

MAŁGORZATA ŻAK

OGRODY MARYI –
KOMPOZYCJE MIEJSCA I ROŚLINNE WYPEŁNIENIA
ZARYS IKONOGRAFII MOTYWU MADONNY NA TLE OGRODU

Kult Maryi, rozpowszechniany od XII w. w ludowej poezji, a od XIII stulecia podsycany przez nurt mistyki propagowanej między innymi w Nadrenii, w dominikańskich klasztorach żeńskich objawił się w praktyce religijnej powstaniem obrazów dewocyjnych, opierających swoją ikonografię maryjną na jednym z najpopularniejszych motywów ogrodu zamkniętego.

Od XII w. w centrum praktyk religijnych stała Maryja¹. Jej życiu i Osobie nadano wiele symbolicznych znaczeń i porównań. Jednym z nich był ogród zamknięty, *hortus conclusus*, z jakim Ją utożsamiono i w którym Ją zamknęto. Początkowo scenerię ogrodową wiązano ze świecko-miłosną interpretacją Pieśni na Pieśniach jako pieśni miłosnej Oblubienicy skierowanej do Oblubienicy². Pod wpływem poezji oraz hymnów opiewających Maryję, porównujących Ją do kwiatów zasianych w ogrodzie lub do samego ogrodu,

Mgr MAŁGORZATA ŻAK – doktorantka w Instytucie Historii Sztuki KUL; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, tel. (081) 445 43 42.

* Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej, napisanej pod kierunkiem Pani Profesor Dr hab. Urszuli M. Mazurczak. Szanownej Pani Profesor pragnę złożyć serdeczne podziękowania za pomoc i wsparcie, jakich udzieliła mi podczas pisania pracy.

¹ Historia kultu Maryi: L. S c h e f f c z y k, *Zur Geschichte der Marienlehre und Marienverehrung*, [w:] *Marienbild in Rheinland und Westfalen (katalog wystawy) 14 Juni-22 September 1968 in Villa Hügel Essen*, Essen 1968, s. 15-42.

² *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego. Komentarz katolicki i ekumeniczny na XXI wiek*, red. naukowa wydania polskiego ks. W. Chrostowski, Warszawa 2000, s. 302-303; D. v. B u r g s d o r f f, *Hoheslied*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, hrsg. E. Kirschbaum SJ, Bd. 2, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1990, s. 308-312.

ogrodu rajskiego, *hortus conclusus*³, w XIII i XIV w. na podstawie relacji mistyczek o doznanych wizjach nastąpiła intensyfikacja i rozpowszechnienie w plastyce obrazu Maryi w ogrodzie, którą to przestrzeń bezpośrednio związane z Madonną. Symbolika każdego niemal elementu (ogrodzenie, źródło) odnosiła się do Niej. Kształt i barwa kwiatów, ich właściwości przywoływały Jej cechy. W ten sposób Maryja jako ogród z literackich porównań stała się malarską *Maryją w ogrodzie*. Około 1400 r. motyw ten w sztukach plastycznych zyskał niezwykłą popularność.

Gdy analizujemy malarską przestrzeń ogrodową, rodzi się pytanie, w jakim stopniu i jak długo przyroda otaczająca Maryję jest symboliczną reprezentacją motywu ikonograficznego, czystym *hortus conclusus*, a kiedy staje się wyłącznie scenerią, środowiskiem naturalnym, tj. nieidealizowanym, zyskującym stopniowo autonomiczność, status samodzielnego krajobrazu i ogrodu. Aby poznać ewolucję ikonografii w obrębie motywu *ogrodu zamkniętego*, należy prześledzić rozwój różnorodnych form w ramach tematu *Maryja w ogrodzie*. Istotna jest również korespondencja między czasem i środowiskiem, w jakim działał określony artysta, a ówczesnymi okolicznościami, rzutującymi na religijność, oraz oddziaływania literackie. Cały ów repertuar czynników znajduje odzwierciedlenie w ikonografii motywu, zależnie od obszaru geograficznego i historii. H. Brandt wyróżnił okres 1400-1430 istnienia w sztuce starych form, ale „w nowym spojrzeniu”, a także lata 1430-1460, gdy zwyciężyło nowe widzenie, które zmieniło sposób wyrażania i zestaw form⁴. W pojęciu stare widzenie zamyka się postrzeganie natury jako zestawu form symbolicznych, bez wnikania w ich morfologię, cechy gatunkowe. Natomiast nowe ujęcie natury dotyczy jej odkrywania, badania, obserwacji, które prowadzą do „stworzenia najbliższego prawdziemu obrazu natury, pojmowanej jako

³ H. Reinitzer, *Der verschlossene Garten. Der Garten Marias im Mittelalter*, „Wolfenbüttel”, Heft 12, Wolfenbüttel 1982. Alegoryczny sens ogrodu z Pieśni nad Pieśniami w komentarzach Ojców Kościoła w: S. Kobelius, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997. Wybór tekstów poezji i pieśni maryjnych podejmujących motyw ogrodu zamkniętego, ogrodu maryjnego także w: R. Wolfarten, *Ikographie der Madonna im Rosenhag*, Bonn 1953. Maszynopis dysertacji doktorskiej, obronionej na Wydziale Filozoficznym Rheinisches Friedrich Wilhelm Universität w Bonn; L. Behling, *Die Pflanzenwelt in der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln–Graz 1964.

⁴ H. Brandt, *Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert. Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, H. 154, Strassburg 1912. Wyznaczone przez autora daty nie odpowiadają rzeczywistym procesom, jakie nastąpiły w sztuce Północy i Południa. Zmiany te następowały niesymetrycznie, nierównocześnie.

organicznie i przestrzennie jednolita całość”⁵. Przejawia się to m.in. w trosce artysty o oddanie lokalnego charakteru krajobrazu, specyfiki regionalnej roślinności, co obserwujemy głównie w malarstwie niderlandzkim i nadreńskim, przy jednoczesnym zachowaniu symbolicznego znamienia tej przestrzeni. „W XV w. bowiem pejzaż „faktu” nie przestaje jednocześnie być pejzażem „symboli”⁶.

Niewątpliwie treściowym źródłem wątku ogrodu maryjnego pozostają komentarze do wersetu Pieśni nad Pieśniami 4, 12. Natomiast pod względem formalnym pierwsze Madonny w łąkowej scenerii prezentuje włoski typ *Madonna dell'Umiltà*⁷. Maryję w tej pozie, siedzącą wprost na ziemi, przedstawia również artyści z Północy w swoich malarskich ogrodach.

Wśród różnorodnych typów pochodnych motywu *hortus conclusus* i samotnej, występującej na skrawku łączki Madonny Pokornej wyróżniamy obrazy przedstawiające znacznie rozleglejszą, bogatszą kompozycyjnie przestrzeń ogrodu, zaludnioną postaciami świętych niewiast i donatorów. Miniaturstwo francuskie i malarstwo niemieckie około 1400 r. zaowocowało serią *Madonn w ogrodzie zamkniętym*. W tego typu obrazach przestrzeń wokół Maryi zaczęła się rozrastać do obszaru całego ogrodu lub jego większej części (Mistrz Górnořeński, *Ogród rajski* (niem. *Paradiesgärtlein*), 1410, Frankfurt nad Menem, Städelches Kunstinstitut, il. 1⁸; Mistrz Starszego Ołtarza Świętej Rodziny, *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi w hortus conclusus*, ok. 1410-1420, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, il. 2⁹). Znane są również wzorowane wprost na włoskich *dell'Umiltà* tablice z przestrzenią ogrodu ograniczoną do fragmentu gruntu, grawerowane złotem w tle (Mistrz Koloński, *Madonna w zieleni* (im *Grünen*), 1425, Kolonia, Wallraf-Richartz Museum). Jednak już w pierwszej połowie XV w. do tych kompozycji zaczęły przenikać lokalne motywy wyposażenia ogrodowego, jak studnie, proste

⁵ K. P ł o n k a - B a ł u s, „Venustas mundi” i „pulchritudo Dei”. *Obraz świata w malarstwie niderlandzkim XV wieku*, [w:] *Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 23-25 listopada 1989 roku w Katowicach*, Katowice 1990, s. 114.

⁶ Tamże, s. 120.

⁷ M. M e i s s, *The Madonna of Humility*, „The Art Bulletin”, 18(1936), s. 435-464. M. W u n d r a m, *Stefan Lochner – Madonna im Rosenhag*, Stuttgart 1965, s. 6-7; G. M. L e c h n e r, *Umiltà*, [w:] *Marienlexikon*, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg, E.V. von R. Bäumer und L. Scheffczyk, Bd. 6, St. Ottilien 1994, s. 512-515.

⁸ A. E ö r s i, *Gotyki międzynarodowy*, Warszawa 1986, il. 30.

⁹ C. E i s l e r, *Berlin. Arcydzieła malarstwa*, słowo wstępne W. D. Dube, tłum. E. Romkowska, Warszawa 2002, s. 47.

zbiorniki na wodę (il. 1), źródła, rabaty kwietne, ławy darniowe (il. 1; Stefan Lochner, *Madonna z Dzieciątkiem przed ławą darniową*, 1440, Monachium, Alte Pinakothek, il. 3¹⁰), także altany rozpięte nad Madonną (Stefan Lochner, *Madonna w altanie różanej (in der Rosenlaube)*, 1448-1450, Kolonia, Wallraf-Richartz Museum, il. 4¹¹). Przemiana nastąpiła w drugiej połowie XV w., szczególnie w dziełach artystów z Niderlandów, gdy do malarstwa wkroczył szeroki i złożony obszar realnego ogrodu, powiązane z założeniem architektonicznym, wpisany w określony topograficznie krajobraz.

Ogród jako motyw ikonograficzny przypisany Maryi w całej swej konstrukcji i poprzez zestaw i rodzaj tworzących go elementów ewokował cechy osobowości Matki Boskiej. Wypełniające go kwiaty, których znaczenie symboliczne było powszechnie znane, unaocznily hymn cnót Maryjnych. Trudności interpretacyjne pojawiły się w późnych tego typu przedstawieniach, kiedy wkroczył do nich ukryty symbolizm przedmiotów świata rzeczywistego, głównie w malarstwie niderlandzkim. Maryja częściowo „utraciła” w nich swą hieratyczną, dworską i reprezentacyjną pozę, a cała kompozycja cudowną beczasowość. W przedstawieniach artystów z Północy został utrwalony obraz Matki piastującej Dzieciątko w przydomowym ogródku lub otwartej loggii wychodzącej na ogród (Dirk Bouts, *Madonna z Dzieciątkiem i aniołami*, Granada, Capilla Real¹²). Jednak cała sfera przekazu religijnego, ujęta w pewien kod znaków¹³, rozgrywała się w owych ukrytych pod kostiumem codzienności symbolach, wciąż zogniskowanych wokół postaci Maryi, jak ten ogród zamknięty warownym murem.

Pochodzące z drugiej połowy XV w. włoskie przykłady *Maryi w ogrodzie* połączyły elementy oparte na ówczesnej religijności i praktyce religijnej. Artyści italscy wprowadzili do ikonografii motywy uroczystych, liturgicznych obchodów świąt, uświetnianych brokatowymi baldachimami czy girlandami kwiatowo-owocowymi, bukietami, które oprócz znaczeń symbolicznych

¹⁰ *Das Wallraf-Richartz Museum: hundert Meisterwerke von Simone Martini bis Edvard Munch*, Köln 2001, s. 61. Na temat Stefana Lochnera por.: *Stefan Lochner – Meister zu Köln. Herkunft–Werke–Wirkung*. Ausstellungskatalog, Köln 1993; B. C o r l e y, *Stefan Lochner zu Köln*, „Kunstchronik” 47. 11(1994), s. 696-711.

