

**Rodzicielka ciała i duszy. Porównanie sposobów prezentacji tematu
Zwiastowania w obrazie Leonarda da Vinci i ikonie z cerkwi
pod wezwaniem Archanioła Michała w Witryłowie**

I. Wstęp

Tematyka maryjna jest jedną z najczęściej poruszanych kwestii w estetyce Kościoła – zarówno wschodniego, jak i zachodniego. W obu tych tradycjach kult tego wizerunku przybiera inną postać. Wywodzi się on ze wspólnych doświadczeń okresu wczesnego chrześcijaństwa, kiedy to Maria pojawia się już w malarstwie katakumbowym, jako wierna orędowniczka działań Chrystusa¹. Na ten sam czas datuje się także szeroki rozwój piśmiennictwa apokryficznego, które w znaczący sposób wpłynęło na kształtowanie się tematów ikonograficznych związanych z osobą Marii.

Jednakże dopiero sobór w Efezie w 431 roku przynosi pełen rozkwit estetyki maryjnej². Wtedy zostaje ona uznana bowiem za *Theotokos* – Bożą Rodzicielkę, co pozwala na ukazanie pełnego udziału Marii w dziele Zbawienia i Odkupienia. Zmienia to jej dotychczasową pozycję i odtąd także wokół jej postaci ogniskuje się idea Królestwa Niebieskiego. Wprowadza się dogmat o współcierpieniu Marii i prezentuje ją jako Królową oraz towarzyszkę i wspomóżycielkę Syna. Pojawia się niezwykła różnorodność tematów ikonograficznych, opartych z jednej strony na scenach narracyjnych, wynikających z Pisma Świętego czy apokryfów, a także, z drugiej strony, funkcjonujących jako realizacja i popularyzacja założeń dogmatycznych.

Wiek VIII i IX w historii Kościoła przynosi okres ikonoklazmu i walk o kształt kultu obrazów. Wtedy to pojawiają się znaczące różnice między

¹ T.D. Łukaszu: *Obraz święty – ikona w kulcie Maryi na Wschodzie i na Zachodzie* [w:] *Nosicielka Ducha. Pneumatofora* pod red. bp. J. Wojtkowskiego i S.C. Napiórkowskiego, Lublin 1998, s. 40–41.

² *Ibidem*, s. 41.

estetyką obu Kościołów chrześcijańskich. Kwestią sporną stają się na samym początku założenia Soboru Nicejskiego II³. Różne stanowiska w tym czasie doprowadziły do wykształcenia dwóch odmiennych koncepcji kultu świętych obrazów, a także przyczyniły się do podniesienia znaczenia wizerunku pełnoplastycznego w Kościele Zachodnim, przy praktycznym odrzuceniu tego kształtu w tradycji wschodniej.

Ponadto okres poikonoklastyczny ukształtował założenia estetyki Kościoła wschodniego, której tradycja obecna jest do dziś i, mimo wpływów innych koncepcji i wielowiekowego trwania, wciąż opiera się na tych samych podstawach. Najważniejszą ideą jest uobecnienie w wizerunku postaci na nim wyobrazonej, co zobowiązuje twórcę do naśladowania i konwencjonalnego odwzorowania rysów. Wynika to z wiary w istnienie jednego prawdziwego obrazu, który stał się początkiem kształtu każdego kolejnego przedstawienia. Dla tradycji ikon maryjnych istotna jest konwencja wyrażona w XV wieku przez Nikeforasa Kallistosa, sięgającego jednak do tradycji wcześniejszej co najmniej o dziesięć wieków⁴. Dlatego też spośród wszystkich ikon maryjnych szczególnie zostały wyróżnione ikony portretowe, których zadaniem jest z jednej strony ukazanie świętego wizerunku, a z drugiej zaś prezentowanie idei kultu maryjnego. Można wyodrębnić kilka typów ikon portretowych: Hodegetria, czyli wskazująca drogę, Eleusa (ros. *Umilienie*), Orantka – modląca się, często wchodząca w skład kompozycji Deesis, Galaktotrofusa – karmicielka oraz Kiriotissa – Królowa. Pozostałe ikony maryjne w oparciu o Pismo prezentują różne święta, w których obecna jest Maria – Zwiastowanie, Narodzenie, Ofiarowanie w świątyni, Wniebowstąpienie i Zesłanie Ducha Świętego, a także wydarzenia związane bezpośrednio z życiem Marii – chociażby Poczęcie, Narodzenie, Prezentacja w świątyni czy Zaśnięcie. Obok święt malarstwo Kościoła wschodniego ustaliło także kanon ikonograficzny dla

³ Por. *ibidem* s. 43–45.

⁴ *Ibidem*, s. 47.

niektórych wydarzeń z Nowego Testamentu, w których udział bierze Boża Rodzicielka – Gody w Kanie Galilejskiej czy Nawiedzenie Elżbiety. Istotną grupę stanowią również symboliczne nawiązania do obrazów starotestamentowych, dzięki którym Maria jawi się jako Krzak Gorejący, który się nie spala, czy Zamknięty Ogród⁵. Swego rodzaju połączeniem idei treści ikony portretowej i grupy zróżnicowanej stanowi ikona akatystowa, zawierająca w swoim centrum wizerunek Marii, otoczony pojedynczymi scenami jej udziału w historii Zbawienia.

Spośród tak wielu tematów ikonograficznych, które próbują uchwycić postać Marii, na szczególną uwagę zasługuje Zwiastowanie. Założeniem tego dogmatu jest powierzenie Marii roli *Theotokos*, roli Matki Boga. W słowach Zwiastowania ukryta została przepowiednia dalszych losów Marii – bólów i radości. Zgoda na Zwiastowanie, przyjęcie słów archanioła oznacza zgodę na wypełnienie wszelkich postanowień Boga, na stanie się Jego służebnicą. Zadaniem Marii oraz wszystkich pokoleń ją poprzedzających było przygotowanie się do Zwiastowania. Do momentu, który uczyni ją wybraną spośród wszystkich kobiet. Dlatego to archanioł mógł powitać w niej *Theotokos*. Zwiastowanie to także punkt styku sfer *sacrum* i *profanum*, chwila, kiedy te dwie przestrzenie spotykają się ze sobą w dialogu. Rozmowa anioła i Marii, to rozmowa, która uświęca materię. Kilka słów, kształtujących nową sakralną jakość. Jednakże świętość w Zwiastowaniu nie jest tożsama z duchowością.

