



*Liturgia Sacra 19 (2013), nr 1, s. 147–167*

GRZEGORZ KUBIES  
Warszawa

## **SACRUM I PROFANUM W OBRAZIE *MARIA IN SOLE* GEERTGENA TOT SINT JANS (część I)**

*Helenie Ponikwii (1915–2010) in memoriam*

Jedynym udokumentowanym dziełem Geertgena tot Sint Jans, pozwalającym na pewną atrybucję oraz dosyć precyzyjną datację, jest tryptyk *Ukrzyżowanie*, namalowany ok. 1484 r. do głównego ołtarza kościoła Joannitów w Haarlemie (Janskerk); w tym roku zakonników z Haarlemu odwiedziła delegacja z klasztoru z Rodos, informując o pozyskaniu od sułtana Bajazyda II (1447/ 48–1512) relikwii św. Jana Chrzciciela. Do naszych czasów zachowały się dwie kwatery jednego skrzydła (awers i rewers) ołtarza — *Oplakiwanie* i *Spalenie kości św. Jana Chrzciciela* (Wiedeń, *Kunsthistorisches Museum*)<sup>1</sup>. Drugie skrzydło wraz z częścią środkową zostały zapewne zniszczone w 1566 r. — w czasie rewolty ikonoklastów (*Beeldenstorm*), bądź podczas oblężenia miasta w 1573 r. Stosunkowo późnym, aczkolwiek podstawowym źródłem biograficznym jest fundamentalna dla malarstwa północnej Europy praca *Schilder-boeck* Karela van Mandera (1548–1606), który podaje, że Geertgen (Gheerit van Haerlem) był uczniem haarlemskiego malarza Alberta van Ouwatera

<sup>1</sup> Zob. A. CHÂTELET, *Early Dutch Painting. Painting in the Northern Netherlands in the Fifteenth Century*, Lausanne 1988, s. 99–106.

(czynny 1440–1465)<sup>2</sup>. Z tego samego dzieła wiemy, że mieszkał i pracował w klasztorze Joannitów (*Sint Jansheeren*; stąd określenie: „Geertgen od św. Jana”) w Haarlemie<sup>3</sup>, gdzie jako *famulus ac pictor* był zapewne zwolniony z obowiązków nakładanych na malarzy cechowych. Według niderlandzkiego historiografa artysta miał umrzeć w dwudziestym ósmym roku życia<sup>4</sup>. Dziś na ogół przyjmuje się, że zmarł przed 1495 r.<sup>5</sup> W 2008 r. Friso Lammertse zasugerował, że śmierć nastąpiła już ok. 1485 r.<sup>6</sup>, zaś John R. Decker w swej odważnej opinii, wyrażonej rok później, przesunął datę śmierci Geertgena na 1517 r.<sup>7</sup>

Badacze odwołując się do *Schilder-boeck* oraz ustaleń Maxa J. Friedländera z 1903 r.<sup>8</sup>, sytuując datę urodzin Geertgena tot Sint Jans ok. 1460/65 r.<sup>9</sup> Diane O. Scillia, opierając się na analizie leksykalnej fragmentu *Schilder-boeck* (van Mander posługuje się wyrazem *discipel*, a nie *leerling*; fol. 128v-129), wysunęła hipotezę, jakoby Geertgen nie tyle (po wcześniejszym ukończeniu nauki zawodu) pracował w atelier Alberta van Ouwatera, co po prostu naśladował styl tego mistrza<sup>10</sup>. James

<sup>2</sup> Dzieło *Schilder-boeck* zostało ukończone w 1604 r. Tekst oryginalny zob. <http://www.dbnl.org> (21.08.2011); wzmianka na temat Geertgena tot Sint Jans — fol. 206r. Przekład angielski: W. STECHOW, *Northern Renaissance art, 1400–1600. Sources and documents*, Englewood Cliffs, NJ 1999<sup>3</sup>, s. 18–19. Zob. W.S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago – London 1991.

<sup>3</sup> Współpraca malarza z joannitami, jak sugeruje Albert Châtelet, mogła opierać się na umowie, w ramach której zapłatę za utrzymanie stanowiły prace malarskie na rzecz wspólnoty klasztornej. CHÂTELET, *Early Dutch Painting*, s. 93; zob. też s. 94–97. Geertgen malował także dla augustianów oraz dominikanów; zob. J. SNYDER, *The Early Haarlem School of Painting. II. Geertgen tot Sint Jans*, AB 42 (1960), s. 130–131.

<sup>4</sup> W *Liber memoriarum domus hospitalis S. Joannis Hierosolimitani* odnotowano śmierć Geertgena tot Sint Jans (*Gherijt Gheritz, fr[ater] de scilder*) w lipcu, bez podania roku.

<sup>5</sup> Zob. SNYDER, *The Early Haarlem School of Painting. II*, s. 115–117; M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, t. V, Leyden 1969, s. 11–12; J. SNYDER, *The Early Haarlem School of Painting, III. The Problem of Geertgen tot Sint Jans and Jan Mostaert*, AB 53 (1971), s. 445–447; E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, t. I, New York 1971, s. 324–325; CHÂTELET, *Early Dutch Painting*, s. 93–94; H. BELTING, C. KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, s. 264; B. RIDDERBOS, *Objects and Questions*, w: B. RIDDERBOS, A. VAN BUREN, H. VAN VEEN (red.), *Early Netherlandish Painting. Rediscovery, Reception, and Research*, Los Angeles 2005, s. 150–152.

<sup>6</sup> F. LAMMERTSE, J. GILTAIJ (red.), *Vroege Hollanders. Schilderkunst van de late Middeleeuwen*, Rotterdam 2008, s. 76–81 (F. Lammertse).

<sup>7</sup> J.R. DECKER, *The Technology of Salvation and the Art of Geertgen Tot Sint Jans*, Farnham-Burlington, VT 2009, s. 18. Autor łączy postać Geertgena z Ghaerbrantem, zmarłym w 1517 r. i pochowanym w haarlemskiej siedzibie joannitów.

<sup>8</sup> M.J. FRIEDLÄNDER, *Geertgen tot Sint Jans*, JPK 24 (1903), s. 62–70. Badacz przyjął za *Schilder-boeck*, że Jan Mostaert (ok. 1475–1555/56) nie znał Geertgena.

<sup>9</sup> Zob. np. R.E.O. EKKART, *Geertgen tot Sint Jans*, w: K.G. SAUR (red.), *Allgemeines Künstler-Lexikon*, t. L, München – Leipzig 2006, s. 546. Kilka najnowszych pozycji bibliograficznych zawiera hasło *Geertgen tot Sint Jans* (notabene to samo co w *The Dictionary of Art*) autorstwa J. SNYDERA w: G. CAMPBELL (red.), *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art*, t. II, New York 2009, s. 44–46.

<sup>10</sup> D.O. SCILLIA, *Van Mander on Ouwater and Geertgen*, AB 60 (1978), s. 271–273.

Snyder w przekazie Karela van Mander dostrzegął dwie problematyczne kwestie: relację mistrz – uczeń (Geertgen był, jego zdaniem, za młody, aby zdobywać arkana zawodu u Alberta van Ouwatera) oraz wiek, w którym miał umrzeć artysta (uważa, że malarz był czynny ok. 20 lat)<sup>11</sup>. Z kolei Antoni Ziemia w krótkiej nocie Karela van Mandera zauważa przejście schematu: stary mistrz – nowy mistrz z *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* Giorgia Vasariego (1511–1574), ponadto wyraża krytyczne uwagi dotyczące faktografii (sięganie do pamięci zbiorowej)<sup>12</sup>

Zachowana wzmianka z 1475/76 r. o Gheerkinie de Hollandere, adeptce sztuki iluminatorskiej, w dokumentach brugijskiego Cechu św. Jana i św. Łukasza (*Sint-Jan & Sint-Lucasgilde*) dała asumpt do utożsamienia go z Geertgenem tot Sint Jans<sup>13</sup> Identyfikacja Gheerkina de Hollandere wzmiankowanego pośród dziesięciu innych uczniów (*nieucommende leerkinders*) z Geertgenem, który zanim osiadł w Haarlemie być może przebywał krótko w Brugii i Gandawie, wydaje się być mało prawdopodobna<sup>14</sup>

Korpus dzieł malarza, wyrafinowanego obserwatora natury, wrażliwego kolorysty o zróżnicowanej paletcie odcieni światła, wyłoniony na podstawie analizy stylistycznej<sup>15</sup> obejmuje obecnie ok. 10 pozycji<sup>16</sup>; wcześniej liczył ok. 14 malowideł<sup>17</sup> Ze względu na bogate treści ideowe, być może za najważniejszy w *oeuvre* Geertgena tot Sint Jans należy uznać miniaturowy obraz (24,6 x 18,1 cm) datowany zazwyczaj na lata 80-te XV w.<sup>18</sup> — *Maria in sole*<sup>19</sup>, przechowywany w *Museum Boijmans van*

<sup>11</sup> J. SNYDER, *Geertgen tot Sint Jans*, w: J. TURNER (red.), *The Dictionary of Art*, t. XII, London – New York 1996, s. 231; zob. TENŻE, *The Early Haarlem School of Painting. III*, s. 446; autor omawia różne poglądy na długość okresu działalności twórczej malarza (1465–1495).

<sup>12</sup> A. ZIEMBA, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. II: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011, s. 341–345.

<sup>13</sup> R. KOCH, *Geertgen tot Sint Jans in Bruges*, AB 33 (1951), s. 259–260. Dokumentem, który przywołuje autor, jest *Le beffroi*, t. IV: 1872–1873, s. 291.

<sup>14</sup> W Gandawie malarz miał zapoznać się z tzw. *Ołtarzem Monforte* (*Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie*; ok. 1470–1475) Hugona van der Goesa (ok. 1440–1482). Na temat wpływu tego malarza na twórczość Geertgena — zob. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, s. 329–330; SNYDER, *The Early Haarlem School of Painting. II*, s. 113–132 (*passim*; ponadto badacz stwierdza: *Geertgen owes very much to the general Ouwater-Bouts tradition*, s. 117); C.D. CUTTLER, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York 1968, s. 161–165 (Cutler wskazuje także na oddziaływanie Dirka Boutsy); CHÂTELET, *Early Dutch Painting*, s. 118–119 (Châtelet dostrzega również wpływ Jana van Eycka, s. 119–120).

<sup>15</sup> Zob. CHÂTELET, *Early Dutch Painting*, s. 106–108, 116–118; M. FARIÉS, *Geertgen tot Sint Jans. Continuing Studies of the Painting Process*, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art” 33 (2007/2008), s. 22–32; TENŻE, *The Vienna wing panels by Geertgen tot Sint Jans and his drawing and painting technique*, „Oud Holland. Quarterly for Dutch Art History” 123 (2010), s. 187–219.

<sup>16</sup> CHÂTELET, *Early Dutch Painting*, s. 98–99; SNYDER, *Geertgen tot Sint Jan*, s. 231–233; zob. też M. DAVIES, *National Gallery Notes. Netherlandish Primitives. Geertgen tot Sint Jans*, BMag 70 (1937), s. 88–92.

<sup>17</sup> SNYDER, *The Early Haarlem School of Painting. II*, s. 113–132; autor uwzględnił ustalenia M.J. FRIEDLÄNDERA (*Die Altniederlandische Malerei*, t. V, Berlin 1927, s. 11–64).

