

URSZULA MAZURCZAK

Lublin

KRAJOBRAZY
AMBROGGIA DA FOSSANO ZW. BERGOGNONE
ZNACZENIE TRADYCJI
W OBRĘBIE NOWYCH ROZWIĄZAŃ KOMPOZYCYJNYCH

Ambroggio da Fossano zwany Bergognone, znany w historii malarstwa europejskiego jako współtwórca lombardzkiego Renesansu, asymilował w swoich dziełach cechy malarstwa flamandzkiego, prowansalskiego, z najnowszymi osiągnięciami, artystycznymi, porównywanymi w tym czasie w Lombardii z malarstwem Leonarda da Vinci¹. Biografowie malarza, odkrywcy jego niezaprzecznego talentu, dostrzegają w jego dziełach żywą spójność tradycji średniowiecznej w zakresie treści z nowym stylem dojrzałego malarstwa nowożytnego Lombardii, który utwierdził się tutaj na przełomie stuleci XV i XVI wieku. Idea jego malarstwa mieści się pomiędzy rzetelnym realizmem (Berenson, Longhi) pochodzenia niderlandzkiego, a spirytualnym idealizmem zasilanym mistycyzmem kartuzji, z którą był z przerwami, całe życie głęboko związany².

¹ C. Baroni, S. Samek, Ludovici, *La pittura Lombarda dell' Quattrocento*, Firenze 1952, rozdz. VII, s. 179-190; J. Poracchia, *Il Bergognone (Ambroggio da Fossano) 1455-1523*, Milano 1963, s. 7 passim; *Ambroggio Bergognone. Acquisizioni, scoperte e restauri*, a cura P. C. Marani, J. Shell, Firenze 1989, s. 7-10.

² B. Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento*, Milano 1939, s. 323-324; P. C. Marani, *Il giovane Bergognone fra nord e sud 1454-1476*, w: *Ambroggio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, red. G. C. Sciolla, Milano 1998, s. 58 nn.

Nazwisko malarza wymieniane jest w dokumentach Mediolanu: po raz pierwszy pod datą 11 maja 1472 roku „Ambrosouius da Fossano filius Stefani porte romane...”, a po raz drugi w roku 1481, w *matricoli* uniwersyteckiej „università dei pittori milanesi”³. Pamięć mistrza Ambroggia malującego w Certosa di Pavia odnowił ojciec Matteo Valerio, przeor kartuzów w latach 1604-1645, który odnalazł w klasztornych archiwach wiele dokumentów pogłębiających wiedzę o malarzu i jego dziełach⁴.

Pochodzenie malarza identyfikuje się z Fossano, jak sugeruje jego nazwisko, miasteczka położonego niedaleko Cuneo w Piemontcie. Istnieje jednak druga miejscowość o tej nazwie w okolicy Lago Maggiore na granicy ze Szwajcarią, w pobliżu Cantù, której jednak – zdaniem badaczy – nie należy łączyć z rodzinną miejscowością Ambroggia⁵. Sam malarz określił swoje pochodzenie z Fossano „*Ambrosius Fosanus Pinxit 1490 Maij 14*” w inskrypcji złożonej pod obrazem *Ukrzyżowania Chrystusa*, wykonanym we wczesnym okresie twórczości w roku 1490 dla Certosa di Pavia⁶. Pierwsze inspiracje kształtujące wyobraźnię zwadzięczał swojej rodzinnej okolicy, górskiej części Lombardii. Druga część nazwiska, którą odczytał G. L. Calvi w 1859 roku, również pochodzi od samego malarza⁷. Dodatek do nazwiska – *Bergognosis* pojawia się na fresku z kościoła San Satiro w Mediolanie z roku 1495. L. M. Sacco wskazał jednak, iż zostało ono dodane w XVIII wieku. Znaczenie tej nazwy połączył badacz z nazwą zajęcia, mianowicie transportem butelek na wino *burgundiones* lub *borgundiones*, którym trudniła się ludność w tym regionie Piemontu. Być może z tą grupą wiązała się rodzina malarza⁸.

Wykształcenie malarskie zdobywał Ambroggio w Mediolanie, najpierw w warsztacie Melchiora Lampugnano (zm. w 1485/1486?) potem w pracowni Vincenza Foppy, który najsilniej oddziaływał na malarza w jego młodzieńczym okresie twórczości⁹. Związek z tym malarzem dworskim, znanym w kręgach Mediolanu, Pavii, Brescii oraz Genui zaznaczył się już w najwcześniejszych

³ P o r a c c h i a, dz. cyt., s. 13.

⁴ Tamże.

⁵ *Ambroggio Bergognone*, s. 9-10.

⁶ C. P i r o v a n o, *La pittura Lombardia*, Milano 1978, s. 80; P o r a c c h i a, *Il Bergognone*, s. 13.

⁷ J. S h e l l, *L'attività di Bergognone tra primo e secondo periodo certosino: Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, red. G. C. Sciolla, Milano 1998, s. 131.

⁸ *Ambroggio Bergognone...*, s. 9.

⁹ G. C. S c i o l l a, *Bergognone giovane: problemi iconografici*, w: *Ambroggio da Fossano...*, s. 139-142.

dziełach naszego malarza, które powstały w latach 1470 a 1490. Potwierdzeniem są takie obrazy, jak: *Pieta* z 1470 roku (Gazzada, Fondazione Cagnola), ankona *Maryi z Dzieciątkiem oraz świętymi – Piotrem, Pawłem, Sebastianem i Rochem* (Muzeum w Berlinie) Cechy nawiązujące do malarstwa Foppy, wykazują również kompozycje monumentalne – freski Ambroggia w kościele klasztornym Certosa di Pavia, które zlecił uczniowi sam mistrz. Szczególnie dojrzałym i samodzielnym obrazem jest *Marya z Dzieciątkiem* ukazana w lunecie powyżej drzwi południowego ramienia transeptu oraz obraz *Maryi del Tapetto* zamówiony dla kościoła Santa Maria di Brera (obecnie nie istnieje) w Mediolanie w roku 1485¹⁰ (Mediolan, Pinacoteca di Brera). W okresie tym Ambroggio odkrywał malarskie wartości rzeczy świata rzeczywistego: owoców, roślin tworzących bogate girlandy, wykwintnych tapiserii stanowiących oparcie dla prezentowanego Dzieciątka. Malarz dążył coraz wyraźniej do pogłębiania materii samych figur. Wzmacniał bryły postaci poprzez silny światłocień, przyoblekał je zmysłowymi efektami barwy nasączonej i pogłębionej wolorowo.

W tym pierwszym okresie twórczym Ambroggia Bergognone daje się odczuć wpływ niderlandyzmu, który docierał poprzez malarstwo samego Foppy pracującego w Ligurii, gdzie dobrze znano mistrzów z Flandrii, zwłaszcza Rogera van der Weydena, czego przykładem jest obraz *Adoracji Dzieciątka* (Kolekcja prywatna)¹¹. Znaczące bodźce utrwalające styl niderlandzki stanowiło również malarstwo prowansalskie, znane w środowisku genueńskim w dziełach malarzy, takich jak np. Antonio Cicognara, Giovanni Gadio, Giacomo da Balsamo oraz Cristoforo de Predis¹². Dzięki tym malarzom flandryjskie cechy docierały tutaj w wersji złagodzonej, czasem uproszczonej, ale za to żywiej przyciągającej smak ówczesnych odbiorców, dzięki swojemu silniejszemu rozświetleniu i rozjaśnieniu tonacji krajobrazu. Bergognone nie był jednak epigonem i nawet najbardziej autorytatywni mistrzowie byli dla niego impulsem twórczym, a nie przedmiotem naśladownictwa. Krajobrazy Ambroggia już w tych wczesnych obrazach ukazują własne dążenia malarza.

¹⁰ S h e l l, *L'attivit...*, s. 364.

¹¹ G. A l g e r i, A. F l o r i a n i, *La pittura in Liguria il Quattrocento*, Genova 1991, s. 3-5; M. N a t a l e, *Gli affreschi: aspetti del contesto culturale e dello stile*, w: V. F o p p a, *La Capella Portinari*, red. L. Mattioli Rossi, Milano 1994, s. 38.

¹² M. T. F i o r i o, *Bergognone e la pittura a Milano e a Pavia*, w: *Ambroggio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, G. C. Sciolla, Milano 1998, s. 77-96; C. P i r o - v a n o, *La pittura...*, s. 77.

Zakreślał rozległy horyzont, przez co uzyskiwał artysta szeroki dystans pomiędzy pierwszym planem a tłem. Wprowadzał zatem to wszystko, co osiągnęli malarze niderlandzcy w połowie XV wieku, i co docierało do północnej Italii wieloma drogami. Jednak tak zarysowaną panoramę identyfikował z realiami rodzimych krajobrazów, ich ukształtowaniem topograficznym oraz bogactwem przyrody. Z tak wykreowaną naturą harmonizował architekturę adekwatną w jej realiach z miejscowym budownictwem sakralnym oraz świeckim.

Skala czytelnych odniesień w malarstwie Ambroggia jest bardzo bogata i wykracza zatem poza motywy flamandzkie. Jako doskonały obserwator i bystry uczeń swojej epoki czuł się na dokonania wielkich malarzy tokańskich, np. Filippa Lippiego i weneckich, szczególnie generacji Bellinich oraz Crivellego. Dzięki temu potrafił sprostać potrzebom estetycznym i religijnym swoich mecenasów. Mecenat Bergognone to przede wszystkim ambitny, rządny przywództwa artystycznego dwór Sforzów oraz znaczący w owym czasie zakon kartuzów. Przełom lat 1480/1490 był decydujący w kształtowaniu się osobowości twórczej naszego malarza. Wtedy przyjął zamówienie od opata klasztoru Augustianów w Pavii, Gerolamo Calagrani, aby wykonać ołtarz *Maryi ze świętymi* dla klasztornej kościoła San Pietro in ciel d'Oro, (Bergamo Pinacoteca Carrara), a niedługo potem zatrudniony został ponownie w Certosa di Pavia jako mistrz kierujący wszystkimi pracami malarskimi wystroju kościoła i klasztoru¹³. Najbardziej znaczące dzieła, zachowane z tego czasu, to obrazy: *Ukrzyżowanie* dla kartuzji z roku 1490 oraz obraz *Maryi z Dzieciątkiem Św. Piotrem i Pawłem* (skrzydła w Muzeum Kartuzji w Pavii, tablica centralna – do 1945 r. w Muzeum w Berlinie, zaginiona).

W obrazie *Ukrzyżowania* zawarł artysta swój pierwszy jasno zakomponowany i jednocześnie oryginalny program ikonograficzny oraz artystyczny (il. 1). Pierwsze tego próby dają się zauważyć w obrazie z roku 1480 pod tym samym tytułem. (Genua, Palazzo Bianco). Bergognone pracując już dla kartuzji, stworzył typ Ukrzyżowania mistycznego, eliminując niektóre postaci historyczne, np. żołnierzy rzymskich, grupy Judejczyków oraz prześmiewców otaczających krzyż Chrystusa. Wyniesione wysoko na krzyżu Ciało zmarłego Zbawiciela adorują płaczące postaci anielskie, które tworzą ponad górną belką krzyża dwie grupy chórów niebieskich. Poniżej u stóp Chrystusa i tym samym u podnóża krzyża skupione są postaci święte uczestniczące w dramacie.

¹³ J. P o r a c c h i a, dz. cyt., s. 14-15. E. S. W e l c h, *The proces of Sforza patronage*, „Renaissance Studies” 3(1995), nr 4, s. 370-385.

Z prawej strony krzyża stoją dwie Marie – matka Kleofasa oraz Maria Salome, podtrzymujące omdlewającą Matkę Chrystusa (il. 1a). Z lewej natomiast stoi św. Jan samotnie opłakujący swojego Mistrza. Maria Magdalena, klęcząc pośrodku, obejmuje całym ciałem krzyż Jezusa. Wydarzenie historyczne opisane w Ewangelii, połączone zostało z wizją mistyczną w której aktywnie uczestniczy niebo i ziemia kontemplując Pasję Chrystusa. Z prawej strony kompozycji obrazu, w obniżonym i przyciemnionym planie środkowym przestrzeni wzorem mistrzów flamandzkich, umieszczona została zminiaturyzowana scena Złożenia do Grobu Chrystusa, kończąca dramat Pasji.

Aktywnym komponentem wydarzenia jest krajobraz o zróżnicowanej topografii terenu. Z prawej i lewej strony rzeźbią pejzaż łagodne wzgórza, rozcięte pośrodku rozległą doliną wijącą się aż ku odległemu horyzontowi. W taki krajobraz wkomponowane zostało z lewej strony miasto opasane murami. Dolinę oraz wzgórza z prawej strony zaludniają natomiast mniejsze nuklea oraz feudalne siedziby monarsze. Analogiczny typ krajobrazu z miastem oraz mniejszymi skupiskami rozłożonymi w okolicy, stworzył w swoich kompozycjach Roger van der Weyden. Jego Tryptyk Kalwarii z Wiednia (Kunsthistorisches Museum) ukazuje rozbudowany krajobraz miejski z przyległymi przedmieściami i siedzibami feudalnymi. Pomiedzy tymi malarzami dają się jednak zauważyć znaczące różnice. Bergognone zakomponował ideę miasta, pozbawionego realnej tkanki urbanistycznej oraz „żywych” poruszających się w nim mieszkańców. Wyrysowane ono zostało na zboczu wzgórza z dominującą na szczycie budowlą, przypominającą ufortyfikowane *castello* w typie *castello Sforzesco* z Pavii lub Mediolanu. Wykreślone klarownym, geometrycznym rysunkiem budynki są jednak raczej makietą, aniżeli autentycznym fragmentem ożywionego organizmu. Grupy postaci wyraźnie zaznaczone zostały jedynie w obrębie drogi łączącej miejsce krzyża z miastem oraz nieco w głębi, w obrębie grobu. Pejzaż ten rozumiany jako artystyczna całość, pomyślany został w kategoriach scenograficznych, a nie jako iluzja rzeczywistego miasta, jak ma to miejsce w malarstwie niderlandzkim poł. XV wieku.

