

MAGDALENA MARIA BOREK

POSTAĆ ŚWIĘTEJ MARII MAGDALENY W MALARSTWIE

Maria Magdalena jest jedną z najbardziej popularnych postaci biblijnych. I mimo iż po bliższej analizie dojść można do wniosku, że była, poza Maryją, najbliższą Jezusowi kobietą, to samo Pismo Święte¹ mówi o niej niewiele. Pierwsza wzmianka o Marii Magdalenie pojawia się w 8 rozdziale Ewangelii św. Łukasza, gdzie dowiadujemy się, że była jedną z kobiet, z których Jezus wyrzucił złe duchy: „Następnie wędrował przez miasta i wsie, nauczając i głosząc Ewangelię o królestwie Bożym. A było z Nim Dwunastu oraz kilka kobiet, które uwolnił od złych duchów i od słabości: Maria, zwana Magdaleną, którą opuściło siedem złych duchów; Joanna, żona Chuzy, zarządcy u Heroda; Zuzanna i wiele innych” (Łk 8,1-3). Później Maria Magdalena pojawia się dopiero w opisach męki i zmartwychwstania Chrystusa. Przyszła za Jezusem z Galilei usługując Mu wraz z innymi kobietami. Towarzyszyła Mu aż na Golgotę oraz była przy Jego ukrzyżowaniu i śmierci: „Były tam również niewiasty, które przypatrywały się z daleka, między nimi Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba Mniejszego i Józefa, i Salome. Kiedy przebywał w Galilei, one towarzyszyły Mu i usługiwały” (Mk 15,40-41). Podczas gdy uczniowie zaparli się Jezusa, Magdalena pozostała wierna aż do końca, toteż Ewangelie odnotowują także jej obecność podczas pogrzebu: „A Maria Magdalena i Maria, matka Józefa, przyglądały się, gdzie Go złożono” (Mk 15,47). Spośród kobiet, które w poranek zmartwychwstania poszły obejrzeć grób i namaścić ciało Jezusa, Maria Magdalena jako jedyna pojawia się we wszystkich Ewangeliach i zawsze wymieniana jest jako

¹ Wszystkie cytaty z Pisma Świętego za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, oprac. Zespół Biblistów Polskich, Poznań 1980.

pierwsza (Mt 28,1; Mk 16,1; Łk 24,10). Mimo obecności innych kobiet, to właśnie Maria Magdalena przetrwała w tradycji jako ta, która przyniosła apostołom radosną nowinę. Bo to właśnie jej pierwszej ukazał się zmartwychwstały Chrystus. Św. Marek mówi o tym wprost: „Po swym zmartwychwstaniu, wczesnym rankiem w pierwszy dzień tygodnia, Jezus ukazał się najpierw Marii Magdalenie, z której wyrzucił siedem złych duchów” (Mk 16,9). Jednak najpiękniej i najdokładniej opisuje to spotkanie św. Jan (J 20,1-18). Opis ten ukazuje w całej pełni bliskość, jaka łączyła Magdalenę z Chrystusem i wagę jej posłannictwa w tworzeniu się chrześcijaństwa. Ją właśnie wybrał na pierwszego świadka swego zmartwychwstania i wysłał, by ogłosiła to światu: „Rzekł do niej Jezus: «Nie zatrzymuj mnie, jeszcze bowiem nie wstąpiłem do Ojca. Natomiast udaj się do moich braci i powiedz im: «Wstępuję do Ojca mego i Ojca waszego oraz do Boga mego i Boga waszego». Poszła Maria Magdalena oznajmiając uczniom: «Widziałam Pana i to mi powiedział»”.

Tu jednak kończy się wiedza, jaką czerpiemy z Pisma Świętego, o kobiecie o imieniu Maria Magdalena. Jednakże już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa zaczynała fascynować ludzi tajemnica, jaka oblekała przeszłość kobiety, która tak wiernie towarzyszyła Jezusowi w Jego ostatnich chwilach, kobiety, której Jezus powiedział: „Nie dotykaj mnie”, gdy chciała widzieć w Nim jeszcze tylko człowieka. Starano się więc uzupełnić na podstawie Pisma Świętego jej tajemniczy zyciorys. Bardzo szybko, bo już około VI w., Kościół zachodni zaczął utożsamiać Marię Magdalenę z jawnochrześcijańską, która na uczcie u faryzeusza Szymona płacząc obmyła Jezusowi stopy łzami i namaszczała drogimi olejkami otarła je własnymi włosami (Łk 7,36-50). Maria Magdalena aż do obecnych czasów jest najczęściej utożsamiana z tą właśnie sceną, chociaż współcześni bibliści i badacze Pisma Świętego nie znajdują podstaw dla tożsamości obu tych postaci. Najprawdopodobniej ich utożsamienie spowodowało skojarzenie opętania z życiem grzesznym.

Jeśli przyjmiemy, że kobieta o nieznanym imieniu, która „bardzo umiłowała”, może być Marią Magdaleną, to już zupełnie bezpodstawne wydaje się być kojarzenie jej z Marią z Betanii, siostrą Marty i Łazarza. Wydaje mi się, że połączenie obu tych kobiet w świadomości chrześcijańskiej, a później także i literackiej, spowodowane jest dwoma kwestiami. Po pierwsze, wyraźne jest podobieństwo pomiędzy namaszczeniem nóg Jezusa przez jawnochrześcijańską a namaszczeniem w Betanii, które miało miejsce na tydzień przed męką Chrystusa. Mowa jest tu także o domu Szymona (Trędowatego). Relacje ewangelistów różnią się w sprawie owego namaszczenia. Mateusz i Marek piszą, iż Maria (u Mateusza kobie-

ta pozostaje również bezimienna – por. Łk 7,36-50) wylała Jezusowi olejek na głowę (Mt 26,6-7; Mk 14,3-4). Natomiast Jan dwukrotnie zaznacza, że Maria namaściła Jezusowi nogi i wytarła je swymi włosami (J 11,1-2; 12,3). Brakuje relacji Łukasza z namaszczenia z Betanii, co z pewnością przyczyniło się do mieszania tego namaszczenia z namaszczeniem przez jawnogrzesznicę. O tym, że te sceny nie są opisem tego samego wydarzenia, świadczy fakt, że namaszczenie przez jawnogrzesznicę było czynem jej miłości, pokory i nawrócenia, natomiast namaszczenie w Betanii zwiastowało bliską śmierć Jezusa i było jakby namaszczeniem przedśmiertnym: „Na to Jezus powiedział: «Zostaw ją! Przechowała to, aby (Mnie namaścić) na dzień mojego pogrzebu»” (J 12,7) (też: Mt 26,12; Mk 14,8). Jednakże przeplatanie się poszczególnych elementów we wszystkich czterech Ewangeliach z pewnością przyczyniło się do utożsamiania Marii z Betanii z Marią z Magdali – jawnogrzesznicą.

Drugą przyczyną owego zrównania tych kobiet były, jak przypuszczam, uczucia, jakie łączyły je z Jezusem. Już bowiem od najwcześniejszych wieków chrześcijaństwa Maria Magdalena uważana była za najbliższą Jezusowi, poza Matką Bożą, kobietę, która Go kochała i zawsze była przy Nim obecna. Bardziej niż Pismo Święte rozpropagowały to przekonanie apokryfy. Ewangelia Filipa (jedna z ewangelii gnostyckich) wprost nazywa Marię Magdalenę towarzyszką Jezusa: „Trzy chodziły z Panem zawsze: Maryja, Jego matką Jej siostra i Magdalena, którą nazywa się Jego towarzyszką. «Maria» bowiem to Jego siostra, i Jego matka, i Jego towarzyszką”².

Natomiast rodzeństwo z Betanii uważane jest za bliskich przyjaciół Jezusa, których często odwiedzał. Maria była tą, która siadała u stóp Jezusa i wsłuchiwała się w Jego mowę (Łk 10,38-42). Wybrała więc według słów Jezusa „najlepszą część”. Natomiast św. Jan mówi wprost: „A Jezus miłował Martę i jej siostrę //Marię//, i Łazarza” (J 11,5).