<sup>18</sup> Dendrologiczna analiza dębowej deski pozwala stawiać hipotezy na temat daty powstania dzieła, ustanawiając dolną granicę na 1454 r.; bardziej prawdopodobna datacja — po 1468 r.; zob. P. KLEIN,

*Beuningen* w Rotterdamie (nr inw. 2450)<sup>20</sup>; strona internetowa muzeum podaje późniejszą datację obrazu: 1490–1495<sup>21</sup>. Ta tablica wraz z wykonanym najprawdopodobniej nie przez samego Geertgena *Ukrzyżowaniem oraz scenami pasywnymi* (Edynburg, *The National Galleries of Scotland*; NG 1253) tworzyła niegdyś dyptyk<sup>22</sup>. Obraz z muzeum rotterdamskiego stanowi obok atrybuowanej mu *Madonny z Dzieciątkiem* z mediolańskiej *Pinacoteca Ambrosiana* oraz *Rodziny Maryi* (ok. 1485–1496) z *Rijksmuseum* w Amsterdamzie trzecie dzieło tworzące niewielką grupę przedstawień maryjnych. Ostatni z wymienionych obrazów Albert Châtelet przypisał Mistrzowi Rodziny Maryi z Amsterdamu, zaś za autora obrazu z muzeum w Rotterdamie uważa Mistrza Tryptyku z Antwerpii<sup>23</sup>. Wątpliwości co do autorstwa Geertgena wysuwał Friso Lammertse<sup>24</sup>. Dodajmy, że z Geertgenem łączono też wizerunek *Madonny z Dzieciątkiem* ze *Staatlichen Museen zu Berlin*<sup>25</sup>.

W zależności od perspektywy badawczej<sup>26</sup>, obraz z *Museum Boijmans van Beuningen* nosi różne nazwy, m.in. (przytaczam je w językach oryginalnych): *Our Lady of the Sanctus*<sup>27</sup>, *Maria in Sole*<sup>28</sup>, *Madonna en de stralenkrans*<sup>29</sup>, *The glorification*

*Dendrochronological analyses of panels from the fifteenth and sixteenth centuries*, w: F. LAMMERTSE (red.), *Van Eyck to Bruegel, 1400–1550. Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam 1994, s. 23; TENŹE, *Unfolding the Netherlandish Diptych. Dendrochronological Analyses*, w: J.O. HAND, R. SPRONK (red.), *Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, New Haven – London 2006, s. 221.

<sup>19</sup> James Snyder podaje (1960), że obrazy *Maryi Apokaliptycznej* w typie *Madonny* Geertgena tot Sint Jans znajdują się w ratuszu miejskim w Pretorii oraz w kolekcji G. Wildensteina w Nowym Jorku; TENŹE, *The Early Haarlem School of Painting*, przyp. 77, s. 131.

<sup>20</sup> J.O. HAND, C. METZGER, R. SPRONK, *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*, Washington – New Haven – London 2006, il. s. 91 (nr kat. 11).

<sup>21</sup> <http://collectie.boijmans.nl> (22.08.2011).

<sup>22</sup> HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, il. s. 90. Autorzy na podstawie badań stylistycznych oba skrzydła dyptyku atrybuują Geertgenowi tot Sint Jans (s. 89). Strona internetowa muzeum podaje następującą datację tablicy (24,4 x 18,4 cm): koniec XV – początek XVI w.; zob. <http://www.nationalgalleries.org> (22.08.2011). Oba panele powiązał razem po raz pierwszy IOHAN QUIRIJN VAN REGTEREN ALTENA; TENŹE, *The Glorification of the Virgin by Geertgen tot St. Jans (S. Sulzberger) — Postscriptum*, „Oud Holland. Quarterly for Dutch Art History” 74 (1959), s. 169–173. Ślady po identycznie rozmieszczonych zawiasach odkryte podczas badań radiograficznych niezbitcie dowodzą, że oba panele tworzyły w przeszłości dyptyk.

<sup>23</sup> CHÂTELET, *Early Dutch Painting*, s. 122–124, 134–136.

<sup>24</sup> LAMMERTSE, *The glorification of the Virgin*, s. 79.

<sup>25</sup> PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, s. 326; SNYDER, *The Early Haarlem School of Painting. II*, s. 119, 121; CUTTLER, *Northern Painting*, s. 163. W kontekście ikonografii maryjnej należy umieścić też powstałe w kręgu Geertgena *Drzewo Jessego* (Amsterdam, *Rijksmuseum*; ok. 1500).

<sup>26</sup> Wielopłaszczyznowe badania nad obrazem rozpoczyna artykuł M.J. FRIEDLÄNDERA: *Zu Geertgen tot Sint Jans*, „Maandblad voor Beeldende Kunsten” 25 (1949), s. 186–188.

<sup>27</sup> D.M. HOFFMAN, *A little-known Masterpiece. Our Lady of the Sanctus*, „Liturgical Arts” 18 (1950), s. 43–45.

<sup>28</sup> H. VAN OS, *Coronatio, Glorificatio en Maria in Sole*, „Bulletin Museum Boymans-van Beuningen” 15 (1964), s. 22–38.

<sup>29</sup> L. WUYTS, *De madonna en de stralenkrans van Geertgen tot Sint-Jans, een ikonologisch onderzoek*, *Annalen van het XLIII congres der federatie van kringen voor oudheidkunde en geschiedenis van België*, Sint-Niklaas 1974, s. 348–357.

of the Virgin<sup>30</sup>, *Madonna of the Rosary*<sup>31</sup>. Nazwę *Maria in sole* przyjąłem ze względu na apokaliptyczne źródło omawianego wyobrażenia maryjnego (*Andachtsbild*).

W niniejszym artykule, po zwięzłej prezentacji postaci malarza — śmiem twierdzić, że niezbyt znanej w Polsce — prowadzę dyskurs umieszczony w czterech kontekstach: kontekście literackiego pierwowzoru (*Et signum magnum paruit in caelo: mulier amicta sole*), kontekście treści różańcowych (*Rosarium Virginis Mariae*), które uważam za najdonioślejsze, kontekście kosmologicznym (*Motus autem non est ens completum, sed est via in ens...*) i wreszcie kontekście muzykologicznym (*Musica coelestis vel mundana*), interpretując obraz jako „mały katalog” piętnastowiecznych instrumentów muzycznych. Pierwszym dwóm częściom towarzyszą rozważania o charakterze egzegetyczno-teologicznym z elementami refleksji kultowo-pobożnościowej, pozwalające na pełniejszy wgląd w maryjne treści malowidła<sup>32</sup>. Tablicę z *Museum Boijmans van Beuningen* w każdej z części studium umieszczam na tle ówczesnych zabytków malarskich, ze szczególnym uwzględnieniem ośrodka niderlandzkiego.

## 1. *Et signum magnum paruit in caelo: mulier amicta sole*<sup>33</sup>

W centrum rozświetlonej mistycznym światłem kompozycji znajduje się Maryja (Jej głowa posiada typową dla postaci malowanych przez Geertgena tot Sint jajowatą formę) z koroną na głowie, zakończoną dwunastoma gwiazdami, odziana w długą, karmazynową szatę, trzymająca w rękach po swej prawej stronie nagie Dzieciątko. Jej stopy spoczywają na ukazanym w nowiu księżycu, wokół którego wije się smok. Obie postaci otaczają — wraz z oddalaniem się od środka obrazu transmutacji świetlnej ulega wizualizacja anielskiego *universum* — trzy kręgi aniołów, dające efekt „żywej” mandorli. Wszyscy, oprócz 12 serafinów, zostali wyposażeni w przedmioty odnoszące się do dwóch różnych porządków rzeczywistości.

Wśród badaczy panuje powszechna zgoda co do literackiego pierwowzoru maryjnej wizji Geertgena tot Sint Jans, którym jest zasadniczo treść wersetu otwierającego dwunasty rozdział Apokalipsy: „Potem wielki znak ukazał się na niebie:

<sup>30</sup> LAMMERTSE, *The glorification of the Virgin*, s. 75–79.

<sup>31</sup> J. SNYDER (L. Silver, H. Luttikhuisen), *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, and the Graphic Arts from 1350 to 1575*, Upper Saddle River, NJ 2005<sup>2</sup>, s. 181.

<sup>32</sup> W tym miejscu pragnę zwrócić uwagę, że w historii egzegezy Ap 12 zauważalny jest brak syntetycznych opracowań koncentrujących się na maryjnej interpretacji tego fragmentu Apokalipsy. Zob. L. STEFANIAK, *Interpretacja 12 rozdziału Apokalipsy św. Jana w świetle historii egzegezy*, Poznań 1957. Pośród stosunkowo nielicznych współczesnych opracowań należy wymienić: F. SIEG, „*Niewiasta*” i „*syn*” w *Apokalipsie Jana 12. Studium egzegetyczno-krytyczne*, Warszawa 1987; C.M. PIASTRA, F. SANTI (red.), *Maria, L'Apocalisse e il Medioevo. Atti del III Convegno mariologico della Fondazione Ezio Franceschini con la collaborazione della Biblioteca Palatina di Parma. Parma, 10–11 maggio 2002*, Firenze 2006. Po zakończeniu prac redakcyjnych niniejszego tekstu ukazał się artykuł: B. KOCHANIEWICZ, „*Niewiasta obleczona w słońce*” (*Ap 12,1*) w *interpretacji dominikanów XIII wieku*, RBL 65 (2012), s. 40–55.

<sup>33</sup> Ap 12,1.

Niewiasta obleczona w słońce, i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu” (Ap 12,1)<sup>34</sup>. Choć „Smok, Wąż starodawny, który się zwie diabeł i szatan” (Ap 12,9) w obrazie Geertgena nie odpowiada opisowi drugiego znaku: „Oto wielki Smok barwy ognia, mający siedem głów i dziesięć rogów — a na głowach jego siedem diademów” (Ap 12,3), to został ukazany jako istota apokaliptyczna pokonana, przywołując tym samym treść Ap 12,7-8, której kontynuację stanowi Ap 12,9-18. Sugestia malarza prowadzi także do opisu wydarzeń poprzedzających wydalenie Adama i Ewy z Edenu, podczas których zantagonizowani zostali wąż / diabeł i Ewa oraz ich potomstwo. Tekst Rdz 3,15 daje podstawę do podjęcia rozważań eschatologicznych (ostateczne zwycięstwo człowieka) oraz mesjańskich (do zwycięstwa przyczynia się jednostka). Gertrud Schiller w ramach omawiania motywu Maryi jako *Schlangentreterin* (*Maria victrix*) czyni krótką aluzję do połączenia trzech motywów: Ewy, Niewiasty apokaliptycznej oraz Maryi, podając za przykład obraz Geertgena<sup>35</sup>

Poprawne odczytanie tekstu Ap 12,1-6 wymaga włączenia do dyskursu kilku fragmentów starotestamentalnych, m.in.: Rdz 1,14-18; 3,15<sup>36</sup>; 37,9; Ps 84,12; Ps 89,37-38; Ps 148,3; Pnp 6,10; Mdr 7,26.29-30; Iz 7,14; 27,1; 60,1-2.19-20<sup>37</sup>; 66,7-14; Dn 7,7; 10,13. Istotna z punktu widzenia egzegezy Ap 12,1 jawi się także literatura żydowska<sup>38</sup>.

