

BP MICHAŁ JANOCZA

## MAGNIFICAT W IKONOGRAFII

Pierwszym skojarzeniem, jakie budzi kantykt Maryi z ikonografią, jest temat Nawiedzenia, czyli ilustracja bezpośredniego kontekstu ewangelicznego, w którym Matka Boża wyśpiewała swoją pieśń uwielbienia (Łk 1,39–56). Scena ta ukazuje spotkanie Maryi z Elżbietą. W najstarszych przedstawieniach spotkanie obu świętych niewiast będących w stanie błogosławionym nawiązuje do schematu antycznego dialogu, jak na mozaice w apsydzie powstałej w VI wieku w Poreću bazyliki Eufrazjańskiej. Nawiedzenie w Poreću stanowi *pendant* do sceny Zwiastowania i ta łączność jest charakterystyczna dla wielu dzieł sztuki wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej, zarówno w tradycji zachodniej, jak i bizantyńskiej. Sąsiedztwo obu scen odzwierciedla narrację ewangeliczną u św. Łukasza: opis nawiedzenia następuje bezpośrednio po opisie zwiastowania. W zwiastowaniu archanioł Gabriel wspomina Maryi o jej krewnej Elżbiecie, która, pomimo swego podeszłego wieku i pomimo tego, że w opinii ludzkiej uchodzi za niepłodną, jest już w szóstym miesiącu od poczęcia, „dla Boga bowiem nie ma nic niemożliwego” (Łk 1,37). Zamysł redakcyjny Łukaszowej Ewangelii wyraża myśl teologiczną, którą potwierdza doświadczenie wiary: owocem przyjęcia woli Bożej przez Maryję jest radość, a radość pragnie się dzielić z najbliższymi. Dlatego Maryja „biegnie z pośpiechem w góry” do tej, która też doświadczyła Bożej łaski i która nosi pod sercem poczęte dziecko. Najsłynniejszym dziełem rzeźbiarskim, ukazującym łączność Zwiastowania i Nawiedzenia, jest portal katedry w Reims, gdzie antykizujące postaci Maryi i Elżbiety, ustawione na konsolach i wpisane w uskokowe ościeża, prowadzą ze sobą starożytny dialog, kongenialny wobec literackiego arcyzmu biblijnego

hymnu. Dwunastowieczny dialog w Reims tchnie uroczystym dostojnością. Artyści wszystkich epok, również w nieskorej do afektów tradycji bizantyńskiej, chętnie będą skracali ten dystans pomiędzy świętymi niewiastami, preferując pełną czułości scenę serdecznego uścisku. Porównanie dwóch fresków Zwiastowania i Nawiedzenia w Castelseprio (dzieło artysty bizantyńskiego sytuowane w szerokim przedziale pomiędzy VI a X wiekiem) i Castelappiano (dzieło artysty włoskiego z ok. 1100) odsłania różne nurty wypływające ze wspólnego źródła.

Na usamodzielnienie się i dalszy rozwój ikonografii tego tematu w sztuce zachodnioeuropejskiej miało wpływ ustanowienie święta Nawiedzenia<sup>1</sup>. Po raz pierwszy pojawia się ono w 1263 roku w kalendarzu franciszkanów, później, w roku 1389 papież Urban VI wprowadza je do kalendarza rzymskiego. Rangę święta podniósł papież Klemens VIII w 1592 roku, zatwierdzając osobne oficjum i formularz mszalny. W tradycji bizantyńskiej, nieznaną scenę Nawiedzenia pozostaną stosunkowo rzadkie i powiązane prawie wyłącznie z narracyjnym kontekstem ewangelicznym życia Maryi i Jezusa.

Nie jest zadaniem niniejszego artykułu szczegółowa analiza ikonografii Nawiedzenia<sup>2</sup>. Z dzieł malarskich epoki nowożytnej poprzestańmy na wspomnieniu trzech realizacji reprezentujących trzy różne tendencje. Nawiedzenie Jacoba Jordaensa z Dayton Art Institute z 1642 roku wpisuje się w nurt rodzajowy, gdzie spotkaniu Maryi i Elżbiety towarzyszy spotkanie szczęśliwych małżonków Zachariasza i Józefa,

<sup>1</sup> Święto Nawiedzenia obchodzone było 2 lipca. Po reformie liturgicznej w 1969 roku przeniesiono je na 31 maja. Krzysztof Stola, *Nawiedzenie NMP. Kult*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 13, Lublin 2009, szp. 843–844.