Owa bliskość, jaka łączyła te dwie (lub trzy) kobiety z Jezusem, sprzyjała łączeniu ich w jedną postać Marii Magdaleny. Pogląd ten umocnił się bardzo za sprawą papieża Grzegorza Wielkiego, który uznał ich tożsamość. Swoją teorię opierał on na analizie egzegetycznej tekstów biblijnych. Za nim przekonanie to przejął cały Kościół średniowieczny i do dziś żywa jest tradycja utożsamiania Marii Magdaleny z jawnogrzesznicą (ale tylko w Kościele zachodnim; Kościół wschodni zdecydowanie opowiada się za odrębnością tych postaci). Niektórzy Ojcowie Kościoła łączyli Marię Magdalenę z Marią z Betanii (Klemens

² *Apokryfy Nowego Testamentu*, t.1 *Ewangelie apokryficzne*, red. M. Starowieyski, Lublin 1986.

li Marię Magdalenę z Marią z Betanii (Klemens Aleksandryjski, Tertulian, św. Ambroży, św. Augustyn). Natomiast św. Jan Chryzostom, św. Hieronim, Orygenes i wcześniejsi egzegeci odróżniali Marię Magdalenę od Marii z Betanii i jawnogrzesznicy. Tradycja Kościoła nie rozstrzyga więc tego problemu kategorycznie, ale i nie sprzyja utożsamianiu. Szczególnie czasy współczesne rozdzielają zdecydowanie Marię z Magdali od Marii z Betanii. Wciąż żywa natomiast, szczególnie w powszechnym przekonaniu, jest tożsamość Marii Magdaleny i jawnogrzesznicy.

Dzieła malarskie (a także i literackie) zdecydowanie łączą te postaci ukazując Magdalenę płaczącą u nóg Jezusa lub w szykownym, choć skąpym stroju grzesznicy. Sztuka kładzie nacisk na tę stronę Marii Magdaleny, która odnosi się do jawnogrzesznicy. Malarstwo utworzyło swój własny, o wiele bogatszy i ciekawszy, obraz Magdaleny, daleki od wizerunku, jaki stara się zachować Kościół. Ta postać biblijna właśnie dzięki owej barwności, niepełności życiorysu i jego dwoistości stała się bardzo chętnie poruszonym motywem w sztuce i literaturze. Szczególnym zainteresowaniem darzyli ją twórcy barokowi, w którym to okresie kult Marii Magdaleny bardzo się rozwinął, co zaowocowało wieloma dziełami literackimi, malarskimi, muzycznymi i liturgicznymi. Ikonografia dotycząca samej tylko Marii Magdaleny okazuje się bardzo bogata. Mnogość i różnorodność jej wizerunków narodzonych przez wiele stuleci i kolejnych epok zasługuje na osobne studia. Do tego dochodzi jeszcze większa liczba obrazów, na których pojawia się Magdalena jako jedna z bohaterek tychże przedstawień. Mam tu na myśli wszystkie sceny męki Pańskiej, przede wszystkim ukrzyżowanie, zdjęcie z krzyża, oplakiwanie i złożenie do grobu. Wszędzie tam Magdalena okazuje się być jedną z najważniejszych osób dramatu. Także kolejne sceny ewangeliczne, w których Maria Magdalena odgrywa ważną rolę, doczekały się swoich licznych przedstawień ikonograficznych. Chodzi tu o dzieła przedstawiające trzy Marie przy grobie oraz jedną z najpopularniejszych scen biblijnych: Jezusa objawiającego się Marii Magdalenie (tzw. *Noli me tangere*).

Trudno więc zawrzeć ogrom tej ikonografii w jednym artykule. Dlatego też ograniczę się do wskazania na najbardziej znaczące dzieła i to tylko te, które udało mi się odnaleźć i przestudiować. (Problemy w dotarciu do niektórych reprodukcji okazują się być sporym utrudnieniem we wnikliwych studiach nad malarstwem). Z powodów objętościowych pomijam grupę przedstawień ukazujących Marię Magdalenę jako siostrę Marty, siedzącą u stóp Jezusa i wsłuchaną w Jego słowa; a także bogatą ikonografię będącą zobrazowaniem legendy o Magdalenie, dotyczącej jej życia po wniebowstąpieniu Pańskim. Pomijam także, wykraczające poza ewange-

liczny przekaz, niewątpliwie ciekawe przedstawienia Magdaleny unoszonej przez anioły czy, jak chcą inni, wniebowzięcia św. Magdaleny(!), gloryfikacji czy też ukoronowania Marii Magdaleny³ oraz adorowania Dzieciątka przez Magdalene.

Natomiast ważne okazują się być przedstawienia Magdaleny pokutującej, odnoszące się do trzydziestu lat jej pokuty, jakie spędziła samotnie w grotcie. To właśnie te obrazy stanowią swoiste, indywidualne „portrety” św. Marii Magdaleny. Są też idealnym przykładem na ciągłość tradycji ukazywania Magdaleny z jej nieodstępnymi atrybutami, w charakterystycznej pozie i innymi niezbędnymi elementami. W artykule tym znajdzie się także miejsce na swoiste współczesne emblematy, wiersze „na obraz” Marii Magdaleny. Utwory łączące w sobie indywidualną wizję twórcy z opisem konkretnego obrazu stanowić mogą idealny pretekst do przedstawienia określonych elementów bogatej ikonografii Magdaleny. Natomiast analiza tegoż malarstwa przydatna być może do ukazania, jak głęboki ma ono wpływ na twórczość literacką.

1. Magdalena pokutująca

Analizę przedstawień Marii Magdaleny w malarstwie rozpocząć należy od przedstawień indywidualnych, od obrazów, których jest ona główną i jedyną bohaterką. Do tego typu należą dzieła niezmiennie tytułowane jako *Magdalena pokutująca* oraz mniej charakterystyczne obrazy przedstawiające po prostu stojącą lub siedzącą damę (nieraz w stroju współczesnym autorowi), gdzie zazwyczaj tylko olejki wskazują, że jest to Maria Magdalena. W rozdziale tym szczególną uwagę poświęcę dziełom pierwszej z wymienionych kategorii.

Obrazy Magdaleny pokutującej, które będą obiektem mojej analizy, są dziełami Tycjana, El Greco, Georgesa de la Toura, Sebastiana Concy, Francesco Trevisaniego, Liberiego, Ribery, Carlo Dolci... Spotkałam się także z wieloma anonimowymi wytworami sztuki sakralnej (obrazy

³ Znamienne odwoływanie się do kultu Najświętszej Marii Panny. W okresie wzmoczonego kultu Marii Magdaleny (szczególnie w baroku) starano się w ten sposób zaznaczyć wyjątkowość tej świętej – najbliższej Jezusowi, po Matce, kobiety, oraz jej szczególną rolę w rozwoju chrześcijaństwa. Oprócz ikonografii zaznacza się to w sposób wyraźny w modlitwach Kościoła. W XVIII w. Powstały godzinki o Marii Magdalenie wzorowane na Godzinkach ku czci N. M. P., a także różaniec do Marii Magdaleny. Jest ona jedyną świętą, która tego dostąpiła, gdyż różaniec jest przecież modlitwą zarezerwowaną dla Maryi.

w kościołach, tzw. święte obrazki itp.), które nawiązują do tej tendencji przedstawiania Magdaleny.

Obrazy te skupiają w sobie chyba największą liczbę charakterystycznych dla Magdaleny elementów. Uderzające jest podobieństwo i niebывала wręcz konsekwencja w tworzeniu kolejnych wizerunków świętej.

Magdalena ukazywana jest zwykle od pasa w górę, a łzawe swoje spojrzenie kieruje ku niebu. Rzadziej patrzy na trzymany w rękach krzyż (obraz Trevisaniego, jedno z przedstawień *El Greca*) lub czaszkę (Carlo Dolci). U Ribery Magdalena spleta ręce na czaszce, opiera się o nie policzkiem, a puste, niewidzące spojrzenie kieruje gdzieś w przestrzeń.

To właśnie czaszka, krzyż, flakon z olejkami, a także książka są obowiązkowymi atrybutami Marii Magdaleny na tych obrazach. Nie zawsze występują one wszystkie. Np. u Trevisaniego spowita w czerwieniu Magdalena spogląda na trzymany w ręku krzyż z figurą Chrystusa. Swowista surowość tego obrazu nie pozwala na inne atrybuty, ani na bardziej szczegółowy strój bohaterki. Podobnie olejki (nieodstępny składnik i podstawowy atrybut Magdaleny jako tej, która wylała olejek alabastrowy na stopy Jezusa i szła namaścić nim Jego ciało w grobie) pojawiają się tylko na kilku obrazach (Tycjan, *El Greco*, Ribera) i zarysowane są symbolicznie. Stojąc z boku nie odgrywają większej roli na obrazie; może tylko przypominać mają mniej obeznanym, że to Maria Magdalena.

Najważniejszym atrybutem tych przedstawień wydaje się być czaszka – symbol vanitatywny. To ona symbolizuje tutaj pokutę Magdaleny. Jako typowe *memento mori* przypomina o krótkotrwałości życia na ziemi, o marności wszystkiego i oczywiście o śmierci. Jednocześnie łączy w sobie symbolikę Golgoty i nieśmiertelności⁴. Jest więc dla pokutującej Magdaleny nieskończonym źródłem refleksji nad życiem przeszłym i przyszłym. Magdalena w baroku stała się dzięki temu idealnym przykładem *vanitas*. Dobrowolnie zrezygnowała z bogactwa i cielesnych rozkoszy, ze skruczą oddając się pokucie.