Przyobleczenie w słońce, uchodzące w świecie starożytnym za symbol kojarzony nie tylko z bóstwami<sup>39</sup>, ale przede wszystkim z życiem, ma świadczyć o wy-

<sup>34</sup> Wszystkie cytaty biblijne w niniejszym artykule pochodzą z *Biblii Jerozolimskiej* (tekst *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2000<sup>5</sup>), K. STARZAŁA (red.), Poznań 2006 (BJ). Łaciński tekst Ap 12, 1 ma postać: *et signum magnum paruit in caelo: mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius corona stellarum duodecim* (Ap 12,1); cyt. za *Biblia Sacra Vulgata (Editio quinta)*, R. WEBER, R. GRAYSON, H.I. FREDE (red.), Stuttgart 2007. W *Biblii w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.* (transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy: J. Frankowski, Warszawa 2000<sup>3</sup>) wyraz *corona* przelożono w sposób fonetyczno-morfologiczny jako „korona”

<sup>35</sup> G. SCHILLER, *Ikographie der christlichen Kunst*, t. IV/ 2 (*Maria*), Gütersloh 1999, s. 174.

<sup>36</sup> W *Biblii Jerozolimskiej* ten fragment jest wskazywany jako najważniejszy (przyp. do Ap 12,1).

<sup>37</sup> W tych fragmentach (Iz 1–2, 19–20) dostrzega się pierwowzory motywów słońca i księżyca; zob. C.P. CEROKE (red.), *Mary, Blessed Virgin, I (in the Bible)*, w: B.L. MARTHALER (red.), *New Catholic Encyclopedia*, t. IX, Farmington Hills 2003<sup>2</sup>, s. 245.

<sup>38</sup> E. SZYMANEK, *Wykład Pisma Świętego Nowego Testamentu*, Poznań 1990, s. 507–509; R.H. MOUNCE, *The Book of Revelation (The New International Commentary on the New Testament)*, Grand Rapids – Cambridge 1998<sup>2</sup>, s. 231–236. G.K. BEALE, *The Book of Revelation. A Commentary on the Greek Text (The New International Greek Testament Commentary)*, Grand Rapids – Carlisle 1999, s. 624–628 (komentarz do Ap 12,1); R. BAUCKHAM, *Revelation*, w: J. BARTON, J. MUDDIMAN (red.), *The Oxford Bible Commentary*, Oxford – New York 2001 (repr. 2007), s. 1296.

<sup>39</sup> Zob. M. LURKER, *Gwiazdy, Słońce, Księżyc*, w: TENZE, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, t. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 64–65, 103–14, 217–219; *Czas (czas kosmiczny), Gwiazdy*, w: X. LÉON-DUFOUR (red.), *Słownik teologii biblijnej*, t. K. Romaniuk, Poznań 1990<sup>4</sup>, s. 175–176, 315–317; F.J. RAGEP, *Sonne*, w: I. FACHBEREICHEN (red.), *Lexikon des Mittelalters*, t. VII, München – Zürich 1995, k. 2047–2048; J. ENGEMANN, *Sonne, Sonne und Mond*, w: *tamże*, t. VII, k. 2049–2050; P. KUNITZSCH, M. GRAMSTHIEME, *Sterne, Sterbilder*, w: *tamże*, t. VIII, 1997, k. 131–137; D. FORSTNER, *Ciała niebieskie (słońce,*

jątkowej pozycji, bliskości wobec Boga ukazanej w „wielkim znaku” Niewiasty. Przywołajmy w tym miejscu dwa fragmenty Biblii odnoszące się do światłości transcendentnej i eschatologicznej<sup>40</sup>: „jest [Mądrość] bowiem odbłaskiem wieczystej światłości, zwierciadłem bez skazy działania Boga, obrazem Jego dobroci” (Mdr 7,26), oraz: „Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia” (J 8,12). Księżyc<sup>41</sup> pod stopami Niewiasty, rządzący w kosmosie wszystkim, co podlega cyklicznym zmianom, pomimo konotacji z niestałością (Syr 27,11), w myśl słów psalmisty może wskazywać na zgoła odmienną cechę — trwałość: „Potomstwo jego trwać będzie wiecznie [...] jak księżyc, co pozostaje na wieki, a świadkiem w chmurach jest wiernym” (Ps 89, 37-38). Korona<sup>42</sup> Niewiasty jest atrybutem wskazującym bezpośrednio na Jej niebiańską tożsamość, królewską godność<sup>43</sup>, jest także znakiem triumfu. Liczba dwanaście<sup>44</sup>, określająca ilość gwiazd w koronie, będąca liczbą kompletną (pełną), przywodzącą na myśl nie tylko synów Jakuba czy apostołów, ale i miesiące oraz znaki zodiaku, pojawia się wielokrotnie w opisie niebiańskiego Jeruzalem (bramy, aniołowie, pokolenia Izraela, warstwy fundamentu, Apostołowie Baranka; Ap 21,12-21).

Generalnie rzecz ujmując, w egzegezie jednego z najoczęściej dyskutowanych fragmentów Nowego Testamentu — Ap 12,1, dominują dwie interpretacje: Niewiastę utożsamia się z ludem Starego i/lub Nowego Testamentu (Kościołem) bądź

*księżyc, gwiazdy*, w: TAŻ, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, t. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001<sup>2</sup>, s. 92–104; *Gwiazdy, Księżyc (nów), Słońce oraz Słońce, księżyc i gwiazdy*, w: L. RYKEN, J.C. WILHOIT, T. LONGMAN III (red.), *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, t. Z. Kościuk, Warszawa 2003, s. 239, 407–408, 923–924, 924–925; zob. także poszczególne hasła (uwaga dotyczy również następujących) w *International Encyclopaedia for the Middle Ages Online* (<http://www.brepolis.net>). W Księdze Psalmów także Bóg Izraela nazwany jest słońcem: „Pan Bóg jest słońcem i tarczą” (Ps 84,12).

<sup>40</sup> Zob. *Światło i ciemności*, w: LEON-DUFOUR (red.), *Słownik teologii biblijnej*, s. 958–963; K. HEDWIG, *Licht, Lichtmetapher*, w: FACHBEREICHEN (red.), *Lexikon des Mittelalters*, t. V, 1991, k. 1959–1962; *Światło*, w: RYKEN, WILHOIT, LONGMAN III (red.), *Słownik symboliki biblijnej*, s. 984–988.

<sup>41</sup> W Nowym Testamencie księżyc, podobnie jak słońce i gwiazdy, pełni funkcję znaku kosmicznego. Podczas paruzji „księżyc nie da swego blasku” (Mt 24,29; zob. Mk 13,24). W Apokalipsie czytamy, że „słońce stało się czarne jak włosienny wór, cały księżyc stał się jak krew” (Ap 6,12); zob. L. STURLESE, *Mond*, w: FACHBEREICHEN (red.), *Lexikon des Mittelalters*, t. V, 1993, k. 748–750.

<sup>42</sup> Korona (w BJ wieniec) w Apokalipsie wzmiankowana jest w kontekście chwały zbawionych i nagrody dla prawych ludzi (Ap 2,10; 3,11). Korony zdobią głowy dwudziestu czterech Starców apokaliptycznych (Ap 4,4,10), jest nią przyozdobiona także głowa Sędziego (Ap 14,14). Zob. M. LURKER, *Korona*, w: TENŻE, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, s. 92–93; V.H. ELBERN, *Krone*, w: FACHBEREICHEN (red.), *Lexikon des Mittelalters*, t. V, k. 1544–1547; D. FORSTNER, *Wieniec i korona*, w: TAŻ, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 435–440; *Korona*, w: RYKEN, WILHOIT, LONGMAN III (red.), *Słownik symboliki biblijnej*, s. 312–313.

<sup>43</sup> Zob. np. 2 Sm 1,10; 12,30; 2 Kr 11,12; 1 Km 20,2; 2 Km 23,11; Ps 21,4.

<sup>44</sup> Zob. D. FORSTNER, *Liczby i figury geometryczne (dwunastka)*, w: TAŻ, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 51–53 (liczba dwanaście, jak podaje autorka, występuje w Apokalipsie 22 razy); M.R.P. MCGUIRE, *Numerology*, w: MARTHALER (red.), *New Catholic Encyclopedia*, t. XII, s. 476; H.J. SORENSEN, *Numerology (in the Bible)*, w: *tamże*, t. XII, s. 476–478.

Maryją<sup>45</sup> Oprócz nadprzyrodzonego w swej istocie opisu Niewiasty, kluczowym elementem w maryjnej interpretacji Ap 12,1 jest wzmianka o narodzinach „Syna – Mężczyzny” i zabranii Go do Boga (Ap 12,5); jest to wyraźna aluzja do Wniebowstąpienia. Max Thurian w Niewieście dostrzega Izrael, błogosławioną Dziewicę, Córkę Syjonu i Kościół chrześcijański<sup>46</sup>. Roberto Coggi wymienia trzy figury: Ewę, Maryję i Kościół (przede wszystkim Kościół starotestamentalny)<sup>47</sup>, podobne wnioski płyną z lektury traktatu mariologicznego Luigiego Melottiego<sup>48</sup>. Aristide Serra w duchu mariologicznym rozważa potrójną symbolikę (Ewa, Izrael i Kościół)<sup>49</sup>. Lucien Deiss wskazując na współistnienie dwóch rzeczywistości, Maryję nazwał archetypem Kościoła<sup>50</sup>. Z kolei Bernard J. Le Frois reprezentuje nurt wybitnie mariologiczny<sup>51</sup>

Na ok. V w. datowany jest początek rozwoju kultu Niewiasty apokaliptycznej utożsamianej z Maryją<sup>52</sup>. Niemniej identyfikację maryjną, sugerując tym samym, że była ona znana już wcześniej, bodaj po raz pierwszy potwierdził Epifaniusz z Salaminy (ok. 315–403) w *Panarionie* (78,11)<sup>53</sup>. Pośród najwcześniejszych grekojęzycznych komentatorów Apokalipsy łączących „Niewiastę obleczoną w słońce” z Maryją należy wymienić Ekumeniusza (VI w.), Andrzeja z Cezarei (VI/VII w.), Pseudo-Epifaniusza (VII w.), Aretasa z Cezarei (ok. 850–ok. 944), a w obszarze języka łacińskiego Ambrożego Autperta (zm. 784) oraz Alkuina (ok. 735–804)<sup>54</sup>. Zaznaczmy, że u żadnego z wyżej wymienionych Ojców Kościoła i pisarzy chrześcijańskich interpretacja Ap 12,1 w duchu maryjnym nie wyklucza interpretacji eklezjologicznej tego fragmentu.

<sup>45</sup> H. GOLLINGER, *Apokalyptische Frau*, w: R. BÄUMER, L. SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. I, Sankt Ottilien 1988, s. 190–191 (*Geschichte der Deutung und Deutungsvorschlag*); R. LAURENTIN, *Matka Pana. Krótki traktat teologii maryjnej*, tł. Z. Proczek, Warszawa 1989, s. 56; R.E. BROWN, J.A. FITZMYER, R.E. MURPHY, W. CHROSTOWSKI (red.), *Katolicki komentarz biblijny (The New Jerome Biblical Commentary)*, tł. K. Bardski, E. Czerwińska, M. Kantor i in., Warszawa 2004<sup>2</sup>, s. 1560; E.F. SIEGMAN, *Woman Clothed with the Sun*, w: MARTHALER (red.), *New Catholic Encyclopedia*, t. XIV, s. 822; zob. R.E. BROWN I IN. (red.), *Mary in the New Testament*, Philadelphia–Mahwah 1978, s. 219–239; O. DA SPINETOLI, *Maryja w Biblii*, tł. A. Tronina, Niepokalanów 1997, s. 176–190; J. MCHUGH, *Maryja w Nowym Testamencie*, tł. A. Czarnocki, Niepokalanów 1998, s. 448–475.

