

Ks. ZDZISŁAW KLIŚ (Kraków)

SCENA ZWIASTOWANIA MARIII NA KWATERZE OLKUSKIEGO POLIPTYKU

Wśród wielu scen Zwiastowania Marii w małopolskim malarstwie tablicowym szczególnie bogactwem wątków ikonograficznych „opisujących” tajemnicę Wcielenia wyróżnia się kwatery poliptyku z 1485 r. w kościele św. Andrzeja w Olkuszu¹. Poliptyk wykonano zgodnie z życzeniem zmarłej Anny Sperhozowej z Olkusza. Jest dziełem Jana Wielkiego, dla którego żony zmarła fundatorka była ciotką. Po pobiciu Jana przez Jana Waligórę, kiedy wydawało się, że Jan Wielki umrze, dzieło ukończył Jan Stary. Brat Katarzyny, żony Jana Wielkiego, Jan Wolny, bakałarz sztuk wyzwolonych, potem altarysta św. Pantaleona w kościele Mariackim w Krakowie i altarysta NPMarii w Olkuszu, załatwił formalności prawne, związane z uposażeniem ołtarza, który stał się ołtarzem rodzinnym w kościele św. Andrzeja². Jest zatem raczej pewne, że strona ideowa ołtarza została opracowana przez teologa, osobiście zainteresowanego tym dziełem.

Poliptyk wskazuje pośrednie wpływy malarstwa niderlandzkiego: w Zwiastowaniu w partii pejzażowej i architektury oraz typu uśmiechniętego Rogerowskiego anioła czy kapy Eyckowskich aniołów ze świętymi w architektonicznych obramowaniach na bordiurze i Dzieciątka z krzyżem na ramieniu, spotykanego we Francji i Niderlandach, np. u Mistrza z Flémalle i u Rogera van der Weyden³. Jednakże pod wzglę-

¹ Artykuł jest zmienioną wersją czwartego rozdziału pracy magisterskiej, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. J. Gadomskiego w Zakładzie Historii Sztuki Średniowiecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, w roku akademickim 1989/90. Dziękuję Panu Profesorowi za pomoc w przygotowaniu tego artykułu do druku.

² B. Przybyszewski, *Powstanie i autorstwo poliptyku olkuskiego*, „Folia Historiae Artium” 2:1965 s. 87—92; *Krakowskie środowisko artystyczne czasów Wita Stwosza*, wybrał i opracował B. Przybyszewski, [w:] *Cracovia artificum. Suplementa*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1990, s. 47—48.

³ K. Gutmanówna, *Wpływy niderlandzkie na średniowieczne malarstwo cechowe w środowisku krakowskim*, Kraków 1933, s. 7, 14—15; M. Walicki, *W kwestii flamizmu w malarstwie cechowym krakowskim XV i XVI w.* (Na marginesie pracy K. Gutmanówny: *Wpływy niderlandzkie na średniowieczne ma-*

dem ikonograficznym, jak stwierdza A. Labuda przy okazji omawiania wrocławskiej Madonny w komnacie, nie jest on związany ze sposobem przedstawiania, charakterystycznym dla wyżej wymienionych niderlandzkich malarzy, ale zatrzymuje się na poziomie symboliczno-naturalistycznego obrazowania⁴. Oznaczałoby to, że kwatera ze Zwiastowaniem Marii posiada pewne, wyżej wymienione znamiona sztuki niderlandzkiej, ale brak w niej założeń tego rodzaju, jak na przykład w obrazie *Madonna w kościele* (obecnie w Muzeum w Dahlem) Jana van Eycka, gdzie, aby ukazać Marię jako Dom Boży, malarz wyolbrzymił jej postać w stosunku do wymiarów wnętrza kościoła, aby zaś wskazać na światło Boże, wpadające do wnętrza świątyni, zwrócił prezbiterium typu katedralnego (z wieńcem promienistych kaplic) na zachód, a nie na wschód, tak by światło słoneczne, padając z północy, przez sprzeczność z prawem natury sugerowało światło nadnaturalne, transcendentne. Nie bez znaczenia była tutaj strona, od której padało to światło. Pozytywna była prawa strona świątyni, dlatego ukierunkowano prezbiterium na zachód⁵. W przeciwieństwie do tradycyjnej symboliki kościelnej, cechującej się ustalonym sposobem obrazowania, autor niderlandzki, posługując się chrześcijańskim „światem pojęć” i znaków przez elementy zaczerpnięte z otaczającego go świata, wyrażał „nowe obszary rzeczywistości”, „utajone”, „sakralnej, idealnej, nadprzyrodzonej, niebiańskiej” zamierzonej przez siebie samego, czego brak na olkuskiej kwaterze.

Wydaje się, że w odnalezieniu treści znajdujących się na kwaterze olkuskiej mogą pomóc, oprócz dotychczasowych badań nad ikonografią sprzed okresu niderlandzkiego i nad malarstwem niderlandzkim oraz ich reperkusji w sztuce europejskiej, także niektóre myśli zawarte w liturgii godzin, jak i w rycie mszy św. w zachowanych polskich rękopisach liturgicznych XV i z początku XVI wieku, w szczególności katedry krakowskiej.

larstwo cechowe w środowisku krakowskim, „Przegląd Historii Sztuki” 3:1932/1933 s. 17—19. Pełna literatura patrz: J. G a d o m s k i, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460—1500*, Warszawa 1988, s. 142—144 (odtąd będzie cytowane jako t. 2; zob. niżej przypis 8).

⁴ A. L a b u d a, *Program ikonografii i funkcji wrocławskiego obrazu „Madonna w komnacie”*. Z zagadnień recepcji malarstwa niderlandzkiego w Polsce w XV wieku, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku*, pod red. Piotra Skubiszewskiego, Warszawa 1978, s. 331—334, 348—349.

⁵ E. P a n o f s k y, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and character*, New York—Hagerstown—San Francisco—London 1971, s. 145—148; Tłumaczenie na język polski fragmentu tej książki, zatytułowanego: *Reality and Symbol*, [w:] E. P a n o f s k y, *Studia z historii sztuki*, wybrał i opatrzył posłaniem Jan Białostocki, Warszawa 1971, s. 137—141.

W górnej kwaterze awersu lewego wewnętrznego skrzydła poliptyku ukazana jest scena Zwiastowania Marii. Po lewej stronie sceny archanioł Gabriel przykłęka na prawe kolano; jest ubrany w albę i bordową kapę, podtrzymywaną od tyłu przez dwóch asystujących mu aniołów, odzianych w dalmatyki (strój diakoński). W ręce trzyma zapisany list z wiszącymi na sznurkach trzema pieczęciami. Zwrócony jest w stronę Marii, która klęcząc na dwupulpitowym klęczniku, odwraca się ku niemu do tyłu. Do jej prawego ucha wpadają słowa pozdrowienia, wypowiedziane przez archanioła. Ubrana jest w długi zielony płaszcz. Prawą rękę ma uniesioną „w geście mowy”, a lewą dotyka kart książki, leżącej na pulpicie klęcznika, pod którym leżą trzewiki. Od góry na głowę Marii zlatuje gołąbek i w chmurze podąża za nim nagie Dzieciątko z krzyżem na ramieniu. Po prawej stronie Marii, w kredensie (szafce?) przedstawione są: naczynie z wodą i podstawką, zamknięte pudełko oraz naczynie w kształcie cyborium. W tle za Marią przez mur z parapetem, rozciągający się przez całą szerokość sceny, i stojącą przed nim ławą, przewieszona jest tkanina. Za murem, po stronie Marii, widoczna jest dolna część góry, zacienionej przez złote tło nieba. U jej podnóża, ku lewej stronie sceny, nad grupą anielską, ukazany jest kościół z zabudowaniami.