Ważnym i wiele mówiącym elementem przedstawień Magdaleny jest książka – zawsze otwarta, oparta o czaszkę (Tycjan, *El Greco*), lub z czaszką leżącą na jej stronnicach (*El Greco*, Conca). Zbyt proste byłoby interpretowanie tej książki jako Biblii. Jest ona raczej ogólnym symbolem dociekania prawdy, a także uczoności i wiedzy⁵. Należy pamiętać, że tradycja przypisuje tej apostołce apostołów niezwykły, jak na kobietę owych czasów, intelekt i czytanie (przypomnijmy, że w literaturze Młodej Pol-

⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 54-55.

⁵ Tamże, s. 176-178.

ski ukazywana była jako wykształcona hetera). Legenda ukazuje ją wygłaszającą kazanie przed cesarzem Tyberiuszem, a w apokryficznej Ewangelii Marii prowadzi ona uczone dysputy z apostołami, przewyższając ich swoją elokwencją i wiedzą. (Nie na darmo z resztą Maria Magdalena jest też patronką studentów!) Poza tym książka jest także symbolem czystości i cnót, co podkreślać może nawrócenie, przemianę Magdaleny.

Maria z Magdali malowana jest zawsze na tle grotty. Ma to wyraźne odniesienie do legendy, mówiącej o trzydziestu latach przeżytych przez nią jawnochrześnicę w grocie w Sainte Baume na południu Francji. Lata te spędziła na pokucie i umartwieniach, tło obrazów upewnia nas więc o tym, że widzimy Magdalenę pokutującą. Pokutująca Maria Magdalena na tle grotty na obrazie Tycjana stała się natchnieniem dla dziewiętnastowiecznego poety Konstantego Gaszyńskiego. W swoim wierszu pt. *Święta Grota (La Sainte Baume)* zachwyca się:

*O! Córo Galilei, nadobna grzesznico! (...)
Lubię widzieć twój obraz piękna pokutnico
Jak cię Tycjan malował – w głębi ciemnej grotty
Osłonięną jak płaszczem, w jasnych włosów sploty!*⁶

Właśnie: ta piękność! te włosy! To są najważniejsze elementy przedstawień Marii Magdaleny pokutującej. Do tego dodać należy, że włosy długie i gęste osłaniały nagość Magdaleny. Pokutująca dawna grzesznica ukazywana była bowiem z odsłoniętym dekoltem, gdzie przezroczyste szaty i włosy mniej lub bardziej skutecznie przysłaniały jej obfite kształty. Natomiast na jednym z przedstawień Tycjana Magdalena jest cała naga, a włosy przysłaniają całe jej ciało oprócz rąk i ... piersi.

Fascynujące jest, jak wielkie oburzenie wzbudzały te portrety w ciągu wieków. Malarstwo biblijne dopuszcza bez zastrzeżeń bodajże tylko nagość Adama i Ewy. „Tak też toleruje ich Kościół – ich i tylko ich. Częściowy przynajmniej nudyzm w wyobrażeniu Marii Magdaleny to konwencja czysto malarska oficjalnie bądź nie tolerowana, bądź też tolerowana w sytuacjach zupełnie wyjątkowych”⁷.

Nagość kojarząca się (przy okazji Magdaleny) wydawałoby – jednoznacznie) z bezwstydem, lubieżnością, uwodzeniem i cielesnymi żądzami, ma jednak swoją zupełnie przeciwną symbolikę. Interpretowanie nagiej

⁶ *Poezje Konstantego Gaszyńskiego, Cypriana Norwida i Antoniego Czajkowskiego. Skarbczyk poezji polskiej*, t. XI, Petersburg 1859, s. 40.

⁷ J. Trzynadłowski, *Sztuka wyklęta. Pornografia?*, w: *Sztuka słowa i obrazu. Studia teoretycznoliterackie*, Wrocław 1982, s. 500.

pokutującej Magdaleny jako nawiązania do jej grzesznego życia byłoby zabiegiem dość powierzchownym, choć z pewnością częściowo nie pozbawionym racji. Nagość jednak jest również symbolem ascezy. Odrzucenie stroju symbolizującego próżność i przywiązanie do spraw cielesnych, i pozostanie nagim symbolizuje poddanie się woli bożej⁸: człowiek staje przed Bogiem taki, jakim On go stworzył, odrzuca wszystko, co łączy go z życiem ziemskim.

Nagość w malarstwie chrześcijańskim pojawiła się w XV i XVI. (W średniowieczu była oczywiście nie do pomyślenia – stąd z tej epoki pochodzą ascetyczne przedstawienia Magdaleny we włosiennicy, kobiety starej, brzydkiej i wychudłej z powodu czynionej pokuty). „Renesans i barok uczynił z Marii Magdaleny jakąś łzawą «Afrodytę chrześcijańską», wielbił w niej urodę i uroki ciała” – pisze Mieczysław Skrudlik w swojej książce poświęconej Marii Magdalenie⁹. Rzeczywiście, humanizm wrócił do starożytności, o czym również wspomina Skrudlik: „Renesans był epoką zmartwychwstania bóstw starożytności i nagości sztuki grecko-rzymskiej. Barok wyparł się wprawdzie Olimpu, ale wielbił w dalszym ciągu piękno ciała ludzkiego. Artyści tych czasów nie malowali już nagich bogiń Grecji i Rzymu, ale wprowadzali nagość w przedstawienia biblijne (...). I tutaj nagość, maskowana łzawym sentymentalizmem, stanowiła cel główny malarzy. Miejsce Afrodyty zajęła wprawdzie Maria z Magdali, nagość triumfowała jednak nadal. Pod rozpuszczonymi włosami pokutnicy, nagością świeciło ciało dawnej Afrodyty”¹⁰.

Kościół i katolicy krytycy odnosili się negatywnie do ukazywania nagości w malarstwie sakralnym. Brykczyński w swojej książce, napisanej pod koniec ubiegłego stulecia, sprzeciwia się zdecydowanie nagości w sztuce sakralnej jako czysto pogańskiej. Krytykuje pojawiające się w sztuce XV i XVI wieku nagie aniołki, nie ubrane Dziecię Jezus, Matkę Bożą karmiącą i oczywiście półnagą Marię Magdalene¹¹. Warto przytoczyć wypowiedź tegoż autora na temat przedstawień Magdaleny. Jest ona idealnym przykładem na to, jak bardzo bulwersowała ta naga święta: „Św. Marya Magdalena. – Oto temat ulubiony przez zwolenników nagości w sztuce, przez nich też używany z lubością i wstrętnie nadużywany. Tymczasem zamiast tych półnagich ciał, należy przedstawiać pustelnicę

⁸ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 246-248.

⁹ M. Skrudlik, *Maria z Magdali w Ewangelii, legendzie i sztuce*, Poznań 1937, s. 58.

¹⁰ Tamże, s. 69-70.

¹¹ H. A. Brykczyński, *Podręcznik praktyczny ikonografii chrześcijańskiej*, Warszawa 1894, s. 20-21.

we włosienicy, która z rozważania trupiej głowy uczy się nicości rzeczy ziemskich i płacze nad zmarnowanym życiem. A zatem twarz winna być wychudła, blada, oczy przygasłe i jedne tylko włosy w nieładzie i naczynie z wonnościami, oraz dyscyplina jej cechy charakterystyczne stanowią. Takim jest typ najdawniejszy niegdyś jawnoгрzesznicy z Magdala, a następnie pustelnicy i jest on jedynym, jaki w ikonografii chrześcijańskiej winien być używanym”¹².

Rzeczywiście w XVI wieku, a więc w czasie, gdy tak licznie powstawały interesujące nas obrazy, nagość ascetyczna ustąpiła miejsca nagości erotycznej. Tylko malarstwo Tycjana mogło się wówczas obronić: „Nagość kobiet tycjanowskich posiada jednak szlachetność i dostojęstwo posągów greckich, podczas gdy z obrazów Correggia wionie atmosfera dusznej, trującej zmysłowości”¹³. Malarze tworzyli wizerunki św. Marii Magdaleny biorąc za model swoje kochanki i nałożnice. Także wielkie damy włoskie lubiły w tym okresie portretować się jako Magdaleny. Takie praktyki, szczególnie u bardziej podrzędnych malarzy, prowadzić mogły z łatwością do licznych wypaczeń. Częstokroć tylko olejki przypominały, że bohaterką obrazu ma być Maria Magdalena.

Ta nieortodoksyjna ikonografia (tzw. *falsum dogma*) stała się przedmiotem dyskusji podczas Soboru Trydenckiego w 1563 roku. Miała być ona oczyszczona z wszelkiej lubieżności i bezwstydnego wdzięku. Podobnie synod krakowski w 1621 roku wymienia, jakie przedstawienia należałoby usunąć z kościołów, jako zawierające „fałszywy dogmat”. W punkcie 5 zwalczana jest nagość w przedstawieniach Marii z Magdali: „Nie pozwalamy, by przedstawiano na obrazach świętą Marię Magdalę półnagą lub obejmującą krzyż w stroju mało przyzwoitym i wielobarwnym, z włosami oplecionymi wstążkami i kwiatami. Najlepiej jest przedstawiać ową świętą niewiastę po przemianie, jaka się w niej dokonała, w stroju najskromniejszym, który by ukazywał całą świętobliwość jej życia”¹⁴.

