

JUSTYNA ŁADA

OBRAZ MARYI Z DZIECIĄTKIEM GENTILE DA FABRIANO JAKO PRZYKŁAD TYPU *MADONNY DELL'UMILTÀ*

WSTĘP

Gentile da Fabriano to artysta, którego twórczość osadzona jest głęboko w szerokim kontekście malarstwa przełomu późnego gotyku i renesansu. *Ouveraige* tego malarza uznane jest za jeden z przykładów fenomenu artystycznego, jakim była sztuka dworska około r. 1400, nazywana również gotykiem międzynarodowym. Taka klasyfikacja prowadzi często do niedoceny dorobku tego wybitnego twórcy i uważania go za epigona malarstwa gotyckiego, zamkniętego na nowe wartości w malarstwie, jakie niósł ze sobą budzący się do życia renesans.

W taki też sposób ukazywany jest portret artystyczny Gentile da Fabriano polskiemu czytelnikowi. Nieliczne opracowania poświęcone jego twórczości przedstawiają jedynie najbardziej znane jego dzieło – ołtarz wykonany na zamówienie Pali Strozziego do kaplicy rodowej przy kościele S. Trinita we Florencji¹. W publikacjach tych akcentowane są głównie elementy kultury dworskiej, zamiłowanie artysty do zbytku i nadmiernego przepychu, pomija się natomiast, ważne w twórczości Gentile da Fabriano, zainteresowanie naturalistycznym oddaniem świata przyrody i światła, które decyduje o tym, że należy go postrzegać nie jako epigona i skostniałego naśladowcę zastanych tendencji, lecz jako prekursora nowego języka w malarstwie.

Niniejsze studium poświęcone jest tylko jednej z licznych tablic ukazujących Matkę Boską z Dzieciątkiem, które wyszły spod pędzla Gentile. Celem pracy jest przedstawienie obrazu *Madonna z Dzieciątkiem i muzykującymi aniołami*, przechowywanego w Galleria Nazionale dell'Umbria w Perugii (sala

¹ A. E ö r s i, *Gotyck międzynarodowy*, Warszawa 1986, s. 43. Zob. także: M. J a c n i a c k a, *Gentile da Fabriano*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 5, Lublin 1989, kol. 970.

nr VII), prezentującego popularny w drugiej połowie XIII w. na terenie Italii typ ikonograficzny *Madonna dell'Umiltà*.

HISTORIA I STAN BADAŃ

Obraz Gentile da Fabriano przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem i muzykującymi aniołami, choć jest zabytkiem o niezmiernie wysokiej klasie artystycznej, nie ma jak dotąd monografii. W literaturze przedmiotu często jest jedynie wzmiankowany. Atrybucja tego obrazu, a także ustalenie daty jego powstania nastroczały badaczom wiele kłopotów. Wynikało to przede wszystkim z braku w tekstach źródłowych konkretnych informacji o twórczej drodze Gentile. Wiele wątpliwości nasuwał również brak w dokumentacji Archivio di Stato di Perugia danych o działalności artysty w tym mieście, które łączyłyby jego osobę z obrazem odnalezionym w nowicjacie klasztoru San Domenico w Perugii.

Mimo braku źródeł historycznych większość badaczy uważa, że obraz ten został wykonany przez Gentile na zlecenie dominikanów dla kościoła przy wspomnianym klasztorze. Andrea De Marchi, obecnie czołowy znawca sztuki Gentile, poparcia dla takiej tezy szuka w bliskich w końcu *trecenta* relacjach pomiędzy Perugią a Fabriano². Ponadto za świadectwo potwierdzające hipotezę, iż *Madonna* z Galleria Nazionale dell'Umbria była pierwotnie przeznaczona dla Perugii, autor uznaje wyraźne podobieństwo w zakresie kompozycji i ikonografii z dziełem Gentile dwóch później powstałych obrazów Taddeo di Bartolo i Pellegrino di Giovanni. Taddeo di Bartolo w namalowanym w 1418 r. obrazie *Madonny z Dzieciątkiem*, który pochodzi z kolekcji w Gubbio, a obecnie jest przechowywany w Fogg Art Museum w Cambridge, zaczerpnął z tablicy Gentile motyw klęczących aniołów, którzy podtrzymują banderolę z nutowym zapisem antyfony maryjnej *Regina coeli*³. Pellegrino

² De Marchi wskazuje na wsparcie, jakie uzyskał od perugian Guido Napolitano Chiavelli, władca Fabriano, ojciec pierwszego mecenasa Gentile, w swych starciach przeciwko rodowi Varano. Według niego równie ważki wydaje się fakt pochówku Guido w przekazanym oliwieta-nom kościele Santa Caterina w Castelvecchio, w którym 21 stycznia 1397 r. została odnotowana obecność przeora z Perugii. A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, s. 89.

³ Tamże. Zob. także: F. Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture*

di Giovanni natomiast powtórzył za Gentile formę pokrytego roślinnością tronu, na którym siedzi Maryja z Dzieciątkiem. De Marchi tłumaczy takie podobieństwo formy tym, że Pellegrino namalował swój obraz (znajdujący się obecnie w Victoria and Albert Museum w Londynie) w 1428 r. na zlecenie kupca z Perugii⁴.

Najstarszą wzmiankę o interesującym nas obrazie odnajdujemy w opublikowanych w 1568 r. *Żywotach najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* G. Vasariego. W rozdziale poświęconym Gentile da Fabriano i Antonio Pisanello wspomina on o tym, że Gentile namalował piękny obraz dla kościoła San Domenico w Perugii. Pisząc o nim, Vasari użył słowa *tavola*⁵, czyli deska, co sugeruje, że obraz ten od samego początku był samodzielnym przedstawieniem⁶.

W 1548 r. powstał niezwykle dokładny opis kościoła San Domenico autorstwa brata Domenico di Francesco Baglioni⁷, w którym zostało omówione wyposażenie świątyni, ołtarze i obrazy, często niewiadomego autorstwa i pochodzenia. Brak w nim jednakże wzmianek na temat Gentile oraz namalowanego przez niego obrazu⁸. Giusi Testa tłumaczy to tym, że w XVI w. autorstwo Gentile mogło już ulec zapomnieniu lub też obraz został przeniesiony do przylegającego do kościoła klasztoru. Mogło to również wynikać z faktu, że Baglioni w swym manuskrypcie opisał wyłącznie obiekty wyposażenia nieruchomego, znajdujące się w kaplicach i przeznaczone do całorocz-

e oggetti d'arte di età romanica e gottica, Roma 1969, s. 114; C. Fratini, *Gentile da Fabriano (1370ca.-1427). Madonna col Bambino e angeli musicanti. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. Tempera su tavola*, [w:] *Iconografia musicale in Umbria nel XV secolo*, red. P. M. Della Porta, C. Fratini, E. Genovesi, E. Lunghi, Assisi 1987, s. 109; H. Van Os, *Siense altarpieces 1215-1460*. Form, Content, Function, t. 2: *1340-1460*, Groningen 1910, s. 73-74. Por. także: C. Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Firenze 1949, s. 169-170.

⁴ De Marchi, dz. cyt., s. 49, 50, 89, 124. Zob. także: Santi, dz. cyt., s. 114; K. Christensen, *Gentile da Fabriano*, London 1982, s. 84; Fratini, dz. cyt., s. 109; G. Testa, *Gentile da Fabriano. Madonna in trono con il Bambino*, [w:] *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria*, red. C. Bon Vlassina, V. Garibaldi, Firenze 1994, s. 164.

⁵ „Una tavola in San Domenico, molto bella”; G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, t. 3, Firenze 1906, s. 7.

⁶ Santi, dz. cyt., s. 113; Christensen, dz. cyt., s. 83; Fratini, dz. cyt., s. 109; De Marchi, dz. cyt., s. 89; Testa, dz. cyt., s. 163.

⁷ Manuskrypt *Registro della chiesa e sacrestia di San Domenico* znajduje się obecnie w Biblioteca Comunale di Perugia (ms 1232). Zob. De Marchi, dz. cyt., s. 89; Testa, dz. cyt., s. 164.

⁸ De Marchi, dz. cyt., s. 89.

nego kultu. Niezbyt dużych rozmiarów obraz Gentile mógł natomiast stanowić część inwentarza ruchomego i jako taki został pominięty⁹.

L'invventario di tutte le suppellettili del Convento, powstały w 1756 r., nie zawiera bezpośrednich informacji na temat Madonny Gentile. Odnotowuje jednak, że w celi numer 31 znajdował się obraz przedstawiający Maryję. Choć nie było to jedyne dzieło o takiej tematyce, tylko w opisie tego obrazu nie nadmieniono nic na temat ramy, co może wskazywać na brak stałego miejsca jego przechowywania, a także na przeznaczenie go do prywatnego kultu w obrębie klasztoru. Informacje te mogą się jednak odnosić do obrazu Gentile, który został odnaleziony wiek później w nowicjacie klasztoru, prawdopodobnie bez ramy¹⁰.

Orsini, opisując w 1847 r. nowicjat klasztoru San Domenico, wspomina niezwykle starą tablicę, będącą częścią ołtarza. Przedstawiała ona Madonnę z Dzieciątkiem oraz czterema aniołami u Jej stóp, grającymi na różnych instrumentach. Skrzydła boczne tryptyku stanowiły przedstawienia dwóch świętych. Obraz ten, jak się wyraził Orsini, miał wykazywać związek ze sztuką Giotto¹¹. Na podstawie tej informacji wielu uczonych, między innymi Walter Bombe¹², Arduino Colasanti¹³, Bruno Molajoli¹⁴, Luigi Grassi¹⁵ i Emma Micheletti¹⁶, wysunęło przypuszczenie, że obraz Gentile był centralną kwaterą jakiegoś tryptyku bądź poliptyku. Jednakże Francesco Santi w swym katalogu zbiorów Galleria Nazionale dell'Umbria¹⁷, wydanym w 1969 r., zidentyfikował opisywany przez Orsiniego obraz z poliptykiem del Bonfigli. Na tej podstawie uznał, że brak jakichkolwiek danych histo-

⁹ Włączenie obrazu w skład inwentarza ruchomego mogło również nastąpić wskutek przeniesienia go z kościoła do klasztoru. T e s t a, dz. cyt., s. 164.

¹⁰ Tamże.

¹¹ „[...] antichissima tavola sul fare di Giotto, entrovi Madonna col Bambino e quattro angeli abbasso, che suonano diversi strumenti. Al. Lato due quadretti con due Santi del medesimo Autore”. B. O r s i n i, *Guida al forestiero per l'Augusta città di Perugia*, Perugia 1784, s. 68. Zob. także: F r a t i n i, dz. cyt., s. 109; T e s t a, dz. cyt., s. 164; S. P l a c i d i, *Gentile da Fabriano. Madonna in trono con il Bambino. Il restauro*, [w:] *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria*, s. 165.

¹² W. B o m b e, *Le opere di Gentile da Fabriano alla Mostra d'Arte Antica Umbra, „Augusta Perugia”*, II, 1907, s. 113-115.

¹³ A. C o l a s a n t i, *Gentile da Fabriano*, Bergamo 1909, s. 58.

¹⁴ B. M o l a j o l i, *Gentile da Fabriano*, Fabriano 1934, s. 113.

¹⁵ L. G r a s s i, *Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, Milano 1953, s. 56.

¹⁶ E. M i c h e l e t t i, *L'opera completa di Gentile da Fabriano*, Milano 1976, s. 86.

¹⁷ S a n t i, dz. cyt., s. 113.

rycznych oraz wskazówek technicznych wyklucza, by obraz Gentile mógł stanowić część jakiegoś ołtarza¹⁸.

W 1861 r. Giovanni Battista Cavalcaselle widział *Madonnę* Gentile w kaplicy nowicjatu klasztoru San Domenico w Perugii. Wspominał o tym w wydany w 1895 r. *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria*¹⁹. Dwa lata później (1863) obraz został przekazany Galerii w Perugii²⁰. W momencie przejścia przez Galleria Nazionale dell'Umbria wymiary obrazu wynosiły: szerokość 60 cm, a długość 97 cm²¹. Zarówno w *Inventario delle piu ragguardevoli opere d'arte escluse quelle inservienti al culto che all'epoca della soppressione si trovavano nelle chiese e case delle corporazioni religiose stanziato entro il comune di Perugia*, jak i w inwentarzu z 1863 r., zdeponowanym w Soprintendenza dell'Umbria, brakuje wiadomości na temat ramy. Po raz pierwszy jej obecność została odnotowana w katalogu Galerii, zredagowanym w 1878 r. przez Carattolego²². Obraz musiał zatem zostać oprawiony po raz pierwszy pomiędzy 1863 i 1878 r. W inwentarzu Carattolego odnajdujemy ponadto informację, że zanim oprawiono obraz w zakończoną ostrołukiem ramę, zmieniono jego wymiary: ścięto 3 cm z długości oraz 2 cm z szerokości²³. Kolejny inwentarz zbiorów Galerii, powstały w 1918 r., podaje wymiary obrazu w ramie: 115 cm wysokości i 44 cm (?) szerokości²⁴.

Nie wiadomo dokładnie, kiedy został zmieniony oryginalny kształt obrazu, a także jakie były tego przyczyny²⁵. Analizy techniczne pozwoliły stwierdzić, że do czasu ostatniej konserwacji, zakończonej w 1990 r., obraz był poddany przynajmniej trzem zabiegom restauratorskim. Znana jest dokładna data trwania tylko jednego z nich. Podczas pierwszego zabiegu, za pomocą neutralnych brunatnych kolorów podjęto próbę rekonstrukcji uszkodzonej tkanki malarskiej płaszcza i sukni Madonny²⁶. Podczas drugiej interwencji do obrazu dodano półokrągły drewniany, złożony szczyt oraz pseudoantyczną

¹⁸ Tamże. Zob. także: T e s t a, dz. cyt., s. 164; P l a c i d i, dz. cyt., s. 165.

¹⁹ G. B. C a v a l c a s e l l e, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria*, [w:] *Le Gallerie Nazionali*, t. 2, [b.m.] 1895, s. 289. Za: D e M a r c h i, dz. cyt., s. 89.

²⁰ S a n t i, dz. cyt., s. 113; C h r i s t i a n s e n, dz. cyt., s. 83; F r a t i n i, dz. cyt., s. 109; D e M a r c h i, dz. cyt., s. 89; T e s t a, dz. cyt., s. 164.

²¹ T e s t a, dz. cyt., s. 164.

²² Tamże.

²³ Ostrołuk ramy wznosił się 25 cm ponad krawędź obrazu. Tamże.

²⁴ Za: tamże.

²⁵ Nie wiadomo, czy nastąpiło to w ramach zabiegów konserwatorskich, czy ze względu na wymogi wcześniejszego miejsca przechowywania. P l a c i d i, dz. cyt., s. 166.

²⁶ Tamże.

złożoną ramę, zakończoną u góry wygiętym trójliściem. Prawdopodobnie wzmocniono wtedy, naruszoną przez długie pęknięcie po lewej stronie twarzy Madonny, strukturę obrazu oraz wypełniono za pomocą gipsu i pigmentów ubytki w zaprawie²⁷. Trzecia konserwacja została przeprowadzona w 1948 r. przez Mauro Pellicciolego. Została wtedy usunięta rama. Z tyłu obrazu przytwierdzono stałą drewnianą konstrukcję wzmacniającą. Zabieg ten poprzedzono zmniejszeniem grubości deski. Tablica została oczyszczona, wcześniejsze uzupełnienia skorygowane, a nowe, głębokie ubytki zaszpachlowane i zamalowane. Płaszcz Madonny został przemalowany kolorem na bazie azurytu²⁸. Po raz ostatni obraz został poddany konserwacji w latach 1989-1990. Została ona wykonana przez konserwatorów Sergio Fusetti i Paolo Virilli z firmy Tecni. Re. Co. ze Spoleto. Nad całością prac czuwała dottoressa Vittoria Garibaldi z Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Perugia²⁹. Po stwierdzeniu, że konstrukcja wzmacniająca tył obrazu, założona w 1948 r., nie naruszając statyki kolorów, bardzo dobrze spełnia funkcję podpory, postanowiono ją zachować. W przeprowadzonych zabiegach ograniczono się do renowacji obrazu w miejscach niewielkich ubytków i pęknięć. Z przodu użyto spoiwa, a z tyłu wprowadzono niezwykle małe drewniane kliny. Z powierzchni obrazu usunięto lakiery, przemalowania i starsze uzupełnienia. Tam, gdzie to było konieczne, utrwalono powierzchnię podmalówki i warstw malarskich³⁰.

Początek zainteresowania historyków sztuki tablicą odnalezioną w klasztorze San Domenico w Perugii sięga drugiej połowy XIX w. Historię badań rozpoczynają prace Mariottiego³¹ i Rio³², którzy opisywaną przez Vasarięgo tablicę uznali za centralną część poliptyku Fra Angelico³³. Także Brossoule nie rozpoznał w obrazie z Perugii dzieła Gentile³⁴.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

²⁹ De Marchi, dz. cyt., s. 90.

³⁰ Placidi, dz. cyt., s. 166.

³¹ A. Mariotti, *Lettere pittoriche o sia ragguaglio di alcune memorie istoriche riguardanti le Arti del Disegno in Perugia al signor Baldassare Orsini pittore e architetto Perugino, Accademico d'onore dell'Accademia Clementina di Bologna ed etrusco di Cortona*, Perugia 1788, s. 67.

³² A. F. Rio, *De l'art chrétienne*, t. 2, Paris 1861, s. 159.

³³ Santi, dz. cyt., s. 113.

³⁴ B. Brossoule, *Pellegrinages ombriens*, [b.m.] 1897, s. 38.

Właściwą atrybucję zawdzięczamy Carattolemu³⁵, samodzielnej pracy Giovanniego Battisty Cavalcaselle³⁶ oraz jego współpracy z Josephem Archerem Crowe. Autorzy ci w opisie obrazu zwrócili uwagę na jego zły stan zachowania oraz na nowy w twórczości Gentile typ Madonny z Dzieciątkiem³⁷. Zasugerowane przez wyżej wymienionych badaczy autorstwo Gentile da Fabriano zostało zaakceptowane przez większość historyków sztuki, z wyjątkiem Van Marlego³⁸. Więcej problemów nastęrczyło późniejszym autorom umiejscowienie tego obrazu na tle twórczej drogi artysty. Polemiki na ten temat trwają do dnia dzisiejszego, chociaż przeważa opinia umieszczająca go w początkowym okresie twórczości Gentile. Wpisanie tablicy znalezionej w klasztorze San Domenico w Perugii w obręb późnej sztuki artysty, dzisiaj całkowicie odrzucone, zaproponowało jedynie dwóch wczesnych badaczy: Giorgio Bernardini³⁹ i Walter Bombe⁴⁰.

Pogląd o wczesnej dacie powstania obrazu zainicjował autor pierwszej monografii poświęconej Gentile da Fabriano – Arduino Colasanti. Uznał on Madonnę z Perugii za dzieło, w którym najpełniej widoczna jest młodzieńcza ręka artysty. Ponadto umieszczając ją w ścisłej relacji z *Poliptykiem z Vallemromita*, wyróżnił konkretne cechy łączące oba obrazy. Wskazał przede wszystkim na opuchliznę wokół oczu, a także na nieproporcjonalność rąk⁴¹. Według niego obraz ten jest punktem wyjścia rozwoju przedstawień Madonny w pracach Gentile, który zostanie ukończony w *Poliptyku Quaratesi*⁴². Podobny pogląd wyraził Adolfo Venturi w siódmym tomie swej *Storia dell'arte italiana*. Jako cechy sugerujące wczesną działalność Gentile wskazał dysproporcję zachodzącą pomiędzy dużą postacią siedzącej Maryi z Dzieciątkiem a małymi figurkami aniołów w dole obrazu oraz aniołami unoszącymi się w powietrzu po obu stronach Madonny, grawerowanymi w złotym tle⁴³.

³⁵ Karta katalogowa obrazu z Galleria Nazionale dell'Umbria (scheda C.A.P.U.). Za: S a n t i, dz. cyt., s. 114.

³⁶ C a v a l c a s e l l e, dz. cyt., s. 289.

³⁷ C r o w e, C a v a l c a s e l l e, dz. cyt., s. 79.

³⁸ R. V a n M a r l e, *The development of the Italian Schools of Painting*, t. 8, Hague 1927, s. 5, 22. Za: F r a t i n i, dz. cyt., s. 109.

³⁹ G. B e r n a r d i n i, *Le Gallerie Comunali dell'Umbria*, Roma 1906, s. 46.

⁴⁰ W. B o m b e, *Geschichte der Peruginer Malerei*, Berlin 1912, s. 73; t e n ż e, *Perugia*, Leipzig 1914, s. 104.

⁴¹ C o l a s a n t i, dz. cyt., s. 58.

⁴² Tamże. Zob. także: A. C o l a s a n t i, *Gentile da Fabriano*, [w:] *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, t. 16, Roma 1949, s. 579.

⁴³ A. V e n t u r i, *Storia dell'arte italiana*, t. 7: *La pittura del Quattrocento*, cz. 1, Milano 1911.

Z Colasantim zgodzili się i inni badacze, na przykład Bruno Molajoli. Zwrócił on uwagę na niezwykle jeszcze silne elementy gotyckie, łączące oba obrazy, zauważył też pojawiające się w obrazie z Perugia elementy naturalizmu⁴⁴. Podobne spostrzeżenie wyraził w 1960 r. Edoardo Arslan⁴⁵, a w r. 1976 Emma Micheletti⁴⁶. Dostrzegli oni w obrazie Gentile zapowiedź naturalistycznych tendencji sztuki innego wybitnego artysty pochodzącego z Marche – Carlo Crivellego.

Luigi Grassi⁴⁷, Emma Micheletti⁴⁸ oraz autorzy wydanej w 1986 r. historii sztuki włoskiej⁴⁹ także datują powstanie obrazu na pierwsze dziesięciolecie XV w., zaraz po ukończeniu *Poliptyku z Valleromita*. Według Grassiego w obrazie żywe jest wspomnienie lombardzkiej i miniatorskiej techniki wykonania ołtarza z Brery. Autor dostrzega w nim również obecność sztuki sienneńskiej, która widoczna jest w delikatnym *chiaroscuro* modelunku postaci i doskonałym technicznie grawerunku i puncowaniu⁵⁰. Poglądy przez niego wyrażone zostały powtórzone pięć lat później przez Liscisco Magagnato⁵¹. Opinię zaliczającą obraz z Galleria Nazionale dell'Umbria do wczesnej twórczości Gentile wyrazili również autorzy mniej obszernych, często jedynie krótkich notatek dotyczących sztuki artysty: B. C. Kreplin⁵², Umberto Gnoli⁵³, Giovanni Cecchini⁵⁴, Maria Luisa Gengaro⁵⁵ oraz Carlo Gamba⁵⁶.

Krąg aniołów u stóp Maryi wzbudził zainteresowanie Enzo Carlego i Cesare Brandi. Dostrzegli oni ich związek z podobnym motywem występującym na obrazie Taddeo di Bartolo z 1418 r., znajdującym się w Fogg Museum

⁴⁴ M o l a j o l i, dz. cyt., s. 38.

⁴⁵ E. A r s l a n, *Gentile da Fabriano*, [w:] *Enciclopedia Universale dell'Arte*, t. 5, Venezia 1958, s. 680.

⁴⁶ M i c h e l e t t i, dz. cyt., s. 86.

⁴⁷ G r a s s i, dz. cyt., s. 17.

⁴⁸ M i c h e l e t t i, dz. cyt., s. 86.

⁴⁹ C. B e r t e l l i, G. B r i g a n t i, A. G i u l i a n o, *Storia dell'arte italiana*, t. 2, Milano 1986, s. 154.

⁵⁰ G r a s s i, dz. cyt., s. 17.

⁵¹ L. M a g a g n a t o, *Da Altichiero a Pisanello*, Venezia 1958, s. 76-77.

⁵² B. C. K r e p l i n, *Gentile da Fabriano*, [w:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, red. U. Thieme, F. Becker, t. 13, Leipzig 1920, s. 404.

⁵³ U. G n o l i, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923, s. 127.

⁵⁴ G. C e c c h i n i, *La Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia*, Roma 1932, s. 72.

⁵⁵ Wyraziła ona jednak pogląd, że obraz ten powstał przed *Poliptykiem z Valleromita*. M. L. G e n g a r o, *Umanesimo e Rinascimento*, Torino 1940, s. 223.

⁵⁶ C. G a m b a, *Pittura Umbra del Rinascimento*, Novara 1949, s. VI.

w Cambridge. Wyrazili oni jednak dwie sprzeczne opinie co do zauważonej analogii: Carli uważał, że Taddeo di Bartolo przejął motyw od Gentile⁵⁷, a Brandi, że zaczerpnął go z gotyckiej sztuki północnowłoskiej, którą był wyjątkowo zainteresowany⁵⁸.

Przełomem w literaturze dotyczącej obrazu z Perugii okazał się katalog zbiorów Galleria Nazionale dell'Umbria, napisany przez Francesco Santi⁵⁹. W notatce poświęconej obrazowi Gentile dokładnie go opisał, naszkicował historię, stan badań oraz podał najbliższe analogie i pełną bibliografię do r. 1969. Jego praca stała się punktem wyjścia wszystkich historyków sztuki, zajmujących się później obrazem.

Keith Christiansen wydaną w 1982 r. monografią poświęconą Gentile da Fabriano włączył się w dyskusję na temat daty powstania obrazu. Przesunął ją na początek twórczości malarza. Stwierdził, że Madonny z Perugii nie należy wywodzić, jak uważali niektórzy badacze, z północnowłoskiego miniaturowstwa, lecz raczej ze sztuki rodzinnego regionu artysty – Marche⁶⁰. Z taką opinią polemizuje autor najnowszej i – jak dotąd – najpełniejszej monografii poświęconej artyście – Andrea De Marchi⁶¹. Wyraża on opinię, z którą zgadza się również Giusi Testa⁶², że należy umiejscowić ten obraz tuż po powstaniu dzieła z Berlina, podczas pobytu Gentile w Wenecji, ale przed namalowaniem *Poliptyku z Valleromita*. De Marchi datuje go na pierwsze pięć lat XV w. i uznaje za niezbędne ogniwo w ewolucji twórczości artysty, zmierzającej wciąż ku większej malarskości i lepszej obróbce złotniczej, która jest widoczna w późniejszych obrazach, między innymi już w *Poliptyku z Valle Romita*⁶³. Autor na kilku stronach tekstu krótko porusza najważniejsze zagadnienia związane z obrazem: technikę, motywy inspiracji i analogie, a także sygnalizuje obecność motywów ikonograficznych *Madonny dell'Umlita* i *hortus conclusus*. Pozycja ta jest, jak dotąd, najlepszą próbą analizy obrazu.

