

## Sztuka religijna Albrechta Dürera

W artystycznej twórczości prekursora sztuki renesansu w Niemczech Albrechta Dürera (1471-1528) przeważa tematyka religijna. To właśnie o sztuce religijnej tego norymberskiego mistrza będzie mowa poniżej.

Przed podróżą do Włoch (pobyty w 1495 r. w Wenecji i w latach 1505-1507 w Wenecji i Bolonii) Dürer terminował w warsztacie gotyckim; dopiero po przybyciu do Italii zafascynował się sztuką włoskiego renesansu, studiował ją oraz nawiązał kontakty ze znanymi, włoskimi artystami, np. z Rafaelem. Nie porzucił jednak transcendencji i nie przyjął włoskiego laicyzmu<sup>1</sup>. We Włoszech uczył się obowiązujących w sztuce renesansu zasad m.in. od malarza Jacopa de Barbariego, którego poznał prawdopodobnie w Wenecji. To właśnie de Barbari pokazał Dürerowi rysunki postaci o idealnej proporcji. Taką też proporcję zastosował Dürer, malując obraz przedstawiający prarodziców w raju. Doskonalił ponadto swój warsztat, kopiując dzieła Andrei Mantegna, Pollaiuola, Bellinich oraz podziwiając np. rzeźby Donatella, tudzież studiował pisma Witruwiusza i Leona Battisty Albertiego. Pasjonował się także dynamiczną i ekspresyjną rzeźbą hellenistyczną oraz późnorzymską rzeźbą sepulkralną<sup>2</sup>. Artystyczne doświadczenie, zdobyte przede wszystkim podczas dwukrotnego pobytu we Włoszech, uwidoczniło się również w sztuce religijnej Dürera, w której przeważała tematyka biblijna i hagiograficzna.

---

<sup>1</sup> Dürer otrzymał np. studium aktów do *Bitwy pod Ostią* Rafaela. O związkach Dürera z renesansową kulturą Włoch i jej przedstawicielami: por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, t. III, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 285-286, 289. Por. M. Levey, *Dojrzały renesans*, tłum. A. Bentkowska, Warszawa 1980, s. 49.

<sup>2</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, s. 288. Por. J. Białostocki, *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 2010, s. 370.

## Treści starotestamentowe

Duch sztuki włoskiego renesansu najpełniej objawił się na obrazie<sup>3</sup> *Adam i Ewa* (1507 r.) ilustrującym tragedię całego stworzenia, jaką stał się grzech pierworodny, oraz stanowiącym pierwsze w malarstwie niemieckim przedstawienie nagiego, ludzkiego ciała w jego naturalnej wielkości<sup>4</sup>. Obraz ukazuje – w pełnym wdzięku ruchu – prarodzica Adama z gałęzią jabłoni w ręce oraz Ewę przyjmującą do ręki owoc podawany jej przez węża zwisającego z drzewa. Tym owocem w tradycji zachodniej jest – ze względu na jego łacińską nazwę – jabłko, ponieważ słowo *malum* oznacza zarówno „jabłko”, jak i „zło”. Tradycja żydowska mówi natomiast o granacie i fidze (*Septuaginta*), winogronie, źdźbłu pszenicy wyższym od cedru i pomarańczy (tradycja rabiniczna) oraz o daktylu (*Henoch*)<sup>5</sup>. Scenę upadku przedstawił Dürer także na rycinie *Prarodzice w raju* (1504 r.); zresztą to w grafice jego geniusz ujawnił się najpełniej i najbardziej wszechstronnie<sup>6</sup>. Rycina ukazuje objętą przez Adama w pasie Ewę w chwili, gdy przyjmuje ona do ręki owoc grzechu od wyobrazonego w koronie, oplatającego pień drzewa węża. Prarodzicom towarzyszą w tej scenie zwierzęta Północy: tur i borsuk. Na kolejnej rycinie, noszącej tytuł *Wygnanie Adama i Ewy z raju*, Dürer w doskonały sposób ukazał rozpacz malującą się w geście i na obliczu prarodziców, których z ogrodu Eden wypędza archanioł, lewą ręką popychając Adama ku wyjściu, w prawej zaś unosząc miecz. U Adama rozpacz uwydatniają uniesione w niedowierzaniu brwi oraz rozchylone w bólu usta. Owej tragedii przeciwstawiona zostaje – płynąca z Protoewangelii – nadzieja, wynikająca z przyszłego zwycięstwa Nowego Adama nad grzechem pierworodnym i jego skutkami. Triumf ten dokona się na Golgocie, kiedy to Zbawiciel zmiażdży – utożsamioną z mocą i panowaniem zła – głowę węża-kusiciela (Rdz 3,15).

Natomiast na ok. 1498 r. datowana jest rycina przedstawiająca Lota uciekającego z córkami i dobytkiem z Sodomy i Gomory (Jud 1,7), odzianego wraz

<sup>3</sup> Dla Dürera malarstw to „przedstawianie”, a nie „naśladowanie”.

<sup>4</sup> Por. M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki*. Dürer, tłum. B. Toeplitz-Kaczmarek, Warszawa 1991, s. 61. Także Dürer stwierdził, że gwarancją piękna jest wytwarzająca harmonię, właściwa miara, znajdująca się w naturze. Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, s. 287-288. Por. A. Angielska, *Czy „Duża Kalwaria” Albrechta Dürera stanowi wczesny przejaw manieri w XVI wieku?*, w: *Maniera, manierizm, manieryczność*. [Materiały LX Ogólnopolskiej Sesji Naukowego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Gdańsk, 24-25 listopada 2011], red. J. Friedrich, M. Omilanowska, J. Bielak, Warszawa 2012, s. 109.

<sup>5</sup> Por. S. Kobielus, *Florarium christianum*. [Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze], Kraków 2006, s. 90.

<sup>6</sup> W 1497 r. Dürer przyjął do warsztatu czeladników i zaczął odbijać na własnej prasie miedzioryty.

z nimi w szaty z epoki Dürera. Daleko, na drodze, stoi – zamieniona w słup soli – żona Lota, w tle zaś płoną miasta grzechu, które Bóg ukarał, spuściwszy na nie deszcz ognia i siarki (Rdz 19,24.26). Norymberskiego mistrza zainspirował także biblijny król Dawid, którego Dürer ukazał jako pokutującego za grzech popełniony z Batszebą, żoną Uriasza (2 Sm 11,2-27; Ps 51,1-21). Bosy i obnażony do pasa władca biczuje się, klęcząc z opuszczoną głową przed Arką Przymierza. Obraz z ołtarza Jabacha (ok. 1503-1505) przedstawia natomiast Hioba będącego prefiguracją niewinnie cierpiącego Odkupiciela<sup>7</sup>. Ów starotestamentowy nieszczęśnik pada ofiarą złości własnej żony, która wylewa na niego z wiadra pomyje. Jeszcze inna rycina o tematyce starotestamentowej, zatytułowana *Samson walczący z lwem*, ukazuje tytułowego bohatera w momencie, gdy siedząc na lwie i rozwierając rękoma jego paszczę, zwycięża groźne zwierzę (Sdz 14,5-6), ku któremu zbliża się rój pszczół (Sdz 14,8-9) symbolizujący w chrześcijaństwie życie w Jezusie Chrystusie. Scena walki Samsona z lwem rozgrywa się na tle przyrody i oddalonego, gotyckiego miasta z zamkiem<sup>8</sup>.

