonny Tronującej. Karmelici obrali Matkę Bożą za swą Panią i Królową dedykując Jej pierwszy kościół na Górze Karmel. Zgodnie z mentalnością feudalną wytworzyła się relacja na wzór wasala i Pana. Wasal oddawał się na służbę Panu. Pan zaś zobowiązywał się zapewnić mu opie-

⁶² J. de la Croix, *L'Iconographie de Thérèse de Jesus*, „Ephemerides Carmelitica”, XXI (1970), nr 1-2, s. 219-260, il. 74.

⁶³ Zbiory grafiki ss. Karmelitanek Bosych w Krakowie, ul. Kopernika 44, Sygn. Grafika maryjna, nr 85, 117

⁶⁴ KK 62.

⁶⁵ Obecnie w Muzeum Makariosa I.

⁶⁶ Smet, dz. cyt., t. I, il. 4.

kę bezpieczeństwo i warunki egzystencji. Obraz z Nikozji jest odbiciem tych relacji. Matka Boża Patronka (*Domina loci*) zajmuje miejsce na tronie i ogarnia płaszczem opieki oddanych Jej na służbę zakonników.

Z XV wieku pochodzi fresk szkoły umbryjskiej w karmelitańskim sanktuarium Matki Bożej w Trepani. Maryja otoczona aniołami okrywa płaszczem opieki lud Boży. Poniżej ozdobnej broży spinającej płaszcz na piersiach znajduje się Dzieciątko Jezus w świetlistej mandorli⁶⁷. Również z XV w. pochodzi miniatura z karmelitańskiego mszału, przedstawiająca Matkę Bożą obejmującą pod swój płaszcz opieki świętych Karmelu⁶⁸. Ten typ ikonograficzny jest bardzo popularny w karmelitańskich klasztorach całej Europy. Najbogatszy program ikonograficzny posiada obraz w klasztorze ss. Karmelitanek Bosych w Krakowie przy ul. Kopernika. Jest to obraz (o wymiarach 317 x 215 cm) malowany na płótnie, z 1. poł. XVIII w. Matka Boska z Dzieciątkiem Jezus na prawej ręce ogarnia płaszczem opieki siostry karmelitanki i karmelitów bosych. Madonna ubrana jest w habit karmelitański z herbem zakonu na piersiach i królewską koroną na głowie. Z tyłu za Maryją stoi św. Józef z kwitnącą laską. Dzieciątko Jezus pomaga Matce podtrzymywać płaszcz nad podopiecznymi. W strefie górnej po prawej stronie ukazuje się Bóg Ojciec z trójkątnym nimbem, który w opartej o glob ziemski dłoni trzyma berło. Na obłokach wśród skłębionych chmur uskrzydłone postacie aniołów. Z lewej strony wyróżnia się anioł przedstawiony jako młody mężczyzna, trzymający księgę z nutami. Całą kompozycję wieńczy i zamyka Duch Święty w postaci gołębicy. Barokowa kompozycja ukazuje uwielbienie Trójcy Świętej pod przewodnictwem i opieką Matki Boskiej⁶⁹.

2. Matka Boża Szkaplerzna

Nabożeństwo szkaplerzne w Karmelu genetycznie związane jest z prywatną wizją św. Szymona Stocka, przełożonego generalnego zakonu.

Według tradycji i opisów z XIV w. w trudnej sytuacji zakonu pozostając na modlitwie 15/16 VII 1251 r. w klasztorze w Aylesford (Anglia) zobaczył Matkę Bożą z Dzieciątkiem Jezus, która podając mu szkaplerz powiedziała: „To będzie dla ciebie i wszystkich karmelitów przywilejem, kto w nim [szkaplerzu] umrze, nie zazna ognia piekielnego” Do przywileju szkaplerza św. dodany został później przywilej sobotni, ogłoszony na polecenie Matki Bożej przez Jana XXII w Bulli Sobotniej z dnia 3 III 1322 r. Polega on na obietnicy Matki Bożej wybawienia z czyśćca w sobotę po śmierci tych, którzy nosili pobożnie szkaplerz, zachowywali czystość według stanu i odmawiali modlitwy *officium parvum* o Matce Bo-

⁶⁷ Smet, dz. cyt., t. III, Roma 1996, il. 14.