Niewielkie znaczenie dla stanu badań nad naszym obrazem mają informacje przekazane przez Bernharda Berensona⁶⁴, Luigiego Serra⁶⁵, Roberta

⁵⁷ E. C a r l i, *Mostra di pittura umbra*, Perugia 1945, s. 90.

⁵⁸ B r a n d i, dz. cyt., s. 169.

⁵⁹ S a n t i, dz. cyt., s. 113-115.

⁶⁰ C h r i s t i a n s e n, dz. cyt., s. 5.

⁶¹ D e M a r c h i, *Gentile da Fabriano*; t e n ż e, *Gentile da Fabriano*, Firenze 1998, s. 13.

⁶² T e s t a, dz. cyt., s. 165.

⁶³ D e M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 49.

⁶⁴ B. B e r e n s o n, *Italian pictures of the Renaissance*, t. 2, Oxford 1932, s. 164.

⁶⁵ L. S e r r a, *L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento*, Roma 1934.

Longhiego⁶⁶, Pietro Zampettiego i Giampiero Donniniego⁶⁷ oraz Helmuta Wohla⁶⁸. Ważny jest natomiast artykuł Carla Huttera *Gentile da Fabriano and the Madonna of Humility*. Analizując w nim poszczególne Madonny Pokorne autorstwa Gentile, Huter określa obraz z Perugii jako nietypowy przykład typu ikonograficznego *Madonny dell'Umiltà*, w którym przenikają się dwa różne aspekty osobowości Maryi: pokora i wywyższenie⁶⁹. Duże znaczenie ma również tekst Corrado Fratiniego⁷⁰ oraz powstałe po ostatniej konserwacji artykuły Giusi Testy⁷¹ i Sandry Placidi⁷². Poznajemy z nich krótką historię obiektu, dowiadujemy się o poszczególnych zabiegach restauratorskich, o aktualnym stanie zachowania obrazu.

OPIS FORMALNY

Obraz Gentile da Fabriano *Madonna z Dzieciątkiem i muzykującymi aniołami*⁷³ jest wykonany w technice tempery na desce. Jego wymiary wynoszą 96,8 x 59 cm. Ma on kształt prostokąta zakończonego u góry pełnym łukiem. Obecny stan zachowania obrazu nie pozwala stwierdzić, czy stanowił on część jakiejś większej całości ołtarzowej, czy też od początku był pomyślany jako samodzielna tablica.

Kompozycję obrazu wypełnia siedząca postać Maryi z Dzieciątkiem. U Jej stóp klęczący aniołowie trzymają białą banderolę z zapisem muzycznym. Maryja siedzi na ozdobnym, drewnianym tronie, bogato rzeźbionym i złoconym, pokrytym bujną roślinnością. Wzrok ma skierowany w dół na siedzące na jej prawym kolanie Dzieciątko. Przedstawiona jest jako młoda kobieta.

⁶⁶ R. L o n g h i, *Opere complete*, t. 6: *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento. 1934-1964*, Firenze 1973, s. 121.

⁶⁷ P. Z a m p e t t i, G. D o n n i n i, *Gentile e i pittori di Fabriano*, Venezia 1992, s. 92-94.

⁶⁸ H. W o h l, *Gentile (di Niccolo di Massio) da Fabriano*, [w:] *The Dictionary of Art*, t. 12, New York 1996, s. 298.

⁶⁹ C. H u t e r, *Gentile da Fabriano and the Madonna of Humility*, „Arte Veneta”, 24(1970), s. 33.

⁷⁰ F r a t i n i, dz. cyt., s. 109.

⁷¹ T e s t a, dz. cyt., s. 163-165.

⁷² P l a c i d i, dz. cyt., s. 165-166.

⁷³ Numer inwentarza 129. Karta inwentaryzacyjna obrazu nr 10/00016190.

Delikatność, niemalże dziewczęcość rysów Jej twarzy podkreślają łagodnie zaznaczone łuki brwiowe, prosty nos, silne rumieńce oraz drobne czerwone usta. Maryja ubrana jest w czerwoną suknię, na którą nałożony ma ciemno-granatowy płaszcz, spięty na piersi ozdobną złotą broszą w kształcie stylizowanego siedmioliścia, w którego centrum znajduje się maska solarna. Zewnętrzna, wierzchnią stronę płaszcza Madonny, namalowaną na srebrnej blasze, pokrywa grawerowana dekoracja. Tworzy ją splot motywów floralnych i gotyckich liter. Prawdopodobnie była to inwokacja do Maryi, dzisiaj praktycznie nieczytelna⁷⁴. Skraj płaszcza wykończony jest dość szeroką złotą taśmą, na której znajdowały się napisy. Pozostało z nich jedynie: „[...] MATHER ALM [...] DONA NOBIS [...] SOLVE [...] PRO NOBIS [...]”⁷⁵. Płaszcz jest podszyty bordową podszewką, widoczną na lewym kolanie Maryi, tuż nad Jej stopami oraz w partii kaptura, spod którego wysuwa się na czoło kosmyk jasnych włosów. Prawą, opuszczoną w dół dłońią, której palec środkowy zdobia dwa złote pierścienie, Maryja przytula Dzieciątka.

Twarz i tors Dzieciątka ukazane są *en face*, tylko nogi w układzie *en trois quarts*. Ma Ono rysy osoby dorosłej, kręcone włosy w kolorze ciemnobłond, prosty nos i lekko rozchylone, wydatne usta. Wzrok, zdaje się, ma utkwiony w widza. Ciało Dzieciątka jest niemalże nagie. Jedynie prawe ramię i nóżki przykryte są przezroczystą tkaniną. Prawa nóżka, zgięta w kolanie, opiera się na udzie matki, druga, ukazana z prawego profilu, jest luźno opuszczona. Dzieciątko trzyma w rączkach napoczęty owoc granatu, do którego Matka Boska zbliża swą lewą dłoń. Delikatnie złączonymi opuszkami kciuka i palca wskazującego dotyka znajdujących się przy owocu liści. Głowy obu postaci otaczają grawerowane aureole. W aureoli nad głową Maryi widnieje napis: „AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM BENED”⁷⁶.

Złoty tron, na którym siedzi Maryja z Synem, ma formę gotyckiej skrzyni z niskim zapleckiem. Jest on ustawiony na łące porośniętej gęstą trawą oraz drobnymi kwiatkami. Zdobia go liczne podziały architektoniczne. Dekorację cokołu skrzyni stanowi rząd maswerków z motywem stylizowanego trójliścia, a część środkową tworzy galeria arkadkowa, wsparta na kolumnach. Jest ona

⁷⁴ Podczas ostatniej konserwacji, z lat 1989-1990, udało się odczytać w całości jedynie słowa: „[all]eluia”, „lux”, „[M]aria”. De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 90.

⁷⁵ Karta inwentaryzacyjna obrazu. Zob. także: C h r i s t i a n s e n, dz. cyt., s. 83; S a n t i, dz. cyt., s. 113; T e s t a, dz. cyt., s. 163.

⁷⁶ Karta inwentaryzacyjna obrazu. Zob. także: C o l a s a n t i, *Gentile da Fabriano*, s. 58, 56; G r a s s i, dz. cyt., s. 56; M a g a g n a t o, dz. cyt., s. 76; M i c h e l e t t i, dz. cyt., s. 87; S a n t i, dz. cyt., s. 113; C h r i s t i a n s e n, dz. cyt., s. 83; T e s t a, dz. cyt., s. 163.

zamknięta górą ostrym łukiem z maswerkami. Architrav, podobnie jak cokół, składa się z ciągu maswerków. Ozdobą gzymsu wieńczącego skrzynię jest rząd małych, prostokątnych otworów, tworzących ażur. Oparcie tronu powstało z szeregu ozdobnych wimpergów, spoza których wyrasta rząd zielonych, nieukwieconych krzewów⁷⁷. Podobne gałązki wystają także spomiędzy podziałów architektonicznych skrzyni.

W dolnej części obrazu przedstawiona jest grupa siedmiu kłęczących w półkołu aniołów. Wszyscy aniołowie mają długie ciemnoblonde włosy. Z powodu zniszczeń tej części tablicy ich sylwetki są dzisiaj nieczytelne. Pięciu z nich podtrzymuje, rozciągającą się w poprzek obrazu, banderolę ze słowami hymnu wielkanocnego: „REGINA COELI LETARE [...] PORTARE ALLELUJA, RESUREXIT SICUT DIXIT ALLELUJA”, ze stosownym zapisem nutowym⁷⁸. Jedynie dwaj aniołowie, stojący w skrajnych częściach obrazu, nie podtrzymują nut. Obaj mają wzrok spuszczonego w dół, a ręce złożone w geście modlitwy. Drugi i szósty anioł ukazani są z profilu, z oczami wzniesionymi w górę, ku Maryi z Dzieciątkiem. Usta mają otwarte, jak gdyby śpiewali zapisaną w nutach pieśń. Tylko jeden anioł (trzeci po prawej stronie Matki Boskiej) podtrzymuje nuty, wznosząc ręce ku górze w geście modlitwy lub uwielbienia. Postawa anioła znajdującego się w centrum jest nieczytelna ze względu na silne uszkodzenie.

Tło obrazu jest koloru złotego z wygrawerowanymi postaciami sześciu unoszących się w powietrzu, uskrzydłych aniołów. Są one rozmieszczone po trzy po obu stronach kompozycji, na wysokości Dzieciątka oraz wyżej – na wysokości ramion i głowy Maryi. Dwaj aniołowie unoszą koronę nad głową Matki Boskiej, a pozostali przynoszą Jej kwiaty. Aniołowie ukazani są z profilu. Mają duże skrzydła i ubrani są w długie, zwiewne szaty. Nad ich głowami wyryte są krzyżyki.

W wyniku upływu czasu i mających miejsce przed r. 1989 działań konserwatorskich obraz jest silnie zniszczony⁷⁹. Została wówczas naruszona jego oryginalna struktura. Zredukowano pierwotną grubość deski o około 1 cm,

⁷⁷ A. De Marchi uważa, że są to krzewy różane. De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 50; Według A. Colasanti (*Gentile da Fabriano*, Bergamo, s. 58) są to krzewy różane i pędy jaśminu.

⁷⁸ Karta inwentaryzacyjna obrazu. Zob. także: C o l a s a n t i, *Gentile da Fabriano*, s. 58; B o m b e, *Geschichte der Peruginer Malerei*, s. 73; t e n z e, *Perugia*, s. 104; B r a n d i, dz. cyt., s. 169; G r a s s i, dz. cyt., s. 56; M a g a g n a t o, dz. cyt., s. 76; S a n t i, dz. cyt., s. 113; M i c h e l e t t i, dz. cyt., s. 87; C h r i s t i a n s e n, dz. cyt., s. 83; V a n O s, dz. cyt., s. 73; T e s t a, dz. cyt., s. 163.

⁷⁹ Na temat konserwacji obrazu zob.: S a n t i, dz. cyt., s. 113; De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 90; P l a c i d i, dz. cyt., s. 165-166; T e s t a, dz. cyt., s. 165.

dokonano zmiany kształtu oraz wzmocniono obraz od tyłu za pomocą parkietu, dzięki czemu rewers jest obecnie dobrze zabezpieczony. Gorzej prezentuje się awers obrazu. Oryginalny koloryt uległ zmianie w wyniku nałożenia ciemnych warstw lakieru, a w wielu miejscach następuje podnoszenie się warstwy malarskiej. Niepokojąco wygląda zwłaszcza długie pęknięcie po lewej stronie Madonny oraz drugie, niewielkich rozmiarów, w prawej, górnej części obrazu⁸⁰.

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ GENTILE DA FABRIANO⁸¹

Gentile da Fabriano (właściwie Gentile di Niccolò di Massio) urodził się w miejscowości Fabriano, leżącej w górskim regionie Marche, na ruchliwym szlaku pomiędzy Anconą i Perugią. Od nazwy tej miejscowości wziął swoje nazwisko⁸². Pochodził ze znanej w Fabriano rodziny, której członkowie należeli do ważnych korporacji miejskich. Wiadomo, że dziadek Gentile, Giovanni de Massio, był przedstawicielem cechu kowali (Arte dei Fabbri), przeorem bractwa Santa Maria del Mercato (w 1371, 1383 i 1390 r.) oraz przedstawicielem klasztoru S. Caterina in Castelvecchio⁸³. Ojciec artysty, Niccolò di Giovanni di Massio, początkowo był sukiennikiem⁸⁴, wkrótce jednak, po wczesnej śmierci żony, jeszcze przed r. 1390, wraz ze swym bratem wstąpił do klasztoru bernardynów w Castelvecchio⁸⁵. Chociaż ojciec i dziadek Gentile byli urzędnikami różnych organizacji i bractw religijnych, dane z życiorysu malarza skrywają mroki historii. Nawet data jego narodzin pozostaje nieznana. Jedynie na zasadzie luźnych przypuszczeń można ją ustalić na początek lat siedemdziesiątych XIV w.⁸⁶, najdalej około 1380 r.⁸⁷

⁸⁰ P l a c i d i, dz. cyt., s. 166.

⁸¹ Wskutek dużej rozbieżności dat powstania prac Gentile, jakie proponują różni historycy sztuki, autorka zdecydowała się przyjąć chronologię dzieł artysty podaną przez A. De Marchiego. De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano; t e n ż e, *Gentile da Fabriano*, Firenze.

⁸² W o h l, dz. cyt., s. 298.

⁸³ Za: C h r i s t i a n s e n, dz. cyt., s. 3.

⁸⁴ *I giganti della pittura. Gentile da Fabriano*, [b.m.] 1986, s. 1; A. A n t o l i n i, *I maestri del colore. Gentile da Fabriano*, Milano 1991, s. 1; zob. także: Z a m p e t t i, D o n n i n i, dz. cyt., s. 71.

⁸⁵ De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 9; zob. także: M i c h e l e t t i, dz. cyt., s. 83; C h r i s t i a n s e n, dz. cyt., s. 3.

⁸⁶ Historycy sztuki zajmujący się sztuką Gentile jeszcze w końcu XIX w. przyjmowali,

Brak zachowanych dokumentów przysporzył wielu trudności w określeniu korzeni sztuki Gentile da Fabriano oraz miejsca jego wczesnej edukacji. Z problemem tym borykali się niemalże wszyscy badacze zajmujący się *ouvre-raige* artysty. Jako pierwszy wypowiedział się Amico Ricci, który próbował umiejscowić początki twórczości Gentile w Marche wśród lokalnych szkół artystycznych⁸⁸. Uznał, że nauczycielem artysty był Allegretto Nuzi⁸⁹, a miniatorskie cechy dzieł Gentilego mogły się wykształcić pod wpływem znajdujących się w Fabriano kodeksów. Podobną opinię wyraził autor pierwszej monografii poświęconej Gentile da Fabriano, Arduino Colasanti. Dodał, że na wczesną twórczość malarza, oprócz Nuziego, miał wpływ Francescuccio Ghissi⁹⁰. Związek z lokalną sztuką Marche odnotowali również Cantalamessa⁹¹ oraz Bruno Molajoli⁹².

że przybliżona data narodzin artysty przypadała na okres pomiędzy 1360 a 1370 r. Zob. C r o w e, C a v a l c a s e l l e, dz. cyt., s. 66. Jednakże kolejni badacze uznali, że musiała ona przypaść około r. 1370. Taką opinię prezentowali: C o l a s a n t i, *Gentile da Fabriano*, s. 11; B e r e n s o n, dz. cyt., s. 164; M o l a j o l i, dz. cyt., s. 19; C o l a s a n t i, *Gentile da Fabriano*, [w:] *Enciclopedia Italiana*, s. 579; G r a s s i, dz. cyt., s. 9; M a g a g n a t o, dz. cyt., s. 74; A r s l a n, dz. cyt., s. 679; J. R. S p e n c e r, *Gentile da Fabriano*, [w:] *MacGraw-Hill Dictionary of Art*, t. 2, New York 1970, s. 483; M i c h e l e t t i, dz. cyt., s. 83; *Storia dell'arte italiana*, t. 3: *Da Giotto a Leonardo*, red. G. Argan, B. Contardi, Firenze 1981, s. 83; *I giganti della pittura*, s. 1; C. B e r t e l l i, G. B r i g a n t i, A. G i u l i a n o, *Storia dell'arte italiana*, t. 2, Milano 1986, s. 154; A n t o l i n i, dz. cyt., s. 1; D e M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, s. 13. Roberto Longhi przesunął datę narodzin artysty na około 1375 r. Tłumaczy to brakiem wpływu sztuki Gentile we wczesnych pracach twórców pochodzących z Marche, m.in. u Lorenzo da Sanseverino i Ottaviano Nelli. R. L o n g h i, *Opere complete*, s. 119; t e n ż e, *Disegno della pittura italiana*, t. 1: *Da Cimabue a Giovanni Bellini*, Firenze 1979, s. 116.

⁸⁷ Taka data pojawia się między innymi w pracach: Z a m p e t t i, D o n n i n i, dz. cyt., s. 71; A. B ö c k, *Gentile da Fabriano*, [w:] *Marienlexikon*, t. 2, red. R. Bäumer, L. Scheffczyk, St. Ottilien 1989, s. 615; W o h l, dz. cyt., s. 298.

⁸⁸ A. R i c c i, *Memorie storiche delle Arti e degli artisti della Marca di Ancona*, t. 1, Macerata 1834, s. 145-174.

⁸⁹ Obecnie pogląd ten jest całkowicie odrzucony. Nuzi nie mógł być nauczycielem Gentile, gdyż data jego śmierci pokrywa się mniej więcej z datą narodzin Gentilego. Z a m p e t t i, D o n n i n i, dz. cyt., s. 85.

⁹⁰ C o l a s a n t i, *Gentile da Fabriano*, Bergamo, s. 32.

⁹¹ G. C a n t a l a m e s s a, *Un dipinto sconosciuto di Gentile da Fabriano*, „Bollettino d'Arte” 1915, s. 257-261.

⁹² Uważał jednakże, że wpływy Nuziego i Ghissiego nie miały bezpośredniego charakteru. Jego zdaniem zachodziły one poprzez ich dzieła, które Gentile mógł oglądać. M o l a j o l i, dz. cyt., s. 19-24.

Taki pogląd zdecydowanie odrzucił dopiero Luigi Serra, który stwierdził, że w przypadku niezwykle kreatywnej i otwartej na nowe wartości sztuki Gentilego nie mogło być mowy o wzorowaniu się na starych konwencjach, jakie niosła za sobą twórczość Nuziego. Dostrzegł ponadto, że daty śmierci Allegretto oraz narodzin Gentile przypadły niemal w tym samym czasie. Wykluczyło to hipotezę, wedle której Nuzi miałby być jego pierwszym mistrzem⁹³. Archer Crowe i Giovanni Battista Cavalcaselle zauważyli w dziełach Gentile da Fabriano cechy sztuki sienneńskiej. Ich zdaniem mogły przeniknąć one do jego obrazów dzięki stałym kontaktom oraz wymianie kulturalnej, zachodzącej pomiędzy artystycznymi środowiskami Sieny z graniczącą z Marche Umbrią. Autorzy ci wskazali ponadto na związek twórczości malarza z cechami stylistycznymi obrazów sienneńczyka, Taddeo di Bartolo (1362-1422)⁹⁴.

W tak zapoczątkowaną dyskusję włączył się opublikowanym w 1940 r. artykułem Roberto Longhi. Wychodząc od wniosków Crowe'a i Cavalcasellego uznał, że korzeni sztuki Gentile należy szukać wśród miniatur i malarstwa Orvieto, będącego pod silnym wpływem sztuki Sieny. Orvieto, w którym tworzono bajeczne, niezwykle dekoracyjne emalie, witraże i mozaiki, mogło być miejscem, które ukształtowało wrażliwość artystyczną i gust młodego malarza⁹⁵. Longhi w swoich obserwacjach poszedł jednak dalej. Zobaczył w sztuce Gentilego ewidentne ślady dworskiej kultury i sztuki lombardzkiej. Wysunął tym samym przypuszczenie o niepotwierdzonej przez źródła pisane podróży artysty do Lombardii⁹⁶. Taka opinia znalazła poparcie u niemalże wszystkich późniejszych badaczy. Zgodzono się, że wczesne dzieła Gentilego zawierają głęboką i bezpośrednią znajomość sztuki lombardzkiej, otwartej na wpływy francusko-flamandzkie. Była ona zdominowana w końcu *trecenta* przez twórczość Giovanniego de Grassi i Michelino da Besozzo – czołowych

⁹³ L. S e r r a, *Le origini artistiche di Gentile da Fabriano*, „Rassegna Marchigiana”, 11(1933), s. 59-65.

⁹⁴ Obaj autorzy wyrazili również przypuszczenie, że Gentile mógł odbyć w młodości, nie potwierdzoną przez dokumenty, podróż do Sieny. C r o w e, C a v a l c a s e l l e, dz. cyt., s. 67-68.

⁹⁵ Wśród malarzy i miniaturzystów z Orvieto, od których miałyby być zależna wczesna twórczość Gentile, Longhi wskazał m.in. Ugolino di Prete Ilario. R. L o n g h i, *Fatti di Massolino e di Masaccio*, „Critica d'Arte”, 5(1940), s. 189. Zob. także: M a g a g n a t o, dz. cyt., s. 74; M i c h e l e t t i, dz. cyt., s. 83.

⁹⁶ L o n g h i, *Fatti di Masolino*, s. 189. Także L. Castelfranchi-Vegas (*Il gotico internazionale in Italia*, Roma 1966, s. 21) uważa, że Gentile odbył podróż do Lombardii po zakończeniu nauki w Orvieto.

przedstawiciele miniaturstwa i malarstwa padewskiego. Większość historyków sztuki przychyliła się do hipotezy o pobycie Gentilego w Lombardii⁹⁷.

Andrea De Marchi uważa, że Gentile mógł tam przebywać najpóźniej w 1395 r., kiedy podróż do Mediolanu odbył pierwszy mecenas artysty, władca Fabriano – Chiavello Chiavelli. Dodał, że wśród lombardzkich miast decydujący wpływ na kształt sztuki Gentile wywarła Pavia⁹⁸. Mają o tym świadczyć niektóre zachowane dzieła artysty, jak na przykład niewielkich rozmiarów nastawa ołtarzowa z *Madonną i Dzieciątkiem, św. Franciszkiem i św. Klarą*, przechowywana w Pinacoteca Malaspina di Pavia⁹⁹. Dzieło to pochodzi przypuszczalnie z klasztoru Santa Chiara la Reale, ufundowanego przez Biancę di Savoia, matkę Gian Galeazzo Viscontiego, i wykazuje związek ze sztuką Giovannino de Grassi¹⁰⁰. W ścisłej relacji z tym obrazem pozostaje rysunek z portretem Viscontiego, przechowywany w Luwrze¹⁰¹. De Marchi zwraca ponadto uwagę na żywe zainteresowanie lombardczyków naturą. Znajdowało ono swój wyraz w animalistycznych i botanicznych ilustracjach kodeksów, skąd przeniknęło do sztuki Gentilego. Autor akcentuje, że echo tych północnych, miniaturskich fascynacji florą widoczne jest we wszystkich pracach malarza, nie wyłączając jego najważniejszego dzieła – ołtarza z Santa Trinita we Florencji¹⁰².

Za najstarszy, niekwestionowany obraz, który wyszedł spod pędzla Gentilego, uznaje się nastawę ołtarzową, namalowaną dla kościoła S. Niccolò¹⁰³

⁹⁷ L. Grassi (dz. cyt., s. 10) stwierdził, że wczesna edukacja Gentile nie była ani sienieńska, ani umbryjska, lecz z całą pewnością lombardzka. Zob. także: A r s l a n, dz. cyt., s. 679; M a g a g n a t o, dz. cyt., s. 74; S p e n c e r, dz. cyt., s. 483; M i c h e l e t t i, dz. cyt., s. 83; *Storia dell'arte classica e italiana*, s. 88-90; J a c n i a c k a, dz. cyt., szp. 970; S. M a c i o c e, *Il gotico internazionale. Gentile da Fabriano e Pisanello*, Firenze 1989, s. 28; D e M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 14; t e n ż e, *Gentile da Fabriano*, Firenze, s. 11; Z a m p e t t i, D o n n i n i, dz. cyt., s. 91. P o r. C h r i s t i a n s e n, dz. cyt., s. 5-17.

⁹⁸ D e M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 14; t e n ż e, *Gentile da Fabriano*, Firenze, s. 11.

⁹⁹ Madonna col Bambino tra San Francesco e Santa Chiara. Pavia, Pinacoteca Malaspina, n. 176, 56,5 x 42 cm. Za: D e M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 43.

¹⁰⁰ Wpływ Giovannino de Grassi widoczny jest w sposobie malowania niezwykle szczupłych palców dłoni. Taka maniera jest szczególnie widoczna w dłoniach Madonny i św. Franciszka. D e M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 30.

¹⁰¹ Tamże, s. 11.

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Obraz mógł być pierwotnie przeznaczony do kościoła Santa Caterina in Castelvechio. Zob. na ten temat: D e M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 36.

w Fabriano¹⁰⁴. Tablica ta, przedstawiająca tronującą Maryję z Dzieciątkiem w otoczeniu św. Mikołaja, św. Katarzyny oraz klęczącego donatora, pochodzi jeszcze z końca *trecenta*. Powstała prawdopodobnie około 1395 r.¹⁰⁵ Widoczny jest w niej styl dojrzałego artysty, obeznanego z dworską sztuką Lombardii, która charakteryzowała się silnymi akcentami realistycznymi oraz dużą intensywnością barw. Obraz cechuje zmysłowość atmosfery, naturalistyczne oddanie drzew i ukwieconej łąki, a także miękki modelunek postaci.