Odrębną tematykę stanowią, oparte na apokryfach, ilustracje wydarzeń z życia rodziców Matki Bożej – św. Joachima i św. Anny (np. *Ofiara Joachima*). Rycina *Posłanie Anioła do Joachima* ukazuje niebiańskiego posłańca zwiastującego św. Annie narodziny Maryi. W scenie tej „towarzyszy” swej małżonce św. Joachim, którego modlitewną postawę przedrzeźnia jeden ze znajdujących się w pobliżu – pilnujących stad – pasterzy. Niepokalane poczęcie Maryi przedstawia rycina *Spotkanie Joachima i Anny w Złotej Bramie*, o czym w następujący sposób mówi nam *Protoewangelia Jakuba*: „I oto nadszedł Joachim ze swymi stadami. I stanęła Anna koło bramy, i ujrzała Joachima wchodzącego ze swymi stadami, i natychmiast wybiegła, i rzuciła mu się na szyję (...)”<sup>9</sup>. To czułe powitanie interpretowane jest jako moment poczęcia Maryi. Nową natomiast Epokę w dziejach zbawienia zapowiada rycina *Narodziny Maryi*, ukazująca we wnętrzu zamożnego, gotyckiego domu św. Annę na łożu, usługujące jej służące, anioła na tle nieba oraz uczujące i rozmawiające ze sobą na pierwszym planie kobiety. Na kolejnej rycinie, noszącej tytuł *Wprowadzenie do świątyni*, trzyletnia Maryja, żegnana przez tłum zgromadzony przed schodami, podąża nimi ku widocznemu u ich szczytu arcykapłanowi. O wstąpieniu Maryi do świątyni *Protoewangelia Jakuba* mówi m.in.: „[Arcykapłan – J.S.] posadził ją na trzecim stopniu ołtarza,

<sup>7</sup> Por. H. Langkammer, *Wprowadzenie do ksiąg Starego Testamentu*, Wrocław 1994, s. 32.

<sup>8</sup> U. Janicka-Krzywda, *Patron-atrybut-symbol*, Poznań 1993, s. 193.

<sup>9</sup> *Protoewangelia Jakuba*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne. Fragmenty. Narodzenie i Dzieciństwo Maryi i Jezusa* 4, 4 (tłum. i oprac. M. Starowiejski, Kraków 2003).

i Pan zesłał na nią łaskę, i zatańczyła na swych nóżkach, i ukochał ją cały dom Izraela”<sup>10</sup>. Na omawianej rycinie pojawia się też pewien dość intrygujący element: alegoryczna postać w pancerzu, hełmie i z pochodnią w prawej ręce. W tym kontekście pochodnia może oznaczać kres Starego Przymierza (śmierć Prawa) oraz słowo Boże, chociaż w symbolice chrześcijańskiej wskazuje ona również np. na królewskość, oczyszczenie, nieśmiertelność, światło duchowe i cnotę<sup>11</sup>. Inspirowana *Protoewangelią Jakuba* jest także kolejna rycina Dürera – *Zaślubiny Maryi z Józefem*. Ukazuje ona we wnętrzu nowożytniej świątyni św. Józefa (jako starca) i Maryję podających sobie ręce w geście zaślubin w obecności arcykapłana (w autentycznych, przysługujących mu z racji pełnionego urzędu szatach) oraz uczestników uroczystości (w strojach ówczesnych artystów)<sup>12</sup>.

### Misteria życia Jezusa Chrystusa i Maryi

Cykle graficzne oraz obrazy Dürera przedstawiające wydarzenia z życia Jezusa Chrystusa i Jego Matki można podzielić tematycznie na dwie grupy: pierwsza obejmuje dzieciństwo Zbawiciela, druga – Jego mękę i zmartwychwstanie. Nową epokę – epokę łaski – inicjuje ukazane przez artystę kilkakrotnie *Zwiastowanie*. Na obu rycinach ilustrujących to misterium, w pobliżu okrytej mafforionem (symbol Bożego macierzyństwa) Maryi, znajduje się (na pulpicie) księga z prorocstwem Izajasza (Iz 7,14) oraz lilia – symbol m.in. czystości, niewinności i dziewictwa<sup>13</sup>. Jeśli chodzi o archaniola Gabriela, na jednej z rycin prawą ręką wskazuje on na Maryję, a lewą podaje Jej do przeczytania zwój z prorocstwem, natomiast na drugiej – podbiega ku klęczącej Maryi, wyciągając ku Niej prawą rękę. Ponadto druga rycina wzbogacona zostaje o postać Boga Ojca i zstępującą w ognistej aureoli na Maryję gołębicę – symbol Ducha Świętego.

Kilkakrotnie też Dürer przedstawił narodzenie Jezusa Chrystusa. Na obu ilustrujących to wydarzenie obrazach pojawia się ta sama, kryta zniszczoną strzechą stajnia, w której ma miejsce adoracja nowo narodzonego Dziecięcia przez anioły, pasterzy i trzech Króli. Natomiast o fascynacji norymberskiego artysty przyrodą świadczy chociażby umieszczenie na obrazie *Adoracja Dziecięcia przez Trzech Króli* żuka jelonka. Po raz kolejny temat ten ukazał Dürer na obrazie *Pokłon Trzech Króli* (1504 r.) stanowiącym centralną część polptyku

<sup>10</sup> Tamże, 7, 3.

<sup>11</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 2001, s. 409.

<sup>12</sup> Por. *Protoewangelia Jakuba*, 8, 1-9, 3.

<sup>13</sup> S. Kobielus, *Florarium christianum*, s. 123.

zamówionego przez patrycjuszowską rodzinę Paumgartnerów<sup>14</sup>. W dziele tym, wzbogaconym o nowy wówczas w malarstwie element – perspektywę, odczuwalny jest wyraźny wpływ sztuki włoskiej (opływające scenę światło, pejzaż z lukami i ruinami). Ponadto widoczne na obrazie, architektoniczne formy romańskie oznaczają kres Starego Przymierza, a gotyckie – początki Nowego. Poza sceną adoracji Dziecięcia dzieło ukazuje zleceniodawcę: Martina Paumgartnera z synami – Łukaszem i Stefanem, niezidentyfikowanego starca oraz żonę Martina Barbarę z córkami – Marią i Barbarą. Skrzydła poliptyku zajmują postacie świętych: Jerzego (z chorągwią z krzyżem i pokonanym smokiem) i Eustachego (z chorągwią z głową jelenia z krzyżem między rogami) w ryszunku norymberskiej jazdy miejskiej. Przypuszczalnie postacie te są portretami synów Martina Paumgartnera: Stefana i Łukasza<sup>15</sup>. O św. Jerzym i św. Eustachym z poliptyku Paumgartnerów E. Panofsky pisze: „mocna i w jakiś sposób ciężka, chociaż bynajmniej niepozbawiona żywotności postać św. Eustachego tworzy wyjątkowy kontrast z elegancką na sposób włoski sylwetą św. Jerzego”<sup>16</sup>. *Adorację Dziecięcia* ukazuje także centralne przedstawienie z tryptyku drezdeńskiego, zamówionego przez elektora saskiego Fryderyka Mądrego u Dürera po powrocie artysty z pierwszej podróży do Wenecji. Wykazujący wyraźne wpływy sztuki flamandzkiej obraz ukazuje koronowaną przez anioły Matkę Bożą, adorującą leżące na chuście Dziecię, w pobliżu którego znajduje się niewielka postać z wachlarzem, sosulka i pulpit z książką. W rysach twarzy Maryi dopatrywano się podobieństwa do żony artysty Agnes Frey, córki norymberskiego rzemieślnika i muzyka. Boczne skrzydła tryptyku zajmują anioły oraz dwaj niezidentyfikowani święci<sup>17</sup>.

Kolejne wydarzenie z dzieciństwa Zbawiciela ukazuje rycina *Oflarowanie Chrystusa w świątyni*. Na oczach zgromadzonego w świętej przestrzeni tłumu starzec Symeon unosi nad ołtarzem Dziecię, w czym można dostrzec aluzję do liturgicznego gestu, mającego miejsce podczas Przeistoczenia. Następnym epizodem z dzieciństwa Mesjasza, zilustrowany przez norymberskiego mistrza, to ucieczka Świętej Rodziny do Egiptu<sup>18</sup>. Okres dzieciństwa Zbawiciela w sztuce Dürera

<sup>14</sup> Na obrazie tym pojawia się także autoportret Dürera: jest to król Melchior.

<sup>15</sup> Por. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1985, s. 203, 205-206. Por. M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 43, 45, 52.

<sup>16</sup> Cyt. za: M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 45.

<sup>17</sup> Tamże, s. 34.