Samo zdarzenie Ukrzyżowania w obrazie Bergognone nie jest wszak realnym odtworzeniem Golgoty. Jego aktualizacja nie jest zatem historyczna lecz mentalna, kontemplacyjna, zjawiająca się każdorazowo w modlitewnym zatopieniu widza. W taką funkcję wpisał artysta przede wszystkim ciało Chrystusa. Pozbawione ono zostało ludzkiego wymiaru cierpienia a razem z nim deformacji, odkształceń twarzy, jakie czyniła męka fizycznego cierpienia. Ciało Jezusa, szczególnie twarz, pozbawione zostało bólu, stanowi

raczej prezentację pięknego studium anatomicznego, z którego wyłączone zostało wydarzenie ukrzyżowania w rozumieniu fizycznym. Nawet wyciekające stróżki krwi sprawiają wrażenie nałożonych na powłokę ciała, a nie rezultatu rzeczywistego okaleczenia.

W identyczny sposób ukazał Ambroggio ciało Chrystusa w innych scenach związanych z Pasją np. na fresku *Prezentacji zmarłego Chrystusa* (w kościele San Ambroggio w Mediolanie), (il. 2) w obrazach *Piety* z Bergamo, (Accademia Carrara) z kościoła San Lorenzo Maggiore w Mediolanie (il. 3) oraz w obrazie *Ecce Homo* (Mediolan. Pinacoteca di Brera). We wszystkich tych dziełach cierpiące, umęczone ciało, jakie nasuwałoby wydarzenie Pasji, zastąpione zostało ciałem pięknym, które odsłania widzowi nową jakość życia pokonującego śmierć. Chcąc uzyskać nowego rodzaju ‘materię’, posłużył się artysta światłem. Rozświetlając twarz, klatkę piersiową, zachował szczegóły anatomiczne. Jednak światło przeistoczyło materię ciała fizycznego w materię ciała świetlistego – duchowego. Dlatego zarówno ciało jak i krew są „nowym ciałem i nową krwią”. Celem owej artystycznej transformacji jest ukazanie idei eucharystycznego przeistoczenia, rzeczywistego ciała i krwi Pańskiej. Analogiczne kompozycje pasyjne powstały w obrębie malarstwa niderlandzkiego, zwłaszcza w obrazach Rogera van der Weydena, Petrusa Christusa, jednak tam nie ma takiego rozumienia ciała Chrystusa. Artyści północni, eksponując cierpienie fizyczne Chrystusa, wierni byli historycznym opisom Pasji, których rezultatem są obrazy umęczonego ciała Chrystusa.

To samo rozumienie ciała Chrystusa przebóstwionego dzięki męce prezentuje *Pieta* połączona ze *Złożeniem do grobu* (Budapeszt, Szepmuveszti Múzeum) (il. 4) Maria otoczona dużą grupą płaczących uczestników wydarzenia, siedzi na ziemi trzymając na kolanach zmarłego Chrystusa. Z lewej strony wznosi się skała grobu, dla której odpowiednikiem treściowym tudzież kompozycyjnym po stronie prawej, jest wzgórze Golgoty z trzema pustymi krzyżami. W sposobie podtrzymywania Chrystusa postaci Matki i Syna powtarzają typ późnośredniowiecznej, wielopostaciowej Piety, którą podtrzymują w bólu dwie Marie¹⁴. U stóp Chrystusa klęczy Maria Magdalena zaś Józef z Arymatei podtrzymuje głowę Zbawiciela. Postać św. Jana podobna jest do obrazu Ukrzyżowania i, podobnie jak tam, rozchyła ręce w geście bezradnej boleści.

¹⁴ Sciolła, dz. cyt., s. 139-140.

Powstanie tego obrazu wiążą włoscy badacze z młodzieńczym okresem Bergognone, przyjmując czas jego powstania na lata 1481-1488¹⁵. Również i tutaj dostrzegalne są inspiracje malarstwa flamandzkiego, zwłaszcza – kompozycji Rogera van der Weydena, (obrazy z Granady, Capilla Real. oraz z Londynu Narod. Gal.) lub Memlinga¹⁶. Analizując szczegółowo obraz, dostrzegamy jednak wyraźne różnice w nowatorskim potraktowaniu tematu. W koncepcji grup postaci przyjął malarz jako zasadę porządkującą figury trójkąta. Mniejszy trójkąt wyznaczają postaci Maryi z Chrystusem zaś większą formę tej figury określają postaci: Marii Magdaleny, św. Jana oraz Marii. Stanowią one figuralny porządek dla całego zdarzenia. Prawą i lewą stronę obrazu zamykają kulisy, które pozwoliły artyście otworzyć szeroki krajobraz rozjaśniony ekspresją zachodzącego na linii horyzontu słońca. Silne kontrasty barwne pomiędzy planem pierwszym, a trzecim stwarzają sugestię dwóch światów: spowitego cieniem planu pierwszego, ukazującego śmierć Chrystusa i rozświetlonego w oddali promieniami zachodzącego słońca planu drugiego.

Ten silny kontrast cienia, który ogarnia pierwszy plan, i światła rozświetlającego w głębi na planie drugim, potrzebny był malarzowi po to, aby wydobyć niematerialny blask jaśniejącego w mroku, martwego ciała Chrystusa. Silnie rozświetlony tors oraz ręka zdają się być dzięki światłu ożywione nowym życiem. Promienie światła, padające z zewnątrz obrazu, ślizgają się po powierzchni twarzy i postaci najbliższej stojących: Maryi, Józefa z Arymatei i Marii Magdaleny. Światło-cień obrazu nie jest kreowany przez jedno źródło światła, którego zasadę znał dobrze ten dojrzały malarz. Ambroggio posługując się światłem zewnętrznym, a więc nie fizycznym, uzyskał efekty niematerialnego ciała Chrystusa.

Światło rozświetlające w głębi przestrzeni rozświetla krajobraz swoim materialnym promieniowaniem i wydobywa dzięki temu szczegóły architektoniczne skupione w obrębie rozległego placu. Jest on gęsto zabudowany wielkimi budynkami opartymi o linię murów obronnych, wzmocnionych w swoim ciągu czworobocznymi basztami. Mistrzowie flamandzcy tworzyli krajobrazy dla scen pasywnych, złożone z aktualnej architektury miejskiej, oddającej styl ówczesnych miast, pomiędzy które wkomponowane były budowle centralne o wyraźnych cechach architektury orientalnej. Takie kompozycje stwarzali wielcy malarze, jak Jan van Eyck, Roger van der Weyden

¹⁵ Tamże.

¹⁶ M. W. A i n s w o r t h, B. B o u s m a n n e, *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain la Neuve 1994, s. 462-480.

oraz Hans Memling. Centralna nie przystająca do stylu niderlandzkiego budowla symbolizować miała Jerozolimę, miasto śmierci Chrystusa¹⁷. Bergognone natomiast odtworzył taki typ budowli, które w najbardziej wyeksponowany sposób prezentują aktualne założenia kartuzji z kościołem na osi placu. Podobny charakter architektury odnajdujemy w omówionym powyżej obrazie *Ukrzyżowania*. Różnice dotyczą szczegółów, jak np. wysokości wieży kościoła, widoczne jest w obrazie z Budapesztu połączenie z klasztorną zabudową architektury pałacowej wraz z systemem baszt obronnych (il. 4/a).

Ten sam układ zabudowań w tle powtórzył malarz w obrazie *Złożenie do grobu Chrystusa ze świętym Janem Chrzcicielem* (Avinion, Musée du Petit Palais inv. 9911). Maria siedząca na ziemi, obejmuje prawą ręką zmarłego Chrystusa, lewą dłonią natomiast podtrzymuje delikatnie głowę Syna. Z prawej strony klęczy Maria Magdalena, za nią stoi św. Jan Chrzciciel z rozwiniętą inskrypcją 'ECCE AGNUS DEI'. Lewą stronę kompozycji zamyka Golgota z trzema krzyżami, zaś w głębi trzeciego planu rozciąga się szereg domów skupionych wokół dużego placu. Elementy architektury klasztornej i cywilnej stanowią o specyfice tego założenia, nazywanego również fortecą¹⁸. Nie jest to założenie urbanistyczne w manierze flamandzkiej, mimo nasuwających się porównań z obrazami Rogera van der Weydena, np. *Pieta ze św. Hieronimem*, (Londyn Gal. Narod.) lub „Pieta” Memlinga (Rzym Gal. Doria Pamfilii). Zamysł naszego malarza, aby w scenach pasyjnych posłużyć się stworzonym przez siebie kanonem pejzażowym, ma swoją głęboką wymowę. Pomimo zbieżności w obrębie tematu z kręgiem malarstwa flandryjskiego 2. poł. XV wieku Ambroggio stworzył nowy rodzaj więzi postaci z pejzażem oraz pejzażu z architekturą.

W sposób najbardziej klarowny wyjaśnia malarz swój zamysł tła w obrazie *Chrystusa niosącego krzyż z grupą Kartuzów* (Pavia, Civici Musei del Castello). Obraz datowany jest na lata 1491-1492 lub 1497¹⁹ (il. 5). Chrystus niosący krzyż, ukazany na pierwszym planie, rozpoczyna drogę krzyżową, w której uczestniczy duża grupa mnichów kartuzji. Orszak zakonny ciągnie się wzdłuż drogi wiodącej ku górze, gdzie wznosi się okazała fasada kościoła

¹⁷ R. K o n r a d, *Das himmlische und das irdische Jerusalem im mittelalterliche Denken. Mystische Vorstellung und geschliche Wirkung*, w: *Speculum Historiale. Geschichte im Spiegel von Gechichtsschreibung und Geschichtsdeutung*, red. C. Bauer, L. Boehm, München 1965, s. 523-545; U. M a z u r c z a k, *City in table netherlandish painting of XV th century. Perception of city and its understanding*, „Acta Mediaevalia” 15(2002), s. 210.

¹⁸ S c i o l l a, dz. cyt., s. 162.

¹⁹ Tamże, s. 280.

wraz z fragmentami klasztoru. Uczestnicy Męki Pana, idący za Chrystusem, ukazani zostali w sposób niezwykle zindywidualizowany dzięki szczegółowo wypracowanym rysom twarzy. Chrystus uginając się pod ciężarem krzyża zwraca swoją twarz ku widzowi, wypowiadając słowa wypisane na banderoli: QUI VULT VENIRE /POST ME ABNEGET SEMET IP(SU)M ET TOLLAT + (CRUCEM) SUAM ET SEQUATUR/ ME. Przesłanie to jest zachętą do stałego rozpamiętywania Męki Chrystusa, co wynikało z charakteru pobożności kartuskiej. Procesja zakonników ciągnąca się długim szeregiem odtwarza autentyczną liturgię Drogi krzyżowej, która miała swój początek w kościele i obejmowała teren wokół klasztoru, gdzie znajdowały się stacje Męki Chrystusa. Namalowany kościół prezentuje swoją monumentalną bryłę jedynie w części fasady, którą przesłaniają drewniane konstrukcje rusztowania, wskazujące na aktualny stan budowy. Z prawej strony niższe budynki dołączone zostały do korpusu kościoła, tworząc zamkniętą klasztorną zabudowę.

Obraz *Chrystusa niosącego krzyż* powstał w czasie, gdy kościół i klasztor kartuzów poddane były intensywnej rozbudowie, prowadzonej pod patronatem księcia Lodovico il Moro przez architekta z Mediolanu Antonio Amadeo, sukcesora Guniforta Solari. Ostatnie dziesięciolecie XV wieku było okresem szczególnie wzmożonych prac budowlanych i dekoratorskich, prowadzonych równocześnie przy katedrach w Mediolanie oraz w Pawii (il. 7a/b). Książę skupiał wybitne osobowości architektów, takich jak: wspomniany Antonio Amadeo, Donato Bramante, Gian Giacomo Dolcebono, którzy stwarzali charakterystyczny styl lombardzkiego renesansu; dekoracyjnego, pełnego miniaturowych galerii arkadkowych, reliefów oraz rzeźby statuarycznej. Wszystko to wkomponowywane było w barwne tła wykładzin, nadających budowli efekty złotniczych majstersztyków. W dniu 3 maja 1497 roku odbyła się uroczysta msza św. z udziałem nuncjusza papieskiego Bernardina Lopez de Caraya, tytularnego kardynała kościoła Santa Croce w Rzymie²⁰. Ten fakt wiąże się bezpośrednio z zamówieniem obrazu i jego specyficzną kompozycją. Medytacje Pasji Chrystusa, jako istotna część codziennych rozmyślań kartuzów oraz odwiedziny kardynała z kościoła przechowującego relikwię krzyża św., stały się podstawą fundacji omawianego obrazu, dlatego też w tle sceny ukazany został aktualny stan kościoła i zespołu klasztornego.

Po raz drugi w tak doskonale wierny sposób ukazana została fasada kartuskiej bazyliki na fresku fundacyjnym w prawym ramieniu transeptu kościoła

²⁰ Tamże, s. 286-287.

klasztornego, przedstawiony został Gian Galeazzo Visconti, fundator kartuzji w akcie ofiarowania modelu swojej świątyni tronującej Maryi z Dzieciątkiem (il. 6). Na błękitnym tle niszy transeptu z lewej strony Maryi klęczą (od lewej) wspomniany fundator i Filippo Maria Visconti, których błogosławi Maria. Z prawej strony Chrystus błogosławi klęczącym: Galeazzo Maria Sforza i Gian Galeazzo Maria Sforza. Fresk upamiętnia ceremonię fundacji kartuzji w dniu 27 sierpnia roku 1396, kiedy księżę Gian Galeazzo był małym dzieckiem. Po jego śmierci ciało zostało złożone (1474) w kościele, który miał pełnić funkcję rodzowego mauzoleum. Na fresku ukazany został jednak fundator jako dorosły mężczyzna składający w hołdzie zaczęte dzieło. Pominięto natomiast w tej rodzinnej grupie fundatorów Gabrielle, syna Gian Galeazza i Agnieszki Mantegazza, straconego na mocy wyroku w Genui w 1407 roku²¹.