¹¹ R. a n d e r H e i d e n, *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte–Bau–Bilder*, München 1998, s. 99.

¹² M. J. F r i e d l ä n d e r, *Early netherlandish painting*, vol. 3, *Dieric Bouts and Joos van Gent*, Leyden–Brussels 1968, tabl. 25, il. 17.

¹³ E. P a n o f s k y, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku. „Spiritualia sub metaphoris corporalium”*, [w:] *Studia z historii sztuki*, pod red. J. Białostockiego, Warszawa 1971, s. 122-150.

w obrazach maryjnych miały także duże znaczenie dekoracyjne. Na tle ogrodów umieszczali ozdobne architektoniczne trony dla Maryi, odchodząc tym samym od typu *Umiltà* (Antonio da Negroponte, *Madonna tronująca na tle ogrodu*, Wenecja, San Francesco della Vigna). W tak różnorodnych ujęciach otoczenie Maryi zachowało swój szczególny status.

Ogród maryjny to przede wszystkim figura symbolizująca dziewictwo Maryi, niedostępność grzechu, Jej bosko-ludzkie, cudowne macierzyństwo, płodność. Ogród jest również znakiem świętości Jej ciała. Ponadto często spotykamy w licznych wersjach tego tematu zestawianie kilku motywów ikonograficznych. W ogrodowej scenerii Maryja zawsze występuje z Dzieciątkiem, łącząc kilka ról. Odwołując się do źródła motywu, czyli wersu 4, 12 Pnp i jego interpretacji, Maryja pozostając wybranką Boga, strzeżoną, osłoniętą i zamkniętą w ogrodzie, w plastyce jest równocześnie Matką, czule tulącą, ochraniającą Dzieciątko (Pisanello, *Madonna z przepiórką*, 1420-1422, Werona, Museo di Castelvecchio, il. 5; Robert Campin?, *Madonna Pokorna przed ławą darniową*, ok. 1420-1425, Berlin, Staatliche Museen Gemäldegalerie, il. 6¹⁴), karmiącą Je, uczącą Jezusa czytać. Występuje również jako Madonna Pokorna z sierpem księżycy u stóp, symbolem Niewiasty Apokaliptycznej (Mistrz z Roku 1456, *Madonna na sierpnie księżycy w hortus conclusus*, ok. 1450, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, il. 8). Elementem łączącym wszystkie te sceny jest poza Maryi – znak uniżoności i posłuszeństwa wobec Boga. Lecz artyści w przedstawieniach tych zespolili pokorę Madonny z Jej wywyższeniem, wyróżnieniem na Królową nieba i ziemi poprzez akt koronacji, kiedy koronę przynoszą z nieba aniołowie (il. 5), lub w scenach już ukoronowanej *Umiltà* (il. 1, 4, 8).

W każdym z rozbudowanych przedstawień, gdy Maryi towarzyszą aniołowie, święci i fundatorzy składający hołd, Madonna występuje jako Pośredniczka (*Epitafium kanonika Bartłomieja Boreschowa*, po 1426 r., Frombork, katedra, il. 9, 8). Osoby świeckie swoją obecnością w ogrodach maryjnych sytuują te przedstawienia w określonym momencie historycznym. Mimo że sceny te rozgrywają się w obszarze pozaziemskim, gdzie cudowny sposób możliwe jest sąsiedztwo osób ziemskich i boskich, tablice te są związane z określonym donatorem, jego rodziną, kaplicą rodową, z czasem, w jakim powstały, jego kolorytem, realiami, obyczajowością¹⁵.

¹⁴ F. Thürlemann, *Robert Campin. A monographic study with critical catalogue*, Munich–Berlin–London–New York 2002, s. 191, il. 200. Autorstwo obrazu pozostaje kwestią dyskusyjną. Badacze przypisują go warsztatowi Campina lub Jacques'owi Daret.

¹⁵ Na temat mecenatu w Brugii, charakteru zamówień zob.: J. C. Wilson, *Painting*

Rozstrzygające dla właściwej interpretacji wizerunków Maryi w ogrodzie jest znalezienie i określenie relacji między Nią a ogrodem. Istotne jest wzajemne dookreślanie się osób i miejsca, zarówno wpływ Madonny na charakter otoczenia, jego uświęcenie poprzez Jej obecność, a także rozpoznanie i zaakcentowanie elementów ogrodu, wskazujących na Jej przymioty.

Odrębnym, ale nie mniej istotnym zagadnieniem warunkującym pełne odczytanie tej przestrzeni jest warstwa czysto ikonograficzna, wygląd i charakter ogrodu, jego ukształtowanie i wyposażenie¹⁶. Artyści prezentowali różnorodne elementy dopełniające wnętrza ogrodów, od prostych plecionych form ogrodzenia po rozbudowane płoty i mury. Nie pomijali technicznych zasad budowy ław darniowych czy altany różanej, estrad, konstrukcji studzienek i źródeł, przechodząc do precyzyjnie odwzorowanych gatunków najdrobniejszej roślinności. Wzbogacili przestrzeń ogrodu zarówno znaczeniowo, jak i kompozycyjnie wprowadzając do nich elementy architektoniczne w formie rozbudowanych tronów czy też konstrukcji sugerujących obszar świątyni¹⁷. W malarstwie niderlandzkim poznajemy rzeczywiste otoczenie przydomowych ogrodów, otwarte loggie, balkony, ganki, obmurowane, umocnione ławy darniowe, miniaturowe, piętrowo strzyżone drzewka, rośliny zasadzone w wazach i donicach (Dirk Bouts i jego naśladowcy¹⁸). Aby wyróżnić i podnieść rangę tych zwyczajnych zakątków, które już przez samą obecność w nich osób boskich stawały się miejscami uświęconymi, artyści umieszczali w nich brokatowe kotary, rozpinali baldachimy, zasłony czy tkaniny służące Madonnie jako zaplecki¹⁹ (naśladowca Roberta Campin, *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi w ogrodzie zamkniętym*, ok. 1430-1440, Waszyngton, National

in Bruges at the close of the Middle Ages. Studies in society and visual culture, Pennsylvania 1998. Sytuacja w Italii zob.: M. M e i s s, *Painting in Florence and Siena after the black death*, Princeton–New Jersey 1951.

¹⁶ D. H e n n e b o, *Geschichte der deutschen Gartenkunst*, Bd. 1, *Gärten des Mittelalters*, Hamburg 1962, *passim*. Autor analizuje realne elementy wyposażenia i ukształtowanie ogrodów średniowiecznych na podstawie przykładów ikonograficznych oraz badań archeologicznych. Dieter Hennebo stara się również odtworzyć charakter upraw.

¹⁷ E. M. V e t t e r, *Das Frankfurter Paradiesgärtlein*, „Heidelberger Jahrbücher”, 9(1965), s. 117, 116, il. 10, 9. Mistrz Ołtarza Berswordta, *Maryja w otoczeniu świętych*, 1400, Bielefeld, Neustädter Marienkirche; Mistrz Koloński, ok. 1410, Filadelfia, Johnson Collection.

¹⁸ F r i e d l ä n d e r, dz. cyt., vol. 3, il. 17, 85, 86, 87, 87a, 88.

¹⁹ *Dulce Dame de misericorde*, 1430, miniatura z francuskich godzinek *Heures à l'usage de Paris*, Ms. 35, fol. 169, Paryż Petit Palais. Wg V e t t e r, *Maria im Rosenhag*, Düsseldorf 1956, s. 45, il. 10.

Gallery of Art, Samuel Kress Collection, il. 10²⁰; *Madonna w ogrodzie mistycznym*, dawniej Gościeszyn, Częstochowa, klasztor Paulinów²¹). Na tablicy Mistrza Brukselskiego *Madonna z Dzieciątkiem koronowana przez anioły* (Brugia, Groeningemuseum, il. 11²²) brokat załamuje się, jakby układał się na ławie, tworząc rodzaj siedziska, zwiastun tronu. Innym razem artyści rezygnowali z brokatowych tkanin zarzuconych na ławę, by nie burzyć wrażenia realności przedstawionego obszaru (Dirk Bouts, *Madonna z Dzieciątkiem*, Wenecja, Museum Correr). Typowe dla malarstwa niderlandzkiego jest obrazowanie ogrodów usytuowanych na lekkim wzniesieniu. Wówczas za postacią Maryi, siedzącej najczęściej na ławie darniowej, roztacza się szeroka panorama miasta lub terenów zamiejskich z dominującą w nich bryłą willi lub pałacu, wzniesionego nad rzeką, w otoczeniu lasów, dolin, pól przeciętych drogami i z wijącą się, szeroko rozlaną wstęgą rzeki (*Epitafium Jana van Horne*, wg Rogera van der Weyden²³).

²⁰ Th ü r l e m a n n, dz. cyt., s. 188.

²¹ E. M a r x e n - W o l s k a, *O dwóch konserwacjach piętnastowiecznego obrazu „Ogród mistyczny” z Gościeszyna*, „Ochrona Zabytków”, 1963, nr 3, s. 34-44; M. W a l i c k i, *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy 1937 r.*, tabl. LXXXIX, nr 172. Obraz anonimowego mistrza na skutek wielu późniejszych nieumiejętnych przemalowań stracił swoją pierwotną stylistykę. Konserwatorzy Jerzy Wolski i Ewa Marxen-Wolska w 2002 r. usunęli poprzednie, zniekształcające pierwotny styl obrazu przemalowania. Potwierdzili źródła inspiracji i nawiązania autora. Badacze dostrzegają cechy stylu malarstwa nadreńskiego w typie postaci Madonny oraz niderlandzką w sposobie ujęcia kompozycję krajobrazową, nawiązującą do sztuki Dirka Boutsa lub Mistrza Haftowanego Listowia. Obraz przedstawia Maryję Pokorną, spoczywającą w zaciszu przydomowego ogródka, położonego na lekkim wzniesieniu, ogrodzonego murem, zza którego widać panoramę miasta i zamkowe zabudowania. Za postacią Maryi artysta rozpiął wąski pas brokatowej tkaniny o szerokim raporcie wzoru, ze stylizowanym owocem granatu. Na jego tle dwaj zlatujący z nieba aniołowie niosą koronę dla Madonny (por. figury aniołów na obrazie Mistrza Brukselskiego *Madonna z Dzieciątkiem i dwoma aniołami*, Brugia). Obraz zaginął w 1992 r., został odnaleziony w 1998. Od 2002 r. zdeponowano go czasowo w klasztorze Paulinów w Częstochowie. Zob. *Malarstwo gotyckie w Polsce. Katalog zabytków*, t. 2, pod red. A. S. Labudy i K. Secomskiej, Warszawa 2004, s. 175; J. W o l s k i, E. M a r x e n - W o l s k a, *Cztery interwencje konserwatorskie w jednym obrazie. (Madonna w ogrodzie mistycznym z Gościeszyna, XV w.)*, [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały LII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS Kraków 20-22 XI 2003*, Kraków 2004, s. 459-476.

²² D. d e V o s, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München 1999, s. 394, il. B25b.