<sup>18</sup> Chcąc uczyć się rzemiosła u Schongauera w Colmarze, Dürer wyruszył z Norymbergii do Alzacji. Zamiary artysty pokrzyżowała mająca miejsce wcześniej śmierć mistrza, lecz nie przeszkodziło to wcale podziwianiu przez Dürera dzieł Schongauera i nadreńskich artystów. Z czasem Dürer osiągnął, np. w drzeworytnictwie, mistrzostwo pozwalające na tworzenie bardziej wyrafinowanych i skomplikowanych form; naśladował w tym rozwinięty przez Schongauera styl miedziorytniczy. J. Białostocki, *Sztuka XV*

„zamyka” dwukrotne przedstawienie dwunastoletniego Jezusa Chrystusa wśród uczonych w Piśmie. Ilustrująca ten epizod rycina wzbogacona zostaje o odnalezienie Mesjasza (zasiadającego na akademickiej katedrze) przez Maryję i św. Józefa, natomiast pochodzący z 1506 r. obraz (namalowany w ciągu pięciu dni) ukazuje dwunastoletniego Jezusa Chrystusa, otoczonego przez dyskutujących między sobą uczonych<sup>19</sup>.

Należy też wskazać na liczne, graficzne, samodzielne przedstawienia Świętej Rodziny, którą Dürer ukazuje najczęściej w pejzażu. *Święta Rodzina z trzema zajacami*<sup>20</sup> odpoczywa w otoczonym murem z wieżą ogrodzie, na tle górzystego krajobrazu; odgrodzony od *profanum* ogród to symbol dziewictwa Matki Bożej, koronowanej także i na tej rycinie przez anioły. Pierwszy plan zajmują baraszkujące ze sobą trzy zajace, stanowiące przeciwagę do widocznego na niebie, ptasiego stada. W średniowiecznej symbolice chrześcijańskiej trzy, ale wpisane w koło zajace (o uszach tworzących trójkąt) oznaczają Trójcę Świętą, oraz – lecz już w innym kontekście – np. przemijalność czasu i zmartwychwstanie (św. Ambroży)<sup>21</sup>; jednakże na rycinie Dürera są one z pewnością pozbawionym symbolicznej wymowy motywem rodzajowym. Na innej jeszcze rycinie, noszącej tytuł *Święta Rodzina z motylem*, wspomniany, wyobrażony w pobliżu stóp Maryi owad symbolizuje zmartwychwstanie i nieśmiertelność, chociaż również tutaj może uchodzić za motyw rodzajowy<sup>22</sup>. W towarzystwie świętych Maryja z Dzieciątkiem i św. Józefem pojawia się na rycinie *Święta Rodzina z Janem, Magdaleną i Nikodemem*, natomiast rycina *Święta Rodzina z dwoma aniołami w sklepionej sali* ukazuje adorację Dziecięcia przez anioły.

Tematyką drugiej grupy rycin jest Chrystusowa Pasja. Dürer wykonał dwa cykle graficzne: miedziorytniczą *Pasję* i *Małą Pasję* (tę ostatnią obejmującą 37 drzeworytów). W teologii Pasja Jezusa Chrystusa dopełnia misterium Jego narodzin. Na rozlicznych rycinach z obu cykli głowę Zbawiciela otacza nimb

---

*wieku od Parlerów do Dürera*, s. 173, 370. Dürer inspirował się m.in. miedziorytem *Przygotowywanie krzyża* Schongauera, obrazem *Niesienie krzyża* Lorenza Katzheimera z 1490 r. czy np. rysunkami i kopiami prac Leonarda da Vinci (o czym świadczy m.in. jego *Zbawiciel pośród uczonych w Piśmie*). Por. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, s. 205.

<sup>19</sup> O dziele tym Dürer pisze do swego przyjaciela Pirckheimera: „[Jest to obraz – J.S.] jakiego nigdy dotąd nie malował”. Cyt. za: M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 64.

<sup>20</sup> Pograżony w wątpliwościach, św. Józef także tutaj został umieszczony „w cieniu” Maryi.

<sup>21</sup> Trójcę Świętą symbolizowały również trzy lwy i trzy ryby. Por. S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie. [Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze]*, Warszawa 2002, s. 348.

<sup>22</sup> Por. tamże, s. 210.



z trzech połączonych ze sobą wiązek promieni, symbolizujących Trójcę Świętą<sup>23</sup>. W takim właśnie nimbie widnieje Mesjasz na rycinach *Ostatnia Wieczerza*, ilustrujących moment, w którym zapowiedział On swoją zdradę, dlatego panuje na nich pełne niepokoju i niedowierzania poruszenie w apostołskim gronie (Mt 26,21-15; Mk 14,18-20). Gdy chodzi o ryciny obrazujące modlitwę Jezusa Chrystusa w Ogrodzie Oliwnym, posłużyły one Dürerowi m.in. do ukazania przemiany ludzkiego dramatu Zbawiciela w atrybut Jego bóstwa<sup>24</sup>. Na rycinach z 1508 i 1515 r. Zbawiciel klęczy, unosząc ręce; nieopodal Niego znajdują się natomiast, pogrążeni we śnie, uczniowie. Na wcześniejszej z rycin pojawia się przed cierpiącym Mesjaszem anioł z krzyżem, zaś na rycinie z 1515 r. – anioł z kielichem eucharystycznym. Trzecia z rycin, datowana na 1521 r., stanowi jeden z najbardziej przejmujących wariantów tego tematu w sztuce: na owej rycinie Dürer ukazał leżącego krzyżem na ziemi i wbijającego się w nią desperacko rękoma Zbawiciela. Aresztowanie Jezusa Chrystusa przedstawia pochodząca z 1508 r. rycina *Pocałunek Judasza*. Z panującego na niej rozgardiaszu wyłania się postać Zbawiciela, Judasza oraz apostoła Piotra (który odciął ucho słudze arcykapłańskiemu Malchusowi). Kolejne ryciny ukazują sąd nad Zbawicielem, a należą do nich: *Chrystus przed Herodem* (1507 r.), *Chrystus przed Ananiaszem*, *Chrystus przed Kajfaszem* i *Chrystus przed Pilatem* oraz powiązane z tym ostatnim przedstawieniem ryciny: *Ecce Homo* (na których pojawia się tłum niosący krzyże) i *Pilata umywający ręce* (1512 r.). Zaskakuje na tych rycinach obecność psa oraz turecki strój Pilata. W tym kontekście pies może symbolizować zarówno człowieka bezbożnego, niemoralnego, żądnego krwi, jak i poganina lub szatana<sup>25</sup>. Pejoratywne znaczenie ma również turecka szata Pilata. Kolejne ryciny to: *Koronowanie Chrystusa*, *Biczowanie Chrystusa* (z psem i koroną cierniową na pierwszym planie), *Wydrwienie Chrystusa*, *Niesienie krzyża*, *Upadek pod krzyżem* (1509 r.), *Przybicie Chrystusa do krzyża* i *Ukrzyżowanie* (1508 r.). Na ostatniej z wymienionych rycin intryguje „gotycki” gest apostoła Jana, wznoszącego w bólu złączone ze sobą ręce. Jeszcze inny wariant Dürerowskiego *Ukrzyżowania* rozbudowany zostaje o setnika Longinusa i obejmującą krzyż u dołu św. Marię Magdalenę. Pod krzyżem tym bieli się ludzka czaszka z piszczelcem. Wymowa tego motywu nie jest jednoznaczna, ponieważ może on odnosić się albo do Golgoty (hebr.) jako „Miejsca Czaszki”, albo do prarodzica Adama, którego grób miał znajdować się w tym miejscu<sup>26</sup>. Umieszczenie czaszki

<sup>23</sup> Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 43.

<sup>24</sup> A. Ligocki, *Sztuka renesansu*, Warszawa 1973, s. 211.

<sup>25</sup> U. Janicka-Krzywda, *Patron-atrybut-symbol*, s. 193.