Sposób zaprezentowania kartuzji oraz postaci odpowiada ówczesnym portretom władców prezentowanych w dużej wysokości, aby widz spoglądał na monarchę z pozycji poddanego. W ten sposób nabierały cech portretu heroicznego, typowego w ukazywaniu władców Italii XV wieku. Ich początkiem są konne postaci kondotierów, oglądane z dołu i najczęściej zaprezentowane profilem, co potęgowało dystans pomiędzy prezentowanym a widzem. Wymodelowana nieco nabrzmiała twarz ewokowała surową powagę i respekt nie pozbawiony lęku wobec władcy. Ta siła fizyczna miała jednak symbolizować pełnię cnót moralnych. W tym też stylu ukazani są władcy w absydzie kościoła klasztorowego w Pavii, połączonego z pałacem monarchy.

Obraz kościoła na modelu trzymanym przez Gian Galeazzo Viscontiego jest identyczny z fasadą kościoła z obrazu *Chrystus niosący krzyż*, chociaż takiego dzieła nie mógł widzieć twórca kartuzji²². Pierwotna fasada projektowana przez architektów – między innymi Giacomo da Campione, Cristoforo da Conigo, potem Antonio de Marchi, miała wyglądać znacznie skromniej, aczkolwiek mogły istnieć zamierzenia, aby wprowadzić do stylu fasady cechy późnogotyckich kościołów Mediolanu. Koniec XV wieku był czasem zwycięskich konfrontacji renesansu z późnogotyckimi formami, z korzyścią na rzecz pierwszych. Ten moment realizacji nowej, aktualnej do dzisiaj fasady uwieczniony został w obrazach. Zaprezentowane powyżej fasady kartuzji różnią się ostatecznie, a różnice te wynikają z odmiennych idei założenia klasztorowego.

²¹ Tamże.

²² *Ambrogio Bergognone...*, s. 21.

Kościół na tablicy *Chrystusa niosącego krzyż* ukazany został na skalnym wzniesieniu, opadającym stromym zboczem ku rozległej dolinie. Tymczasem realne okolice kartuzji charakteryzuje topografia zgoła odmienna (il. 7). Niziną *pianurę* wokół Pawii pokrytą zielonymi łąkami i polami uprawnymi, przecinały bagniste tereny, osuszane już w czasach średniowiecznych dzięki doskonale zaprojektowanej sieci kanałów irygacyjnych, dobrze rozpoznanych w swojej inżynierii przez architektów kartuzji. Świadczy o tym do dzisiaj doskonały stan zachowania dekoracji freskowych jako rezultat skutecznego osuszenia terenów wokół założeń klasztoru i pałacu. Zaledwie nieznaczne wzniesienie terenu w obrębie prezbiterium kościoła pozwoliło na przeprowadzenie od tej strony kanału regulującego nawilgocenie obszaru uprawnego, połączonego z rzeką Ticino, opływającą południową część Pawii²³. To nieznaczne wzniesienie terenu nie jest i nie było skalistym uskokiem wznoszącym się ponad nizinny obszar. Skałę tę jako miejsce dla kościoła zbudował sam malarz w określonym celu, który wiąże się z treścią obrazu.

Ambroggio Bergognone, pracując w kartuzji z przerwami od roku 1480, najpierw na zlecenie Vincenza Foppy, potem jako odpowiedzialny mistrz za cały wystrój malarski, widział kompleks kartuzji w najbardziej intensywnej fazie rozbudowy, zarówno w części kościoła, klasztoru oraz pałacu księcia. Artysta związany był z karuzją nie tylko fizycznie, poprzez konkretną pracę zarobkową, ale także w sposób duchowy, uczestnicząc w uroczystościach i obserwując codzienne modlitwy mnichów. Miejsce swojego życia i pracy przeniósł jako tło do wielu innych obrazów, jednak sposób prezentacji kartuzji naprowadza ku różnym wątkom jej rozumienia. Widoki klasztoru pozostały w różnych ujęciach, niekiedy wyraziste, zaś w innych wypadkach jako enigmatyczne sugestie. Wszystko to wpisywało się do stylu i dążeń artystycznych malarzy końca XV wieku. Poszukiwania szerokiego spektrum realizmu topograficznego były aktualne zarówno w kręgu flamandzkim, jak i italskim, jednak nie chodziło o fotograficzne odwzorowania. Realna rzeczywistość, poddawana była transformacji adekwatnej do prezentowanego tematu. Historyczne detale miast lub pojedynczych budowli włączane były do treści obrazu. Kartuzja, ukazana na fresku fundacyjnym, jest modelem realnym, zaś w obrazach pasyjnych – szczególnie w obrazie *Chrystus niosący krzyż* – wyobrażenie kartuzji zespolone zostało treściowo z całą kompozycją,

²³ J. H o g g, *La Certosa di Pavia (The Charterhouse of Pavia)*, New York 1994, *Analecta Cartusiana*, ed. J. Hogg, n. 52, vol. 1, s. 78-79.

której wiodącym przesłaniem jest Pasja Chrystusa. Ona też zdecydowała, że do realnej formy architektonicznej wprowadzone zostało symboliczne przesłanie topografii ukazanego terenu.

Sposoby łączenia tych dwóch rzeczywistości wykreowali w sposób doskonały mistrzowie flamandzcy, wkomponowując do realnych krajobrazów miejskich architekturę w stylu orientalnym, aby przywołać w obrazach pasyjnych pamięć Jerozolimy. Przykłady takie znane są w obrazach Mistrza z Flèmale, Jana van Eycka, Rogera van der Weydena oraz Hansa Memlinga. Ambroggio Bergognone przyjął zamiast toposu miasta – *m i a s t o m n i c h ó w*, kartuzję, która była realnym zespołem architektonicznym oraz symbolem życia duchowego. Jako fundacja monarchy manifestowała również wielkość księcia. Usytuowanie zespołu kościelnego wraz z klasztorem i pałacem feudała na górze, ilustrowało ówczesny ideał duchowy jako cel dążeń religijnych oraz fakt dominacji społecznej. *Miasto na górze* kojarzono wówczas z Jerozalem jako ostatecznym celem drogi krzyżowej Chrystusa i tym samym wszystkich wiernych nią podążających. Sytuowanie Kartuzji na górze manifestowało mistycyzm religijny, którym był głęboko przeniknięty zakon.

W regule budowania zespołów klasztornych kartuzów, mających swoje początki w Wielkiej Kartuzji św. Brunona Grande Chartreuse, zalecano sytuowanie na górze klasztoru dla ojców *maison haute* oraz domy dla braci poniżej – *maison base*. Podkreślano w ten sposób hierarchię zakonną i stopień doświadczenia religijnego, można powiedzieć mistycznego, w ramach wspólnoty zakonnej²⁴. Jednak w czasie budowania kartuzji pawijskiej nie obowiązywał już rozdział domów klasztornych, budowano wspólne założenie klasztorne, co potwierdzają inne kartuzje italskie zakładane licznie od połowy XIV wieku na terenach Toskanii, Ligurii, Veneto. Zróżnicowane były domy ojców, braci oraz konwersów także wielkość i dekoracje krużganków – galilei.

Wyniesienie zatem klasztoru na skałę, jakie prezentuje nasz obraz, nie znajduje potwierdzenia ani w realiach topograficznych, ani też w obowiązującej wówczas regule zakładania domów. Kompozycja posiada zatem przesłanie symboliczne, które łączy funkcje tła z treścią planu pierwszego. Klasztor wznoszący się ponad wydarzeniem jest abreviaturą „miasta na górze”, które jest świętym Jerozalem²⁵.

²⁴ *Certose e Certosine in Europa: Atti del Convegno alla Certosa di San Lorenzo a Padula. 22-24 sett. 1988*, Naples 1990, vol. 1, s. 45.

²⁵ B. R o e c k, *Gerusalemme Celeste e spirito geometrico. Sull'iconografia e sulla storia*

Identyczna myśl zawarta została w obrazie *Św. Piotr* (Muzeum Certosa di Pavia) Dzieło to razem z identyczną kompozycją *Św. Paweł*, wymieniane było przez Mateo Valerio, wspomnianego przeora klasztoru, jako boczne skrzydła tryptyku *Maryi z Dzieciątkiem*, ukazanej w części środkowej. Figura św. Piotra z kluczem w dłoni oraz księgą jasno określa autorytet władzy w Kościele. Jego autorytet podkreśla sam styl zbudowania figury jako monumentalnej statui. Nawiązuje ona do rzeźbionych posągów, co było częstym sposobem prezentacji świętych apostołów, ewangelistów, proroków oraz ojców Kościoła. Taki sposób malowania figur znany był we Flandrii już od początku XV wieku, widoczny był w obrazach Roberta Campina wzorującego się na rzeźbie katedry w Tournai, gdzie mieszkał i pracował artysta²⁶. Styl malarski, wzorowany na rzeźbach, był częstym zjawiskiem również w Italii okresu trecenta. Zapoczątkowany przez Giotta, kontynuowany był w różnych wariantach stylistycznych przez malarzy renesansowych, np. Masaccia, Belliniego, a przede wszystkim Wincenza Foppę, które były dla Ambroggia bezpośrednim wzorem (il. 8) (Mediolan, Museo Poldi-Pezzoli).

Bergognone tworzył swój własny styl w czasie, kiedy istniały intensywne budowy i dekoracje katedr zarówno w Pawii, jak i w Mediolanie. Warsztat malarza był ponadto zlokalizowany w obrębie grupy artystów, rzeźbiarzy, realizujących program dekoracji kościoła i klasztoru, zarówno w obrębie jej fasady, jak i wystroju wnętrza²⁷. Charakter prezentowanej figury świętego, wykreowanej dzięki rzeźbiarskim wzorom, nie naśladuje postaci w naturalnym odwzorowaniu ludzkiej osoby. Postać w ten sposób przedstawiona manifestuje swoją nie-ludzką lecz boską moc, jak czyniła to niegdyś ikona czczona jako nie-ludzką ręką uczyniona. Ewokowanie sakralnego przesłania w artystycznym wizerunku uzyskane zostało teraz metodami skrajnie odmiennymi, acz przemysłanymi w swoim celu. Postać wnosila w ten sposób wartości transcendentne i do niej też dostosował mistrz charakter tła. Powtórzył i tutaj analogiczną formę klasztoru – kartuzji na górze, jak to uczynił na wcześniejszym obrazie *Chrystus niosący krzyż*. Symboliczne przesłanie Kościoła na górze w kontekście św. Piotra miało w owych czasach czytelne znaczenie.

sociale delle mura cittadine dall esempio di Augusta, w: *La città e le mura*, ed. C. de Seta J. le Goff, Roma–Bari 1989, s. 292-320; M. B e t t e t i n i, *La città celeste cristiana*, w: M. B e t t e t i n i, G. C a n t o n e, *La città del utopia. Dalla città ideale alla città del Terzo Millennio*, Milano 1999, s. 23-45.

²⁶ J. D e j k s t r a, *La première génération. Le Maître de Flémalle*, w: A i s w o r t h, B o u s m a n n e, *Les primitifs flamands...*, s. 311-320.

²⁷ H o g g, *La Certosa...*, s. 86-112.

Powiąztał artysta autorytet św. Piotra z autorytetem Kościoła, a ten utożsamił z kartuzją. Było to realnym odbiciem funkcji, jaką spełniał zakon w czasach schyłku średniowiecza i odradzania się nowych form religijnych w Kościele²⁸. Poprzez ukazanie autorytetu św. Piotra jako biskupa Rzymu potwierdzony został również związek Sforzów z papieżem.

Rozwój założeń kartuzji w XIV i XV wieku obejmował całą Europę, w tym również Italię, gdzie powstawały liczne założenia w obrębie Lombardii, Toskanii, Ligurii, Veneto. Książęta Mediolanu ufundowali pod miastem w 1396 roku kartuzję Garegnano, potem kartuzja z pałacem pod Pawią była symbolem tradycji rodowej. Na wzór wielkich rodów feudalnych kartuzje fundowali dostojnicy kościelni, bankierzy i bogaci kupcy, utrwalając w ten sposób pamięć o sobie i swoim rodzie. Pod Sieną powstały w latach 1316-1345 trzy założenia. Wielką kartuzję Santa Maria di Maggiano alle Porte ufundował kardynał Riccardo Perroni, mniejsze kartuzje, jak np. Belriguardo, fundowali bankierzy, np. Nicolo Cinughi. W obrębie Lukki kartuzję fundował w roku 1329 kupiec Gardo Bartolomei Alibrandi. W pobliżu Pizy kartuzję fundowali zamożni kupcy – Calzi w roku 1366 oraz Piero di Mirante²⁹. We Florencji istniały kartuzje fundowane, np. w roku 1306 przez księcia Tommaso di Sanseverino, zaś kartuzję San Lorenzo założył kupiec i bankier Niccolo Acciaiuoli w roku 1338, tam też został pochowany po śmierci³⁰.

Dekoracje malarskie, wykonywane przez miejscowych malarzy, ugruntowywały teologię Pasji Chrystusa, u podstaw której legły teksty mistyczne, powstałe w środowisku zakonnym. Najbardziej rozpowszechnionym tekstem w całej Europie schyłku średniowiecza był traktat Ludolfa z Saksonii *Vita Christi*, tłumaczony na prawie wszystkie języki europejskie³¹. Ludolf z Saksonii (1295-1377) rozpoczął swoje życie zakonne w klasztorze dominikanów, od roku 1340 natomiast pogłębiał swój mistycyzm w zakonie kartuzów. Istotą tekstu Ludolfa, który zdołał tak głęboko przeniknąć pobożność tudzież wyobraźnię człowieka przełomu epok, było połączenie zmysłowo doświadczalnej ziemi z wydarzeniami z historii zbawienia. Podstawą takiego doświad-

²⁸ O. C a r t e l l i e r i, *The Court of Burgundy*, London 1996, rozdz. 2: The Carthusian Monastery of Champol, s. 24-26 i passim.

²⁹ C. C h i a r e l l i, *Le attività artistiche e il patrimonio librario della Certosa di Firenze (dalle origini alla meta del XVI secolo)*, Salzburg 1984, „Analecta Cartusiana” 102, s. XI.

³⁰ Tamże s. 8.