Zwiastowanie nie należy do zagadnień teologicznie jednoznacznych. Powinno być odczytywane na dwóch płaszczyznach – ducha i ciała. Anielskie słowa niosą ze sobą podwójny skutek. Z jednej strony – zapowiedź wcielenia Logosu, z drugiej zaś – cielesnego narodzenia Jezusa. Efeski przydomek *Theotokos* oznacza zatem zarówno rodzicielkę duchowej obecności Chrystusa, jak i Jego ciała. Zwiastowanie zatem jest poczęciem i jednocześnie zaistnieniem

⁵ Ibidem, s. 49.

ducha w przestrzeni *profanum*. Maria staje się więc równocześnie *Theotokos*, Jaki i Pneumatoforą. To jej ciało w momencie Zwiastowania okazuje się gotowe do niesienia ducha, do uobecnienia Logosu.

Odrębnym aspektem jest wspomniana kwestia dialogu o funkcji deifikującej. Proces sakralizacji dokonywany przez słowa pozdrowienia anielskiego polega właśnie na uświęceniu wartości materialnej, na podniesieniu ciała do rangi boskości. Dlatego też w momencie Zwiastowania przenikają się kwestie zmysłowości, fizyczności istnienia oraz duchowej wszechobecności, wieczności Logosu. Wielowymiarowość tego dogmatu pozwoliła na rozwój jego ikonograficznych wyobrażeń w różnych kierunkach. Wydawałoby się, że jest to temat, którego ujęcie już dawno zostało ustalone. Jednakże kanon ten ma inne podstawy w obrazowaniu Kościoła zachodniego i wschodniego. Wynika to z odmiennych założeń i specyfiki religijności danego kręgu kulturowego. Warto więc dokonać porównania dwóch przedstawień Zwiastowania wykonanych w tym samym czasie w różnych tradycjach wpływów chrześcijańskich. Wiek XV stanowi dla malarstwa zachodniego okres przełomowy. W krąg zainteresowań artystów wkracza człowiek, także jako istota cielesna, co wpływa na zmianę ikonografii Zwiastowania. Natomiast kultura chrześcijańskiego Wschodu pozostaje wierna ustalonym kanonom kompozycyjnym, w których naczelną zasadą jest obrazowanie ducha. Zasadnym będzie więc porównanie *Zwiastowania* Leonarda da Vinci, znajdującego się obecnie w Galerii Uffizi, z ikoną Zwiastowania z cerkwi Archanioła Michała w Witryłowie.

II. Teologia ikony⁶ i filozofia malarstwa

Obydwa terminy doskonale oddają ideowe założenia tych dwóch odmiennych sposobów kształtowania i postrzegania artystycznej przestrzeni.

⁶ B. Dąb-Kalinowska, *Wstęp [w:] Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, Olszanica 2001, s. 7. Za twórców teologii ikony, czyli metody badawczej pozwalającej na określenie ikony w systemie teologiczno-artystycznym Ortodoksji, uważa się Leonid Uspienskiego i Paula Evdokimova.

Z jednej strony bowiem pojawia się kwestia teologii w odniesieniu do ikony, jako reprezentacja jednego, wspólnego poglądu o mistycznych założeniach w praktykach artystycznych. Z drugiej zaś technika malarska na Zachodzie obfituje w pluralizm rozwiązań, z których te, powstałe w renesansie, skupiają się na jej fizycznym aspekcie, prezentując materialistyczną wizję rzeczywistości świętej.

Malarstwo Ortodoksji przyjęło za zasadę istnienie praobrazu, do którego odnoszą się wszystkie jego wyobrażenia na poziomie fizycznym – poszczególne dzieła.

„Jednak wyobrażenie nie jest kopią praobrazu, ale jego odbiciem nie we wszystkim do niego podobnym”⁷.

Malowanie ikony jest zatem odwzorowywaniem mistycznego wizerunku z poziomu *sacrum*. Ale dzieli on z materią jej ułomność, niedoskonałość. Duchowość ikony skupia się więc w niezwykłym sposobie naśladowania tego, czego nie da się uchwycić zmysłami. Z tego też powodu metodami stosowanymi w obrębie ikon jest symbolizacja i spirytualizacja przedstawienia, osiągnięte za pomocą wiecznego odwołania do przedwizerunku, do obrazu transcendencji.

Dla ikony istotą stają się zatem tradycja oraz sakralność. Obraz pozostaje na zawsze włączony do liturgii.

„Kanoniczność ikon, konieczność zachowania w nich tradycyjnych schematów obrazowych dokumentowały ich niezmiennność i trwanie”⁸.

Teologia ikony w sposób oczywisty pozwala na funkcjonowanie jednego kanonu, gdyż praktyka artystyczna jest odwołaniem tylko do jednego wzorca. Zanika więc postać artysty jako indywidualnego twórcy. Jego funkcja opiera się na kapłańskim pośrednictwie między sferą *sacrum* a *profanum*. Prowadzi uświęcający dialog ducha z materią, duszy z ciałem. Dlatego też najwyżej ceniono te wizerunki, o których wspomina Pismo Święte jako o „nie ręką

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 9.

ludzką czynionych” – *acheiropoietos*, do których należy Mandylion, czyli przedstawienie Chrystusa na chuście świętej Weroniki. Albo też wykonany przez świętego Łukasza wizerunek Matki Boskiej Hodegetrii, który stał się pierwowzorem dla wszystkich ikonicznych typów przedstawień maryjnych.

Ze względu właśnie na ów sakralno-mistyczny charakter należy wpisać ikony w teologiczny aspekt doświadczeń Ortodoksji. Natomiast obrazy religijne okresu renesansu skupiają się przede wszystkim na naśladowaniu rzeczywistości *profanum*. Filozofia *sacrum* wyraża się właśnie w doskonałości *mimesis*. Naśladowanie to nie ma, co prawda, charakteru naśladowania formy gotowej, formy stworzonej, ale ogniskuje się wokół naśladowania idealnych kształtów. Wpisuje się zatem w koncepcję *natura naturans*. Malarstwo, bez względu na swoją tematykę, staje się wartością, która podlega opracowaniu w formie traktatu. Wyrażenie treści ponadzmysłowych ma więc w okresie odrodzenia kształt materializacji. Wyobrażenie staje się połączeniem *techne* i *ars*. Jednakże aspekt rzemieślniczy, cielesny malarstwa traktowany jest jako zespolenie doświadczeń wielu nauk, zwłaszcza matematyki, astronomii, fizyki i optyki. Sztuka staje się doskonałym przedstawianiem natury, wedle wszelkich aspektów zdolności postrzegania.