Zwiastowania z listem opieczętowanym, a taki trzyma anioł na olkuskiej kwaterze, dzielą się na sceny z listem otwartym i zamkniętym⁶. Spośród polskich przedstawień tylko kwatera na poliptyku grudziądzkim⁷ i obraz Zwiastowania z Dębna Podhalańskiego (w Pałacu Arcybiskupim w Krakowie)⁸ reprezentuje rodzaj sceny z opieczętowanym jedną pieczęcią zamkniętym listem. Na pozostałych przedstawieniach list z trzema zawieszonymi na sznurkach pieczęciami jest otwarty: na kwaterze tryptyku Matki Boskiej Bolesnej w kaplicy św. Krzyża w katedrze na Wawelu w Krakowie⁹, na kwaterze poliptyku kaliskiego¹⁰, na miniaturze w mszale (KP 4), znajdującym się w Archiwum

⁶ L. Kalinowski, *Der Versiegelte Brief. Zur Ikonographie der Verkündigung Mariä.* [w:] *Ars auro prior. Studia Joanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 161—169; w tłumaczeniu na język polski: *List zapieczętowany. Przyczynek do ikonografii Zwiastowania Marii*, [w:] *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 651—666.

⁷ T. Dobrzeniecki, *Malarstwo tablicowe, katalog zbiorów*, Warszawa 1972, s. 87—100 (il. 32C3).

⁸ J. Gądomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420—1470*, Warszawa 1981, s. 49 (il. 27); odtąd będzie cytowane jako t. 1.

⁹ J. Gądomski, jw., t. 2, s. 152—156 (il. 123).

¹⁰ T. Mroczko, *Poliptyk kaliski a rzeźby ze Stawiszyna. Próba rekonstrukcji*, „Biuletyn Historii Sztuki” 24:1962 nr 1 s. 58—72; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5 z. 6 fig. 79.

Kapitulnym w katedrze krakowskiej¹¹ i w pontyfikale biskupa płockiego E. Ciołka z około 1515 r. w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie¹².

Na temat symboliki pieczęci wypowiedali się między innymi tacy Ojcowie Kościoła, jak: św. Prokulus, św. Andrzej z Krety, św. German, św. Jan Damasceński, św. Ambroży. W każdej wypowiedzi mieli na myśli dziewictwo Marii¹³.

Na kwaterze olkuskiej archanioł Gabriel, którego kraj szaty liturgicznej (kapy) podtrzymują dwaj aniołowie¹⁴, podobnie jak to czyniono w XV w. z ornatem podczas podniesienia¹⁵, trzyma w ręce dokument z trzema pieczęciami. Na arkuszu widoczny jest tekst: „Ecce concipies et paries filium et nomen eius Jesu, erit magnus (sic!) et fi (...)”, podczas gdy wypowiedziane przez anioła słowa pozdrowienia namalowano majuskułą na wysokości jego ust¹⁶.

Tekst dokumentu pochodzi z Ewangelii według św. Łukasza (1,31—32) i, jak pisze św. Mateusz w swojej Ewangelii (1,22—23), jest wypełnieniem się prorocstwa Starego Testamentu (Iz. 7,14). Wchodzi on w skład modlitw do pierwszych Nieszporów na święto Zwiastowania Najśw. Marii Panny *Antiphonarium*, wykonanego przez Mikołaja Seteszę dla Adama z Będkowa, kanonika krakowskiej kapituły (1457 r., KP 48, np. 80, fol. 118r—v; 119r)¹⁷, chociaż już w XIII-wiecznym Oficium Zwiastowania NMP ten werset był wypowiedziany¹⁸. Odnośnie do *Antyfonarza* należy podkreślić,

¹¹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4 cz. 1 s. 133 (fig. 474); St. Sawicka, *Nieznany krakowski rękopis iluminowany z początku XVI w.*, „*Studia Renesansowe*” 2:1957 s. 45 (il. 35).

¹² L. Kalinowski, *List zapieczętowany...*, s. 659.

¹³ *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy. Teksty o Matce Bożej*, przełożył i poprzedził wstępem ks. W. Kania, Niepokalanów 1981, s. 109, 149, 177, 238; *Ojcowie Kościoła łacińscy. Teksty o Matce Bożej*, przełożyli ks. W. Eborowicz i ks. W. Kania, poprzedził wstępem ks. W. Kania, Niepokalanów 1981, s. 67.

¹⁴ Aniołowie ci występują także: na obrazie Zwiastowania z kaplicy Kuśnierzy w kościele Mariackim w Krakowie (Muzeum Narodowe w Krakowie), z lat 1470—1480 (J. Gądomski, *iw.*, t. 2 s. 146, il. 97); na skrzydle ołtarza z około 1475 r., malarza Ulricha Maira (Zürich, Landesmuseum; A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, [w:] *Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500*, Bd. 8, Nendeln/Lichtenstein 1969, s. 121, il. 254); na obrazie Zwiastowania z ok. 1480—1490 roku, Mistrza ze spisokiej kapituły (K. Vaculik, *Dawna sztuka słowacka*, Bratysława, il. 123); na miniaturze w Kutnohorskym graduale (Praga, UK XXIII A2, fol. 198v) z 1471 roku (*Dějiny českého výtvarného umění*, pod red. R. Chadřaba, Praha 1984, szp. 603—605, il. 99).

¹⁵ P. Szczaniecki OSB, *Ślužba Boża w dawnej Polsce*, Poznań—Warszawa—Lublin 1962, s. 144.

¹⁶ L. Kalinowski, *List zapieczętowany...*, s. 658.

¹⁷ Archiwum Kapitulne Katedry Krakowskiej.

¹⁸ J. Wojtkowski, *Przedmiot liturgicznego kultu Matki Boskiej w Polsce XIII wieku*, „*Studia Warmińskie*” 2:1965 s. 231—232.

że miniatura ze Zwiastowaniem, zaznaczająca to święto, ma również tekst Izajaszowy (Iz. 7,14), zapisany w książce trzymanej przez Marię. We mszale wrocławskim (Wrocław, Bib. Uniw., IF 361, fol. 71r) urywek z Iz 7,14 zawarty jest w czytaniu, natomiast Łk. 1,31—32 w Ewangelii na święto *In annunciacione beate Mariae semper Virginis gloriosae*, obok którego to tytułu namalowana jest miniatura Zwiastowania Marii (fol. 70v)¹⁹. Ojcowie Kościoła w kazaniach zestawiali ze sobą teksty Łukasza, Mateusza i Izajasza. Tertulian w traktacie *O cieie Chrystusa* opiera się na perykopach zaczerpniętych z Iz. 7,14, Mt. 1,20—21, Łk. 1,31—32²⁰; św. Bazyli Wielki w kazaniu na Boże Narodzenie przytacza urywek z Iz. 7,14 i Mt. 1,21²¹.