³¹ Ch. A. C o n w a y, *The Vita Christi of Ludolph of Saxony and late Medieval devotion centred on the Incarnation a descriptive analysis*, Salzburg 1976, „Analecta Cartusiana” 34, s. 12.

czenia było opracowanie metody kolejnych stopni przeżycia mistycznego. Zaleca zatem mistrz duchowości „... primo ad imitandum; secundo, compatendum, tertio ad mirandum; quatro, ad exultandum; quinto, ad resolvendum; sexto ad quiescendum” (Część 2, rozdz. 58, IV: 9)³². Szczególną rolę odgrywało *compasio*, które dzięki rozmyślaniu doprowadzać miało do autentycznego współuczestnictwa człowieka w wydarzeniach z życia Chrystusa poczynając od Jego *Incarnacji* aż do śmierci. To z kolei naprowadzało ku *imitatio*, naśladownictwu Chrystusa w męce krzyżowej. Tak rozumiane czynne formy kontemplacji wpisywały stan religijnego doświadczania historii świętej w realne otoczenie: wewnątrz kościoła, otwartą przestrzeń krużganków, ogród lub szerzej rozumiany krajobraz. Stało się więc oczywiste, że teksty Ludolfa wspomagały w wyzwalaniu wyobraźni zarówno malarzy, jak i samych fundatorów zakonnych, ażeby historię zbawienia w tym również i pasji ukazywać w realnym krajobrazie.

Dostrzegany przez badaczy realizm w malarstwie XV wieku miał wiele motywacji określanych m.in. jako: warsztatowe lub stylistyczne tendencje, aby odtwarzać realne otoczenie bądź jego fragmenty. Dla Bergognone istniał głęboki związek tematu, zwłaszcza pasyjnego z miejscem, które określały elementy architektoniczno-topograficzne. Kompozycja obrazu jest koherentna z istotą kontemplacji religijnej i wskazaniem duchowymi mistrza Ludolfa z Saksonii. Zatem realia malarskie splatają się z treścią tekstów mistycznych czytanych w zakonie kartuzów. Mistrz życia duchowego nauczał o roli ziemi jako pierwszego miejsca objawienia się i życia Chrystusa. Ponieważ jednak sens życia Zbawiciela nie wyczerpywał się tylko w ziemskiej egzystencji, to ziemia jest rozumiana także symbolicznie jako zapowiedź przyjścia drugiego miasta – Jeruzalem Niebieskiego³³. Do tej myśli nawiązują nazwy niektórych kartuzji jako przedsiionka nieba, np. „Mont Dieu” w Ardenach, „Paradisus BMV” pod Gdańskiem, czasem cała okolica przyjmowała nazwę od istniejącego tam klasztoru np. Kartuzy. Zespoleń z rzeczywistości ziemskiej z rajska – boską nasuwało mistyczne podłoże teologii kartuskiej, które pozwoliło związać świat widzialny ze światem świętym, a ziemię realną uznawało jako ziemię świętą w każdym zakątku świata.

Ta zasada rozumienia realnego świata widzialnego naprowadzała ku wyjaśnieniom szczegółowym, również mistycznie nośnych zjawisk natury, jakimi są cień i światło. Te środki malarskiej wypowiedzi, tak doskonale opanowane

³² Tamże, s. 75-77.

³³ Tamże, s. 136.

przez Ambroggia, który czerpał w tym zakresie najpierw z doświadczeń nauczyciela – Foppy, potem Leonarda da Vinci, były również zasadą pryncypialną w wyjaśnianiu istoty duchowej. W mistycznym traktacie *Vita Christi* cień i światło znajdują paralełę ze słowami Ewangelii św. Jana

Lux etiam in tenebris hujus mundi lucet, „quia Creator in creaturis apparet. Sicut enim in patria Deus est speculum creaturarum in quo creaturae relucent et in quo omnia videbimus quae ad gaudium nostrum pertinebunt; sic in vita e converso creaturae sunt speculum Creatoris, in quo Creatorem nostrum speculamur, quia ut ait Apostolus: Videmus nunc per speculum videlicet creaturarum, in aenigmate et obscure; et Invisibilia enim ipsius Dei a creatura mundi, per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur (Część, I Rozdz. 1,I:15.)³⁴.

Stworzenie jakkolwiek jest lustrem widzenia, to jednak pozwala dostrzegać w sobie odbity obraz Stwórcy.

Fragmenty realnych założeń kartuzji ukazywane były przez naszego mistrza w różnych mniej oficjalnych ujęciach, nie tylko prezentujących fasadę kościoła. Widoczne są fragmenty zabudowań domowych, od strony ramienia transeptu, jak to przedstawiane jest w niektórych obrazach Maryi z Dzieciątkiem. Malarz potrafił zakomponować widoki kartuzji w różnej odległości od planu pierwszego, co nie zacierza klarownego zamysłu upamiętnienia owego znaczącego w życiu religijnym miejsca. Obraz z Londynu (Nat. Gal.) prezentuje Marię stojącą przy galerii, na której stoi Dzieciątko trzymające razem z Matką różaniec. Łączą się z nim słowa modlitwy wypisanej na aureoli Maryi – AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM. W otwartym modlitewniku daje się odczytać tekst rozmyślań codziennych ku czci Maryi DOMINE LABRA MEA APERIES ET OS MEUM ANUNTIABIT LAUDEZ TUAM DEUS IN ADIUTORIUM MEUM³⁵ (il 9). Roztaczający się poza *loggią* krajobraz nasycony słońcem ukazuje proste zabudowania klasztorne zaludnione postaciami mnichów oraz świeckich – konwersów. Scenerię tę określa klimat popołudniowej sjeisty, czas rekreacji, rozmów, spaceru, do którego dołączyły się przydomowe psy. W obrazie tym zaznaczył malarz dwa obszary życia zakonnego: modlitwę – określoną różańcem oraz czas odpoczynku wprowadzającego atmosferę naturalnego wyciszenia, nie pozbawioną domowego ciepła. W głębi widoczne są fragmenty kościoła, którego bocz-

³⁴ Tamże; M. I. B o d e n s t e d t, *Praying the Life of Christ. First English translation of the Prayers Concluding the 181 Chapters of the Vita Christi of Ludolphus the Carthusian the Quintessence of his Devout Meditations of the Life of Christ*, Salzburg 1973, passim.

³⁵ *Ambroggio da Fossano...*, s. 159.

ną fasadę wieńczą misterne wieżyczki, stanowiące niepowtarzalny związek renesansu lombardzkiego z elementami późnego gotyku. Szczegóły architektoniczne, jak i sposób rozświetlenia krajobrazu, wskazują na stronę południową, w której znajdowało się wejście do kartuzji poprzedzone bramą i zabudowaniami klasztorными (il. 10).

W obrazie *Maryi ze śpiącym Dzieciątkiem* (Mediolan, Pinakoteka di Brera) kartuzja została odsunięta od pierwszego planu (il. 11). Za oknem komnaty, w której umieszczona jest Maryja, siedzą na trawie pod drzewem dwaj mnisi spoglądając na klasztor w oddali, oddzielony kanałem. To oddalenie klasztoru od pierwszego planu potęguje złudzenie rozległego krajobrazu widzianego z komnaty Maryi, ale wzrokiem widza kierują mnisi, oni nadają ruch w głąb ku klasztorowi. Postać Maryi skupia bezruch *constans*, natomiast mnisi nadają energię oglądu kompozycji. Elementy zastosowane w konstrukcji krajobrazu nasuwają analogię z panoramą malowniczego pejzażu pawijskiego. Starannie uprawiane pola, ogromne połacie zielonych łąk przecinają wodne akweny kanału i rzeki Ticino. Z sielskim krajobrazem harmonizuje klimat modlitewnej ciszy, która osnuwa śpiącego Jezusa. Ponad nim Maryja unosi jedwabną przezroczystą tkaninę, chcąc jakby osłonić Dzieciątko. Fakt świadomego zastosowania przez malarza kosztownej tkaniny naprowadza, by odczytać jej znaczenie symboliczne. Dzieciątko w tym kontekście nabiera eucharystycznego sensu, zaś tkanina przyjmuje funkcje korporału przykrywającego kielich. Na parapecie złożone zostały przedmioty: jabłko oraz modlitewnik, które dopełniają tradycyjnej symboliki maryjnej. Najbliższą analogią dla tej kompozycji obrazu jest dzieło Ambroggia przechowywane w Turynie (Gal. Sabauda), ukazujące *Marię z Dzieciątkiem adorowaną przez Kartuzę* (il. 12). Obrazy te powstały w pierwszym okresie pobytu malarza w kartuzji pawijskiej.

Obrazy *Maryi z Dzieciątkiem*, adorowanej przez mnichów kartuzkich, wpisują się bezpośrednio do tradycji kartuzjańskiej, którą śledzić można od XIV wieku w księstwie burgundzko-niederlandzkim, od czasu założenia tam przez księcia Filipa Śmiałego kartuzji w Champol koło Dijon³⁶. Książęca fundacja z funkcją kościoła jako kaplicy grobowej książąt nowopowstałego księstwa burgundzko-flamandzkiego może stanowić antycypację dla ambicji książąt mediolańskich, fundujących kartuzję pod Pawią. Obrazy flamandzkie adorujących Maryję kartuzów rozpoczynają długi ciąg tego motywu obrazów

³⁶ O. Cartellieri, dz. cyt., s. 24 nn.

poczynając od obrazu Jeana Beaumetza do rozwiniętej kompozycji Jana van Eycka (Nowy Jork, Kol. Frika) (il. 13). Malarz zaprezentował *Maryję z Dzieciątkiem*, przed którą klęczy prior zakonu kartuzów z Grenadedał koło Brugii – Jean Vos³⁷. Obok tronu Maryi usytuowanego pod baldachimem luksusowej loggi stoją święte: Elżbieta Turyńska z lewej strony oraz Barbara z prawej. W głębi roztacza się pejzaż z miastem z prawej strony oraz gęsto zalesionym wzgórzem z lewej, gdzie rozpoznać można drogi prowadzące do podmiejskich założeń klasztornych.

Obraz Bergognone, ukazujący modlącego się kartuzia, w porównaniu z obrazem Jana van Eycka różni się w kilku istotnych rozwiązaniach kompozycyjno-treściowych. Zakonnik w obrazie malarza mediolańskiego ukazany został w autentycznej sytuacji modlitwy, z nakrytą głową, jest on rzeczywistym i pierwszym bohaterem *dramatis persone* obrazu. Św. Katarzyna, spoglądając na swojego polecanego mnicha, odsunięta została nieco w głąb obrazu, pełniąc rolę osoby podporządkowanej postaciom Maryi i Jezusa, z którymi związana jest bezpośrednio postać mnicha. Święte postaci ukazane zostały przez malarza w taki sposób, aby stworzyć iluzję autentycznego widzenia mistycznego, którego doznaje w trakcie swojej modlitwy zakonnik. Jego dłonie złożone do modlitwy przewyższają proporcje twarzy, one to aranżują podstawowy kod znaczeniowy kompozycji. Uczynił to artysta świadomie, aby jasno określić treść swojego obrazu. Postać mnicha zbliżył ponadto maksymalnie do linii ramy obrazu, czym uzyskał iluzję identyfikacji widza z modlącym się zakonnikiem. Zastosowane elementy kompozycji świadczą, iż malarz był światłym artystą renesansowym, który znał sposoby klarownego przekazu treści kompozycji. Zastosował się do zaleceń teoretyków, Albertiego i Leonarda, którzy pouczali w swoich traktatach, aby komponując zdarzenie, uchwycić logicznie jeden „znaczący moment”³⁸.

Jan van Eyck natomiast postąpił w swojej kompozycji jak wprawny, dojrzały obserwator, który dobrze znał, a nawet kształtował gusta swojego środowiska nie znającego w czasie, gdy powstał obraz (w roku 1432), zaleceń renesansowych teoretyków malarstwa. Jego aranżacja sceniczna postaci i tła jest zespolona. Cała zaprezentowana rzeczywistość obrazu jest w tym samym stopniu ważna, wszystko zostało tutaj ze sobą kunsztownie zestrojone, wypracowane w najmniejszym detalu. Malarz z Brugii postępował jak uczonego o pogłębionej wiedzy filozoficznej i teologicznej swojego czasu. Rzeczy-

³⁷ A i n s w o r t h, B o u s m a n n e, *Les primitifs...*, s. 364.

³⁸ L. B. A l b e r t i, *O malarstwie*, M. Rzepińska, Warszawa 1963, s. 33.

wistość świata stworzonego, tak doskonale odtworzona malarskimi środkami, jest rodzajem *summy*, znanej średniowiecznym pisarzom. Flamandzki mistrz stworzył „traktat” malarski o świecie rzeczywistym, w którym uczestniczą postaci świętych.

Pomimo podobieństwa treści pomiędzy mistrzem niderlandzkim a włoskim istnieją gruntowne różnice warsztatowe, u podłoża których leży różne doświadczenia intelektualno-estetyczne. Ambroggio doświadczał bezpośrednio życia i duchowości kartuzów. Pracując w kartuzji poznał gruntownie środowisko, zwłaszcza styl modlitwy mnichów. Poznanie rzeczywistości zmysłowo-doświadczalnej przekładał dzięki przemyśleniom malarskim na poznanie rzeczywistości artystycznej. Jego synchronia autentycznej rzeczywistości z rzeczywistością faktu malarskiego podlegała gruntownej obróbce poznawczej zarówno świata, jak i rzemiosła malarskiego. Dlatego jego krajobrazy, stopione z realnymi miejscami, nie stanowią fotograficznego odwzorowania, ponieważ malarz poddawał je przemyśleniom, o których przede wszystkim decydowała treść obrazu, a nie tylko jego własna wizja czy też odczucie.

Zatem, w jakim stopniu możemy porównywać te obrazy? W stopniu podobieństwa idei analogicznej w obrębie południowego i północnego malarstwa. Kiedy jednak podejmujemy analizę środków artystycznego jej unaocznienia, ekspresji kompozycji, również postawy duchowej malarza, wówczas ujawniają się odrębne arcydzieła. Prezentują nam zindywidualizowany wyraz i charakter sztuki, która odsłania niepowtarzalność artysty oraz odbiorcy. Te dwa fenomeny artystyczne, jakimi były w XV wieku Flandria i Italia, współistniały w obrębie dążeń i przemian Europy schyłku epoki – średniowiecznej i nowożytnej, jednak sposoby w tworzeniu nowych form artystycznych były odrębne. Procesy te jasno kreują pejzaże rozwijane w tłach przedstawionych powyżej scen.