<sup>46</sup> M. THURIAN, *Maryja Matka Pana. Figura Kościoła*, tł. E. Ogiński, Warszawa 1990, s. 199–206.

<sup>47</sup> R. COGGI, *La beata Vergine. Trattato di mariologia*, Bologna 2004, s. 60.

<sup>48</sup> L. MELOTTI, *Maryja, Matka żyjących. Zarys mariologii*, tł. T. Siudy, Niepokalanów 2009<sup>2</sup>, s. 53–55.

<sup>49</sup> A. SERRA, *Testimonianze mariane in Luca e Giovanni*, w: E. DAL COVOLO, A. SERRA (red.), *Storia della mariologia. Dal modello biblico al modello letterario*, t. I, Roma 2009, s. 132–137.

<sup>50</sup> L. DEISS, *Elementi fondamentali di mariologia*, Brescia 1970, s. 184.

<sup>51</sup> B.J. LE FROIS, *The Woman Clothed with the Sun (Apoc. 12). Individual or Collective?*, Roma 1954.

<sup>52</sup> L. SCHEFFCZYK, *Maryja. Matka i Towarzyszka Chrystusa. Podręcznik mariologii*, tł. J. Tumielewicz, Kraków 2004, s. 239. HILDEGARD GOLLINGER przesuwa na VI w. interpretację Niewiasty jako Maryi; TAŻ, *Apokalyptische Frau*, w: BÄUMER, SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. I, s. 191.

<sup>53</sup> Przekłady: G. GHARIB I IN. (red.), *Testi mariani del primo Millennio. Padri e altri autori greci*, t. I, Roma 2001<sup>2</sup>, s. 395–396; F. COURTH, *Teksty teologiczne. Mariologia*, tł. E. Adamiak, A. Strzelecka, Poznań 2005, s. 78–79. Tekst źródłowy: J.P. MIGNÉ (red.), *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, t. I–CLXI, Paris 1857–1866; PG 42, 716C.

<sup>54</sup> MCHUGH, *Maryja w Nowym Testamencie*, s. 512–513; zob. F.X. GUMERLOCK, *Patristic Commentaries on Revelation*, „Kerux” 23/2 (2008), s. 3–13.

Wśród pism Ildefonsa z Toledo (ok. 610–667) znajduje się *Libellus de corona Virginis*<sup>55</sup>, z adnotacją: *suppositum*; dokładna data powstania dzieła jest nieznana. Autor (Pseudo-Ildefons) dokonując symbolicznej koronacji Maryi, ozdabia złotą koronę — poszczególne elementy odpowiadają cnotom wychwalanej postaci — dwunastoma kamieniami szlachetnymi, sześcioma światłami oraz taką samą ilością kwiatów (12 + 12). W Prologu *Korony Dziewicy*, rozpoczynającym się wersem z Mądrości Syracha (Syr 45,12), zamieszcza laudację przywodzącą na myśl Ps 148, 1-3: „chwali Ją niebo, słońce, księżyc, gwiazdy, cały okrąg niebieski, chóry anielskie, zastępy niebieskich duchów”<sup>56</sup>. Wyraźne odniesienia do Ap 12,1 znajdują się w pierwszym rozdziale: „jako Matka Pana naszego Jezusa Chrystusa jesteś w chwale Boga Ojca, obleczona w słońce, uwieńczona koroną z gwiazd dwunastu, ozdobiona chwałą i blaskiem”<sup>57</sup> W rozdziale 15 pisze:

(...) słońce wysoko się wzbija, porusza się szybko, ma miły wygląd, rzuca wokół promienie. Podobnie jest z Tobą, stąd w Twej koronie postanowiłem umieścić słońce. (...) Cała jesteś jasna, piękna, czysta! Odziana w słońce, w koronie z gwiazd dwunastu na głowie, w słonecznym płaszczu, w którym Cię Jan widział, jasno nam powiedziałaś, że jak wschodzące słońce wita na wysokości Boga, tak Twe piękno i ozdoba jest na ozdobę niebiańskiej Jerozolimy triumfującej i walczącej<sup>58</sup>

Cztery rozdziały dalej sięga po obraz innego ciała niebieskiego:

(...) księżyc bierze blask od słońca i jest światłem nocy, przyjacielem i siewcą rosy. Tobie, najdroższa Pani, najlepiej on przystoi i stąd powinien się znaleźć w koronie. (...) Dlatego Ty, Pani, oświecasz noc grzechów, ciemności nocy odpędzasz i rozpraszasz, orzeźwiasz łaską dusze i namaszczasz, odkrywasz zasadzki złych duchów i wszelkie niegodziwości szatańskich fałszerstw<sup>59</sup>

W XIII w. *explicite* maryjną egzegezę Ap 12,1 dał św. Albert Wielki (ok. 1200–1280) w dziele *O naturze dobra*<sup>60</sup>, datowanym na ok. 1240 r. O Tej, której imię objaśnia na cztery sposoby (oświecicielska, gwiazda morza, morze goryczy, pani<sup>61</sup>), powiada tak:

(...) szczególnie zaś Ona jest Oświecicielką aniołów. Od Niej bowiem wszyscy aniołowie przyjmują oświecenie i poznają niektóre tajemnice, w których sływa na nich wciąż nowe światło nauki, podobnie jak od Jej Syna Jezusa Chrystusa. Wyobrażone to jest w słowach Ap 12,1 (...). Niewiastą jest tu nazwana Błogosławiona Dziewica, nie jakoby doznała naruszenia, ale ze względu na płęć oraz etymologię, albowiem swoimi modlitwami rozmięcza Ona Władcę, mianowicie Chrystusa Pana naszego. Czyta-

<sup>55</sup> *Teksty o Matce Bożej. Ojcowie wspólnej wiary (Beatam me dicent, red. S.C. Napiórkowski)*, wstęp, tł. W. Kania, Niepokalanów 1986, s. 154–200. J.P. MIGNE (red.), *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, t. I–CCXXVII, Paris 1841–1864; PL 96, 283–318.

<sup>56</sup> Cyt. za *Teksty o Matce Bożej. Ojcowie wspólnej wiary*, s. 154.

<sup>57</sup> *Tamże*, s. 155 (*Ukoronowana nasza Matka w Niebie*).

<sup>58</sup> *Tamże*, s. 180–181 (*Słońce oświecające całą koronę*).

<sup>59</sup> *Tamże*, s. 188–189 (*Księżyc w koronie Dziewicy*).

<sup>60</sup> *Teksty o Matce Bożej. Dominikanie średniowieczni (Beatam me dicent, red. S.C. Napiórkowski)*, wstęp, tł. J. Salij, Niepokalanów 1992, s. 21–33. *De natura boni*, w: E. FILTHAUT (wyd.), *Opera Omnia*, t. XXV/1, Münster 1974.

<sup>61</sup> *Teksty o Matce Bożej. Dominikanie średniowieczni*, s. 21.

my tu o Niej, że jest „obleczona w słońce”, a jest nim nic innego, tylko blask chwały i majestatu Jej Syna. W Niej świeci On więcej niż we wszystkich pozostałych stworzeniach, tak że również światło aniołów od Niej czerpie swoją jasność.

Następnie wyjaśnia symbolikę księżyca:

Księżyc pod Jej stopami to Kościół, który padając do Jej stóp, wyprasza u Niej zmiłowania. Kościół jest tu nazwany księżycem, gdyż jego światłość zmieszana jest z ciemnością, światłość bowiem Kościoła jest światłością kontemplacji i wiary.

Po czym komentarzem opatruje trzeci atrybut Niewiasty:

„A na jej głowie korona z gwiazd dwunastu” Korona wskazuje na radość Królestwa Niebieskiego. Zasiada w nim Ona jako Królowa, Matka Króla. Dwanaście gwiazd to drogocenne kamienie, jakimi błyszczy korona, którą jest uwieńczona Jej głowa, czyli najczystszy i nieskazitelny umysł. Albowiem czterema gwiazdami błyszczy Jej myśl, czterema — Jej miłość, i czterema — Jej dzieła<sup>62</sup>.

Wymieńmy jeszcze kilku innych późnośredniowiecznych autorów, reprezentujących mariologiczną linię komentarzy Ap 12,1, odsłaniających odmienne od zaprezentowanych wcześniej linie interpretacyjne. Mateusz z Aquasparta (ok. 1238–1302) w *Kazaniu II na Wniebowzięcie Maryi*, utożsamiając Niewiastę apokaliptyczną z Matką Chrystusa, nauczał: „Ukazała się więc Maryja Panna pokutującym jako znak przebaczenia i pojednania”<sup>63</sup>. Ubertino da Casale (1259–1329/1341) w *Drzewie Życia*, dając wykład pierwszego „wielkiego znaku”, wyraził przeświadczenie, że św. Jan,

umiłowany tej Matki, widzi w zwierciadle kontemplacji, jako że mówi, iż ma [Maryja] słoneczną szatę, księżycowy podnózek i gwiazdny diadem. Zatem kontemplanuje znak, który słusznie był znakiem Syna człowieczego, który dziś pokazał się na niebie. Albowiem znak okrywa i zamyka oznaczonego. A Ona okryła Syna Bożego i zamknęła Go w swoim łonie<sup>64</sup>.

Subtelna aluzję do Ap 12,1 uczynił w *Kazaniu na Święto Wniebowzięcia Maryi* Peregryn z Opoła (ok. 1260– po 1333). Pisał, iż Chrystus

okrył Ją potrójną szatą, mianowicie śnieżnobiałą ze względu na Jej dziewictwo, złotą ze względu na męczeństwo, jakiego doznała podczas Jego męki, oraz szatą ze światła ze względu na Jej świętość<sup>65</sup>.

Skromne świadectwo kwantytatywnie, choć bezsprzecznie nie ideowo, przywołanych wyżej autorów daje solidne podstawy, aby w Niewieście z Ap 12,1 widzieć Maryję. Ów fragment Apokalipsy należy wskazać jako źródłowy (nie zapominając

<sup>62</sup> Cyt. za. *tamże*, s. 32–33.

<sup>63</sup> Cyt. za M.S. WSZOLEK (red.), *Teksty o Matce Bożej. Franciszkanie średniowieczni (Beatam me dicent)*, red. S.C. Napiórkowski, wstęp S.C. Napiórkowski, Niepokalanów 1992, s. 90 (tł. M.S. Wszolek). *Sermones de Beata Maria Virgine*, Quaracchi – Florentiae 1962.

<sup>64</sup> Cyt. za *Teksty o Matce Bożej. Franciszkanie średniowieczni*, s. 134 (tł. C.T. Niezgoda). *Arbor vitae crucifixae Jesu*, wyd. Wenecja 1485.