W ołtarzu z Berlina widoczne są wyraźne odwołania do miniatur z *Tacuinum* i *Theatrum sanitatis*, powstających w bezpośrednim kręgu Giovannino de Grassi i Michelino da Besozzo¹⁰⁶. Takie wzory określają przede wszystkim postać św. Katarzyny. Dekoracyjność natomiast i elegancja sylwetki Madonny z Dzieciątkiem, wydłużone palce dłoni św. Mikołaja, a w szczególności namalowane jak owoce cherubiny, które w koronach drzew grają na różnych instrumentach, są ewidentnym wspomnieniem sztuki Michelino di Besozzo¹⁰⁷.

Pierwszy dokument będący świadectwem życia i twórczości Gentilego pochodzi z 27 lipca 1408 r. Jest to akt zapłaty za zaginiony dzisiaj obraz, wykonany dla weneccjanina Francesco Amadi¹⁰⁸. Wynika z niego, że najpóźniej od r. 1408 Gentile przebywał w Wenecji. Jest jednak wielce prawdopodobne, że przybył tam wcześniej. Było to możliwe dzięki bliskim kontaktom i wzajemnym relacjom, jakie łączyły ród Chiavellich z *Serenissima*. Pobyt Gentilego w mieście lagun, który jest całkiem dobrze znany, obfitował w liczne dzieła. Jego imię pojawiło się w tym czasie w *Scuola di San Cristoforo dei Mercanti*¹⁰⁹. Dzięki relacji Sansovina, zawartej w dziele *Venetia civiltà nobilissima e singolare*, wiadomo, że Gentile cieszył się

¹⁰⁴ *Madonna col Bambino tra san Nicola e santa Caterina*, Gemäldgalerie, Berlin-Dahlem, nr 1130, 131 x 113. za: De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 38. Zob. także: Longhi, dz. cyt., s. 119; Michelotti, dz. cyt., s. 83; Longhi, *Disegno della pittura italiana*, s. 16. K. Christiansen (dz. cyt., s. 85-86) uznaje ten obraz za późniejszy w stosunku do Madonny z Galleria Nazionale dell'Umbria.

¹⁰⁵ Grassi, dz. cyt., s. 9; Michelotti, dz. cyt., s. 83; De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 37; tenże, *Gentile da Fabriano*, Firenze, s. 11.

¹⁰⁶ Grassi, dz. cyt., s. 9; tenże, *I disegni italiani del Trecento e Quattrocento. Scuole fiorentina, senese, marchigiana, umbra*, Venezia 1961, s. 142.

¹⁰⁷ Grassi, dz. cyt., s. 9; Castelfranchi-Vegas, dz. cyt., s. 21.

¹⁰⁸ Grassi, dz. cyt., s. 18; Michelotti, dz. cyt., s. 83; De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 60; tenże, *Gentile da Fabriano*, Firenze, s. 13.

¹⁰⁹ De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 62; Wohl, dz. cyt., s. 298; De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Firenze, s. 13.

ogromną sławą. Dlatego też wypłacano mu jednego dukata dziennie i przyśługiwał mu przywilej noszenia ubrań z otwartymi rękawami. Było to dowodem uznania ze strony władz Republiki dla jego zasług¹¹⁰. Dobitym przykładem, jak wielka musiała być jego sława, było zamówienie, jakie otrzymał w 1411 r.: zlecono mu wykonanie fresków w Sali Wielkiej Rady Pałacu Dożów. Freski te, pełniące funkcję propagandową, były kontynuacją cyklu rozpoczętego przez Guariento w latach 1366-1367¹¹¹. Gentile wykonał scenę bitwy morskiej rozgrywającej się pod Wenecją pomiędzy papieżem Aleksandrem III i cesarzem Fryderykiem Barbarossą. Malowidło podkreślało znaczący dla zwycięstwa papieża udział w starciu doży Sebastiano Ziani¹¹². W pracach nad tym zleceniem pomagali mu prawdopodobnie Pisanello, Jacobello del Fiore, Niccolo di Pietro oraz przebywający wówczas w Wenecji Michelino da Besozzo¹¹³.

Niezachowane do dnia dzisiejszego freski z Pałacu Dożów były prawdopodobnie momentem przełomowym dla malarstwa weneckiego, punktem wyjścia od tradycji sztuki bizantyńskiej z elementami gotyku padewskiego ku sztuce i kulturze zachodniej. Ukończono je przed r. 1419, kiedy miało miejsce pierwsze zebranie Wielkiej Rady. Gentile nie uczestniczył jednak do końca w pracach nad ich wykonaniem. Jego pobyt w Wenecji został przerwany w 1414 r., poprzez wezwanie na dwór Pandolfa Malatesty do Brescii w celu wykonania dekoracji kaplicy Starego Ratusza¹¹⁴.

Zanim Gentile opuścił Wenecję, wykonał na jej terenie kilka obrazów. Niewątpliwie zlecenie dla Pałacu Dożów było najważniejszym dziełem z tego okresu, ale pobyt wśród lagun obfitował i w inne, ważne dla artysty prace. Andrea de Marchi za najstarsze świadectwa z okresu weneckiego uznał zachowany fragment obrazu *Madonny z Dzieciątkiem*, przechowywanego w Pinacoteca Nazionale w Ferrarze¹¹⁵, oraz tablicę przeznaczoną dla kościoła San Domenico w Perugii, znajdującą się obecnie w Pinacoteca Nazionale dell'Umbria¹¹⁶. Obraz z Perugii jest jego zdaniem ważnym ogniwoem pomiędzy miniatorską sztuką ołtarza z Berlina i bardziej delikatną techniką malarską

¹¹⁰ M i c h e l e t t i, dz. cyt., s. 83; W o h l, dz. cyt., s. 299.

¹¹¹ Z a m p e t t i, D o n n i n i, dz. cyt., s. 73.

¹¹² W o h l, dz. cyt., s. 299.

¹¹³ Z a m p e t t i, D o n n i n i, dz. cyt., s. 73; W o h l, dz. cyt., s. 299.

¹¹⁴ W o h l, dz. cyt., s. 299.

¹¹⁵ Ferrara, Pinacoteca Nazionale, nr 326, 58 x 48 cm. Za: D e M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 91.

¹¹⁶ D e M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Firenze, s. 13.

Poliptyku z Valleromita. Artysta do widocznych w naturalistycznym ukazaniu natury miniatorskich elementów sztuki lombardzkiej oraz do delikatnego *chiaroscuro* sztuki sieneńskiej wprowadził elementy weneckie. Są one widoczne zwłaszcza w gotyckiej skrzyni tronu, na którym siedzi Maryja. Jego forma została zaczerpnięta ze sztuki Lorenzo Veneziano (np. *Ołtarz della Celestia* z Brery), a zdobiący ją architektoniczny ornament (liczne maswerki, wimpergi, pinakle) jest „cytatem” zaczerpniętym ze współczesnej mu dekoracji weneckich budynków¹¹⁷.

Najważniejszy spośród zachowanych dzieł z okresu weneckiego jest ołtarz z Valle Romita – poliptyk ze sceną koronacji Maryi w centrum¹¹⁸. Po bokach sceny głównej w niebiańskim ogrodzie stoją dwaj założyciele zakonów żebraczych: św. Franciszek i św. Dominik, a dalej postacie św. Hieronima i św. Marii Magdaleny. Ich lekko wygięte ciała zdają się poruszać w rytm muzyki, granej przez aniołów siedzących na niebiańskim łuku. W górnej części skrzydeł bocznych ołtarza zostały przedstawione sceny z życia świętych: św. Jan na pustyni, śmierć św. Piotra, medytacja św. Tomasza oraz św. Franciszek otrzymujący stygmaty. Ołtarz ten został zamówiony przez Chiavello Chiavellego dla zakupionego i odbudowanego w 1405 r. klasztoru Santa Maria di Valdisso obok Fabriano. Zamówienie to mógł złożyć Chiavelli podczas swego pobytu w Wenecji, gdzie służył jako żołnierz¹¹⁹.

Poliptyk z Valle Romita dzięki wyrafinowanej kolorystyce, zainteresowaniu naturalistycznym detałem w wyższych partiach, a także płynnym, giętkim kształtom i delikatnemu rysunkowi, jest określany jako pierwsze arcydzieło, które wyszło spod pędzla Gentile. Wytworność i elegancja cechują przede wszystkim centralną część ołtarza ze sceną koronacji Maryi, dokonywaną przez Trójcę Świętą. W rysach twarzy Maryi i Chrystusa, w kaligraficznym układzie ich szat, a przede wszystkim w postaci Boga Ojca otoczonego przez czerwone cherubiny, powracają wspomnienia sztuki lombardzkiej z kręgu *Tacuinum sanitatis* i Michelino da Besozzo¹²⁰. Program ikonograficzny został tu bardzo dokładnie przemyślany. Autor wprowadził gradację światów: od ziemskiego, poprzez część anielską, do nieba boskiego¹²¹. Na szczególną uwagę zasługuje układ ciała Maryi oraz gest skrzyżowanych na piersiach

¹¹⁷ T e n ż e, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 49.

¹¹⁸ Milano, Pinacoteca di Brera, nr 497. Za: D e M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 87.

¹¹⁹ W o h l, dz. cyt., s. 299.

¹²⁰ G r a s s i, dz. cyt., s. 12; Zob. także: M i c h e l e t t i, dz. cyt., s. 83-84.

¹²¹ Z a m p e t t i, D o n n i n i, dz. cyt., s. 98.

dłoni, który symbolizuje pokorę i uniżenie. Takie przedstawienie jest niebiańskim wariantem przewijającego się przez całą twórczość Gentile motywu ikonograficznego *Madonna dell'Umiltà*. Całość kompozycji uzupełniała scena Ukrzyżowania, znajdująca się pierwotnie nad centralną kwaterą¹²².

Pod koniec pobytu Gentile w Wenecji powstała *Madonna z Dzieciątkiem*, przechowywana w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku¹²³. Jest ona kontynuacją ikonografii Madonny z Perugii, przy jednoczesnej radykalnej zmianie formy. Przestrzeń obrazu jest wyraźniej zaznaczona, a postacie przedstawione w sposób bardziej organiczny, co nie występowało w jego wcześniejszych pracach. Autor zwraca mniej uwagi na szczegóły, malując je w sposób bardziej syntetyczny¹²⁴. Uniesiona w geście błogosławieństwa ręka Dzieciątka sugeruje, zdaniem De Marchiego, że obraz stanowił część większej całości, z przedstawieniem donatora w lewym skrzydle bocznym¹²⁵.

Jak już zostało wspomniane, od r. 1414 Gentile przebywał w Brescii, gdzie na zlecenie Pandolfa Malatesty dekorował kaplicę Starego Ratusza. Freski, będące owocem pięcioletniego pobytu artysty w Brescii, uległy niestety w XVI w. zniszczeniu. Ich temat jest nam znany dzięki napisanemu w 1458 r. przez Umbertino Posculo dziełu *De laudibus Brixiae oratio*. Autor wspomina w nim, że jedna ze scen przedstawiała św. Jerzego zabijającego smoka¹²⁶. Dodaje również, że fresk ten namalowany był w sposób tak naturalistyczny, że nawet tacy antyczni rzeźbiarze, jak Fidiasz i Poliklet, a nawet malarz Apelles mogliby pozazdrościć Gentilemu takiego kunsztu¹²⁷. Z pobytu Gentile na dworze Pandolfa Malatesty zachowała się niezwykle wyrafinowana w kolorystyce tablica, przedstawiająca Madonnę z Dzieciątkiem na tle owocowej girlandy¹²⁸.

¹²² Powszechnie uznawana za zaginioną, została odnaleziona 10 grudnia 1991 r. przez Everetta Fahya w londyńskim domu aukcyjnym Philips. Za: De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 56, 90.

¹²³ New York, Metropolitan Museum of Art, nr 30, 95, 262, 86 x 55,8 cm. Za: De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 91.

¹²⁴ Taka forma przedstawienia skłoniła Grassiego do połączenia go z doświadczeniami rzeźbiarzy florenckich, Jacoppo della Quercia i Nanniego di Banco. Ustalił tym samym datę powstania obrazu na okres pobytu artysty w Brescii lub nawet we Florencji. Grassi, dz. cyt., s. 22.

¹²⁵ De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 57.

¹²⁶ Wohl, dz. cyt., s. 299.

¹²⁷ Christiansen, dz. cyt., s. 17-18.

¹²⁸ *Madonna z Dzieciątkiem*, New Haven, Yale University, Art Gallery. Za: De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 101.

Gdy w październiku 1418 r. nowo wybrany papież Marcin V, wracając z soboru w Konstancji, zawitał do Bresci, Pandolfo Malatesta zamówił u Gentilego jego portret. Obraz ten musiał bardzo spodobać się papieżowi, skoro wkrótce potem zaprosił malarza do Rzymu. Z 28 września 1419 r. pochodzi dokument, w którym Gentile prosi Malatestę o ochronę dla ośmiu ludzi i ośmiu koni, by móc spokojnie dołączyć do orszaku papieża, przebywającego we Florencji¹²⁹.

Zanim jednakże artysta udał się do Florencji, odwiedził swe rodzinne miasto. Udał się tam, by zapłacić zaległe podatki i uregulować długi, co poświadczają odpowiednie dokumenty¹³⁰. Na miejscu wykonał dwustronny ołtarz, ukazujący na jednej stronie koronację Maryi, a na drugiej – stygmatyzację św. Franciszka. Przedstawienia te różnią się diametralnie między sobą, należą do odmiennych koncepcji formalnych. W *Koronacji Maryi* pobrzmiewa jeszcze echo gotyckiej delikatności form, zmierzającej ku lepszemu, bardziej realnemu oddaniu wolumenu postaci¹³¹. Pojawia się tam znany ze wcześniejszych prac artysty motyw anielskiego chóru. *Stygmatyzacja św. Franciszka* jest świadectwem dojrzałości w sztuce Gentile. Niesie ze sobą zupełnie inne podejście do przedstawianego tematu oraz nowy zakres środków malarskich. Ważne jest nowe zainteresowanie naturalistycznym, a czasami wręcz realistycznym przedstawieniem przyrody. Jest ono szczególnie widoczne przy porównaniu wcześniejszego przedstawienia tego samego tematu, pochodzącego z *Poliptyku z Valle Romita*. W stygmatyzacji z 1420 r. Gentile zdradził swe zainteresowania luministyczne. Unoszący się w powietrzu Chrystus-Serafin rozświetla swym boskim światłem całą scenę¹³². Ale światło, które z Niego emanuje, jest naturalne, rozchodzi się od krańców krajobrazu ku pierwszemu planowi. Gentile podjął tym samym próbę odwrócenia zasad *trecenta*, które wymagały, aby to, co znajduje się dalej, było ciemniejsze¹³³.

Na początku lat dwudziestych XV w. malarz, poprzedzony najwyraźniej dużą sławą, dostał we Florencji niezwykle ważne i prestiżowe zamówienie na nastawę ołtarzową z Pokłonem Mędrców. Zlecenie to, przeznaczone dla zakrystii kościoła Santa Trinita, złożył u Gentilego Palla di Nofri Strozzi¹³⁴. Była to we współczesnej Florencji postać niezwykle ważna, człowiek wszech-

¹²⁹ De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 104.

¹³⁰ Z a m p e t t i, D o n n i n i, dz. cyt., s. 74.

¹³¹ W o h l, dz. cyt., s. 299-300.

¹³² Tamże, s. 300; De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Firenze, s. 25.

¹³³ De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 105.

¹³⁴ Obecnie w Uffizi, Florencja, nr 1890, 300 x 282 cm. Za: *Christiansen*, dz. cyt., s. 96.

stronnie wykształcony oraz miłośnik sztuki. Cieszył się nie tylko olbrzymim majątkiem, lecz także rozległą wiedzą klasyczną. W programach zleceń, jakie składał, nie musiał podierać się pomocą innego humanisty. Jego wybory były całkiem świadome i było w nich widać zwrot ku antykowi. Swą działalność jako mecenas sztuki Palla Strozzi rozpoczął z chwilą śmierci swego ojca, Onofrio, która nastąpiła 3 kwietnia 1418 r. Jego gust artystyczny, a także niezwykle poczucie harmonii, znajomość i podziw dla sztuki antycznej, oddaje najpełniej jednolitość stylistyczna zakrystii, widoczna zarówno w partii dekoracji architektonicznej, jak i w wyposażeniu. Przy jej realizacji pracowali wybitni twórcy tego czasu. Część rzeźbiarską wykonał Ghiberti, wspomagany prawdopodobnie przez Michelozza, a dekorację malarską stworzyli malarze związani z gotykiem międzynarodowym, między innymi Lorenzo Monaco. Do tej samej kaplicy, do której był przeznaczony nieukończony ołtarz autorstwa Lorezo Monaco, Palla Strozzi zlecił Gentilemu wykonanie Pokłonu Mędrców¹³⁵.

Dzieło to jest pierwszym sygnowanym i datowanym obrazem Gentilego. Widoczne są w nim komponenty wszystkich środowisk, jakie miały wpływ na ukształtowanie się osobowości artystycznej malarza: francuskiej sztuki dworskiej przefiltrowanej przez środowisko lombardzkie, sztuki sieneńskiej, weneckiej, a także sztuki Marche¹³⁶. Gentile mógł czerpać inspiracje do swego ołtarza z reliefu wykonanego w środowisku lombardzkim przez Balduccio di Pisa lub z obrazu Bartolo di Fredi o tej samej tematyce¹³⁷. Nadał jednak swemu przedstawieniu oryginalny charakter, zgodny z jego osobowością, ukazujący bliską jego sercu dworską kulturę, zainteresowanie przyrodą, światłem i antykiem. Ołtarz zdradza również otwarcie się artysty na współczesną sztukę florencką. Widać to w wielu szczegółach, w upozowaniu postaci, w gestach i ornamentyce, które – podobnie jak płaskorzeźby z pierwszych drzwi florenckich Ghibertiego – czerpią z ikonografii antycznych sarkofagów¹³⁸. Gentile osiągnął mistrzostwo w naturalistycznym oświetleniu, a także w perspektywnie oddanej przestrzeni. Malowanym postaciom nadał

¹³⁵ R. P a n c z e n k o, *Cultura umanistica di Gentile da Fabriano*, „Artibus et Historiae” 1983, nr 7-8, s. 28-29.

¹³⁶ G r a s s i, dz. cyt., s. 24; t e n ż e, *I disegni italiani del Trecento*, s. 142.

¹³⁷ Panczenko (dz. cyt., s. 31) wskazuje także jako wzór miniatury braci Limbourg. Nie jest jednak prawdopodobne, by Gentile mógł mieć do nich dostęp. Por. L. K a l i n o w s k i, *Malarstwo wczesnoniderlandzkie. Między gotykiem a renesansem*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Toruń, grudzień 1992*, Warszawa 1995, s. 11-23.

¹³⁸ Zob. na ten temat: P a n c z e n k o, dz. cyt., s. 31-70.

więcej wolumenu i wprowadził je w trzeci wymiar. Stało się to dla niego możliwe dzięki próbom nad trójwymiarowym ukazaniem postaci, prowadzonych na gruncie rzeźby przez Donatella i Ghibertiego. Ale Gentile był pierwszym tłumaczem tych tendencji z języka rzeźby na język malarstwa.

Pierwszy plan kompozycji tworzą dwie opozycyjne grupy. Po lewej stronie została namalowana statyczna postać Maryi z Dzieciątkiem i otaczające ją osoby. Kontrastuje z nią zdecydowanie tłum orszaku Magów, którzy składają pokłon Dzieciątku. Drugi plan został podzielony na trzy części. W każdej z nich przedstawiono po jednym zamku symbolizującym inny kontynent. Akcja w obrazie rozgrywa się w sposób symultaniczny. Ilustruje pielgrzymkę Magów, prowadzonych w różnych częściach obrazu przez tę samą gwiazdę. Wrażenie jednolitości nadaje równomierne oświetlenie, a także zharmonizowana gama barw¹³⁹. W części głównej ołtarza Gentile rozwinął przed widzem cudowny świat kultury rycerskiej z całą jej egzotyką, zadziwiającym bogactwem strojów i typów postaci. Udało mu się jednak wyjść poza ramy gotyku międzynarodowego. Jego postacie ukazane są w prawdziwym ruchu i w śmiałych skrótach perspektywicznych. Gentile dążył do jak najlepszego ukazania fizjonomii twarzy, naturalizmu w oddaniu gatunków zwierząt, a w krajobrazie drugiego planu podjął próbę dojrzałego studium natury¹⁴⁰. Mimo iż w formie obrazu dominują jeszcze cechy gotyku międzynarodowego, wprowadzenie nowego zagadnienia kompozycji oraz problem przedstawienia przyrody i człowieka włączyły twórczość Gentile da Fabriano w nurt współczesnej sztuki florenckiej, idącej ku nowym wartościom, które miała przynieść wkrótce sztuka renesansu.

W 1425 r. Palla Strozzi zamówił mniejszych rozmiarów obraz o tematyce maryjnej. Powstał w ten sposób obraz z tronuącą Maryją z Dzieciątkiem i klęczącymi u Jej stóp postaciami św. Juliana i św. Laurentego¹⁴¹. Jest on niezwykle interesujący dzięki konsekwentnemu sposobowi oświetlenia postaci oraz śmiałemu skrótowi perspektywicznemu w ukazanej tyłem postaci jednego ze świętych.

W tym czasie artysta dosyć często malował przedstawienia Madonny. Powstała wtedy między innymi *Madonna z Dzieciątkiem z Pizy*¹⁴² oraz

¹³⁹ W o h l, dz. cyt., s. 301; De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Firenze, s. 34.

¹⁴⁰ De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 164.

¹⁴¹ Frick Collection, Nowy Jork, nr 66. 1. 167, 90, 8 x 47 cm. Za: C h r i s t i a n s e n, dz. cyt., s. 100.

¹⁴² Museo Nazionale, Piza, 56 x 41 cm. Za: C h r i s t i a n s e n, dz. cyt., s. 99. Zob. De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 169, 191.

*Madonna z Dzieciątkiem z Waszyngtonu*¹⁴³. Jednak przełomowym dziełem w jego twórczości jest wykonany na zamówienie rodziny Quaratesi polptyk dla kościoła San Niccolò Sopra Arno¹⁴⁴. Centralna kwatery przedstawia tronującą w otoczeniu aniołów Maryję z Dzieciątkiem. W bocznych kwaterach ukazani są święci: Maria Magdalena, Mikołaj, Jan Chrzciciel i Jerzy. Dopelnieniem całości, ale o nieporównywalnie wyższej wartości artystycznej, są sceny z kwater predelli. To z ich powodu ołtarz ten został uznany przez Vasarięgo za najlepsze dzieło Gentile, z którego mieli czerpać inspirację Fra Angelico, Domenico Veneziano, Bicci di Lorenzo oraz inni pomniejsi artyści¹⁴⁵. W scenach predelli Gentile doskonale posłużył się światłem w celu wydobycia trójwymiarowej przestrzeni. Odszedł od delikatnego, miękkiego modelunku postaci oraz dworskiego przepychu, służącego satysfakcji zmysłu wzroku. Zwrócił uwagę na bardziej ludzką, świecką tematykę, przedstawianą w naturalistyczny sposób. W scenach z cudami św. Mikołaja, rozgrywającymi się w zwyczajnej, mieszczańskiej scenerii, Gentile podjął próbę ukazania prawdy psychologicznej o malowanych postaciach oraz przeżywanych przez nie stanach emocjonalnych¹⁴⁶.

Z Florencji artysta udał się do pobliskiej Sieny, gdzie w 1425 r. namalował dla cechu notariuszy dużych rozmiarów fresk¹⁴⁷. Polptyk ten, przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem w towarzystwie św. Jana Chrzciciela, św. Piotra, św. Pawła i św. Krzysztofa, uległ zniszczeniu podczas trzęsienia ziemi z 1798 r.¹⁴⁸ Był on eksponowany pod baldachimem na zewnętrznej ścianie Palazzo del Campo, co przyczyniło się do dużej popularności sztuki Gentile w Sienie. Fresk ten wywarł wpływ na takich malarzy, jak Sassetta i Giovanni di Paolo¹⁴⁹.

Do znanych prac, jakie Gentile wykonał przed wyjazdem do Rzymu, należy fresk namalowany w południowej nawie bocznej katedry w Orvieto. Będące obecnie w bardzo złym stanie malowidło jest jednym z najbardziej monumentalnych pod względem formy dzieł artysty. Stylistycznie i kolorystycznie natomiast jest ono wyważone i niezwykle delikatne¹⁵⁰.

¹⁴³ National Gallery of Art, Washington, D.C., nr 366, K 472. Za: C h r i s t i a n s e n, dz. cyt., s. 92. Zob.: De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 172, 191.

¹⁴⁴ M i c h e l e t t i, dz. cyt., s. 30-31.

¹⁴⁵ C o l a s a n t i, *Gentile da Fabriano*, Bergamo 1909, s. 72; W o h l, dz. cyt., s. 301.

¹⁴⁶ L o n g h i, *Opere complete*, s. 125-126.

¹⁴⁷ De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Firenze, s. 40.

¹⁴⁸ Tamże.

¹⁴⁹ V a n O s, dz. cyt., s. 79.

¹⁵⁰ De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Firenze, s. 43.

Podczas pobytu w Rzymie Gentile da Fabriano na zlecenie papieża Marcina V rozpoczął cykl fresków w bazylice św. Jana na Lateranie. Prace nad nimi przerwała mu nagła śmierć, która nastąpiła 14 października 1427 r. Fazio wspomina, że Gentile jedynie rozpoczął cykl scen z życia św. Jana Chrzciciela, a także pięć malowanych tabernakulów z engrisseilowymi figurami proroków Starego Testamentu¹⁵¹. Kontynuatorem pracy rozpoczętej przez Gentilego był prawdopodobnie Pisanello¹⁵².