<sup>2</sup> Na temat ikonografii nawiedzenia istnieje bogata literatura. Maria Lechner, *Heimsuchung Mariens, Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1970, szp. 229–235, tam bibliografia przedmiotu. Małgorzata Biernacka, *Nawiedzenie*, w: *Maryja Matka Chrystusa. Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, t. 1, red. Janusz S. Pasierb, Warszawa 1987, s. 146–158; Krzysztof Cichoń, *Nawiedzenie NMP. Ikonografia*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 13, Lublin 2009, szp. 845–847.

czego świadkiem jest poczciwy osiołek jedzący siano, uwiązany do schodów okazałego *palazzo*. Nawiedzenie Jean-Baptiste Jouveneta przekształca się w apoteozę wielbiącej Boga Maryi. W scenie tej uczestniczą licznie zgromadzeni mieszkańcy ziemi i nieba. Na przeciwnym biegunie sytuuje się Nawiedzenie El Greco z waszyngtońskiej kolekcji Dumbarton Oaks z lat 1610–1613 (**fot. 1**)<sup>3</sup> – dwie postaci wyjęte z biblijnego i rodzajowego kontekstu przemieniają się w zjawiskowe spotkanie fantasmagorycznych draperii. Z terenu Polski wspomnijmy warszawski kościół Wizytek, gdzie w centrum bogatej, wielofigurowej fasady znajduje się dynamiczna grupa rzeźbiarska Nawiedzenia związana z warsztatem Jana Jerzego Plerscha. Po przekroczeniu progu kościoła oko widza napotyka w centrum ołtarza głównego jeszcze jedną realizację tego tematu, tym razem malarską, pędzla Tadeusza Kuntzego-Konicza. Nie przypadkiem temat *Visitatio* został tak mocno wyekspozowany w kościele Sióstr Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny, zwanych w Polsce Wizytkami.

Zilustrowany pobieżnie wybranymi przykładami temat ikonograficzny Nawiedzenia przywołuje hymn *Magnificat* jedynie pośrednio, poprzez swój ewangeliczny kontekst, jednak w żadnej mierze nie jest on tegoż hymnu ilustracją, nawet wówczas, gdy sąsiaduje z biblijnym tekstem w postaci miniatur w średniowiecznych ewangeliarzach i modlitewnikach.

Bardziej bezpośrednio nawiązanie do hymnu *Magnificat* można spotkać na słynnym tondzie Madonny z Dzieciątkiem Botticellego z 1481 roku z Galerii Uffizi (**fot. 2**).<sup>4</sup> Tekst hymnu *Magnificat* został tu włączony w przestrzeń obrazu, jego początek zapisany na prawej karcie księgi nadał tytuł całemu płótnu, które w historii sztuki funkcjonuje jako *Madonna del Magnificat*. Na lewej karcie widnieje fragment Kantyku Zachariasza (Łk 1,76–79). Księgę podtrzymują dwaj

<sup>3</sup> Ilustracje do artykułu zob. s. 97–100.

<sup>4</sup> Susanna Buricchi, *Galleria degli Uffizi*, Firenze 2003, s. 116–119. Obraz Botticellego posiada przynajmniej pięć replik warsztatowych (m.in. w Luwrze, w Pierpont Morgan Library w Nowym Jorku, w Kolekcji Hahn we Frankfurcie i w Kunstmuseum w Bernie).

spośród pięciu młodzieńców, o cechach androgynicznych, pełniących rolę bezskrzydłych aniołów. Według dawnej, niczym nieudokumentowanej tradycji, postaci przedstawione na płótnie noszą cechy portretowe członków rodziny Piera de' Medici. Z kałamarzem ma być przedstawiony Lorenzo il Magnifico, obok – jego brat Giuliano, a nad nimi ich siostra Maria. Madonna, identyfikowana w cytowanej tradycji z Lukrecją Tornabuoni, żoną Piera, zanurza pióro w kałamarzu, zdając się kontynuować pisanie hymnu: „Quia...” („respexit humilitatem ancillae suae...”). Na kolanach Maryi siedzi Dzieciątko, które wpatruje się w Jej oblicze. Niektórzy badacze w twarzy Dzieciątka chcą widzieć portret Lukrecji, małej córki Lorenza. Jezus prawą rączkę opiera na trzymającej pióro ręce Matki, zdając się prowadzić jej pismo, a zarazem wskazywać na księgę Bożego Słowa, którym jest On sam. Lewe dłonie Maryi i Dzieciątka podtrzymują dojrzały owoc granatu – symbol pełni życia, królewskiej władzy, a zarazem męki i zmartwychwstania. Dwaj pozostali młodzieńcy po bokach kompozycji, identyfikowani z młodszymi córkami Piera, Bianką i Nanniną, trzymają nad głową Maryi królewską koronę, nad którą promienieje symboliczne słońce. *Madonna del Magnificat* jest więc biblijną królową (Ps 45,10), a zarazem „niewiastą obleczoną w słońce” (Ap 12,1). Symbole korony i słońca można czytać w kontekście hymnu *Magnificat* jako wypełnienie proroczego wersetu „oto bowiem odtąd błogosławić mnie będą wszystkie pokolenia”.