⁶⁸ Fondo Rossiano 123, Biblioteca Vaticana, Roma.

⁶⁹ Por. B. Szafranec, *Matka Boska w płaszczu opiekuńczym*, w: *Maryja Orędowniczka Wiernych*, Warszawa 1987, s. 24-25.

żej lub zachowywali post w środy i soboty. Kościół wielokrotnie zatwierdzał przywileje szkaplerza św. i ustanowił święto Matki Bożej Szkaplerznej na 16 lipca⁷⁰.

We wszystkich klasztorach karmelitańskich obowiązkowo znajdują się kultowe obrazy Matki Boskiej Szkaplerznej. Do najstarszych należy obraz u karmelitów w Corleone (Italia), namalowany przez Tomaso de Vigilia w XV w. Przedstawia on Matkę Bożą z Apokalipsy z Dzieciątkiem na lewej ręce, przyobleczoną w słońce z księżycem pod Jej stopami. Prawą ręką pokazuje odkrytą pierś, jako znak Bożego Macierzyństwa i pośrednictwa łask. Bogaty program treściowy i artystyczny obejmuje najstarsze tradycje Karmelu. U stóp Maryi poniżej sierpa księżycy na tle głębokiego pejzażu ukazani są święci Karmelu na modlitwie, w białych płaszczach, ze złotymi aureolami. Z prawej strony jest scena przekazania przez Matkę Bożą szkaplerza św. Szymonowi Stockowi. Nad głową Madonny aniołowie podtrzymują królewską koronę. W zwieńczeniu centralnej kompozycji dwaj święci pustelnicy trzymają banderole z napisami: z lewej strony – *Gloria Libani data est Decor Carmeli*, a z prawej strony – *Maria Virgo genuit [et nutri?] Carmelitas*. Po bokach centralnej kompozycji znajdują się miniatury, po cztery z każdej strony. Po prawej stronie od góry karmelici zebrani w kaplicy oddają cześć Matce Bożej. Poniżej papież Jan XXII zatwierdza zakon karmelitów; Matka Boża objawia się papieżowi Janowi XXII; papież Jan XXII w otoczeniu kardynałów wydaje bullę sobotnią i zatwierdza przywileje zakonu. Z lewej strony od dołu: scena przyjęcia do szkaplerza św.; Aniołowie wyprowadzają dusze z czyśćca ze szkaplerzami na ramionach; *Mater Misericordiae* gromadzi pod płaszczem opieki dusze zmarłych. Ostatnia scena ma trzy sfery. W dolnej Aniołowie prowadzą dusze do Matki Bożej. W środkowej kompozycji Maryja wstawia się za nimi u Trójcy Świętej ukazanej w świetlistej mandorli w otoczeniu świętych w niebie⁷¹. Obraz jest cennym przekazem ikonograficznym, ukazującym plastycznie wątki tradycji karmelitańskiej i dokumentującym wiarę w macierzyńskie pośrednictwo Matki Bożej Szkaplerznej.

Obrazów ze sceną objawienia się Matki Bożej Szkaplerznej jest bardzo dużo nie tylko w karmelitańskich klasztorach, ale również w parafialnych kościołach, przy których były erygowane Bractwa Szkaplerzne⁷². W Polsce istniało ponad 140 erygowanych Bractw Szkaplerznych w parafialnych kościołach diecezjalnych⁷³. Do łaskami słynących należały obrazy Matki Bożej Szkaplerznej w Berdyczowie

⁷⁰ B. J. Wanat, *Matka Boska Szkaplerzna w Czernej*, Kraków 1988, s. 76-88.

⁷¹ Smet, dz. cyt., t. I, il. 13.

⁷² K. S. Moisan, B. Szafraniec, *Maryja Orędowniczka Wiernych*, Warszawa 1987, s. 95-132, il. 136-195.