Na osobną uwagę zasługuje obraz, a właściwie seria obrazów Georges de la Toura przedstawiająca Magdalę pokutującą. Sześć wersji tego samego przedstawienia łączy postać bohaterki, na wszystkich obrazach ubranej tak samo, i znaczące atrybuty. Jednakże ta Maria Magdalena nie przypomina niczym piękności z renesansowych obrazów. De la Tour, w przeciwieństwie do innych twórców, ukazuje całą postać pokutnicy. Nie

¹² Tamże, s. 108.

¹³ Tamże, s. 60.

¹⁴ Cytat za: J. Pasierb, *Chrześcijaństwo, etyka, sztuka*, w: *Miasto na górze*, Kraków 1973, s. 202.

jest ona piękna. Ma raczej twarz prostej kobiety, którą odwraca od widza, jakby oddalając się od spraw ziemskich. Już nie chce być podziwiana. Włosy wszystkich Marii Magdalen są zwykle bujne, kręcone i jasne. Jednakże ta Magdalena ma włosy ciemne, proste. Nie osłania się nimi, ale odrzuca na plecy, jakby nie chcąc eksponować tej ostatniej swojej ozdoby. Ubrana jest w zwykłą białą bluzkę i czerwoną spódnicę (na jednym z obrazów tak krótką, że odsłania nogi aż do kolan). Kolory to bardzo symboliczne (czystość i namiętność) w przedstawieniach Magdaleny.

Zanim jednak przejdę do głębszego omówienia tego nietypowego obrazu (obrazów), przytoczę wiersz, który co prawda nie jest określony jednoznacznie jako opis obrazu, jednak ukazuje Magdalenę właśnie taką, jaką namalował ją de la Tour:

*zapatrzona
ale nie w to światło
zadumana
i
odruchowo pieszcząca
czaszkę szyderczo uśmiechniętą
o czymś myśląca
o miłościach może
o Miłości¹⁵*

Dlaczego ten wiersz kojarzy się akurat z obrazami de la Toura? Przecież Magdalena zamyślona, „pieszcząca czaszkę” mogłaby być bohaterką każdego z omawianych poprzednio dzieł. Jednakże ascetyczna zwięzłość tego wiersza odpowiada idealnie prostocie tchnącej z dzieła de la Toura. Magdalena, skromna i nieurodziwa, nie wykonuje tu żadnych teatralnych gestów, jakimi symbolizowały swoją pokutę piękne Magdaleny w klasycznych ujęciach. Ta Magdalena całą sobą wyraża skrucę i oddanie się na wyłączną służbę Bogu. Jest zamyślona, pogrążona we własnych rozważaniach, tak właśnie jak w wierszu Pasierba „odruchowo pieszcząca czaszkę”, która leży na jej kolanach. Czaszka to typowy symbol vanitatywny, ale nie jedyny na tym obrazie.

Na dwóch ze znanych mi wersji obrazu pojawia się lustro: proste, niewielkie, w którym odbija się trupia czaszka, lub oprawione w zdobną, złotą ramę. W tym lustrze odbija się świeca. Bogata rama jednak w kontekście obrazu de la Toura nie jest symbolem bogactwa i próżności,

¹⁵ J. Pasierb, *Magdalena*, w: *Wiersze wybrane*, wyb. i oprac. ks. J. Sochoń, Warszawa 1988, s. 101.

ale podkreśla czystość duszy Magdaleny, którą symbolizuje lustro. Symbolika lustra, kolejnego atrybutu Marii Magdaleny, jest więc również (podobnie jak symbolika nagości, czerwieni, włosów) dwoista. Podobnie jak dwoista jest sama Magdalena – rozdarta między ziemią a niebem, grzesznością a świętością, *sacrum* a *profanum*. Z jednej strony lustro jest przecież typowym symbolem kobiecości, zalotności i próżności. Natomiast z drugiej strony jest ono równocześnie atrybutem Najświętszej Marii Panny (Zwierciadło Sprawiedliwości), a więc implikuje takie wartości jak nieskazitelność, czystość. Poza tym lustro obrazuje również kontemplację, refleksję, przeznaczenie¹⁶.

Jedno więc lustro na obrazie Georgesa de la Toura symbolizuje zamyslenie i rozważanie kobiety o krystalicznie czystej duszy. Odrzuca ona próżność, bo nie szuka już w lustrze swej twarzy. Teraz odnajduje w nim odbicie świcy. I jest właśnie „zapatrzona ale nie w to światło”. Nie jest zapatrzona w światło jasnego świata, bo to światło odrzuciła. Obrazy de la Toura są ciemne, mroczne. Jedynym światłem, w jakie wpatruje się Magdalena, jest światło świcy. Zapalona świeca symbolizuje zmartwychwstanie Chrystusa. Samo światło jest obrazem Jezusa na ziemi. W Ewangeliu św. Jana Jezus wielokrotnie nazywany jest Światłością Świata. Magdalena wpatruje się więc w lustro – swoje serce, które odbija w sobie światłość Chrystusa¹⁷.

Magdalena pozostawiona sama sobie, odwrócona od świata i jego blasków, pogrążona jest w medytacji. „O czymś myśląca o miłościach może o Miłości”. Z całą pewnością jednak o Miłości, bo w tym obrazie trudno doszukać się dawnych miłości. Rozrzucone u jej stóp perły są prawie niewidoczne i dawno zapomniane. A obok świcy leży ta jedna, drogocenna perła, dla której sprzedaje się wszystko, co się posiada (Mt 13,46).

2. Golgota

W ewangelicznych opisach męki Pańskiej Maria Magdalena jest jedną z najbardziej aktywnych postaci. To ona wraz z innymi kobietami wytrwała w tych najtrudniejszych chwilach, podczas gdy apostołowie uciekli. Dlatego też podkreślana jest obecność jej i jej towarzyszek pod krzyżem: „A obok krzyża Jezusowego stały: Matka Jego i siostra Matki Jego, Maria,

¹⁶ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 206-208.

¹⁷ Na podst. interpretacji obrazu de la Toura *Św. Maria Magdalena z dwoma świecami* Tadeusza Boruty: *Noc zmysłów*, „Tygodnik Powszechny”, 1998, nr 30.

żona Kleofasa, i Maria Magdalena” (J 19,25) i przy złożeniu do grobu: „A Maria Magdalena i Maria, matka Józefa, przyglądały się, gdzie Go złożono” (Mk 15,47).

Malarze, świadomi wyjątkowej miłości, jaką Magdalena darzyła swojego Mistrza, umieszczali jej postać nie tylko przy przedstawieniach śmierci i pogrzebu Jezusa, ale właściwie przy wszystkich tworzonych przez nich scenach wydarzeń pasyjnych. I tak, Magdalena, co prawda sporadycznie, pojawia się wśród tłumu podczas drogi krzyżowej, ale przede wszystkim w scenach ukrzyżowania, zdjęcia z krzyża, oplakiwania i złożenia do grobu.

Postaci Marii Magdaleny i innych osób w scenie ukrzyżowania pojawiają się w malarstwie dopiero w połowie XIII wieku. Do tej pory pod krzyżem malowana była tylko Matka Boża. Przy ogólnym przeglądzie obrazów ukrzyżowania dają się zauważyć dwa typy przedstawień. Jedne są bardzo tłumne, pod krzyżem panuje chaos: żołnierze, konie, wielu zebranych, a wśród nich dojrzeć można najbliższych Jezusowi: Matkę, Jana, Magdalenę i inne kobiety. Na tego rodzaju przedstawieniach malowani są zazwyczaj także obaj łotrowie.

Późniejszy typ obrazowania Jezusa na krzyżu jest zdecydowanie bardziej ascetyczny. Pod krzyżem znajdują się tylko trzy osoby: Maryja, Jan i Maria Magdalena. Te przedstawienia są o wiele bardziej statyczne. Mniej widowiskowe, a wywołujące więcej refleksji. „Ustosunkowanie postaci Marii Magdaleny do innych osób, biorących udział w *Ukrzyżowaniu* z biegiem czasu uległo zasadniczym zmianom. Modyfikacje te przejawiały się w wysunięciu Marii Magdaleny na plan pierwszy i w umniejszeniu ilości postaci” – pisze Mieczysław Skrudlik¹⁸. Klasyczny układ postaci w przedstawieniach ukrzyżowania wygląda następująco: obok krzyża po lewej stronie Chrystusa stoi Jan, po prawej Maryja, natomiast Magdalena klęczy lub leży rozpostarta pod krzyżem w geście straszliwej rozpacz. Często obejmuje krzyż, patrząc w górę na Chrystusa, lub całuje Jego stopy. (Jest to odniesienie do jej gestu całowania stóp Jezusa po nawróceniu).