Obraz Botticellego pozostaje w ikonografii *Magnificat* zjawiskiem odosobnionym. Jego związek z kantykiem Maryi jest dosłowny, jednak owa dosłowność sytuuje się jedynie na poziomie werbalnym, natomiast na poziomie znaczeniowym pozostaje dość przypadkowa. W otwartej księdze można łatwo wyobrazić sobie każdy inny cytat wybrany z tekstów, które liturgia Kościoła odnosi do Matki Bożej. Zamiana cytatu dokonałaby pewnego przesunięcia akcentów na poziomie interpretacyjnym, ale w sensie formalnym nie naruszałaby istoty kompozycji i jej generalnego przesłania.

Dotychczasowe przykłady miały związek z hymnem *Magnificat* wyłącznie w sposób pośredni: sceny Nawiedzenia poprzez ilustrację ewangelicznego kontekstu, *Madonna dell' Magnificat* poprzez

zacytowanie samego tekstu. Ani tu, ani tam, nie ma próby ilustracji treści hymnu, czyli przełożenia kantyku na język obrazu. Taki przekład musiałby odejść od dosłowności biblijnej narracji w kierunku ujęcia symboliczno-alegorycznego.

Pragnę wskazać na jedną interesującą próbę alegorycznego wyobrażenia pieśni Maryi, do której nie znajduję w ikonografii żadnych bezpośrednich analogii. Jest to ambona w sanktuarium maryjnym w Wambierzycach na Dolnym Śląsku (**fot. 4**), dzieło snycerza Karola Sebastiana Flackera (1680–1746), urodzonego w Wiedniu i od 1704 roku aż do śmierci czynnego w Kłodzku<sup>5</sup>. Ambona wambierzyccka, wykonana w 1723 roku, wpisuje się w nurt barokowych konceptów realizowanych w programach kościelnych kazalnicy. Kto jest autorem unikalnego konceptu wambierzycckiej ambony? Czy ktoś z miejscowego duchowieństwa? Na to pytanie nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Przeanalizujmy ten koncept bardziej szczegółowo.

Kosz ambony, do którego prowadzą schody ujęte w ozdobną balustradę, podtrzymywany jest przez anioła, który pełni rolę niebiańskiego Atlasa. Na parapecie ambony zasiadają czterej Ewangeliści zaopatrzeni w zwoje z cytatami pochodzącymi z czterech Ewangelii:

LIBER GENERATIONIS IESU CHRISTI Math: J. C[aput].

ET DESCENDIT SPIRITUS S: SUPER EUM SICUT COLUMBA  
Marc: J. C.

SPIRITUS SANCTUS SUPERVENIET IN TE Luc: J. C.

ET DEUS ERAT VERBU.[M] Iohann: J. C.

Wszystkie cytaty pochodzą z pierwszych rozdziałów kolejnych Ewangelii. Litera „J” jest formą zapisu rzymskiej jedynek. Pomiedzy Ewangelistami znajdują się trzy ozdobne pola wypełnione płaskorzeźbami, ujęte na dole i na górze w filakterie z inskrypcjami. Pierwsza scena ukazuje Ofiarę Abrahama z zapisanymi na górze słowami obietnicy,

---

<sup>5</sup> Konstanty Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 193–194; Krzysztof R. Mazurski, *Wambierzyce*, Warszawa 1986, s. 21–22.