²³ Obraz zniszczony, dawniej w Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, reprodukowany w: de V o s, dz. cyt., s. 358, il. B5a.

MADONNA NA TLE OGRODU –
OBRAZY POPRZEDZAJĄCE DOJRZAŁE KOMPOZYCJE

W plastyce sposób przedstawiania Maryi w ogrodach pod względem formalnym wzorowany jest na włoskim motywie *Madonna dell'Umiltà*, czyli Pokorna (niem. *Demutsmadonna*), powstałym na początku XIV w. w północnej Italii, w Sienie. W wielu późniejszych przedstawieniach, oscylujących wokół motywu Maryi w ogrodzie, Jej postać i poza wyraźnie nawiązują do tego włoskiego pierwowzoru²⁴. Najwcześniejsze przykłady *Madonn w ogrodzie* w typie *Umiltà* to tablica Stefana da Zevio (1375-1451), *Madonna w ogrodzie różanym*, 1410, Weronia Museo di Castelvecchio, il. 12; *Ogród rajski* Mistrza Górnoreńskiego, 1410, il. 1. Należą do nich także grafiki wielu anonimowych mistrzów z Kolonii²⁵. Usadwienie Maryi wprost na gruncie i pojawienie się we włoskich *Umiltach* skrawka polany kwietnej wokół Madonny pozwalają połączyć ten motyw z tematem ogrodów maryjnych.

O włoskiej proveniencji motywu świadczy sam termin *dell'Umiltà*, pierwotnie zastosowany do tego motywu i występujący na tablicach w formie inskrypcji umieszczanych na ramie, wokół, poniżej lub w polu wizerunku Madonny, wskazujących na cnotę pokory Maryi (Bartolomeo da Camogli, *Madonna dell'Umiltà*, 1346, Palermo, Museo Nazionale)²⁶. Tematyka obrazów, zaznaczenie bliskich więzi uczuciowych między Maryją a Jezusem, a także niewielki format tablic (liczne tablice pochodzące z warsztatu Andrei di Bartolo miały około 45 cm szerokości i do 65 cm wysokości), sytuują je w obszarze przedstawień prywatnej dewocji, jako obrazki przeznaczone do osobistych modlitw i refleksji. Ponadto Jezus i Maryja spojrzeniem skierowanym do widza starają się stworzyć z nim więź, trafić do jego uczuć, emocji, silniej oddziaływać, co dodatkowo potwierdza ich dewocyjne przeznaczenie²⁷. Taką rolę będą odgrywać nadreńskie i niderlandzkie XV-wieczne tablice z Maryją w ogrodzie.

²⁴ M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 435-464; W u n d r a m, dz. cyt., s. 6-7; L e c h n e r, dz. cyt., s. 512-515.

²⁵ Przykłady wielu wczesnych grafik z motywem Maryi w ogrodzie zob.: B. S t ę p n i e w s k a, *Kompozycja zieleni*, Cz. 2, *Średniowiecze*, Wrocław 1993, s. 61-62, il. 44, 45.

²⁶ L e c h n e r, dz. cyt., s. 512-515.

²⁷ Tamże, s. 512; G. S c h i l l e r, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4, 2, *Maria*, Gütersloch 1980, s. 191.

O wyjątkowości i nowatorstwie przedstawień *hortus conclusus* z postacią Maryi świadczy fakt, że temat ikonograficzny Madonny w ogrodowej scenerii nie ma żadnego obrazowego pierwowzoru w tekście Biblii, a jedynie inspirację z Pieśni nad Pieśniami i z komentarzy do niej. Malarskie przedstawienia są owocem późnośredniowiecznej pobożności, wpływającej z osobistych potrzeb wiernych, dla których od połowy XIV w. religia i osoby boskie zaczęły zyskiwać ludzki, bliski wymiar. Niemiecka badaczka Barbara Eschenburg stwierdza, że *Andachtsbilder* były nie tylko wyrazem wiary, obiektem, co sugeruje sama nazwa *Andacht* – skupienia, nabożnego namysłu, refleksji w zaciszu prywatnego domostwa, ale także „przedmiotem manifestacji własnej zamożności, ozdobą domu bogacących się mieszczan”²⁸, także wyposażeniem ich kaplicy rodowej. Tylko dużo skromniejsze grafiki mogły się znaleźć we wspólnotach klasztornych jako obiekt pobożnej refleksji mniszek. Ponadto były to obrazy, których ikonografia odpowiadała wewnętrznym potrzebom duchowym i religijnym wiernych, natomiast w oficjalnej liturgii nie było dla nich miejsca.

MOTYW MADONNA DELL'UMILTÀ

Pierwsze Madonny *dell'Umiltà*, prezentujące liryczny, czuły wizerunek Maryi z Dzieciątkiem, jaki rozpowszechnił się w drugiej połowie XIV w. w całej Italii²⁹, pojawiły się na początku XIV w. w Sienie w warsztacie Simone Martiniego. Przedstawiały Madonnę karmiącą Dzieciątko, Maryję *lactans*, siedzącą na poduszce leżącej na dekoracyjnym podłożu, barwnej posadzce (Malarz z kręgu Lippa Memmiego, *Madonna dell'Umiltà*, 1340, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, il. 13³⁰) lub nagim, surowym gruncie³¹. Zasadniczym krokiem pozwalającym powiązać motyw *lactans* i *Umil-*

²⁸ B. E s c h e n b u r g, *Das Marienbild im XV und XVI Jahrhundert: vom Garten bis Landschaft*, [w:] *Landschaft in der deutschen Malerei von späten Mittelalter bis heute*, München 1987, s. 25-26. Tłum. własne – M. Ż.

²⁹ Warsztaty w Neapolu, Bolonii, Weronie, Padwie, Modenie, Pizie, Pistoii, Wenecji, Florencji powtarzały typ wizerunku Madonny wierny stylowi Simone Martiniego, stąd ich tzw. sieneńskość. Motyw *Umiltà* o cechach stylu Simone Martiniego rozpowszechnił się również w całej Europie, w sztuce Francji, Czech, Hiszpanii: M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 438, 441, 442, 451-452.

³⁰ E i s l e r, dz. cyt., s. 37.

³¹ Najwcześniejsza Madonna Pokorna karmiąca Dzieciątko powstała ok. 1300 r. w Sienie,

tà z wizerunkami Maryi w ogrodzie było umieszczenie Jej na skrawku łączki. Ta początkowo wąska i skromna polana zainicjowała późniejsze szerokie przestrzenie ogrodowe. Przełomowego kroku w przekształceniu motywu dokonał w północnej Italii w latach osiemdziesiątych XIV w. Giovanni da Bologna w *Madonnie dell'Umiltà* (Wenecja, Accademia)³². Artysta ów usytuował Madonnę na kwitnącej łące. Ten zabieg umożliwił rozwój, szczególnie na północ od Alp, XV-wiecznych motywów pośrednich: Maryi na tle ogrodu, altany różanej, przed łąką darniową, w których Madonna występuje jako *Umiltà*. Delikatna łączka wokół Madonny Pokornej rozpowszechniła się w różnych regionach Italii. Ważną rolę odegrały również środowiska miniaturskie Paryża, w których bardzo wcześnie, bo od drugiej połowy XIV w. wprowadzono „ogrodowy” motyw Madonny Pokornej, co zostało przekazane sztuce niderlandzkiej³³. Motyw Madonny Pokornej pod względem formalnym wywodzi się z tematów narracyjnych, w których Maryja klęczała, siedziała lub skłaniała się ku ziemi, a z których na początku XIV w. została wyłączona. Są to sceny Zwiastowania, Bożego Narodzenia, Ukrzyżowania, także Koronacji³⁴. Nie tylko poza Madonny, ale zwłaszcza przekaz treściowy tych scen akcentuje Jej cnotę pokory.

Włoskie wizerunki Madonny *dell'Umiltà*, karmiącej Dzieciątka, akcentują uczuciowy związek między Matką a Dzieciątkiem oraz kluczowy dla wyjaśnienia teologicznych aspekt człowieczeństwa Jezusa, wcielonego Logosu. Gest karmienia należy także traktować jako potwierdzenie bosko-ludzkiego macierzyństwa Maryi i Jej współdziałania w historii Zbawienia. Gertruda Schiller przywołuje tablicę Simone Martiniego z 1330 r. (Berlin, Dahlem Museum) jako najwcześniejszy przykład typu *Demutsmadonna*, prezentujący zarazem temat *lactans*. Autorka uważa, że ów motyw, mimo że znany już od stuleci (od ok. III w. n.e.), dopiero w malarstwie sienneńskim około drugiej ćwierci XIII w. zmanifestował ówczesną religijność. Ten typ obrazu przeciwstawił się hieratycznym, surowym i beczasowym Madonnom tronującym, reprezentacyjnym, a przez to dalekim wrażliwości i potrzebom duchowości odbiorcy.

w kręgu Simone Martiniego. M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 435; S c h i l l e r, dz. cyt., Bd. 4, 2, s. 191; D. de C h a p e a u r o u g e, *Zur Symbolik des Erdbodensinn der Kunst des Spätmittelalters*, „Das Münster”, 17(1964), s. 41.

³² M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 449; C h a p e a u r o u g e, dz. cyt., s. 41.

³³ M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 450.

³⁴ Tamże, s. 456.

Zauważalne są również analogie odnośnie do pozy, jaką przybiera Maryja czy to w scenach Zwiastowania czy jako karmiąca³⁵.

Poza olbrzymią popularnością, jaką w Sienie cieszył się motyw *Umiltà*, w środowisku tym powstały także sceny Zwiastowania, głównie autorstwa Simone Martiniego, w których postaci zostały umieszczone na dwóch odrębnych tablicach, co wprowadza jedną z możliwości powiązania tego motywu z wizerunkiem samodzielnej Madonny *dell'Umiltà*, Szczególnie bliski związek Maryi z ziemią, gdy na wpółkłęcząca, przysiadająca nisko, przyjmuje pozę bliską Madonnie w typie Pokornej. Wyraźne związki tych dwóch motywów dopełnia również interpretacja motywu *Umiltà* i sceny Zwiastowania.