<sup>26</sup> Usytuowany w szczycie Golgoty, utożsamianej z Górą Syjon, grób prarodzica Adama stanowił *omphalos* (gr. centrum) uniwersum (por. św. Cyryl Jerozolimski, św.

prarodzica na Golgocie odsyła nas do istniejącej między prarodzicem a Nowym Adamem (Jezusem Chrystusem) analogii. Jednakże w przeciwieństwie do Adama z rajcu Nowy Adam sprowadza na ziemię łaskę<sup>27</sup>, a solidarności ludzkości z prarodzicem Adamem w grzechu odpowiada solidarność wierzących z Nowym Adamem w łasce. Tę istniejącą między grzechem a łaską relację uwydatni silnie myśl protestancka, z którą od jej zarania sympatyzował Dürer<sup>28</sup>. Nowy Adam ożywia stworzenie poprzez swą śmierć na krzyżu (por. 1 Kor 15,45-49)<sup>29</sup>, odradza je dzięki krwi płynącej z Jego ran, którą na rysunku *Ukrzyżowanie* zbierają do eucharystycznych kielichów anioły. Przedstawienie to nawiązuje do popularnego na Zachodzie w późnym średniowieczu kultu Pięciu Ran Chrystusa, a dochodzi w nim do głosu pobożność ukierunkowana ku kontemplacji Chrystusowej Pasji<sup>30</sup>. Cykl pasyjny Dürera (obie *Pasje*) dopełniają niejako trzy ryciny: *Zdjęcie z krzyża* z 1501 r. (gdzie „gotycki” gest apostoła Jana powtarza św. Maria Magdalena), *Oplakiwanie Chrystusa* (inaczej: *Lamentacja nad Chrystusem*) z ok. 1500 r. (przeznaczone dla norymberskiego złotnika Glimma) oraz *Złożenie Chrystusa do grobu* (w pobliżu którego to sarkofagu znajduje się korona cierniowa i kobieta z olejkami do namaszczenia ciała). Z wymienionych rycin jedynie *Oplakiwanie Chrystusa* cechuje klasyczna, znamienita dla dzieł włoskiego renesansu, powściągliwość<sup>31</sup>. Tematyka pasyjna pojawia się również w malarstwie Dürera, o czym świadczy chociażby, osadzona we współczesnych artyście realiach, *Wielka Kalwaria* i *Droga Chrystusa na Kalwarię*. Drugi z obrazów ukazuje dominującą nad całością chorągiew z czarnym orłem, w czym być może zawiera się analogia do początków reformacji w Niemczech<sup>32</sup>.

Paschę Jezusa Chrystusa „wieńczy” zstąpienie do piekieł i zmartwychwstanie. Pierwsze z misteriów norymberski mistrz przedstawił na rycinach pochodzących przypuszczalnie z 1510 r. i z 1512 r. Obie ryciny ukazują Zbawiciela w momencie, gdy zstąpiwszy z chorągwią rezurekcyjną – jako Zwycięzca – do Otchłani, wyciąga z niej prarodzica Adama, depcząc rozbite przez siebie

---

Ambroży z Mediolanu). Por. S. Kobiela, *Krzyż Chrystusa. Od znaku do symbolu, od figury do metafory*, Kraków 2011, s. 94-95. Por. *Historia i przysłowia Achikara. Grota Skarbów. Apokalipsa Pseudo-Metodego Grota Skarbów*, 22,7; 23,15, w: *Apokryfy syryjskie* (tłum. A. Tronina), Kraków 2011.

<sup>27</sup> Por. M. Feuillet, *Leksykon symboli chrześcijańskich*, tłum. M. Paleń, Poznań 2006, s. 23-24.

<sup>28</sup> Por. T.M. Dąbek, *Pismo święte o grzechu*, Kraków 1997, s. 54.

<sup>29</sup> *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, tłum. i oprac. K. Romaniuk, Poznań 1994, s. 42.

<sup>30</sup> G. Jurkowlanec, *Chrystus umęczony. [Ikongrafia w Polsce od XIII do XVI wieku]*, Warszawa 2001, s. 78.

<sup>31</sup> Por. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, s. 205.

<sup>32</sup> Tamże.



wrota piekieł. W Otchłani roi się od przerażających, zwierzęcych hybryd, symbolizujących zło i szatana. Jedna z nich – o psiej, rogatej głowie – ukazana na rycinie z 1510 r., bezskutecznie usiłuje zranić Odkupiciela strzałą. Natomiast na rycinie z 1512 r. taką hybrydą jest leżący na łuku arkady smok. Poza tym na wcześniejszej z rycin widnieje nagi starzec z krzyżem; prawdopodobnie jest to Dobry Łotr. Zstąpiwszy do piekieł, Zbawiciel ożywia Adama (a za nim pokolenia ludzkości), chwytając prarodzica za rękę w miejscu, w którym wyczuwalny jest puls<sup>33</sup>. O zstąpieniu Zbawiciela do piekieł św. Efrema Syryjczyk pisze w następujący sposób w swej *Pieśni o Baranku*: „Baranek życia zmusił łakomą otchłań wbrew jej naturze do uwolnienia umarłych”<sup>34</sup>. Wnętrze Golgoty jest zatem częścią Szeolu utożsamianego z podziemiem, wnętrzem ziemi lub groty, grobem kojarzonym z robactwem i prochem, otworem w ziemi, fosą lub studnią sięgającą głębiej niż podziemne przepaści<sup>35</sup>.

Rezurekcję Zbawiciela ukazuje natomiast rycina *Zmartwychwstanie Chrystusa* z 1512 r. Odkupiciel pojawia się na niej na sarkofagu z chorągwią rezurekcyjną w ręce, budząc przerażenie w strzegących grobu żołnierzach. To właśnie w cudzie zmartwychwstania ukonstytuowane zostaje w pełni królestwo Mesjasza, ponieważ dopiero teraz ma ono zapewnione wieczne istnienie<sup>36</sup>. Bezpośrednio z Chrystusowym zmartwychwstaniem wiąże się temat *Noli me tangere*. W ukazanym na rycinie ogrodzie pojawia się zmartwychwstały Zbawiciel w kapeluszu ogrodnika, ze szpadlem na ramieniu i ze śladami po ranach na ciele, wskazując ręką na klęczącą przed Nim, opierającą dłoń na dzbanie św. Marię Magdalenę (J 20,14-17); w dali zaś widoczna jest brama Świętego Miasta. Scenę niewierności apostoła Tomasza przedstawił Dürer na rycinie *Chrystus objawiający się uczniom* (J 20,24-29); ponadto popaschalną chrystofanię ukazuje także rycina *Chrystus z uczniami w Emaus*. Należy też wspomnieć o wykraczającym poza tematykę obu grup rycin przedstawieniu *Zstąpienie Ducha Świętego*, ukazującym Pięćdzie-

<sup>33</sup> Gest ten znany jest doskonale w ikonografii bizantyńskiej i postbizantyńskiej. Stanowi on także aluzję do ożywienia spoczywającego w grobie prarodzica Adama przez spływającą z ran ukrzyżowanego Jezusa Chrystusa krew. Por. A. Angielska, *Czy „Duża Kalwaria” Albrechta Dürera stanowi wczesny przejaw manieri w XVI wieku?*, s. 104. Por. Dionizjusz z Furny, *Hermeneja, czyli objaśnianie sztuki malarzkiej*, tłum. I. Kania, Kraków 2003, s. 134. Por. K. Klauza, *Teokalia. Piękno Boga. [Prolegomena do estetyki dogmatycznej]*, Lublin 2008, s. 235.

<sup>34</sup> Cyt. za: *Muza chrześcijańskiego Wschodu*, red. M. Starowieyski, tłum. W. Kania, Kraków 2008, s. 242.

<sup>35</sup> Por. P.S. Johnston, *Cienie Szeolu. [Śmierć i zaświaty w biblijnej tradycji żydowskiej]*, tłum. P. Sajdek, Kraków 2010, s. 88. Por. *Grota Skarbów* 5,10-11.

<sup>36</sup> W. Rakocy, *Mesjasz Pan – Odkupiciel Izraela. [Refleksje na temat pytania uczniów o przywrócenie królestwa Izraela (Dz 1, 6)]*, w: *Biblia o Odkupieniu*, red. R. Rubinkiewicz, Lublin 2000, s. 155.

siątnicę (Dz 2, 1-13). Wszystkie te i inne graficzne dzieła Dürera cechuje daleko posunięty realizm oraz drobiazgowość opracowania każdego niemalże detalu.

### Wizerunki Zbawiciela

Na rycinach i obrazach Dürera ukazujących udręczonego Jezusa Chrystusa, Zbawiciel wyposażony został, w przeciwieństwie do wcześniejszych przedstawień, w siłę i męskość<sup>37</sup>. Cechy te można dostrzec np. w dostojności i spokoju, jaki emanuje z umieszczonego na *sudarium* oblicza Odkupiciela w cierniowej koronie. Rycina z 1510 r. ukazuje *sudarium* trzymane przez św. Weronikę, której z obu stron towarzyszą święci: Piotr (z kluczem) i Paweł (z mieczem). Na rycinie z 1513 r. *sudarium* prezentują dwa anioły, natomiast na rycinie z 1516 r. jeden, który usiłuje utrzymać w rękach falującą na wietrze chustę z obliczem umęczonego Zbawiciela.