Przed decydującymi zmianami w sztuce tokańskiej, wkraczającej na drogę renesansu, Gentile da Fabriano był prekursorem nowych wartości w malarstwie. Był on kluczową postacią swego czasu, łącznikiem pomiędzy sztuką późnego gotyku a kładzionymi podówczas podwalinami pod nową wrażliwość artystyczną, zwracającą się w sposób bardziej oczywisty ku człowiekowi, naturze i antykowi.

POKORA MARYI W PIŚMIE ŚWIĘTYM, PISMACH OJCÓW KOŚCIOŁA I TEOLOGÓW ŚREDNIOWIECZNYCH

By móc prześledzić proces powstania i rozwoju typu ikonograficznego *Madonna dell'Umiltà* na terenie Italii oraz jego wpływ na kształt obrazu Gentile da Fabriano z Galleria Nazionale dell'Umbria, należy zastanowić się nad problematyką chrześcijańskiej *humilitas* oraz jej odniesieniem do osoby Maryi.

Maryja dostąpiła udziału w tajemnicy uniżenia i wywyższenia poprzez swą bliskość z Synem. W Piśmie Świętym, zwłaszcza w Ewangelii św. Łukasza, można odnaleźć słowa mówiące o Jej pokorze. Odpowiedź Maryi: „Oto ja służebnica Pańska, niech mi się stanie według twego słowa!” (Łk 1, 38) na objawioną Jej przez anioła podczas Zwiastowania tajemnicę, podkreśla Jej gotowość i ufność wobec Bożej woli i słowa. Taka postawa dowodzi Jej pasywnej dyspozycyjności oraz aktywnej, wewnętrznej gotowości na przyjęcie Bożej decyzji¹⁵³. Maryja okazała coś więcej niż tylko uniżenie służebnicy.

¹⁵¹ W o h l, dz. cyt., s. 302.

¹⁵² De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Firenze, s. 44.

¹⁵³ A. Z i e g e n a u s, *Demut Marias. Dogmatik*, [w:] *Marienlexikon*, t. 2, red. R. Bäumer, L. Scheffczyk, St. Ottilien 1989, s. 168.

Przez przyjęcie w zaufaniu słowa Bożego dała także wyraz swej szlachetności i niskości wobec Pana¹⁵⁴.

Jeszcze wyraźniej pokora Maryi objawia się w wersach *Magnificat*. Słyszając słowa błogosławieństw wypowiedzianych przez Elżbietę podczas Nawiedzenia: „Błogosławiona jesteś między niewiastami [...]” (Łk 1, 42), „Matka mojego Pana” (Łk 1, 43), „Błogosławiona jesteś, któraś uwierzyła, że spełnią się słowa powiedziane Ci od Pana” (Łk 1, 45), Maryja nie odrzuca ich, ale obraca je ku Bogu: „Wielbi dusza moja Pana” (Łk 1, 46). Wielbi Ona Boga za zbawienie, które Jej objawił, gdy „wejrział na uniżenie służebnicy swojej” (Łk 1, 48).

Humilitas Maryi wyrażona w *Magnificat* nie oznacza serwilizmu i służalczości, lecz zgadza się z Jej wysokim poczuciem własnej wartości. Maryja podkreśla w ten sposób swą rolę w Bożym planie, która została zapowiedziana już w wersetach Księgi Judyty (Jdt 13, 18-20). Mówi o „moim Zbawcy” i o sobie jako „Jego Służebnicy”, którą będą błogosławić wszystkie pokolenia (Łk 1, 48)¹⁵⁵. W Maryi i przez Maryję wypełniają się oczekiwania matki Samuela i Patriarchów, Jakuba, Abrahama oraz jego potomstwa¹⁵⁶. Jednocześnie Maryja, pokorna służebnica, ogłasza nowe przykazanie, wedle którego Bóg obali dumnych i bogatych, mających władzę, a wyniesie pokornych, głodujących i bojących się Boga (Łk 1, 51-54)¹⁵⁷.

Zawarte w słowach pieśni opozycyjne przymioty Maryi: niskość i chwała oraz posłuszeństwo i wywyższenie, były powodem Boskiej decyzji, która uczyniła pokorną dziewicę Matką Najwyższego¹⁵⁸.

Pierwsi ojcowie Kościoła skupili swą uwagę na roli Maryi w dziejach Zbawienia, wykazując mniejsze zainteresowanie Jej indywidualnymi cechami. Dlatego też we wczesnej patrystyce pokora Maryi rozpatrywana jest w kontekście rozważań nad opozycją Ewa–Maryja. Nieposłuszeństwu pramatki przeciwstawiano posłuszeństwo Maryi¹⁵⁹. Według Ireneusza († 202) „węzły

¹⁵⁴ Tamże. Zob. także: H. G r a e f, *Mary. A history of doctrine and devotion*, t. 1: *From the beginning to the eve of the Reformation*, London 1963, s. 6-7.

¹⁵⁵ Por. Jdt 13, 20.

¹⁵⁶ G r a e f, dz. cyt., s. 11-12; Z i e g e n a u s, dz. cyt., s. 168.

¹⁵⁷ Opisując stosunek pokornych do Boga, Maryja używa wielu wyrażen nawiązujących do starotestamentowego pojęcia *anawim*. Ks. S. W i t e k, *Teologia pokory w Nowym Testamencie*, „Rok Biblijny i Kanoniczny”, 21(1968), nr 3, s. 130-131.

¹⁵⁸ G r a e f, dz. cyt., s. 12.

¹⁵⁹ Z i e g e n a u s, dz. cyt., s. 168.

nieposłuszeństwa Ewy zostały rozwiązane przez posłuszeństwo Marii”¹⁶⁰, „Dziewica Maria została uznana za posłuszną, gdy mówi: Oto ja służebnica Pańska, niech mi się stanie według twego słowa!”¹⁶¹.

Znaczący wkład w rozwój chrześcijańskiego pojęcia *humilitas* wniosła twórczość Orygenesusa († 254). Pokora była dla niego jednym z najcenniejszych darów, jakie przyniósł ludziom sam Chrystus. Wiąże się ona z osiągnięciem chrześcijańskiej doskonałości¹⁶². Mimo iż Orygenes nie pozostawił po sobie osobnych pism poświęconych Maryi, przez teologów XII w. został określony jako *doctor marianus*. Zasłużył na to dzięki licznym uwagom poświęconym udziałowi Maryi w dziele Zbawienia, które zawarł w różnych traktatach.

Orygenes wyłożył swe uwagi o *humilitas* Maryi w homilii pisanej do słów Ewangelii według św. Łukasza¹⁶³. Maryja jest dla niego przykładem duchowego człowieka, na równi z trzema patriarchami (Mojżesz, Jozue, Dawid), św. Janem Chrzcicielem i trzema apostołami, którzy towarzyszyli Jezusowi na Górze Przemienienia, oraz ze św. Pawłem, a pozdrowienie Elżbiety dowodzi świętości Maryi. Maryja potwierdza swą świętość modlitwą *Magnificat*, a wyrażona tam pokora jest przyczyną boskiego daru dla Jej charyzmatycznej osobowości¹⁶⁴. W pokorze tej Orygenes dostrzega cztery cnoty kardynalne, czyli całe duchowe bogactwo¹⁶⁵. Komentując wers Ewangelii św. Łukasza (1, 48): „bo wejrzał na uniżenie Służebnicy swojej”, dał uwagę: „Przez to chciała Ona powiedzieć: On wejrzał na sprawiedliwość, umiar, męstwo i mądrość swojej Służebnicy”¹⁶⁶. Orygenes dał tym początek myśli maryjnej, upatrującej w pokorze centralną cnotę Maryi.

Dla św. Ambrożego († 397) pokora powinna wiązać się z wielkością moralną, a ta ze świadomością otrzymanych od Boga darów oraz osobistej małości człowieka. Prowadzą do niej cztery cnoty kardynalne, uzdrawiające człowieka przez Jezusa, który obok wzorów zaczerpniętych ze Starego Testa-

¹⁶⁰ *Adversus Haereses* III, 22, 4. Za: Z i e g e n a u s, dz. cyt., s. 168.

¹⁶¹ Z i e g e n a u s, dz. cyt., s. 168. Zob. także: E. G i l s o n, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, Warszawa 1987, s. 23.

¹⁶² Ks. S. W i t e k, *Koncepcja pokory w patrystyce Wschodu*, „Analecta Cracoviensia”, II, 1970, s. 260.

¹⁶³ *In Luc. Hom.* 8. Za: Z i e g e n a u s, dz. cyt., s. 168.

¹⁶⁴ W. G e s s e l, *Origenes*, [w:] *Marienlexikon*, t. 5, s. 23.

¹⁶⁵ Ks. W i t e k, *Koncepcja pokory w patrystyce Wschodu*, s. 260; Z i e g e n a u s, dz. cyt., s. 168.

¹⁶⁶ *In Lc. hom.* 8. Za: Z i e g e n a u s, dz. cyt., s. 168.

mentu został uznany przez Ambrożego za wzór pokory (*principium humilitatis*)¹⁶⁷. Nauka o pokorze Maryi rysuje się na tle silnie chrystologiczno-soteriologicznej mariologii¹⁶⁸. Ambroży, będąc silnie zainteresowany rysami moralnymi Maryi, wydobyl jej pokorę z *humilitas* Chrystusa¹⁶⁹: „Patrz na pokorę i oddanie; nazywa się Służebnicą Pańską, tą, co na Matkę jest wybrana [...] Ona chciała łagodnego i pokornego porodzić, musiała też sama pokorę ukazać”¹⁷⁰.

Patrystyczną naukę o pokorze doprowadził do rozkwitu św. Augustyn († 430). Pokora implikuje według niego całkowite uniżenie się człowieka przed Bogiem¹⁷¹. Jego ujęcie *humilitas* ma wydźwięk metafizyczny, teocentryczny i chrystologiczny. Prawdziwa pokora polega na tym, aby w stosunku do Boga w ogóle nie grzeszyć, co było przywilejem tylko Chrystusa i Jego Matki, albo też stale grzechu unikać¹⁷². Chrześcijańska *humilitas* otrzymała swe znaczenie od Chrystusa pokornego. On sam jest jej normą, fundamentem oraz wzorem do naśladowania, który uwidocznił się we wcieleniu, życiu, cierpieniu i śmierci¹⁷³. Mimo iż w nauce Augustyna brak jest myśli o pokorze Maryi, wywarła ona znaczący wpływ na późniejszych teologów podejmujących myśl o Jej *humilitas*, a w tym na św. Bernarda z Clairvaux.

Duże znaczenie odegrały pisma Izydora z Sewilli († 633). Był on propagatorem ideału życia zakonnego. W swej nauce stawiał pokorę obok typowych cnót monastycznych, takich jak czystość, opanowanie siebie i żądza duszy. Pokora polega na uniżeniu się zwłaszcza wobec ludzi. Powinna też stanowić rdzeń każdej cnoty oraz nadawać jej sens ewangeliczny. Dla Izydora doskonałość bez pokory jest tylko przejawem pychy¹⁷⁴. Wyprowadził ponadto pojęcie *humilitas* od *humus*, czyli ‘ziemia’, ‘grunt’, co wpłynęło w znaczący

¹⁶⁷ Ks. S. Witk, *Interpretacja pokory w patrystyce zachodniej*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, 19(1972), z. 2, s. 10.

¹⁶⁸ L. Małunowiczówna, *Ambroży*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 1, Lublin 1985, kol. 414.

¹⁶⁹ Por. Mt 11, 29.

¹⁷⁰ CSEL 32, 50. Za: Zięgnaus, dz. cyt., s. 168.

¹⁷¹ Witk, *Interpretacja pokory*, s. 11.

¹⁷² Tamże, s. 12.

¹⁷³ Tamże, s. 13.

¹⁷⁴ Ks. S. Witk, *Kwestia pokory w średniowieczu przed Świętym Tomaszem z Akwinu*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, 19(1972), z. 2, s. 176. Zob. także: B. Raspeles, *Isidore v. Sevilla*, [w:] *Marienlexikon*, t. 3, s. 324.

sposób na późniejsze rozważania o pokorze Maryi oraz na wykształcenie się i rozwój typu ikonograficznego *Madonna dell'Umiltà*¹⁷⁵.

Teologowie okresu karolińskiego zwracali uwagę na etyczny obraz Maryi. Pojmowali Ją jako wzór do naśladowania. Autpart († 781) widział źródło wszystkich cnót Maryi w Jej pokorze: „Pokora Marii jest obiektywną [...] przyczyną Jej znaczenia zbawczego dla ludzkości i załączkiem innych zalet, które czynią Ją ideałem dla ludzi [...]. Dlatego chwalebna Dziewica ogłasza, że będzie chwalona przez wszystkie pokolenia, ponieważ Bóg wejrzał na Jej pokorę, która stała się ludzkim przyczynkiem do dziejów Zbawienia”¹⁷⁶. Także Paweł Diakon († 799) i Paschasius Radbertus († 860) uznawali pokorę za główną cnotę Maryi¹⁷⁷. To specjalne miejsce, jakie zajęła *humilitas* w wieńcu cnót maryjnych, oddziaływało później na całe średniowiecze.

W historii kształtowania się średniowiecznych koncepcji o pokorze Maryi przełomowe znaczenie miała ascetyczno-mistyczna myśl św. Bernarda z Clairvaux (1090-1153). Swą naukę o cnotach wyłożył on jasno w traktacie *De gradibus humilitatis et superbiae*¹⁷⁸, będącym teologicznym komentarzem do VII rozdziału *Reguły św. Benedykta*¹⁷⁹. Przeciwwstawił w nim dwunastu stopniom pychy dwanaście stopni pokory. Bernard dał jednocześnie klasyczne określenie pokory¹⁸⁰. By w sposób przejrzysty przedstawić hierarchię cnót, mistyk posłużył się obrazem drabiny – motywem zaczerpniętym z chrześcijańskiego Wschodu, gdzie *Klimax tou Paradisou* ze snu Jakuba było ulubionym wyobrażeniem wstępowania duszy do Boga¹⁸¹.

Bernard, czerpiąc z nauki Augustyna, nadał swemu rozumieniu pokory nieco inne znaczenie. Dla Augustyna żadna cnota nie była możliwa bez wiary i łaski. Natomiast *humilitas* Bernarda prezentuje się inaczej: „Humilitas est virtus, qua homo verissima sui agnitione sibi ipsi velescit”¹⁸². Jest ona dla niego nie tylko darem od Boga, ale także przyrodzoną człowiekowi autoref-

¹⁷⁵ M. M e i s s, *The Madonna of Humility*, „Art Bulletin”, 18(1936), s. 456; t e n ż e, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951; H. V a n O s, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300-1450*, Gravenhage 1969, s. 129; H u t e r, dz. cyt., s. 29.

¹⁷⁶ Tłumaczenie własne za: Z i e g e n a u s, dz. cyt., s. 168.

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ PL 182, 941-972. Za: W i t e k, *Kwestia pokory*, s. 182.

¹⁷⁹ W i t e k, *Kwestia pokory*, s. 182; G i l s o n, dz. cyt., s. 152-153.

¹⁸⁰ S. K ę d z i o r a, J. M i s i u r e k, *Bernard z Clairvaux św. Dzieła*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Lublin 1985, kol. 302.

¹⁸¹ V a n O s, *Marias Demut*, s. 81.

¹⁸² PL 182, 942. Za: V a n O s, *Marias Demut*, s. 81.

leksją¹⁸³. Pokora prowadzi człowieka do prawdziwego poznania siebie, co z kolei powoduje uznanie własnej małości. Drogą prowadzącą do prawdy jest Chrystus, a jego nauką – pokora¹⁸⁴.

Nauka Bernarda o *humilitas* stanowi podstawę do rozważań nad życiem ludzkim jako *Imitatio Christi*. Naśladowanie Chrystusa oznacza dla niego bycie pokornym, a pokora jest wstępnym warunkiem wiary. Pozwala ona człowiekowi podążać za Panem drogą prowadzącą do chwały¹⁸⁵. Bernard dostrzegł paralelizm, jaki zachodzi pomiędzy życiem Syna Bożego a życiem jego Matki. Uważał, że dla chrześcijanina obok „drogi Chrystusa” niezwykle ważna jest „droga Maryi”, ku której mają prowadzić rozważania tajemnicy Jej świętości i życia, wzbudzające pragnienie ich naśladowania¹⁸⁶.

Dla św. Bernarda *humilitas*, które było wstępnym warunkiem Bożego działania w człowieku, jest także ściśle związane z osobą Maryi. Bernard określa *humilitas* jako *Mater Salutis*¹⁸⁷. Sławiąc Maryję jako prawdziwe ucieleśnienie pokory, identyfikuje Ją z drabiną, która pozwala wierzącemu, a zwłaszcza mnichowi wstępować ku widzeniu Boga: „Filioli, haec peccatorum scala (scl. Maria), haec mea maxima fiducia est, haec tota ratio spei meae”¹⁸⁸. Swym braciom zakonnym tłumaczył, że *humilitas* powinno być w naturalny sposób rozumiane jako pierwszy krok na drodze do *Imitatio Mariae*. Podkreślał też, że Maryja poprzez słowa „Ecce Ancilla Domini”, wypowiedziane w scenie Zwiastowania, okazała się najpiękniejszym wcieleniem *humilitas*, przez co ma być dla mnichów „Scala peccatorum”¹⁸⁹.

Bernard z Clairvaux starał się poprzez *Imitatio Mariae* przybliżyć wiernym Maryję, która ma ich prowadzić do zbawienia. W ten sposób wpłynął na myśl i sztukę maryjną późnego średniowiecza. W propagowanej przez niego formie

¹⁸³ V a n O s, *Marias Demut*, s. 81.

¹⁸⁴ W i t e k, *Kwestia pokory*, s. 182, 183; G i l s o n, dz. cyt., s. 152.

¹⁸⁵ V a n O s, *Marias Demut*, s. 82-83.

¹⁸⁶ J. Z b i c i a k, *Bernard z Clairvaux św. Duchowość*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Lublin 1985, kol. 305.

¹⁸⁷ V a n O s, *Marias Demut*, s. 84.

¹⁸⁸ *In nativitate B.V.M. Sermo de aquaeductu*, PL 183, 441. Za: V a n O s, *Marias Demut*, s. 84. Także św. Augustyn uznawał łączność Maryi z pokorą i obrazem drabiny. Jednakże według niego drabina ta była dla ludzi nieosiągalna. Była ona drogą, po której Bóg zstępuje na ziemię: „Facta est certe humilitas scala coelestis per quam descendit Deus ad terras”. *Sermo CCVIII, In festo Assumptionis Beatae Mariae*, PL 39, 2133. Za: V a n O s, *Marias Demut*, s. 84.

¹⁸⁹ V a n O s, *Marias Demut*, s. 85.

i treści czci Matki Boskiej odnajdujemy wszystkie teologiczne komponenty późniejszego motywu dewocyjnego *Madonna dell'Umiltà*.

Także i w innych pismach powstałych w kręgu ascezy występują rozważania nad *humilitas* Maryi. W *De fructibus carnis et spiritus*¹⁹⁰, jednym z traktatów powstałych około połowy XII w., którego autorstwo przypisywane jest Hugonowi od św. Wiktora († 1141)¹⁹¹, cnoty i wady zostały uporządkowane w przejrzysty system. Najpierw zostały omówione wady pochodzące od *superbii*. Autor przeciwstawił im *humilitas* wraz z jej towarzyszkami. Stanowią je cztery cnoty kardynalne i trzy cnoty teologiczne, które występują razem jako *exercitus humilitatis*. Pokora stanowi najwyższą cnotę, jest korzeniem owocu ducha – *radix virtutum* i odgrywa rolę fundamentu wszelkich cnót¹⁹². Jest ona korzeniem, z którego wyrastają wszystkie cnoty, a jej bezcennym owocem jest *Caritas*, z której zrodził się nowy Adam, czyli Chrystus¹⁹³. Miniatury obrazujące tekst wyraźnie wskazują na utożsamienie *humilitas* z osobą Maryi. Jeszcze wyraźniej niż w traktacie *De fructibus carnis et spiritus* drzewo pokory posłużyło za znak służący dla *Imitatio Mariae* w *Speculum Virginum*, mistycznej interpretacji *Pieśni nad Pieśniami* z połowy XII w.¹⁹⁴

Rolę *humilitas* Maryi w dziele Zbawienia podjęła wielka mistyczka XII w. Hildegarda z Bingen († 1179) w swym monumentalnym dziele *Scivias*. W komentarzu do *Visio secunda* wyraźnie podkreśliła rolę Wcielenia w historii zbawienia: „Syn wyzwolił [ludzkość spod władzy Szatana] przez swą krew i poprowadził ludzi ku chwale Nieba”¹⁹⁵. Zauważyła, że dzięki Wcieleniu orszak boskich cnót powiększył się o jeszcze dwie – chrześcijańską pokorę i miłość – które w ostateczności doprowadzą do pokonania Lucyfera¹⁹⁶. Pokora Maryi była według niej niezbędnym warunkiem, dzięki któremu Chrystus mógł przyjść na Ziemię: „Pokora sprawiła, że Syn Boży urodził się z Dziewicy [...]. Syn Boży został złożony w żłobie, ponieważ jego Matka

¹⁹⁰ PL 176, 179. Za: V a n O s, *Marias Demut*, s. 81.

¹⁹¹ M e i s s, dz. cyt., s. 461; t e n ż e, *Painting in Florence*, s. 153; V a n O s, *Marias Demut*, Florence, s. 80; W i t e k, *Kwestia pokory*, s. 180.

¹⁹² M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 461; t e n ż e, *Painting in Florence*, s. 153; V a n O s, *Marias Demut*, Florence 1972, s. 85; W i t e k, *Kwestia pokory*, s. 180.

¹⁹³ V a n O s, *Marias Demut*, s. 85.

¹⁹⁴ Tamże, s. 87.

¹⁹⁵ *Scivias*, I, 2, 30-33, s. 87-90. Za: F. B e e r, *Kobiety i doświadczenie mistyczne w Średniowieczu*, Kraków 1996, s. 56.

¹⁹⁶ B e e r, dz. cyt., s. 56.

była uboga [...]. To miłość posłała Syna Bożego Jednorodzonego, który przebywał u Ojca, i przeniosła Go do łona ziemskiej matki”¹⁹⁷.

Mistyczny kierunek teologii skonkretyzowany w XIII w. przez zakony franciszkanów i dominikanów wniósł również okazałą spuściznę literacką i kulturową dotyczącą chrześcijańskiej pokory, w szczególności *humilitas* Maryi. W Italii głównie franciszkanie głosili, że *humilitas* jest podstawą wszelkich cnót, i widzieli w Maryi doskonale wcielenie tej cnoty. Mimo iż nie wyszli poza ujęcie św. Bernarda, w ich słowach można dostrzec nową intensywność, a ich mistyka i asceza mają bardziej indywidualny charakter.

Franciszkańskie rozumienie pokory wyjaśnia traktat *Meditationes Vitae Christi*¹⁹⁸. Na marginesie refleksji nad życiem Chrystusa przeprowadzono dyskurs o *humilitas*¹⁹⁹. Autor wskazuje na Pismo Święte jako na źródło nauki pokory. *Imitatio* jest dla niego jedyną drogą do Boga, która stoi otworem dla chrześcijan. Pokora, której uczy nas Ewangelia, oraz osobista refleksja, pozwalają naśladować ziemskie życie Chrystusa, dzięki czemu możemy dostąpić jego chwały. Droga poświęcenia życia, jaką Pseudo-Bonawentura (druga połowa XIII w.) zaleca klaryskom, jest przede wszystkim *Imitatio Mariae*. Na zakończenie rozważań umieszczona jest pieśń pochwalna, w której autor sławi pokorę Maryi jako najwyższą z cnót, za którą należy podążać. Wyraża również mocne przekonanie, że *humilitas* Matki Bożej objawiona w scenie Zwiastowania jest źródłem Zbawienia. W jego moralizujących uwagach, pisanych na marginesie historii Zwiastowania, możemy odnaleźć obszerny zarys dewocyjnego przedstawienia *Madonny dell'Umiltà*²⁰⁰.

Do XIII-wiecznej franciszkańskiej myśli o pokorze Maryi należy także zaliczyć pisma św. Klary z Asyżu († 1253), dla której Matka Najświętsza jawi się jako doskonały wzór ubóstwa i pokory²⁰¹. Także św. Antoni z Padwy († 1231) uznaje pokorę za nadrzędną cnotę Maryi. W kazaniu na święto Zwiastowania przyrównuje Maryję do promieniującego słońca: „[...] Najświęt-

¹⁹⁷ *Scivias*, I, 2, 30-33, s. 87-90; Za: B e e r, dz. cyt., s. 56.

¹⁹⁸ Traktat ten przeznaczony był pierwotnie do prywatnego użytku klaryski, najprawdopodobniej bł. Elżbiety, księżniczki burbońskiej, siostry Ludwika IX. *Beatam me dicent... Teksty o Matce Bożej*, red. S. C. Napiórkowski OFMConv, t. 5: *Franciszkanie średniowieczni*, Niepokalanów 1992, s. 70.

¹⁹⁹ Początkowo autorstwo tego traktatu przypisywane było Bonawenturze, ale później zaniechano takiej atrybucji. Obecnie autora traktatu określa się mianem Pseudo-Bonawentury. *Beatam me dicent...*, t. 5, s. 70.

²⁰⁰ Autor w swych rozważaniach często cytuje fragmenty pism św. Bernarda dotyczące uwielbienia *humilitas*. V a n O s, *Marias Demut*, s. 93.

²⁰¹ *Beatam me dicent...*, t. 5, s. 14.

sza Maryja była jako słońce jaśniejące podczas Zwiastowania anielskiego²⁰². Promieniowanie to odnosi do czterech cnót: „Możesz to odnieść do czterech cnót, z których każda w Marii potrójnie promieniowała. Mianowicie z cnoty wstrzeźliwości miała Ona oględność ciała, skromność mowy, pokorę serca²⁰³. O pokorze Matki Bożej mówi także przy okazji innego kazania, napisanego na dzień Wniebowzięcia. Przyrównuje w nim Maryję do naczynia: „Najświętsza Dziewica była naczyniem przez pokorę, złotym przez ubóstwo, mocnym a całym przez dziewictwo, ozdobnym wszelkim drogim kamieniem nagrody²⁰⁴.”