którą Bóg dał Abrahamowi: BENEDICENTUR IN SEMINE T[UO] OMNES GENTES i objaśnieniem na dole: Genesis [12,3]. Scena druga przedstawia wypełnienie się owej obietnicy: anioł posyła na ziemię Syna Bożego w postaci Dzieciątka. Objasnia ją cytat z kantyku Maryi: SICUT LOCUTUS EST AD PATRES NOSTROS (na górze) ABRAHAM & Luc. J. C. (na dole). Trzeci relief prezentuje adorację nowonarodzonego Dzieciątka przez anioły, z komentarzem na górze: ET VERBUM CARO FACTUM EST, i na dole: Joannes. J. C. Wzdłuż górnej krawędzi parapetu biegnie kolejny cytat z *Magnificat*: ESURIENTES Verbum Dei IMPLEVIT BONIS ET DIVITES DIMISIT INANES. Słowa „Verbum Dei”, wypisane na jednym z boków parapetu, odnoszą się do funkcji ambony, z której głoszone jest Słowo Boże. Wstawione w cytat kantyku kreują nowy kontekst hermeneutyczny: „Łaknących (Słowa Bożego) napełnił dobrami, a bogatych z niczym odprawił”.

Na zaplecku ambony widnieje monogram Maryi w promienistej tarczy zbliżonej do owalu. Na podniebieniu umieszczona jest, zgodnie z powszechnym zwyczajem, gołębica Ducha Świętego w promienistej aureoli. Baldachim kazalnicy, otoczony lambrekinowym ornamentem, obiega kolejny cytat zaczerpnięty z *Magnificat*: BEATAM ME DICENS OMNES GENERATIONES. Wspomniane *omnes generationes* zamieszkują całą ziemię, toteż na gzymsie ambony rozsiadły się kobiece personifikacje czterech Kontynentów, ze swymi atrybutami: Afryka-Murzynka w pióropuszu ze słoniem, Europa w koronie, z berłem i zwierzęciem przypominającym wołu, Azja, też z berłem, w szpiczastym nakryciu głowy zwieńczonym półksiężycem i z wielbłądem u boku, wreszcie Ameryka z pióropuszem i łukiem, z bliżej niezidentyfikowaną bestią z potężnymi nozdrzami. Za plecami Kontynentów unosi się kula ziemiska, otoczona obłokami, aniołkami, puttami i uskrzydłonymi główkami anielskimi. Tuż nad globem, na obłokach, stoi Maryja w gwiazdzistym wieńcu (Ap 12,1) (fot. 5). Spogląda ku górze, gdzie w wielkiej promienistej glorii otoczonej puttami i anielskimi główkami unosi się Duch Święty w postaci gołębic. Treść baldachimu, a zarazem całej ambony, komentują trzy cytaty ujęte w owalne tarcze z ozdobnymi kartuszami. Na dole globu ziemskiego: MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM Luc. J. C.,

i po bokach: FECIT MIHI MAGNA QUI POTENS EST Luc. J. C. oraz ET SANCTUM NOMEN EIUS Luc. J. C.

Od powyższych trzech cytatów można rozpocząć interpretację programu ikonograficznego ambony: Oto Maryja, przyobleczone w moc Ducha Świętego, uwielbia Boga, którego imię jest święte i który uczynił Jej wielkie rzeczy. Dlatego błogosławią Ją niebiosy (aniołowie) i cała ziemia, *omnes generationes*, na wszystkich czterech kontynentach (Australia była wówczas mało znana i niezaliczana do kontynentów). Jej tajemnicę zapowiedział Bóg w Starym Testamencie, obiecując praojcu Abrahamowi, że w jego potomstwie będą błogosławione wszystkie ludy ziemi. Proroctwo to spełniło się poprzez Maryję we wcieleniu Bożego Słowa, w Jezusie Chrystusie, który zstąpił w Jej dziewicze łono i spoczął na nim Duch Święty, o czym świadczą zgodnie wszyscy czterej Ewangelisci. To słowo – *Verbum Dei* – głoszone jest właśnie z wambierzyckiej ambony, a wszystkich, którzy są tego Słowa spragnieni, Bóg napełni swoimi dobrami (*esurientes implevit bonis*). Tych zaś, którzy tego Słowa nie słuchają, pokładając nadzieję w samych sobie, Bóg odprawia z niczym (*divites dimisit inanes*).