Zdarzają się też inne warianty: Maria Magdalena (sama lub na zbiorowych przedstawieniach wraz z innymi kobietami) podtrzymuje zemdloną Matkę. Czasem odwraca jednak od Niej głowę, wciąż patrząc na swojego Mistrza. Sceptyczny Brykczyński oponuje wobec takich praktyk: „Umieszczanie Maryi Magdaleny u stóp krzyża jest wprost przeciwne

¹⁸ M. Skrudlik, dz. cyt., s. 78.

ewangelji, która mówi, było tam wiele niewiast z daleka, między którymi była Maryja Magdalena” (Mt 27,56)¹⁹.

Jednakże tradycja umieszczania Marii Magdaleny u stóp krzyża nie wydaje się być aż tak nieusprawiedliwiona. Magdalena występuje tam nie tylko jako Jezusowa przyjaciółka i towarzyszka, ale także symbolizuje, według barokowej tradycji, grzeszną ludzkość, która kała się u stóp umierającego za nią Zbawiciela.

Trudno przytaczać tu konkretne obrazy, ponieważ temat ukrzyżowania należy do najpopularniejszych w malarstwie, więc wielość tych przedstawień nie jest łatwa do usystematyzowania. Obok dzieł wielkich mistrzów niezliczona jest liczba obrazów ołtarzowych, kościelnych (zarówno w sławnych katedrach jak i w wiejskich kościółkach) i na nich wszystkich Magdalena umieszczana jest właśnie u stóp krzyża. Także ukrzyżowanie w stacji drogi krzyżowej najczęściej ukazywane jest w symetrycznym układzie: Jan i Maryja po bokach krzyża, Magdalena u dołu.

Uderzająca jest różnica pomiędzy tymi dwoma kobietami. Matka stoi nieruchoma splatając ręce w geście niemego bólu. Na wielu obrazach z Jej twarzy emanuje spokój, spowodowany zapewne zrozumieniem misji swojego Syna. Często Maryja zemdlona podtrzymywana jest przez kobiety lub Jana, odcięta jest od tego, co dzieje się wokół Niej. To sprawia, że czasem Jej obecność staje się niezauważalna; malarze sytuują Ją wtedy zmieszaną z tłumem kłębiącym się pod krzyżem, lub z boku obrazu, tym mniej widoczną, że spowitą w ciemne szaty.

Natomiast Magdalena rzuca się pod krzyż, znów leży u stóp swojego Nauczyciela. Na obrazie Masaccia ukazywana jest z rozdartymi ramionami i histeryczną niemal rozpaczą na widok tej śmierci. Magdalena, w kontraście do Maryi, przedstawiana jest bardzo dynamicznie. Płacząc wyciąga ręce w kierunku Ukrzyżowanego, zasłania nimi zapłakaną twarz lub wykonuje inne, pełne żalości gesty. Jej rozpaczająca postać, najczęściej w czerwonych lub jasnych sukniach, czasem z odsłoniętymi rękami i dekoltem („u Jordaensa Magdalena nawet pod krzyżem odsłania swe białe piersi”²⁰) wysuwa się na plan pierwszy. Z czasem doprowadziło to w sztuce do przedstawień ukrzyżowania z samą tylko Marią Magdaleną. Przykładem może być całkiem współczesny (z 1931 roku) obraz Antoniego Michalaka *Ukrzyżowanie ze świętą Marią Magdaleną*. Magdalena leży skulona pod krzyżem. Twarz kryje w zagłębieniu łokcia, dotykając nią ziemi. Chrystus niemal dotyka palcami swych stóp jej pleców i spuszcza

¹⁹ H. A. Brykczyński, dz. cyt., s. 63.

²⁰ M. Skrudlik, dz. cyt., s. 63.

ku niej swą głowę. Od tego przedstawienia bije atmosfera swoistej intymności, więzi dwojga przedstawionych na nim ludzi, połączonych wspólnym cierpieniem.

Równie znaczącą rolę odgrywa Magdalena na obrazach przedstawiających zdjęcie z krzyża i oplakiwanie. Na największą uwagę zasługuje tu z pewnością *Zdjęcie z krzyża* Rubensa. Artysta ten namalował kilka tego typu przedstawień, z czego arcydziełem i ostatecznym efektem jego pracy jest obraz znajdujący się w Ermitażu. Dzieło to stało się wzorem dla innych artystów, a układ postaci powtarzany jest na wielu odrazach tej treści.

Martwe ciało Jezusa zdejmuje z krzyża Jan, Józef z Arymatei i Nikodem. Stojąca z boku w ciemnych szatach Maryja, blada i drobna, wyciąga rękę dotykając lewego boku swojego Syna. Natomiast Magdalena, znajdująca się niemal w centralnej części obrazu, klęczy na jednym kolanie i wydaje się, że to ona ma zaraz przejąć na swoje łono martwe ciało Chrystusa. Wyciąga po nie prawą rękę, a lewą dotyka nadgarstka Jezusa, którego palce dotykają jej odsłoniętego dekoltu. Była jawno grzesznica ma nagie ramiona, odkrytą głowę, jasne, długie włosy opadają w bezładzie, a pod czerwoną suknią wyraźnie rysują się jej rubensowskie kształty.

Dla porównania przytoczyć można opis obrazu z kościoła św. Mikołaja w Kaliszu, który stanowi jedną z wersji rubensowskiego *Zdjęcia z krzyża*: „Na drabinach znajduje się Józef i Jan, przy dość niskim krzyżu stoi Matka Jezusa, pod krzyżem klęczy Maria Magdalena (...). Uwagę widza koncentruje na sobie postać Magdaleny. Jej rozpaczliwy gest wyciągniętych w górę rąk, które chcą objąć opadającą głowę Jezusa, jest pełen dramatycznej namiętności. Ten fragment – patetyczny dialog pokutującej Marii Magdaleny i martwego Zbawiciela – stanowi o przesłaniu tego obrazu. Magdalena – *advocata omnium peccatorum et peccatricum* – jest symbolem postawy, jaką powinien przyjąć każdy grzesznik (...). Gest Marii Magdaleny posiada wymiar sakramentalny: to głębokie pragnienie przyjęcia ciała Chrystusa”²¹.

Kolejnymi przedstawieniami, w których występuje Maria Magdalena, nierzadko w roli pierwszoplanowej, są sceny oplakiwania i złożenia do grobu. „Ten bardzo popularny typ ikonograficzny oparty jest wyłącznie na tradycji i literaturze mistyków”²². Oplakiwanie, czyli tzw. *pieta*, wydaje

²¹ T. Dziubecki, *Ikonografia męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996, s. 99.

²² *Arcydzieło Petera Paula Rubensa: Zdjęcie z krzyża. Ze zbiorów Państwowego Ermitażu w Sankt Petersburgu. Z tradycji przedstawień pasyjnych w ma-*

się być układem zarezerwowanym dla Maryi: zboląta Matka trzyma na kolanach martwe ciało Syna. Pieta Michała Anioła jest tu pierwszym i podstawowym odniesieniem.

Jednakże ilość postaci w tym przedstawieniu w wielu dziełach poszerzona zostaje o Jana Apostoła, Marię Magdalenę oraz inne kobiety, czasem pojawia się też Józef z Arymatei. Jeśli chodzi o Magdalenę, to „na postać tej pełnej żałości płaczki przy zwłokach Chrystusa kładli szczególny nacisk malarze wszystkich epok i szkół. Zwłaszcza czasy baroku lubowały się w kompozycjach tego rodzaju, nacechowanych dramatycznością i patetycznością akcji, wyrazów i gestów”²³. Znaczenie, jakie odgrywa Magdalena w scenach oplakiwania sprawia, że zdarza się, iż zajmuje ona miejsce należne i charakterystyczne dla Matki Boskiej. Skrudlik wspomina Oplakiwanie Paolo Morando, gdzie przy zwłokach Chrystusa znajduje się tylko postać Marii Magdaleny²⁴.

Ale podstawowe miejsce, jakie zajmuje Magdalena w piecie, znajduje się u nóg Chrystusa. To jej charakterystyczne miejsce: padła Jezusowi do nóg na uczcie u faryzeusza, znajdowała się u stóp krzyża, a teraz po raz ostatni całuje nogi swojego Mistrza.