<sup>65</sup> Cyt. za *Teksty o Matce Bożej. Dominikanie średniowieczni*, s. 84; zob. też m.in. CEZARY Z HEISTERBACH (ok. 1180–ok. 1240), *Dialogus miraculorum* (7, 1); JANZLA ROCHELLE (zm. 1245), *Kazanie IV na Wniebowzięcie Maryi*; ŚW. BONAVENTURA (ok. 1217–1274), *Kazanie VI na Wniebowzięcie Maryi*, w: L. GAMBERO (red.), *Testi mariani del secondo Millennio. Autori medievali dell'Occidente sec. XIII–XV*, t. IV, Roma 1996, s. 173–174, 191–192, 275–288.

wszakże o Pnp 6,10) w przypisywaniu maryjnych treści słońcu i księżycowi<sup>66</sup>. Ten ostatni, choć nadal w średniowieczu wykazywał eklezjologiczne konotacje, łączony za sprawą bogini Luny (gr. Σελήνη) z wodą, urodzajnością, płodnością, nader często pojawiał się w ikonografii pod stopami Matki Jezusa, odnosząc się do czystości, niepokalanych narodzin Maryi — koncepcji teologicznej, która status dogmatu uzyskała dopiero w 1854 r.<sup>67</sup>

Lektura cytowanych źródeł — obraz z *Museum Boijmans van Beuningen* jest bez wątpienia przedmiotem kultu o różnorodnych treściach religijnych, uobecniających się w indywidualnym akcie modlitewnym — pozwala w Maryi z wizji Geertgena tot Sint Jans dostrzec nie tylko „znak, który słusznie był znakiem Syna człowieka” (Ubertino da Casale), lecz osobę naznaczoną pięknem<sup>68</sup>, chwałą, godnością, świętością (te cechy wyraża datowany na IV w. utwór *Tota pulchra es Maria*<sup>69</sup>), osobę łączoną z odmiennymi, bo dogłębnie humanitarnymi cechami: opieką, orędownictwem, wstawiennictwem oraz pośrednictwem.

W XV w. — na fali wzmożonego strachu eschatologicznego<sup>70</sup>, w ramach różnych form wypowiedzi twórczej — chętnie sięgano po motywy i obrazy apokaliptyczne<sup>71</sup>, wśród nich po motyw *mulier amicta sole*<sup>72</sup>, pozbawiony jednakże sensu ostatecznego. W ramach piętnastowiecznej ikonografii maryjnej obrazy z elementami wywodzącymi się z Ap 12,1 tworzą stosunkowo niewielką grupę. Na tle zażytków tablicowych powstałych w Niderlandach oraz innych ośrodkach, głównie w Europie Północnej (z wyłączeniem bezpośrednich ilustracji do tekstu Apokalipsy), obraz Geertgena tot Sint Jans stanowi przykład wyjątkowy, gdyż jest to wizja

<sup>66</sup> Zob. G.M. LECHNER, *Sonne*, w: BÄUMER, SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. VI, 1994, s. 201; E. Möde, *Luna*, w: *Marienlexikon*, t. IV, 1992, s. 188–189; zob. też G. RAMSAUER, *Halbmond*, w: BÄUMER, SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. III, 1991, s. 74–75.

<sup>67</sup> Uczynił to PIUS IX (1792–1878; papież od 1846) w bulli *Ineffabilis Deus*.

<sup>68</sup> Tekstem biblijnym interpretowanym mariologicznie jest fragment z Pieśni nad Pieśniami: „cała piękna jesteś, przyjaciółko moja, i nie ma w tobie skazy” (Pnp 4,7).

<sup>69</sup> Tekst: *Tota pulchra es Maria! et macula (originalis) non est in te. / Tu gloria Jerusalem, / Tu laetitia Israel, / Tu honorificentia populi nostri, Alleluia*; zob. G.M. LECHNER, *Tota pulchra*, w: BÄUMER, SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. VI, s. 456–458.

<sup>70</sup> Zob. J. DELUMEAU, *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, tł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 187–219; J. KRACIK, *Trwogi i nadzieje końca wieków*, Kraków 1999, s. 124–139. Zob. też B. MCGINN, *Apocalypticism in the Western Tradition*, Aldershot 1994; TENZE, *Visions of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York 1998<sup>2</sup>.

<sup>71</sup> Zob. *Apokalypse motive*, w: E. KIRSCHBAUM (red.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. I, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968, k. 142–145; M. CAMILLE, *Visionary Perception and Images of the Apocalypse in the Later Middle Ages*, w: EMMERSON, MCGINN (red.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, s. 276–289.

<sup>72</sup> Zob. J. FONROBERT, *Apokalyptisches Weib*, w: KIRSCHBAUM (red.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. I, k. 145–150; O. STEINMANN, *Apokalyptische Frau*, w: BÄUMER, SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. I, s. 191–193 (*Kunstgeschichte*); G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. V/2 (*Die Apokalypse des Johannes; Bildteil*), Gütersloh 1991, s. 97–106 (dot. Ap 12,1–6); TENZE, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. IV/2, s. 192–193, 198–199. Treść Ap 12,1 stanowi także podstawę wyobrażenia *Immaculata* (m.in. *Tota pulchra, Maria victrix*).

w całości niebiańska, której uczestnikami są wyłącznie przedstawiciele „wyższej rzeczywistości”. Podobne ujęcie maryjnego wyobrażenia zaproponował Jean Hey (czynny ok. 1480–ok. 1500) w ukończonym ok. 1498 r. *Tryptyku Moulins* (Moulins, *Cathédrale Notre-Dame de l'Annonciation*), jednakże na skrzydłach ołtarza przedstawił donatorów wraz z ich patronami.

Pośród malarzy niderlandzkich bodaj pierwszy po motywy z Ap 12 sięgnął Mistrz z Flémalle/ Robert Campin (ok. 1375–1444). W obrazie (Aix-en-Provence, *Musée Granet*), namalowanym ok. 1435–1440 r., augustiański mnich klęczący pomiędzy św. Piotrem — w stronę którego się zwraca — i św. Augustynem ma widzenie Maryi z Dzieciątkiem inspirowane Ap 12, 1. Całostronicowa ilustracja (fol. 1v) z wykonanych w tym samym okresie (ok. 1440 r.) w Utrechcie *Godzinek Katarzyny de Cleves* (Nowy Jork, *The Morgan Library & Museum*; Ms. M. 917 i M. 945) stanowi znakomitą egzemplifikację na gruncie malarstwa miniatorskiego<sup>73</sup>. Księżna modli się przed ukazaną na tle słonecznej mandorli Maryją z Dzieciątkiem, której stopy spoczywają na księżycu w nowiu. Na lata 1445–1448 datowany jest tzw. *Ołtarz Pietera Bladelina* (*Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie*), wykonany przez Rogiera van der Weydena (ok. 1400–1464). Na lewym skrzydle, za oknem ukazuje się cesarzowi Oktawianowi Maryja z Dzieciątkiem w glorii. Prawdopodobnie w pracowni Rogiera van der Weydena (datacja: 1452–1470) powstał dyptyk (Chantilly, *Musée Condé*) dla Joanny, księżnej de Burbon (1435–1482), którego lewe skrzydło przedstawia wizję Maryi apokaliptycznej ze wszystkimi atrybutami wzmiankowanymi w Ap 12, 1. Hans Memling (ok. 1435–1494), malując w latach 1474–1479 *Ołtarz św. Janów* (Brugia, *Sint-Janshospitaal*), prawe skrzydło poświęcił w całości różnym motywom zaczerpniętym z Apokalipsy. Ukazaną w górnej części, pomiędzy aniołami–fanfarzystami i siedmiogłowym smokiem, Niewiastę można z pewnością identyfikować z Maryją, Matką Jezusa; na tle złoto-pomarańczowej mandorli widnieje anioł wyciągający ręce w kierunku Jej Syna.

## 2. *Rosarium Virginis Mariae*

Zwyczaj odmawiania różnej długości formuł modlitewnych lub medytacyjnych jest powszechnym zjawiskiem religijnym. Najstarsze świadectwo chrześcijańskie odnoszące się do tej praktyki pochodzi od Hermiasza Sozomena (ok. 400–ok. 450), który wzmiankuje św. Pawła z Teb (228–341) posługującego się w rachubie kamykami<sup>74</sup>. Bodaj pierwsze świadectwo wielokrotnego odmawiania modlitwy *Ave Maria*

<sup>73</sup> Źródło ilustracji: <http://www.themorgan.org> (12.09.2011).

<sup>74</sup> HERMIASZ SOZOMEN, *Historia Kościoła*, tł. S. Kazikowski, Warszawa 1980, s. 421 (6, 29). Oprócz kamyków, a wcześniej palców, posługiwano się w późniejszym okresie także wężłami oraz paciorkami nawlekany na sznurku. Różaniec sznurkowy miał już posiadać św. Pachomiusz (ok. 290–346), a w Europie św. Benedykt (ok. 480–547); zob. N.J. MORGAN, *Rosary*, w: TURNER (red.), *The Dictionary of Art*, t. XXVII, 1996, s. 158–160.

(drugą część — *Sancta Maria, mater Dei* — wprowadzono na przełomie XIV i XV w.<sup>75</sup>), wywodzącej się z Łk 1,28.42, zawiera żywot Ildefonsa z Toledo<sup>76</sup>. Zarówno *Ave Maria*, jak i *Pater noster* stanowiły najczęściej odmawiane modlitwy przez członków bractw maryjnych, zakładanych od XIII w. przez dominikanów. Powstające *Psalterze Maryi* wiele zawdzięczają praktyce liturgicznej. Z XII w. pochodzą najstarsze przykłady *Psalterium Beatae Mariae Virginis* (np. *Psalterium* z Pontigny), w których każdy ze 150 psalmów poprzedzano antyfoną ku czci Maryi. Na przełomie XIII i XIV w. wykształcił się inny typ *Psalterza*, w którym miejsce psalmów zajęła modlitwa *Ave Maria* recytowana po każdej ze 150 antyfon (np. *Psalterium* z Engelbert, XIV w.)<sup>77</sup>

W rozwoju formy różańca kluczowe znaczenie miała działalność kartuzów: Henryka z Kalkar (1328–1408), Adolfa z Essen (ok. 1370–1439), Dominika z Prus (1384–1460), a przede wszystkim dominikanina Alana de la Roche (1428–1475)<sup>78</sup> Ten ostatni, znany także jako Alanus de Rupe, jako inicjatora modlitwy różańcowej wskazał założyciela *Ordo Fratrum Praedicatorum* — św. Dominika (po 1170–1221). Według legendy, święty w 1214 r., po trzech dniach postów i modlitw, miał widzenie Maryi w towarzystwie trzech królowych oraz pięćdziesięciu niewiast (czytelna aluzja do formy różańca sprzed reformy dokonanej przez Jana Pawła II w 2002 r.)<sup>79</sup><sup>80</sup> Sam Alan de la Roche miał doznać w 1464 r. serii objawień, w których Matka Boża prosiła go o rozpowszechnianie nowego rodzaju *Psalterza* i założenia fraterni. Zanim przybył do Douai, gdzie w 1468–1470 r. założył Bractwo *Psalterza Maryi* (niewykluczone, że także w Lille i Gandawie), istniało już Bractwo Najświętszej Maryi Panny i św. Dominika<sup>81</sup> W 1475 r. wygłosił serię konferencji poświęconych zagadnieniu powszechności Bractwa *Psalterza Maryi*. Z tego okresu

<sup>75</sup> Ostateczną wersję modlitwy przyjęto w 1568 r. w Brewiarzu Rzymskim (BR 2). Zob. S. MAGGIANI, *Angelus*, w: S. DE FIORES, S. MEO (red.), *Nuovo Dizionario di Mariologia*, Milano 1985, s. 25–39; H. DÜNNINGER, *Ave Maria*, w: BÄUMER, SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. I, s. 309–311; J. NOWAK, *Maryja w liturgii i pobożności Kościoła*, Poznań 2009, s. 284–288.

<sup>76</sup> R. SCHERSCHEL, *Różaniec. Modlitwa Jezusowa Zachodu*, tł. E. Misiółek, Poznań 1988, s. 58.