L. Kalinowski, zajmując się znaczeniem listu zapieczętowanego, trzymanego przez Gabriela w scenie Zwiastowania na ołtarzu Mistrza z Heiligenkreuz (około 1400 r., Wiedeń, Kunsthistorisches Museum), pisze, idąc za myślą Theodora Hacha, że w czasach, w których żył Jakub z Serugh (około 451—521), biskup Nathy w Syrii, Zwiastowanie z listem zapieczętowanym niekiedy traktowano jako rodzaj przewodu prawnego. Wspomniany biskup mówi, że „Czysta Dziewica i promieniujący anioł zawarli w podziwienia godny sposób układ pokojowy między mieszkańcami ziemi a niebianami”. W czasie powstania wspomnianego dyptyku z Heiligenkreuz pismo przynoszone przez Gabriela uważane było w niemieckiej poezji maryjnej nie za dokument, ale za list. „Zarówno list otwarty, jak i zapieczętowany dokument, potwierdzają prawdziwość anielskiego posłannictwa. Tekst dokumentu czytelny zarówno dla Marii, jak i widza, jest objawieniem całemu światu i wszystkim wierzącym decyzji o podjęciu Dzieła Odkupienia”²².

Ponieważ w teologii średniowiecznej owładnięcie przez Ducha Świętego (Łk 1,35) i wynikła z tego zgoda Marii (wers 38) muszą być rozumiane jako poczęcie przez Marię i wcielenie Boga, w obrazach Zwiastowania powoli jako obraz Ducha Świętego zdobył sobie miejsce gołąbek, którego obecność jest zaznaczona także na kwaterze olkuskiej. Ukazany on został już na tympanonie w kościele klasztorным Norbertanek, pw. św. Trójcy i P. Marii w Strzelnie, w trzeciej tercji XII w.²³; na zewnętrznej stronie czaszy kielicha tzw. Dąbrówki, z kościoła pw. P. Marii w Trzemesznie, w skarbcu Bazyliki Prymasowskiej w Gnieźnie, z końca XII w.²⁴

¹⁹ Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, IF 361, fol. 71 r, 70v.

²⁰ *Ojcowie Kościoła łacińscy...*, s. 24.

²¹ *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy...*, s. 76—77.

²² L. Kalinowski, *List zapieczętowany...*, s. 653, 660.

²³ Z. Świechowski, *Strzelno, rzeźba romańska*, Strzelno 1987, s. 8 (il. 3).

²⁴ *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, pod red. M. Walickiego, Warszawa 1971, s. 279 (il. 1036).

i w kodeksie lubińskim o św. Jadwidze, z 1353 r., w John Paul Getty Museum w Malibu w Kalifornii (k. 167v) ²⁵.

W zasięgu wczesnochrześcijańskiej sztuki mozaika w Santa Maria Maggiore jest jedynym zachowanym przykładem z umieszczonym w Zwiastowaniu gołębiem, a we wczesnośredniowiecznej sztuce występuje on najpierw w ilustracji psalterza. W Psalterzu Stuttgarckim, który jest prawdopodobnie rękopisem północnofrancuskim (początek IX w.), znajduje się werset z psalmu 72 (71),6: „On spłynie jak deszcz na łąkę”, przy czym jest ilustrowany obrazem ze Zwiastowania, gdzie Maria patrzy z przerażeniem na nadlatującego z boku gołębia. W kontekście sceny Zwiastowania wiersz ten mógłby podkreślać przyjście Ducha Świętego, tym bardziej, że wchodzi on w skład czytań na Święto Zwiastowania. Nie jest jednak wyjaśnione, czy autor ilustracji Psalterza, malując przylatującego gołąbka, który często występuje od XI wieku, uczynił to li tylko pod wpływem tekstu Psalmu, czy też nawraca do starej wschodniej tradycji malarskiej, związanej z mozaiką w Santa Maria Maggiore.

Pozostałe elementy tej ilustracji wskazują na wpływ Wschodu, a mianowicie: ława tronowa z wielkimi poduszkami, wrzeczono na kolanach Marii oraz kosz z wełną i długi krok archanioła Gabriela. Od IX wieku aż do końca XI nie ma gołąbka na obrazach Zwiastowania i nie można ustalić powiązania między Psalterzem Stuttgarckim a późniejszymi dziełami i nie ma w nich żadnego naśladownictwa Psalterza ²⁶. W XI wieku gołąbek spływa pionowo na głowę Marii. Tak jest w praskim Ewangeliarzu koronacyjnym z 1085 r. i na płaskorzeźbie drzwi płockich (obecnie w Nowogrodzie) ²⁷. Jeszcze w XII wieku, w zachodnioeuropejskich obrazach, gołąbek jest rzadkością. Również brakuje go we francuskiej plastyce katedralnej. W okresie romańskim jest jeden przykład na tympanonie portalu południowego przedsionka kościoła św. Magdaleny w Veze-lay ²⁸. Katedralna płaskorzeźba z Bambergu z lat 1230—1240 ukazuje, jak gołąbek zlatuje z chmurki z szeroko rozpostartymi skrzydłami ²⁹. W XI

²⁵ A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo śląskie 1250—1450*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1979, s. 110—111.

²⁶ G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1981, s. 53—54 (il. 90).

²⁷ Tamże, s. 54 (il. 91).

²⁸ Tamże, s. 54; A. Katzenellenbogen, *The Central Tympanon at Veze-lay. Its Encyclopedic Meaning and Its Relation to the First Crusade*, „The Art Bulletin” 25:1944 no. 3 s. 145.

²⁹ O. von Simson, *Deutsche Plastik*, [w:] *Das Mittelalter. 2: Das Hohe Mittelalter*, [w:] *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 6, Frankfurt am Main—Berlin—Wien 1985, s. 235—238 (il. 213).

wieku, obok gołąbka, podkreślane było „Conceptio per aurem”, a przez skłon głowy zgoda Marii i posłuszna jej gotowość, aby przyjąć Boga w wierze.

Wszystkie te elementy występują na kwaterze olkuskiej. Odnośnie do „Conceptio per aurem” Ojcowie Kościoła łacińskiego używali akustycznej metafory, według której Maria poczęła Chrystusa przez prawe ucho. Na szwabskiej miniaturze, w Ewangeliarzu z Gengenbach z połowy XII wieku, skrzydła gołąbka dotykają aureolę Marii, a od jego dzióbka prowadzi wyraźna czerwona linia do jej ucha. Na malowidle ściennym w kościele w Sorpe (XII w.) w Katalonii gołąbek nadlatuje z boku do ucha Marii. W mszale z Stammheim (z 1160—1180 r.) skłon głowy Marii, słuchającej z uwagą, i znak z nieba są tu, podobnie jak na miniaturze szwabskiej, wzajemnie połączone³⁰. Spośród polskich przedstawień do tego typu można by odnieść: Zwiastowanie, w którym Duch Święty w postaci gołąbka dotyka prawej strony głowy Marii, na tympanonie w Strzelnie³¹; scenę na tzw. kielichu Dąbrówki z Trzemeszna; scenę na relikwiarzu św. Krzyża w sandomierskiej katedrze, gdzie gołąb dotyka dziobem boku głowy Marii od strony prawego ucha; bardzo wyraźnie ten sposób poczęcia zaznaczony został na płaskorzeźbie w kościele św. Marcina w Jaworze: Bóg Ojciec posyła Ducha Świętego, zbliżającego się do prawego ucha Marii.