Najsilniej swoje piętno materialne i naśladowcze odcisnęła sztuka tej myśli filozoficznej w Italii *quattrocenta*. Traktaty Albertiego, Leonarda, Ghibertiego silnie wpływają na ówczesną myśl estetyczną. Jednym z naczelných tematów poruszanych w tych dziełach są właśnie możliwości ludzkiego oka. To ciało, a konkretnie temu zmysłowi, przyznany zostaje prymat w kwestii poznania rzeczywistości. Nie jest to już średniowieczne poznanie dokonywane za pomocą objawienia czy też łaski doświadczenia duchowego. Fizyczność, doświadczenie ciałem staje się jedyną drogą do zrozumienia jakości, w jakiej funkcjonuje człowiek. Poznanie okazuje się możliwe dzięki wypracowaniu logicznego i zgodnego z prawami optyki schematu postrzegania – od obrysu, dotykającego kwestii konturów, przez kompozycję, mówiącą o

wzajemnym stosunku płaszczyzn, do recepcji światła, która decyduje o barwach⁹.

Trudno zatem nie mówić tu o swego rodzaju profanacji tematu religijnego. Malarstwo, które ma obrazować treści duchowe, zostaje także włączone w bezmiar iluzyjności cielesnej, w historię sporu między doskonałym odwzorowaniem rzeczywistości przez poezję i malarstwo, w tradycję antycznych przykładów doskonałości oddania materii przez Zeuksisa, którego winogrona zachwycają ptaki, a konie zdają się zrywać do galopu. Profanacja ta objawia się właśnie za sprawą utożsamienia malarstwa ducha z malarstwem ciała. Wyraża się w realizacji wizji rzeczywistości *sacrum* w ten sam sposób, w jaki realizowany jest obraz sfery *profanum*.

Ten brak rozróżnienia metod prezentacji wynika także z tego, że nową jakością, która stała się matematycznym modulem kompozycji, został człowiek. Nawet nie tyle on sam jako istota pełna, złożona z dwóch sfer – *sacrum* i *profanum*, ale właśnie tylko jego fizyczność. Ciało ludzkie podporządkowało sobie całość przedstawienia. Proporcje między poszczególnymi jego członkami decydują o powstaniu każdego stosunku płaszczyzn i każdym oddziaływaniu kolorów. Doświadczenie duchowe zostało zatem w obrazowaniu renesansowym podporządkowane doświadczeniu ciała.

Ze względu więc na różne sposoby postrzegania rzeczywistości *sacrum* proces obrazowania tematu Zwiastowania Marii w ikonach i renesansowym malarstwie zachodzi odmiennie. Różnice wynikają nie tylko z kwestii metod widzenia, ale także z interpretacji samej postaci Marii. Za każdym razem udział w niej biorą zjawiska archetypizacji Bogurodzicy, ponieważ zarówno ikona, jak i renesansowy obraz dążą do przedstawienia ideału, obrazu uniwersalnego i ponadczasowego. Ale w obu tych formach do głosu dochodzi odmienny archetyp, inny kształt Marii jako typu, obok jej niewątpliwego personalizmu.

⁹ L.B. Alberti, *O malarstwie* [w:] *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, pod red. J. Białostockiego, Gdańsk 2001.

Wydaje się jednak, że również widzenie Marii jako indywidualnego bytu osobowego ma w obrębie tych dwóch kultur estetycznych swoisty wymiar, albowiem w tych kręgach inaczej postrzega się ideę człowieka.

III. Archetyp i persona Marii

Kwestia Marii jako archetypu jest niezwykle złożona, ponieważ dotyczy różnych aspektów jej istnienia. Po pierwsze, rozróżnienie polega na przedstawieniu Marii jako istoty wybranej spośród śmiertelnych, osoby natchnionej, wypełnionej Duchem Świętym w momencie Zwiastowania. Dlatego też jej typizacja uniwersalna wiąże się bezpośrednio z trzecią osobą Trójcy Świętej. Po drugie, przyznana Marii na soborze w Efezie funkcja oraz dogmat *Assumptio Beate Mariae Virginis* doprowadziły do zaistnienia w tematyce maryjnej problemu Trójcy Świętej i obecności Bożej Rodzicielki w Jej działaniu, co powoduje pojmowanie na poziomie archetypu tych postaci jako czwórce. Po trzecie zaś, w obrębie Marii ogniskują się wszelkie zagadnienia związane z chtoniczną kobiecością, co wyraża się zarówno w dogmacie *Theotokos*, jak i w idei Marii jako Tronu Mądrości, jako Sofii, jako Nowej Ewy czy wreszcie Marii – Oblubienicy z *Pieśni nad Pieśniami*.

Zależność między Duchem Świętym i Marią najpełniej przedstawiona została właśnie na poziomie archetypicznym, z którego wynikają zagadnienia dogmatyczne. Idea Trójcy Świętej opiera się bowiem na ponadnaturalnej łączności duchowej trzech Osób, a nie na bardziej naturalnej i fizycznej łączności pokrewieństwa, co pozwoliłoby na istnienie Trójcy złożonej z Boga Ojca, Marii i Syna¹⁰. W religii chrześcijańskiej zależność między Osobami została zatem potraktowana jako abstrakcyjny, spirytualny związek, a nie zależność i wspólnota cielesna, która powodowałaby istnienie trzech bóstw, a nie trzech Jego oblicz. Dlatego też Maria nie została włączona do poziomu

¹⁰ C.G. Jung, *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy Świętej* [w:] Idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa 1976, s. 184.

Trójcy. Mimo to pewne aspekty płciowości i fizyczności zostały upostaciowane w Duchu Świętym, który funkcjonuje jako Matka w gnostyckiej interpretacji dogmatu¹¹, co pozwala na jego archaiczne odczytanie. Dlatego też, ze względu na wieloraką funkcję Ducha Świętego, to On bierze udział w Zwiastowaniu. Jest „(...) poznaniem, abstrakcyjnym pojęciem życia właściwego Ojcu i Synowi”¹². Z tego właśnie powodu odpowiada za pojawienie się pierwiastka duchowości Boga w obrębie ciała Marii. Duch Święty jest funkcją, nie ma imienia, a jednak to On sprzyja upostaciowaniu Logosu za sprawą *Theotokos*. Dzięki wzajemnemu oddziaływaniu Marii i Ducha Świętego, które to postacie zdają się sobie w pewnych aspektach odpowiadać, dogmat Trójcy, obok interpretacji duchowej, zyskuje także poziom pojmowania jej w obrębie cielesnych zależności.