<sup>77</sup> B. KOCHANIEWICZ, *Średniowieczni dominikanie o Matce Bożej*, Kraków 2008, s. 219–229.

<sup>78</sup> Na temat genezy różańca zob. A. WINSTON-ALLEN, *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park, PA 1997, s. 13–30; J.D. MILLER, *Beads and Prayers. The Rosary in History and Devotion*, London 2002, s. 11–32; zob. też E.D. STAID, *Rosario*, w: DE FIORES, MEO (red.), *Nuovo Dizionario di Mariologia*, s. 1207–1215; A. HEINZ, *Rosenkranz*, w: BÄUMER, SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. V, 1993, s. 553–555 (*Theologiegeschichte*); S.M. KALDON, *Zarys historii różańca*, Comp 24 (2002), s. 3–37; J. MISIUREK, J.M. POPLAWSKI, K. BURSKI (red.), *Homo orans*, t. IV (*Modlitwa różańcowa*), Lublin 2003; W.A. HINNEBUSCH (red.), *Rosary*, w: MARTHALER (red.), *New Catholic Encyclopedia*, t. XII, s. 373–376; U.-B. FREI, F. BÜHLER (red.), *Der Rosenkranz. Andacht – Geschichte – Kunst*, Bern 2003; M. LASZCZAK, *Historia Różańca*, Kraków 2006.

<sup>79</sup> Jan Paweł II dodał wówczas *lucis mysteria*. Zob. list apostolski *Rosarium Virginis Mariae* (szczególnie 19 i 21) z 2002 r. Jest on dostępny na stronie: <http://www.vatican.va> (25.11.2011).

<sup>80</sup> MILLER, *Beads and Prayers*, s. 7–11; zob. J. SALIJ (opr.), *Legends dominikańskie*, Poznań 2002<sup>2</sup>, s. 31–34 (*Różaniec św. Dominika*).

<sup>81</sup> D. GERSTL, *Rosenkranzbruderschaften*, w: BÄUMER, SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. V, s. 564; WINSTON-ALLEN, *Stories of the Rose*, s. 66; MILLER, *Beads and Prayers*, s. 19.

pochodzi jego *Liber Apologeticus ad Ferricum episcopum Tornacensem*, z kolei statuty Bractwa — *L'ordonnance de la confrarie du Psalter de Notre Dame* zostały opublikowane w 1476 r.<sup>82</sup> W roku śmierci Alana de la Roche powstały bractwa w Gandawie, Lille, Rostocku i Kolonii, a później (w latach 1476–1492) także m.in. w: Augsburgu, Lipsku, Ulm, Colmar, Tuluzie, Florencji, Wenecji, Rzymie, Barcelonie, Lizbonie. Najprężniej działała z nich fraternalna *Bruderschaft des Rosenkranzes Unserer Lieben Frau*, założona przez innego dominikanina — Jakuba Sprengera (1435/38–1495), przy kościele dominikańskim w Kolonii, którą zatwierdził Sykstus IV (1414–1484, papież od 1471) w wydanej w 1478 r. bulli *Pastoris Aeterni*. Jednocześnie udzielił on członkom bractwa odpustu<sup>83</sup> Ten sam papież ogłosił odpust (11 000 lat!) za odmawianie modlitwy *Ave sanctissima Maria* przed wizerunkiem *beate Marie virginis in sole*<sup>84</sup>, który był uważany za symbol prawdziwego Kościoła<sup>85</sup>

Alan de la Roche propagował codzienne odmawianie popularnego zwłaszcza w kręgach kartuzów i cystersów *Psalterium Mariae*, preferując formę, na którą składało się 150 *Ave Maria*; modlitwę z 50 powtórzeniami *Ave Maria* określano od ok. połowy XIII w. mianem *Rosarium*<sup>86</sup>. Zamiast klauzul każdą z dziesiątek (150 *Ave Maria* podzielił na 15 części) opatrzył tajemnicą z życia Chrystusa. W *Apolo-gii* podał pięć sposobów odmawiania modlitwy. O pierwszym z nich pisał:

Pierwsze pięćdziesiąt jest odmawianych ku czci Wcielonego Słowa, drugie pięćdziesiąt — ku czci Męki Chrystusa, natomiast trzecia pięćdziesiątka na cześć Chrystusa zmartwychwstałego<sup>87</sup>.

Trójczłonowy podział 150 *Ave Maria* pojawił się także u Henryka z Kalkar, Adolfa z Essen i Dominika z Prus. O niezwyklej popularności *Psalterium Beatae Mariae Virginis*, do której przyczyniły się papieskie odpusty<sup>88</sup>, świadczy imponująca liczba osób wstępujących do bractw różańcowych<sup>89</sup>; jej wyrazem są także dzieła sztuki, przenoszące idee wyrażone w pismach wzmiankowanych wyżej autorów kartuskich i dominikańskich działających w XIV i XV w.

<sup>82</sup> WINSTON-ALLEN, *Stories of the Rose*, s. 65–68; MILLER, *Beads and Prayers*, s. 21–22; KOCHANIEWICZ, *Średniowieczni dominikanie o Matce Bożej*, s. 231–233, 235–236.

<sup>83</sup> WINSTON-ALLEN, *Stories of the Rose*, s. 68–69; MILLER, *Beads and Prayers*, s. 19–20; KOCHANIEWICZ, *Średniowieczni dominikanie o Matce Bożej*, s. 234–235.

<sup>84</sup> S. RINGBOM, *Maria in Sole and the Virgin of the Rosary*, *JWCI* 25 (1962), s. 326–330; zob. B.J. BLACKBURN, *The Virgin in the Sun. Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV*, „*Journal of the Royal Musical Association*” 124/2 (1999), s. 157–195.

<sup>85</sup> Zob. M. CAMILLE, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, New York 1989, s. 197–241.

<sup>86</sup> SCHERSCHEL, *Różaniec. Modlitwa Jezusowa Zachodu*, s. 96.

<sup>87</sup> Cyt. za KOCHANIEWICZ, *Średniowieczni dominikanie o Matce Bożej*, s. 232.

<sup>88</sup> SYKSTUS IV w bulli *Ea quae ex fidelium* udzielił odpustu wszystkim wiernym odmawiającym *Psalterium Beatae Mariae Virginis*; zob. WINSTON-ALLEN, *Stories of the Rose*, s. 111–152.

<sup>89</sup> Przed 1482 r. do bractw zapisało się co najmniej 100 000 osób; zob. WINSTON-ALLEN, *Stories of the Rose*, s. 111.

O ile tekst Ap 12,1 — jak zostało to wcześniej podkreślone — traktuję w warstwie ideowej obrazu Geertgena tot Sint Jans jako rudymmentarny, o tyle treści różańcowe w ramach których pojawiają się inne (m.in. muzyczne; zob. kolejne części studium) uważam za najdonioślejsze. W ich przekazie uczestniczą w znacznej mierze aniołowie (różańce w rękach dwóch istot, wizualizacja trzech kręgów, 15 instrumentalistów w ostatnim kręgu). Istotnych sugestii wpierających taką interpretację można dopatrzeć się również w realizacji korony Maryi opartej na wieńcu wykonanym z róż<sup>90</sup>, o regularnym następstwie kwiatów: pięć białych (korespondują z pięcioma tajemnicami tworzącymi daną część) — jeden czerwony. W piśmiennictwie religijnym właśnie Maryję określano mianem: *rosa speciosa*, *rosa sine spina*, *rosa coeli*, *rosa mystica*. Ponadto *Ukrzyżowanie oraz sceny pasyjne* (Edynburg, *The National Galleries of Scotland*), tworzące — jak wzmiankowaliśmy wcześniej — z obrazem apokaliptycznej Maryi dyptyk<sup>91</sup>, także zawiera pewną aluzję różańcową. Po prawej stronie krzyża w akcie pokuty został ukazany św. Dominik trzymający sznur zakończony hakiem, zaś po lewej stronie również klęczący św. Hieronim, który uderza się w pierś kamieniem; towarzyszą im symetrycznie rozmieszczeni: Maryja oraz św. Jan Ewangelista. Obecność św. Dominika może wskazywać na zleceniodawcę dyptyku, wywodzącego się z Zakonu Kaznodziejskiego, aktywnie propagującego pobożność różańcową<sup>92</sup>. Jeżeli nawet donator nie wywodził się z tego kręgu, to ze względu na złożoność treści należy przyjąć, iż był człowiekiem wykształconym o wyrafinowanych gustach. Niemniej jednak poszukiwania zleceniodawcy nie powinny pomijać faktu ukazania w dziele postaci św. Hieronima<sup>93</sup>

<sup>90</sup> Roślina ta jest obdarzona bogatą symboliką zarówno chrystologiczną, jak i mariologiczną. Utożsamianie Maryi z różą nastąpiło co najmniej już w V w. SEDULIUSZ w *Carmen paschale* tak ujmuje ten symboliczny związek: „Jak pośród ostrych cierni delikatna rozkwita róża./ Wolna od kolców, co rania, i krzew macierzysty przyćmiewa swym pięknem./ Tak z rodu Ewy wzrosła święta Maryja:/ Nowa dziewica zmyła winę swej poprzedniczki” (II, 28–31); cyt. za D. FORSTNER, *Róża*, w: TAŻ, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 192–193. ILDEFONS Z TOLEDO połączył liczne właściwości róży z Maryją, którą nazwał *rosa paradisi*; PL 96, 302. Tekst Syr 24,14 odnosi się wprost do Mądrości, bywał też interpretowany w duchu maryjnym; np. PL 177, 1027–1028. W *Kazaniach* nieznanego autora Maryję porównano do kwiatu róży, który wydał naród żydowski; PL 177, 1104. Jak różę uważano za najpiękniejszy kwiat, tak Maryję za najpiękniejszą pośród kobiet; PL 212, 644. Zob. M. SCHMIDT, *Rose*, w: BÄUMER, SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. V, s. 548–549; N.H. OTT, *Rosen*, w: *Lexikon des Mittelalters*, t. VII, k. 1031–1032; D. FORSTNER, *Róża*, w: TAŻ, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 191–193; S. KOBIELUS, *Florarium christianum. Symbolika roślin — chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Kraków 2006, s. 184–189.

<sup>91</sup> BERNHARD RIDDERBOS umieszcza dzieło w kontekście pobożności różańcowej; TENŻE, *The Rotterdam-Edinburgh Diptych. Maria in Sole and the Devotion of the Rosary*, w: H. VAN OS, H. NIEUWDORP, B. RIDDERBOS, E. HONÉE, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300–1500*, London 1994, s. 151–156. W pracy J.O. HAND, C. METZGER, R. SPRONK, *Prayers and Portraits*, proponowane są dwie linie interpretacyjne: immakulistyczna oraz różańcowa; s. 88. JOHN R. DECKER w swej kontrowersyjnej książce dyptyk rozpatruje w kontekście zbawienia; TENŻE, *The Technology of Salvation*, s. 37–66.

<sup>92</sup> Najprawdopodobniej dla dominikanów haarlemskich powstały dwa inne dzieła — *Rodzina Maryi* oraz *Drzewo Jessego* (oba przechowywane w *Rijksmuseum* w Amsterdamzie); zob. H. VAN OS, *Coronatio, Glorificatio en Maria in Sole*, s. 32–34.

<sup>93</sup> Zob. RIDDERBOS, *The Rotterdam-Edinburgh Diptych*, s. 155–156; SNYDER, *Northern Renaissance Art*, s. 181.