Jednakże na kwaterze olkuskiej nie Duch Święty w postaci gołębia dotyka prawego ucha Marii, ale w to miejsce kierowane są słowa pozdrowienia AVE GRATIA, wypływające z ust Gabriela. W sztuce europejskiej tego rodzaju kompozycję obserwujemy: na ołtarzu ze Zwiastowaniem w sienieńskiej katedrze, z 1333 r., Simone Martiniego (Florencja, Uffizie)³²; na gandawskim ołtarzu *Adoracji Baranka*, z 1432 r., Huberta i Jana van Eycka, w kościele katedralnym Św. Bawona³³; w Zwiastowaniu z lat 1436—1437 Jana van Eycka (Waszyngton, Narodowa Galeria Sztuki, Kolekcja Andrew W. Mellon)³⁴; na tryptyku Mistrza Aix-en-Provence, ufundowanym przez Pierre Corpici dla katedry Saint Sauveur, wykonanym pomiędzy grudniem 1442 r. a lipcem 1445 r., znajdu-

³⁰ G. Schiller, jw., s. 54 (il. 86, 92, 95).

³¹ Z. Świechowski, *Nieznane rzeźby romańskie w Strzelnie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1987 nr 1/2 s. 165.

³² H. Egger, *Verkündigung. Meisterwerke christlicher Kunst*, Müdling—Wien 1987, s. 19—20 (il. 23).

³³ E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting...*, s. 205—207 (il. 276); J. L. Ward, *Hidden Symbolism in Jan van Eyck's Annunciations*, „The Art Bulletin” 57:1975 nr 2 s. 210—211 (il. 13).

³⁴ H. Egger, jw., il. 31; J. L. Ward, jw., s. 205 (il. 1).

jącym się obecnie w kościele Marii Magdaleny w Aix w Prowansji ³⁵; na skrzydle ołtarza z lat około 1458—1459, z kościoła św. Kolumby w Kolonii, Rogera van der Weyden ³⁶; na skrzydle ołtarza z lat około 1462 r. do 1465/66 r., Friedricha Herlina, z kościoła St. Georg w Nördlingen (Nördlingen, Städtliche Sammlungen), malowane pod wpływem ołtarza z kościoła św. Kolumby w Kolonii ³⁷ i w Polsce na niezachowanym malowidle ściennym, późniejszym od olkuskiego dzieła, bo z lat 1500—1510, na ścianie jednego z przęseł krużganków oo. Dominikanów w Krakowie, znanym z rysunku ³⁸.

Różnica w tym, czy gołąb lub słowa pozdrowienia anielskiego, padające do ucha Marii, są przyczyną poczęcia, wydaje się nie mieć wpływu na znaczenie samego aktu poczęcia przez ucho. Jedynie akcentuje osoby, które w tym dziele są wyrazicielami woli Bożej. Geneza tej metafory sięga rozważań na temat typologii Adam-Chrystus i Ewa-Maria, na przykład u Justyna czy Ireneusza, jednakże związek i następstwo akcji między aktem słuchania i łonem Marii występuje dopiero w wypowiedzi św. Augustyna, który pisze, że „Deus per angelum loquebatur et Virgo per aurem impregnatur” ³⁹. Jego zdanie, że „Bóg mówił przez anioła”, znaczy, iż każde słowo, usłyszane przez Marię, było nasieniem, dzięki któremu poczęła. Inni egzegeci unikają porównania, zastosowanego przez św. Augustyna, a ich metafora jest bardziej oparta na procesie biologicznym.

O poczęciu przez ucho mówili: św. Gaudenty, biskup Brescii, przyjaciel św. Ambrożego („Nikt inny nie był zrodzony przez Marię tylko on, który wśliznął się przez matczyne ucho, aby wypełnić jej łono”), a w V w. św. Eleuteriusz, biskup i męczennik w Tournai („O błogosławiona Dziewico uczyniona matką bez związku z mężczyzną. Jako, że tutaj

³⁵ M. B. McNamee, *The Medieval Latin Liturgical Drama and the Annunciation Triptych of the Master of the Aix-en-Provence Annunciation*, „Gazette des Beaux-Arts” 83:1974 s. 37—40; B. Hochstetler Meyer, *A reexamination of the Triptych de L'Annonciation d'Aix*, „Gazette des Beaux-Arts” 95:1980 s. 97—106.

³⁶ E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting...*, s. 286—287 (il. 354); H. Egger, jw., il. 32.

³⁷ A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik. Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500*, Bd. 8, Nendeln/Liechtenstein 1969, s. 89 (il. 183).

³⁸ M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Małopolska*, [w:] *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, Poznań 1984, s. 60, 68, 201.

³⁹ L. Steinberg, „How shall This be?” *Reflections on Filippo Lippi's Annunciation in London*, Part I, [w:] *Artibus et Historiae. An Art Anthology*, Firenze—Wien 1987, nr 16/VIII s. 27.



ucho było żoną, a słowo anioła mężem”). W okresie karolińskim wypowiedź św. Agobarda z Lyonu (zm. 816 r.)⁴⁰ sprowadza się do tekstu, który jest jednym z responsoriów *Ad matutinum* na Boże Narodzenie w antyfonarzu biskupa Zbigniewa Oleśnickiego (KP 47, fol. 44r—44v): „Descendit de celis missus ab arce patris, introivit per aurem virginis in regionem nostram indutus stola purpurea et exivit per aurem portam lux et decus universae fabricae mundi”⁴¹.

Na kwaterze olkuskiej gołąb nie został zaangażowany w „Conceptio per aurem” dlatego, ponieważ autor polptyku powiązał jego działanie z innym elementem ikonograficznym, wskazującym na Marię. Jest nim góra widoczna za Marią, w tle za murem, tylko w dolnej swej partii, jako że jej wierzchołek przysłonięty został przez złoto nieba, co odnosiłoby się do tekstu z Ewangelii św. Łukasza; „Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego osłoni Cię” (1,35). Złoto obejmuje tutaj swym zasięgiem nie tylko górę, lecz jednocześnie głowę Marii i gołębia, znajdującego się w obrębie złotego nimbu Marii. Św. Andrzej z Krety w homilii na Zwiastowanie Najświętszej Maryi Panny wygłosił myśl, w stosunku do której ta scena staje się adekwatną, zwłaszcza jeżeli w akcie poczęcia uwzględnimy obecność Trójcy Świętej: „Patrz na objawienie tajemnicy Trójcy! Mówiąc o Duchu Świętym, nie o innym powiedział, jeno o Pocieszycielu. Przez moc Najwyższego wyraźnie wskazuje na Syna. Albowiem w słowie ‘Najwyższego’ rozumie się osobę Ojca. Słowa zaś ‘zacieni Cię’, to, sądzę, wyrażają, co niegdyś wnikliwymi oczyma widział Habakuk, nazywając dziewicę ‘cienistą górą’ niemalże własnymi barwami namalowaną, przedstawiając moc zacieniającego Ducha, który sam przedziwnie w niej jakby mieszkanie dla wcielenia wzbudził i, jakby na pustyni uczuć, w onym czystym i wolnym od wszelkiego ziemskiego przywiązania dziewicy łonie zbudował nie rękami ową świątynię ciała — jak to z dalszych słów wynika”⁴². Św. German w homilii na ofiarowanie Najśw. Maryi Panny zawołał: „Witaj, cienista góro Boga! (Ps 68,17). Na tobie paść się duchowy Baranek, który poniósł nasze grzechy i nędze. Góro, z ciebie oderwany ów niczyją ręką nie obrobiony kamień (DN 2,34) stał ołtarze bałwanów i stał się kamieniem węgielnym na głowę, cudownym w naszych oczach!”⁴³.