Ambona „Magnificat” jest częścią barokowego wystroju wambierzyckiego sanktuarium, w którym czczona jest słynąca łaskami mała gotycka figurka Maryi z Dzieciątkiem<sup>6</sup>. Figurka ta przywołuje tajemnicę Wcielenia. Została umieszczona w centrum nastawy ołtarzowej, gdzie sprawowana jest najświętsza Ofiara, pamiątka śmierci i Zmartwychwstania Chrystusa. Śmierć Chrystusa obrazuje grupa Ukrzyżowania w arkadzie nad ołtarzem. W Eucharystii, która pozostaje tajemnicą Kościoła, uczestniczą wszyscy święci, przedstawiciele Kościoła triumfującego. Ich wizerunki umieszczone są w ołtarzach bocznych świątyni, na obrazach i rzeźbach. Tak manifestuje się chwała Boga na ziemi, która jest przedłużeniem maryjnego kantyku *Magnificat*. Nawiązuje do niego scena Nawiedzenia, namalowana przez Giovanniego Bonorę na fresku w centrum owalnej kopuły świątyni. Radosne spotkanie Maryi z Elżbietą ukazane

---

<sup>6</sup> Anna Mitkowska, *Wambierzyce*, Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 41–75.

zostało na tle fasady wambierzyckiej świątyni. W ten sposób sanktuarium wambierzyckie staje się domem Elżbiety w Ziemi Świętej, gdzie wierni spotykają Maryję przynoszącą Jezusa w Jego Słowie głoszonym z ambony i w Jego Ciele spożywanym przy ołtarzu. Wambierzyckie sanktuarium ze swoimi kalwaryjskimi kaplicami, śląska Jerozolima, jest zarazem przedsiönkiem Jerozolimy Niebieskiej, w której Maryja wraz z aniołami i świętymi śpiewa nieustanne *Magnificat*.

W czasie, gdy mistrz Karol Sebastian ciosał dłutem wersety *Magnificat* w swoim warsztacie w Kłodzku, w oddalonym o 250 kilometrów Lipsku mistrz Jan Sebastian uskrzydlał te same wersety za pomocą dźwięków, zapisując je na pięciolinii. Pierwsza wersja *Magnificat* w wersji Es-dur Jana Sebastiana Bacha (BMV 234a) powstała dokładnie w tym samym roku co wambierzycka ambona i została wykonana podczas bożonarodzeniowych nieszporów w kościele św. Tomasza w Lipsku<sup>7</sup>. Plastyczność muzyki i muzyczność rzeźby, zmysłowy dramatyzm sztuki w służbie teologii... Przerobiona wersja *Magnificat* Bacha została włączona w skład jego Mszy h-mol, ambona Flackera zaś stała się częścią wystroju świątyni, którego był głównym wykonawcą. Wielki kompozytor z Lipska z pewnością nic nie wiedział o prowincjonalnym snycerzu z Kłodzka, wątpliwe też, aby ów snycerz znał twórczość Bacha. Ich utwory – muzyczny i rzeźbiarski – spotkały się jednak i nieustannie spotykają, kiedy pod kopułą wambierzyckiego sanktuarium chór z orkiestrą wykonują Bachowski *Magnificat*. Zarówno ambona Flackera, jak i hymn Bacha wyrastają z kontemplacji tego samego Słowa i służą Słowu, a włączone w szerszą strukturę kompozycyjno-ideową służą Tajemnicy, w której Słowo staje się Ciałem.

---

<sup>7</sup> Andreas Glöckner, *Die Leipziger Neukirchenmusik und das «Kleine Magnificat» BWV Anh. 21*, Bach-Jahrbuch 1982, s. 97–102. Dziesięć lat później Bach przekomponował utwór w tonacji D-dur (BMV 243). Wykonanie nowej wersji *Magnificat* miało miejsce w 1733 roku w dniu święta Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny. Kompozycja BWV 243 jest przeznaczona na pięcioro solistów, chór, trzy trąbki, flet poprzeczny, obój, obój d'amore, kotły, dwoje skrzypiec, altówkę i basso continuo. Robert L. Marshall, *On the Origin of Bach's Magnificat. A Lutheran composer's challenge*, w: *Bach Studies*, Cambridge 1989, s. 3–17.



Obaj interpretatorzy *Magnificat*, każdy na swój sposób, włączyli się ze swoim talentem (*toute proportion gardée*) w radosny hymn uwielbienia Boga, który płynie poprzez wieki, również poprzez dzieła sztuki, przynosząc całemu stworzeniu Dobrą Nowinę.

### **Summary** **„The Magnificat” in Iconography**

The article focuses on the examples of the works of art that invoke associations with „The Magnificat”. The author points to an isolated case of a Botticelli painting, where the link between the Canticle of Mary and the painting itself is verbatim. Bp. Janocha also presents an example of an allegoric representation of „The Magnificat”, analysing the pulpit from the Marian sanctuary in Wambierzyce in Lower Silesia (fig. 9) — the pulpit, made in 1723, is the work of Karol Sebastian Flacker, a woodcarver from Kłodzko.