Również Bernardyn ze Sieny († 1444) wynosi pokorę jako najwyższą cnotę Maryi. Według niego właśnie pokora umożliwiła światu Zbawienie. Stwierdza ponadto, że Maryja była świadoma tego, że Bóg wybrał Ją ze względu na Jej *humilitas*²⁰⁵. W nawiązaniu do Pozdrowienia Anielskiego napisał: „[...] w słowie Ave jest jeszcze w inny sposób ukazana godność i wzniosłość natury Dziewicy, wolnej także od [biada]: ciała, świata i szatana. Czyli nie podlegała tym trzem rzeczom, o których mówi Jan, że wszystko co jest na świecie, to: pożądlivość ciała, pożądlivość oczu i pycha żywota” (1 J 2, 16). „Chciwość bowiem wykluczyła przez ubóstwo, nieczystość przez dziewictwo, diabła zaś, czyli pychę, przez pokorę, ponieważ te cnoty posiadała w najdoskonalszym stopniu²⁰⁶.”

Największy wpływ na rozwój formy przedstawienia *Madonny dell'Umiltà* miały rozmyślenia św. Bonawentury († 1275). Podobnie jak Bernard zalecał *Imitatio Christi*, które przybiera najwyższą formę w praktyce rad ewangelicznych, a przede wszystkim ubóstwa, z naśladowaniem Chrystusa łączy się ściśle *Imitatio Mariae*²⁰⁷. Zalecał oddawanie szczególnej czci Maryi, która w jego pismach przyrównywana jest do Ziemi: „[...] notandum igitur, quod incarnationis mysterium sic est duodecim metaphoris designatum, quae a terra humilitatis incipiunt²⁰⁸”. W innym miejscu napisał: „Terra nostra Virgo

²⁰² Antoni z Padwy, *Z kazania na Zwiastowanie Najświętszej Maryi Panny*, [w:] *Beatam me dicent...*, t. 5, s. 22.

²⁰³ Tamże.

²⁰⁴ Tamże, s. 29.

²⁰⁵ Van Os, *Marias Demut*, s. 98.

²⁰⁶ Bernardyn ze Sieny, *Z kazania 52 o Pozdrowieniu Anielskim*, [w:] *Beatam me dicent...*, t. 5, s. 140.

²⁰⁷ E. Zieliński, *Bonawentura. Myśl filozoficzno-teologiczna*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Lublin 1985, kol. 783.

²⁰⁸ Za: Van Os, *Marias Demut*, s. 129.

Maria est²⁰⁹. Wyraził w ten sposób związek, jaki zachodzi pomiędzy wszystkimi wierzącymi na Ziemi, który daje im jednocześnie możliwość nawiązania łączności z Maryją. Takie myślenie wpłynęło na przedstawienie Marii Pokornej na ukwieconej łące²¹⁰.

Wśród przedstawicieli zakonu dominikanów na największe zainteresowanie zasługuje postać św. Katarzyny ze Sieny († 1380). Jej myśl jest zgodna z poglądem głównego teologa tego zakonu, św. Tomasza, który uznawał w pokorze fundament życia duchowego: „spiritualis aedificii fundamentum”²¹¹. Święta Katarzyna mało mówi w sposób bezpośredni na temat Maryi. Sens jej pism stanowią głównie rozważania chrystologiczne. Jednakże *Imitatio Mariae* odgrywało w jej życiu szczególną rolę. Tak jak św. Franciszek poprzez swoje życie nazywany był *alter Christus*, tak Katarzyna była nazywana *altera Maria*²¹². Uznaje się, że Katarzyna w swym postępowaniu, ciągle wzorując się na Maryi, w znacznym stopniu osiągnęła cnotę pokory.

Święta Katarzyna przywiązywała dużą rolę do Zwiastowania. Według niej decydujące znaczenie dla tajemnicy Zbawienia miały słowa „Verbum caro factum est”. W jej rozumieniu Maryja przyjęła biernie słowo Boże, nazywa Maryję księgą zapisaną przez Ducha Świętego. Podkreśla, że słowami „Ecco l’ancella del Signore, sia fatto a me seconda la parola tua” Maryja dała przykład człowiekowi, który dzięki wolnej woli może przyjąć w siebie to, co boskie²¹³.

Podobnie jak św. Bonawentura, Katarzyna przyrównuje Maryję do ziemi. W napisanym w 1375 r. liście do siostry Paoli z Fiesole tak się wyraża: „Bene sie di vergognare la umana superbia, di vedere Dio tanto umiliato nel ventre di Maria dolce, la quale fu quello campo dolce dove fu seminato el seme della parola incarnata dell Figliuolo di Dio. Veramente, dolcissima suore, questo bendetto e dolce campo di Maria fece in lei questo verbo inestato nella carna sua, come il seme che si gita nella terra, che per lo caldo dell sole germina et rae fuore il frutto, e’l guscio rimane alla terra”²¹⁴. Podobne słowa zwarte są w modlitwie, jaką odmawiała św. Katarzyna w dzień Zwiastowania: „Maria terra fruttifera. Tu Maria, sie quella piante novell, dalla quale abbiamo il fiore odorefore del Vebo Unigenito Figliuolo di Dio, pero-

²⁰⁹ Tamże.

²¹⁰ Tamże.

²¹¹ Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 461.

²¹² V a n O s, *Marias Demut*, s. 99.

²¹³ Tamże, s. 122.

²¹⁴ Za: V a n O s, *Marias Demut*, s. 130.

che in te, terra fruttifera, fu seminato questo Verbo. Tu sei la terra e le piante”²¹⁵. Porównując Maryję z ziemią, św. Katarzyna kładzie nacisk na pasywność przyjęcia przez Maryję Chrystusa, co jest typowe dla kultu Matki Boskiej w kręgu dominikańskim. W przeciwieństwie do św. Bonawentury, który porównywał Maryję z „terra germinans”, św. Katarzyna określa Ją jako ziemię, na którą pada ziarno²¹⁶. Myśl tej wielkiej mistyczki dominikańskiej, jej życie, liczne cuda, a także kult, jakim darzyła obrazy Matki Boskiej Pokornej, miały znaczący wpływ na popularność przedstawień *Madonny dell’Umiltà* na terenie Italii.

POWSTANIE I ROZWÓJ TYPU IKONOGRAFICZNEGO *MADONNA DELL’UMILTÀ* NA TERENIE ITALII

Pojawienie się typu ikonograficznego *Madonna dell’Umiltà* wiąże się ściśle z rozwojem średniowiecznej myśli teologicznej, przemianami społeczno-ekonomicznymi oraz powstaniem nowych ruchów religijnych na terenie Italii w XIII i XIV w. Decydującą rolę w powstaniu tego typu przedstawienia odegrały rozważania teologów franciszkańskich i dominikańskich, działających w miastach Toskanii²¹⁷. Czynniki te wpłynęły w sposób zasadniczy na nowe pojmowanie sztuki oraz wprowadzenie nowych tematów do malarstwa. Postawiono sztuce nowe zadania, a za jej nadrzędny cel uznano intelektualne i emocjonalne pośrednictwo pomiędzy człowiekiem i Bogiem, co było zgodne z ówczesną pobożnością oraz prywatną dewocją, która stała się wówczas niezwykle popularna²¹⁸.

Wynikiem takich dążeń był zwrot symbolicznej i narracyjnej funkcji obrazów. W tym okresie większego znaczenia nabrały przedstawienia i historie z życia Chrystusa, Najświętszej Maryi Panny oraz świętych, które zostały wyjęte z dogmatycznych cykli Zbawienia. Nie straciły jednak swego sym-

²¹⁵ Tamże.

²¹⁶ Tamże.

²¹⁷ Duży nacisk na rolę przemian społeczno-ekonomicznych w pojawieniu się nowych form obrazów religijnych na terenie Toskanii w XIV w. kładzie Friedrich Antal (*The florentine painting and its social background in the fourteenth and in the early fifteenth century*, New York 1947).

²¹⁸ Tamże, s. 136.

bolicznego znaczenia, które teraz stawało się bardziej czytelne i przystępne do prywatnej dewocji. Powstające od końca XIII i na początku XIV w. obrazy dewocyjne²¹⁹ były ucieleśnieniem niezwykle silnej tendencji do stworzenia jak najbardziej bezpośredniego, emocjonalnego, współczującego kontaktu pomiędzy widzem a przedstawionymi postaciami świętych. Osiągnięto to poprzez ograniczenie liczby figur w obrazie do kilku najważniejszych, ukazanych w niezwykle intymnych scenach²²⁰.

Godny odnotowania jest fakt, że powstanie obrazów dewocyjnych wiąże się zasadniczo z dwoma tematami: *Imago Pietatis*, czyli przedstawieniem umęczonego Chrystusa, oraz Maryi z Dzieciątkiem, ukazywanej w różnych ikonograficznych wariantach. Przedstawienia te wykonywano zazwyczaj na tablicach małego formatu, które umieszczano na ołtarzach bractw religijnych, cechów lub zamożnych rodzin. Zawieszano je także w innych miejscach, np. na ścianach kaplic, tak że funkcjonowały poza liturgicznym kontekstem²²¹.

²¹⁹ Jedną z pierwszych definicji przedstawienia dewocyjnego (*Andachtsbild*) zawarł w artykule opublikowanym w 1927 r. E. Panofsky. Zob. t e n ż e, *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und Maria Mediatrice*, [w:] *Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927. (Znajomość artykułu opieram na tłumaczeniu T. Dobrzeńckiego: E. P a n o f s k y, *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka* w: t e n ż e, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 95-121). Przedstawienie dewocyjne określił jako wyodrębnione z przedstawień historycznych i reprezentacyjnych. Ma ono na celu „stworzenie widzowi możliwości kontemplacyjnego pograżenia się w treści przedstawienia, będącej przedmiotem jego rozważań, inaczej mówiąc, do spowodowania duchowego połączenia się podmiotu z przedmiotem” (tamże, s. 96). Panofsky stwierdził, że proces kształtowania przedstawień dewocyjnych zachodził w dwojaki sposób: przez izolowanie tematu z „przedstawień scenicznych” bądź przez uczłowieczenie przedstawień reprezentacyjnych, tak aby mogły być bardziej przystępne do medytacji (tamże, s. 97-98). Podobną definicję podał M. Meiss (*The Madonna of Humility*, s. 452-453); t e n ż e, *Painting in Florence and Siena*, s. 145. Definicję Panofskiego uzupełniła Dorothy C. Schorr, która podkreśliła, że emocjonalny związek pomiędzy kontemplującym obrazem widzem i świętymi postaciami jest osiąganym poprzez podkreślenie intymnego związku zachodzącego pomiędzy przedstawionymi na obrazie figurami. Na tej podstawie określiła przedstawienie dewocyjne jako „a representation of the Virgin and Child in which the figures, through their emotional relationship to each other, evoke an intimate and sympathetic response in the beholder”. D. C. S c h o r r, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York 1954, s. VII. Za: C. J. P u r t l e, *The Marian paintings of Jan van Eyck*, Princeton 1982, s. 99. Zaprezentowane powyżej definicje obrazu dewocyjnego były wielokrotnie poddawane krytyce. Zob. W. M a r c i n k o w s k i, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994, s. 29-30.

²²⁰ M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 453.

²²¹ Z czasem obrazy dewocyjne przeniknęły w sferę domu mieszkalnego i oprócz funkcji religijnej pełniły funkcję ozdoby. A. S. L a b u d a, *Paolo di Giovanni Fei. Madonna karmiąca Dzieciątko*, [w:] *Opus Sacrum. Wystawa ze zbiorów Barbary Piaseckiej-Johnson. Katalog*, red. J. Grabski, Warszawa 1990, s. 42.

Ogromny wpływ na wykształcenie się nowych przedstawień Maryi miały pisma franciszkańskich i dominikańskich teologów, którzy kontynuowali zapoczątkowaną przez św. Bernarda z Clairvaux myśl o *Imitatio Christi* i *Imitatio Mariae*. Pisma św. Bonawentury, św. Antoniego z Padwy, Pseudo-Bonawentury czy Katarzyny Sieneńskiej wpłynęły na to, że Maryja przestała być przedstawiana jedynie jako tronująca Królowa Niebios. Coraz częściej zaczęto ukazywać Ją jako czułą, kochającą Matkę Boga, jako skromną kobietę siedzącą na niskiej poduszce lub z czasem na ziemi. Postawa Dzieciątka także straciła ceremonialność. Przedstawiano je jako zwykłe dziecko, przytulane czy karmione²²².

Motyw ten stał się opozycją do licznych *Maest* wieku poprzedniego i zyskał nazwę *Madonny dell'Umiltà*²²³, czyli Matki Boskiej Pokornej²²⁴. Intymną więź Maryi i Dzieciątka oraz ich bliski kontakt z odbiorcą osiągnięto przez specyficzne rozwiązanie kompozycji. Podtrzymywane lub karmione Dzieciątko odwraca się od patrzącej na odbiorcę Matki w stronę widza, tak jakby chciało go wciągnąć w treść obrazu. Taka konstrukcja podyktowana była wymogami personalizmu przedstawień dewocyjnych²²⁵. Już sama nazwa: *Madonna dell'Umiltà* wskazuje na fakt, że Maryja ukazana jest w szczególnym stanie emocjonalnym lub psychicznym. W ten sposób typ ten zbliża się do innych przedstawień dewocyjnych, takich jak *Pietas Christi*, nazwany również *Mężem Boleści*. Tak jak typ *Pietà* powstał jako „przedstawienie Madonny, która zamiast żywego Dzieciątka trzyma martwe ciało Ukrzyżowanego”²²⁶, tak przedstawienie Maryi Pokornej należy traktować jako owoc podobnej transformacji. Wyłoniło się ono z reprezentacyjnych przedstawień

²²² A n t a l, dz. cyt., s. 144-145.

²²³ Przedstawienia siedzącej na ziemi Maryi określono jako typ *Madonny dell'Umiltà* (ang. *Madonna of Humility*, niem. *Demutsmaria*, pol. *Maria Pokorna*), ponieważ na kilku wczesnych przykładach znajdowały się inskrypcje mówiące o tym, że pokora Maryi na obrazie wyrażona jest przez jej niską pozycję. V a n O s, *Siense Altarpieces*, s. 97.

²²⁴ A n t a l, dz. cyt., s. 145. Zob. także: L. R e a u, *Iconographie de l'art. chretien*, t. 2, Paris 1957, s. 97; G. F e r g u s o n, *Signs and symbols in Christian art*, New York 1961, s. 94; E. G u l d a n, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Köln 1966, s. 132; G. S c h i l l e r, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. 1, Gutersloh 1981, s. 58; t a ż, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. 4, cz. 2, Gutersloh 1980; P. W i l h e m, *Geburt Christi*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikongraphie*, t. 2, Freiburg 1970, szp. 94; G. M. L e c h n e r, *Umiltà*, [w:] *Marienlexikon*, t. 6, 1994, s. 512.

²²⁵ M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 453-454; t e n ż e, *Painting in Florence*, s. 146. Zob. także: L e c h n e r, dz. cyt., s. 512.

²²⁶ P a n o f s k y, dz. cyt., s. 99.

Maryi z Dzieciątkiem, jako obraz matczynej miłości i czułości. Te dwa typy przedstawień, obrazujące początek i koniec ziemskiego życia Chrystusa oraz związanych z tym matczynych uczuć, uzupełniają się nawzajem. Za ich wspólny mianownik należy uznać ukazanie Maryi siedzącej na ziemi w stanie duchowej pokory²²⁷.

Niewątpliwie u podstaw przedstawienia *Madonny dell'Umiltà* leżą poglądy św. Franciszka, który uznawał pokorę za jedną z najważniejszych cnót chrześcijańskich, odnosząc ją głównie do postaci Maryi. Dużą rolę odegrał także radykalny odłam franciszkanów – Ruch Spirytualistów, którego przedstawiciele po śmierci św. Franciszka pragnęli pędzić pokorne i ubogie życie, zgodne z pierwotnymi założeniami twórcy zakonu²²⁸. Zaproponowane przez franciszkanów i dominikanów uwielbienie cnoty pokory, której najpełniejszym ucieleśnieniem była osoba Maryi, nie było czymś nowym. Wzorów dla dewocyjnych przedstawień w typie *Madonny dell'Umiltà* należy szukać w traktatach z kręgu ascezy: *De fructibus carnis et spiritus* i *Speculum Virginum*, oraz ilustrujących je miniaturach. Nie wykazano jednak, by liczne przedstawienia z dwunasto- i trzynastowiecznych traktatów, ilustrujące równość pomiędzy Maryją i *Humilitas*, wpłynęły w sposób bezpośredni na wykształcenie się przedstawień *Madonny dell'Umiltà*²²⁹.

W okresie *trecenta*, zanim powstało odrębne przedstawienie *Madonny dell'Umiltà*, pokora Maryi ukazywana była w różnych scenach narracyjnych. Podobnie jak w interesującym nas typie ikonograficznym, Maryja siedziała, klęczała lub skłaniała się ku ziemi. W pozycji siedzącej ukazywana była w scenie Ukrzyżowania²³⁰, Pokłonu Trzech Króli²³¹ i Zwiastowania²³² – czyli

²²⁷ M e i s s, *Painting in Florence*, s. 145.

²²⁸ A n t a l, dz. cyt., s. 156.

²²⁹ Zob. na ten temat: V a n O s, *Marias Demut*, s. 86-89.

²³⁰ Wczesnym przykładem takiego przedstawienia jest Ukrzyżowanie, autorstwa Duccia di Buonsegni, o nieznanym miejscu przechowywania (reprodukowane w „Dedalo”, XI, s. 267). Inne przykłady to: tryptyk z 1340 r. Bernarda Daddiego (Cambridge, Fogg Art Museum) i Ukrzyżowanie autorstwa naśladowcy Simone Mariniego (Boston, Museum of Fine Arts). Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 456.

²³¹ Barna da Siena (San Gimignano, Kolegiata); Baronzio, ołtarz z 1345 r. z Urbino; tablice z Rimini (w kolekcji O. Kahn i Kolekcji Parrich). Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 456.

²³² Dwie tablice ze Zwiastowaniem, autorstwa naśladowcy Simone Martiniego, znajdujące się w kolekcji Stoclet i Zwiastowanie Mistrza Madonny Strauss, pochodzące z Berlina; Zwiastowanie Bartolomeo Bulgariniego z kolekcji Johnson. Taki motyw pojawia się także w szkole Bernardo Daddiego (np. Tryptyk z Dijon) oraz we fresku Taddiego Gaddi z kościoła S. Croce. Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 456.

w momentach, w których najbardziej uwidoczniła się jej pokora. Wynikająca z treściowego przesłania wydarzenia klęcząca Maryja była przedstawiana w scenie Bożego Narodzenia²³³, Zwiastowania²³⁴ i Koronacji²³⁵, a w pozycji leżącej z twarzą do ziemi ukazana została w kilku Ukrzyżowaniach²³⁶. We wszystkich tych przedstawieniach Jej pokora została zaakcentowana niską pozycją na obrazie. Takie ujęcie postaci Maryi w poszczególnych scenach, chociaż miało swe uzasadnienie w kontekście historycznym, było przede wszystkim wynikiem wymogów, jakie niosła za sobą osobista dewocja. Ułożenie ciała stało się bardziej naturalne, tak by wyglądało na układ postaci w rzeczywistym świecie, tak jak mógłby zachować się wierny, kontemplujący obraz.

Samodzielne przedstawienie Maryi Pokornej wywodzi się z wyżej wymienionych scen narracyjnych. Dwaj główni badacze ikonografii *Madonny dell'Umiltà* wskazują jednak dwie różne sceny. Millard Meiss genezę tego przedstawienia widzi w obrazach Bożego Narodzenia²³⁷, a Henk Van Os przychyliła się do zawartej już w dwunasto- i trzynastowiecznych miniaturach myśli o związku pokory Maryi z jej predestynacją do bycia Matką Boga, która objawiła się podczas Zwiastowania²³⁸.

Meiss sugeruje, że duży wpływ na wykształcenie się obrazów Maryi Pokornej miała konotacja słowa *humilis* i *humilitas* z ziemią lub gruntem, zaproponowana przez Izydora z Sewilli i rozwinięta później w kontekście osoby Maryi przez św. Bonawenturę i św. Katarzynę Sieneńską. Autor zwraca uwagę na fakt, że ziemia była łączona w przedchrześcijańskich wierzeniach z na-

²³³ Pacino di Buonguardia, Drzewo Życia, Florencja, Accademia; Taddeo Gaddi, Florencja, Accademia; Bernardo Daddi, Florencja, Uffizi. Typ przedstawienia z klęczącą Maryją w scenie Bożego Narodzenia stał się bardziej popularny ok. 1400 r., co miało związek z wizjami św. Brygidy Szwedzkiej. Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 459.

²³⁴ Klęcząca Maryja do sceny Zwiastowania została wprowadzona po raz pierwszy prawdopodobnie przez Giotto we fresku w Capella dell'Arena. Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 459.

²³⁵ Tablica nr 125 z Muzeum w Valencji, wykonana ok. 1320 r.; ołtarz Vitale da Bologna z kościoła S. Salvatore w Bolonii z ok. 1355 r.; tablica Barnaby da Modena z National Gallery w Londynie. Motyw ten rozwinął się na terenie Emilii i północnej Italii. Na terenie Toskanii nie cieszył się popularnością aż do okresu *quattrocenta* (Fra Angelico, Paryż, Luwr; Fra Filippo Lippi, Florencja, Uffizi). Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 459.

²³⁶ Motyw ten powstał w Sienie. Przykłady to: Simone Martini, Antwerpia; Ambroggio Lorenzetti, Cambridge, Fogg Art Museum; Barna da Siena, San Gimignano, Kolegiata. Wczesnym przykładem spoza Sieny jest Ukrzyżowanie ze szkoły Pietra Cavalliniego z kościoła S. M. Di Donna Regina w Neapolu. Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 459.

²³⁷ M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 455; t e n ż e, *Painting in Florence*, s. 147.

²³⁸ V a n O s, *Marias Demut*, s. 77-141.

rodzinami oraz śmiercią. Znalazło to odbicie w chrześcijańskich przedstawieniach Bożego Narodzenia i Opłakiwania, w których Maryja była przedstawiana w pozycji siedzącej na ziemi, podtrzymując postać Chrystusa na swym łonie. Meiss zwraca uwagę na zależność pomiędzy tymi dwiema narracyjnymi scenami, która polega na podobieństwie ich formy, zawartej w nich wspólnej wartości *humilitas* oraz typologicznej myśli upatrującej w narodzinach Chrystusa prefigurację jego śmierci²³⁹.

Na początku XIV w. przedstawienie Maryi Pokornej zostało wyodrębnione ze sceny Bożego Narodzenia²⁴⁰ i w tym samym czasie typ *Pietà* wyłonił się ze sceny Opłakiwania. Według Meissa punktem wyjścia dla *Madonny dell'Umiltà* były przedstawienia Maryi karmiącej, tak zwanej *Marii Lactans* lub *Madonna dell'Latte*, które miały długą tradycję ikonograficzną²⁴¹. Następnie odrodziły się w sztuce Italii. Temat ten został wprowadzony ponownie przez Simone Martiniego, który ok. 1330 r. na obrazie z Berlina (Berlin, Museum Dahlem) ukazał Maryję jako pokorną Służebnicę uciszającą Dzieciątko²⁴². Przedstawienie karmiącej Maryi było doskonale rozumiane przez ówczesnych wiernych jako wyjętą ze sceny Bożego Narodzenia postać Matki, rozmyślającej nad przeznaczeniem swego Syna.

W opozycji do Millarda Meissa Henk Van Os wyprowadził przedstawienie *Madonny dell'Umiltà* ze sceny Zwiastowania²⁴³. Maryja jako *Ancilla Domini* okazuje się w niej uzdolniona do bycia Matką Boga, co jest zapowiedzią Jej czci. Poparcia dla takiej hipotezy autor szukał przede wszystkim w pismach ojców Kościoła i teologów średniowiecznych, którzy rozważali pokorę Maryi głównie w kontekście Zwiastowania oraz następującego po nim Nawiedzenia z Ewangelii św. Łukasza. Jako punkt wyjścia wykształcenia się

²³⁹ M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 456; t e n ż e, *Painting in Florence*, s. 149. Zob. także: H u t e r, dz. cyt., s. 29.

²⁴⁰ Podobny pogląd reprezentują: H u t e r, dz. cyt., s. 29 i W i l h e l m, dz. cyt., s. 94.

²⁴¹ Korzenie przedstawień *Marii Lactans*, czyli Maryi karmiącej i uciszającej Dzieciątka, sięgają pierwszych wieków chrześcijaństwa. Najstarsze przedstawienia pochodzą z III w. z katakumb Priscilli, a nieco późniejsze przykłady są znane ze sztuki koptyjskiej od V do X w. P. M o r s b a c h, *Lactans* [w:] *Marienlexikon*, t. 3, s. 701; zob. także: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 454; t e n ż e, *Painting in Florence*, s. 147.

²⁴² M o r s b a c h, dz. cyt., s. 702. Zob. także: W. B r a u n f e l s, *Maria, Marienbild. Das Marienbild in der Kunst des Westens bis zum Konzil von Trient*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, Freiburg 1970, kol. 186.

²⁴³ Podobny pogląd reprezentuje G. M. Lechner, *Umiltà*, s. 512. Zob. także: S c h i l l e r, dz. cyt., t. 4, cz. 2, s. 192.

wizerunku Maryi Pokornej Henk Van Os wskazał sienieńskie przedstawienia Zwiastowania z pierwszej ćwierci XIV w. takich mistrzów, jak Simone Martini oraz Ambroggio i Pietro Lorenzetti²⁴⁴. Wyciągnęli oni w swych obrazach końcowy wniosek wpływający z rozwoju myśli teologicznej, która interpretowała scenę Zwiastowania Maryi jako nagrodę za Jej pokorę.