Podobnie, jak to jest wyrażone na olkuskiej kwaterze, w wielu polskich przedstawieniach po promieniu w stronę Marii spada (podążając

⁴⁰ Tamże, s. 27—28.

⁴¹ Archiwum Kapitulne Katedry Krakowskiej.

⁴² *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, s. 153.

⁴³ Tamże, s. 163.

zwykle za gołąbkim) nagie Dzieciątko z krzyżem na ramieniu (w wielu wypadkach krzyża tego nie ma) ⁴⁴.

Dawid M. Robb począwszy od sceny na obrazie *Drzewo życia* Pacino da Bounaguida (Florencja, Akademia), wykonanym w 1310 r., opartym na tekście *Lignum vitae* Bonawentury, a być może i na *Meditationes vitae Christi* pseudo-Bonawentury, wskazuje na szereg przykładów nagiego Dzieciątka, spadającego od Boga Ojca po promieniach w stronę Marii, w malarstwie włoskim, francuskim, hiszpańskim, czeskim, niemieckim i flamandzkim ⁴⁵.

Krucyfiks w scenie Zwiastowania może być dalekim echem łączności święta Annunciationis (25 marca), kiedy to według *Martyrologium* św. Hieronima obchodzone (do r. 772) także dzień Ukrzyżowania. Św. Augustyn pisze w *De Trinitate*: „Octavo enim calendas conceptus creditus, quo et passus” ⁴⁶. Dzieciątko z krzyżem na ramieniu zastosowano jednak, aby unaocznic koincynację Wcielenia z powołaniem na pośrednika i kapłana. W scenie Zwiastowania kolejność wydarzeń podaje wspomniana już całostronicowa miniatura w śląskim rękopisie Mikołaja z Pruzi z ilustrowaną legendą św. Jadwigi, podzielona na dwie części: „w górnej frontalnie tronujący Bóg Ojciec wysyła Gabriela do Marii, a w dolnej — przedstawiony w popiersiu — trzyma oburącz maleńką postać Jezusa (bez krzyża na ramieniu), poniżej odbywa się Zwiastowanie” ⁴⁷.

W scenie Zwiastowania ołtarza Mistrza z Flémalle z kolekcji Merode, C. Gottlieb funkcję Dzieciątka z krzyżem na ramieniu dostrzeżga dzięki

⁴⁴ Są to: miniatura w kodeksie lubińskim z 1354 r. z legendą o św. Jadwidze; malowidło ściennie z lat 1370—1380 w kościele parafialnym w Skotnikach; jedno z dwóch skrzydeł z XV w. malarza śląskiego (Muzeum Narodowe w Warszawie; nr inw. 186628); rewersy skrzydeł ołtarza z 1468 r. Piotra Wartenberga (Muzeum Narodowe w Warszawie); miniatura w: Conradus de Halberstadt, *Concordantiae Bibliorum*, z 1472 r., Mateusza z Oleśnicy (kolegiata głogowska, IF 88, fol. 1r); kielich z XV w. (Muzeum Diecezjalne w Katowicach); malowidło ściennie z lat 1481—1487, w kaplicy Mariackiej w kościele parafialnym NMP w Ziębicach; kwatery polptyku z 1491 r. w kościele parafialnym w Książnicach Wielkich; kwatery tryptyku z 4. ćw. XV w. ze Sławska (Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu); obraz Zwiastowania z rycerzem herbu *Jastrzębiec* z końca XV w. (Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego); obraz Zwiastowania z około 1500 r. w kościele parafialnym w Zagórze k. Sanoka; obraz Zwiastowania malarza Jerzego, z 1517 r. (Muzeum Narodowe w Krakowie).

⁴⁵ D. Robb, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, „The Art Bulletin” 18:1936 s. 524—526.

⁴⁶ L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*. „Prace Komisji Historii” 10:1952 s. 217; por.: E. Guldán, „*Et verbum caro factum est*”. *Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild*, „Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte” 63:1968 s. 162.

⁴⁷ T. Dobrzeński, *U źródeł przedstawień: Tron Łaski i Pietas Domini*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 15 nr 1 s. 230—232.

dodatkowym elementem symbolicznym, składającym się na całość sceny: stołowi ze świecą i książką, pełniącym tu rolę ołtarza, aniołowi ubranemu w szaty liturgiczne diakona jako asystującego we mszy św. oraz w piscynie, używanej na *lavabo*. Chrystus jest tutaj głównym celebrantem ofiary mszy świętej⁴⁸. Dla L. Brand Philip Dzieciątko Jezus z krzyżem na ramieniu, występujące w scenie Zwiastowania w XV w., jest także symbolem Wcielenia, ale jednocześnie oznacza ofiarę Chrystusa i transsubstancjację, która dokonuje się we mszy św. (co suponuje jedna z miniatur we francuskim mszale z końca XIII w., gdzie Dzieciątko Jezus ofiarowane jest przez kapłana zamiast hostii jako alegoryczne nawiązanie do mszy świętej)⁴⁹. Obecność Dzieciątka z krzyżem w pokoju Marii, jako odniesienie do Eucharystii, daje C. Gottlieb podstawę do przypuszczenia, że pomieszczenie na ołtarzu Mistrza z Flémalle jest wnętrzem sanktuarium i jest wariantem motywu Hostii zamkniętej w pojemniku, jak to wyobrażono na miniaturze Zwiastowania w ewangeliarzu z Vysegradu, przechowywanym w Bibliotece Uniwersyteckiej w Pradze (ms. XIV. A. 13, fol. 20b); ta Eucharystia znajdująca się w *pyxis* jest położona na ołtarzu pomiędzy Marią i aniołem ze Zwiastowania. Podobnie jak kościół, tabernakulum jest symbolem Marii jako mieszkanie dla Chrystusa, co wyraził William Durandus w słowach: „quod capsula, in qua hostiae consecratae servantur, significat corpus virginis gloriosae” W dalszej części rozważań sanktuarium to staje się niebiańską izbą weselną, „cela vi-naria”, w której Bóg zawiera przymierze z ludem⁵⁰.