Najbardziej chyba dramatyczny opis oplakiwania zawarł Stefan Żeromski w swym opowiadaniu pt. *Magdalena*, którego przedmiotem jest obraz hiszpańskiego malarza Jusepe de Ribery: „Leżą na ziemi zwłoki Chrystusa, nie zdjęte, nie ściągnięte, lecz zaiste oddarte z krzyża. Jeszcze w lewej nodze tkwi gwóźdź. Z prawej wyrwała żelazo ręka Matki, szalonej z boleści. Usta Magdaleny, która upadła w rozpacz na głowę, przywarły do rany w podeszwie nogi. Wargi wessały się w dziurę rozszarpaną od żelaza, sącząca ze siebie zastygła krew. Wieczność nie oderwie tych ust od rany tej nogi. Ponad ciałem męczennika siania się Matka. Nie płacze i nie wydaje skarg. Patrzy w oczy widza ślepyimi oczami, dźwiga się bezskutecznie na zemdląłych nogach”²⁵.

Tu znów pojawia się ta różnica między Maryją a Magdaleną, zauważalna już przy scenach ukrzyżowania. Matka oniemiała jest z bólu, często zemdlona, jak na obrazach Boticcellego lub Corregia. Podtrzymuje ją wówczas św. Jan. Na innych obrazach, jak np. na tzw. *Piecie z Awinionu*

larstwie i grafice północnoeuropejskiej XVI i XVII wieku. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, oprac. i red. nauk. M. Benesz, J. A. Tomicka, Warszawa 2000, s. 59.

²³ M. Skrudlik, dz. cyt., s. 81.

²⁴ Tamże, s. 81.

²⁵ S. Żeromski, *Magdalena*, w: *Opowiadania*, Warszawa 1993, s. 195-196.

z klasztoru w Villeneuve-les-Avignon, Maryja ma twarz statyczną i choć smutną, to jednak spokojną, uduchowioną. Sakralny charakter tego przedstawienia podkreślają Jej złożone ręce.

Natomiast Magdalena jest tu postacią dużo bardziej aktywną, pełną ekspresji. Przyjęło się w tradycji, że Magdalena była osobą energiczną i uczuciową. Opanowana była przez złe duchy, co położyło na nią pewne znamię szaleństwa, odważnie wtargnęła na ucztę u faryzeusza, a już po zmartwychwstaniu jako apostołka apostołów głosiła nauki samym uczniom Jezusa, wystąpiła także przed cesarzem. Ta energiczna, namiętna kobieta także więc w literaturze i sztuce ukazywana jest jako ta, która bardzo ekspresywnie wyrażała swoje uczucia. Nie tylko pożądanie, ale i szaloną rozpacz po śmierci ukochanego przez nią Jezusa. Żeromski ukazuje to dobitnie, ale jakże trafnie: „Usta Magdaleny, która upadła w rozpacz na głowę, przywarły do rany w podeszwie nogi”²⁶. „Upaść na głowę” jest przecież w języku potocznym synonimem słowa „oszaleć”.

Magdalena u nóg Chrystusa często rozpacza. Nawet jeśli nie całuje Jego stóp, to siedzi przy nich i płacze. Tak jest na obrazie Correggia, gdzie Magdalena załamuje ręce na kolanach, a oczy ma czerwone od łez i wykrzywione usta. Na wspomnianej już *Piecie z Avinionu* przykłada do zapłakanych oczu poły swojego czerwonego płaszcza.

Smutna Magdalena czasem całuje rękę Chrystusa lub trzyma ją w swych dłoniach (tak jest np. na *Piecie El Greca*). Na *Oplakiwaniu Chrystusa* Rubensa Magdalena jedną ręką trzyma dłoń Jezusa, a drugą przykłada do policzka w wystylizowanym geście rozpacz. Bardzo wyraźna jest jej odkryta pierś, której nie przysłaniają nawet złote włosy opadające na ramiona.

We wszystkich tych przedstawieniach Magdalena usytuowana jest w okolicach nóg Jezusa, podczas gdy Jego ramiona lub tułów podtrzymuje Matka. Jaskrawym dysonansem wobec tego schematu jest obraz Abrahama Janssensa *Oplakiwanie* należący do malarstwa północnoeuropejskiego, wystawiany w ubiegłym roku na pasyjnej wystawie w Muzeum Narodowym w Warszawie. Tu Chrystus leży na marmurowej płycie, mającej symbolizować ołtarz. Z tyłu na ciemnym tle rysują się postaci mężczyzn: Jana, Nikodema i Józefa z Arymatei. Matka klęczy po prawej stronie u nóg Jezusa. Ubrana w czarne zawoje jest prawie niewidoczna zlewając się z tłem. Natomiast w centralnej części obrazu usytuowana jest Magdalena, która przykłada martwą dłoń Chrystusa do swoich ust. Jest ona ubrana w jasną, złotą szatę, blond włosy splecione ma w staranny kok. Jest wy-

²⁶ Tamże, s. 195.

razista i jasna tak, jak jasny jest leżący Chrystus. To oni właśnie są głównymi bohaterami tego obrazu. Magdalena z zapłakаныmi oczyma przyćmiewa swym blaskiem Matkę, która w cieniu, samotnie pragnie opłakiwać śmierć swojego Syna.

Pełna ekspresji jest Magdalena na *Piecie* Tycjana. Nie klęczy ona u nóg Mistrza, ale nadbiega z lewej strony (z tej, po której znajdują się Jego nogi). Jedną rękę wyciąga w górę w tragicznym geście, a długie, rude włosy jakby za nią frunęły. Rozrzucone są one w szalonym nieładzie, podkreślając rozpacz malującą się na twarzy Magdaleny.

Przeciwieństwem takich przedstawień jest Magdalena na dwóch wersjach *Oplakiwania Chrystusa* Botticellego. Na obrazie z kościoła Santa Maria Maggiore piękna Magdalena w czerwonej szacie i przezroczystej, prawie niezauważalnej chuście na głowie delikatnie przytula policzek do trzymany w dłoniach stóp Chrystusa. Jej smutna twarz jest spokojna, jakby skupiona na tym ostatnim geście, ostatnim dotyku. Natomiast na *Oplakiwaniu* znajdującym się obecnie w Starej Pinakotece w Monachium „smutna Magdalena z przymkniętymi powiekami całuje i czule obejmuje opadającą głowę młodzieńczego Jezusa – (...) całość tej tragicznej sceny cechuje wyważona elegancja i nieuchwytny wdzięk tak charakterystyczny dla Botticellego”²⁷.

W przeciwieństwie do oplakiwania scena złożenia do grobu opisywana jest przez ewangelistów. Według nich pogrzebem zajął się Józef z Arymatei, który odstąpił nowy grób w skale. Wyprosił on ciało Jezusa, kupił płótno, w które sam je zawinął i złożył w grobie (Mt 27,57-60; Mk 15,43-46; Łk 23,50-53). Jan wspomina jeszcze o Nikodemie, który przyniósł olejki, którymi namaścił ciało Jezusa. Natomiast Maria Magdalena i Maria, matka Jakuba, względnie również i inne niewiasty, które z Nim przyszły z Galilei (Łk 23,55) jedynie przyglądały się. W żadnej z czterech Ewangelii nie ma mowy o udziale Maryi w pogrzebie Chrystusa. Natomiast „Akta Piłatowe wymieniają Matkę Bożą, Marię Magdalenę i inne niewiasty jako pomocnice św. Jana przy ostatniej posłudze miłości Bogu – człowiekowi”²⁸.

Malarstwo nie pomija Maryi przy scenach złożenia do grobu. Są one jakby kontynuacją piety. Na obrazie Tycjana *Złożenie do grobu* (z około 1559 roku) pojawiają się Józef z Arymatei, Nikodem i tradycyjnie św. Jan. Maryja bierze czynny udział w składaniu ciężkiego ciała do grobu: obiema

²⁷ E. Krawiecka, *Jasna ciemnego świata pochodnia. Z dziejów kultu świętej Marii Magdaleny*, Poznań 1997, s. 33.

²⁸ P. Ketter, *Chrystus a kobiety*, Warszawa 1938, s. 445.

rękami podtrzymuje ramię Syna. Natomiast Magdalena w białej, lekkiej sukni, zapłakana, próbuje przechylić się tak, by zza otaczających Jezusa ludzi dojrzeć Go jeszcze po raz ostatni, widzieć Go jak najdłużej.

Natomiast w *Złożeniu do grobu* Rafaela Santi to właśnie Magdalena pomaga mężczyznom. Jest ich aż czterech i z trudem niosą oni ciało Zmarłego do odległego grobu. Zemdlona Maryja pozostała z boku, podtrzymywana przez trzy kobiety. Magdalena nie może jednak zostawić swego Mistrza. Idzie wraz z mężczyznami trzymając dłoń Jezusa w swojej, a drugą rękę wyciąga w kierunku Jego twarzy. Pełna jest troski, by mężczyźni jak najdelikatniej nieśli ciało.