Maria jest człowiekiem uwikłanym w trynitarną zależność¹³. Obecnością ciała w skompilowanym układzie duchowych powiązań. Dlatego też jest dawcą ciała, a jednocześnie nosicielką ducha. Jednakże postać Marii podlega coraz dalej posuniętej deifikacji za sprawą dogmatu o Wniebowzięciu:

„*Assumptio Mariae* oznacza nie tylko przygotowanie Bogurodzicy do boskości, lecz także przygotowanie do czwórny”¹⁴.

Mimo że nie jest to równoważne z Wniebowstąpieniem, to jednak przyczynia się do funkcjonowania także ciała Marii w obrębie sfery *sacrum*, co czyni ją niewątpliwą kontynuatorką doświadczeń Chrystusa. Dlatego też dogmat o Trzech Osobach Boga przeobraża się w ideę czwórny Bożej. Wynika on bezpośrednio z tego, że:

„ikonologia średniowiecza, kontynuując spekulacje na temat *Theotokos* (...), w przedstawieniach koronacji Marii stworzyła sobie symbol kwaternaryczny”¹⁵.

¹¹ Ibidem, s. 185.

¹² Ibidem, s. 185.

¹³ Ibidem, s. 187.

¹⁴ Ibidem, s. 199.

¹⁵ Ibidem, s. 198.

Koronacja Marii na Królową Niebios czyni ją także Panią *Sacrum* i umieszcza ją w tym właśnie planie. Oczywiście układ ten ma jedynie charakter archetypicznego zestawienia funkcji, a nie bezpośredniego przekazu prawd dogmatycznych. Niewątpliwie jednak postrzeganie czterech osób *sacrum* stało się ideą powszechną.

Niepełne duchowe funkcjonowanie Marii w rzeczywistości świętej związane jest także z jej różnymi aspektami człowieczeństwa. Oprócz materialnej cielesności istotne są przymioty Marii – kobiety. Kobiecość Bożej Rodzicielki realizuje się w sposób oczywisty w związku właśnie z funkcją Matki Boga. Stanowi to odwołanie do pierwotnych układów religijnych. Maria okazuje się prawdziwą *Theotokos*, albowiem jej zadaniem jest przyobleczenie w ciało Syna Bożego. Do głosu dochodzi tu archetyp chtonicznej Matki¹⁶, która staje się rodzicielką wszystkiego, co żyje, dawczynią cielesności, patronką nowego istnienia. Dlatego Maria stanowi typ pramatki Ewy – ma być jej nowym upostaciowaniem, którego zadaniem jest rodzenie w łasce, a nie w grzechu. Maria-Matka posiada nierozzerwalną więź ze swoim Synem, dlatego współprzeżywa Jego doświadczenia, współuczestniczy w Jego dziele. Jej ciało doświadcza bólu i rozkoszy, jej duch – cierpienia i szczęścia, albowiem jest istotowo zjednoczona z Synem.

Postać chtonicznej Matki wiąże się w archetypicznym obrazie Marii z aspektem kobiecej mądrości. Wiecznej kapłanki, nosicielki wiedzy. Dlatego też Boża Rodzicielka zostaje utożsamiona z *Sofią* i to jej przymioty zostają przyporządkowane *Theotokos*, która funkcjonuje jako Boża Mądrość. Zgodnie z określeniami, które pojawiają się w Piśmie, a w rezultacie zostają skodyfikowane w cyklu Litanii Loretańskiej, Maria to Tron Mądrości. Jako *Sedes Sapientiae* pojawia się w ikonografii, trzymając na kolanach swojego małoletniego Syna. Jednak, zgodnie z interpretacją alchemiczną, atrybutem kobiety jest nie tylko Luna – nieodgadniona, pełna wiedzy i inspiracji, ale także

¹⁶ C.G. Jung, *Szyzgia: anima i animus* [w:] Idem, op. cit., s. 83.

Wenus – upostaciowanie piękna i zmysłów. Maria staje się także Oblubienicą. Wybranką Boga spośród wszystkich niewiast. Upostaciowaniem *animy*¹⁷, idealnej kobiecej zmysłowości. Zewnętrzna powłoka Pięknej Madonny to wyraz jej piękna wewnętrznego. Porównana do kwiatów, staje się doskonałością ciała, która ma być jedynie odbiciem doskonałości duszy. Mimo to wprowadza zależność między zmysłowością a duchowością w planie archetypicznym.

Boża Rodzicielka nigdy nie traci swojego personalizmu. Pozostaje Marią – córką Anny i Joachima, człowiekiem z ciała i duszy. Jednak wraz z dokonaniem wyboru przez Boga staje się także istotą pełniącą funkcję typu. Zyskuje archetypiczny sposób pojmowania. Przemiana postrzegania tej postaci przebiega więc od indywidualnego widzenia jej jako człowieka do archetypicznego obrazu. Droga do tych wszystkich zagadnień kryje się w Zwiastowaniu. Tam bowiem dokonuje się pierwsze i pełne współlistnienie tych wszystkich wartości. Maria funkcjonuje wtedy jako istota i cielesna, i duchowa. Zwiastowanie jest uświadomieniem, objawieniem tych wszystkich zależności, które ogniskują się w postaci Marii. Od sposobu patrzenia na scenę Zwiastowania zależy decyzja o podjęciu któregoś z aspektów istnienia Wybranej. To właśnie owo spojrzenie pozwala na wybór drogi odczytania dogmatu. Oko, które widzi w Zwiastowaniu matkę ciała albo matkę ducha.

IV. Oko duszy

Ikona Zwiastowania z cerkwi pod wezwaniem Archanioła Michała w Witryłowie prezentuje jedno z typowych ujęć ikonograficznych tego tematu w sztuce Ortodoksji. Wizerunek przedstawia Archanioła Gabriela, który gestem pozdrawia i błogosławi Marię siedzącą naprzeciwko na ozdobnym krześle. Maria zajmuje się przedzeniem. Za postaciami znajduje się przedstawienie elementów architektonicznych w charakterystyczny dla sztuki ikon sposób –

¹⁷ Ibidem, s. 72.

z udziałem perspektywy zewnętrzno-wewnętrznej¹⁸. Ponad domami rozpościera się czerwona zasłona, a powyżej niej widnieje fragment niebios wraz z zstępującą po promieniu w kierunku Marii gołębicą Ducha Świętego. Kolorystyka obrazu przedstawia paletę dość ograniczoną, co również jest zabiegiem kanonicznym dla ikon. Użyte barwy to odcienie brązu, zieleni i czerwieni. A także kolor złoty, którym malowane są nimby postaci i tło. Stan zachowania ikony nie jest najlepszy. Widać liczne ubytki w warstwie malarskiej, zwłaszcza w dolnej partii przedstawienia. Nie przeszkadzają one jednak w analizie ikonograficznej dzieła.