Maryja Pokorna to także Służebnica Pańska w momencie Zwiastowania, która z unizieniem, skromnością i wiarą zgodziła się zostać Matką Zbawiciela, przyjęła Go do i na swoje łono. W tym wypadku należy przeanalizować charakter wizerunków *dell'Umiltà* na dwóch poziomach. Po pierwsze, na poziomie czysto formalnym, wynikającym z podziału przedstawień Zwiastowania na dwie odrębne tablice. To też warunkowało analogie w pozie Maryi, pochyleniu głowy, esowatym wygięciu ciała, układzie fałd Jej sukni. Taka

³⁵ S c h i l l e r, dz. cyt., Bd. 4, 2, s. 191. Wczesny – w stosunku do powstania tego typu – obraz (1346 r.) Bartolomeo da Camogli to Maryja karmiąca i zarazem Niewiasta Apokaliptyczna w wieńcu z gwiazd dwunastu; ponadto ma wszystkie cechy wizerunków Pokornej – odnośnie do postaci, a także samej struktury tablicy – z motywem trójlistnej arkady, wspartej na kolumnkach, inskrypcją, złotym tłem, wąskim pasem gruntu, ozdobną poduszką. Również Carlo da Camerino ok. 1400 r. połączył wątki *lactans*, *dell'Umiltà*, Niewiasty Apokaliptycznej i antytezy Ewa-Maria na tablicy z Cleveland. Późniejszą analogię stworzył naśladowca Mistrza z Flémalle (Los Angeles, J. Paul Getty Museum; także kopia w zbiorach prywatnych). Madonna na znak pokory siedzi w narożu ogrodu, tuż obok ławy darniowej. U Jej stóp umieścił sierp księżyca, głowę ujął w nimb promienisty. Maryja jako czuła Matka z troską i smutkiem patrzy na owinięte w pieluszkę Dzieciątko. Smutek Maryi koresponduje z symbolicznym znaczeniem nimbu krzyżowego, który otacza główkę Jezusa, i jabłka w Jego rączkach. Ten osadzony w zwyczajnym, otwartym krajobrazie mały ogródek z niską ceglastą ławą darniową określa topografię miejsca, jak również sytuuje obraz w obszarze symbolicznych przedstawień, zakodowanych w na pozór zwyczajnych przedmiotach, jak otwarta księga i dzban pełen białych lilii. Anna Dobrzycka sugeruje jeszcze inny pierwowzór, bowiem uważa, że archetypem włoskiej *Umiltà* mogły być wizerunki Ewy karmiącej dziecko pod drzewem, już po wygnaniu z raju. Ten pogląd mogą w pewien sposób potwierdzać przedstawienia Madonny Pokornej i karmiącej Maryi – nowej Ewy, u której stóp leży rajska matka Ewa (Carlo da Camerino, ok. 1400; Lippo Vanni, *Tronująca Matka Boska z Dzieciątkiem*, poniżej Ewa i wąż, 1348, Rzym). Zob. *Malarstwo włoskie XIV i XV wieku. Wystawa z muzeów i zbiorów polskich z udziałem Galerii Narodowej w Pradze i Muzeum Sztuki w Bukareszcie. Muzeum Narodowe w Krakowie. Galeria Czartoryskich, październik - 1961 - grudzień. Katalog wystawy*, katalog opracowali Anna Dobrzycka [i in.], wstępy napisali M. Rostworowski, J. Białostocki, A. Różycka-Bryzek, Kraków 1961.

kompozycja pojawiła się w typie *Demutsmadonna* w ogrodowej scenerii. Poziom drugi jest znacznie bardziej złożony, głęboki i po względem treści dotyka warstw teologicznych, które wyjaśniają cnotę pokory Maryi. Teologowie średniowieczni podkreślali znaczenie Zwiastowania, jako przyjęcia Boskiego wezwania, i tym samym wyrażenia zgody na udział Maryi w historii Zbawienia. Pokora staje się wówczas przyczynkiem do wywyższenia Maryi. Potwierdzają to późniejsze przykłady ikonograficzne, w których unizona, siedząca obok ławy darniowej Maryja, już jako *Umiltà*, nosi na głowie koronę (Stefan Lochner, il. 3). Z syntezą bosko-ludzkich wizerunków Maryi jako Matki Wcielonego Słowa oraz Jej zgody i pokory, wiąże się interpretacja na poziomie lingwistycznym, dotycząca terminu pokora – niskość, uniżoność, służebność w jego łacińskiej formie – *humilitas*³⁶, a także etymologicznie pochodnych słów *humus* – ziemia, i podobnej włoskiej formy *umiltà*³⁷. Przez bliski, dotykowy kontakt osoby Boskiej podkreśla się aspekt uświęconej ziemi, jak w momencie stwarzania jej przez Boga. W średniowieczu wskazywano na ten związek, który miał jeszcze mocniej uzmysławiać bliskość pojęcia cnoty pokory z ziemią, co rozgrywało się nie tylko w obrębie fizycznych związków, ale i w sensie znaczeniowym, lingwistycznym³⁸. Dla uwidocznienia analogii między urodzajnością ziemi i płodnością Maryi, Jej bosko-ludzkiego cudownego macierzyństwa, pojęcie *humus* (grunt, gleba rodząca) przeciwstawiono terminowi *terra*, rozumianego jako łąd, ciało niebieskie, ale też jako okolica, świat. *Humus* jest zatem rozumiane jako ciało Maryi i znak Jej pokory³⁹.

³⁶ *Słownik łacińsko-polski według H. Mengego i H. Kopii*, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1995, s. 236-237.

³⁷ C h a p e a u r o u g e, dz. cyt., s. 39; L e c h n e r, dz. cyt., s. 514. U podstawy ikonograficznej – formalnej strony przedstawień Maryi *dell'Umiltà* w ogrodzie czy też przed ławą lub na ławie darniowej leży związek z ziemią (*humus*). Termin ten w przekształconej, pochodnej swej formie dał nazwę typowi ikonograficznemu – we włoskim brzmieniu *dell'Umiltà*. Natomiast jego łacińska forma *humilitas*, oznaczająca właśnie pokorę, uniżoność, niskość, służebność, prawdopodobnie pod względem etymologicznym wywodzi się od *humus*, rozumianego dwojako: jako ziemia, grunt oraz jako niskość lub jako łąd. Jest więc *humus* podłożem, gruntem, glebą żywną i żywą, w której zostało zasiane Słowo Boga, jest czymś więcej niż *terra* jako sfera, ciało astralne. Izydor z Sewilli (560-636) słowo *humilitas* powiązał etymologicznie ze słowem *humus*. Natomiast Bonawentura (XIII w.) bezpośrednio porównuje Maryję do ziemi: „*Terra nostra Maria est*”.

³⁸ C h a p e a u r o u g e, dz. cyt., s. 39.

³⁹ L e c h n e r, dz. cyt., s. 514; także: A. Z i e g e n a u s, *Demut Marias. Dogmatik*, [w:] *Marienlexikon*, Bd. 2, St. Ottilien 1989, s. 167-170.

Odmianą linię interpretacyjną dla określenia genezy motywu Madonny Pokornej wysunął Millard Meiss⁴⁰, który opowiedział się za scenami Bożego Narodzenia, dopatrując się analogii w pólśiedzącej pozie Maryi, karmiącej Dzieciątka podczas Narodzenia, z nowym motywem samotnie karmiącej Madonny. Ponadto podjął kwestię znaczenia ziemi w tych scenach, jako pradawnego znaku narodzin i miejsca powrotu po śmierci, co w ikonografii znajduje potwierdzenie w kompozycji Maryi siedzącej na ziemi z Nowo Narodzonym, a także Opłakującej, trzymającej zmarłego Syna. Te dwa momenty łączy również cnota pokory Maryi. Godzi się Ona przyjąć los Matki radującej się i cierpiącej. Mimo rozbieżności poglądów odnośnie do pierwowzoru tej postaci Meiss wskazuje na Simone Martiniego, który wypracował kanon postaci/postawy Madonny. Miałyby o tym świadczyć cechy stylu martinowskiego pierwszych Madonn *dell'Umiltà*, tj. delikatne rysy twarzy Maryi, esowato układająca się suknia-płaszcz (Pisanello, il. 5), sposób trzymania Jezusa, Jego ożywiona poza.

Powyższe rozważania służą przywołaniu genezy pozy Maryi, powtarzanej w niemal wszystkich kompozycjach ogrodowych. Natomiast pod względem treściowym stanowią one odrębne zagadnienie.

We włoskich Madonnach Pokornych zgromadzone na owej łączce rośliny, drobniutkie, delikatne kwiaty ewokują przestrzeń rajską, a ich znaczenie symboliczne, popularne i znane w średniowieczu odnosi się do przymiotów Maryi. Sceneria wokół Madonny akcentuje dodatkowy sens Jej postawy, nie tylko pokorę. Łąka u Jej stóp jest pochwałą płodności. Równocześnie kwitnące i owocujące poziomki są znakiem Jej dziewiczego macierzyństwa, lilie i białe róże – czystości, goździki – czystej miłości, stokrotki – niewinności. Białe i czerwone róże symbolizują także radości i smutki Maryi⁴¹. Bliska ludziom i bliska ziemi, zarówno fizycznie – siedząc bezpośrednio na skromnym podłożu, jak też ze względu na aspekt płodności, urodzajności jest *terra fructigera*- glebą żyzną i żywą⁴².

⁴⁰ M e i s s, *The Madonna of Humility*, s. 456, 459, 460-461.

⁴¹ H. S a c h s, E. B a d s t ü b n e r, H. N e u m a n n, *Blumen*, [w:] *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1980, s. 67-68.

⁴² L e c h n e r, dz. cyt., s. 513-514. Nie tylko w drugiej połowie XIV w., ale i w pierwszej połowie XV w. w Sienie popularność Madonn *dell'Umiltà* była ogromna. Przewodnią rolę w tym procesie odegrał warsztat Andrea di Bartolo, syna Bartolo di Fredi, który od 1380 r. do XV w. stworzył ogromną liczbę tych przedstawień. Już w 1423 r. Madonna *dell'Umiltà* autorstwa Gregoria di Cecco di Lucca została wywyższona do rangi obrazu ołtarzowego w kaplicy rodziny Tolomei w katedrze w Sienie.

Na Północy, niemal równocześnie z włoskim typem „ogrodowych” Madonn Pokornych, powstały tablice obrazujące już szerszą przestrzeń wokół Madonny z towarzyszącymi Jej świętymi. Przedstawiano Ją wówczas zasiadającą przed ławami darniowymi, na tle krzewów różanych, w altanach różanych. Jednak akcentowano wówczas nie tylko samą cnotę pokory, ale cały zestaw przymiotów Maryi. Rozszerzeniu przestrzeni obrazowej towarzyszyło poszerzenie warstwy znaczeniowej, symbolicznej.

OGRODY MARYI – KOMPOZYCJE MIEJSCA ORAZ ROŚLINNE WYPEŁNIENIA

Już pod koniec XIV w. w ilustracjach kodeksów francuskich, pozostających pod wpływem sztuki sieneńskiej, pojawiły się przedstawienia ewokujące ogród, w których skromna, wąska łączka (*Madonna Pokorna z Dzieciątkiem i postacią fundatora polecanego przez św. Jerzego*, Rouen, Bibliotheque de la Ville, ms. 3024, fol. 12v⁴³) rozrastała się do przestrzeni rozległego ogrodu, przesyczonego symboliką maryjnego *hortus conclusus*. Ilustracją tego zjawiska jest miniatura przedstawiająca *Madonnę w hortus conclusus* (Baltimore, Walters Art Gallery, ms. 232⁴⁴). Ta stosunkowo wczesna, jak dla tego motywu ikonograficznego, iluminacja z lat 1405-1410 wyraźnie wskazuje na inspirację sieneńskim typem Madonny *dell'Umiltà*, którą artysta z Północy splótł z kilkoma wątkami ikonograficznymi. Ogród z karty tego manuskryptu to barwna polana, ukwiecona skromną roślinnością. Zamyka go półkuliście wygięty, delikatny drewniany płot, pełniący jednocześnie funkcję rusztowania dla wysokich, pnących się kwiatów. Mimo że tuż za niepozornym, ażurowym ogrodzeniem rozpościera się złote, grawerowane w geometryczny wzór tło, ogród nie traci swej ziemskiej aury. Zgromadzona w nim roślinność to typowa mieszanka polnych kwiatów i ziół, tworząca namacalną, organiczną strukturę, dzięki delikatności i subtelności ich form. Kwiaty, swobodnie zarysowane, wydają się zajmować tu swoje naturalne miejsce. Artysta z pewnością obserwował świat przyrody. Zdradza to m.in. układ i struktura rozłożystych konarów drzew. W centrum łączki, w oddaleniu od dolnej krawędzi, a więc

⁴³ E. P a n o f s k y, *Die altniederländische Malerei*, t. 2, Köln 2001, s. 74, il. 151.