3. *Noli me tangere*

Scena spotkania zmartwychwstałego Chrystusa z Marią Magdaleną należy do najpiękniejszych scen ewangelicznych, a z pewnością jest najważniejszym epizodem dotyczącym jej życia opisywanym w Piśmie Świętym. Scena ta, zawarta tylko u św. Jana (J 20,11-18), ukonstytuowała Magdalenę jako apostołkę apostołów i to dzięki niej pozostała ona na zawsze w Kościele tą, której pierwszej objawił się Chrystus po swym zmartwychwstaniu. Stanowi ona również wdzięczny materiał zarówno do literackich jak i teologicznych interpretacji²⁹.

Nie dziwi więc, że i malarstwo sakralne uczyniło ten epizod jednym z najbardziej popularnych motywów. Obrazy przedstawiające Jezusa objawiającego się Marii Magdalenie znane są ogólnie pod nazwą *Noli me tangere*. To słowa, którymi Jezus powstrzymał rzucającą się ku Niemu Magdalenę: „nie dotykaj mnie” czy też „nie zatrzymuj mnie”. Kompozycje te pojawiły się szczególnie licznie na gruncie sztuki włoskiej końca XV wieku i w następnym stuleciu. Przedmiotem mojej analizy będą najśłynniejsze dzieła tej tematyki: obrazy Tycjana i Correggia, oraz freski Fra Angelico i Giotto.

Jan Ewangelista umieszcza akcję tego doniosłego wydarzenia „wczesnym rankiem, gdy jeszcze było ciemno” (J 20,1) w ogrodzie, w którym znajdowała się grota będąca grobem Jezusa. W opisie Janowym nie poja-

²⁹ Por. P. Ketter, *Magdalena i Zmartwychwstały*, w: tenże *Chrystus a kobiety*, Warszawa 1938, s. 451-457; K. Romaniuk, *Wiara w zmartwychwstanie, pusty grób i pojawienie się zmartwychwstałego Chrystusa*, Poznań 1985, s. 69; A. von Speyr, *Magdalena i wiara. Zmartwychwstały*, w: ta *Trzy kobiety i Pan*, przeł. J. Koźbiał, Poznań 1998, s. 25-32; P. M. Beernaert SJ, *Maria, Marta i inne. Wizerunki kobiet w Ewangelii*, przekł. M. M. Krzeptowska, Kraków 1997, s. 260-263.

wiają się żadne inne kobiety, które idą do grobu wraz z Magdaleną w opisie Marka (Mk 16,1-8) i Łukasza (Łk 24,1-11). Tam spotykają one jednak tylko anioła, który zwiastuje im zmartwychwstanie.

U św. Jana Magdalena zostaje sama w ogrodzie, podczas gdy przyprowadzeni przez nią apostołowie udali się z powrotem do towarzyszy, by powiadomić ich o pustym grobie. Wówczas to płaczącej kobiecie objawiają się aniołowie, a później zmartwychwstały Jezus, którego początkowo nie poznaje myśląc, że to ogrodnik. Dopiero gdy Chrystus zwraca się do niej po imieniu: „Mario”, rozpoznaje ona ukochany głos i prawdopodobnie wykonuje jakiś gest mający pochwycić, dotknąć lub zatrzymać Go. Scena ta pełna jest subtelnej bliskości, łączącej tych dwoje. Magdalena mówi do Jezusa pieszczotliwie „Rabbuni” (zdrobnienie od aramejskiego Rabbi - nauczyciel). Widzi więc w Nim wciąż jeszcze człowieka: przyjaciela i nauczyciela, a nie zmartwychwstałego Zbawiciela. Dlatego Jezus musi ją pohamować od jej ludzkich odruchów, jakimi z pewnością obdarzała Go za Jego ziemskiego życia. Teraz relacja się zmienia, Jezus musi wytłumaczyć nie rozumiejącej jeszcze Magdalenie, że oto: „Wstępuję do Ojca mego i Ojca waszego oraz do Boga mego i Boga waszego” (J 20,17). Ten właśnie moment, spotkania Jezusa a zarazem przemiany wiary Magdaleny, przedstawiany jest tak chętnie na wielu obrazach.

Wstępem do analizy tych dzieł może być poetycki opis Kazimierza Przerwy-Tetmajera: *Magdalena i Chrystus* (Do obrazu Edelfelta *Christ et Madeleine*):

*Błękitne mgły pajęczę
owiały drzewa śpiące,
po siwych wodach tęcze
włóczyło złote słońce.*

*Słoneczne zamyślenie
świat ogarnęło cały,
gdy Marii Magdalenie
zjawił się Zmartwychwstały.*

*Zgięła ją cześć i trwoga,
żalność ścisnęła łono -
a On szedł tam, do Boga,
w dal senną nieskończoną.*

*W błękitne mgły przejrzyste
Szedł biały w blaskach słońca,*

*a ona szepcąc: Chryste!...
patrzała nań klęcząca.*³⁰

Klimat wiersza przepojony jest spokojem, ciszą, bezruchem. Magdalena wydaje się być jakby sama na świecie, jakby poza nią i Chrystusem nic nie istniało. Podobnie o poezji Tetmajera pisze Maria Podraza-Kwiatkowska: „Otwarta, niezmierną, świetlista przestrzeń (...) stanowi jeden z ekwiwalentów nastrojów metafizycznych (...). Nastroje te wyrażane bywają w poezji okresu Młodej Polski z reguły w tonacji spokojnej; bliskie są marzenia, zadumania (...). Pełnią funkcję terapeutyczną; sugeruje się tu bowiem obojętność dla spraw egzystencjalnych wobec istnienia wiecznego, niezmiennego bytu”³¹.

Opisywany przez Tetmajera obraz Edelfelta okazał się trudny do odnalezienia, ale wiersz ten mógłby być z powodzeniem opisem kilku innych obrazów *Noli me tangere*. Jeśli chodzi o przyrodę i niebo, to szczególnie adekwatny wydaje się być opis Tetmajera przy spojrzeniu na dzieła Tytjana i Correggia. Rysujące się z tyłu niebo jest jeszcze ciche, ciemnawe od świtu, choć u dołu przebija się już żółte światło słoneczne, nadając niebu niesamowity, dziwny kolor. Na żadnym z obrazów nie widać grobu. Jest tylko jedno duże drzewo, przy którym stoi Chrystus, i kilka innych, mniejszych w oddali.

Tetmajer przedstawia co prawda Chrystusa już jakby wznoszącego się ku niebu, idącego ku Ojcu („w błękitne mgły przejrzyste szedł biały w blaskach słońca”), ale zabieg ten miał prawdopodobnie zaakcentować dystans, jaki powstał pomiędzy Jezusem a Magdaleną, miał uwypuklić jej poczucie straty. Jezus, mimo iż stoi tuż obok, jest inny, nieosiągalny, nie pozwala się dotknąć, zatrzymywany nie chce zostać, mówi o wstąpieniu do Ojca.

W wierszu Tetmajera delikatnie zarysowana jest owa dwoistość Magdaleny, która staje się już jakby jej nieodłącznym atrybutem. Z jednej strony w wymiarze sakramentalnym zaznacza się jej szacunek do Chrystusa jako Boga: „zgięła ją cześć i trwoga (...) patrzała nań klęcząca”. Te jednak uczucia strachu i kultu należnego Bogu, charakterystyczne dla człowieka wierzącego, w przypadku Marii Magdaleny zostają zmacone przez całkowicie ziemską relację. Dla niej to jest jej przyjaciel, który odchodzi od niej gdzieś tam, do Boga. Ona tego wciąż jeszcze w pełni nie pojmuje.

³⁰ K. Przerwa Tetmajer, *Poezje*, t. 2, Warszawa 1914, s. 25

³¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy - dekadenci - herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 49.

Odczuwa to przede wszystkim jako moment utraty („żałość ścisnęła łono”). Skamieniała i rozżalona patrzy za odchodzącym Jezusem i, nie mogąc już nic zrobić, szepce tylko Jego imię. („Według zwykłej typologii *Noli me tangere* Jezus usuwa się przed Marią Magdaleną, która klęcząc wykonuje gest, rzuca się lub pochyla ku Niemu. Zachowuje się w sposób gwałtowny”³²).

Magdalena oddająca cześć zmartwychwstałemu Chrystusowi przedstawiona jest na freskach Giotta i Fra Angelico. Ubrana w charakterystyczną dla siebie czerwoną suknię (u Giotta ma przykrytą głowę, co w przypadku Magdaleny jest czymś wyjątkowym; prawdopodobnie ma to podkreślić jeszcze bardziej dostojność chwili), klęczy przed Jezusem. Wyciąga do Niego obie ręce, a Chrystus kieruje ku niej swą prawą dłoń. U Fra Angelico wydaje się, że ich dłonie zaraz się zetkną, natomiast u Giotta jest to wyraźny gest zatrzymujący przed dotykiem. Na obu dziełach Chrystus stawia swą prawą stopę tak, jakby miał zaraz odejść. „U Fra Angelico zachowanie Chrystusa jest pełne delikatności, a ponieważ malarz nadał Mu lekkość zjawy (stopy zdają się nie deptać trawy), jest wyrazem pocieszającej czułości”³³.