Schemat założeń, jak wynika właśnie z analizy preikonograficznej, jest tutaj niewątpliwie kanoniczny:

„(...) przestrzeganie kanonu ikonograficznego i kolorystycznego, wizualnego wzorca jest gwarantem prawidłowego rozpoznania przedstawionej postaci czy wyobrażenia”¹⁹.

Ponadto zgadza się z teologiczną koncepcją ikony. Postaci znajdują się w układzie, który wynika z perspektywy wartościującej. Opiera się on na aksjologicznym odczytaniu stron tak przestrzeni, jak i warunkującego ją ciała. Po lewej stronie przedstawienia znajduje się więc archanioł, zajmując równocześnie pozycję po prawicy Marii. Również prawą ręką także wysłannik niebios błogosławi, zaś jego lewa dłoń przytrzymuje włócznię, rozumianą tutaj jako atrybut władzy i podróży. Równie kanoniczny jest sam schemat zarysowanej przestrzeni – zaznacza on architekturę wnętrza, wskazując zgodnie z przekazem Pisma na miejsce dziania się zdarzenia. Natomiast aspekt doboru palety barwnej także wpisuje się w zasady sztuki Ortodoksji, gdyż jest konwencjonalny.

Owa konwencja całości przedstawienia opiera się na głównej zasadzie funkcjonowania ikony jako obiektu przenoszącego w obszar estetyki *profanum* dogmatykę *sacrum*. Począwszy od upozowania postaci, przez współgranie

¹⁸ B. Uspienski, *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon* [w:] *Semiotyka kultury*, pod red. E. Janus i M.R. Mayenowej, Warszawa 1977, s. 322.

¹⁹ B. Dąb-Kalinowska, op. cit., s. 7.

liternictwa i obrazu, przez obecność symboliki, aż do bezpośredniego ukazania znaku Ducha Świętego, ikona ta wskazuje na duchowe doświadczenie dogmatu Zwiastowania – prawdę *sacrum*, którą dostrzec może jedynie oko patrzące w głąb. Niezatrzymujące się na dekoracyjnej powierzchni, pragnące dostrzec wewnętrzne piękno. Kanon i tradycja sztuki Ortodoksji pozwalają na odrzucenie przedstawionej rzeczywistości zewnętrznej, gdyż ich celem nie jest przyciąganie uwagi obserwatora. To nie ciało ma stać się tematem refleksji i mistycznego uniesienia, ale duch, który na chwilę przyoblekł się w materię.

Dlatego też ciało postaci zostało przedstawione w sposób schematyczny, ale równocześnie wyidealizowany. Ich oblicza prezentują typowe rysy, o pięknym i harmonijnym układzie. Mieszczą się więc w ramach archetypicznego traktowania osób, biorących udział w Zwiastowaniu. Maria ukazana została na krześle z rozbudowanym zapleckiem, które w sposób oczywisty odwołuje się do koncepcji Marii-Królowej oraz Marii-Tronu Mądrości. Ów archetypiczny obraz kobiety w znaku Luny skonstrastowany został z zaznaczoną pięknymi rysami młodością i kobiecością w znaku Wenus. To w tym momencie dokonuje się wybranie spośród niewiast. W ten wizerunek wpisano wszystkie przymioty Marii-Dziewicy. Jej młodość, niewinność, piękno i subtelna zmysłowość. Wspomniane sensory zawierają w sobie aspekt Marii-*Theotokos*. Idea odwiecznej Matki została tu zaznaczona za sprawą teologicznej interpretacji motywu ikonograficznego.

Kolejnym zabiegiem w upozowaniu postaci, który wskazuje na uniwersalistyczne traktowanie dogmatu Zwiastowania, jest układ gestów. Dłonie kształtowane są w sposób nienaturalny. Przypominają ciosane dłonie rzeźb. Poddane zostały silnej stylizacji i idealizacji – są niezwykle smukłe, a ich palce długie. Wszystkie te zabiegi mają na celu odrzucenie materii, odrzucenie ciała jako obiektu zainteresowania twórcy. Gesty są niemal taneczne, ułożone w sposób bardzo elegancki, co widać zwłaszcza w sposobie, w jaki archanioł trzyma włócznię. Istotą gestu nie jest więc naturalne przedstawienie możliwości

ciała i jego fizycznej ekspresji, ale ukazanie sensu, samego znaczenia jego symboliki. Dlatego tak istotny okazuje się anielski gest pozdrowienia i błogosławieństwa, który staje się centrum kompozycji całego wizerunku za sprawą umieszczenia go między dwiema głównymi postaciami.

Symbolika dotyczy także bezpośrednio innego aspektu postaci. Otóż na złotym tle każdego z nimbów, ponad głowami archanioła i Marii znajdują się napisy identyfikujące. Istotą ich znaczenia jest to, że w sztuce ikony są one równoważne samemu przedstawieniu. Bezpośrednie odwołanie do pisma, jako do materii wyrażającej sferę *sacrum*, potęguje jeszcze sens odczytywania Zwiastowania na ikonie z Witryłowa jako doświadczenia uobecnienia *sacrum* w materii, uobecnienia, w którym najważniejszą rolę pełni jego mistyczny aspekt.

Jednakże kwestia symboliki na tym przedstawieniu jest o wiele bardziej złożona i nie dotyczy tylko samego sposobu prezentacji postaci. Symboliczne znaczenie ma złoty kolor tła, który prezentuje w ikonach sakralną przestrzeń. Dlatego też nimb ponad głowami Marii i archanioła jest wycinkiem *sacrum*, jego chwilową obecnością w materii *profanum*. Do symbolicznych obrazów należy niewątpliwie czerwona zasłona, rozpostarta w tle między dwiema wieżami, która także odwołuje się do sakralizacji przestrzeni przedstawionej. Zwraca uwagę swoją barwą i stanowi odwołanie do zasłony Świątyni Jerozolimskiej, która wydzielala obszar świętych, zarezerwowany dla najwyższej hierarchii *sacrum*. Zostało to powtórzone w motywie wykonywanego przez Marię zajęcia, która, zgodnie z przekazem apokryficznym, przędzy zasłonę Świątyni Jerozolimskiej. Obraz jest zatem wyrazem nie cielesnego funkcjonowania w materii w momencie Zwiastowania, ale obecności Ducha Świętego.