⁴⁴ Miniatura reprodukowana w: M e i s s, *The Madonna of Humility*, il. 19.

inaczej niż w typowych *dell'Umiltà* usytuowanych niemal tuż na skraju obrazu, na ozdobnej poduszce siedzi Madonna. Układ szat, wygięcie ciała, element poduszki, łąkowa sceneria wyraźnie wskazują na włoski pierwowzór. Podobnie jak w tradycyjnych włoskich *dell'Umiltà* Maryi towarzyszy tylko Dzieciątko. W tym rajskim ogrodzie nie ma ani świętych niewiast, ani aniołów. Postać Madonny jest osią kompozycyjną i znaczeniową całego przedstawienia, podporządkowującą sobie wszystkie elementy formalne. Artysta wyróżnił Jej osobę zarówno miejscem usytuowania, jak i skalą, bo oto głowa Maryi sięga na wysokość koron drzew. Maryja występuje nie tylko jako Boża pokorna Oblubienica i Królowa zarazem, zamknięta w rajskim ogrodzie, ale także w roli *lactans*, Matki karmiącej trzymane w ramionach Dzieciątko. Jej postać flankują dwa wysokie, smukłe drzewa o rozłożystych koronach. Ich rolą jest wyróżnienie miejsca zajmowanego przez Madonnę, ale należy je uznać także za element typowy dla ogrodów⁴⁵. Mimo wypełnienia tła złotą płaszczyzną, wyczuwamy przestrzeń tego ogrodu. Plan pierwszy zajmuje łączka kwietna, drugi plan istnieje dzięki odsunięciu postaci Maryi od krawędzi obrazu, trzeci – rozgrywa się w obrębie łukowato wygiętego ogrodzenia i tła za płotkiem. Dzięki temu artysta osiągnął wrażenie szerokiego obszaru, a nie tylko skrawka polany.

W ogrodach Maryi towarzyszą adorujący lub służący jej aniołowie, święte niewiasty, osoby świeckie (il. 1, 2, 8, 9). Zawsze przy Madonnie jest Dzieciątko Jezus, siedzące na Jej kolanach lub bawiące się tuż obok ze świętymi – Katarzyną, Barbarą, Agnieszką, Małgorzatą, Dorotą lub Cecylią. Najczęściej Maryję przedstawiano spoczywającą na ozdobnej, wytwornej poduszce, głównie w najwcześniejszych przykładach tego cyklu (il. 1, 5, 12), a także przed ławą darniową lub na niej (il. 3, 4). Siedzisko to „ewoluowało” od prostych ław, zaczerpniętych z ówczesnych realiów, aż po rozbudowane, ozdobne trony, wstawione do ogrodowej scenerii (Mistrz Koloński, 1410, obraz ze zbiorów Johnson Collection, Philadelphia⁴⁶). Na rycinie Mistrza E. S. *Magnus hortus conclusus* z 1466 r. (il. 14⁴⁷) zaplecze ławy usytuowanej w narożniku ogrodu, na której siedzi Madonna, stał się częścią warownego ogrodzenia, wykonanego z ciosów kamiennych i przebitego biforium. Istotnym elementem realnego ogrodowego wyposażenia, jak też powtarzanym

⁴⁵ Cień, jaki niosły drzewa, był niezwykle pożądanym walorem ogrodów średniowiecznych – Albert Wielki, Piotr Crescenzi. Zob.: H e n n e b o, dz. cyt.

⁴⁶ V e t t e r, *Das Frankfurter Paradiesgärtlein*, s. 116, il. 9.

⁴⁷ H. W i d a c k a, *Ogród miłości i 99 innych rycin*, Warszawa 1996, s. 16, il. 2.

w tekstach literackich, poezji, pieśniach i hymnach maryjnych, opisach wizji, kazaniach, a także w obrazach jest motyw źródła lub studni, która w ikonografii może przybierać formę fontanny, jak u Jana van Eyck *Madonna przy fontannie*, 1439 (Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). W tym przypadku fontanna jest nie tylko wyposażeniem tradycyjnego ogrodu, ale elementem niemal równoważnym osobie Maryi poprzez bliskie sąsiedztwo i znaczną skalę, jaką artysta nadał żeliwnej konstrukcji. Funkcja przedstawiania została tu zdominowana przez funkcję symbolizowania; obraz stał się ilustracją pojęcia „źródła zapieczetowanego” z Pieśni nad Pieśniami. Znajdująca się w tle niska, obmurowana cegłą rabata, zestaw kwiatów i roślin u stóp Madonny przywołują obszar ogrodu, który jednak sprowadzono do podrzędnego wypełnienia w stosunku do nadrzędnego znaczenia fontanny. W realnych ogrodach zbiornik na wodę, źródło lub studzienka należały do ich nieodzownego wyposażenia. Dostępność wody w miastach, możliwość nawadniania ogrodów to istotne kwestie gospodarcze w średniowieczu, warunkujące rozwój, powiązane ze zdrowotnością, higieną życia, urodzajem lub głodem, a co za tym idzie, ludzką egzystencją. Dodatkową formą zamykającą przestrzeń jest wzorzysta brokatowa tkanina podtrzymywana przez anioły, która skupia uwagę odbiorcy na postaci Madonny. W obrazie Stefano da Zevio (il. 12) fontanna ma postać ozdobnego złotniczego przedmiotu, przypominającego cyborium.

W malarskich ogrodach i łąkach maryjnych, na których niezwykle charakter ma wpływ obecność Madonny, cały zestaw roślin odpowiada rzeczywistej tkance przyrodniczej, typowej dla określonej strefy geograficznej i klimatycznej. U stóp Maryi w sztuce Północy ścielą się trawy, mchy, babka lancetowata, mniszek lekarski, stokrotki, krzaczki poziomek, fiołki, konwalie, prymule, koniczyna, szałwia, dziurawiec, jasnota biała. To rośliny skromne, jak poza Maryi siedzącej wprost na ziemi, charakterystyczne dla łąk, pól, zwykłych ogródków. Ale są pośród nich także dostojne lilie, róże, fioletowe kosańce, goździki (il. 1, 3, 4, 6)⁴⁸. Róże i lilie, poza ich jednoznaczną wymową sym-

⁴⁸ Wśród różnorodnych ujęć przestrzeni ogrodu w malarstwie nadreńskim i niderlandzkim powtarza się w niej repertuar flory, zestaw kwiatów: róż białych i czerwonych, lilii (*Lilium candidum*), krzewu różanego, piwonii (*Paeonia officinalis*), lewkonii (*Matthiola incana*), fiołków wonnych (*Viola odorata*), kwitnących i owocujących poziomek (*Fragaria vesca*), kępek babki lancetowatej (*Plantago lanceolata*), mniszka lekarskiego (*Tarxacum officinale*), prymuli – pierwiosnków (*Primula veris*), konwalii majowej (*Convallaria majalis*), stokrotek (*Bellis perennis*), goździków (*Dianthus*), orlików (*Aquilegia vulgaris*), jasnoty białej (*Lamium album*), kosańca ogrodowego, zwanego popularnie irysem (*Iris germanica*). Rzadziej spotykane rośliny to: lakier złoty (*Cheirantus cheiri*), barwinek pospolity (*Vinca minor*), dziurawiec (*Hypericum*

boliczną, niezwykle wówczas cenione, świadczyły również o zamożności ogrodu. Włoskie przykłady ilustrujące ogrody czy skrawki łączki prezentują bardziej dekoracyjne ich ujęcie. Na tablicy Stefano da Zevio (il. 12) nawet grunt skrzy się złotem, w który, jak w kobierzec, zostały wplecione wyglądające niczym rubiny purpurowe róże. Wśród nich prawie niedostrzegalne są skromne fiołki, skupione tuż przy Maryi. Dekoracyjność malarskiej warstwy wzmacnia symboliczność tej przestrzeni. Treliaz⁴⁹ opleciony krzewem róży nawiązuje do ówczesnych przegród i jednocześnie dookreśla ten *hortus conclusus*.

Skromna roślinność, typowa również dla ówczesnych ogrodów, została odwzorowana niezwykle dokładnie, z botaniczną wiernością i uwzględnieniem różnic i cech charakterystycznych dla poszczególnych gatunków. Jedynym wykróceniem poza reguły realizmu, ale tym, co nadaje ogrodom charakteru rajskiej przestrzeni – poza obecnością w nim osób boskich – jest stan wiecznej wiosny, panujący w tych ogrodach, czas pełnego rozkwitu wszystkich kwiatów bez względu na typowy i odrębny dla nich okres wegetacji. Równoczesne kwitnienie roślin uniemożliwia uchwycenie konkretnego momentu w roku. Ten stan najpełniej ilustruje tablica Mistrza Górnoreńskiego (il. 1). W rajskim ogrodzie równocześnie kwitną wczesnowiosenne śnieżyce, prymule i piwonie, konwalie i róże, lilie, irysy, barwinek, dojrzewają poziomki, owocują czereśnie. Zebrane na tablicy kwiaty ubierają ogród w feerię barw, mnogość kształtów i form. Jednak badacze ten stan „wiecznej wiosny”, a dokładniej okres od wczesnej wiosny do pełni lata, tłumaczą nie tylko niezwykłym, rajskim charakterem tych ogrodów, lecz także faktem, że uprawiane w nich rośliny właśnie w tym czasie osiągały najpiękniejsze formy, apogeum swojej wegetacji. Później ogród zmieniał się, zaczynały w nim dominować odcienie

perforatum), szalwia (*Salvia officinalis*), ogórecznik (*Borago officinalis*), śnieżyca wiosenna (*Leucorum vernum*). Łacińskie nazwy roślin według: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 10, begründet von J. Hoops, Berlin–New York 1998, s. 454, 456; H e n n e b o, dz. cyt., s. 132, 133; L. B e h l i n g, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957, s. 20, 30, 32; W. S c h a f f n e r, *Rośliny lecznicze – chemizm, działanie, zastosowanie*, Warszawa 1996, *passim*.

⁴⁹ Do konstrukcji tego typu płotów, stelaży/rusztowań wykorzystywano wiklinowe, szybko nagrzewające się w słońcu witki, które umożliwiały szybsze dojrzewanie roślin, np. winogron. Tego typu przegrody w średniowiecznych ogrodach stosowano głównie w ich wnętrzach, wydzielając mniejsze kompartymenty, rozdzielając poszczególne gatunki roślin czy typy ogrodów (owocowy, warzywny, kwiatowy, zielny). Drewniane, niskie wiklinowe ogrodzenia nie stanowiły bowiem solidnego zabezpieczenia, a w sztuce należy je traktować bardziej jako symbol zamknięcia, gdyż ich wiotka forma i niewielkie rozmiary są raczej sugestią niż gwarantem solidnej ochrony.

oliwkowej i szarej zieleni, tonacji żółte i ugrowe, typowe dla usychającej, więdnącej, zamierającej roślinności. Wiele roślin z ogrodów Północy było pochodzenia śródziemnomorskiego, które w swoim rodzimym klimacie miały wydłużony okres wegetacji⁵⁰. Natomiast surowsze warunki klimatyczne skróciły ich życie do kilku miesięcy. Komponując je razem, artyści stworzyli obraz wiecznego rajskiego ogrodu i swoistego wiecznego trwania. To dowód na to, że w ikonografii ogrodów maryjnych porządek świata rzeczywistego, wyznaczony rytmem przyrody, współistnieje z chrześcijańską symboliką, zakorzenioną w naturze.