Bergognone jako malarz kartuzji i jej duchowości stworzył również wiele kompozycji ukazujących fragmenty miasta. Do najwcześniejszych należą cykle obrazów poświęconych św. Ambrożemu. Stanowią one pierwszą, nowożytną, malarską epopeę patrona Mediolanu. Obrazy: *Tronujący Święty*, pomiędzy siostrą Św. Marceliną, bratem Satyrem z lewej strony oraz Gerwazym i Protazym z prawej (Certosa di Pavia), *Kazanie św. Ambrożego* oraz *Konsekracja Świętego* (Turyn, Galeria Sabauda), *Spotkanie Św. Ambrożego*

z cesarzem Teodozjuszem³⁹ (Bergamo, Akademia Carrara) nawiązują do stylu uroczystej prezentacji świętych na tronie, jakie stworzyła szkoła wenecka XV wieku (il. 14). W obrazie z Bergamo uchwycona została żywa rozmowa pomiędzy świętym biskupem a cesarzem, która rozgrywa się w obrębie ulicy miasta ożywionego poruszającymi się przechodniami. Architektura, mimo uproszczeń, pretenduje do aktualnych realiów Mediolanu końca XV wieku. Szeroką arterię, wzdłuż której ciągną się luksusowe *palazza*, zamyka fronton kościoła z wieżą typową dla San Gotardo in Corte. Okazała wieża, charakterystyczna dla gotyku mediolańskiego, dominowała ponad miastem, manifestując splendor oraz finezję bryły dworskiego mauzoleum. Fascynowała również dworskich miniaturzystów, czego przykładem jest obraz z Libro d'Ore, dzieło Giovanniego di Benedetto z Como (Modena Bibl. Estense. ms. lat. 862 a s.r.31, c.37)⁴⁰ (il. 15). Ukazana tam szeroka panorama Mediolanu jest tłem dla sceny Bożego Narodzenia i kąpeli Dzieciątka. Artysta ukazał architektoniczne realia nie istniejących już budowli, do których należały średniowieczne kościoły Mediolanu, jak np. Santa Maria di Brera, San Giovanni in Conca, wtopione w centralną część miasta manifestowały związek z fundacjami książęcymi Viscontich⁴¹.

Zainteresowania realiami miasta – ówczesnej metropolii, jaką był Mediolan, wykazał Bergognone w obrazie *Spotkanie św. Ambrożego z Teodozjuszem* w sposób niezwykle rzetelny, samo zdarzenie historyczne miało miejsce *de facto* w tym mieście. Wskazuje na rejon wówczas gęsto zabudowany, gdzie mieściły się: katedra św. Tekli, baptysterium oraz pałace, biskupi i książęcy, do którego należał kościół św. Gotarda. Do kościoła tego przylegał od strony północnej Palazzo Reale wybudowany przez Azzone Viscontiego w latach 1330-1336. Postaci historyczne i miejsce zdarzenia zostały tutaj zaktualizowane i zespolone w jedną semantyczną całość. Charakter ukazanego miasta nie nawiązuje w stylu malowania do miast ukazywanych przez Niderlandczyków. Tutaj malarz ograniczył się do konkretnego fragmentu, za to fragmentu znaczącego dla wydarzenia. Zaprezentowana została tylko jedna, szeroka arteria z jej przecnicą i kościołem widocznym w głębi. Miasto zatem nie jest

³⁹ Scollia, *Bergognone...*, s. 367.

⁴⁰ *Storia di Milano*, t. IV *Dalle lotte contro il Barbarossa al primo Signore 1152-1310*, Milano 1954, s. 434-540; M. Romani, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milano 1964, s. 67; A. Tagliabue, *La decorazione trecentesca della chiesa di S. Giovanni in Conca a Milano*, w: „Arte Christiana” 77(1989), s. 211-223.

⁴¹ Dz. cyt.

ani panoramą odległą od wydarzenia, ani tłem dla sceny. Jest integralnie związane z akcją zdarzenia. Ulica wykreślona poprawną perspektywą malarzką oddaje rodzimą, typową dla północnej Italii architekturę reprezentacyjną, dworskie siedziby z renesansowymi loggiami. Ukazane miasto jest miejscem centralnym dla historycznego zdarzenia, co zgodne jest z zaleceniami Albertiego, aby wybrać najbardziej adekwatne elementy: moment oraz miejsce ukazwanej historii.

Również w obrębie miasta zlokalizował malarz komnatę Maryi na obrazie *Maria z Dzieciątkiem* (Mediolan, Muzeum Poldi-Pezzoli) datowanym na lata 1512-1515⁴² (il. 16). W kompozycji tego obrazu dostrzega się dojrzałość artystyczną Ambroggia, który po wielkim przedsięwzięciu artystycznym w kartuzji powrócił do Mediolanu, gdzie pracował aż do śmierci w roku 1523. Teraz też był czas na studiowanie wielkich mistrzów malarstwa tokańskiego oraz weneckiego. Na dworze Sforzy w Mediolanie pracował Leonardo da Vinci, którego warsztat zdołał przyswoić Ambroggio malując twarze Madonny oraz postaci Dzieciątka⁴³. Istnieje jednak w tym obrazie zawarta własna tajemnica malarska, którą zamknął w obrębie relacji pomiędzy postaciami a tłem. Maryję o pięknej twarzy pogrążonej w smutnej melancholii, określa napis na mandroli VIRGO MARIA MATER DEI. Razem z Synem kieruje wzrok na widza, wskazując mu delikatnie różaniec z czerownych koralii. Purpurowa suknia Maryi oraz intensywnie błękitny płaszcz stanowią o kunsztownie dobranych barwach, silnie kontrastujących z miastem rozświetlonym pełnią południowego słońca. Malarz wybrał jeden jego fragment, za to bardzo czytelny. Jest to niewielki plac zabudowany z dwu stron, usytuowany nad kanałem, wzdłuż którego zbudowano szerokie nabrzeże. W obrębie kościoła oraz kanału poruszają się w zwolnionym dostojeństwie drobne figury ludzi odzianych w dworskie ubiory. Kościół z lewej strony oraz krużganek arkadowy zamykają przestrzeń placu, który określa dworski klimat zarówno w stylu budowli, jak i w charakterze mieszkańców. Wzdłuż kanału natomiast ciągnie się nabrzeże zamknięte zwartą zabudową kamienic w stylu mieszczańskim. Blask południowego słońca, które oświetla miasto, kontrastuje z chłodnym cieniem komnaty Maryi z Dzieciątkiem. Święte twarze malarz oświetlił światłem zewnętrznym, wydobywającym intensywne kolory ubioru oraz czerwień różańca. Wraz z kontrastami światła – cienia, istnieją również wyraźnie zaakcentowane kontrasty formy przedmiotów.

⁴² *Ambroggio da Fossano...*, s. 136.

⁴³ Dz. cyt.

Postaci świętych pierwszoplanowe uzyskały logicznie największe proporcje, z którymi harmonizuje architektura. Całkowita dysproporcja natomiast zaistniała pomiędzy pierwszym planem, architekturą miasta, a maleńkimi postaciami przechodniów. Daje się zatem dostrzec jedność postaci świętych z miastem rozumianym jako część urbanistyki, a nie miastem jako uniwersum budowli z ich mieszkańcami. Maryja z Dzieciątkiem skierowana jest do widza. Również i architektura manifestuje widzowi swoją jakość stylistyczną i swoją funkcję. Styl arkad nasuwa analogię ze stylem Bramantego, pracującego na zlecenie Sforzy w Mediolanie, Pawii, Vigevano, czyli miast pozostających jako domena księcia. Wyeksponowany został kanał – Navigolo Grande, który spełniał funkcję ważnej arterii komunikacyjnej miasta otoczonego rzekami Ticino i Adda, żadna z nich jednak nie przepływa przez Mediolan. Pogłębienie kanału i jego poszerzenie miało miejsce już w 1177 r., kiedy połączono kanał z rzeką Ticino, co stworzyło ważny trakt handlu i komercji z innymi miastami, szczególnie z Pawią⁴⁴. Wielki Kanał, podobnie jak i mniejsza sieć komunikacji wodnej miasta, stał się przedmiotem szczególnej troski Lodovico Sforzy, który zlecił prace inżynierskie oraz budowlane Leonardo da Vinci. Pogłębienie kanałów dzięki nowoczesnej inżynierii wodnej usprawniło komunikację miasta z najbardziej oddalonymi rzekami od strony północnej oraz południowej metropolii, jaką był ówczesny Mediolan⁴⁵. Istniał tutaj również kościół pod wezwaniem S. Maria del Navoigolo, który przebudowany w XVIII wieku całkowicie, wskazuje jedynie pamięć dawnego założenia (il. 17).

Fragment szerokiego kanału z nabrzeżem oraz kościołem w głębi przedstawiony został w obrazie *Maryi ze śpiącym Dzieciątkiem* (Mediolan, Col. Prywatna) (il. 18). Twarz Maryi i sposób malowania ciała Dzieciątka są podobne do obrazu z Brery. Powtórzone zostały również inne szczegóły, jak różaniec określający modlitewny charakter obrazu, zaś inne tradycyjne rekwizyty rozwijają symbolikę sceny: czereśnie, jabłko i modlitewnik. Kotara z lewej strony przesłania krajobraz widziany przez okno z prawej strony. Kanał lub rzeka wyznacza przestrzeni obrazu daleki prospekt, wzdłuż którego zbudowano *palazza* w stylu miejskim. W głębi kompozycji widnieje analogiczna fasada kościoła, którą zaprezentował malarz w obrazie z Brery z wyraźnie wydzielonym niewielkim placem. Budowle wzdłuż kanału stanowią

⁴⁴ G. C h e r u b i n i, *Un Medioevo delle collettività*, w: *Uomini, terre e città nel Medioevo*, red. G. Cherubini, Milano 1998, t. I, s. 82-83.

⁴⁵ D. A r a s s e, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris 1997, s. 129-147.

przykład ówczesnego, luksusowego budownictwa miejskiego dużych miast Lombardii. W tych kompozycjach Maryi z Dzieciątkiem Ambroggio Bergognone oddalił się od wzorów swojego mistrza Vincenza Foppy, który nie rozwinął tła za postacią Maryi. Ograniczył się do parapetu jako miejsca złożenia Jezusa, czego przykładem mogą być obrazy np. z Raleigh (Północna Karolina. Museum of Art), z Florencji (Galeria Uffizich) lub do znikomo zaznaczonego krajobrazu, jak to ukazał w obrazach np. z Nowego Jorku (Metropolitan Museum), Florencji, (Coll. Berenson) i z Berlina (Gemäldegalerie). Mistrz Ambroggio nauczył budować silne masywne postaci, które modeluje światło⁴⁶. We wszystkich dziełach tego okresu utrzymał Bergognone srebrzysto-szarą tonację, określaną jako *maniera grigia* (*grey style*). Był to skuteczny własny efekt stylistyczny, dzięki któremu uzyskał malarz nowy rodzaj melancholijnego wyciszenia, pogłębiającego klimat religijnej kontemplacji.

Sceny komponowane w obrębie miasta stały się częstym motywem malarza związanego z Mediolanem unowocześnianym dzięki fundacjom księcia. Wydarzenie *Nawiedzenie świętej Elżbiety* z katedry w Lodi, gdzie pracował malarz od 31 marca do 5 czerwca 1500 roku⁴⁷, rozgrywa się w obrębie wytwornego wnętrza pałacowego o cechach stylu Bramantego (il. 19). Prace architekta w Palazzo Sforzesco oraz w wielu innych miejscach świeckich i sakralnych wprowadziły wykwint nowoczesności w mieście w dużym stopniu bazującym na budowach gotyckich. Zapowiedź nowych form w architekturze wprowadził A. Filarete, którego dziedzińce Ospedale Maggiore fundacji Sforzy stanowiły w owych czasach na wskroś nowoczesne rozumienie architektury przemysłanej w kategoriach greckiego antyku⁴⁸. Usytuowanie zdarzenia, jak to uczynił Bergognone, w tego rodzaju nowoczesnym wnętrzu architektonicznym musiało w rezultacie stworzyć nową jakość obrazu, nawet jeżeli w obrębie tematu kontynuowane były jeszcze średniowieczne motywy ikonograficzne.

Sytuowanie scen w krajobrazie przedmieścia lub w pewnym oddaleniu od centrum miasta było przedmiotem zainteresowań malarzy zarówno niderlandz-

⁴⁶ M. G. B a l z a r i n i, *Vincenzo Foppa. La formazione e l'attivit  giovanile*, Firenze 1998, passim.

⁴⁷ Zachowany dokument określa prace Bergognone „...M. Ambriso de Foxato pintori capelle” w kościele Koronacji NMP, za: P o r a c c h i a, dz. cyt., s. 34.

⁴⁸ A. R o v e t t a, *Filarete e l'umanesimo greco a Milano: viaggi, amicizie e maestri*, „Arte Lombarda” 1993, s. 94 nn.

kich, jak i włoskich, zwłaszcza toskańskich i weneckich. Okolice przedmieść były dodatkowym atutem dla malarzy, aby ukazać rodzimy krajobraz w dużym stopniu odwołujący się do specyficznych cech topograficznych regionu. Obejścia mieszkalne, sytuowane na peryferiach aglomeracji miejskich, odtwarzały klimat zacisznych domostw w stylu dworskim lub klasztornym. W obrazie z Bergamo *Madonna del late* (Akademia Carrara, wymiary 60-44 cm) Maria karmiąca Dzieciątka ukazana jest na tle kunsztownej kwiatowej pergoli, po której wije się krzew kwitnącej róży (il. 20). Obok Marii jest mała domowa sadzawka, otulona niewielkimi krzewami, wokół której skupia się domowe ptactwo z wolna poruszające się po całym podwórku. Kury z kurczętami, koguty dziobią rozsypaną karmę. Domestykacja sceny odtwarzającej klimat z przedmieścia zespala zarówno postać Marii karmiącej Dzieciątka z całym wypełnieniem podwórca, czyli z kwietną altaną, sadzawką i ptactwem (il. 20a). Tuż za obejściem widoczne są wysokie mury obronne z blankami, które przywodzą analogie z murami miasta zamykającymi szczelnie swoim pierścieniem przestrzeń oddzieloną od *contado*. Poza murami miasta sadowiły się oprócz własności świeckiej również klasztory np. cystersi, kartuzi, umiliati.