Pierwsze samodzielne przedstawienie *Madonny dell'Umiltà* pojawiło się na fresku wykonanym przez Simone Martiniego w tympanonie katedry Notre Dame-des-Doms w Awinionie²⁴⁵. Należy ono do monumentalnej kompozycji z wieloma przedstawieniami, tworzącymi jednolitą całość architektoniczną i ikonograficzną. Aby zrozumieć w pełni sens założenia, należy „czytać” je z góry na dół, od trójkątnego tympanonu z Chrystusem ukazany jako *Salvator Mundi*, ku interesującemu nas dolnemu tympanonowi z Pokorną Maryją²⁴⁶. Obie kompozycje oddziela bogato zdobiona krawędź z Gołębicą Ducha Świętego pośrodku. Freski w lunecie ukazują Maryję siedzącą na ułożonej na ziemi poduszce, otoczoną aniołami²⁴⁷. W żagielkach nad nimi ukazane są sylwetki aniołków, z których jeden przynosi Maryi koronę chwały, a drugi, z lilią u stóp, nasuwa skojarzenie ze sceną Zwiastowania. Podtrzymywane przez Matkę Dzieciątka trzyma w jednym ręku banderolę ze słowami „Erop sum Lux Mundi”, a drugą udziela błogosławieństwa fundatorowi fresku – kardynałowi Jacoppo Stefaneschi. Maryja ukazana jest tutaj jako pośredniczka, której pokora pozwala na pomoc fundatorowi w dostępie do *Salvatora*

²⁴⁴ Siedząca na ziemi Maryja w obrazach ze szkoły Lorenzettich była umieszczana w domowej scenerii (tryptyk, Pinacoteca Siena; tryptyk Maestro Pietro da Ovile(?) z kolekcji Johnson, Filadelfia). Van Os, *Marias Demut*, s. 112.

²⁴⁵ Tamże, s. 101. Zob. także: M. L a c l o t t e, *L'ecole d'Aignon. La peinture en Provence aux XIV et XV siècles*, Paris 1960; E. C a s t e l n u o v o, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Milano 1962; G. C o n t i n i, M. C. G o z z o l i, *L'opera completa di Simone Martini*, Milano 1970, s. 101; H u t e r, dz. cyt., s. 29; S c h i l l e r, dz. cyt., t. 4, cz. 2, s. 192; M. S k u b i s z e w s k a, *Malarstwo europejskie w średniowieczu*, t. 4: *Malarstwo Italii w latach 1250-1400*, Warszawa 1980, s. 98; E. C a r l i, *La pittura senese del Trecento*, Venezia 1981, s. 118; B e r t e l l i, B r i g a n t i, G i u l i a n o, dz. cyt., s. 110; L e c h n e r, dz. cyt., s. 512; V a n O s, *Sieneze Altarpieces*, s. 79; P. T o r r i t i, *Simone Martini*, Firenze 1991, s. 42.

²⁴⁶ V a n O s, *Marias Demut*, s. 101.

²⁴⁷ F. Enaud (*Les fresques de Simone Martini a Avignon*, „Les Monuments Historiques de la France”, 1963, s. 109-180) uważa, że nowość ikonografii przedstawienia ukazującego Maryję, zamiast na tronie, na ziemi mogła być podyktowana kształtem romańskiego tympanonu, w którego formę Simone Martini musiał wpisać swój fresk. Zob. także: C o n t i n i, G o z z o l i, dz. cyt., s. 101.

Mundi. Została ukazana jako prawdziwa *scala del cielo*, po której Syn Boży zstąpił do ludzi, aby mogli mieć udział w niebiańskich radościach. Dlatego jeden anioł przynosi Jej koronę chwały, a drugi (z lilią) wskazuje wierzącemu Jej wyniesienie, obecne już w momencie Zwiastowania²⁴⁸. Gest błogosławieństwa udzielanego przez Dzieciątka kardynałowi łączy przedstawienie pokornej Dziewicy z długą tokańską tradycją tronujących Madonn. Biegunowość tych przeciwnych, a zarazem uzupełniających się koncepcji dotyczących natury Maryi, *humilitas* i *majestas*, stała się nowym i powracającym tematem teologicznych rozmyślań i powstających pod ich wpływem obrazów. Awiniońskie przedstawienie Maryi Pokornej dało wyraz nowej tendencji, która doprowadziła do powstania późniejszych innowacji ikonograficznych i do coraz śmielszych kontrastów pomiędzy przedstawieniem pokory Maryi i wyniesieniem Jej godności²⁴⁹.

Model ikonograficzny zastosowany w Awinionie przez Simone Martiniego został podjęty przez jego ucznia, który w 1345 r. namalował przedstawienie *Madonny dell'Umiltà* nad grobem Johanna Aquinas w kościele San Domenico Maggiore w Neapolu²⁵⁰. Wprowadził on tematykę Maryi Pokornej do sztuki funeralnej, prawdopodobnie w kontekście hymnu *Salve Regina*, a szczególnie wersu *post hoc exilium*²⁵¹. Forma tablicy przypomina portal z Notre-Dame-des-Doms. Karmiąca Maryja także siedzi na ułożonej na ziemi poduszce, ale autor wprowadził dodatkowo do obrazu atrybuty Niewiasty Apokaliptycznej. Zgodnie ze słowami Apokalipsy św. Jana: „Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami” (J 12, 1), namalował u stóp Maryi sierp księżyca. Takie przedstawienie wskazywać miało na pokorę Maryi jako cel dla Jej wywyższenia²⁵².

Przedstawienia te dały początek nowemu wizerunkowi Maryi, który stał się niezwykle popularnym tematem zamówień składanych przez franciszka-

²⁴⁸ V a n O s, *Marias Demut*, s. 102.

²⁴⁹ H u t e r, dz. cyt., s. 29.

²⁵⁰ Simone Martini prawdopodobnie namalował także niezachowane dziś przedstawienie Maryi Pokornej na neapolitańskim dworze króla Roberta. Przypuszczenie to wydaje się całkiem uzasadnione, jeśli weźmie się pod uwagę dużą sympatię, jaką król darzył cały zakon franciszkański, a zwłaszcza jego radykalne skrzydło, Ruch Spirytualistów. A n t a l, dz. cyt., s. 221.

²⁵¹ Prawdopodobnie także postać kardynała Stefaneschi z fresku awiniońskiego miała świadczyć o funeralnym kontekście przedstawień *Madonny dell'Umiltà*. Podobny charakter sugerują wczesne przedstawienia w tym typie z terenów Marche i Emilii. V a n O s, *Sieneese Altarpieces*, s. 76.

²⁵² V a n O s, *Marias Demut*, s. 106; L e c h n e r, dz. cyt., s. 513.

nów, a zwłaszcza dominikanów²⁵³, dla których zgodnie z myślą św. Augustyna pokora była najwyższą cnotą chrześcijańską. Obrazy w tym typie zawieszano głównie w kościołach oraz na ścianach klasztorów. Pełniły one niezwykle ważną funkcję, a mianowicie miały pomagać mnichom w duchowych ćwiczeniach prowadzących do *Imitatio Mariae*. Przez głęboką kontemplację pokory i ubóstwa Maryi zawartą w obrazach mnisi mieli dążyć do duchowych narodzin Chrystusa w swoich sercach²⁵⁴.

Pozostaje jednak pytanie o miejsce powstania i autorstwo typu ikonograficznego *Madonna dell'Umiltà*. Georggiana Goddard King w opublikowanym w 1935 r. artykule *The Virgin of Humility* za miejsce jego powstania uznała Hiszpanię, skąd dopiero wtórnie miał być wprowadzony na teren Italii, do leżącego obok Umbrii regionu Marche. Jako źródła takiego typu wskazała syryjskie i armeńskie legendy o dzieciństwie Chrystusa oraz ich znajomość wśród Spirytualistów z Marche, będących w stałych kontaktach z dworem neapolitańskim i Hiszpanią²⁵⁵. Wydaje się jednak, że przypuszczenie to nie ma solidnych podstaw.

Bardziej prawdopodobna wydaje się teza Meissa o wspólnym pochodzeniu kompozycji większości *Madonn dell'Umiltà* od jakiejś jednej, dzisiaj zaginionej Madonny Simone Martiniego. Autor zbudował taką hipotezę na podstawie dużych zbieżności stylistycznych zachodzących pomiędzy dwoma, wcześniej powstałymi obrazami Madonny Pokornej. Dostrzegł wyraźne podobieństwo kompozycji i układu ciała Maryi z Dzieciątkiem w tablicy namalowanej przez pochodzącego z Ligurii artystę Bartolomeo da Camogli i w obrazie mistrza ze szkoły Martiniego ze zbiorów Kaiser Friedrich Museum w Berlinie oraz ich wspólną zależność od sztuki Simone²⁵⁶. Meiss zwrócił ponadto uwagę na podobny układ kompozycji w innych obrazach *Madonny dell'Umiltà*, pochodzących z warsztatów sienneńskich. Wskazał między innymi na cztery obrazy z warsztatu Andrea di Bartolo, które wykazują podobne związki, widoczne głównie w analogicznym ułożeniu nóg siedzącej Maryi, sposobie odchylenia głowy oraz geście Dzieciątka²⁵⁷. Następnie Meiss odrzucił tezę

²⁵³ M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 462-463. Zob. także: W i l h e l m, dz. cyt., kol. 94; Reâu (dz. cyt., s. 97) dodaje, że motyw ten jest z pewnością pochodzenia dominikańskiego. Por. G. Goddard K i n g, *The Virgin of Humility*, „Art Bulletin”, 17(1935), s. 474-491.

²⁵⁴ V a n O s, *Sieneese Altarpises*, s. 84-85.

²⁵⁵ K i n g, dz. cyt., s. 474-491.

²⁵⁶ M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 435-436.

²⁵⁷ Dwa obrazy: jeden w Ehrich Galleries, Nowy Jork, drugi o nieznanym dziś miejscu

King o możliwości pochodzenia tego motywu na terenie Italii z Marche²⁵⁸. Podkreślił też, że zależność od sieneńskiego typu *Madonny dell'Umiltà* zdradzają obrazy ze szkoły bolońskiej²⁵⁹, padewskiej²⁶⁰, szkoły z Modeny²⁶¹, Pisy²⁶², Pistoii²⁶³ i Wenecji²⁶⁴, które zaczęto malować nie wcześniej niż przed r. 1350. Podsumowując stwierdza, że taki typ przedstawienia mógł powstać tylko w Toskanii: w Sienie lub we Florencji²⁶⁵.

Na grunt sztuki florenckiej wprowadził go Bernardo Daddi lub jego uczeń pochodzący z Marche – Alegretto Nuzi²⁶⁶. Pierwsze przedstawienie, wykonane do ołtarza z Bigallo, było jeszcze wpisane w scenerię Bożego Narodzenia. Maryja, siedząc na ziemi, tuli Dzieciątka do swej piersi. Była to pierwsza próba środowiska florenckiego, zmierzająca do wyodrębnienia samodzielnego wizerunku Maryi Pokornej. Pierwsze niezależne przedstawienie *Madonny dell'Umiltà* stworzył Daddi w 1348 r. w ołtarzu namalowanym dla kościoła S. Giorgio Rubella pod Florencją. W ten sposób otworzył innym florenckim malarzom drogę do nowego sposobu przedstawiania Maryi. Temat ten kontynuowali we Florencji liczni malarze, m.in. Jacoppo di Cione, który w namalowanym ok. 1380 r. obrazie dodał do tradycyjnego przedstawienia pewne nowe elementy, a także uwolnił się od schematu z karmiącą Maryją. Do osobliwości ikonograficznych tego obrazu należy wprowadzenie towarzy-

przechowywania (reprodukowany w „International Studio”, February, 1931, s. 30) były sygnowane przez Andrea di Bartolo, trzeci pochodzi z kolekcji Kress, czwarty – z kolekcji Stoclet w Brukseli. Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 437.

²⁵⁸ Reau wskazał Umbrię lub Marche jako regiony, z których motyw ten został przejęty przez szkołę sieneńską. Reau, dz. cyt., s. 97.

²⁵⁹ Wszystkie obrazy w tym typie są stosunkowo późnej daty: Andrea da Bologna, 1372, Pausla, Galleria; Lippo Dalmasio, Bolonia Pinacoteca; tego samego, w Galerii w Pistoii i w kościele S. Giovanni in Monte w Bolonii; Giovanni da Bologna, Akademia w Wenecji; tego samego, Brera, Mediolan. Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 438.

²⁶⁰ Niccolo Semitecolo, 1367, Padwa, Biblioteca Capitolare. Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 438.

²⁶¹ Paolo da Modena, 1372, Modena, Galleria. Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 438.

²⁶² Giovanni di Niccolo: Cà d'Oro, Wenecja oraz kolekcja Kressa w Nowym Jorku. Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 438.

²⁶³ Madonny znajdujące się w kościele S. Bartolomeo in Pontano. Meiss podkreśla fakt, iż mimo stałych wpływów florenckich w sztuce Pistoii w tablicach tych widać elementy sieneńskie. M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 438.

²⁶⁴ Przypisywane Paolo Veneziano, z kolekcji Thyssen, z kościoła S. Anastasia w Weronie oraz z National Gallery w Londynie. M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 438-441.

²⁶⁵ Tamże, s. 446-447.

²⁶⁶ A n t a l, dz. cyt., s. 181.

szących Maryi aniołów, postaci Boga Ojca oraz Ducha Świętego, zstępującego na Dzieciątka pod postacią gołębicę. Carl Huter widzi w tym przedstawieniu nawiązanie do wprowadzonej w tym czasie we Florencji przez Niccolo di Tommaso zrewidowanej ikonografii sceny Bożego Narodzenia, inspirowanej *Objawieniami* św. Brygidy Szwedzkiej. Sposób, w jaki Cione przedstawił leżącego na łonie Dziewicy i wznoszącego dłoń ku jej piersi Chrystusa, jest widoczną aluzją zarówno do scen Bożego Narodzenia, jak i do Opłakiwania, czyli próbą przywrócenia przedstawieniu *Madonny dell'Umiltà* jej pierwotnych, narracyjnych związków²⁶⁷. Podobną tendencję, ale zaznaczoną w sposób bardziej oczywisty, reprezentuje obraz *Madonna ze śpiącym Dzieciątkiem*, wykonany przez nieznanego mistrza weneckiego. W centrum obrazu została przedstawiona Maryja Pokorna, a nad nią *Pietà*²⁶⁸.

Twórczą rolę w kształtowaniu się ikonografii *Madonny dell'Umiltà* odegrało w ostatnim dwudziestoleciu XIV w. środowisko weneckie. Wprowadzona została tu po raz pierwszy ukwiecona łąka jako grunt, na którym siedzi Maryja. Zastąpiła ona wszechobecną na terenie Toskanii niewielką poduszkę. Obrazy z Maryją na ukwieconej łące stały się niezwykle popularne wśród malarzy weneckich²⁶⁹. Malowali je m.in. Catarino²⁷⁰, Jacobello di Boromo, Giovanni da Bologna²⁷¹. Duże znaczenie odegrała twórczość Lorenzo Veneziano. Wykorzystał on rozpowszechniony w środowisku florenckim motyw Maryi karmiącej Dzieciątka i połączył go z przymiotami królewskości²⁷². W stworzonym przez niego modelu Maryja siedziała zwykle na łuku symbolizującym sklepienie niebieskie, a u Jej stóp rozpościerała się ukwiecona łąka, identyfikowana z rajskim ogrodem²⁷³. W takich przedstawieniach Veneziano przez postać karmiącej Maryi odwoływał się do sceny Bożego Narodzenia,

²⁶⁷ H u t e r, dz. cyt., s. 29-30.

²⁶⁸ Tamże, s. 30. Taki sposób konstruowania treści przedstawień *Madonny dell'Umiltà* nie był czymś nowym. Podobny układ możemy zaobserwować już w tablicy Bartolomeo da Camogli, gdzie w dole przedstawienia został ukazany krzyż z narzędziami męki.

²⁶⁹ A. De M a r c h i, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, s. 51.

²⁷⁰ Tryptyk z Madonną dell'Umiltà, Wenecja, Gallerie. Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 448.

²⁷¹ Madonna z Worcester Museum, namalowana ok. 1380-1385 r. Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 448.

²⁷² H u t e r, dz. cyt., s. 32.

²⁷³ Tego typu przedstawienia mogły być wynikiem teologicznych rozmyślań św. Bonawentury oraz św. Katarzyny ze Sieny, porównujących Maryję z ziemią. Inspiracją do takich przedstawień mogły być też słowa Oblubienicy z *Pieśni nad Pieśniami*: „Wchodzę do mego ogrodu, siostrzo ma, oblubienico” (PnP 5, 1). Zob. L e c h n e r, dz. cyt., s. 514.

a dzięki ukwieconej łące, będącej *de facto* niebiańskim ogrodem, nawiązywał do Jej królewskiej natury. Takie przedstawienia były wymownym wyrazem współczesnej tendencji zmierzającej do oddania w obrębie typu *Madonny dell'Umiltà* majestatu Maryi²⁷⁴.

Za kontynuację rozwoju przedstawienia Maryi Pokornej, zapoczątkowaną przez Lorenzo Veneziano, należy uznać dwa obrazy autorstwa Gentile da Fabriano (z Galleria Nazionale dell'Umbria oraz z Metropolitan Museum w Nowym Jorku). W obrazach tych dominuje motyw królewskości Maryi, a wątek odnoszący się do Jej pokory został wprowadzony przez nietypowy charakter tronu, którego siedzisko tworzy dywanik z bujnej trawy i kwiatów. Ponadto Gentile, zastępując oparcie tronu obramieniem utworzonym z różanego krzewu, wprowadził propozycję trzeciego motywu – *hortus conclusus*, symbolu dziewictwa Maryi oraz jej Niepokalanego Poczęcia. W obrazie z Perugii wprowadził dodatkowo temat koronacji Maryi jako logiczne uwieńczenie tendencji *trecenta*, dążącej do połączenia cnoty pokory Maryi oraz Jej królewskości jako jednoczesnych i uzupełniających się przymiotów.

Przedstawienia *Madonny dell'Umiltà* koronowanej w *hortus conclusus* stały się odtąd ważnym i niezwykle popularnym motywem ikonograficznym malarstwa pierwszej połowy XV w. nie tylko w kręgu Veneto, ale także w pozostałych środowiskach artystycznych Italii, a nawet Europy. Typ przedstawienia stworzony przez Gentile stał się punktem wyjścia wielu malarzy z niemalże wszystkich środowisk Italii początku XV w. Jego wpływ można odnaleźć m.in. w obrazach Giovanniego di Paolo²⁷⁵, Stefana da Verona²⁷⁶ i Pisanelła²⁷⁷, na których koronowana Maryja siedzi na ukwieconej łące w towarzystwie polnych ptaków, pawia i przepiórki, będących symbolami pokory i królewskości²⁷⁸.

²⁷⁴ Zob. M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 448.

²⁷⁵ Na temat wpływu twórczości Gentile na Giovanniego di Paolo zob. V a n O s, *Marias Demut*, s. 128-142.

²⁷⁶ Przedstawienia Madonny z Worcester Museum i Galerii w Weronie. Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 448.

²⁷⁷ *Madonna della Quaglia*, Verona, Museo di Castelvecchio, Za: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 448. Zob. także: H u t e r, dz. cyt., s. 34.

²⁷⁸ H u t e r, dz. cyt., s. 34.

ANALIZA IKONOGRAFICZNA

By móc przeprowadzić analizę ikonograficzną poszczególnych elementów budujących tkankę znaczeniową obrazu *Madonna z Dzieciątkiem i muzykującymi aniołami* z Galleria Nazionale dell'Umbria, wydaje się uzasadnione prześledzenie ikonografii Maryi tronującej w malarstwie Italii do końca XIV w., a także najważniejszych zagadnień związanych z kształtującą się na początku XV w. ikonografią *hortus conclusus*. Pełnię ikonograficzną obrazu stanowią również inne ważne szczegóły formalne, jak: anioły podtrzymujące koronę nad głową Maryi; gotycki ukwiecony tron, na którym siedzi Maryja z Dzieciątkiem; łąka, na której rozgrywa się cała scena; grupa postaci anielskich, śpiewających antyfonę *Regina coeli*. Istotne jest, aby wskazać na ich rolę w kształtowaniu treści i charakteru całego dzieła, jako obrazu dewocyjnego w typie *Madonna dell'Umiltà*.

Motyw tronującej Maryi w sztuce łączy się ściśle z teologicznymi rozważaniami nad królewskością Dziewicy. Zapowiedź czci Maryi jako *Regina* przynoszą już fragmenty Starego Testamentu, w których wymienione są królewskie postacie kobiece. Psalm 45, uznany przez tradycję żydowską i chrześcijańską za mesjanistyczny, zawiera wers: „Córki królewskie wychodzą ci na spotkanie, królowa w złocie z Ofiru stoi po twojej prawicy” (Ps 45, 10). Fragment ten już w liturgii wczesnego średniowiecza był odnoszony do Najświętszej Maryi Panny, a także do świętych dziewic i wdów²⁷⁹. Również w innych miejscach Starego Testamentu pojawiają się królewskie postacie kobiece, będące figurą Maryi. W Księdze Estery przedstawiona jest małżonka władcy perskiego Aswerusa – Estera, która dzięki swej interwencji u króla uratowała swych rodaków, Żydów, od zguby (Est 2, 17; 4, 11; 5, 1-5; 8). Późniejsza tradycja²⁸⁰ oraz liturgia²⁸¹ dostrzegły w Esterze figurę Maryi, która jako *Sponsa Christi Regis* odznacza się pięknem i łaską oraz ratuje ludzkość od zguby²⁸². Podobnie może być rozumiana postać Batszeby, żo-

²⁷⁹ M. P e t e r, *Wykład Pisma Świętego Starego Testamentu*, Poznań 1969, s. 549.

²⁸⁰ Św. Bonawentura, św. Albert Wielki, św. Alfons Liguori. Za: ks. L. A n d r z e j e w s k i, *Królewskość Matki Bożej*, [w:] *Gratia Plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*, red. B. Przybylski, Poznań 1965, s. 390.

²⁸¹ Święto Objawienia Maryi Panny Niepokalanie Poczętej (11, II), ósma antyfona z jutrzni (Est 15, 13) oraz responsorium po siódmej lekcji (Est 15, 3). Za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 390.

²⁸² Tamże.

ny króla Dawida i matki króla Salomona, która w typologicznej interpretacji ojców Kościoła została przyrównana do Eklezji²⁸³.

W Piśmie Świętym Nowego Testamentu prawdę o królewskiej godności Maryi kryją dwa fragmenty Ewangelii św. Łukasza. Jest ona zawarta w scenach Zwiastowania (Łk 1.30-33) i Nawiedzenia Elżbiety (Łk 1, 43), gdzie Maryja została przedstawiona jako Matka Chrystusa Króla i Pana²⁸⁴. Do osoby Maryi jako królowej odnosi się ponadto fragment Apokalipsy św. Jana „[...] Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na głowie wieniec z gwiazd dwunastu” (Ap 12, 1)²⁸⁵.

W okresie patrystycznym ojcowie i pisarze Kościoła, zarówno Wschodu, jak i Zachodu, stwierdzili fakt królewkości Maryi. W swych pismach nazywają ją Panią i Królową. Św. Efreem († 373) zwraca się do Niej słowami: „Dziewico czcigodna i dziedziczko, Królowo i Pani, strzeż mnie i chroń pod skrzydłami swymi, by nie napastował mnie szatan, siewca zguby i aby ten wróg bezecny nie zatryumfował nade mną”²⁸⁶. Św. Hieronim († 419), św. Piotr Chryzolog († 450) i nieco później św. Izydor z Sewilli († 636) poszukiwali dowodów królewkości Maryi w etymologii jej imienia²⁸⁷. Jako Panią i Królową określają Maryję także późniejsi pisarze, Leoncjusz z Bizancjum († 542)²⁸⁸ oraz św. Grzegorz Wielki († 604)²⁸⁹. Św. Modest z Jerozolimy († 634) nazwał Maryję „Władczynią śmiertelnych” oraz zapoczątkował myśl odnoszącą do Jej osoby, słowa Ps 45, 10: „królowa w złocie z Ofiru stoi po twojej prawicy”²⁹⁰. Po raz pierwszy w okresie patrystycznym, zależność królewkości Maryi od jej Boskiego Macierzyństwa została dostrze-

²⁸³ Św. Augustyn (*Contra Faustum Manichaeum*), Izydor z Sewilli oraz pierwsza wersja Biblii umoralniającej (XIII w.). M. B o c i a n, *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*, Kraków 1998, s. 66.

²⁸⁴ A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 390.

²⁸⁵ U. B z ó w k a, *Treści ikonograficzne portalu grobowej kaplicy św. Anny na zamku krzyżackim w Malborku*, „Roczniki Humanistyczne”, 23(1975), z. 5, s. 33-34.

²⁸⁶ *Oratio ad Ssmam Dei Matrem*, [w:] *Opera omnia*, t. 6, Romae 1947, s. 564. Cyt. za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 390.

²⁸⁷ Zob. A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 390-391.

²⁸⁸ Nazywa Maryję „Panią” i „Świątą Królową”. *Adv. Nest.*, lib. III, cap. 9 – PG 86, 1641. Za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 391.

²⁸⁹ W *Dialogach* zwraca się do Maryi jako do „naszej Pani”. PL 77, 349. Za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt. s. 391.

²⁹⁰ *Encomium in Dorm. Deip.* – PG 86, 3289-3290. Za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 391.

żona przez biskupa Jana z Tessalonik († 649) oraz Anastazego Synajskiego († 700), który napisał: „Ten, który narodził się z Dziewicy, jest Królem. Dzięki Niemu, którego porodziła, jest Ona nazwana w sensie ścisłym Królową, naszą Władczynią, Matką Boga. Oto dlaczego patrząc na nią mówimy: Stała królowa u boku jego”²⁹¹. Wyrazicielem podobnej opinii był św. Anzelm z Krety († 720), który określił Maryję: „trzykrotnie Królową, świętą Matką Boga”²⁹². Dla ukształtowania się ikonografii Maryi tronującej duże znaczenie miała inwokacja do Bogurodzicy, wypowiedziana przez patriarchę Konstantynopola, św. Germana († 733): „Zasiądź [na tronie], o Pani, godzi się bowiem być, jako najchwalebniejsza wśród królów Królowa, zajęła miejsce”²⁹³. Kwintesencją patrystycznej myśli wschodniej, w której Maryja z powodu swego Boskiego Macierzyństwa była nazywana Królową i Panią, są słowa św. Jana Damasceńskiego († 749): „Z całą słusnością i prawdziwie jest ona Matką Boga i Władcy i zarządza wszystkimi rzeczami, ona, która była służebnicą i Matką Stwórcy [...] z całą słusnością jest ona Władczynią wszystkich stworzeń, stawszy się Matką Stwórcy”²⁹⁴.