⁷³ Archiwum Krakowskiej Prowincji Karmelitów Bosych w Czernej, Sygn. AP 16.-19, Ankieta na temat kultu Matki Bożej Szkaplerznej i św. Józefa, przeprowadzona wśród duchowieństwa polskiego z okazji 700-lecia Szkaplerza Karmelitańskiego przez o. Waleriana od św. Teresy (Franciszka Ryszkę) w 1949 r.

i w Czernej. Berdyczów na Ukrainie znany był z wielkiego sanktuarium Matki Bożej Szkaplerznej. Łaskami słynący wizerunek typu Matki Bożej Śnieżnej z XVI w. wielokrotnie rytowany był w miedzi przez wybitnych grafików polskich i zagranicznych. Z wyobrażeniem Trójcy Świętej rytował go Teofil Trockiewicz, Teodor Rakowiecki, Joann Balzer z Pragi, Pecz A. Danicz⁷⁴, Gottfried Bernhard Göz z Augsburga i Ignacy Verhelst. Obrazy w Berdyczowie i w Czernej zostały ukoronowane papieskimi koronami⁷⁵. Wizję Matki Bożej Szkaplerznej św. Szymona Stocka rytował w XVIII wieku I. A. Pfeffel w Augsburgu, według rysunku G. B. Göza. Ma on bogaty program ikonograficzny i treściowy⁷⁶.

PODSUMOWANIE

Ikonografia miała ogromny wpływ na kształtowanie się religijności i maryjnej pobożności w ciągu wieków. Miała ona szczególne znaczenie dla ludzi, którzy nie umieli czytać. Za pomocą obrazów poznawali tajemnice wiary, dzieje biblijne, życie Jezusa Chrystusa, Matki Bożej i świętych. Poznawali również udział i wkład Matki Bożej w dzieło odkupienia. Ogromne zasługi na tym polu ma grafika, która w drzeworytach, miedziorytach, stalorytach lub litografii docierała do wszystkich warstw społecznych, ze względu na przystępne ceny. W bibliotece ss. Karmelitanek Bosych w Krakowie przy ul. Wesołej i w Archiwum Krakowskiej Prowincji Karmelitów Bosych w Czernej znajdują się modlitewniki ręcznie pisane przez siostry zakonne, ilustrowane grafiką religijną. Istnieją całe cykle znakomitych grafik poświęconych Matce Boskiej, jak np. Elogia Mariana⁷⁷, kolekcja liczy ok. 60 miedziorytów uwielbienia Maryi według wezwań *Litanii loretańskiej*; kolekcja *Magnificat* na poszczególne wiersze kantyku z figuralnymi kompozycjami; kolekcja do modlitwy *Ave Maria*. Wymienione kolekcje są dziełem utalentowanego grafika i rytownika Tomasza Schefflera i Marcina Engelbrechta z Augsburga.

Bardzo oryginalna pod względem ikonograficznym jest kolekcja: *Zodiacus festorum marianorum*. Wykonana została przez utalentowanego grafika I. A. Pfeffela. Każde święto maryjne w ciągu całego roku liturgicznego ma swoją rycinę,

⁷⁴ W. Nowakowski, *O cudownych obrazach w Polsce Przenajśw. Matki Bożej*, Kraków 1902, s. 14-35; B. J. Wanat, *Sanktuarium Matki Bożej Szkaplerznej w Berdyczowie*, Kraków 1998.

⁷⁵ B. J. Wanat, *Na szlaku „Orlich gniazd” – Sanktuarium Matki Boskiej Szkaplerznej w Czernej*, Kraków 1991.

⁷⁶ APKB: w Czernej, zbiory grafiki.