Inny jeszcze temat ikonograficzny, obecny w sztuce Dürera, to Chrystus Frasobliwy<sup>38</sup>. Należy wspomnieć tutaj np. o przedstawieniu *Chrystus Frasobliwy* (1515 r.), ukazującym naznaczonego ranami Zbawiciela w koronie cierniowej, trójpromienistym nimbie, perizonium oraz z wiązką różeg i biczem. Temat ten obecny jest również na rysunku *Autoportret bolesny* (1522 r.), na którym wyobrażony w typie Chrystusa Frasobliwego młody mężczyzna – w perizonium, z *arma Christi*, lecz bez nimbu – to sam Dürer<sup>39</sup>. Rzekomego bluźnierstwa można doszukiwać się także na obrazie *Autoportret w futrze* (1500 r.), również noszącym wyraźne znamiona *imitationis Christi*. Opatrzony napisami, dzieło to przedstawia mężczyznę (*de facto* Dürera) bez nimbu, w obszytej futrem szacie, który wpatrując się w widza, dotyka palcami – na wysokości serca – futrzanego obszycia. Gest ten może nawiązywać do Chrystusowego *benedictionis*; podobnie też symetryczne, ściśle frontalne ujęcie postaci, do sposobu przedstawiania Zbawiciela<sup>40</sup>. Jednakże Dürer, tworząc owe wizerunki, kierował się zupełnie inną intencją niż chęcią bluźnierstwa. Zgodnie z ideami renesansu zastąpił wizerunek Boga wizerunkiem działającego, ale pod Bożym natchnieniem, człowieka<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika gotyku i renesansu*, s. 213.

<sup>38</sup> Chrystus Frasobliwy otrzymuje rany Męza Boleści, w związku z czym powstaje wyobrażenie będące symbolicznym obrazem całej męki Zbawiciela. J. Białostocki, „*Chłopska melancholia*” *Albrechta Dürera*, w: *Wybór pism estetycznych*, oprac. A. Kuczyńska, Kraków 2008, s. 223-224.

<sup>39</sup> Być może przedstawienie siebie jako „Męza Boleści” miało pewien związek z chorobą artysty, chociaż mogło ono być również opowiedzeniem się Dürera za „nieskazoną” niczym Ewangelią. Por. M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 22. Por. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, s. 191.

<sup>40</sup> W średniowieczu takie przedstawianie zastrzeżone było tylko dla wizerunków Jezusa Chrystusa.

<sup>41</sup> Por. M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 46.

Warto też wskazać na pochodzący z 1511 r. obraz *Adoracja Trójcy Świętej* (inaczej: *Obraz Wszystkich Świętych*). Przedstawia on wyobrażony na tle pejzażu Tron Łaski (Bóg Ojciec w tiarze, podtrzymujący krzyż z Synem, i Duch Święty pod postacią gołębicy), który został ukazany ponownie przez Dürera na rycinie *Trójca Święta* (1511 r.) tudzież wzbogacony o anioły z *arma Christi* i cztery dziecięce alegorie wiatrów. Na wspomnianym obrazie Dürer ukazał także anioły, świętych i przedstawicieli stanów, w tym Matthiasa Landauera, sędziwego fundatora obrazu, oraz notabli Norymbergii, należących do rodzin Hellerów i Landauerów. Nie omieszkał również przedstawić samego siebie, stąd jego autoportret figuruje w dolnym prawym rogu dzieła, na tle pustynnego pejzażu (w którym widziano okolice jeziora Garda)<sup>42</sup>. Inny jeszcze przykład wizerunku Jezusa Chrystusa stanowi obraz *Zbawiciel świata*, ukazujący Mesjasza w niebieskiej i czerwonej szacie (symbolizującej Jego boską i ludzką naturę) ze złotym obłamowaniem, z jabłkiem królewskim w prawej ręce (symbolem władzy Pantokratora nad światem), ale bez nimbu<sup>43</sup>. Poza tym Dürer wykonał także, w 1495 r., rysunkowe studium postaci Dziecięcia Jezus<sup>44</sup>.

### Wizerunki Matki Bożej

Sztuka Dürera obfituje również w wizerunki Maryi, do których zalicza się także temat ikonograficzny Święta Anna Samotrzecia (inaczej: Święta Anna Samotrzcęć), reprezentowany przez obraz z 1519 r. oraz rycinę o takim samym tytule. Obraz ukazuje św. Annę (o rysach Agnes Frey) ze śpiącym Dziecięciem na prawej ręce i z lewą dłonią spoczywającą na ramieniu modlącej się, nastoletniej Maryi. W przeciwieństwie do tego obrazu postacie ukazane na rycinie cechuje dynamizm powodowany ruchem ciała i rozwianymi na wietrze włosami Matki Bożej. Rycina ta ukazuje ponad Maryją (z Dziecięciem w ramionach, zwróconą do widza plecami) i św. Anną, ku której Matka Boża się kieruje, Boga Ojca w tiarze oraz Ducha Świętego pod postacią gołębicy.

Znacznie liczniejsze są przedstawienia Maryi z Dziecięciem bez obecności św. Anny, np.: *Maryja przytrzymująca Dziecię na pieluszkach* (1516 r.), *Maryja z Dziecięciem przed bramą* czy *Maryja z Dziecięciem i gruszką* (1512 r.). Gruszka

<sup>42</sup> Druga nazwa obrazu – *Obraz Wszystkich Świętych* – wskazuje na jego przeznaczenie do kaplicy Wszystkich Świętych w domu Dwunastu Braci w Norymberdze. O tym dziele: por. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, s. 191, 212. Por. M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 70.

<sup>43</sup> Także i w tym przedstawieniu można doszukiwać się rysów Dürera.

<sup>44</sup> O symbolicznym jabłku królewskim: por. S. Kobielus, *Florarium christianum*, s. 92.

symbolizuje tutaj Jezusa Chrystusa, Nowego Adama<sup>45</sup>, podobnie jak jabłko na obrazie *Maryja z Dzieciąciem i jabłkiem*<sup>46</sup>. Z dzieł graficznych Dürera o tematyce maryjnej należy wymienić takie ryciny jak np.: *Maryja z Dzieciąciem na trawiastej skarpie* (1511 r.), *Madonna wśród zwierząt* (ok. 1503 r.), *Maryja karmiąca Dziecię* (1503 r.), *Maryja z Dzieciąciem pod drzewem* (1513 r.), *Maryja z goździkiem* (1516 r.) i *Madonna z czyżykiem* (1506 r.) – ta ostatnia rycina ukazuje również małego Jana Chrzciciela oraz koronację Matki Bożej. Na wymienionych dwóch ostatnich rycinach goździk i czyżyk odnoszą się do Chrystusowej Pasji: czerwony goździk do męki Zbawiciela a czyżyk – do koronowania Go cierniem. Na innej jeszcze rycinie, noszącej tytuł *Maryja z Dzieciąciem i małpką*, przykuta łańcuchem do ogrodzenia małpka (na ręczce Dzieciącia widoczny jest natomiast ptaszek) może być zarówno motywem rodzajowym, jak i symbolem (w odniesieniu do Matki Bożej-Nowej Ewy) uległości Ewy z raju pokusie oraz symbolem pokonanego szatana. Poza tym w symbolice chrześcijańskiej małpa oznacza grzesznika, idolatrię, chciwość, hipokryzję, nieczystość, niestałość, obłudę, próżność i rozpustę<sup>47</sup>.