Duch Święty, który został ukazany jako zstępująca po promieniu na Marię gołębica, to znak uobecnienia *sacrum* w tym wizerunku. Ikona Zwiastowania z cerkwi pod wezwaniem Archanioła Michała w sposób

bezpośredni nawiązuje do założeń tego dogmatu. Rodzicielka nie jest bowiem postrzegana jako fizyczna matka, ale jako Pneumatofora. Ta, która ma nosić ducha i z której duch ma się narodzić. Zstępujący Duch czyni ją metafizycznie płodną. Ciało jest jedynie powłoką. Duch ma się w nią przyoblec. Prawdziwe misterium rozgrywa się w przestrzeni niematerialnej. Dlatego też obraz Marii miesza się w rzeczywistości tego dzieła z wyobrażeniem Ducha Świętego. Postaci nawzajem się przenikają i oddziałują na siebie. Stąd też wynika archetypiczna i idealistyczna interpretacja figury *Theotokos* w tym przedstawieniu.

Maria jako archetyp została więc ukazana w ikonie z Witryłowa w sposób szczególny, ponieważ zaznaczone zostały wszystkie aspekty jej funkcjonowania w planie odwiecznego typu. Jednak znajdują się tu także elementy, które świadczyć by mogły o traktowaniu Marii w sposób personalistyczny. Należy do nich motyw przedzenia czy sam sposób modelunku twarzy. Jednak są to fragmenty schematu konwencjonalnego, ponieważ powtarzają się w wielu ikonach, prezentujących ten temat ikonograficzny²⁰. Wprawdzie nie są to części narracji, ale tym bardziej podkreślają dążenie do zwrócenia uwagi obserwatora na piękno wewnętrzne i prawdę, jaką ze sobą niesie. Narracyjność i cielesność tej sceny stanowią jedynie chwilowe upostaciowanie w materii prawd duchowych. A zadaniem obserwatora jest nie patrzeć, ale widzieć. Kolor złoty pozwala na zanurzenie się w głąb *sacrum*, na oderwanie myśli od kształtów ciała i podziwianie tego, co duchowe. Schematyczność i nienaturalność sytuują się w opozycji w stosunku do założeń mimetyzmu, uwalniają kontemplację Zwiastowania i pozwalają traktować Marię jako tę, która ma dokonać mistycznych narodzin ducha.

²⁰ Por. chociażby ikonę Zwiastowania z Wólki Żmijewskiej.

V. Zmysł wzroku

W zupełnie inny sposób interpretuje dogmat Zwiastowania obraz Leonarda da Vinci znajdujący się obecnie w Galerii Uffizi we Florencji. Z jednej strony zachowuje on podstawowe założenia schematu ikonograficznego wykształconego przez wieki w estetyce Kościoła zachodniego, z drugiej zaś wprowadza wiele elementów nowatorskich, wykształconych w ramach renesansowej stylistyki.

Temat Zwiastowania prezentują na obrazie Leonarda dwie postaci: anioła i Matki Bożej; Archanioł Gabriel klęczy, trzymając gałąź lilii w jednej ręce, a drugą dokonując gestu błogosławieństwa, po lewej stronie przedstawienia. Maria natomiast siedzi za krosnami po stronie prawej. Tłem dla postaci jest fragment architektury oraz rozbudowany, wieloplanowy pejzaż. Najbliżej figur Marii znajdują się drzewa, dalej widać jezioro i góry, które nikną już we mgle. Kolorystyka obrazu jest stonowana. W partii tła niemal monochromatyczna, oparta na zieleniach i szarościach. Dużo bogatsza natomiast w obrębie postaci. To doskonała realizacja założeń, mówiących że:

„pierwszą właściwością malarstwa jest to, że ciała przez nie wyobrażone wydają się plastyczne, a tła otaczające je, wraz ze swymi planami, zdają się wchodzić w głąb płaszczyzny (...), a dzieje się to dzięki trzem perspektywom, to jest zmniejszaniu kształtów ciał, zmniejszaniu ich wyrazistości i wygasaniu kolorów”²¹.

Niewątpliwie więc do schematu ikonograficznego należy sama ilość postaci, ich kompozycyjne rozplanowanie, gesty oraz zajęcie Marii – tkanie zasłony do Świątyni Jerozolimskiej. Sposób trzymania kwiatu został wprost przeniesiony ze schematu kompozycyjnego anioła dzierżącego włócznię. A zatem duchowość tego obrazu została upostaciowana jedynie przez konwencjonalną realizację artystycznej wizji dogmatu. Sfera *sacrum*, wyrażona przez nimb, została na tym przedstawieniu zredukowana do promienistych krążków, które spoczywają na głowach postaci. Mają one swój ciężar, kształt

²¹ L. da Vinci, *Traktat o malarstwie* [w:] *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500* pod red. J. Białostockiego, s. 439.

i materialną wartość. Stały się więc elementem *profanum*. Duchowość nie jest sferą, na której skupia się malarstwo Leonarda.

Jego tematem okazuje się nieposkromiona cielesność. To ciało, zmysłowość, dotykalność, namacalność i materialność tworzą obraz Zwiastowania. Nie są to jednak wartości realne, ale idealne. Doskonałość buduje bowiem sposób widzenia rzeczywistości. Dla Leonarda *sacrum* stanowiło idealny kształt *profanum*. A zatem było tak samo cielesne, tyle że pozbawione wszelkich ułomności. I taki obraz doskonałej natury stara się w swoim dziele naśladować.

Kwestia zeświecczenia dogmatu realizuje się już w samym sposobie przedstawiania postaci. Malarza włoskiego *quattrocenta* interesuje bowiem nie tyle archetypiczny obraz odwiecznej *Theotokos*, ale indywidualny wyraz Marii, jej konkretna postać. Personalizm Bożej Rodzicielki wyraża się w niezwykle dekoracyjnych, ale równocześnie pełnych wdzięku gestach, indywidualnie kształtowanej pozie, charakterystycznej mimice. Twarz Marii nie jest uduchowionym, frontalnym obliczem, ale ustawionym w trzech czwartych licem młodej kobiety. Stylizowane, niemal taneczne ruchy, indywidualność rysów, profilowe ustawienie to także własności przedstawienia archanioła. Postać nie jest więc uosobieniem istoty *sacrum*, lecz przedstawia cielesnego młodzieńca:

„członki wraz z ciałem powinny mieć wdzięczny układ, zgodny z wrażeniem, jakie chcesz, aby postać ta sprawiała. (...) Członki, a zwłaszcza ramiona, zrób swobodnie (...). Pozycje głowy i ramion są nieskończenie rozmaite (...). Powiem tylko, że powinny one być swobodne i wdzięczne, i w różnych nachyleniach, aby nie wyglądały jak kawałki drewna”²².