Inaczej przedstawione jest to spotkanie na obrazach Tycjana i Correggia. Podkreślone jest tu rozgrywanie się typowo ludzkich kontaktów pomiędzy Magdaleną a Chrystusem. „*Noli me tangere* to przejaw nie tylko niemożności wejścia ziemianki w przeistoczoną rzeczywistość Jezusa–Boga, lecz także podtekstu erotycznego, gdzie Magdalena to symbol cielesności i erotyzmu, Jezus – absolutnej czystości i aseksualizmu”³⁴.

Scena spotkania Jezusa i Magdaleny w ogrodzie jest nowotestamentalnym odniesieniem do Pieśni nad pieśniami. „Już św. Bernard z Clairvaux wskazywał na związek postaci Magdaleny i oblubienicy z Pieśni nad pieśniami”³⁵. Już spotkanie na uczcie u faryzeusza ma tu swój wydźwięk: „Gdy król wśród biesiadników przebywa, nard mój rozsiewa woń swoją” (Pnp 1,12). W innych wersetach odnaleźć można uczucia Magdaleny w poranek zmartwychwstania: „Na łożu mym nocą szukałam umiłowanego mej duszy, szukałam go, lecz nie znalazłam. Wstanę, po mieście chodzić będę, wśród ulic i placów szukać będę ukochanego mej duszy (...). Spotkali mnie strażnicy, którzy obchodzą miasto. «Czyście widzieli miłego duszy mej?» Zaledwie ich minęłam, znalazłam umiłowanego mej

³² M. Jover, *Chrystus w sztuce*, przekł. T. Łozińska, E. Morka, Warszawa 1994.

³³ M. Jover, dz. cyt.

³⁴ E. Krawiecka, dz. cyt. s. 34.

³⁵ Tamże, s. 34.

duszy, pochwycałam go i nie puszczać” (Pnp 3,1-4). Jest tu także miejsce dla towarzyszek Magdaleny, które wybrały się wraz z nią do grobu: „Dokąd odszedł twój umiłowany, o najpiękniejsza z niewiast? W którą zwrócić się stronę miły twój, byśmy go wraz z tobą szukały? Miły mój zszedł do swego ogrodu, ku grędom balsamicznym, aby paść stado swoje w ogrodach” (Pnp 6,1-2).

Obrazy Tycjana i Correggia mają w sobie ten właśnie erotyczny i miłosny klimat Pieśni nad pieśniami. Brak tu owego sakramentalnego wydźwięku, jakim przepełnione zostały wcześniejsze freski. Tam Jezus cały spowity był w białe szaty, nad głową miał aureolę, a Magdalena kłęczała przed Nim. Natomiast na wspomnianych obrazach Jezus ma nagi tors, okryty jest tylko symboliczną materią, a u Tycjana jest wręcz prawie nagi. Na obrazie Correggia Magdalena siedzi na piętach, nie wyciąga rąk do Chrystusa, natomiast wpatruje się w Niego żarliwie. On jedną rękę wznosi ku niebu, pokazując jej, dokąd teraz odejdzie, drugą, skierowaną w jej stronę, powstrzymuje ją od wszelkich gestów. I tu również, podobnie jak na freskach, Jezus wysuwa prawą stopę w przeciwnym kierunku, jakby chcąc zaraz odejść. „Malarz zastosował kompozycję po przekątnej, którą wyznaczają nie tylko ręce św. Magdaleny i Chrystusa, ale również ich spojrzenia”³⁶.

Jeszcze pełniejszy dynamiki i dramatyzmu jest obraz Tycjana. Magdalena przybita do ziemi ciężarem swoich bogatych, czerwonych szat, ma postawę jakby żebrającą o ten ostatni dotyk. Wygląda, jakby czołgała się za Jezusem na rękach. Opiera się na jednej ręce, a drugą wyciąga ku Chrystusowi z wyraźnym zamiarem dotknięcia Go. Cała jej przykurczona postać pochyla się ku Niemu. Natomiast Chrystus wyraźnie odsuwa się od niej. Nie stoi prosto, lecz wygina się w tył, zabierając nawet swą szatę. Patrzy na Magdalene z smutkiem, chcąc w jak najdelikatniejszy sposób dać jej do zrozumienia, by nie dotykała Go. Ten lekko taneczny ruch, którym Chrystus usuwa się i wymija Magdalene, jakby chcąc przejść dalej, by później zwrócić się w jej stronę, jest cechą często spotykaną, mimo że nie wprowadzoną bezpośrednio przez temat³⁷.

W słowach Jezusa „nie dotykaj mnie” jest pewna dwoistość. „Jego zachowanie jest złożone – jest w Nim zarazem wyrozumiałość i chęć odpchnięcia”³⁸. Ta ewangeliczna scena pełna jest niejasności. Dlaczego Jezus nie pozwala dotknąć się Magdalenie w ogrodzie, podczas gdy później po-

³⁶ *Sztuka świata*, t. 6, red. nauk. P. Trzeciak, Warszawa 1991, s. 94.

³⁷ Por. M. Jover, dz. cyt.

³⁸ Tamże.

zwala na to jej i drugiej Marii: „One podeszły do Niego, objęły Go za nogi i oddały Mu pokłon” (Mt 28,9). Może dlatego, że był to właśnie pełen czci pokłon? Podczas gdy Magdalena w ogrodzie występuje jako oblubienica, nie rozumiejąca jeszcze wiele kochająca kobieta?

Jedno jest pewne: Ta trudna do zinterpretowania scena, pełna dwiistości i subtelnych znaczeń, doczekała się takich właśnie realizacji w malarstwie. Spotykają się tu, jak zwykle w Magdalenie, *sacrum* i *profanum*, miłość ziemską i Bożą, człowieczeństwo i boskość Chrystusa, świętość i kobiecość Magdaleny, *eros* i *tanatos*.

Zakończenie

Jaka więc była Maria Magdalena? Czy była tylko owładniętą przez siedem złych duchów jawnogrzeznicą, a później, po namaszczeniu stóp Jezusa, wierną Jego uczennicą, której wielka miłość zasłużyła na wyróżnienie spotkania Go tuż po zmartwychwstaniu? Tyle mówi nam Pismo Święte. Jednakże sztuka, opierająca się na tradycji i współtworząca ją, buduje o wiele bardziej złożony obraz Marii Magdaleny.

Na podstawie tak licznych i różnorodnych dzieł odnaleźć można, mimo indywidualnych koncepcji poszczególnych twórców, pewną niezmienną kanwę, na jakiej tworzy się tę postać. W malarstwie widoczne jest to szczególnie w warstwie wizualnej, co starałam się ukazać w powyższym artykule. Utrwalone tam wzorce nie istnieją jednakże tylko dla samych siebie. Myślenie o Marii Magdalenie, a co za tym idzie sytuowanie jej w pewnym porządku w układach malarskich, czy też odwrotnie: miejsce, jakie przydano tej świętej (jak i innym postaciom biblijnym) w dziełach plastycznych implikuje sposób ujmowania jej w innych dziedzinach sztuki. Malarstwem karmi się całymi garściami literatura, czego kilka przykładów podałam powyżej. Również teatr, a przede wszystkim sztuki pasyjne, wzorują się niejednokrotnie w wyobrażeniach męki Pańskiej na dziełach malarskich. Tak więc poszczególne dziedziny sztuki korespondują ze sobą, dodając do biblijnego przekazu poszerzony sposób myślenia o św. Marii Magdalenie.

Summary

The paper focuses on the motif of Mary Magdalene, one of the most popular biblical characters. Mary Magdalene is traditionally identified with a sinful woman (described as having anointed the Lord's feet) (Luke 7:36-50) and with Mary of Bethany, the sister of Martha, who also anointed

Jesus_ (John 12:3), and considered to have been the closest companion of Jesus. Mary Magdalene has been a popular subject of many poems and painting. Magdalene the Penitent is customarily portrayed with long loose hair falling down her naked shoulders. Among her attributes are a nard fiask, a cross, a book and a skuli. The author concentrates on the non conventional painting by Georges de la Tour in which Mary Magdalene is depicted with startling austerity. The saint frequently appears in scenes of Passion where she is positioned at the foot of the cross while the mourning Virgin Mary and Saint John observe at the side from nearby. She is also often seated at the feet of the dead body of Christ in Pietas and appears in scenes of entombment of Christ. All those scenes present dynamic portrayals of mourning Mary Magdalene where always pictured as a prostitute she is an involved participant of the happening. Other popular portrayals are *Noli me tangere* scenes where Jesus appears to Mary after his resurrection. Painters depict the close relationship between Mary Magdalene and Christ marking the changes it had undergone. The character of Mary Magdalene, the inspiration of painters and poets, combines various conflicts: *sacrum* and *profanum*, earthy and noble love, *eros* and *tanatos*. The works of literature and art exploiting the motif of Mary Magdalene have inspired each other.