W twórczości Dürera pojawiają się także rozbudowane sceny z udziałem Maryi, czego przykład stanowi obraz *Matka Boża tronująca z Dzieciąciem* (inaczej: *Święto różańcowe*) z 1506 r. Tematem powstałego w Wenecji dzieła jest rozwijający się od XV w. i szerzący ideę powszechnego braterstwa kult różańca. Obraz ukazuje wiernych, świeckich i duchownych, otrzymujących wianki z białych i czerwonych róż (łac. *rosarium*) od Maryi, św. Dominika i aniołów. Zresztą w średniowieczu, o czym należy wspomnieć, bardzo często postrzegano modlitwę jako duchowy kwiat, stąd zrozumiałe staje się porównanie różańca (różanego wieńca) do ofiarowanych Matce Bożej róż. W XII w. łacińska nazwa – *rosarium* – przeniesiona zostaje z wianka na zbiór modlitw zaczerpniętych z tzw. Psalterza Maryi, z którymi to modlitwami, zgodnie z poleceniem Matki Bożej, połączyć miał nauczanie św. Dominik, dlatego temu świętemu przypisuje się powstanie różańca<sup>48</sup>. Omawiany obraz Dürera ukazuje – w pobliżu tronującej z Dzieciąciem

<sup>45</sup> Jeśli owoc ten znajduje się w ręce Matki Bożej, symbolizuje Ją jako Nową Ewę, sprowadzającą – w przeciwieństwie do Ewy z raju – poprzez swoje *fiat* łaskę zamiast grzechu. Tamże, s. 85.

<sup>46</sup> Tamże, s. 91. Ze względu na swą kulistość jabłko to symbolizuje otaczanie nieba i ziemi potężną mocą przez Zbawiciela. Tamże.

<sup>47</sup> S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie*, s. 205, 208. Por. tenże, *Florarium christianum*, s. 78. Por. M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 76. Por. U. Janicka-Krzywda, *Patron, atrybut, symbol*, s. 190.

<sup>48</sup> Autor *Psalterza Maryi*, dominikanin bł. Alain de la Roche, miał ujrzyć św. Dominika otrzymującego z rąk Matki Bożej pierwszy sznur modlitewny wraz z pouczeniem, w jaki sposób należy odmawiać różaniec.

Maryi<sup>49</sup> – klęczącego cesarza Maksymiliana I i papieża Juliusza II. Pojawia się też na nim sam artysta wraz z Konradem Peutingerem – niemieckim humanistą, dyplomata, politykiem i ekonomistą. Umieszczenie Peutingera na obrazie wyraża być może wdzięczność norymberskiego mistrza za pomoc w uzyskaniu od dwóch niemieckich bractw zlecenia namalowania tego obrazu z przeznaczeniem go do ołtarza w kościele św. Bartłomieja w Wenecji, do której to świątyni uczęszczali zamieszkujący Wenecję jej niemieccy obywatele. Cała scena rozgrywa się na tle wiosennego pejzażu (z warownym miastem u stóp Alp), w którym dopatrzeć się można reminiscencji podróży Dürera przez Tyrol<sup>50</sup>.

Nie sposób nie wspomnieć też o *Koronacji Matki Bożej*, stanowiącej temat centralnej części tryptyku zamówionego przez Jakuba Hellera, kupca bławatnego z Frankfurtu, a ukończonego przez Dürera i jego pomocnika Hansa w latach 1508-1509<sup>51</sup>. Obraz ukazuje w dolnej części zgromadzonych wokół pustego sarkofagu, zdumionych cudem apostołów, a w górnej – koronację wziętej do nieba Maryi przez Boga Ojca i Syna Bożego. Scena ta oparta jest na apokryfach z grupy *Transitus*, np. w apokryfie „*Transitus*” *Jana Teologa* mowa jest o tym, że „Apostołowie zanieśli Maryję i złożyli jej drogocenne i święte ciało w Getsemani, w nowym grobowcu. I oto olejek o drogocennej woni wypłynął ze świętego grobowca Bogurodzicy, naszej Władczyni. I w ciągu trzech dni słyszano głosy niewidzialnych aniołów, którzy chwalili Chrystusa, Boga naszego, który z niej się narodził. A gdy wypełnił się trzeci dzień, zamilkły głosy, z czego poznali wszyscy, że jej drogocenne ciało zostało przeniesione do raję”<sup>52</sup>. Skrzydła tryptyku zajmuje *Ścięcie apostoła Jakuba* (patrona zleceniodawcy) i *Męczeństwo św. Katarzyny*, zaś poniżej tych przedstawień ukazani są donatorzy<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> Także Maryja nazywana jest w tradycji chrześcijańskiej m.in. Różą bez kolców i różanym ogrodem Bożym.

<sup>50</sup> Por. K. Zalewska, *Modlitwa i obraz. [Średniowieczna ikonografia różańcowa]*, Warszawa 1999, s. 9-10. Por. M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 39. Por. S. Kobielius, *Florarium christianum*, s. 189. O tym obrazie następująco Dürer pisze do Pirckheimera: „Sam Sambelling [Giovanni Bellini – J.S.] bardzo wysoko chwalił mnie przed wielkimi *gentiluomini*”. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, s. 191. M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 16-17. Cyt. za: tamże, s. 17.

<sup>51</sup> Obraz ten, ze względu na pewne, wyraźne wpływy sztuki weneckiej i brak sygnatury Dürera, przypisywany był G. Belliniemu.

<sup>52</sup> „*Transitus*” *Jana Teologa*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne. [Św. Józef i św. Jan Chrzciciel. Męka i Zmartwychwstanie Jezusa. Wniebowzięcie Maryi]*, red. M. Starowieyski, tłum. i oprac. M. Starowieyski, Kraków 2003, 48.

<sup>53</sup> W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, s. 211. W liście z 24 sierpnia 1508 r. do Hellera Dürer pisze: „Skrzydła są z zewnątrz wymalowane kamiennym kolorem, ale jeszcze nie zawernikowane, a wewnątrz są całkowicie podmalowane, tak, że mogę na nich zacząć malowanie; główną część zaprojektowałem

Z innych jeszcze przedstawień maryjnych wymienić należy rycinę *Dziewica na półksiężycu* (1499 r.), ukazującą Matkę Bożą z Dzieciąciem w promienistej aureoli i bez maforionu, czy też rycinę, na której, otoczona przez moce anielskie i świętych, przysłuchuje się wraz z Dzieciąciem, w domowym zaciszu, grze anioła na harfie. Inna jeszcze rycina, datowana na 1516 r., przedstawia Matkę Bożą bez Dzieciącia, z berłem i w ozdobionej gwiazdami koronie. Natomiast jako cierpiąca i brzemienna – w maforionie, ze skrzyżowanymi na piersiach rękoma i skierowanym ku sobie mieczem bólu – Maryja pojawia się na obrazie *Siedem boleści Matki Bożej*. Warto też wskazać na rysunek z karty modlitewnika cesarza Maksymiliana I, ukazujący koronowaną przez anioła Maryję. Modlitewnik ten Dürer zdołał zacząć – wraz z Hansem z Kulmbachu i być może z Hansem Springinklee – w roku 1514<sup>54</sup>.

### Apokalipsa

O wielkiej maestrii Dürera w grafice<sup>55</sup> świadczy – powstały w latach 1495-1498 – cykl *Apokalipsa*, składający się z piętnastu pełnych ekspresji drzeworytów<sup>56</sup>. To pierwsze, wielkie dzieło norymberskiego artysty inicjują rycinę: *Święty*

---

z bardzo wielką starannością i dużym nakładem czasu; jest ona także podłożona dwiema bardzo dobrymi [warstwami] farby, tak, że mogą na tym zacząć podmalowywać. Ponieważ chciałbym, zgodnie z Waszą intencją [żeby obraz był dobry], będę jakieś cztery, pięć lub sześć razy podmalowywał dla [uzyskania] czystości i trwałości, a także używać będę najlepszej ultramaryny, jaką będę mógł dostać. Nikt inny poza mną nie ma też na tym [obrazie] namalować ani kreski, zużyję więc na to dużo czasu”. *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500-1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 80.

<sup>54</sup> W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, s. 166-167. Niekiedy Dürer treści teologiczne ukrywa pod pozornie rodzajowymi motywami. Jeden z rysunków we wspomnianym modlitewniku ukazuje konar z trzema gałęziami, trzy instrumenty muzyczne i trzy zwierzęta (para bażantów, małpa, ptak) – motywy będące aluzją do najważniejszej cyfry w chrześcijaństwie. Młodzieniec grający na instrumencie na chwałę Boga to modlący się; leżący ku niemu owad to symbol złego ducha, z którym ów młodzieniec walczy, opierając się pokusom; złączony z dębem baldachim to symbol wiary tego młodzieńca. Natomiast gdy chodzi o pawia i bażanty, personifikują one duszę pobożnego chrześcijanina i oznaczają zmartwychwstanie (bażanty), róża symbolizuje Matkę Bożą i Kościół, siedząca poniżej róży małpa uosabia Antychrysta, a znajdujące się w jej łapkach jabłko jest symbolem pokusy. Tamże, s. 167.