Styl domostwa Marii na obrazie z Bergamo pozwala rozpoznać zabudowę klasztorną, a nie świecką. Z prawej strony widoczny jest fragment frontonu kościoła z niewielką *campanilla*. Podwórzec Marii oddzielony został bramą od drugiego dziedzińca również zamkniętego bramą, w której przystanęła kobieta trzymająca na rękach niemowlę. Pies, który idzie za nią, dopełnia klimatu domu na przedmieściu, aczkolwiek cała scena nie jest rodzajowym obrazkiem. Szeroki nimb wokół głowy kobiety wskazuje na postać świętej – Elżbietę z małym Janem? W głębi widoczna jest postać męska. Duże dworskie domostwo typu willowego, jakich było wiele w obrębie mediolańskiego *contado*, stało się miejscem historii świętej. Aktualizacja wydarzenia, rozumianego w kategoriach przestrzenno-temporalnych, obejmuje warstwę symboliczną, która, jawiąc się w rzeczywistym świecie, wnosi wymiar czasu sakralnego, jaki cechuje wydarzenia święte. Zatem również i w tej scenie objawił się nasz malarz jako interpretator mistyki kartuzjańskiej. Bowiem w konkretnym miejscu na ziemi lombardzkiej usytuował Marię karmiącą Jezusa, a najbliższe przedmioty nabierają sensu religijnej kontemplacji.

Krzew różany, oplatający altanę Maryi, określa zatem przyszłe cierpienie Matki i Syna, czysta woda w sadzawce wprowadza znaczenie maryjnych przymiotów, znanych od dawna w sztuce. W takim kontekście znaczeń ukazanej natury również gromada kurcząt łączy się z symboliką, która znana była

w Lombardii od czasów królowej Teodolindy. Zachowana w skarbcu w Monzy grupa – kura z 7 kurczętami, wykonana w srebrnej blasze, przypomina o starej symbolice odrodzenia związanej ze świętami Wielkanocnymi. Tradycja ta żywa była jeszcze w XV wieku, co potwierdzają freski Zavattariego, ukazujące historię Teodolindy w katedrze w Monzy. Malarz odmalował ową grupę ptactwa jako świadectwo istniejącego rytuału odrodzenia do życia obchodzonego w okresie świąt Zmartwychwstania Chrystusa⁴⁹.

Analogiczny układ kompozycji podwórca podmiejskiego domu zaprezentował artysta w obrazie *Zwiastowania NMPanny z Lodi* (Kościół Koronacji NP Marii). Tutaj ogromna komnata, w której rozgrywa się wydarzenie, otwarta jest dzięki przestronnej loggii na dziedziniec opasany wysokim murem z bramą. W głębi rozświetlona słońcem przestrzeń odsłania kolejny dziedziniec, również zamknięty, po którym pnie się różany krzew, obok przystanął paw. Ukazana natura, przyroda, róże, królewski ptak, przystrajają domostwo, czyniąc zeń iście dworską siedzibę, jednocześnie pogłębiając jego warstwę symboliczną, która rozwija temat Zwiastowania Marii.

Podmiejskie krajobrazy stanowią również zasadę komponowania tła dla postaci świętych, które malował artysta jako *pannaux* w dekoracjach freskowych, czego najlepszym przykładem jest cykl postaci: apostołów, świętych oraz ojców kościoła w zakrystii kościoła Santa Maria della Passione w Mediolanie z roku 1514⁵⁰ (il. 21). Ten sam typ kompozycji powtórzył artysta w bocznych skrzydłach ołtarzy, np. ołtarza z kościoła Świętego Ducha w Bergamo, (Bergamo, kościół Santo Spirito) ołtarza Marii z Muzeum Narodowego w Poznaniu (Zbiory Raczyńskich). Bliskie jest także podobieństwo w tablicach z Londynu (Galeria Narodowa) ukazujących Chrystusa w ogrodzie Oliwnym oraz Chrystusa niosącego krzyż. Stanowią one boczne skrzydła ołtarza pasyjnego. W głębi przestrzeni ukazane są mury miejskie z bramami oraz fragmentami zabudowań podmiejskich. W podobnym stylu malował artysta krajobrazy dla serii postaci świętych: św. Rocha, Sebastiana (Mediolan, Zbiory G. Gallarati) św. Ludwika IX, św. Bartłomieja, św. Łucji, św. Wincentego (Bergamo, Accademia Carrara). W krajobrazie o enigmatycznie zaznaczonych szczegółach topograficznych umieścił malarz sceny męczeństwa świętych (il. 22). Podobnie więc jak pasyjne obrazy Chrystusa określały typ

⁴⁹ M. von Barany - Oberschal, *Die Eiserne Krone der Lombardei und der lombardische Königsschatz*, Wien-München 1966, s. 56.

⁵⁰ Poracchia, dz. cyt., s. 24.

widzianych miast, będących implikacją Jerozolimy, tak i obrazy świętych wprowadzały krajobrazy jako miejsca męczeństw świętych. Statuaryczność tych figur, ich proporcja, wreszcie dystans do przestrzeni ukazanej w tle, potwierdzają zamysł malarza, aby zaprezentować święte postaci w ich odrębnej przestrzeni: nie fizycznej i nie materialnej. Krajobraz natomiast, który zawiera sceny z ich ziemskiego życia i śmierci, przywołuje realia topograficzne i architektoniczne Lombardii.

Postaci razem z Maryją ukazaną w części środkowej obrazu egzystują więc w całkowicie innej przestrzeni, niefizycznej i niematerialnej. Krajobraz natomiast posiada cechy przestrzeni realnej i fizycznej. To uzasadnia różnicę pomiędzy poziomem pierwszego planu a planem krajobrazowym. Obrazy *Marii z Dzieciątkiem oraz świętymi: Krzysztofem i Jerzym* z Muzeum Narodowego w Poznaniu (Zbiory Raczyńskich) (il. 23) oraz *Zesłanie Ducha Świętego* z kościoła z Bergamo (Kościół p.w. Ducha Świętego) (il. 24) powstały w okresie pracy artysty w Mediolanie. Należą do jego późnej twórczości przypadającej na lata 1515-1520⁵¹. Poznański obraz ukazuje Marię w altanie różanej, wyniesioną ponad przestrzeń ziemską, widzianą w bocznych częściach tablicy. Typ skalistego gruntu, jaki pozostał pod stopami Marii, oraz minerały z dużym kamieniem kryształu? u jej stóp są lekcją, jaką wyniósł malarz z twórczości Leonarda da Vinci (*Madonna w Grocie*). Św. Krzysztof jak potężny heros przenosi przez rzekę małego Jezusa. Św. Jerzy stoi nieruchomo, prezentując swoje zwycięstwo nad smokiem. Krajobrazy zostały niepomernie pomniejszone w stosunku do figur, które panują ponad przestrzenią ziemską. W układzie topograficznym tudzież pogłębionej kolorystyce istnieje wiele zbieżności z krajobrazami niderlandzkich mistrzów 2. poł. XV wieku. Realia w nich wtopione jednakże, są typowo italskie, np. *castella* na zboczach lub wierzchołkach gór.

Strome szczyty z zamkami warownymi, ku którym prowadzi ubita droga, to charakterystyczny model krajobrazu, który stworzył Bergognone po roku 1500. W rozszerzonej i pogłębionej przestrzeni, zamkniętej bładoniebieskimi szczytami Alp, rozwija się krajobraz ze wgórzem lub szczytem z prawej strony, zaś łagodnymi pagórkami z lewej. Pośrodku usytuowana jest rzeka lub dolina, która rozcina pejzaż. Najwyższe miejsce w krajobrazie jest zarezerwowane zazwyczaj dla ufortyfikowanego *castello*, zaś w niższych partiach rozlokowane są skromniejsze siedziby mieszkalne. Taki model krajobrazu

⁵¹ Sciolli, dz. cyt., s. 348.

prezentują omawiane boczne tablice poznańskiego ołtarza, a w dojrzałym kształcie widoczne są w ołtarzu *Maryi z Dzieciątkiem i świętymi: Rochem i Janem Chrzcicielem* (Mediolan, Sanktuarium Santa Maria presso san Celso). Wskazuje się – nie bez pewnych słuszności – na analogie z obrazem *Adoracja Dzieciątko* Hugo van der Goesa, namalowanym dla Tomasza Portinariego w latach 1476-1478, przywiezionym do Florencji w roku 1483. (Florencja, Galleria degli Uffizi)⁵². Istnieją niewątpliwe zbieżności w kompozycji postaci świętych Marii i Jezusa, którego otaczają filigranowe figurki adorujących aniołków. Jednak krajobraz jest tylko pozornie zbliżony do kompozycji flamandzkiej. Całkowicie odrębna jest architektura zarówno *castella* umieszczonego na górze, jak i budowli rozmieszczonych w niższych partiach krajobrazu. Odmienne jest również światło rozłożone równomiernie w obrębie pierwszego planu obrazu Hugo. Światło Bergognone jest znacznie bardziej dynamiczne, załamuje się wzdłuż diagonalnych osi kompozycji. Wychodząc z głębi planu, dotyka powierzchni przedmiotów ukazanych na planie pierwszym. Rodzaj więzi, która zespała rzeczy przedstawione: przyrodę, skały, drzewa, architekturę z podmiotem, czyli człowiekiem lub grupą postaci ludzkich, inna jest w dziełach Niderlandczyków, inna natomiast w dziełach malarzy lombardzkich, szczególnie nas interesującego Ambroggia Bergognone. W malarstwie północnym pejzaż i podmiot w nim ukazany (chodzi tutaj o scenę pierwszego planu) jest produktem społeczno-socjologicznym, natomiast w omawianym malarstwie lombardzkim dają się dostrzec tendencje rozumienia miasta jako tworu idealnego. Na tak pojmowaną koncepcję wskazuje fakt stworzenia dla Sforzy planu miasta idealnego – Sforzindy, którą wykreślił A. Filarere. Miasto było chlubą i – dziełem monarchy, dlatego dzieła prezentujące miasto były w gruncie rzeczy panegirykiem ku czci władcy⁵³.

Potwierdzają to zarówno sceny ukazane w obrębie miasta, jak i wydarzenia dziejące się poza miastem, na jego obrzeżach. Niewątpliwie ważnym elementem włączającym się do tego panegiryku ku czci władcy są obrazy kartuzji zakładanych przez księcia. W odbiorze ówczesnych fakt ten nie pomniejszał religijnego znaczenia obrazów, wręcz przeciwnie. Autorytet władcy umacniał autorytet religijny. Klęczący przed tronem Marii ród Viscontich-Sforzów pogłębiał stabilność tradycji Kościoła wzmacniając autorytet papieża nadwerżony rozbiciem aviniońskim.

⁵² Tamże, s. 160.

⁵³ R o v e t t a, dz. cyt.

Bergognone świadomie kultywował tradycję, podejmując klasyczne dla średniowiecza tematy, zlecane świadomie przez księcia oraz zleceniodawców kościelnych. Szczególnie wymowne są kompozycje Koronacji Marii w obecności Boga Ojca. Tematy te oraz ich formalne modele zapoczątkowały katedry gotyckie, powstałe w obrębie francuskiej domeny królewskiej. Odniesienie do korony Francji było dla rodu Viscontich dumą rodową od czasu ślubu Giangaleazzo Viscontiego (1385-1402) z Izabelą Valois. Związek z tradycją religijną był również dla władców Mediolanu potwierdzeniem ich poparcia dla stolicy Piotrowej. Koronacja Marii wypełnia absydę lewego ramienia transeptu kościoła klasztorного Certosa di Pavia pochodzącego z lat 1492-1494 (il. 25). Chrystus nakłada na głowę Marii koronę w obecności Boga Ojca, Ducha Świętego oraz chórów anielskich. Wydarzeniu asystują władcy pałacu istniejącego obok Kartuzji: Francesco Sforza z lewej oraz Lodovico Sforza (Il Moro) z prawej strony. Bóg Ojciec szeroko rozłożonymi ramionami obejmuje zarówno grupę Chrystusa i Marii, jak i postaci fundatorów, którzy znajdują się w tej samej przestrzeni kompozycji sceny. Niebieski Dom Ojca, do którego dostępuje Maria, jest również domem książęcym.

Znacznie bardziej rozbudował artysta kompozycję koronacji Marii w absydzie głównej kościoła San Sempliciano – *Koronacja Maryi* z roku 1507 (il. 26). Bergognone stworzył tutaj monumentalną scenerię, przedstawiając iluzję otwartych niebios, w których pojawia się Bóg Ojciec w otoczeniu niezliczonych hufców anielskich. Delikatna postać Marii, trwająca w pokłonie przed Chrystusem, przyjmuje koronę w obecności Boga Ojca oraz aniołów grających na różnych instrumentach muzycznych. Styl postaci odnawia cechy już dawno odsunięte od głównych nurtów artystycznej wypowiedzi malarskiej, nawiązuje do stylu gotyku międzynarodowego, który sankcjonował język sztuki dworskiej z początku tegoż stulecia. Był zatem archaizacją, którą artysta posłużył się świadomie jako środkiem malarskim dla wyrażenia treści dworskich i sakralnych. Sceneria niebieska nabrała cech dworskiego rytuału koronacyjnego, w którym uczestniczą wierni trwający na modlitwie w kościele. Tradycyjna ikonografia maryjna zaczerpnięta z francuskich wzorców, ku którym skłaniał się dwór książąt mediolańskich, powtarzana była w innych wariantach, np. *Wniebowzięcie i Koronacja Maryi* (Mediolan, Pinakoteka Ambrozjana) oraz *Zesłanie Ducha Świętego* dla kościoła Santo Spirito w Bergamo. Warsztat malarski, który rozwinął w dużej kompozycji absydowej najpierw w San Sempliciano, a potem w kaplicy św. Marcina w kościele San Pietro in Gessate w Mediolanie z roku 1518, stworzył nowy język malarski, który przekazywał tradycyjne treści.