Idealizacja ciała przebiega zatem nie tylko na poziomie gestów, ale także stroju. Obie postaci charakteryzują ozdobne szaty, fałdowane dekoracyjnie. Kolejnym z zastosowanych efektów estetycznych jest zestawienie

²² Ibidem, s. 450.

dopełniających się kolorów w obrębie płaszcza i podszewki – czerwonego i zielonego w postaci archanioła oraz niebieskiego i żółtego w szacie Marii.

Oprócz niewątpliwego personalizmu, który cechuje indywidualne ujęcie osób sceny Zwiastowania w obrazie Leonarda, znaczenie ma także archetyp Marii jako *animy*. *Theotokos* prezentuje się tu jako upostaciowanie młodości, wdzięku, piękna i niewinności. Jej ciało jawi się jako atrybut świętości, ponieważ staje się, za sprawą idealizacji, boskim ciałem. Zwiastowanie zachodzi w tym przedstawieniu na poziomie fizycznym. Anioł obwieszcza Marii, że została wybrana, aby porodzić syna. Aby nadać mu doskonałość swojego ciała. Maria na poziomie *profanum* zostaje uświęcona za sprawą idealizacji swej fizyczności, podniesiona do rangi *sacrum*, ponieważ nie różni się w swej cielesności od anioła. Deifikacja ma na obrazie Leonarda charakter sekularyzacji.

Cielesność nie koncentruje się jednak tylko wokół postaci Zwiastowania, ale jest rozciągnięta na cały obraz. Zmysłowość i dekoracyjność – tryumf materii – stają się główną ideą, która konstruuje cały pejzaż. Począwszy od narożnika fragmentu budowli, przyozdobionego boniowaniem, przez ukwieconą łąkę na pierwszym planie, aż po geometrycznie przycięte drzewa. Ta idea realizuje się także w bardzo ozdobnym postumencie do krosien. Wszystko to zdaje się wskazywać na bogactwo form rzeczywistości *profanum*, która staje się jedyną płaszczyzną Zwiastowania. Na indywidualny charakter przedstawienia wpływa także fakt, że są to motywy włoskie tak w prezentacji natury, jak i dorobku kultury. Zwiastowanie zatem zostaje zamknięte w konkretnym miejscu i czasie. Zostają mu nadane podstawowe kategorie poznania rzeczywistości, rzeczywistości materialnej. Sama kompozycja obrazu jest zamknięta. Nie ma celu impresywnego. Nie szuka duchowego nawiązania przez frontalność oblicz postaci, ale wskazuje na ich wzajemny kontakt. Odsuwa więc od doświadczającego dzieło możliwość głębokiego spojrzenia wewnątrz własnej duchowości. Odbiera umiejętność duchowego przeżywania

dogmatu. Przez swoją wewnętrzną wystarczalność pozwala odbiorcy stać się jedynie widzem, obserwatorem wydarzenia, a nie współuczestnikiem misterium.

To właśnie patrzenie jest tematem dzieła Leonarda. Znajdujące się w Galerii Uffizi *Zwiastowanie* nie stanowi jedynie realizacji ikonograficznego tematu prezentacji dogmatu religijnego. Dlatego też temat stał się tytułem dzieła. Jego realizacja jest jednorazową recepcją, znakiem indywidualnego traktowania wizerunku. Wzrok nadaje prawdziwe kształty cielesności. Artysta korzysta z możliwości tego zmysłu, tworząc złudę trójwymiarowości, różnorodną perspektywę, dekoracyjność. Rozbudza oko, które dzięki zabiegom twórcy jest w stanie na płaskiej powierzchni dojrzeć głębię. Naśladuje wprowadzając naturę idealną, aby cieszyć się estetycznym doznaniem patrzenia, ale odsuwa możliwość widzenia. Udając naturę fizyczną, skupia na niej odbiorcę. Nie kwestionuje jej dzięki konwencji, gdyż nie pragnie zwrócić uwagi na duchowość *Zwiastowania*. Dlatego brak na tym przedstawieniu postaci Ducha Świętego. Wybranie *Theotokos* dokonało się właśnie na poziomie *profanum*, albowiem była ona najdoskonalszą formą materii. Maria ma zostać rodzicielką Chrystusa, który będzie ciałem z jej ciała.

VI. Zakończenie

Różnorodność dwóch sposobów postrzegania dogmatu *Zwiastowania* to wynik kulturowych odmienności. Wpłynęły na to, z jednej strony, indywidualne preferencje artysty, co zaznaczone jest w sztuce renesansowych Włoch, a z drugiej – konwencjonalizacja przedstawienia, do jakiej dąży malarz ikon. Ta podwójna geneza odcisnęła piętno na obydwu dziełach. Tak, jak w *Zwiastowaniu* Leonarda występuje odwołanie do schematu kompozycyjnego, tak i w ikonie z Witryłowa mamy do czynienia z indywidualizacją środków malarskich i treści. Oczywiście, zabiegi te są daleko bardziej ograniczone, ale mimo to pozostają widoczne, ponieważ obrazy te jawią się jako doskonała

reprezentacja czasów, w których powstały. Dzieło z Galerii Uffizi datuje się na lata 1472–1475. Jest to jeden z wczesnych obrazów Leonarda. Ikona *Zwiastowania* z Witryłowa powstała także w XV wieku. Okres ten w kulturze włoskiej to czas przełamywania tradycji i zwrotu ku indywidualizacji tworzenia i nowoczesnego kreowania rzeczywistości przedstawianej w oparciu o osiągnięcia nauki i techniki – o ludzkie zdobycze i umiejętności. Odwrotnie rzecz ma się w kulturze Ortodoksji. Po latach kryzysu ikonoklastycznego od IX wieku zaczyna kształtować się kanon sztuki. A w XV wieku tym bardziej musi być przestrzegany, ponieważ pojawiły się liczne wpływy ekspansywnego pod względem artystycznym Zachodu.

Analiza porównawcza dojrzałych dzieł kanonu ortodoksyjnego i renesansu przedstawiających ten sam temat ikonograficzny wydaje się zasadna, ponieważ umożliwia dostrzeżenie różnic w ujęciu tematu. Komparatystyczne zestawienie ikon i malarstwa włoskiego *quattrocenta* można prowadzić nie tylko na płaszczyźnie sposobów widzenia, co doskonale oddaje porównanie technik perspektywicznych²³, ale także na poziomie zainteresowania cielesnością i duchowością. Czyni to przedmiotem badania nie tyle metodę, co obiekt przedstawienia.