⁷⁷ Elogia Mariana olim a A. C. Redelio Beelg. Mechl. S.C.M.L.P. conce pta, nunc devote meditationi fidelium ad augmentum cult.us B-mae Mariae Vig. Deiparae inventa et delineata per Thomam Scheffler et. aeri incisa a Martino Engelbrecht., chalcographo Augustano. Cum pri vilegio Sac. Caes. Maj. A. 1732.

oznaczoną u góry w prawym narożniku znakiem zodiaku, z odpowiednim tekstem z Biblii, a na dole z podpisem danego święta oraz datą dnia miesiąca, według martyrologium rzymskiego. Kolekcję rozpoczyna programowa grafika w postaci koła, na którym znajduje się kalendarz świąt i znaków zodiaku. W środku koła jest wyobrażenie Trójcy Świętej, a poniżej – domku loretańskiego, unoszonego przez aniołów.

Na końcu należy wymienić niezwykle cenną kolekcję w typie emblematu w książce o. Sebastiana od Matki Bożej, karmelity bosego, pt. *Firmamentum symbolicum*⁷⁸. Książka zawiera 50 alegoryczno-symbolicznych rycin wykonanych przez grafika A. Loemansa według rysunkowego projektu Jana Thomasza. Zgodnie z normami sztuki emblematycznej każda kompozycja składa się z motto, czyli epigrafu, ryciny i wiersza, najczęściej epigramatu. Ryciny ukazują poprzez alegorie pośrednictwo łask czyli zbawczą działalność Matki Bożej.

Reasumując całość ukazanego materiału należy stwierdzić, że karmelitańska ikonografia ma swój dorobek i wkład w uwrażliwianiu ludu Bożego dla ukazania roli Maryi w zbawczym dziele Trójcy Świętej i Jej uwielbienia z Maryją i przez Maryję.

Riassunto

L'oggetto e lo scopo dell'iconografia carmelitana è quello di far vedere in un modo plastico il ruolo della Beata Vergine Maria nell'economia della salvezza alla luce della spiritualità e del carisma dell'Ordine. Sullo sfondo della tipologia mariana della Chiesa Orientale e dell'iconografia della Santissima Trinità sono state descritte le rappresentazioni plastiche del ruolo di Maria nel mistero di Cristo e della Chiesa, nell'opera dei pittori carmelitani.

Le più antiche rappresentazioni dell'iconografia carmelitana sorsero in territorio della Palestina (XII/XIII s.) nella convenzione bizantina. Dopo l'emigrazione in Europa, a causa dell'occupazione della Terra Santa da parte dei musulmani, i carmelitani formarono la loro vita artistica nella convezione dell'arte europea e i suoi stili storici. L'oggetto del nostro interessamento fu soltanto il tema dei dipinti a tavola, degli affreschi, delle miniature e della grafica, che rappresentano il ruolo della Madonna nell'economia della redenzione con le raffigurazioni plastiche della Trinità, sotto l'aspetto simbolico e figurativo. Abbiamo esposto i seguenti temi: la promessa dell'avvento di Maria nel Vecchio Testamento nelle visioni del profeta Elia: la partecipazione immediata della Vergine

⁷⁸ Firmamentum symbolicum in quo Deiparae elogia, quibus velut firmamentum stellis, est exornata, symbolice depinguntur, Opus coalescens ex solis it.que novis conceptibus allegoricis ad.usum concionatorum et Deiparam colentium, compositum a R.P.F. Sebastiano a. Matre Dei, Carmelita Discalceato Polono, Lublini, Sumptibus Georgii Forsteri S.R.M. Bibliopolae MDCLII.

Maria nell'opera salvifica nella composizione dei misteri: dell'Annunciazione, della Natività, dell'adorazione del Bambino, della Sacra Famiglia. Abbiamo descritto anche le composizioni passionistiche, l'Assunzione e l'Incoronazione della B.V.M. La mediazione materna delle grazie illustrano invece le rappresentazioni tipo „Mater Misericordiae” e della Maddonna dello Scapolare.

I più noti rappresentanti dell'arte pittoresca carmelitana sono: Fra' Filippo Lippi (1406-1469) da Firenze e Fra' Lucca Sibrecque (1612-1682) a Roma. Questi temi sono stati illustrati con le diapositive.