Określenia sztuki Bergognone, które nader często spotykane są w opracowaniach tego malarza, takie jak: tradycjonalista, nowator, wprowadzający naśladownictwa malarstwa niderlandzkiego, powinny być poddane weryfikacji, aby uniknąć XIX-wiecznych podziałów i kategorii przypisanych wówczas sztuce. Malarstwo Lombardii końca XV i początku XVI wieku było fenomenem sztuki niezwykle zróżnicowanym, ukazywało kult swojego mecenasa w takim stopniu, jak czynili to malarze innych regionów, np. Toskanii czy Weneto. Prezentowało malarstwo religijne w sposób, który oddawał ówczesny klimat religijny, tworzony przez ważne środowiska zakonne. Odsłaniało wreszcie cały świat rzeczywisty, który nie był już rozumiany jako środek przekazu, ale jako miejsce doświadczeń człowieka rozpoznającego swoją rolę w świecie. To, co nazywamy tradycją lub nowatorstwem, mieściło się na skali tych doświadczeń, które wyrażał artysta środkami własnego warsztatu malarskiego, przyswojonego dzięki mistrzom, mecenasom a przede wszystkim – swojemu talentowi twórczemu.

SPIS ILUSTRACJI

1. Ukrzyżowanie. Certosa di Pavia. 1480 rok.
- 1a. Detal.
2. Prezentacja Chrystusa. Kościół San Ambrogio w Mediolanie. Fot. U. Mazurczak.
3. Pieta. Kościół San Lorenzo Maggiore. Mediolan. Fot. U. Mazurczak.
4. Pieta i złożenie do Grobu Chrystusa. Budapeszt, Szepmuveszti Museum.
- 4/a Detal.
5. Chrystus niosący krzyż w otoczeniu kartuzów. Pavia, Musei del Castello Sforzesco.
6. Rodzina Visconti-Sforzów w akcie ofiarowania modelu kartuzji. Absyda kościoła klasztorного Certosa di Pavia.
7. Certosa di Pavia widok klasztoru. Fot. U. Mazurczak.
- 7/a Detal.
- 7/b Detal.
8. Vincenzo Foppa. Postaci świętych. Mediolan. Maria z Dzieciątkiem. Museo Poldi-Pezzoli.
9. Maria z Dzieciątkiem. Londyn, Gall. Narodowa.
10. Certosa di Pavia, strona południowa klasztoru.
11. Maria z Dzieciątkiem. Mediolan, Pinakoteka di Brera.

12. Maria z Dzieciątkiem, św. Katarzyną sienneńską i Kartuzem. Turyn, Gal. Sabauda.
13. Jan van Eyck. Petrus Christus. Maria z Dzieciątkiem, św. Elżbieta Turyńska, św. Barbara, przeor Kartuzów Jean de Vos. Nowy Jork, Kol. Fricka.
14. Św. Ambroży z cesarzem Teodozjuszem. Bergamo, Accademia Carrara.
15. Giovanni Benedetto da Como Libro d'Ore. Modena, Bibl. Estense.
16. Maria z Dzieciątkiem. Mediolan, Museum Poldi-Pezzoli.
17. Santa Maria del Navigolo Mediolan. Fot. U. Mazurczak.
- 17/a Navigolo, Grande Mediolan. Fot. U. Mazurczak.
18. Maria z Dzieciątkiem. Kol. Prywatna.
19. Nawiedzenie św. Elżbiety. Lodi, kościół Santa Maria Incoronata.
20. Madonna del late. Bergamo, Accademia Carrara.
- 20a. Detal.
21. Cykl apostołów i świętych. Mediolan, freski w zakrystii Santa Maria della Pasion. Fot. U. Mazurczak.
22. Święci Ludwik Francuski i Bartłomiej. Bergamo, Accademia Carrara.
23. Maria z Dzieciątkiem i świętymi, Krzysztofem i Jerzym. Poznań, Muzeum Narodowe, Zbiory Raczyńskich.
24. Zesłanie Ducha Świętego. Bergamo, Kościół Santo Spirito. Fot. U. Mazurczak.
25. Koronacja Maryi. Fresk. Absyda transeptu Certosa di Pavia.
26. Koronacja Maryi. Mediolan, fresk. Absyda kościoła San Sempliciano. Fot. U. Mazurczak.

LANDSCAPES BY AMBROGGIO DA FOSSANO CALLED BERGOGNONE

THE MEANING OF TRADITION WITHIN THE PAINTER'S NEW COMPOSITION SOLUTIONS

S u m m a r y

Ambroggio da Fossano, a Milan painter, Vincenzo Foppo's disciple, connected with Carthusia in Pavia, belonged to the leading artists of the Lombardic Renaissance. The subject-matter of his works was defined by the circles connected with the Sforza court as well as by those in Carthusia. The problem of tradition or innovation that is often raised in the literature concerning the painter often refers to the opposition of the Middle Ages and the Renaissance. Traditionalism in Lombardy derived its contents from the local art of the late Gothic period, and in painting it also introduced elements of the Netherlandic painting that came to Italy via Genoa. However, there are the painter's original solutions that are concerned both with the contents and the form of his works. The notions of tradition and innovation as terms left by the 14th century history of art did not exist in the court art, especially sponsored by the Sforzas.

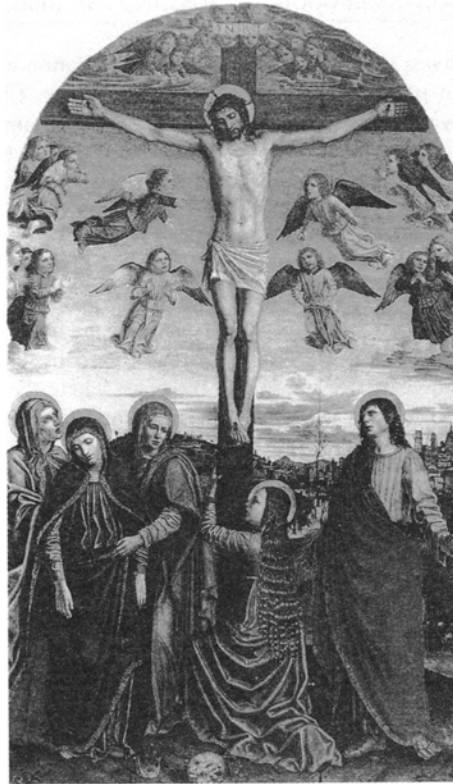
Ambroggio's landscapes reveal three main types of composition, to different degrees referring to the reality of the area, although they are not a truthful record of the landscape.

1. Presentation of Carthusia near Pavia that both as a foundation and the mausoleum of the Sforzas' court is shown in paintings with religious contents, e.g. *Christ Carrying the Cross* and on the foundation fresco in the apse of the transept in the monastery church Certosa do Pavia. Pictures of the Virgin Mary with Infant present Carthusia in the background, too; it is shown from the side of the monastery's household buildings. In almost each of the paintings the realism of the presented monastery with the church and palace serves a different meaning that is defined by the foreground of the composition. Carthusia is a foundation document, and by the very fact it is a testimony to the glory of the Sforza family. Carthusia also means the Holy City – Jerusalem that, as a symbolic sign, is directly connected with mystic texts. One of the most important texts that help one understand the pictures painted in the circle of Carthusia is *Vita Christi* by Ludolf of Saxony that was used by the monks as a subject of meditations and contemplations. Carthusia is also the place where the Virgin Mary with Infant appeared; her cult was developed in the religiousness of the monastery. In such compositions it is a place that visualizes the reality of the monastery household where the symbols devoted to the cult of the Virgin Mary are present.

2. Presentation of the city as actual places with the court buildings, the church and the canal, which allows identification with Milan of Ambroggio's times. They are places selected for events connected with St Ambrose's life. Also pictures of the Virgin Mary with Infant show the real look of the city that was the main metropolis of the then Europe. However, they are not pictures of a real city but of its chosen fragments with the court or church architecture connected with the Sforzas patronage. But the way space is presented reveals the painter's knowledge of the latest discoveries of the perspective and of creation of events in space, recommended by Alberti and Leonardo.

3. Presentation of the city suburbs with buildings belonging to rich suburban villas with their manor furniture. The suburbs shown by Ambroggio as places for religious scenes have extremely varied compositions and functions in the paintings. The terms 'traditionalism' and 'innovation' do not fully characterize Ambroggio's art.

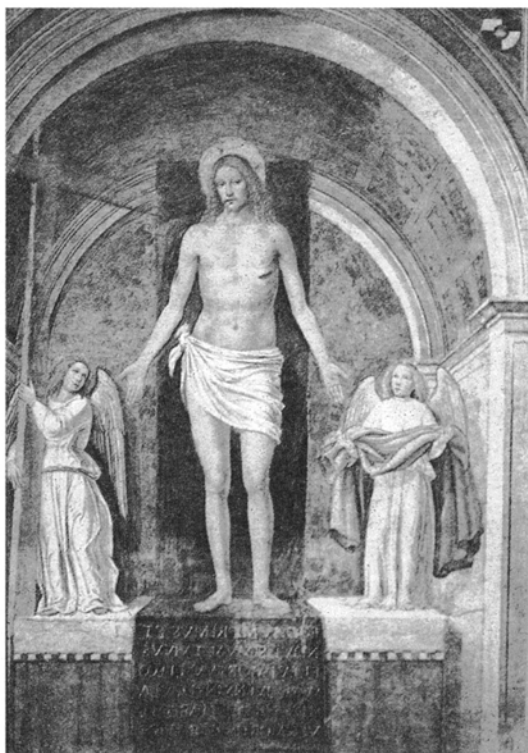
Translated by Tadeusz Karłowicz



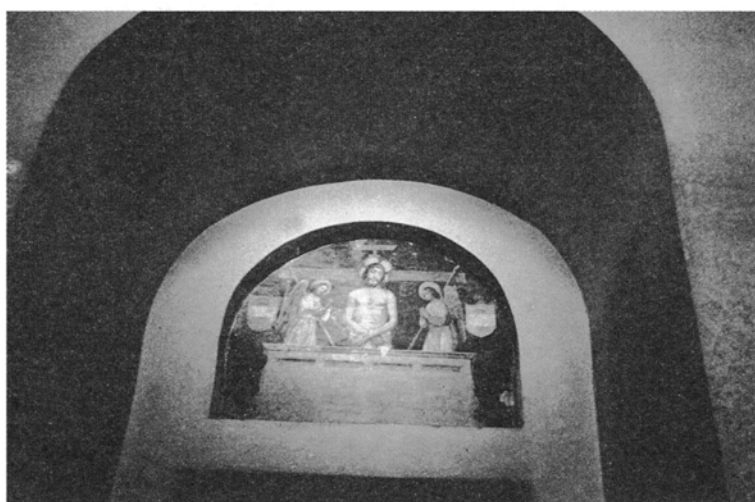
1. Ukrzyżowanie. Certosa di Pavia, 1480 rok



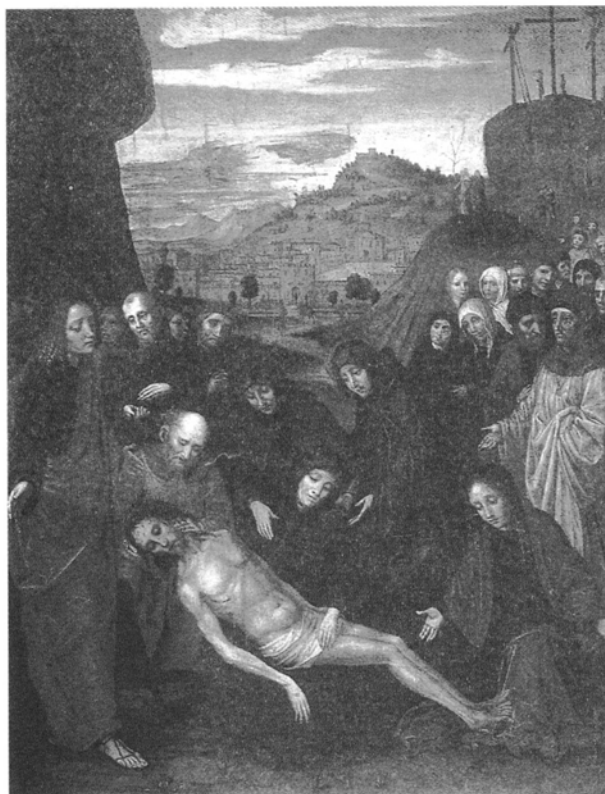
1a. Detal



2. Prezentacja Chrystusa. Kościół San Ambrogio w Mediolanie, fot. U. Mazurczak



3. Pieta. Kościół San Lorenzo Maggiore, Mediolan, fot. U. Mazurczak



4. Pietà i złożenie do Grobu Chrystusa. Budapeszt, Szepmuveszti Museum



4a. Detal



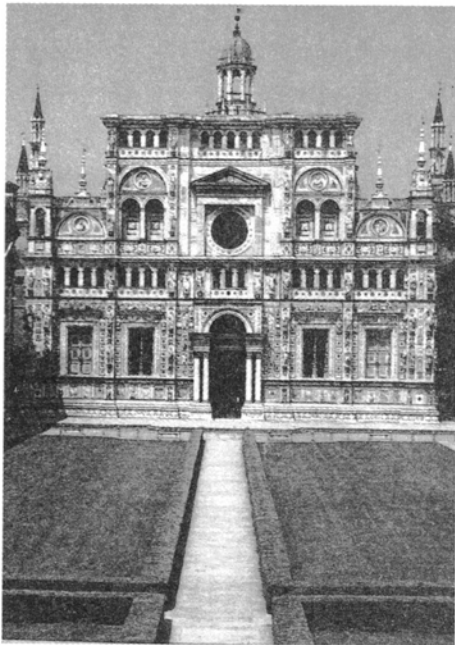
5. Chrystus niosący krzyż w otoczeniu kartuzów. Pavia Musei del Castello Sforzesco