Elementy różańcowe obecne w twórczości Geertgena tot Sint Jans może w pewnej mierze tłumaczyć fakt, iż pierwsze bractwo różańcowe w północnych Niderlandach powstało właśnie w Haarlemie w 1478 r.<sup>94</sup> W tym roku przeorem klasztoru dominikanów w tym mieście był Jacobus Weyts (zm. 1498), uczeń Alana de la Roche<sup>95</sup> Prawdopodobnie malarz jest również autorem zaginionego obrazu *Legenda różańca św. Dominika*. Jedna z XVI w. kopia dzieła<sup>96</sup> przechowywana jest w *Museum der bildenden Künste* w Lipsku<sup>97</sup>

W kwestii identyfikacji i oceny omawianych tu treści panuje generalnie powszechna zgoda. Niemniej jednak Jacobus H.A. Engelbregt twierdził wręcz, że obraz przedstawia jedynie chwalebne tajemnice różańca<sup>98</sup>. Na lewym skrzydle dyptyku dostrzega tajemnice bolesne. W dziele, które — jego zdaniem — miało formę tryptyku, tajemnice radosne miały być reprezentowane przez panel ukazujący *Zwiastowanie*. Odnotujmy, że Leo Wuyts interpretował obraz jako przedstawienie *Immaculata*<sup>99</sup>. Jak księżyc w nowiu stanowi istotny element interpretacji Leo Wuytsa<sup>100</sup>, tak korona może wskazywać na szczególną godność Maryi, którą niewątpliwie Geertgen tot Sint Jans przedstawił jako królowę nieba i aniołów<sup>101</sup> Przypomnijmy, iż tytułem *regina angelorum*, stawiającym Matkę Boga na czele świata aniołów, posłużyli się bodaj po raz pierwszy wschodni pisarze wczesnochrześcijańscy (m.in. Jan z Damaszku [ok. 650–ok. 749]). Na Zachodzie w nieco innej formie (*regina coelorum*, *domina angelorum*, *regina caeli*) został on wyeksponowany w XII w. antyfonach: *Ave Regina coelorum* i *Regina caeli laetare*<sup>102</sup>.

<sup>94</sup> LAMMERTSE, *The glorification of the Virgin*, s. 77; RIDDERBOS, *The Rotterdam-Edinburgh Diptych*, s. 154; HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, s. 89.

<sup>95</sup> *Digitale Versie Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek (1911–1937)*; <http://www.historici.nl>; <http://www.biografischportaal.nl> (28.11.2011).

<sup>96</sup> SNYDER, *The Early Haarlem School of Painting. II*, przyp. 75, s. 131.

<sup>97</sup> RIDDERBOS, *The Rotterdam-Edinburgh Diptych*, il. 71, s. 155; zob. K. BROEKHUIJSEN, *The Institution of the Rosary. Establishing the context for a recently discovered copy after a lost panel by Geertgen tot Sint Jans in the Pommersfelden Book of Hours*, Ms. 343, „Oud Holland. Quarterly for Dutch Art History” 123 (2010), s. 220–234.

<sup>98</sup> J.H.A. ENGELBREGT, *'Het glorievolle rozenkransgeheim van Maria's kroning in de hemel' door Geertgen tot Sint Jans*, *Album Discipulorum J.G. van Gelder*, Utrecht 1963, s. 31–44.

<sup>99</sup> Zob. przyp. 29.

<sup>100</sup> Zob. J. FOURNÉE, *Immaculata Conceptio*, w: KIRSCHBAUM (red.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. II, 1970, k. 338–344; G.M. LECHNER, *Unbefleckte Empfängnis*, w: BÄUMER, SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. VI, s. 527–532 (*Kunstgeschichte*); G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. IV/2, s. 154–178.

<sup>101</sup> Zob. H. VAN OS, *Krönung Mariens*, w: KIRSCHBAUM (red.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. II, k. 671–676; U. LIEBL, *Krönung Mariens*, w: BÄUMER, SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. III, 1991, s. 680–683 (*Kunstgeschichte*); N. GUSSONE, *Krönung von Marienbildern*, w: *tamže*, t. III, s. 683–684; F. TSCHOCHNER, *Krone*, w: *tamže*, t. III, s. 685–690. G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. IV/2, s. 114–118.

<sup>102</sup> G. BERNT, *Ave, regina coelorum, ave domina angelorum*, w: BÄUMER, SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. I, s. 321; T. MAAS-EWERD, *Regina caeli (coeli)*, w: *tamže*, t. V, s. 436–437. Ostatnia z antyfon rozbrzmiewa w *Raju* (23, 128) w *Boskiej Komedii* Dantego.

Czerwień<sup>103</sup> płaszczą Maryi, ukazanej w popiersiu, tworzy wyraźny kontrast ze złocistą glorią ulegającą — wprost przeciwnie do wielkości postaci aniołów — w poszczególnych kręgach świetlnej dyminucji, aż po zupełne wygaszenie; mrok spowijający obrzeża malowidła, w którym tendencja do całkowitego pokrycia powierzchni postaciami, w tym przypadku postaciami aniołów, została podporządkowana treściom różańcowym.

Powiązanie świata aniołów z postacią Maryi (poza przekazem biblijnym, np. Łk 1,26-38), w tym w kontekście muzycznym, nastąpiło w epoce patrystycznej, w piśmiennictwie apokryficznym. Datowany na II lub V–VI w. *Transitus Romanus* zawiera opisy śpiewu aniołów podczas Zaśnięcia i Wniebowzięcia Maryi<sup>104</sup>; nie ma potrzeby, aby rozwijać szerzej ten obecny powszechnie w średniowiecznym piśmiennictwie wątek<sup>105</sup>

Swoistą amplifikację treściową motywu wywodzącego się z Ap 12,1, oryginalnego w zakresie treści, jak i kompozycji obrazu Geertgena tot Sint Jans, stanowią ukazane koncentrycznie trzy kręgi aniołów, mogące — jak sugerują niektórzy badacze<sup>106</sup> — przywołać na myśl trzy hierarchie aniołów w ujęciu zaproponowanym przez Pseudo-Dionizego Areopagitę (V/VI w.) w traktacie *Hierarchia niebiańska* (6–10)<sup>107</sup>. Jednakże, ze względu na wyeksponowany w dziele temat różańca, bardziej prawdopodobny, bo unaoczniony wprost, wydaje się być związek aniołów z trzema tajemnicami owej modlitwy; w ikonografii zazwyczaj przedstawiane są chóry, a nie hierarchie aniołów. Zwróćmy w tym miejscu uwagę na fakt wykazania przez Alberta Wielkiego w dziele *O naturze dobra* zależności między aniołami a postacią Maryi, będącą wedle słów dominikanina źródłem oświecenia bytów czystych. Taką właśnie sugestię odnajdujemy w obrazie *Maria in sole*. Także w innym, przywołanym już utworze — *Koronie Dziewicy* został zasugerowany związek dziewięciu chórów anielskich z interpretowaną jako Maryją Niewiastą apokaliptyczną. Czytamy w nim:

<sup>103</sup> Zob. R. SUNTRUP, *Farbe, Färber, Farbensymbolik*, w: FACHBEREICHEN (red.), *Lexikon des Mittelalters*, t. IV, 1989, k. 290; M. LURKER, *Czerwoncy*, w: TENŻE, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, s. 39; D. FORSTNER, *Czerwień*, w: TAŻ, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 117–120.

<sup>104</sup> M. STAROWIEYSKI (red.), *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne*, cz. II, Kraków 2006, s. 783–798 (tł. M. Starowieyski). Temat podjął i spopularyzował JAKUB DE VORAGINE (ok. 1229–1298) w: *Legendzie na dzień Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny*; TENŻE, *Złota legenda. Wybór*, t. J. Pleziowa, Warszawa 2000, s. 367–370.

<sup>105</sup> Zob. R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, München 1962, s. 17–191; M. WALTER, A. JASCHINSKI, (E. WINTERNITZ), *Engelsmusik – Teufelsmusik*, w: L. FINSCHER (red.), MGG, t. III (*Sachteil*), Kassel 1995, k. 8–12; G. KUBIES, *Muzykujący aniołowie w niderlandzkim malarstwie tablicowym XV i początku XVI w. Studium ikonograficzno-muzykologiczne*, Warszawa 2010 (dysertacja doktorska, Uniwersytet Warszawski), s. 29–61.

<sup>106</sup> Zob. ENGELBREGT, *Het glorievolle rozenkransgeheim*, s. 33–36; VAN OS, *Coronatio, Glorificatio en Maria in Sole*, s. 27.

<sup>107</sup> PSEUDO-DIONIZY AREOPAGITA, *Pisma teologiczne II. Hierarchia niebiańska. Hierarchia kościelna*, tł. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 69–89. Pierwszą hierarchię tworzą: serafini, cherubini oraz trony, drugą: panowania, moce i władze, w trzeciej znajdują się: zwierzchności, archaniołowie i aniołowie.

(...) stąd jest słodko i miło jest dla oczu patrzących widzieć słońce, tak miło i słodko jest wszystkim zastępom anielskim patrzeć na Twą jasność. Dlatego podziwiają w Tobie aniołowie najszczęśliwą jasność, archaniołowie najdoskonalszą świętość, księżstwa wywyższenie nad wszystkim, potęgi potęgę panującą, moce cudowne działanie, panowania tryumfalne zwycięstwo, trony najładniejszy spokój, cherubini blask mądrości, serafini ogień płonącej miłości (15)<sup>108</sup>.

Kathi Meyer-Baer sugeruje istnienie ikonograficznego związku pomiędzy trzema kręgami aniołów namalowanymi przez Geertgena tot Sint Jans a ilustracją dziełom wzięciu chórów anielskich ze *Scivias* Hildegardy z Bingen (1098–1179)<sup>109</sup> Wizja Hildegardy zasadza się na figurze koła/okręgu, jednym z najstarszych symboli solarnych, będących zarazem symbolem kosmicznej harmonii, pełni, doskonałości, symbolem całego świata i Stwórcy<sup>110</sup> Realizacjom kompozycji koncentrycznych sprzyjała niewątpliwie sama architektura. Przykładem jest monumentalny fresk zdobiący kopułę bazyliki w Padwie, wykonany przez Giusta de' Menabuoi (ok. 1320–1393) w połowie lat siedemdziesiątych XIV w. Wizja Geertgena tot Sint Jans — stanowiąca w sztuce niderlandzkiej XV w. przedstawienie unikatowe<sup>111</sup>, Maryi otoczonej aniołami tworzącymi wokół Niej owalne kręgi — nie stanowi w europejskim malarstwie XV w. przykładu odosobnionego. Egzemplifikacją są m.in.: *Sacra Conversazione* (Kreuzlingen, *Sammlung Heinz Kisters*) Mistrza św. Weroniki (czynny ok. 1395–1415), *Wniebowzięcie* (Neapol, *Museo di Capodimonte*; rewers; ok. 1428–1431) Masolino da Panicale (1383–ok. 1447), czy obraz maryjny (Wormacja, *Stiftung Kunsthau Heylshof*; ok. 1470) Mistrza Chwały Maryi (czynny ok. 1460–1480).

W malowidle Geertgena tot Sint Jans pierwszy krąg tworzony jest przez czterestu serafinów, drugi przez dwunastu aniołów, zaś w trzecim znajduje się piętnastu skrzydlatych instrumentalistów. Poza ostatnim pierścieniem malarz umieścił kolejnych dwunastu aniołów.