Motyw muru z parapetem na kwaterze olkuskiego ołtarza odgranicza plan pierwszy, gdzie klęczą Maria i anioł, otoczeni sprzętami domowymi (kredens, wewnątrz którego na półkach stoją: naczynie z wodą i podstawką, pudełko na nici oraz naczynie w kształcie cyborium; klęcznik z pokrywającą go tkaniną i za Marią przewieszona przez mur tkanina, spadająca na ustawioną przed nim ławę), od pejzażu za murem, podkreślając, że zwiastowanie dokonuje się w jakimś pomieszczeniu. Podobny mur z parapetem, dla określenia miejsca akcji i oddzielenia go od tła obrazu, spotkać można na wielu kwaterach ołtarzy śląskich i małopolskich. Na obrazie Zwiastowania z Cięciny w Muzeum Szołayskich w Krakowie, zaliczanym do warsztatu mistrza ołtarza olkuskiego, oprócz

⁴⁸ C. Gottlieb, *Respiciens per Fenestras: The Symbolism of the Mérode Altarpiece*, [w:] *To Meyer Schapiro for his 65th birthday*, Oud Holland 1970, s. 65—84.

⁴⁹ L. Brand Philip, *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck*, Princeton (New Jersey) 1971, s. 93—94 (przypis 191); por. U. Nilgen, *The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scens*, „The Art Bulletin” 49:1967 nr 4 s. 311—316.

⁵⁰ C. Gottlieb, jw., s. 74—75.

mur, ukazany jest także kredens o zbliżonym wyglądzie do olkuskiego i stojący także na prawo od Marii ⁵¹.

Pierwotny kredens i dzbana, w pokoju, zajmowanym przez Marię, spotykamy u Rogera van der Weyden, Dirka Boutsy ⁵², a także u Mistrza ołtarza z Schöppingen i Mistrza z Liesborn ⁵³. Można więc rzec, iż w olkuskim Zwiastowaniu ukazany został niderlandzki typ wnętrza, określony przez D. M. Robba, a jest to mieszcząca izba ⁵⁴.

Do takiego pomieszczenia na poliptyku olkuskim zlatuje w stronę Marii Dzieciątko z krzyżem na ramieniu, w symbolizującej Marię chmurze ⁵⁵, którą otacza maswerk w kształcie połowy koła rozety, przypominającej okno komnaty (w tym przekonaniu utwierdza występowanie w Olkuszu takiego samego maswerku w kwaterze Zaśnięcia Marii, gdzie komnatę określa baldachimowe łoże, a wewnątrz maswerku wyobrażona jest Maria, unosząca się z ciałem i duszą do nieba). W dziele Pietro Lorenzetti (w Pieve w Arezzo) Dzieciątko pojawia się w lunecie. Na obrazie Zwiastowania, w kościele pw. św. Marii Magdaleny w Prowansji, wlatuje ono do wnętrza świątyni przez okno w kształcie rozety. Na ołtarzu Mistrza z Flémalle przedostało się do komnaty przez okno w kształcie koła. Koło we włoskim malarstwie jest symbolem słońca. W sensie geometrycznym nie ma ono ani początku, ani końca, a więc symbolizuje Boga ⁵⁶.

Teologowie i poeci średnich wieków, w szczególności św. Bernard, często wyjaśniali misterium Wcielenia, porównując poczęcie i narodziny Chrystusa z ciała Marii do promieni słonecznych, przechodzących przez okno bez naruszenia struktury szyb. Chrystus to światło lub ogień, który Maria otrzymała i porodziła, zachowując dziewictwo. Sama była rozważana jako okno, przez które Duch Boży zstąpił na ziemię. Podobnie jak promienie przechodzące przez kolorowe witraże przyjmują ich barwę, tak Syn Boży przybiera ludzką postać z ciała Marii po wejściu w jej święte łono, zwane komnatą lub świątynią ⁵⁷.

Za murem dzielącym komnatę Marii od otoczenia, w tle olkuskiej sceny Zwiastowania, stoi kościół. Przypatrując się pozostałym kwatom poliptyku, można stwierdzić, że takie elementy, jak budowle itp., wystę-

⁵¹ J. G a d o m s k i, jw., t. 2 s. 148—149 (il. 114).

⁵² E. P a n o f s k y, *Early Netherlandish Painting...*, s. 173, 255, 315 (il. 212—215, 309—310, 414); A. C h a t e l e t, *Early Dutch Painting. Painting in the Northern Netherlands in the Fifteenth Century*, Lausanne 1988, s. 79 (il. 62).

⁵³ A. S t a n g e, jw., Bd. 6, s. 7. 26—29 (il. 11, 36).

⁵⁴ D. R o b b, jw., s. 500 nn.

⁵⁵ C. G o t t l i e b, jw., s. 79—80.

⁵⁶ Tamże, s. 78.

⁵⁷ M. M e i s, *Light as Form and Symbol in some Fifteenth-Century Paintings*, „The Art Bulletin” 27:1945 s. 176—177, 180—181.

pujące w każdej ze scen (Zwiastowanie Annie, Spotkanie Joachima i Anny, Prezentacja Marii w świątyni, Nawiedzenie, Narodzenie, Zaśnięcie, Obrzezanie, Pokłon Trzech Króli, Ofiarowanie, Rzeź niewiniątek) dość szczegółowo określają miejsce akcji, przebiegającej na pierwszym planie. Tak rozumując, dochodzi się do przekonania, że pokój Marii to nic innego, jak wnętrze świątyni, z którą następnie identyfikowana jest Maria, jako świątynia Boga, co zostało wyrażone w hymnie do psalmów w Psalterzu z XV w. w katedrze krakowskiej (KP 35, fol. 237r), obok miniatury ze Zwiastowaniem Marii w inicjale „V(eni)” przed „die nativitatis Domini”: „Alvus tumescit virginis, claustra pudoris permanent, vexilla virtutum micant, versatur in templo Deus”.

Ten związek Marii z Chrystusem wielu Ojców Kościoła w oparciu o Pieśń nad Pieśniami interpretuje jako miłość między Chrystusem i Kościołem, ukazując podobieństwo Marii do Kościoła. Na podstawie inkarnacyjnej egzegezy Pnp, według której Chrystus zamieszkuje łono Marii, C. Gottlieb wyjaśniła ikonografię tryptyku Mistrza z Flémalle⁵⁸ (nie tylko znalazł on oddźwięk u Mistrza Schöppingen, lecz również na obrazie Zwiastowania Marii z okresu po 1460 r. w Muzeum Narodowym w Pradze). Podobnie uczyniła Brand Philip, tłumacząc Zwiastowanie Marii na ołtarzu *Adoracji Baranka* Jana van Eycka w Gandawie jako mistyczne zaślubiny⁵⁹.

A. Labuda, szukając związków między obrazem *Madonny w komnacie* a malarstwem niderlandzkim, wskazuje szczególnie na dzieło Mistrza z Flémalle i środowisko nadreńskie. W Polsce odnajduje tylko jednostkowe przykłady założeń ikonograficznych, mających związek z nowym nurtem niderlandzkim. W każdym razie tak *Madonna w komnacie*, jak i kwatery ze Zwiastowaniem Marii na ołtarzu tryptyku Matki Boskiej Bolesnej w katedrze na Wawelu (będąca przykładem tylko symboliczno-naturalistycznego obrazowania jako wieża Dawidowa) tłumaczone są poprzez tekst Pieśni nad Pieśniami⁶⁰.