W malarstwie Północy istotny jest również sposób rozmieszczenia poszczególnych roślin, bowiem artyści uwzględniali tu reguły komponowania gatunków w realnych ogrodach, gdzie drobniejsze, dekoracyjne rośliny sadzono z przodu rabat, wyższe tuż za nimi. Kwiaty mające szczególną symboliczną wymowę skupiano blisko Maryi (róże, lilie, fiołki⁵¹) lub świętej, której były atrybutem (Dorota – róże). Piwonię nazywa się „różą św. Jerzego”, w jego więc sąsiedztwie rośnie ona na frankfurckiej tablicy.

Poza wartościami czysto estetycznymi malarskie ogrody w mowie kwiatów zamykają złożone treści symboliczne, a także ówczesne ludowe wierzenia, nazewnictwo kwiatów (szałwia łac. *salvare* – uzdrawiać) oraz wiedzę związaną z właściwościami leczniczymi, przypisywanymi roślinom⁵². Do najstarszych leczniczych i czarodziejskich roślin należą poziomki, które według podań ludowych zalecano podawać chorym dzieciom⁵³. Sadzono je w bliskim sąsiedztwie domów, gdyż wierzono, że w ten sposób uchronią domostwo i jego mieszkańców przed złymi siłami i obdarzą ich szczególnymi mocami. Niezwykły wydawał się wówczas fakt, że poziomki mogą równocześnie kwitnąć i owocować. Tę cechę odniesiono do dziewiczego macierzyństwa Maryi. To tłumaczy ich bliskie sąsiedztwo z osobą Matki Bożej

⁵⁰ *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, s. 455-458.

⁵¹ Ryszard ze Św. Wawrzyńca (zm. po 1245 r.) w swoim dziele *De laudibus Beatae Mariae Virginiae* porównuje Maryję do ogrodu, w którym „rosną kwiaty Jej cnót, lilie dziewictwa, fiołki pokory, róże miłości macierzyńskiej...” – za: B e h l i n g, *Die Pflanzenwelt in der mittelalterlichen Kathedralen*, s. 60.

⁵² H e n n e b o, dz. cyt.; H. M a r z e l l, *Geschichte und Volkskunde der deutschen Heilpflanzen*, Darmstadt 1967, *passim*.

⁵³ Wiąże się to z legendą, mówiącą, że Matka Boska wraz z duszyczkami zmarłych dzieci w dniu św. Jana (24 czerwca) przybywa na ziemię na zbiór poziomek, które uważano za pokarm leczniczy, niemal niebiański. Przed tym dniem nie należało zrywać poziomek. Za: H e n n e b o, dz. cyt., s. 132. Poziomki to także symbol pokusy; występują w scenie kuszenia Adama i Ewy. B e h l i n g, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelamlerei*, s. 19.

w ikonografii ogrodów (Mistrz Górnoreński, *Madonna wśród poziomek*, 1425, Solothurn, Städtische Museum; także il. 4)⁵⁴.

Zestaw kwiatów skupionych w maryjnych ogrodach odsyła przede wszystkim do symboliki zogniskowanej wokół osoby Maryi, którą w liryce ludowej nazywano „rajską polaną”. Jej wnętrze wypełniały fiołki pokory, lilie czystości, róże białe i czerwone, oznaczające doświadczenie miłości i cierpienia. Roślinami przypisanymi Maryi są również skromne stokrotki i konwalie, które zamiennie określano jako „kwiatuszki lub koronki Maryi”. A. Salzer (1894) w cytowanych kazaniach średniowiecznych odnalazł określenie orlików jako „panieńskich rękawiczek”. Ludowe miano dziurawca to „słomianka Maryjnego łoża”, malwy zaś to „tyczki (laski) Panny Maryi”. Wierzono również, że podczas odpoczynku w drodze do Egiptu Maryja usiadła na przetaczniku lekarskim i dlatego nazwano go „kwiatem Maryjnego odpocznienia”. W wyglądzie kwiatów, w ich barwie, zapachu doszukiwano się skojarzeń z osobą Maryi i dlatego irys (kosaciec ogrodowy) przypisano Madonnie, widząc w jego dwóch ciemniejszych rysach, widniejących na płatkach, odpowiednik dwóch blizn na policzku Maryi, a w ostrym kształcie liści symbol miecza boleści, który miał przeniknąć Jej serce⁵⁵. Wszystkie rośliny, kwiaty i zioła przedstawiane w malarskich ogrodach maryjnych uprawiano w realnych ogrodach i ceniono również za ich znane właściwości lecznicze⁵⁶.

Stałym elementem wyposażenia ogrodów rzeczywistych i malarskich jest łąwa darniowa oraz różnorodne formy zamknięcia, ogrodzenia, nawiązujące do ówczesnych treliaczy i przegród.

Jednym z pierwszych niemieckich i najsławniejszym przykładem maryjnych ogródków jest tablica Mistrza Górnoreńskiego z 1410 r.⁵⁷, inne, również reprezentacyjne, są autorstwa anonimowych twórców z Kolonii.

Pod koniec XIV wieku Kolonia dołączyła do grupy największych miast ówczesnej Europy za sprawą korzystnego położenia nad Renem i członkostwa

⁵⁴ H e n n e b o, dz. cyt., s. 132-133; B e h l i n g, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, s. 21-23.

⁵⁵ A. S a l z e r, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz 1894, cytaty za: H e n n e b o, dz. cyt., s. 133-135; zob. także: R e i n i t z e r, dz. cyt.; L. B ö h l i n g, *Blumen*, [w:] *Marienlexikon*, Bd. 1, St. Ottilien 1988, s. 510-513.

⁵⁶ M a r z e l l, dz. cyt., *passim*.

⁵⁷ G. F. H a r t l a u b, *Das Paradiesgärtlein von einem Oberrheinischen Meister um 1410*, „Der Kunstbrief” (Berlin), 18(1977). Dzieło tego niemieckiego badacza jest solidną monografią tablicy z Frankfurtu, podejmującą kwestie autorstwa, przeznaczenia, a także odkrywającą trzy możliwości interpretacyjne, głęboko analizującą treść symboliczną sceny.

w Hanzie, co przyczyniło się do rozwoju handlu i ogólnego wzbogacenia miasta. Powszechnie znano wówczas w Nadrenii inwokację pochwalną: „Kolonio – korono, ponad wszystkie miasta piękna”⁵⁸. Optymizm rozwijającego się miasta i społeczne zadowolenie determinowały życie artystyczne. W jasnych, intensywnych, radosnych i czystych kolorach oraz delikatnych postaciach znalazła odzwierciedlenie atmosfera miasta. Lecz lirycznie archaiczne fizjonomie postaci dalekie były od wyrafinowania współczesnych im dzieł francuskich. Jednak mimo naiwnego sposobu przedstawiania, lokalnej stylistyki obrazy maryjnych ogródków jako *Andachtsbild*, spełniały swoje zadanie, stały się także kolejnym etapem w rozwoju motywu. Artyści bowiem wprowadzili do nich grupę świętych niewiast, które towarzyszą Maryi, służą Jej, adorują Dzieciątka lub się Nim opiekują.

MARYJA W OGRODZIE – KOMPOZYCJE AUTONOMICZNE

Pierwsze przykłady ikonograficzne ilustrujące motyw *hortus conclusus* ujmują go w sposób niezwykle schematyczny, uproszczony, np. obraz Mistrza Kolońskiego, zwanego Mistrzem Starszego Ołtarza Świętej Rodziny, *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi w hortus conclusus*, 1410-1420 (il. 2)⁵⁹. Artysta posłużył się włoskim motywem porośniętej skromnymi roślinami polany, o łukowatym wykroju na linii horyzontu, zamkniętej złotym lub dekoracyjnie opracowanym tłem. Wyizolowanie, odcięcie owym złotym tłem tworzy z tej przestrzeni obszar rajskiego ogródka, otoczonego niską, umocnioną deskami rabatą, w którym odbywa się radosne spotkanie. Atmosfera i typy fizjonomiczne postaci sytuują ten obraz bliżej konwencji dworskich niż sakralnych przedstawień. Jednak złote tło tworzy obraz niebiańskiego *hortusu*. Najistotniejsza jest postać Maryi – dokładnie w typie *Umiltà*, siedząca na wprost na polanie. Otaczają Ją cztery święte dziewice: Katarzyna Aleksandryjska, Doro-

⁵⁸ A. R u p p e r t z, *Die altkölnische Malerschule*, „Die Kunst dem Volke” (München) 1914, nr 17/18, s. 3; *Köln eine Kron über allen Städten schön*. Na temat patronatu i sytuacji artystycznej w Kolonii zob.: R. B u d d e, *Köln und seine Maler*, Köln 1986; *Köln, der Rhein ind das Reich*, Köln–Graz 1956; B. C o r l e y, *Painting and patronage in Cologne 1300-1500*, Turnhout 2000. Ta publikacja zawiera niezwykle bogatą bibliografię dotyczącą szkoły malarzkiej w Kolonii.

⁵⁹ E i s l e r, dz. cyt., s. 47.

ta podająca Dzieciątku kosz z różami, Małgorzata z krzyżem i Barbara, trzymająca wieżę.

Wczesne, niewielkie grafiki prezentują przykłady owalnych, eliptycznych lub też okrągłych ogrodów, zwykle otacza bardzo proste, powszechnie budowane drewniane lub wiklinowe ogrodzenie, ściśle wyznaczające ich obszar. Ale wiotka forma i niewielkie rozmiary płotu są raczej sugestią zamknięcia niż gwarantem solidnej ochrony. Przykładem tak uproszczonej pod względem artystycznym i skondensowanej ikonografii Maryjnego *hortus conclusus* jest kolorowany drzeworyt Mistrza Górnoreńskiego (Colmar, Staatliche Bibliothek⁶⁰). Grafika przedstawia fragment łukowato wygiętego wiklinowego płotu, do którego przylega umocniona deskami ława darniowa. W niewielkiej przestrzeni w obrębie ogrodzenia, wprost na ziemi, siedzi Maryja podając kwiat (prawdopodobnie goździk) Dzieciątku, które opiera się o Jej kolana. Mimo schematycznie potraktowanej scenerii artysta nie zapomniał o dopełnieniu narracji sceny rodzajem uczuciowego przekazu, który objawia się w pełnej smutku, zatroskanej twarzy Maryi.