Aniołowie usytuowani najbliżej Maryi to, przyjmując za podstawę świadectwo proroka Izajasza (Iz 6,2) oraz rozważania Pseudo-Dionizego Areopagity (*Hierarchia niebiańska*, 6–10), reprezentanci pierwszej hierarchii — wyposażeni w trzy pary skrzydeł serafini. W pozostałych dwóch kręgach ten charakterystyczny atrybut, jakim są organy lotne, nie może stanowić wyróżnika poszczególnych chórów bytów czystych. Stąd nie sposób nazwać ich cherubinami i tronami, jak proponuje Albert Châtelet<sup>112</sup>. Pomimo tego, że logiczna wydaje się jego linia argumentacji,

<sup>108</sup> Cyt. za *Ojcowie wspólnej wiary*, s. 181.

<sup>109</sup> K. MEYER-BAER, *Music of the Spheres and the Dance of Heath. Studies in Musical Iconology*, Princeton 1970, s. 170; ilustracja (nr 40) z XII w. manuskryptu *Scivias* (Wiesbaden, *Hessische Landesbibliothek*, Ms 1, fol. 38r), s. 99.

<sup>110</sup> Zob. M. LURKER, *Koło, Okrag*, w: TENŻE, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, s. 89–90, 153–154; C. DAXELMÜLLER, *Kreis, Kreissymbolik*, w: FACHBEREICHEN (red.), *Lexikon des Mittelalters*, t. V, k. 1483–1484; D. FORSTNER, *Koło i kula*, w: TAŻ, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 57–58.

<sup>111</sup> Zob. G. KOSCHADE, *Flämische Malerei*, w: BÄUMER, SCHEFFCZYK (red.), *Marienlexikon*, t. II, 1989, s. 473–476.

<sup>112</sup> CHÂTELET, *Early Dutch Painting*, s. 226. J. SNYDER, słusznie tylko pierwszy krąg aniołów określa mianem serafinów; TENŻE, *The Early Haarlem School of Painting. II*, s. 125, 132.

sugerująca obecność w namalowanej scenie przedstawicieli pierwszej hierarchii, to ze względu choćby na fakt, iż w ikonografii angelologicznej atrybuty poszczególnych chórów (w tym wielość par skrzydeł) cechuje znaczna akcydentalność<sup>113</sup>, należy ją odrzucić. Z pewnością reprezentacja w obrazie najwyższych rangą aniołów zazwyczaj towarzyszących Bogu—Chrystusowi służy nobilitacji postaci Maryi, która, przypomnijmy, na Soborze Efeskim w 431 r. otrzymała tytuł *Theotókos*. Także i w tym obszarze wizja Geertgena tot Sint Jans nie stanowi przykładu odosobnionego. Obecność skrzydlatych istot z pierwszej hierarchii w ikonografii maryjnej jest charakterystyczna dla czternastowiecznego ośrodka sieneńskiego<sup>114</sup>. W sztuce północnej Europy doskonałym przykładem ukazującym stopień trudności w klasyfikacji anielskiego *universum* jest *Ołtarz Portinarich* (Florencja, *Galleria degli Uffizi*), namalowany przez Hugona van der Goes ok. 1476–1478 r. Wyodrębnienie poszczególnych chórów, pomimo ich znacznego wizualnego zróżnicowania (wielkość istot, strój, atrybuty), jest niemożliwe. Z pewnością taką próbę można podjąć w przypadku obrazu Jeana Fouqueta (ok. 1420–1477) — *Madonna z Dzieciątkiem* (Antwerpia, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*) z ok. 1450 r. Ukazani w czerwonych barwach dziecięcy aniołowie to serafini, zaś w niebieskich, zgodnie z tradycją ikonograficzną — cherubini<sup>115</sup>.

W ramach ówczesnej formy różańca<sup>116</sup>, serafini, pośród których dwóch ukazanych najwyżej podtrzymuje koronę Maryi, reprezentują *gaudii mysteria*. Ich związek z pierwszymi pięcioma tajemnicami jest najmniej uchwytny. Z pewnością nie można dotknięcia korony — owo królewskie przybranie głowy w niektórych zabytkach XV w. unoszą nad głową Maryi aniołowie, a *de facto* symbolicznie Maryi interpretować jako przedstawienie Zwiastowania.

Sześciu aniołów wyposażonych w *arma Christi* (krzyż, włócznia, korona cierniowa, młotek i gwoździe, gąbka na włóczni, kolumna) niezbitcie przywołuje nas trój *doloris mysteria*. Dwaj usytuowani na wysokości głów Maryi i Jezusa trzymają różańce. Pozostali czterej, tworzący drugi krąg, przytrzymują trzy zwoje z inskrypcją SAÑS (*sanctus*). James Snyder utrzymywał, że wskazują one na specyficzny

<sup>113</sup> W przeciwieństwie do zastępów (3), struktura chórów anielskich zazwyczaj kształtowana jest w oparciu o liczbę dziewięć. Z ikonograficznego, a zarazem epistemologicznego punktu widzenia istotne są: wygląd aniołów — ich strój oraz atrybuty; zob. K.A. WIRTH, *Engelchöre*, w: L.H. HEYDENREICH, K.A. WIRTH (red.), *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. V, Stuttgart 1967, k. 555–556, 591–600. MARCO BUSSAGLI wyróżnia w sztukach plastycznych trzy typy istot duchowych: aniołów przyjmujących postać dorosłych ludzi, *putti* oraz serafinów i cherubinów; TENŽE, *Angelo*, w: A.M. ROMANII (red.), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, t. I, Roma 1991, s. 630.

<sup>114</sup> Zob. D. NORMAN, *Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City State*, New Haven – London 1999, s. 133–207.

<sup>115</sup> Zob. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris 1956, s. 40–41.

<sup>116</sup> Tajemnice radosne: Zwiastowanie, Nawiedzenie św. Elżbiety, Narodzenie Jezusa, Ofiarowanie Jezusa w świątyni, Znalezienie Jezusa; tajemnice bolesne: Modlitwa w Ogrójcu, Biczowanie, Ukoronowanie cierniem, Droga krzyżowa, Śmierć na krzyżu; tajemnice chwalebne: Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego, Wniebowzięcie NMP, Ukoronowanie NMP.

moment mszy<sup>117</sup>. Jednakże interpretując owe eksklamacje serafinów wywodzące się z Księgi Izajasza (Iz 6,3) w kontekście różańca, sądzę, że należy je odnieść do drugiej Osoby Trójcy Świętej — Chrystusa, pozostającego pomimo maryjnego charakteru modlitwy jej kontemplacyjną istotą.

*Gloriae mysteria* przenika w najwyższym stopniu duch muzyczny. Nagromadzenie w trzecim kręgu, a także poza nim mieszkańców nieba z różnorodnymi instrumentami muzycznymi (nie jest to obraz ówczesnej praktyki wykonawczej) stanowi środek nie tyle do wyrażenia, co amplifikacji mistycznych treści ostatnich pięciu tajemnic modlitwy, w tym dwóch maryjnych: Wniebowzięcia oraz Koronacji. Niewątpliwie, przedstawienie ukoronowanej Maryi wykracza poza ścisły apokaliptyczny kontekst (*regina caeli*). Także liczba muzyków z tego kręgu, korespondująca z piętnastoma częstkami różańca nie wydaje się być przypadkowa.

W malarstwie niderlandzkim pewne aspekty modlitwy dynamicznie propagowanej w kręgach dominikańskich zostały wyrażone wprost dopiero na początku XVI w. przez twórcę utożsamianego z Goswijnem van der Weyden (ok. 1465– po 1538), w przedstawieniu *Piętnastu tajemnic różańca* (Nowy Jork, *The Metropolitan Museum of Art*; ok. 1515–1520). W dolnej kwaterze malarz zilustrował legendę o cudownym ocaleniu mężczyzny z rąk porywaczy. Klęczy on przed wizerunkiem Maryi z Dzieciątkiem, trzymającym różaniec utworzony z białych i czerwonych róż. Poszczególne tajemnice zostały ukazane w kierunku od góry do dołu; przedostatnia stanowi wyobrażenie Zaśnięcia Maryi, a nie, tradycyjnie, Wniebowzięcia.

O wiele częściej tematyka różańcowa sprowadza się do subtelnej aluzji modlitewnej — przedstawienia różnej długości sznura koralików<sup>118</sup>, najczęściej nie zamkniętego. Krótki różaniec trzyma Jezus w obrazie Jana van Eycka (ok. 1390–1441) — *Madonna przy fontannie* (Antwerpia, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*) z 1439 r. Czasami sznur modlitewny wisi na ścianie, przywołując atmosferę pobożności. Takie jego umiejscowienie spotykamy w obrazie Mistrza Legendy św. Urszuli (czynny pod koniec XV w.) — *Madonna z Dzieciątkiem* (Nowy Jork, *Hester Diamond Collection*). Ciekawy przykład różańca zakończonego koralem o apotropajcznej symbolice ukazał Naśladowca Hugona van der Goes w obrazie *Madonna z Dzieciątkiem* (Londyn, *The National Gallery*) z ok. 1485 r. W warsztacie Mistrza Legendy św. Marii Magdaleny powstał ok. 1525 r. obraz *Placząca Maria Magdalena* (Londyn, *The National Gallery*), w którym szyję kobiety zdobi naszyjnik – różaniec. Różaniec jako motyw ornamentacyjny pojawia się na marginesie jednej z ilustracji (fol. 95v) w niderlandzkich *Godzinkach* (*The Hague*, RMMW, 10 E 3) datowanych na 1500–1525 r., przechowywanych w *Koninklijke Bibliotheek* w Hadze<sup>119</sup>

<sup>117</sup> TENZE, *The Early Haarlem School of Painting. II*, s. 132; TENZE (L. Silver, H. Luttikhuisen), *Northern Renaissance Art*, s. 182.

<sup>118</sup> Zob. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. IV/ 2, s. 199–204.

<sup>119</sup> Źródło ilustracji: <http://www.kb.nl/manuscripts> (25.11.2011).

Dodajmy, że różnorakie sznury koralików stanowią wyróżniający się atrybut w szesnastowiecznym malarstwie portretowym. Przykładem jest *Portret mężczyzny* (Londyn, *The National Gallery*; ok. 1525–1530) Jana Gossaerta (ok. 1478–1532).

***Sacrum and profanum* in the painting *Maria in sole* by Geertgen tot Sint Jans  
(part I)**

Summary

This little painting (24.6 x 18.1 cm) *Maria in sole* by Geertgen tot Sint Jans from the Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam which served as the right wing of a diptych transmits religious, cosmological and secular ideas. Its pendant, the left wing which is exhibited in the National Galleries of Scotland in Edinburgh depicts *Passion Scenes with Saint Dominic and Saint Jerome*. The study is divided into two parts. In the first one, after presenting the painter active in Haarlem (*famulus ac pictor* who lived with the knightly monks of the Commandery of Saint John) in the second half of the 15<sup>th</sup> century, I discuss the painting in two contexts. Apocalyptic *Andachtsbild* — *mulier amicta sole* (Rev 12,1), the Virgin Mary clothed in the light of Christ and *Rosarium Virginis Mariae* expressed among others by the three concentric rings formed by translucent angels (they represent three mysteries of the Rosary: joys, sorrows and glories of the Virgin Mary) belong to the field I called in the title of the article *sacrum*. Both sections are accompanied by theological and iconographic reflections.

Four thematic sections of the study are as follows:

*Et signum magnum paruit in caelo: mulier amicta sole*

*Rosarium Virginis Mariae*

*Motus autem non est ens completum, sed est via in ens...*

*Musica coelestis vel mundana*