Moment *Zwiastowania* staje się, zarówno w ikonie z Witrynowa, jak i w obrazie Leonarda, jedynie impulsem do ukazania skomplikowanej i pełnej idei religijnej. W obu tych przypadkach przekazy okazują się odmienne – w przeciwny sposób interpretują zależności między sferami *sacrum* i *profanum*. *Zwiastowanie* natomiast doskonale nadaje się do zgłębienia tych zależności ze względu na sytuację, jaką przedstawia – ów moment spotkania się tych dwóch płaszczyzn w jednej przestrzeni za sprawą nawiązania kontaktu między istotą *sacrum* i istotą jeszcze zanurzoną w *profanum*. Przybywający Archanioł Gabriel niesie ze sobą wszystkie wartości sfery transcendentnej, wskazując na

²³ Por. artykuł A. Jakóbczyk: *Świadomość perspektywy. Różne sposoby postrzegania na przykładzie malarstwa ikonowego i renesansowego* [w:] „Tekstualia” 2006, nr 2 (5), s.19–30.

Marię jako na tę, która dzięki swej doskonałości z poziomu materii zostaje wybrana, aby dostąpić zaszczytu zaistnienia w przestrzeni ponadmaterialnej i dać życie fizyczne duchowemu Logosowi. Tym samym również i ona przekształca się w istotę, w której funkcjonują na równi te dwie jakości. Zwiastowanie zatem odbywa się w dwóch aspektach – zwiastowania duchowi i zwiastowania ciału. Omawiane dzieła opowiadają się za realizacją odmiennych przekazów Zwiastowania.

W ikonie *Zwiastowania* z Witryłowa położono nacisk na duchowy przekaz dogmatu. Zrealizowany został dzięki konwencjonalizacji rzeczywistości fizycznej, która stała się z tego powodu rzeczywistością symboliczną. Owo wpisanie w kodeks reguł pozwala na odsunięcie planu materialnego i semantyzację przestrzeni. Nie jest ona bowiem jedynie naśladowaniem rzeczywistości stworzonej, która ma się podobać, ale zgłębianiem w jej istnieniu duchowej prawdy o wymiarze sfery *sacrum*. Każdy element ikony *Zwiastowania* ma prowadzić do głębokiej mistycznej refleksji nad przesłaniem dogmatu. Każdy jest nacechowany i stanowi nośnik znaczenia. Zachodzi tu zatem proces symbolizacji planu rzeczywistego, który ma jednak kilka wymiarów. Od wykorzystania konwencjonalnego gestu czy układu, który wpisuje się w długą tradycję interpretacji, przez arbitralne dostosowanie znaczeń do konkretnych jakości, do czerpania z zasobów słownika symboli danej kultury. Od frontalności oblicza, pozwalającej na bezpośrednie spojrzenie w ducha, przez identyfikację i znaczenie barw do wykorzystania konkretnego symbolu – zstępującej gołębicy Ducha Świętego. A zatem ikona to próba malowania ducha – jest hipostazą²⁴, jego wcieleniem, uobecnieniem w planie materialnym. Dlatego też takie zostało powierzone Marii zadanie w momencie Zwiastowania. Kobiecie, interpretowanej jednak w obrębie ikony jako archetypiczny obraz Matki, Kapłanki i Oblubienicy. Według kultury Ortodoksji to ona pozwala na wcielenie Chrystusa. Za jej przewodnictwem dokonuje się

²⁴ B. Dąb-Kalinowska, op. cit., s. 7.

zaistnienie ducha w ciele. Maria staje się *Pneumatoforą*, tą, która ma przenieść Ducha, Logos, aby pojawił się w materii. Tą, która ma pozwolić, aby Słowo stało się ciałem. Jest więc prawdziwie Bożą Rodzicielką, *Theotokos* – Rodzicielką duszy.

Natomiast w *Zwiastowaniu* Leonarda da Vinci pojawia się przede wszystkim problematyka cielesnej interpretacji dogmatu. Idea ta realizuje się za sprawą podkreślenia zasady naśladownictwa, która staje się naczelną regułą konstruowania tego obrazu. *Mimesis*, w jej antycznej formie, jest odpowiedzialna za wyobrażone przez artystę kształty i ich niezwykle nagromadzenie pozwalające na wyrażenie malarskiego kunsztu, czym doskonale wpisuje się w indywidualistyczną i humanistyczną myśl włoskiego *quattrocenta*. Niezwykle bogactwo form *profanum* podkreśla obecność kultu cielesności jako wartości zmysłowej, namacalnej – materialnej. Sama scena Zwiastowania rozbudza jedynie istnienie wszechobecnej fizyczności. Owa dotykalność realizuje się na wielu poziomach. Obraz Leonarda można bowiem odbierać wszystkimi zmysłami. To próba odpowiedzi na wszystkie potrzeby ciała. Od wzroku, który jest najistotniejszym zmysłem dla poznania rzeczywistości, zdaniem *quattrocenta*, przez dotyk, słuch, do smaku i zapachu. Od szczegółowości kształtów, bogactwa form, wielu odmian perspektywy, przez głęboki, walorowy modelunek ciała, przez ciszę otoczenia natury do słodyczy Marii i wody oraz woni lilii. Cieleśność tego obrazu podkreślają także barwy, które potrafią igrać ze wzrokiem człowieka. Cała płaszczyzna przedstawienia to gra z ludzkimi zmysłami, oszukiwanie, rywalizacja, antyczny *agon*, który ma na celu ukazanie wyższości *mimesis* nad naturą, wyższości sztuki naśladowczej, w której ciało może stać się doskonalsze, niż jest w rzeczywistości *profanum*. Naśladowanie, ale i tworzenie bytów idealnych. Dlatego też Maria w *Zwiastowaniu* jawi się jako konkretna istota. Namacalna w swej idealizacji. Jej postać zostaje uwypuklona przez tło, z którym koresponduje w swej materialności i niepowtarzalności. To z Marii ma zrodzić

się doskonale ciało. Tylko taki, zmysłowy jej obraz, pozwala uczynić Marię Bożą Rodzicielką – Rodzicielką ciała.

Jednak prawdziwy obraz Marii tkwi w samym Zwiastowaniu, które w swym paradoksalnym zestawieniu łączy duchowość i cielesność. Gromadzi wszystkie aspekty istnienia Marii i wiąże wstęgą dwunastu gwiazd Dziewicy Apokaliptycznej. W Marii zamyka się więc cała prawda stworzenia – wieczność. Jest tą która daje życie, i tą, która przyjdzie w dniu Apokalipsy. Jest wiecznością i pełnią, oksymoronicznym połączeniem Dziewicy i Matki. Jest ciałem ducha.