Zwykły płot, wykonany z desek, czy wiklinowa plecionka, jaką odgradzano od siebie poszczególne części lub wyłącznie rabaty w realnym ogrodzie, pełnią w tych prostych ogródkach funkcje znaczeniowe, są znakiem *hortus conclusus*⁶¹. Niekiedy jedynym wypełnieniem jest właśnie wianuszek świętych niewiast wokoło Maryi, który tworzy ustalony, tradycyjny zespół: Barbara, Dorota, Katarzyna Aleksandryjska, Małgorzata, Agnieszka, Maria Magdalena. Kompozycja tego typu ogrodów nie jest skomplikowana. Nie ma w nich niemal żadnych zbędnych rekwizytów, a nawet podstawowych elementów wyposażenia ogrodu. Jak we wcześniejszych przedstawieniach Maryi Pokornej otoczeniem były tylko kwiaty, ewokujące Jej przymioty, tak teraz święte niewiasty są uosobionymi kwiatami cnót własnych i cnót Maryi. Spoczywając wprost na ogrodowej polanie, z atrybutami swojej śmierci u stóp, dostępują chwały obcowania z Bożą Rodzicielką. Grafiki mimo na pozór skromnych form oddają specyfikę i szczególny charakter ogrodu maryjnego. Widz odczytuje z nich kształt, zarys całego ogrodu. Płot tworzący zwarty pierścień, zamknięta furta świadczą o jego niedostępności dla osób z zewnątrz, ziemskich. Grafiki dowodzą, że skromne, proste formy nie wykluczają złożonych treści, jakie przekazują. Taka forma była typowa dla druków ulotnych, rozpowszech-

⁶⁰ Artysta ów może być utożsamiany z autorem frankfurckiego *Ogrodu rajskiego* lub z jego kręgiem artystycznym. Przemawia za tym delikatność rysunku, kreski tego drzeworytu. Za: H a r t l a u b, dz. cyt., s. 11, il. 11.

⁶¹ Grafiki reprodukowane w: S t ę p n i e w s k a, dz. cyt., s. 61-62, il. 44, 45.

nianych wśród wiernych jako obrazki modlitewne towarzyszące prywatnym rozmyślaniom.

Wczesne grafiki cechuje schematyzm, ograniczenie do najistotniejszych elementów, często bez przestrzegania zasad proporcji postaci w stosunku do przestrzeni ogrodu. W konfrontacji z nimi niezwykle złożoną i dojrzałą formę prezentuje *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi w ogrodzie zamkniętym* z drugiej połowy XV w., przypisywana Mistrzowi Pasji Berlińskiej (il. 16)⁶². Desygnatem *hortus conclusus* jest tu łukowato wygięty fragment wiklinowego, plecionego płotu w górnej partii, który sugeruje owalną przestrzeń ogrodu. Drobiazgowość detali, precyzja kreski, szczelne, a zarazem przemyślane wypełnienie karty, bogata ikonografia, a jednocześnie czytelność kompozycji, poprawna anatomia postaci, pięknie układające się fałdy i załamania szat sytuują to dzieło wśród arcydzieł grafiki, a także jako jedną z doskonałych wersji motywu Maryi w *hortus conclusus*. Artysta nie tylko zadbał o zróżnicowanie fizjonomii, włosów, twarzy świętych niewiast, precyzyjnie odwzorował ich atrybuty: koło i miecz św. Katarzyny, puszkę na wonności Marii Magdaleny, sploty wiklinowego kosza św. Doroty, szczypcę w rękach św. Agaty, ząb który trzyma św. Apolonia, krzyż i łuski smoka leżącego tuż obok św. Małgorzaty. „Wzniósł” imponującą ceglana budowlę z wieżą za plecami św. Barbary, starał się odtworzyć miękkie futro owieczki skaczącej na kolana św. Agnieszki. Botanicy analizując roślinność ogrodu, z pewnością rozpoznaliby konkretne gatunki roślin (wprawdzie w dużej mierze uproszczone). Wśród nich biegają, ożywiając tę przestrzeń, miniaturowe króliki. Natomiast muzykologowie mogą odczytać słowa: *Gloria in excelsis Deo...* i odtworzyć zapisaną na zwoju melodię hymnu, jaki śpiewają, wychylając się zza wiklinowego ogrodzenia, trzech aniołowie. Każdy szczegół grafiki jest zaplanowany i zrealizowany ze zdumiewającą precyzją, co w konfrontacji z niewielkimi wymiarami tej karty (10,5 x 7,5 cm) świadczy o prawdziwym mistrzostwie. Ponadto program ikonograficzny podejmuje szereg złożonych wątków, mamy tu bowiem mistyczne zaślubiny św. Katarzyny, której Jezus wkłada na palec pierścień. Siedząca w centrum ogrodu Maryja w typie ukoronowanej *dell'Umiltà* bierze z kosza św. Doroty kwiaty, z których wije wieniec z róż, będący znakiem cierpienia, ale także zwycięstwa nad grzechem i śmiercią oraz miłości. Na osi z Madonną, ponad ogrodem, objawia się Bóg Ojciec i Gołębica Ducha Świętego. Zza ogrodzenia wyglądają muzykujące i śpiewające anioły. Trzecia grupa, wewnątrz ogrodu, głębokim pokłonem oddaje

⁶² A. Erlande - Brandenburg, *Gothic Art*, New York 1989, il. 181.

cześć Maryi. Trzej anielscy muzycy usytuowani poza ogrodem grają na lutni, portatywie i psalterium, które oprócz swojej historycznej wartości niosą złożoną treść symboliczną.

Jednym z najwcześniejszych tablicowych przykładów, ilustrującym motyw ogrodu maryjnego, jest tablica dyptyku, pochodzącego z kręgu Konrada von Soest (1403, Lugano Zbiory Thyssen), na której *hortus conclusus* sąsiaduje ze sceną Ukrzyżowania⁶³. Niewielkie wymiary, mierzącej 28,5 x 18,5 cm tablicy wskazują na jej prywatne przeznaczenie jako formy domowego ołtarzyka. Charakter scen, skłaniający do refleksji, wymaga też od odbiorcy znajomości prawd religijnych. Treściowa rozpiętość przedstawień sięga Starego Testamentu i takich pierwotnych motywów maryjnych, jak ogród zamknięty, róża, źródło zapieczętowane, czy innych, odwołujących się do postaci Madonny i Jej udziału w historii Zbawienia, do starotestamentowych symboli (ołtarz Arki Przymierza, zamknięta brama, laska Aarona, złote runo). Druga tablica podejmuje wątki pasyjne. Maryjny ogród z zamkniętą bramą, okrągły, otoczony wiklinowym płotkiem, wypełniony ziołami i ochraniający Maryję, jest zarówno miejscem bytowania, jak i dookreśla postać Madonny. Dekoracyjnie przedstawiona róża jest tu wyraźnie symbolem, podczas gdy inne rośliny – prawdopodobnie barwinek, szalwię, babkę lancetowatą – możemy rozpoznać tylko dzięki próbie oddania ich podstawowych cech gatunkowych. Wnętrze ogrodu o dualistycznym, symbolicznym i realistycznym charakterze otacza zwyczajne ogrodzenie z prostą, zadaszoną bramą. Rozdzielenie dwóch wątków – ze Starego i z Nowego Testamentu – na odrębne tablice uwidacznia usamodzielnienie poszczególnych tematów, których połączenie dokonuje się dopiero w umyśle odbiorcy, w akcie kontemplacji przedstawionych zdarzeń.

Najpopularniejszą tablicą ilustrującą motyw złożonego pod względem treści, mającego bogate ogrodowe wyposażenie *hortus conclusus* jest słynny *Ogród rajski* anonimowego Mistrza Górnoreńskiego z 1410 r. (Frankfurt nad Menem, Städelsches Kunstinstitut, il. 1)⁶⁴.

⁶³ V e t t e r, *Maria im Rosenhag*, s. 46, il. 18.

⁶⁴ Niezwykle interesujące są losy tej tablicy, która trafiła do zbiorów muzeum jako dar potomka XIX-wiecznego kolekcjonera Johanna Valentina Prehna. Przez około cztery pokolenia należała do prywatnej kolekcji współczesnego Goethemu, notabene frankfurckiego cukiernika i miłośnika sztuki. Prehn znany był z zamiłowania do małoformatowych obrazów, głównie rodzimych mistrzów. Zapewne niewielkie wymiary tej tablicy (26,3 x 33,4 cm) sprawiły, że trafiła ona do jego zbiorów. Również powszechne i modne w czasach romantyzmu zainteresowanie średniowieczem było impulsem, by zakładać kolekcje dzieł z tej epoki. Prawdopodobnie Prehn nie wiedział, jak wysokiej klasy dzieło zakupił i jak głębokie treści ono kryje. Zastana-

O frankfurckim *Ogrodzie rajskim* mówi się, że jest klejnotem zbiorów Das Städel Museum, gdyż jej niewielkie wymiary, skrzące się, niezwykle intensywne, nasycone barwy, emaliowa faktura czynią z niej niemal jubilerski kosztowny przedmiot, znak zamożności i pobożności zarazem. Niemożliwe jest dzisiaj jednoznaczne określenie jej pierwotnego przeznaczenia. Badacze wysuwają różne koncepcje. Zgadza się co do jednej kwestii, mianowicie, że tablica ta była obiektem kultu, służyła modlitwie, kontemplacji. Na jej przykładzie możemy poznać treściową głębię maryjnych ogrodów zamkniętych. Pod względem stylistycznym tablica należy do czołowych dzieł gotyku międzynarodowego, gdzie postaci świętych tworzą grupę dworskiego towarzystwa. Autor osadził scenę w ogrodzie, zapewne usytuowanym wysoko, co sugerowałyby widoczny zza ogrodzenia wierzchołek drzewa, w przestrzeni otoczonej wysokim, warownym murem, być może zamkowym, w której przyroda uobecnia stan wiecznej wiosny. Dojrzałości kompozycyjnej, przemyślanemu rozplanowaniu poszczególnych elementów (postaci świętych tworzą trójkąt, w którego wierzchołku zasiada Madonna) odpowiada głęboka treść. Zwykły stół ogrodowy staje się ołtarzem. Lśniący biały, niespotykany w sztuce ani zapewne wówczas w życiu, być może marmurowy mur symbolizuje niebiańską warownię, a słynący z leczniczych i apotropaicznych właściwości barwinek obezwładnia leżącego w jego pnączach smoka⁶⁵. Prosty kamienny zbiornik na wodę z drewnianym odpływem i pływającymi w środku rybami, na które poluje zimorodek, jest nie tylko nieodzownym elementem ówczesnych realnych ogrodów, ale i symbolicznym znakiem źródła życia. Wewnątrz ogrodu znajduje się wysoka, umocniona deskami ława darniowa, pełniąca funkcje rabaty kwietnej. Tego rodzaju ława⁶⁶ należała do wyposażenia luksusowych ogrodów, o czym świadczy bogactwo porastających ją gatunków kwiatów.

wiająca jest kwestia przeznaczenia, charakter tablicy, która, jak zaznacza Hartlaub, nie była typowym obrazkiem, ale mogła stanowić wieczko szkatułki, jaką młodzieniec wręczał swej narzeczonej. Zbiory Stadtgeschichtliche Museum w 1922 r. stały się własnością Städtisches Kunstinstitut we Frankfurcie. Obraz figuruje w katalogu z 1924 r. pod numerem 131. Zob. H a r t l a u b, dz. cyt., s. 3; także: G. M ü n z e l, *Das Frankfurter Paradiesgärtlein*, „*Das Münster*”, 9(1956), s. 14-22; V e t t e r, *Das Frankfurter Paradiesgärtlein*, *passim*.

⁶⁵ Nie sposób zaprezentować tu całości złożonego programu tablicy z Frankfurtu, która wciąż pozostawia wiele niejasności i możliwości interpretacyjnych, dlatego odsyłam do lektur wymienionych w przypisie 64.

⁶⁶ W dalszej części artykułu są przedstawione przykłady, w których ława darniowa występuje jako zasadniczy element kompozycji. Omówiona jest ich konstrukcja i funkcja.