<sup>55</sup> Dürer doprowadził dotychczasowy, prymitywny drzeworyt niemiecki do najwyższego poziomu technicznej wirtuozerii, osiągając niesamowite, subtelne efekty kolorystyczne i walorowe.

<sup>56</sup> Zanim Dürer ukończył *Apokalipsę* (wydaną jako *Apocalypsis cum figuris* w 1498 r.), wykonał pierwsze projekty do drzeworytniczego cyklu *Duża Pasja*, zrealizowanego po jego drugiej podróży do Włoch.



*Jan przed Bogiem i starcami* oraz *Św. Jan zjadający księgę* (por. Ap 10,8-10). Pierwsza z rycin ukazuje w górnej części otwarte niebo z tronującym Zbawicielem, otoczonym przez anielskie moce, świętych i apokaliptycznych starców, w dolnej zaś – klęczącego na obłokach apostoła Jana. Druga rycina przedstawia wspomnianego apostoła, gdy klęcząc przed złamanymi kolumnami i wielką, antropomorficzną tarczą słońca, zjada – podaną mu przez anioła – księgę (Ap 10,8-11). Poza wymienionymi cykl *Apokalipsa* tworzą również takie ryciny jak: *Czterej jeźdźcy Apokalipsy*, *Otwarcie piątej i szóstej pieczęci* (wizja spadającej z nieba na ziemię siarki i ognia), *Bestia o dwóch rogach* czy też *Nierządnica babilońska*. Ostatnia z rycin ukazuje dosiadającą bestii kobietę w pięknej, weneckiej sukni, z utrefionymi włosami i z wzniesionym w ręce kielichem, przed którą to niewiasta<sup>57</sup> osuwa się na kolana mnich; scena ta posiada wyraźną, antyklerykalną wymowę<sup>58</sup>. Należy też wymienić ryciny o tematyce „anielskiej”: *Siedem aniołów dmących w trąby* (ze Zbawicielem, orłem oraz antropomorfizowanym słońcem i księżycem), *Aniołowie związujący wiatry*, *Walka aniołów*, *Walka archanioła Michała ze smokiem* (rozgrywająca się w powietrzu) oraz *Anioł z kluczem do Otchłani* (z pokonanym smokiem, którego zrzuci do piekła). Na innej jeszcze rycinie, noszącej tytuł *Niewiasta obleczona w słońce i siedmiogłowy smok*, na szczególną uwagę zasługuje para skrzydeł u ramion – stojącej na półksiężycu, w koronie z dwunastu gwiazd<sup>59</sup> – żeńskiej postaci. W pewnym sensie postać ta może być personifikacją Mądrości, której atrybut stanowią skrzydła. W tym kontekście utożsamienie Niewiasty z Matką Bożą oznacza m.in. ukierunkowanie Maryi ku Mądrości (Bogu Wcielonemu; Maryja Matką Mądrości), uosabianie przez Nią mądrości ludzkiej złączonej z mądrością Bożą, a nawet bycie przez Maryję – w sensie pochodnym i wtórnym „Mądrością Bożą” oraz posiadanie przez Nią mądrości jako cnoty<sup>60</sup>. Natomiast jeśli ową apokaliptyczną Niewiastę utożsamia się z Kościołem, Jej uskrzydlenie może oznaczać jego Bożą i ludzką mądrość, jaką kieruje się na swej drodze ku wieczności.

Należy też przyrzeć się bliżej rycinie *Sąd Ostateczny*. Ukazuje ona Mesjasza-Sędziogo, orędującą przed Nim – wraz ze św. Janem Chrzcicielem – Matkę Bożą, poniżej zaś świetlisty krąg (wejście do nieba), ku któremu zmierzają zbawieni, prowadzeni przez anioły, oraz – po przeciwnej stronie – ogromną,

<sup>57</sup> Do jej narysowania artysta posłużył się powstałym w Wenecji studium.

<sup>58</sup> Por. M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 14. Por. J. Białostocki, *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, s. 367. Por. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, s. 204.

<sup>59</sup> Gwiazdy te oznaczają chwałę pokoleń Izraela, apostołów i pełnię ludu mesjańskiego. Cz.S. Bartnik, *Matka Boża*, Lublin 2003, s. 105.

<sup>60</sup> Tamże, s. 59, 61.

otwartą paszczę smoka (wrota piekła)<sup>61</sup>, do której diabły wiodą potępionych. Na omawianej rycinie od ust Zbawiciela odchodzi miecz i lilia. Miecz stanowi tutaj symbol ostatecznego wyroku i przenikliwości słowa Bożego, a lilia – ciała Jezusa Chrystusa, Jego słowa i królewskiej godności<sup>62</sup>. Temat, jakim jest Sąd Ostateczny, Dürer powtórzył na rysunku, ale w skromniejszym wariacie: Mesjasz-Sędzia zasiada na tęczy, oparłszy stopy na kuli ziemskiej, anioły dmą w trąby, a z grobów wylaniają się dwie postacie: zbawionego (ze złożonymi modlitewnie rękoma) i potępionego (ciągniętego za włosy przez widocznego w płomieniach ognia diabła). Cykl *Apokalipsy* wieńczy rycina *Hymn męczenników*. Górną część tego przedstawienia zajmuje Baranek w promienistej aureoli, z rezurekcyjną chorągwią, otoczony przez tetramorfa (wyobrażone w promienistych aureolach) i świętych, z którego boku tryska krew do eucharystycznego kielicha, natomiast dolną część ryciny zapełniają męczennicy (z liśćmi palmy – symbolem i męczeństwa, i triumfu), otoczeni przez staro- i nowotestamentowe postacie, poniżej zaś klęczy apostoł Jan.

## Święci

Tematyka hagiograficzna dzieł Dürera obejmuje portrety, cuda i męczeństwo świętych. Warto w tym miejscu wskazać chociażby na poświęcony apostołom cykl graficzny, ukazujący ich z księgami Ewangelii i atrybutami męczeństwa. Cykl ten tworzą następujące ryciny: *Święty Tomasz* (ukazany z księgą i włócznią), *Święty Filip* z 1526 r. (z księgą i krzyżem), *Święty Bartłomiej* z 1523 r. (z księgą i nożem), *Święty Szymon* z 1523 r. (z piłą) oraz *Święty Paweł* z 1514 r. (z księgą). Św. Paweł nie należał do grona Dwunastu, ale ze względu na zrównanie w godności z apostołami stał się jednym z nich. Dürer przedstawił św. Pawła również na rycinie *Nawrócenie św. Pawła* (ok. 1494 r.), a św. Piotra – wraz ze św. Janem – na rycinie *Święci Piotr i Jan uzdrawiający chromego* (1513 r.); natomiast jego rysunek *Głowa św. Marka* stanowi niezwykle piękne studium ludzkiego oblicza.

Także malarstwo norymberskiego mistrza obfituje w portrety apostołów, o czym świadczy np. obraz *Święty Jakub* (z widoczną na ramieniu apostoła muszlą jako jego atrybutem) czy *Święty Filip* (1516 r.). Arcydziełem Dürera jest natomiast obraz *Czterej apostołowie* (1526 r.), ukazujący świętych: Jana (z otwartą księgą), Piotra (z kluczem), Pawła (z zamkniętą księgą i mieczem) i Marka, którym to obrazem artysta opowiedział się za Lutrem i reformacją<sup>63</sup>. Za to ostatnie, wielkie

<sup>61</sup> Motyw ten popularny jest w sztuce chrześcijaństwa wschodniego.

<sup>62</sup> U. Janicka-Krzywda, *Patron, atrybut, symbol*, s. 173-174, 202.