W oparciu o Pnp, w olkuskiej kwaterze można tłumaczyć chmurę, po której spada Dzieciątko, i jest nią sama Maria w interpretacji Ojców Kościoła, bo z niej-obłoku wraz z deszczem przychodzi Sprawiedliwy-Zbawiciel⁶¹. Granaty na tkaninie stanowiącej tło dla Marii i symbolizującej

⁵⁸ C. Gottlieb, jw., s. 75—84.

⁵⁹ L. Brand Philip, jw., s. 78—97.

⁶⁰ A. S. Labuda, *Problem ikonografii...*, s. 335—351.

⁶¹ Pnp 2,11—12; św. Ambroży (*Ojcowie Kościoła łacińscy...*, s. 60); św. German (*Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy...*, s. 162); pierwsza litera R(orate) związana ze sceną Zwiastowania Marii w mszałach w Archiwum Katedry Krakowskiej: KP 2, fol. 283v; Kp 3, p. 186; KP 7, fol. 236v; C. Gottlieb, jw., s. 79—80.

przyodziać się Syna Bożego w ciało Marii ⁶², oznaczają miłość Oblubienicy i jej wewnętrzną piękność ⁶³. Trzewiki pod klęcznikiem Marii podkreślają ludzką naturę Chrystusa, ciało Marii, z którego narodził się Chrystus, i doczesne środki Kościoła, jakimi posługuje się, aby osiągnąć cel wieczny, pozamaterialny, duchowy, związany z ekonomią zbawienia, zaplanowaną przez Boga ⁶⁴.

Według M. B. McNamee, wszyscy aniołowie, także w scenie Zwiastowania Marii, ubrani w szaty asystujących w czasie mszy św. (albę, stułę, dalmatykę, kapę, ale nigdy w ornat celebransa), stanowią świadomie zaplanowany symbol mszy św. (ponieważ treść dzieła, którego są częścią, wskazuje na Eucharystię). W niej Chrystus sam jest celebransem, ubrany w ornat ciała otrzymanego z Marii. Tak ubrany anioł staje się symbolem analogicznym do wiązki pszenicy, pszenicznych kłosów oraz winogron i winnej latorośli ⁶⁵.

Więź, jaką posiada Maria z Chrystusem dzięki Wcieleniu, Kościół zyskuje przez udział w Eucharystii ⁶⁶. Hildegarda z Bingen stwierdziła, że *fiat* Dziewicy Marii odpowiada słowom kapłana, wypowiedzianym w chwili preistoczenia, a jak Syn (Boży) począł się w łonie Dziewicy, tak teraz Jednorodzony schodzi na ołtarz. Mistycy XIV wieku przesunęli akcent z porównania między inkarnacją a transsubstancjacją na porównanie między poczęciem Chrystusa przez Marię a przyjęciem Eucharystii przez wiernych, co znalazło oddźwięk w przedstawieniu Zwiastowania na drzwiczkach tabernakulów lub na retabulach ołtarzowych, związanych z miej-

⁶² M. Michnowska, *Ze studiów nad poliptykiem toruńskim*, [w:] *Teka Komisji Historii Sztuki*, t. 2, Toruń 1961, s. 160.

⁶³ D. Frostner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 122—123.

⁶⁴ Św. Grzegorz Wielki, *Homilie na Ewangelie*, VII 3 (D. Frostner, jw., 448); Św. Ambroży, *Expositio in Psalmum 118, sermo 17,14n.* (PL 15, 1520n.; D. Frostner, jw., s. 448—449; *Ojcowie Kościoła łacińscy...*, s. 61—62); pantofle na obrazie *Małżeństwo Arnolfinich* u Mistrza z Flémalle, Hugo van der Goesa (E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting...*, s. 203; Z. Kępiński, *Jana van Eycka Małżeństwo Arnolfinich czy Dawid i Betsabe*, „Rocznik Historii Sztuki” 1974 s. 142—146); w malarstwie niemieckim i austriackim w scenie Zwiastowania Marii (A. Stange, jw., Bd. 5, s. 25—29, 109, il. 52, 233; tamże, Bd. 9, s. 118—119, il. 246c; H. Egger, jw., il. 35).

⁶⁵ M. B. McNamee, *Further Symbolism in the Portinari Altarpiece*, „The Art Bulletin” 45:1963 nr 2 s. 142—143; tenże, *The Origin of the Vested Angel as a Eucharystic Symbol in Flemish Painting*, „The Art Bulletin” 54:1972 3 s. 263, 267; tenże, *The Medieval Latin Liturgical Drama...*, s. 37.

⁶⁶ P. Evdokimov, *Prawosławie*, Warszawa 1964, s. 168 (przyp. 111); E. Ozowski, *Kościół. Zarys eklezjologii katolickiej*, Wrocław 1984, s. 54—55.

scem przechowywania Najświętszego Sakramentu⁶⁷. Nasz olkuski ołtarz związany był z cyborium i nosił nazwę Bożego Ciała⁶⁸.

W Olkuszu archanioł Gabriel i Dzieciątko z krzyżem na ramieniu nawiązują do Eucharystii. Sakralność miejsca (kościół) i Eucharystia odnoszą tę scenę do „Niebieskiej Jeruzalem”, podobnie jak to jest wyrażone w Zwiastowaniu na ołtarzu *Adoracji Baranka* w Gandawie. Myśl tę „wysławia” również kwatery ze Zwiastowaniem na ołtarzu z Szańca (1840 r.)⁶⁹, gdzie w komnacie, na stole, usytuowanym pomiędzy aniołem a Marią, położone jest cyborium oraz książka, w głębi na tylnej ścianie oddzielone trzy okna wskazują na Trójcę Świętą, a w tle poza komnatą widoczne jest na wzgórzu miasto, obwiedzione murem z wysuniętą do przodu bramą (Niebieskie Jeruzalem).

Rozwiązanie to ma również swoje zastosowanie na innych późniejszych polskich przedstawieniach Zwiastowania Marii. „Civitas Dei” namalowana jest na tle górzystego pejzażu, którego całość ogranicza okno komnaty Marii: na poliptyku z 1500 r., w kolegiacie kaliskiej⁷⁰; na rewersach skrzydeł pentptyku z 1507 r., z kościoła św. Bartłomieja w Koninie Żagańskim⁷¹ i na rewersach tryptyku z 1517 r. w kościele filialnym św. Katarzyny w Gręboszowie⁷².

Na olkuskiej kwaterze, obok kościoła stojącego za murem, ukazane są wieże i góra, co wskazywałoby, że w tym całym kompleksie zabudowań i góry mamy do czynienia z koncepcją „Miasta Bożego”, tym bardziej że w olkuskim kościele św. Andrzeja znane jest XIV-wieczne przedstawienie „Niebieskiej Jerozolimy”⁷³. Na poliptyku ukazany jest wymiar wertykalny miasta w oparciu o jego „zstępowanie z góry” (Ap 21,2.10) i częściowo horyzontalny ze względu na topografię przestrzenną „Niebieskiej Jerozolimy” (Ap 21,15—17)⁷⁴. List trzymany przez anioła w kontekście Apokalipsy św. Jana, oprócz tego, co zostało już powiedziane na temat jego treści, nawiązuje także do wersetu tej księgi (Ap 21,3); „I usłyszałem donośny głos mówiący od tronu: Oto przybytek Boga z ludźmi:

⁶⁷ E. Guldán, jw., s. 163.