Świadectwem rozważań nad królewskością Maryi w czasach karolińskich są określenia osoby Maryi, sformułowane przez opata klasztoru w Benewencie, Ambrożego Autpertusa († 778): „prawdziwa Królowa niebios”, „Pani aniołów”, „królująca z Chrystusem w niebie”²⁹⁵. Alkuin († 804) zwracał się do Maryi: „Dziewico, Boga Rodzicielko, Królowo naszego zbawienia”²⁹⁶. W średniowieczu Maryja była powszechnie nazywana królową. Takie określenie odnajdujemy wielokrotnie w pismach św. Piotra Damiana († 1072)²⁹⁷, a św. Anzelm z Canterbury († 1109) mówi o Niej: „Pani wielka i bardzo wielka [...] Królowa Aniołów i Pani świata”²⁹⁸. Eadmer z Can-

²⁹¹ *Sermo in Annunciat.* – PG 28, 928. Cyt. za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 391. Zob. także: B z ó w k a, dz. cyt., s. 34.

²⁹² *Or. II in Dorm.* – PG 97, 1107. Cyt. za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 391.

²⁹³ *In Praesent. Smae Deiparae, I* – PG 98, 303. Cyt. za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 392.

²⁹⁴ *De iide orthodox, L. IV, cap. 14* – PG 94 1158 B. Cyt. za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 392.

²⁹⁵ *Serm. 208 in fest. Assump.* – PL 39, 2130. Cyt. za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 392. Zob. także: P. S k u b i s z e w s k i, *Malarstwo europejskie w średniowieczu, t. 1: Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, Warszawa 1973, s. 125; Por. B z ó w k a, dz. cyt., s. 34.

²⁹⁶ PL 101, 771. Cyt. za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 392.

²⁹⁷ PL 144, 722, 723, 735, 736, 740. Za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 392.

²⁹⁸ *Orationes, 50-52* – PL 158, 953 A. Za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 392.

terbury uznał, że godność królewską Maryi przyniósł jej udział w dziele Odkupienia, a św. Bernard z Clairvaux († 1153) wprowadził do rozważań nad królewskością Maryi pojęcie pośrednictwa²⁹⁹. W XIII w. m.in. Albert Wielki (1193-1280) wymieniał dwa wyżej wspomniane powody dla czci Maryi jako *Regina*: Boskie Macierzyństwo i udział w Odkupieniu. Dodał ponadto, że władza królewska Maryi rozciąga się tak daleko jak władza Boga: „Beata Virgo eiusdem regni Regina est, cuius ipse Deus rex est”³⁰⁰.

Powstanie wizerunków tronującej Maryi wiązało się ściśle z rozwojem teologicznych rozważań okresu patrystycznego, w których częściej była podkreślana Jej królewska godność niż macierzyństwo. Mimo iż myśl o królewskiej naturze Maryi była żywsza na Wschodzie, to przedstawienie ukazujące Ją jako *Regina* powstało najpierw w Rzymie, skąd rozpowszechniło się w całej sztuce zachodniej³⁰¹. Pierwszym znanym przedstawieniem, będącym zapowiedzią samodzielnych obrazów z tronującą Maryją, jest fresk pochodzący z katakumb rzymskich z cmentarza Domitilli (III w.), gdzie siedząca na tronie Maryja została przedstawiona w scenie pokłonu Magów³⁰².

Przełomem w rozwoju ikonografii maryjnej był sobór w Efezie (431 r.), który przyznał Maryi godność Matki Boga – *Theotokos*, czyli tej, która miała bezpośredni udział w zstąpieniu na ziemię Syna Bożego i Odkupiciela świata³⁰³. Postanowienia soboru przyczyniły się do wykształcenia nowych typów ikonograficznych, ukazujących tronującą Maryję w otoczeniu aniołów i świętych. Maryja mogła być przedstawiana jako *Regina* (gr. *Maria Basilissa*), siedząca frontalnie na tronie, w królewskim stroju i z oznakami władzy, trzymająca na kolanach Dzieciątko³⁰⁴. Powstało wówczas także kilka in-

²⁹⁹ A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 393.

³⁰⁰ *Mariale* 165, [w:] *Opera omnia*, ed. Borgnet, t. 37, Paris 1898, s. 242. Cyt. za: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 392.

³⁰¹ T. D o b r z e n i e c k i, *Romański posązek Marii z Dzieciątkiem w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 10(1966), s. 132. Zob. także: G. A. W e l l e n, *Maria, Marienbild. Das Marienbild der frühchr. Kunst*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, Freiburg 1970, kol. 158.

³⁰² G. F a l l a n i, *Maria, santissima, regina di tutti i santi. Iconografia*, [w:] *Bibliotheca Sanctorum*, t. 8, Roma 1967, kol. 932. Zob. także: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 397; W e l l e n, dz. cyt., kol. 158.

³⁰³ S k u b i s z e w s k i, dz. cyt., s. 93. Zob. także: U. G n o l i, *Maria Vergine. Iconografia*, [w:] *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, t. 22, Roma 1951, s. 305; A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 397; D o b r z e n i e c k i, dz. cyt., s. 121; W e l l e n, dz. cyt., kol. 156.

³⁰⁴ S k u b i s z e w s k i, dz. cyt., s. 126. Postawa i strój Maryi były wzorowane na rzymskiej ikonografii cesarskiej. A. G r a b a r, *Christian iconography. A study of its origins*, London 1980, s. 77.

nych wariantów tronującej Matki Boskiej, które różniły się między sobą sposobem ułożenia Jezusa na Jej kolanach. Maryja *Nikopoia* była przedstawiana z Chrystusem frontalnie siedzącym na Jej łonie³⁰⁵. Częste stały się przedstawienia wywodzące się z czczonej w Bizancjum ikony Matki Boskiej *Hodegetrii* (Przewodniczki), trzymającej na lewej ręce błogosławiące Dzieciątko³⁰⁶. Świadectwem postanowień soboru efeskiego i kształtującej się w ich świetle ikonografii maryjnej była nie zachowana dziś mozaika w rzymskiej bazylice Santa Maria Maggiore, ufundowanej przez papieża Sykstusa III w latach 432-440. Po raz pierwszy umieszczono w absydzie, miejscu przeznaczonym do tej pory wyłącznie na przedstawienia Chrystusa, obraz frontalnie tronującej Matki Boskiej z Chrystusem na łonie³⁰⁷. Malowidło to stało się najbardziej typowym przedstawieniem maryjnym, prezentującym dwie myśli o naturze Maryi: Jej boskim macierzyństwie i królewskiej godności.

Najstarszym zachowanym wizerunkiem *Marii Regina* jest fresk z VI w. z kościoła S. Maria Antiqua al Foro Romano. Matka Boska ubrana w cesarski strój, w zdobionym perłami diademie na głowie, z Jezusem na kolanach, siedzi na niezwykle bogatym tronie. Stojący po Jej obu stronach archaniołowie, Gabriel i Michał, ofiarowują Jezusowi koronę i berło³⁰⁸. Ich obecność nadaje Maryi godność *Reginy Angelorum*. Taka formuła ikonograficzna stała się później powszechna. Cieszyła się dużym powodzeniem wśród malarzy Italii XIII, XIV i XV w.³⁰⁹ Z około 560 r. pochodzi mozaika z kościoła S. Apollinare Nuovo w Rawennie, w której tronująca Maryja z Dzieciątkiem jest także ukazana wśród aniołów³¹⁰. Jako Królowa Niebios, w otoczeniu świętych, Maryja jest przedstawiona na malowidle z 527 r. z rzymskiego kościoła grobowego męczenników Feliksa i Adaukta oraz na fresku z kaplicy w kościele Santa Pudenziana w Rzymie³¹¹. Maryję, siedzącą na tronie w królew-

³⁰⁵ G n o l i, dz. cyt., s. 305. Zob. także: D o b r z e n i e c k i, dz. cyt., s. 121, 127. Por. S k u b i s z e w s k i, dz. cyt., s. 126.

³⁰⁶ Zob.: H. H a l l e n s l e b e n, *Maria, Marienbild. Das Mb. der byz.-ostkirchl. Kunst nach dem Bilderstreit*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, kol. 168-169; S k u b i s z e w s k i, dz. cyt., s. 143; J. K ł o s i ń s k a, *Sztuka bizantyńska*, Warszawa 1975, s. 200-201; G r a b a r, dz. cyt., s. 36, 84.

³⁰⁷ D o b r z e n i e c k i, dz. cyt., s. 122. Zob. także: S k u b i s z e w s k i, dz. cyt., s. 93.

³⁰⁸ E. J o s i, *Maria, santissima. Iconografia mariana*, [w:] *Enciclopedia cattolica*, t. 8, Città del Vaticano 1952, kol. 109. Zob. także: A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 397; D o b r z e n i e c k i, dz. cyt., s. 130.

³⁰⁹ Na temat *Domina Angelorum* zob.: D o b r z e n i e c k i, dz. cyt., s. 126-128.

³¹⁰ J o s i, dz. cyt., kol. 111; D o b r z e n i e c k i, dz. cyt., s. 122-123;

³¹¹ D o b r z e n i e c k i, dz. cyt., s. 123.

skich szatach, przedstawiają: fresk pochodzący z VIII w. z kościoła św. Marka we Florencji, mozaika w kościele Santa Maria in Dominica w Rzymie³¹² oraz fresk z krypty kościoła św. Klemensa w Rzymie, obydwaj z IX w.³¹³

Nowy rozdział malarskich przedstawień tronującej Maryi na terenie Italii otwiera malarstwo tablicowe drugiej połowy XIII w., tworzone przez artystów pochodzących ze Sieny i Florencji. Korzystając z tradycji malarstwa monumentalnego, a także z powszechnie dostępnych greckich ikon Matki Boskiej *Hodegetrii*, zaczęli stopniowo wprowadzać nowe wartości do tworzonych przez siebie wizerunków³¹⁴. Toskańscy malarze zaczęli pokonywać stopniowo hieratyzm i sztywność przedstawień bizantyjskich, rezygnując z wizerunków Maryi w typie *Nikopoia*. Pierwszą próbę przełamania bizantyjskiego schematyzmu przyniosły tablice florenckiego malarza Coppo di Marcovaldo (ok. 1225-1230) oraz sienneńczyka Guido da Siena (aktywny w drugiej połowie XIII w.).

Coppo di Marcovaldo, mimo iż obracał się jeszcze w kręgu sztuki Wschodu, stworzył dzieła, w których starał się odchodzić od zastanych schematów. W swych tablicach z tronującą Maryją w typie *Hodegetria* z kościoła S. Maria Maggiore we Florencji, *Madonnie z Dzieciątkiem* z kościoła S. Maria dei Servi w Sienie z 1261 r.³¹⁵ oraz *Madonnie z Dzieciątkiem* z kościoła S. Maria dei Servi w Orvieto³¹⁶ podjął próbę zhumanizowania przedstawienia. Chcąc przybliżyć wiernym niebiańskie postacie, nadał im pełniejszy kształt plastyczny. Poprzez zróżnicowanie wyrazów twarzy Maryi i Dzieciątka oraz pochylenie głowy Maryi, starał się zbudować nową, bardziej ludzką relację³¹⁷. Podobne cele znalazły się w orbicie zainteresowań Guido da Siena. Dał temu wyraz w dwóch tablicach z tronującą Maryją z Dzieciątkiem z Pinakoteki oraz z Palazzo Pubblico w Sienie³¹⁸.

Kolejny przełom przyniosło *ouveraige* Cimabuego (aktywny pomiędzy 1272-1302) i Duccia di Buoninsegni (1250/60-1318), malarzy przedstawiających tronujące Maryje w licznej anielskiej asyście. Stworzyli oni charakterys-

³¹² Zob. na ten temat: S k u b i s z e w s k i, dz. cyt., s. 93.

³¹³ A n d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 397.

³¹⁴ A. C h a s t e l, *Sztuka włoska*, t. 1, Warszawa 1978, s. 96; A. S m a r t, *The Dawn of Italian Painting 1250-1400*, Oxford 1978, s. 12.

³¹⁵ Namalował go podczas swego pobytu w Sienie jako jeńiec, wzięty do niewoli w bitwie pod Monteperti. E. C a r l i, *La pittura senese del Trecento*, Venezia 1981, s. 7.

³¹⁶ W tej tablicy tradycyjny schemat *Hodegetrii* został zmodyfikowany. Błogosławiące Dzieciątko, trzymane zawsze na lewym ramieniu, zostało tutaj ukazane na prawym ramieniu.

³¹⁷ S k u b i s z e w s k a, dz. cyt., s. 15. Zob. także: S m a r t, dz. cyt., s. 12.

³¹⁸ C a r l i, dz. cyt., s. 8, 13. Zob. także: S m a r t, dz. cyt., s. 12.

tyczny dla Toskanii typ obrazu – Maestę, czyli monumentalne przedstawienie tronującej Maryi, ukazanej jako Królowa z Dzieciątkiem Jezus siedzącym na Jej lewym kolanie, w otoczeniu niebiańskiego dworu, licznych aniołów i świętych³¹⁹.

Cimabue łączył w swych tablicach florencką monumentalność z nowym rytmem plastycznym. W *Madonnie z aniołami i św. Franciszkiem*, namalowanej na ścianie południowego ramienia transeptu dolnego kościoła w Asyżu, *Tronującej Madonnie* (Paryż, Luwr; ok. 1280) oraz obrazie *Maesty*, namalowanej w latach 1280-1290 dla kościoła Santa Trinità we Florencji, przełamał tradycję bizantyńską. Zastosował miękki gotycki modelunek oraz wykazał zainteresowanie psychiką, widoczne w spojrzeniach ukazanych postaci³²⁰.

Czerpiąc z *Maesty* Cimabuego dla kościoła Santa Trinita, Duccio wprowadził do namalowanej w 1285 r. *Madonny Rucellai* (Florencja, Uffizi) nową relację zachodzącą pomiędzy tronującą Maryją i towarzyszącymi jej aniołami. W tablicy z Santa Trinità, a także we fresku Cimabuego z kościoła w Asyżu, rola aniołów była ograniczona do funkcji niebiańskiego orszaku, prezentującego wiernym Matkę Boską jako niebiańską Królową. Duccio poprzez skierowanie wzroku unoszących się w powietrzu postaci anielskich na Maryję wprowadził nową emocjonalną więź pomiędzy Matką Boską i Jej świętą. Taki aspekt przedstawień tronującej Maryi powtórzył później w niewielkich rozmiarów tablicy *Madonna dei Francescani* (Siena, Pinacoteca Nazionale; po 1285) oraz swym monumentalnym dziełem – *Maestà* z katedry w Sienie (Siena, Museo dell'Opera del duomo; 1308-1311).

Wzory wypracowane przez tych mistrzów stały się punktem wyjścia dla malarzy okresu *trecenta*, poszukujących w malarstwie nowych wartości formalnych w zakresie kształtowania przestrzeni i budowania bryły postaci, a z drugiej strony dążących do jeszcze większej humanizacji przedstawień, co było zgodne ze współczesną myślą franciszkańską i dominikańską. Ze stworzonego przez Cimabuego i Duccia typu ikonograficznego korzystali Giotto (*Maestà*, ok. 1310. Florencja, Uffizi), Simone Martini (*Maestà*, 1315. Siena, Palazzo Pubblico; il. 50), Pietro Lorenzetti (*Tronująca Madonna z Dzieciątkiem i aniołami*, ok. 1315, Cortona, Museo Diocesano; *Madonna karmelitów*, 1329, Siena, Pinacoteca Nazionale; *Madonna z Dzieciątkiem*, 1340. Florencja, Uffizi) i jego brat Ambroggio (*Maestà*, ok. 1335, Massa

³¹⁹ Carli, dz. cyt., s. 49.

³²⁰ Skubiszewska, dz. cyt., s. 21-22. Zob. także: Fallani, dz. cyt., szp. 937; Bertelli, Briganti, Giuliano, dz. cyt., s. 56-57.

Maritima, Palazzo Comunale; *Mata Maestà*, 1335-1340, Siena Pinacoteca Nazionale).

Wywodzący się od ikon *Hodegetrii* typ tronującej Maryi był powtarzany przez większość malarzy we wszystkich środowiskach ówczesnej Italii. Zmianę układu kompozycji możemy odnaleźć dopiero w drugiej połowie *trecenta*. Wśród *ouveraige* artystów z Pizy³²¹, Modeny³²² i Wenecji³²³ pojawiają się przykłady tablic ukazujących Dzieciątka, nie – jak to było dotychczas – na lewym, lecz na prawym ramieniu lub kolanie Maryi.

Taki właśnie układ kompozycji przedstawienia tronującej Maryi odnajdujemy w obrazie Gentile da Fabriano z Galleria Nazionale dell'Umbria. Artysta mógł go zaczerpnąć ze sztuki mistrzów weneckich. Takie przypuszczenie wydaje się całkiem prawdopodobne w świetle przyjętej za Andream De Marchi opinii, że interesująca nas tablica powstała podczas pobytu malarza w Wenecji³²⁴. Gentile postawił sobie jednak inny cel niż tylko proste wyobrażenie Maryi jako tronującej Królowej. Podjął wysiłek ikonograficznego zobrazowania teologicznych rozważań przedstawicieli zakonów franciszkanów i dominikanów, którzy widzieli w Maryi idealne ucieleśnienie cnoty pokory, predestynujące Ją do bycia Matką Boga, co było zapowiedzią Jej czci. Gentile, jako twórca o niezwykle dużej wrażliwości artystycznej i wyrafinowanym guście, nie ograniczył się do tradycyjnego modelu przedstawienia *Madonny dell'Umiltà*. Korzystając swobodnie z najważniejszych koncepcji tego typu ikonograficznego, zinterpretował je w nowy, bardziej subtelny i poetycki sposób.

Madonna ubrana jest w haftowaną czerwoną suknię oraz granatowy płaszcz z purpurową podszewką, czyli tradycyjną szatę przysługującą Maryi jako Królowej Niebios. Jej królewską naturę, wywodzącą się ze słów Apokalipsy św. Jana: „Niewiasta obleczona w słońce” (Ap 12, 1), obrazuje wzór haftu

³²¹ T u r i n o V a n n i, *Tronująca Madonna wśród aniołów*, Palermo, Museo Nazionale. Za: E. C a r l i, *Pittura pisana del Trecento*, Milano 1958, il. 135.

³²² B a r n a b a d a M o d e n a, *Madonna dei Mercanti*, ok. 1369. Pisa, Museo Civico. Za: S m a r t, dz. cyt., il. 173.

³²³ P a o l o V e n e z i a n o, *Madonna from the tomb of Doge Francesco Dandolo*, Sancta Maria dei Frari; *Madonna z Dzieciątkiem*, Mediolan, Kolekcja Crespi, Lorenzo Veneziano, *Madonna z Dzieciątkiem i różą*, 1372, Paryż, Luwr. Za: S m a r t, dz. cyt., il. 174, 175, 176. Taki układ prezentuje także *Madonna z Dzieciątkiem* autorstwa Nicolo di Pietro sprzed 1394 r., Cambridge, Fogg Art. Museum. Za: A. D e M a r c h i, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolo di Petro e il suo contesto adriatico*, „Bollettino d'Arte”, ser. VI, 1987, nr 44-45, s. 36.

³²⁴ D e M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 49.

sukni, przedstawiający maski solarne, oraz brosza o takiej samej formie³²⁵. Wprowadzenie elementu słońca wiąże to przedstawienie z licznymi tablicami *Madonny dell'Umiltà*, zawierającymi atrybuty Niewiasty Apokaliptycznej, z rodzinnego regionu Gentile – Marche³²⁶. Także dwa złote pierścienie na środkowym palcu prawej ręki Maryi podkreślają jej władzę i królewską godność³²⁷.

Mimo tak bogatego stroju i złotej biżuterii Gentile nie starał się jednak ukazać Maryi jako wyniosłej *Reginy*. Skromne spojrzenie, skierowane na siedzące na Jej prawym kolanie Dzieciątko, oraz niezwykle delikatność rysów twarzy odsyłają wiernego do kontemplacji obrazu jako wizerunku pokornej służebnicy. W obszar takich przemyśleń wprowadzają nas wygrawerowane w aureoli nad głową Madonny słowa pozdrowienia anielskiego z Ewangelii św. Łukasza (Łk 1, 27): „AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM BENED”. Gentile wprowadził w ten sposób charakterystyczny dla większości wizerunków Maryi Pokornej motyw zaczerpnięty ze sceny Zwiastowania. Zrobił to jednak w mniej konwencjonalny sposób. Tradycyjne obrazowe przedstawienie Maryi i zwiastującego jej anioła zastąpił tekstem słów, które do Niej w owym momencie zostały skierowane.

Więź pomiędzy Maryją i Dzieciątkiem została zaznaczona przez trzymany wspólnie przez Jezusa i Matkę napoczęty owoc granatu. Niezwykle bogata symbolika chrześcijańska tego owocu, odnosząca się do Wcielenia i Zmartwychwstania podkreśla jeszcze wyraźniej treść obrazu jako przedstawienia dewocyjnego w typie *Umiltà*.

Granat, uznawany od czasów starożytnych za symbol płodności i żyzności, należał do najważniejszych roślin uprawianych w Izraelu (Lb 13, 22; Pwt 8, 8). Owoce granatu ozdobił strój najwyższego kapłana (Wj 28, 33) oraz spiżowe kolumny pałacu Salomona (2 Krl 7, 18; 20, 42; 2 Krl 25, 17)³²⁸. Jest często wymieniany w tekście Pieśni nad Pieśniami (Pnp 4, 3, 13; 6, 7, 11; 7, 13; 8, 2)³²⁹. Średniowiecze poddało go nowej interpretacji. Ryszard od św.

³²⁵ Zdając sobie sprawę ze złożoności problematyki tego motywu, autorka nie stara się w tym miejscu go analizować; sygnalizuje jedynie jego obecność.

³²⁶ Motyw taki spotykamy u Franciscuccio Ghissi i Alegretto Nuzi. Zob. na ten temat: K i n g, dz. cyt., s. 474-491.

³²⁷ Na temat znaczenia pierścienia zob. E. L u r k e r, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 175-176.

³²⁸ K o p a l i Ń s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 103-104.

³²⁹ G. N i t z, *Granatapfel*, [w:] *Marienlexikon*, t. 2, 1989, s. 701.

Wawrzyńca³³⁰ porównał Maryję do drzewa, na którym Chrystus wyrósł jak kwiat „świecący bielą przy narodzeniu, purpurowy w cierpieniu, różowy [...] przy Zmartwychwstaniu”. W jego interpretacji Maryja jest „światlistą bielą w swej dziewiczości, purpurą w swym współcierpieniu i kolorem różowym w swej mocnej miłości”³³¹. Gentile korzystając z bogatego znaczenia tego owocu, posłużył się nim, by zobrazować w symboliczny sposób myśl o Zbawieniu, które dokonało się poprzez przyjście na świat i męczeńską śmierć Jezusa Chrystusa. Maryja dotykająca owocu wprowadza dodatkowo wątek współcierpienia. Jej gest jest wyrafinowaną aluzją do stanu pokory, jaki reprezentuje w przedstawieniach Opłakiwania lub w obrazach dewocyjnych w typie *Pietà*. Artysta przetworzył w sposób zgodny ze swoją dworską wrażliwością, często umieszczane nad lub pod wizerunkiem Madonny Pokornej, przedstawienie Piety³³² lub narzędzi męki³³³. Jako malarz reprezentujący styl międzynarodowy, któremu obce były realne przedstawienia męki i cierpienia, posłużył się symbolem. Taka koncepcja pozwoliła mu połączyć w jedną całość dwa kluczowe momenty, w których objawiła się pokora Maryi: scenę Zwiastowania i pokorne przyjęcie męczeńskiej śmierci jedyne Syna. Autorowi udało się w ten sposób scalić w jednym obrazie dwie najważniejsze formuły przedstawienia dewocyjnego.

Nietypowy, pokryty roślinnością tron przynosi dalsze konotacje z przedstawieniami Maryi w typie *Umiltà*. Czerpiąc z wizerunków Madonny Pokornej, zwłaszcza z terenu Veneto, gdzie Maryja, jak to już zostało wspomniane, siedziała na ukwieconej łące, Gentile stworzył nową formułę ikonograficzną. Umieścił Maryję na bogato zdobionym drewnianym tronie, którego siedzisko pokrywa gęsta murawa. Wykorzystał w ten sposób niezwykle popularny w średniowieczu element ogrodowy, jakim była darniowa łąka³³⁴. O potrzebie takiego sprzętu w ogrodach średniowiecza pisał już w XIII w.

³³⁰ Zob. A. P i o l a n t i, *Riccardo di San Lorenzo*, [w:] *Enciclopedia cattolica*, t. 10, Città del Vaticano 1953, kol. 861-862.

³³¹ N i t z, *Granatapfel*, s. 701. Tłumaczenie własne.

³³² Malarz wenecki, tryptyk z *Madonna dell'Umiltà*, Wenecja, Galleria dell'Accademia. Za: H u t e r, dz. cyt., s. 32.

³³³ Bartolomeo da Camogli, *Madonna dell'Umiltà*, 1346, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia. Za: B e r t e l l i, B r i g a n t i, G i u l i a n o, dz. cyt., s. 110.