<sup>63</sup> Przedstawieni przez Dürera na obrazie apostołowie to m.in. „przejaw” sztuki prote스탄ckiej ze względu na ich rozmieszczenie, ponieważ na pierwszym planie pojawia

dzieło, подарowane rodzimemu miastu Norymberdze, Dürer otrzymał od Rady Miejskiej Norymbergii 114 reńskich florenów. Opatrzony w późniejszym czasie pouczającymi inskrypcjami kaligrafa i rachmistrza Neudörffera, powstało pod wpływem datowanego na 1488 r. Tryptyku *dei Frari* (*Madonna z Dzieciątkiem na tronie i dwa muzykujące anioły pomiędzy świętymi Mikołajem, Piotrem, Benedyktem i Markiem*) Belliniego, przeznaczonego do weneckiego kościoła *Dei Frari*<sup>64</sup>.

Poza apostołami Dürer ukazał w swej sztuce, również kilkakrotnie, jeszcze innych świętych. Św. Krzysztof wyobrazony został przez norymberskiego artystę trzykrotnie: w 1514, 1521 i 1525 r., podczas przenoszenia przez niebezpieczną rzekę Dziecięcia Jezus. O tym, kogo naprawdę niósł na swoich ramionach, dowiedział się od Jezusa Chrystusa dopiero po dotarciu na brzeg: „Miałeś na sobie nie tylko cały świat, lecz niosłeś na swych ramionach także tego, który stworzył ten świat. Ja bowiem jestem twoim królem, Chrystusem, któremu tutaj służysz”<sup>65</sup>. Także trzykrotnie: w 1512, 1514 i 1521 r. ukazał Dürer św. Hieronima wraz z jego atrybutami: księgą Pisma świętego, kapeluszem kardynalskim, lwem, ludzką czaszką i psem. Księga wskazuje na dokonany przez św. Hieronima przekład Biblii na łacinę, kapelusz kardynalski<sup>66</sup> sugeruje szacunek, jakim cieszył się ów święty w Kościele oraz być może stanowi również aluzję do jego funkcji sekretarza papieża Damazego, zaś czaszka w tym kontekście oznacza życie ascetyczne i pokutę. Lew pojawia się tutaj jako wierny towarzysz św. Hieronima od momentu, gdy święty ten wyjął nieszczęsnemu zwierzęciu cierń z łapy, natomiast pies stanowi symbol wiary i wierności. Norymberski mistrz przedstawił św. Hieronima zarówno na tle pejzażu (rycina z 1521 r.), jak i we wnętrzu pracowni (np. rycina z 1514 r.)<sup>67</sup>. Przedstawienie świętego w pomieszczeniu świadczy o podjęciu przez Dürera bardzo popularnego w renesansie włoskiego *Quattrocenta* tematu: uczonego w pracowni<sup>68</sup>. Poza tym święty ów symbolizuje

---

się niezwykle ceniony przez Lutra apostoł Jan. M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 79. J. Białostocki dopowiada, że Dürer ukazał w tych postaciach ewangelię protestanckiego ładu i porządku. J. Białostocki, „*Chtopska melancholia*” *Albrechta Dürera*, s. 222.

<sup>64</sup> M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 23, 25-26. Por. tamże, s. 79. Obraz ten Dürer namalował z wewnętrznej potrzeby, chcąc zachować w nim swobodę własnej, artystycznej wypowiedzi. Tamże.

<sup>65</sup> P. Walter, *Mitologia chrześcijańska. [Święta, rytuały i mity średniowiecza]*, tłum. E. Burska, Warszawa 2006, s. 187.

<sup>66</sup> Za czasów św. Hieronima nie było jeszcze tej godności, dlatego atrybut ten nie świadczy o zajmowanym przez świętego urzędzie.

<sup>67</sup> Rycina ta uosabia, zdaniem A. Ligockiego, odpowiadającą cnotom związanym z teologią i medytacją alegorię. A. Ligocki, *Sztuka renesansu*, s. 213-214.

<sup>68</sup> J. Marecki, L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych. [Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych]*, Kraków 2009, s. 268. Por. U. Janicka-Krzywdą, *Patron, atrybut, symbol*, s. 169, 193.

także u norymberskiego artysty postawę medytacyjną (*vita contemplativa*). Dürer ukazał również *Św. Antoniego Pustelnika* (rycina z 1519 r.), *Św. Eustachego* (zapatrzonego w jelenia z krzyżem między rogami), *Św. Sebalda* (rycina z 1518 r.) z modelem świątyni w ręce, *Św. Onufrego*, *Św. Symeona i Łazarza* (obraz z ok. 1503-1505 r.), *Św. Józefa i Joachima* (obraz z ok. 1504 r.) z ołtarza Jabacha tudzież *Św. Jerzego na koniu* (rycina z 1508 r.) jako zwycięzcę smoka. Poza tym norymberski artysta jest również autorem *Pokuty św. Jana Chryzostoma* i *Stygmatyzacji św. Franciszka*.

Gdy chodzi o martyrologię świętych, poza wspomnianą wcześniej, męczeńską śmiercią apostoła Jakuba i św. Katarzyny, Dürer zilustrował także, w 1510 r., męczeństwo św. Jana Chrzyciela oraz, kilkakrotnie, św. Sebastiana (*Św. Sebastian na drzewie*, *Św. Sebastian przy kolumnie*). Zbiorowe męczeństwo chrześcijan ukazał natomiast na pochodzącym z 1508 r. obrazie *Męczeństwo tysiąca* (inaczej: *Dziesięć tysięcy męczenników*, *Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy*), zamówionym przez Fryderyka Mądrego. Dzieło to, za które artysta otrzymał 280 reńskich florenów, ukazuje ostatnie chwile życia dziesięciu tysięcy chrześcijan z Bitynii, skazanych na tortury i śmierć w 303 r. przez króla Persji Sabora w następstwie edyktu cesarza Dioklecjana. Także i na tym obrazie Dürer zamieścił swój autoportret wraz z portretem swego przyjaciela i humanisty Konrada Celtesa (zmarłego na kilka miesięcy przed ukończeniem dzieła), chociaż W. Hütt widzi w tej drugiej postaci – Willibalda Pirckheimera<sup>69</sup>.

Artystyczny wpływ Dürera sięgał poza granice Niemiec, promieniując na sztukę Włoch, Francji, Hiszpanii, Niderlandów i Rosji. Niezwykłość norymberskiego artysty polegała m.in. na asymilacji i zintegrowaniu rozmaitych bodźców we własny styl, świadczący ponadto o syntezie kultury Północy (poszukującej naturalistycznego obrazu) i włoskiej tendencji do uchwycenia idealnego piękna oraz oddania ruchu<sup>70</sup>. W następujący sposób pisze o tym artyście w *Trzech epitafiach do Dürera* (1528 r.) Pirckheimer: „Albrecht Dürer najpierw ozdobił świat swymi dziełami, każde miejsce wzbogacił swą znakomitą sztuką. Teraz pozostaje mu ozdabiać niebo malarstwem. Opuściwszy ziemię, wzniósł się do gwiazd. W tym grobie spoczywa sztuka i przyjaźń, spoczywa talent, wszystko, co jest uczciwe i szczerze, wszystko, co jest mądre i godne pochwały”<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Por. M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 46. Na dziele tym nie kończy się tematyka religijna w sztuce Dürera, o czym świadczą samodzielne przedstawienia: złożonych w modlitwie dłoni (*Dłonie apostoła*, inaczej: *Modlące się ręce*, studium z 1508 r.) oraz dłoni spoczywających na zamkniętej Biblii (*Dłonie z Biblią*, studium z 1506 r.).

<sup>70</sup> J. Białostocki, *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, s. 372.

<sup>71</sup> M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, s. 118.

---

Summary

RELIGIOUS ART OF ALBRECHT DÜRER

Albrecht Dürer was the first German artist to combine the Gothic and Renaissance elements in his art. The religious theme occupies a crucial place in Dürer's art with a particular emphasis on the Biblical and hagiographic themes. The paintings and engravings of the Nuremberg artist (one of most prominent German artists) frequently abound in rich theological symbolism. Although Dürer painted and wrote about art and beauty, his genius manifested itself most prominently in graphic arts: woodcuts and copper engravings. This precursor of the Renaissance art in Germany, despite marveling at the Italian Renaissance, did not accept its secularism in his own art nor did he abandon the transcendence.