⁶⁸ B. Przybyszewski, *Powstanie i autorstwo...*, s. 87—92.

⁶⁹ J. Gądomski, jw., t. 2, s. 160—161, 164 (il. 160).

⁷⁰ T. Mroczo, *Poliptyk kaliski...*, s. 58—72; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5, z. 6 (il. 79).

⁷¹ H. Braune, E. Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig 1929, s. 68—69 (il. 138); A. Ziomecka, *Śląskie malarstwo gotyckie. Zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Wrocław 1986, s. 60—62 (il. 15c—d).

⁷² *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 7 s. 7, 14 (fig. 102).

⁷³ S. Kobielus, *Niebieska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Warszawa 1989, s. 128.

⁷⁴ Tamże, s. 41.

i zamieszka wraz z nimi i będą oni Jego ludem, a On będzie BOGIEM Z NIMI". W momencie zwiastowania w Marii następuje to zetknięcie się nieba z ziemią. Na Nią wskazuje św. German, kiedy woła: „nowy Syjonie, boska Jerozolimo, święte wielkiego Króla Boga miasto, w którego domach sam Bóg jest poznany” (Ps 48,4) ⁷⁵. „Skoro była Ona żywym miastem Chrystusa Króla, to słusznie i jej święty dom, którego obchodzimy Poświęcenie, jest i można nazwać chwalebny miastem” (z homilii na poświęcenie kościoła Matki Boskiej) ⁷⁶.

W stosunku do myśli, zawartej na olkuskiej kwaterze, słuszna wydaje się być modlitwa na *postcommunio*, zawarta w mszale z lat 40-tych XV wieku katedry krakowskiej z okazji święta Annuciacio beate Marie Virginis (KP 7, fol. 236v): *Gratiam tuam quesumus, Domine, mentibus nostri infunde, ut qui angelo nuntiante Christi filii tui incarnationem cognovimus per passionem eius et crucem ad resurrectionis gloriam perducamur* ⁷⁷.

W Zwiastowaniu olkuskim myśl teologiczna, wyrażona przez funkcjonującą ówczesnie symbolikę, zawiera zasadnicze przesłanie, oparte na perykopie Ewangelii Łukaszowej (1,32—32), zaczerpniętej z Izajasza (7,14) i cytowanej także przez św. Jana w Apokalipsie (21,3). Nie było ono obce ks. Janowi Wolnemu, ponieważ funkcjonowało w tekstach liturgicznych, które sam rozważał.

O ile motywy ikonograficzne, użyte dla wyrażenia całej idei sceny, nie budzą zdziwienia, ponieważ były już używane powszechnie w sztuce, o tyle sposób ich zestawiania świadczy o pewnej erudycji kompozycyjnej. Chociażby rozdzielenie funkcji w dziele Wcielenia między poszczególne postacie: Gabriel bierze udział w „Conceptio per aurem”, a Duch Święty (gołębek) związany jest z górą (znakiem Marii) i jej „zacienieniem” (Łk 1,35). Jednocześnie ta góra (którą jest Maria), podobnie jak kościół z zabudowaniami rozpościerającymi się u jej stóp, wskazują na „Niebieską Jeruzalem”. Wydaje się, że ta kompozycja wiąże kwaterę poliptyku olkuskiego z kręgiem oddziaływania sztuki niderlandzkiej, między innymi przez dzieła malarzy krajów niemieckojęzycznych (np. Niemcy i Austria), wymienione przy omawianiu poszczególnych motywów ikonograficznych.

⁷⁵ *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, s. 162.

⁷⁶ Tamże, s. 200.

⁷⁷ Archiwum Kapituły Katedry Krakowskiej.

DIE SZENE DER VERKÜNDIGUNG AN MARIA
AUF EINER TAFEL DES POLYPTYCHONS VON OLKUSZ

Zusammenfassung

Das Bild, das von Jan Wielki begonnen und von Stanisław Stary im Jahre 1485 vollendet worden war, wurde auf Wunsch der verstorbenen Anna Sperchowowa für die St. Andreas-Kirche in Olkusz bei Krakau gestiftet. Zur Zeit befindet es sich dort im Hauptaltar. Der Vollstrecker des Testaments war der Priester Jan Wolny, Bacchalaureus der freien Künste, der, wie man annimmt, für den theologischen Aspekt der Darstellung gesorgt hatte.

Die ikonographische Darstellung des Tafelbildes knüpft an die „cella vinaria“ im Altarbild des sog. „Merode-Altars“ des Meisters von Flémalle und an „das himmlische Jerusalem“ in der Verkündigungsszene vom Altar der Anbetung des Lammes von Jan van Eyck in der St. Bavo-Kirche in Gent an. Die Hauptmotive sind: das nackte Jesuskind mit dem Kreuz auf seiner Schulter (Christus als Priester und Fürsprecher), das durch das Fenster (die Hälfte des Fensters wird von einer Rosette gebildet) auf einer Wolke (Sinnbild Mariä — *Rorate coeli*) in die Stube der Maria hereinkommt. In der Stube befinden sich ein Betstuhl, ein kleiner Schrank, eine Bank und eine Mauer, die den Vordergrund (mit Maria und Erzengel) vom Hintergrund (mit einer Kirche in einer bergigen Landschaft) voneinander trennt. Die Stube wird zum Symbol für Maria, die gleichsam von Christus bewohnt wird. Als Braut ist Maria gleichzeitig ein Symbol für die Kirche. Der Erzengel Gabriel, in einem Priestermantel ist als Meßdiener Christi zu deuten. Gabriel trägt in der Hand ein Dokument (Sinnbild des Vertrags zwischen Himmel und Erde) mit Siegeln (sie symbolisieren die Jungfräulichkeit Marias), auf denen ein Fragment aus dem Evangelium nach Lukas (1,31—32) zu lesen ist, das an Jes. 7,14 und an Apk. 21,3 anknüpft.

Die ikonographischen Motive, die zur Darstellung der Idee der Szene genutzt wurden, verwundern durch ihre Zusammenstellung. Sie zeugt von einem bestimmten kompositionellen Geschick der Meister. Es geht hier um die Verteilung der Rollen im Werk der Menschwerdung unter den einzelnen Personen: Gabriel nimmt an der „Conceptio per aurem“ teil und der Heilige Geist (Taube) ist mit dem Berg (Sinnbild von Maria) und mit ihrer Überschattung (Luk. 1,35) verbunden. Indem man die Szene, die sich in der Stube vollzieht, im Auge behält, sieht man zugleich den Berg (Sinnbild von Maria) und die Kirche mit den Gebäuden am Fuß des Berges, die zusammen mit dem Text des Briefes in der Hand des Engels in bezug auf Apk. 21,3 auf des „himmlische Jerusalem“ hindeuten.

Die Komposition des Tafelbildes des sog. Polyptychons von Olkusz scheint unter dem Einfluß der niederländischen Kunst entstanden zu sein, u. a. durch die Werke der deutschsprachigen Maler, die bei der Beschreibung einzelner ikonographischer Motive erwähnt wurden.