³³⁴ Zob. L. M a j d e c k i, *Historia ogrodów*, Warszawa 1972, s. 64; P u r t l e, dz. cyt., s. 158; N i t z, *Hortus conclusus*, s. 247; K. P r y m a s, *Kobieta w ogrodzie w malarstwie europejskim XIII, XIV i XV wieku*, [w:] *Flora i fauna w kulturze średniowiecza od XII do XV wieku. Materiały XVII Seminarium Mediewistycznego*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1997, s. 145.

w swym dziele *De vegetabilibus liber* (1260) Albert Wielki. Pokryte darnią podwyższone siedzenia były obudowywane deskami, cegłami czy plecioną łożyną i miały służyć dworskiej przyjemności³³⁵. Gentile mógł widzieć taki element wyposażenia ogrodowego podczas swego pobytu na dworze rodu Viscontich w Lombardii. Takie siedziska musiały zrobić na nim duże wrażenie, skoro zdecydował się umieścić na nim osobę Maryi. Malarz dodał ozdobny zaplecek, utworzony z nieukwieconych zielonych gałązek. W ten sposób, jako jeden z pierwszych na terenie Italii, zastosował formułę ikonograficzną *hortus conclusus*, odnoszącą się do dziewiczości Maryi.

Dużą rolę w procesie wykształcenia takiego typu ikonograficznego odegrały prądy mistyczne, podkreślające symboliczną wartość świata zmysłowego oraz dokonywane w ich obrębie analizy wersu Pieśni nad Pieśniami: „Ogrodem zamkniętym jesteś, siostró ma, oblubienico, ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym” (Pnp 4, 12). Honoriusz z Autun w swej interpretacji określił ogród zamknięty jako symbol cudownej ochrony Maryi przed grzechem, a szczególnie jej boskiego dziewictwa. Ambroży w *Liber Institutione Virginis* nazwał Maryję Dziewicą-Ogrodem, który strzeże swego owocu: „Hortus clausus es, Virga, serva fructus tuus”³³⁶. W innym miejscu napisał: „[...] jesteś ogrodem zamkniętym, dziewico, zachowaj swoje owoce, niech nie wyrastają w tobie ciernie, lecz niech zakwitną winne jagody. Zamkniętym ogrodem jesteś, córko, niech nikt nie zniszczy ogrodzenia twej wstydlivosti, bo napisano – tego, kto zniszczy płot wąż ukąsi [...]. Rajem jesteś, dziewico, strzeż się Ewy”³³⁷. Dionizy z Aleksandrii mówi o słowie, które nadeszło z nieba, było noszone w łonie matki i urodzone w dziewiczym raju³³⁸. Szczególnie duże znaczenie w procesie kształtowania przedstawiień *hortus conclusus* w literaturze i sztuce odegrał komentarz do Pieśni nad Pieśniami, napisany przez Ruperta z Deutz³³⁹. Dokładną interpretację obrazu ogrodu, poszczególnych drzew, ziół, kwiatów i ptaków jako symboli maryjnych przeprowadził Ryszard od św. Wawrzyńca w *De laudibus Beate Virginis*³⁴⁰. Także liczne średniowieczne litanie i modlitwy wychwalały Maryję jako:

³³⁵ C. T h a c k e r, *Garden. Medieval*, [w:] *The Dictionary of Art*, t. 16, Oxford 1996, s. 106, 109.

³³⁶ Cyt. za: P r y m a s, dz. cyt., s. 146.

³³⁷ Św. A m b r o ż y, *Na oblóczyny Dziewicy – wykład o wieczystym Dziewictwie Najświętszej Marii*, [w:] *Beatam me dicent...*, s. 57.

³³⁸ Cyt. za: P r y m a s, dz. cyt., s. 146.

³³⁹ PL 168,838-962. Za: N i t z, *Hortus conclusus*, s. 247.

³⁴⁰ Za: N i t z, *Hortus conclusus*, s. 247.

*Hortus benedictionis, hortus consitus superno germine, hortus deliciarum, hortus virginalis, hortus voluptatis*³⁴¹.

Powstające na tle takich rozmyślań przedstawienia Maryi w ogrodzie zamkniętym szpalerem lub żywopłotem z róż, drzew lub murem zaczęły pojawiać się w sztuce na początku XV w. i czerpały z ikonografii i symboliki Rajskiego Ogrodu. Na terenie Italii, gdzie od końca XIV w. dużą popularnością cieszyły się obrazy z *Madonną dell'Umiltà*, siedzącą na ukwieconej łące, motyw ten nie odegrał większego znaczenia. Obraz Gentilego z Gallerii w Perugii jest jednym z nielicznych przykładów. Motyw ukwieconego tronu zaproponowany przez Gentile również nie znalazł wielu naśladowców. Jako pierwszy powtórzył go sam autor w nieco późniejszym obrazie *Madonny z Dzieciątkiem* z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, a w 1428 r. Pellegrino di Giovanni³⁴². Także powstały nieco wcześniej, bo w 1420 r., obraz nieznanego malarza z kręgu Veneto i Emilii Romanii, wykazuje pewną zależność od obrazu z Perugii. Spoza oparcia drewnianego gotyckiego tronu wystają rzadko rozmieszczone gałązki³⁴³.

Kolejnym niezwykle ważnym elementem, stanowiącym o charakterze i wymowie tablicy z Perugii, jest półkole aniołów śpiewających antyfonę maryjną. Maryja, adorowana przez ich niebiański śpiew, jawi nam się jako *Domina Angelorum*. Teologiczne korzenie dla takiego przedstawienia dały pisma ojców Kościoła, którzy określili muzykę niebiańskich sfer jako muzykę chórów anielskich³⁴⁴. Taki motyw pojawił się już w pismach Efrema Syryjskiego († 373)³⁴⁵, a później w pismach św. Augustyna oraz św. Bernarda z Clairvaux. Także fragment średniowiecznych psalmów z XII w. – *Vitae beate Virginis*, wspomina o adoracji Maryi przez chóry anielskie:

Ty bowiem powinnaś być Panią Aniołów, niebios Władczynią
I Królową wieków, rządzącą ziemią.
Przyjdź, teraz wejdiesz do przybytków królewskich
Jezusa – Króla aniołów i do wiecznego tronu³⁴⁶.

³⁴¹ Cyt. za: tamże.

³⁴² Londyn, Victoria and Albert Museum. Za: De M a r c h i, *Gentile da Fabriano. Un viaggio*, s. 89, 124.

³⁴³ De M a r c h i, *Gentile da Fabriano. Un viaggio*, s. 50.

³⁴⁴ Engel, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, Freiburg 1968, 642.

³⁴⁵ Zob. D o b r z e n i e c k i, dz. cyt., s. 126.

³⁴⁶ Cyt. za: B z ó w k a, dz. cyt., s. 36.

Muzykujące anioły po raz pierwszy w sztuce przedstawiającej pojawiły się ok. r. 1100 w środowisku angielskim. Od samego początku występowały w różnych związkach tematycznych³⁴⁷. W odniesieniu do osoby Matki Bożej przedstawiano je głównie w scenie Koronacji, rzadziej jako adorujące tronującą Maryję z Dzieciątkiem. W malarstwie Italii wystąpiły w scenie Koronacji już u Giotto³⁴⁸. Od tego czasu były traktowane jako stały motyw, służący do podkreślenia splendoru tej niebiańskiej uroczystości. W takiej scenerii spotykamy je w okresie *trecenta*, w obrazach takich twórców, jak: Puccio di Simone (działal ok. 1335-1365)³⁴⁹, Jacopo di Cione (działal ok. 1360-1398)³⁵⁰ czy Giovanni del Biondo (wzmiankowany 1356-1392)³⁵¹. Wśród niewielu przykładów obrazów z muzykującymi aniołami adorującymi tronującą Matkę Boską należy wymienić polptyk Taddeo Gaddiego³⁵², obrazy Puccio di Simone³⁵³ i Antonio Veneziano³⁵⁴. We wszystkich tych przedstawieniach aniołowie ukazywani są jako grający na różnych instrumentach: trąbce, harfie, lutni itp.

Gentile także i w tym miejscu okazał się nowatorem. Nie zadowolił się zastanym schematem ikonograficznym. By lepiej zobrazować treść obrazu jako wyobrażenia Pokornej Służebnicy, która dzięki swemu uniżeniu zasłużyła, by być Matką Boga i uczestniczyć w dziele Odkupienia, przez co została wywyższona jako Królowa, zastosował pewną innowację. W miejsce grających na różnych instrumentach postaci anielskich wprowadził chór składający się z siedmiu aniołów. Śpiewają oni tekst zapisanej na banderoli antyfony maryjnej *Regina coeli*.

³⁴⁷ Engel, dz. cyt., kol. 642.

³⁴⁸ Polptyk, Florencja S. Croce, Kaplica Baroncelli. Za: Engel, dz. cyt., kol. 642.

³⁴⁹ Koronacja Maryi z sześcioma muzykującymi aniołami. Gandawa Musée; Koronacja Dziewicy z ośmioma muzykującymi aniołami. Lucca, Collezione Conte Cenami-Spada. za: R. F r e m a n t l e, *Florentine Gothic Painters from Giotto to Masaccio. A Guide to Paintings in and near Florence 1300 to 1450*, London 1975, s. 91.

³⁵⁰ Tryptyk z Koronacją Maryi z dwoma muzykującymi aniołami, Londyn, National Gallery. Za: F r e m a n t l e, dz. cyt., s. 163.

³⁵¹ Tryptyk Koronacji Maryi ze świętymi i aniołami, Fiesole, Katedra. Za: F r e m a n t l e, dz. cyt., s. 246.

³⁵² Polptyk, Florencja, S. Felicita. Za: F r e m a n t l e, dz. cyt., s. 147.

³⁵³ Madonna z Dzieciątkiem i dwoma muzykującymi aniołami. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. Za: F r e m a n t l e, dz. cyt., s. 90.

³⁵⁴ Tronująca Madonna z Dzieciątkiem i czterema aniołami, Hanower, Niedersächsische Landesgalerie. Za: F r e m a n t l e, dz. cyt., s. 238.

Regina coeli, obok *Ave regina coelorum*, jest jedną z najwcześniejszych, spośród licznych średniowiecznych antyfon maryjnych. Jest ona antyfoną wielkanocną, śpiewaną na zakończenie liturgicznego dnia godzin w okresie od wigilii Zmartwychwstania Pańskiego do soboty po Zesłaniu Ducha Świętego³⁵⁵. W tym czasie zastępuje modlitwę *Anioł Pański*³⁵⁶. Według rozpozszechnionej ok. 1265 r. *Złotej legendy* Jakuba de Voragine, *Regina coeli* powstała w czasach papieża Grzegorza Wielkiego (590-604). Informacja ta jest dzisiaj odrzucona, ale pozostaje świadectwem jej ogromnego znaczenia w tradycji liturgii katolickiej³⁵⁷. W XVIII w. członek zakonu teatynów, kard. Giuseppe Tomasi de Lampedusa († 1713), odnalazł najstarsze źródło wielkanocnego pozdrowienia Maryi. Tommasi opublikował w 1686 r. odnaleziony w Bazylice św. Piotra w Rzymie antyfonarz, który powstał dopiero po 1166 r.³⁵⁸ *Regina coeli* występuje w nim jako antyfona do *Magnificat*, odmawiana w oktawie Wielkanocy³⁵⁹. Pod koniec XIX w. Clemens Blume († 1932) wskazał na pochodzący z XI w. hymn bożonarodzeniowy jako wzór dla wielkanocnego pozdrowienia maryjnego. Porównanie obu tekstów wykazuje wyraźne podobieństwa. W hymnie z XI w. czytamy:

Maria Virgo, semper laetare
 quae meruisti Christum portare,
 caeli et terrae conditorem
 quia de tuo utero protulisti
 mundi salvatorem³⁶⁰.

Łacińskie słowa *Regina coeli* brzmią bardzo podobnie:

Regina coeli, laetare, alleluia,
 quia quem meruisti portare, alleluia,
 resurrexit sicut dixit, alleluia,
 ora pro nobis Deum, alleluia³⁶¹.

³⁵⁵ D. v. H u e b n e r, *Regina caeli (coeli)*. *Musikwissenschaft*, [w:] *Marienlexikon*, red. R. Bäumer, L. Scheffczyk, t. 5, St. Ottilien 1993, s. 436.

³⁵⁶ Ks. M. K o w a l e w s k i, *Mały słownik teologiczny*, Poznań 1960, s. 321.

³⁵⁷ T. M a a s - E w e r d, *Regina caeli (coeli)*. *Liturgiewissenschaft*, [w:] *Marienlexikon*, s. 437.

³⁵⁸ M a a s - E w e r d, dz. cyt., s. 437.

³⁵⁹ J. J a n o t a, *Regina caeli (coeli)*. *Mittelhochdeutsche Literatur*, [w:] *Marienlexikon*, s. 436. Zob. także: *Regina caeli laetare*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 15, London 1980, s. 682.

³⁶⁰ Cyt. za: M a a s - E w e r d, dz. cyt., s. 437.

³⁶¹ Cyt. za: tamże.

Dużą rolę w kształtowaniu liturgicznego znaczenia i funkcji *Regina coeli* odegrał zakon franciszkanów. Haymo von Faversham († 1244), znany twórca franciszkańskiej liturgii, uczynił ją ważnym elementem małego maryjnego oficjum franciszkańskiego brewiarza zakonnego. Zwołane w 1263 r. w Pizie zebranie generalnej kapituły zakonu minorytów uchwaliło, że *Regina coeli* miała być odmawiana po komplecie w ciągu okresu wielkanocnego. Przyczyniło się to do jej rozpowszechnienia w końcu XIII w.³⁶² Słowa *Regina coeli* są wyrazem rozumienia Maryi jako Tej, która zasłużyła, by być wybrana na Matkę Boga³⁶³. Są one wielkanocnym tytułem czci Maryi i informują nas, że bierze Ona udział w niebiańskiej chwale swego Syna, na co sobie zasłużyła przez swą pokorną postawę podczas Zwiastowania. Wersy tego wielkanocnego hymnu zachęcają wiernych, by spojrzeli na Maryję jako na służebnicę Pańską, która dzięki swej pokorze stała się już na ziemi Królową niebios³⁶⁴.

Właśnie w takim kontekście należy odczytywać śpiewające antyfonę *Regina coeli* anioły w obrazie z Galerii w Perugii. Gentile dodał do słów hymnu zapis nutowy. Melodia, którą podał ma cechy *tonus solemnus* (tonu uroczystego), jest zapisana w chorałowym, neumatycznym typie przekazu³⁶⁵. Taki sam motyw powtórzył malarz w obrazie z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, a nieco później zapożyczył go w wykonanym w 1418 r. obrazie Taddeo di Bartolo³⁶⁶. Podobne rozwiązanie, ze śpiewającym z nut anielskim chórem, zastosował Gentile w namalowanym ok. 1420 r. obrazie *Koronacji Marii*³⁶⁷, który został skopiowany przez Antonio da Fabriano³⁶⁸. Poza tymi przykładami nie są znane dalsze naśladownictwa.

³⁶² M a a s - E w e r d, dz. cyt., s. 437.

³⁶³ H u e b n e r, dz. cyt., s. 436.

³⁶⁴ M a a s - E w e r d, dz. cyt., s. 437.

³⁶⁵ Informacja uzyskana od muzykologa, prof. dra hab. S. Dąbka, pracownika Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Na temat antyfon zob. M. H u g l o, *Antiphon*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 1, London 1980, s. 471-481; W. S c h e n k, J. Ś c i b i o r, *Antyfony*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 1, Lublin 1985, kol. 710-711.

³⁶⁶ Cambridge, Fogg Art. Museum. Zob. De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Milano, s. 89.

³⁶⁷ Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Za: De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Firenze 1998, s. 23.

³⁶⁸ Koronacja Maryi, 1452, Wiedeń, Akademie der bildenden Künste. Za: De M a r c h i, *Gentile da Fabriano*, Firenze, s. 23.

Wykształcony na lombardzkich miniaturach dworski gust Gentile przejawiał się w rozwiązaniu przestrzeni, w której umieścił tronuącą Maryję wraz z adorującą Ją anielską świtą. Ta niezwykle liryczna scena, przypominająca średniowieczną dramę, rozgrywa się na pozbawionej jeszcze kreatywnej siły przyrody niebiańskiej łące³⁶⁹. Mimo iż można wyróżnić przynajmniej osiem różnych gatunków roślin, są one trudne do zidentyfikowania. Tworzą barwny, ornamentalny dywan, mający ogólny charakter symboliczny, odnoszący się do Maryi jako nowej Ewy³⁷⁰.

Znaczenie zaczerpniętej z natury i mocno stylizowanej ukwieconej łąki jako sakralnie wywyższonej przestrzeni podkreśla złote tło, w którym wygrawerowano sześć postaci anielskich. Złoto już od czasów antycznych posiadało silne wartości symboliczne. W związku z dużą wartością materialną stało się jednocześnie znakiem bogów i władców. Również chrześcijaństwo, pamiętając o bogactwach świątyni Salomona („wyłożył złotem zupełnie całą świątynię”, 1 Krl 6, 20-30), wykształciło podobną symbolikę. U ojców Kościoła jest symbolem Boskiego królowania³⁷¹. W okresie średniowiecza odnoszono je do boskości oraz niebiańskiej rzeczywistości. Taki pogląd prezentuje Grzegorz Wielki w swym komentarzu do Pieśni nad Pieśniami: „W języku religijnym pod pojęciem złota rozumiana jest stojąca ponad wszystkim boskość, ale i blask niebiańskiego świata, miłość bliźniego, przepych władzy i ozdoba świętej przemiany”³⁷². Złote tło w malarstwie średniowiecza miało przypominać ponadziemski, niewidoczny sposób bycia. W obrazie z Perugii jest ideowym znakiem nieba, miejscem ponadziemskiej obecności Maryi z Dzieciątkiem i jej świtą.

Kwintesencją i niejako podsumowaniem przeprowadzonych przez Gentile na poziomie malarskiej tkanki teologicznych rozważań nad naturą Maryi są dwa z wygrawerowanych aniołów, które podtrzymują koronę nad głową Maryi. Motyw ten po raz kolejny zbliża obraz z Perugii do innych przedstawień w typie *Umiltà*. Artyści w drugiej połowie *trecenta* często wprowadzali do przedstawień Madonny Pokornej formułę podtrzymujących nad głową Maryi koronę aniołów. Akcentowali w ten sposób teologiczną myśl o królewskiej godności Maryi, na którą zasłużyła sobie przez swą pokorę i możliwy dzięki

³⁶⁹ U. M. M a z u r c z a k, *Wykład monograficzny*, 28.03.2000.

³⁷⁰ Zob. na ten temat: G u l d a n, dz. cyt.

³⁷¹ L u r k e r, dz. cyt., s. 280.

³⁷² Grzegorz Wielki, *Expositio in Cantica Cantorum*. Cyt. za: G. H a u p t, *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendlandischen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form und Geistesgeschichte*, Dresden 1941, s. 134.

niej udział w dziele Zbawienia. Namalowane na złotym tle anioły, które unoszą koronę nad głową Matki Boskiej, odnajdujemy kilkakrotnie w przedstawieniach *Madonny dell'Umiltà* Agnolo Gaddiego (ok. 1333-1396)³⁷³ i Cenni di Francesco di Ser Cenni (wspomniany 1400-1415)³⁷⁴. Jednakże Gentile, któremu była obca wszelka dosadność, posłużył się bardziej wyrafinowanym sposobem ukazania tego motywu, ważnego dla znaczenia całej ikonografii obrazu. W miejsce malarskiego przedstawienia wykonał ich niebiańskie sylwetki w niesłychanie delikatnym, niemalże niewidocznym grawerunku.

W ten sposób Gentile da Fabriano, korzystając zarówno ze starej formuły tronującej Maryi, jak i motywów niezwykle popularnego w okresie *trecenta* i pierwszej połowy *quattrocenta* przedstawienia *Madonny dell'Umiltà*, stworzył obraz o niezwykle złożonej z punktu widzenia teologii i ikonografii problematyce. W poetycki, często zawołowany sposób oddał prawdę o pokorze Maryi, która nadała Jej królewską godność.

WNIOSKI

Artysta korzystając z dwóch najważniejszych typów przedstawień Matki Boskiej występujących na terenie Italii, w majestacie i w stanie duchowej pokory, stworzył nową, niezwykle bogatą ikonograficznie formułę. Połączył w obrębie jednego dzieła myśl o uzupełniających się dwóch aspektach natury Maryi: *Majestas* i *Humilitas*.

Obraz z Perugii, mimo szeregu modyfikacji, jakim zostały poddane poszczególne cechy tworzące typowe przedstawienia Madonny Pokornej, jest z całą pewnością obrazem dewocyjnym, służącym – zgodnie z myślą św. Bernarda z Clairvaux – praktykom duchowym mającym na celu drogę do *Imitatio Mariae*.

³⁷³ Tryptyk z Madonną z Dzieciątkiem i świętymi, Fiesole, Museo Bandini; Tryptyk z Madonną pokorną karmiącą Dzieciątko i świętymi, Perugia, Museo dell'Opera del Duomo; Madonna dell'Umiltà z sześcioma aniołami, Florencja, Accademia; Madonna dell'Umiltà karmiąca Dzieciątko z sześcioma aniołami, Londyn, Courtauld Institute of Art; Madonna dell'Umiltà karmiąca Dzieciątko, Amsterdam, Rijksmuseum. Za: F r e m a n t l e, dz. cyt., s. 268-270.

³⁷⁴ Tryptyk z Madonną dell'Umiltà i świętymi, Volterra, Pinacoteca. Za: F r e m a n t l e, dz. cyt., s. 383.

O takiej wymowie dzieła świadczy charakterystyczny dla przedstawień dewocyjnych mały format oraz włączenie kontemplującego obraz wiernego w intymny nastrój sceny. Gentile osiągnął taki efekt poprzez zwrócony w stronę Maryi anielski chór, śpiewający antyfonę wielkanocną *Regina coeli*. Trzymana przez aniołów banderola zachęca wiernych, by wraz z nimi głosili śpiewem cześć Maryi, która dzięki swojej pokorze została wybrana na Matkę Boga, dostąpiła zaszczytu udziału w dziele Odkupienia i osiągnęła godność Królowej.

Należy zwrócić uwagę, że szereg innowacji wprowadzonych przez Gentile, zgodnie z jego subtelnym gustem i dworską wrażliwością, mogło zaistnieć jedynie dzięki zamówieniu tego obrazu przez wykształconych dominikańskich mnichów. Ich mecenat i zlecenie Gentile namalowania obrazu do kościoła przy klasztorze S. Domenico w Perugii pozwoliły artyście na bardziej symboliczne, niż to było dotychczas, ujęcie pewnych myśli obrazujących prawdę o *Humilitas* Maryi.

GENTILE DA FABRIANO'S PAINTING OF MARY WITH INFANT JESUS
AS AN EXAMPLE OF THE TYPE OF *MADONNA DELL'UMILTÀ*

S u m m a r y

Gentile da Fabriano's painting of Mary with Infant Jesus as an example of *Madonna dell'Umiltà* is set deeply in the style of the art of this painter who lived at the close of the Middle Ages; and especially of the international Gothic and early Renaissance. Monographers of the painter, e.g. A. De Marchi, point to his characteristic Lombardic style that was situated between the north painting and the Renaissance Italian painting. The painting of Mary with Infant Jesus that is analyzed here, and that is kept in the Perugia museum, was already mentioned in G. Vasari's *Lives*. It was painted for San Domenico Church in Perugia, and it is defined as "beautiful". G. B. Cavalcaselle who studied Italian art, saw it in that town in 1861 in the novitiate chapel of the San Domenico monastery. In 1863 it was given to Galleria Nazionale dell'Umbria, where it is kept until today.

The work of the painter who came from Fabriano, a place situated in the mountains in the Marche region, as it is confirmed by Italian scholars, e.g. R. Longhi, was initially connected with Orvieto, a town that was under a strong influence of the Siena art. It was a center in Italy where fabulous decorations, enamels, stained glass and mosaics were made. It was the artistic circle of that town that determined the quality of the early works of the painter. De Marchi thinks that Gentile could have remained there until 1395 and then went to the Sforza court in Milan and Pavia, where there was some interest in natural sciences and reflecting nature in art. The third important place was Venice, where the painter also enjoyed immense fame. A few surviving paintings come from the Venetian period, among them *Madonna with the Infant*,

presently at Pinacoteca Nazionale in Ferrara, the altar from Valle Romita, a polyptych with the scene of Coronation of Virgin Mary in its central part. However, the most prestigious order came from Pal Strozzi in Florence. It was a painting of *The Magi's Adoration* for Santa Trinità Church and one of *Mary with Infant Jesus* and the Saints.

The type of paintings of Mary the Meek was already widely spread in the circle of Italian art. Its source was the Gospel, especially according to St Luke (Luke 1, 38, 42), and the commentaries on the Virgin Mary written by the Fathers of the Church. This current of Marian piety was developed and consolidated by St. Bernard who, referring to tradition, and especially to St Augustine's writings, made the teaching about the importance of *humilitas* in human life, about Christ's humility, more profound. *Imitation Mariae* is a guarantee for the faithful of making them closer to God through the Virgin Mary. A mystic trend of piety developed in the Franciscan and Dominican orders and it contributed to consolidation of the sense of humiliation in man's life and, by the very fact, of piety at the close of the Middle Ages. The texts and the style of prayer propagated in the circle of St. Clara of Assisi, St. Anthony of Padua, St. Bernardino of Siena, St. Catherine of Siena, gave a broad basis for paintings of Mary the Meek, sitting on the grass or on a small stool.

The paintings, popular in the Italian circles, and also in the north ones, became a new type of picture that was taken from the dogmatic cycles illustrating the meaning of Salvation. The scholar M. Meiss suggests that the connotation of the word *humilitas* with the earth or the ground, suggested by Isidore of Seville and later developed by St. Bonaventure and Catherine of Sienna, had a significant influence on formation of paintings of Mary the Meek. Simone Martini's composition painted for the Notre Dame-des-Domes Cathedral in Avignon was one of the earliest paintings of this type, made popular in the context of funeral iconography illustrating the *Salve Regina* hymn. Painters from Florence and Venice in the 14th and at the beginning of the 15th centuries played an important role in propagating this motif. *Hortus conclusus* – closed gardens, full of flowers and herbs became Mary's surrounding.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Gentile da Fabriano, gotyk międzynarodowy, malarstwo *quattrocenta*, ikonografia Maryi.

Key words: Gentile da Fabriano, international Gothic, *quattrocento* painting, Mary's iconography.



Gentile da Fabriano, Obraz Maryi z Dzieciątkiem z Perugii