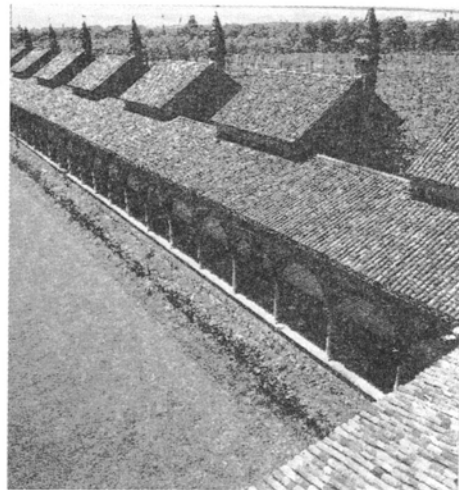
6. Rodzina Visconti-Sforzów w akcji ofiarowania modelu Kartuzji, absyda kościoła klasztoru Certosa di Pavia



7. Certosa di Pavia, widok klasztoru, fot. U. Mazurczak



7a. Detal



7b. Detal



8. Vincenzo Foppa. Postaci świętych Mediolan. Maria z Dzieciątkiem. Museo Poldi-Pezzoli, fot. U. Mazurczak



9. Maria z Dzieciątkiem. Londyn, Galeria Narodowa



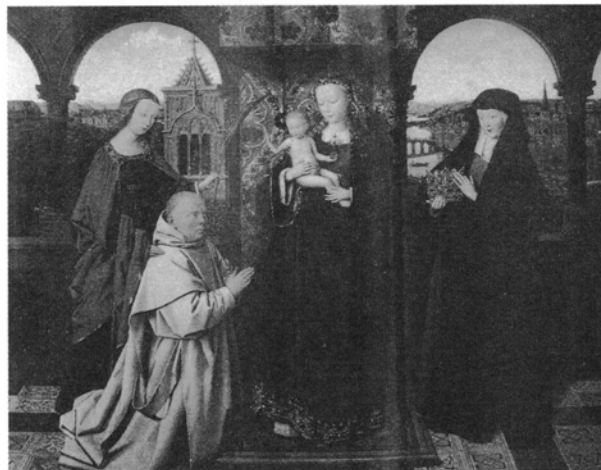
10. Certosa di Pavia, strona południowa klasztoru, fot. U. Mazurczak



11. Maria z Dzieciątkiem, Mediolan, Pinakoteka di Brera



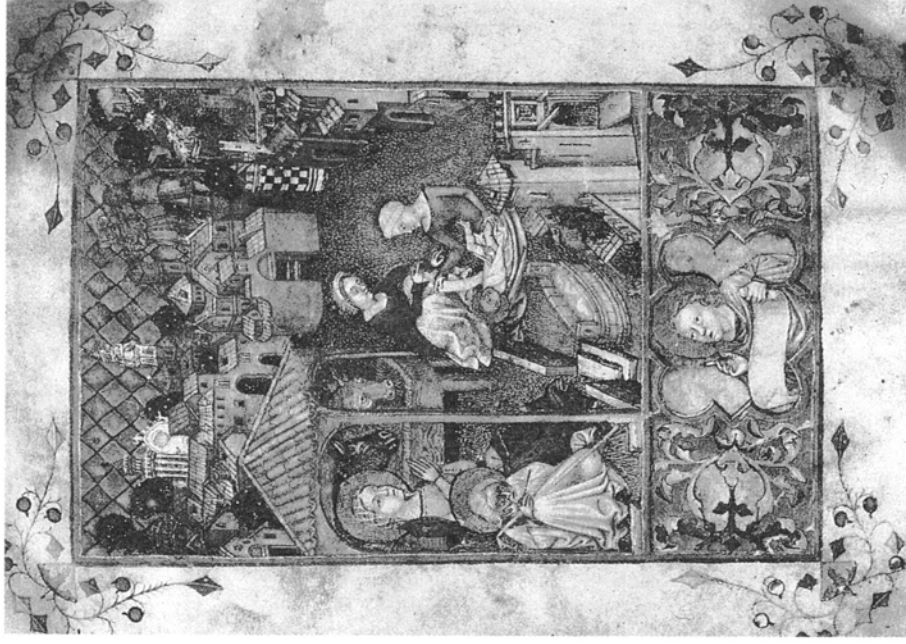
12. Maria z Dzieciątkiem, św. Katarzyną Sieneńską z kartuzem. Turyn, Gal. Sabauda



13. Jan van Eyck, Petrus Christus. Maria z Dzieciątkiem, Św. Elżbieta Turyńska, św. Barbara przeor kartuzów
Jean de Vos. Nowy Jork. Koi. Fricka



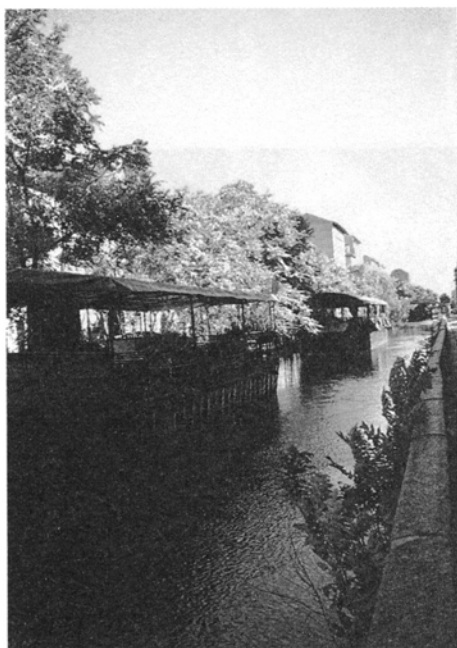
14. Sw. Ambroży z cesarzem Teodozjuszem. Bergamo,
Accademia Carrara



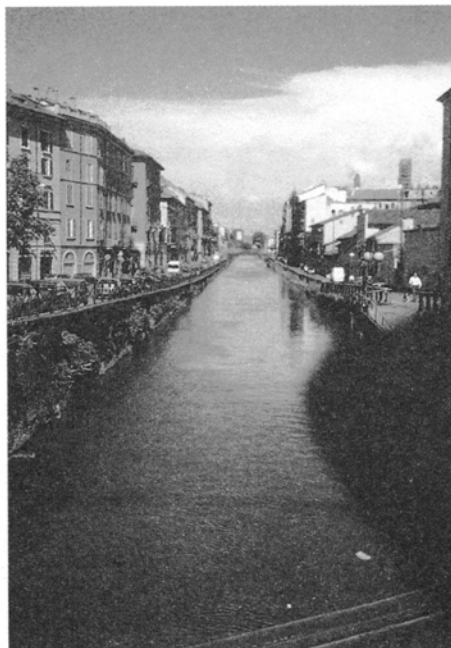
15. Giovanni Benedetto da Como Libro d'Ore. Modena Bibl.
Estense



16. Maria z Dzieciątkiem. Mediolan, Museum Poldi-Pezzoli



17. Santa Maria del Navigolo. Mediolan,
fot. U. Mazurczak



17a. Navigolo Grande. Mediolan,
fot. U. Mazurczak



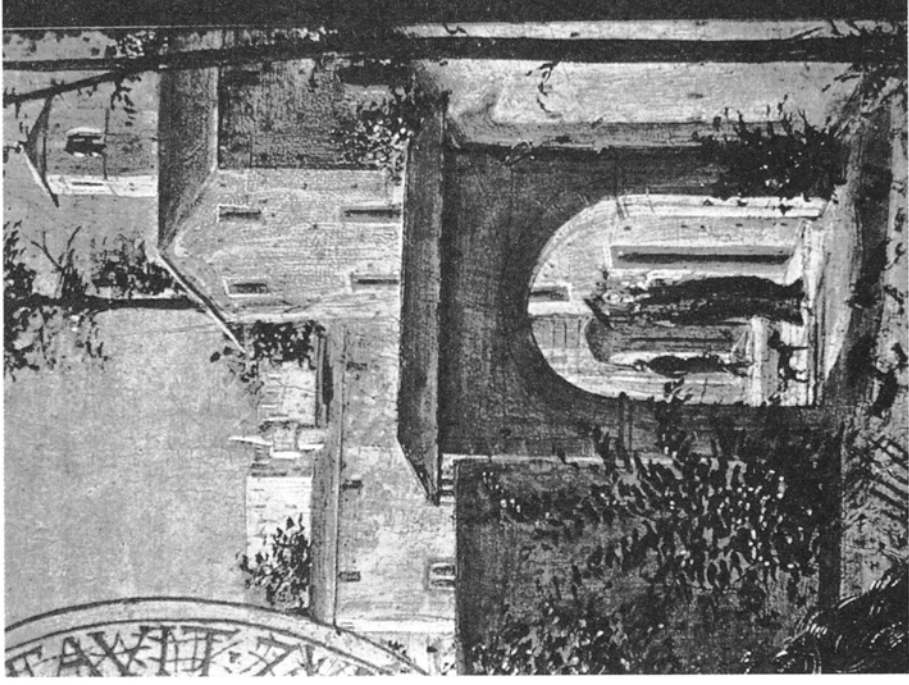
18. Maria z Dzieciątkiem. Kol. prywatna



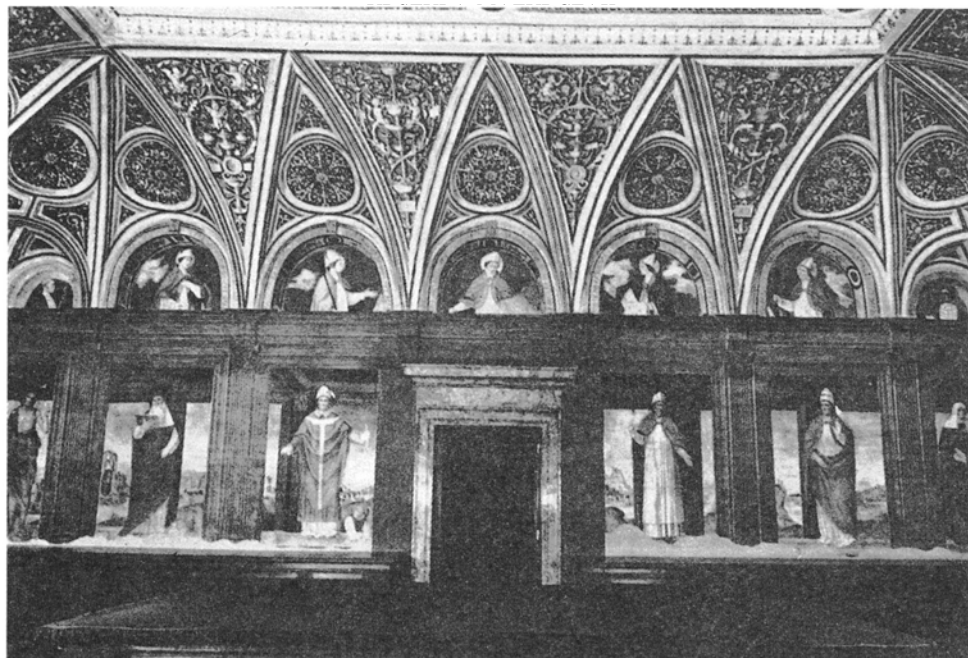
19. Nawiedzenie św. Elżbiety. Lodi, kościół Santa Maria Incoronata



20. Madonna del latte. Bergamo, Accademia Carrara



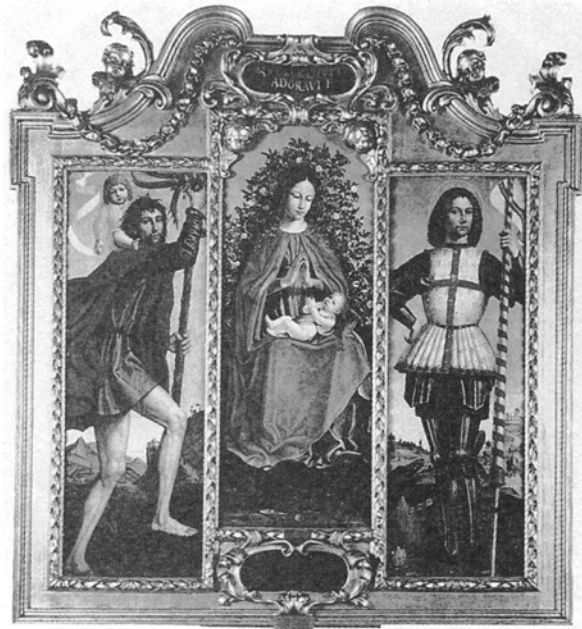
20a. Detal



21. Cykl apostołów i świętych, freski w zakrystii Santa Maria dela Pasione. Mediolan, fot. U. Mazurczak



22. Święci Ludwik Francuski i Bartłomiej. Bergamo, Accademia Carrara



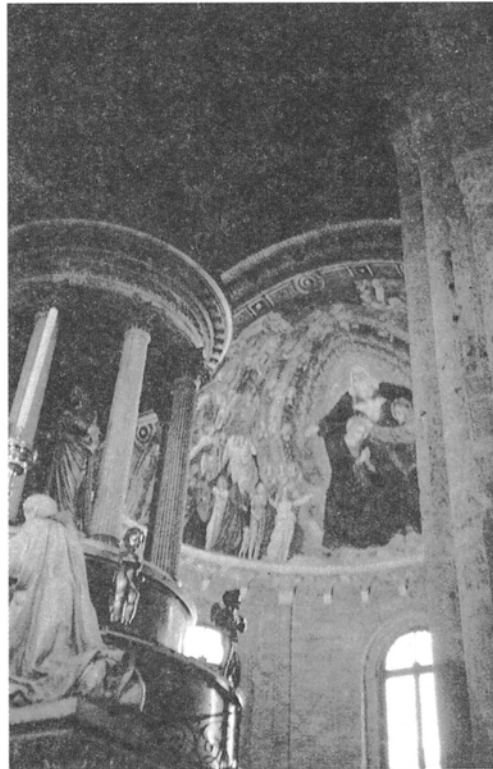
23. Maria z Dzieciątkiem i świętymi, Krzysztofem i Jerzym. Poznań Muzeum Narodowe, Zbiory Raczyńskich



24. Zesłanie Ducha Świętego. Bergamo, Kościół Santo Spirito, fot. U. Mazurczak



25. Fresk. Koronacja Maryi, absyda transeptu Certosa di Pavia



26. Fresk. Koronacja Maryi, absyda kościoła San Sempliciano Mediolan, fot. U. Mazurczak