Przejrzystą ideę ogrodu zamkniętego z motywem podobnego warownego muru prezentuje tryptyk, nadreńskiego mistrza Stefana Lochnera, powstały między 1445-1450 (Kolonia, Wallraf-Richartz Museum, il. 15). Na niewielkiej, mierzącej 31,3 x 27,5 cm środkowej tablicy artysta skoncentrował kilka motywów: Madonny Pokornej, koronowanej przez anioły Madonny z Dzieciątkiem w *hortus conclusus*. Ogród jest nad wyraz skromną, niewielką, płaską łązką, pokrytą niskimi kwiatami, ziołami i trawą. Siedząca w nim monumentalna postać Maryi swoją skalą wydaje się zbyt wielka w stosunku do rozmiarów ogródka, który mimo swej skromności jest miejscem szczególnym. Świadczy o tym rodzaj ogrodzenia – mur z otworami strzelniczymi, zwieńczony blankami i umieszczonymi w dwóch narożnikach wieżami, które koronują szpiczaste hełmy⁶⁷. Jest to typowy układ ówczesnych murów miejskich. Elementy architektury miejskiej lub zamkowej, występujące w tym maryjnym kontekście, sugerują odczytanie tego obszaru jako Niebiańskiej Jerozolimy lub boskiego strzeżonego *hortus conclusus*. Poza murem jest tylko złote tło, wzmagające wrażenie izolacji i zamknięcia, a przede wszystkim wskazujące, że ten ogród to sfera niebiańska. Ponad ogrodem szybują koronujący Maryję aniołowie. Przestrzeń hortusu zarezerwowana jest wyłącznie dla Madonny i Dzieciątka. Ich obecność decyduje o niezwykłym charakterze i znaczeniu tego obszaru.

Francuska miniatura *Dulce Dame de misericorde* (*Heures à l'usage de Paris*, ms 35, fol. 169, Paris, Petit Palais⁶⁸) z początku XV w. przedstawia Maryję w typie *lactans*, którą osłania baldachim, a za Jej plecami rozpięto wzorzystą brokatową tkaninę. Scenerią dla tej uroczystej tronowej konstrukcji jest żywopłot z białych i czerwonych róż, oplatający prosty, kratownicowy płot, zbudowany z delikatnych prętów. Maryję flankują ubrani w alby dwaj aniołowie, przygrywający na harfie i portatywie. Scenę wpisaną w arkadę otacza bogata dekoracja floralna, w którą wtopione zostały wizerunki aniołów, muzykujących na lutni i fideli. Zestaw kwiatów w bordiurze, wśród których można rozpoznać fiołki, mniszek lekarski, chabry, goździki, piwonie, barwinek, orliki oraz stokrotki, wplecione w inicjał litery D, tworzy obraz ogrodu i ewokuje jego przestrzeń. Repertuar kwiatów jest typowy dla wszyst-

⁶⁷ Elementy ogrodzenia, sugerujące przestrzeń zamkniętą w postaci warownego muru lub architektoniczno-tronowej architektury wkomponowanej we fragment umocnienia, prezentują dzieła m.in. Mistrza Ołtarza Berswordta (Bielefeld, Neustädter Marienkirche, 1400) oraz grafika Mistrza E.S. z 1466 r. W obu przypadkach zaprezentowano tylko narożnik ogrodu, fragment ławy darniowej i skrawek ziemi.

⁶⁸ Miniatura reprodukowana w: V e t t e r, *Maria im Rosenhag*, il. 10.

kich niemal maryjnych ogrodów. Artysta w doskonały sposób połączył dekorację karty księgi oraz określenia w tej ozdobnej formule treści symbolicznych i topografii miejsca. Bordiura stała się obrazem ogrodu. Natomiast konstrukcja siedziska osłoniętego baldachimem, znana ze scen świeckich, jest wyraźnym nawiązaniem do kultury dworskiej. Krzew różany ściśle odnosi się do postaci Madonny, ale inspiracją mogła być ikonografia świeckich ogrodów miłości, popularnych w środowisku francuskich iluminatorów. Baldachimowe osłony, rozpinane nad władcami za pomocą jedwabnych sznurów, miały służyć jako ochrona przed słońcem i deszczem. Budowano je głównie w ogrodach znacznie oddalonych od domostw, ale także na tle murów zamkowych, na placach podczas uroczystych okazji i świąt, gdy pomieszczenia zamkowe stawały się niewystarczające⁶⁹.

Malarze niderlandzcy dzięki swej skrupulatności, dokładności w oddaniu wszelkich szczegółów zaobserwowanych w ówczesnych ogrodach przybliżyli nam ich realną kompozycję. Między innymi właśnie dzięki tym artystom wiemy, jak wyglądały rabaty, jak osłaniano rośliny, jak strzyżono drzewa, jak wytyczano dróżki i alejki, co służyło nawadnianiu ogrodów, gdzie je sytuowano. Nieocenionym źródłem ikonograficznym, sytuującym motywy religijne w otocze ówczesnych realiów, jest m.in. sztuka Roberta Campin, Rogera van der Weyden czy Dirka Boutsy i jego naśladowców (*Madonna z Dzieciątkiem*, Londyn, Spanish Art Gallery)⁷⁰. Malarze niderlandzcy tworzą spójny, organiczny obraz przyrody, obserwują istniejące ogrody przydomowe i nie pozabiając ich cech realności, nakładają nań symboliczną powłokę. Dwa różne poziomy istnienia tych światów stają się nierozzerwalne i transparentne.

Na przypisywanej warsztatowi Roberta Campin tablicy *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi w ogrodzie zamkniętym* z ok. 1430-1440 (Waszyngton, National Gallery of Art, kolekcja Samuela H. Kress, il. 10)⁷¹ widzimy przydomowy, niewielki ogród, przylegający bezpośrednio do domostwa, otoczony czworobocznym, wysokim, ceglany murem, zwieńczonym rzędem wąskich dachówek. Tylko górna część portalu nad wejściem do domu ma dekoracyjne gotyckie zdobienia – ostry łuk z pinaklem zwieńczonym kwiatonem. Mur –

⁶⁹ H e n n e b o, dz. cyt., s. 81.

⁷⁰ F r i e d l ä n d e r, dz. cyt., vol. 3, tabl. 95, il. 88.

⁷¹ Atrybucja i datowanie tej tablicy są przedmiotem dyskusji badaczy, którzy opowiadają się za uczniem Campina, pracującym w jego warsztacie, jako o autorze dzieła. W tym kontekście pojawia się nazwisko Willem van Tongarten. Datowanie rozpina się między 1425 a połowę XV w. Za: T h ü r l e m a n n, dz. cyt., s. 189, il. 198, także s. 306-307. Zob. także J. O. H e n d, M. W o l f f, *Early netherlandish painting*, Cambridge 1986, s. 35-40.

poza wejściem prowadzącym do wnętrza domu – nie ma żadnych otworów, okien, arkad, bramy ani furty. Szczelnie odgradza prywatną przestrzeń od świata zewnętrznego. W ciasnym wnętrzu ogrodu, zbyt małym w stosunku do skali zaludniających go osób, siedzi Maryja w typie *Umiltà*. Oprócz Niej i Dzieciątka są tam również święci: Katarzyna, Jan Chrzciciel, Antoni Pustelnik i Barbara, podająca małemu Jezusowi owoc. Prosta, skromna ściana muru kontrastuje z przepychem szat Madonny i rozpiętą za Nią brokatową tkaniną. Granatowy płaszcz Maryi i Jej srebrzysta suknia oraz lśniące nasyconymi barwami stroje osób świętych nie pasują do charakteru tej przestrzeni. Ogród bowiem porastają zwyczajne zioła i kwiaty: fiołek, nagietek, poziomka, koniczyna, konwalia majowa, bodziszek, perz; w lewym rogu rozkwita pojedynczy fioletowy irys, mak. Mimo tego dysonansu między skromnością ogrodu a boskim charakterem postaci świętych artysta osiągnął cel, jakim było określenie charakteru przestrzeni, powrócił do pojęcia *hortus conclusus* – *clausus*, którego ideę ewokują owe zwyczajne elementy scenerii: mur, roślinność i ciche, kontemplacyjne bytowanie w nim osób świętych.

MARIA PRZED ŁAWĄ DARNIOWĄ I NA ŁAWIE DARNIOWEJ (niem. *RASENBANK*)

Typowo północnym elementem rzeczywistych ogrodów jest ława darniowa. Stała się ona zasadniczym elementem oraz odrębnym wątkiem malarskim w kompozycjach mistrzów z Północy, zarówno niderlandzkich, jak i nadreńskich, najczęściej tam, gdzie nawiązywali oni do włoskiego motywu *Umiltà*, prezentując tylko fragment gruntu u stóp Madonny. Wówczas elementem będącym sugestią *hortus conclusus* są ławy. Występują one również w rozbudowanych ogrodach maryjnych, gdzie pełnią funkcję podwyższonej rabaty kwietnej (il. 1, 2, 3, 4, 14), czasami też siedziska Maryi (naśladowca Dirka Boutsy, il. 17).

Motyw ławy darniowej⁷² można potraktować jako etap ewolucji –

⁷² Znaczenie ławy darniowej dla życia duchowego pierwszy zaakcentował scholastyk Albert Wielki (1193-1280), dominikański teolog, filozof i przyrodnik. W Księdze VII swojego traktatu *De vegetabilibus et plantis*, w rozdziale 14, argumentował konieczność złączenia sztuki ogrodowej – dokładnie elementu wyposażenia, jakim była ława darniowa – z praktyką religij-

zawężenia, ale tylko w sensie formalnym, kompozycyjnym przestrzeni maryjnych ogrodów. Natomiast nie jest to właściwa droga rekonstruowania ewolucji tematu. Znacząca liczba dzieł podejmujących motyw Madonny przed ławą darniową sprawia, że możemy mówić o autonomicznym temacie ikonograficznym, który należy do wielkiej rodziny ogrodów maryjnych. Fragment przestrzeni pokrytej kwiatami przywołuje obszar ogrodu. Podkowiasta ława (il. 3, 4, 8) w pewien sposób powoduje zamknięcie, pełni funkcję ogrodzenia. W malarskich tablicach prezentujących ten wycinek ogrodu jest elementem symbolizującym zamknięcie, natomiast w realnych ogrodach służyła jako miejsce wypoczynku i była formą ozdoby dzięki rosnącym na niej kwiatom. Różnorodne formy ław darniowych pojawiają się w większości północnych przedstawień maryjnych ogrodów w ciągu całego XV w.⁷³ W malarstwie Północy w scenerii ogrodu Maryja siedzi przed ławą darniową (niem. *Rasenbank*), która służy za oparcie lub stanowi namiastkę ogrodzenia. Temat ów podejmowali głównie malarze niemieccy z Nadrenii (Mistrz Górnoreński, il. 1; tenże, obraz z Solothurn, *Madonna wśród poziomek*, 1425, Städtisches Museum; Stefan Lochner, il. 3 i 4), a także niderlandzcy (il. 6; oraz kopia wg Rogera van der Weyden z końca XV w., *Madonna Pokorna z kwiatkiem*, Paryż, Luwr, il. 7⁷⁴). W kompozycjach malarskich ława spełnia również funkcje siedziska (il. 17) lub występuje jako element wyposażenia, podporządkowany kompozycji ogrodu i złożonej symbolice sceny (np. il. 1, 9). W obrazach, gdzie osłaniają Madonny Pokorne, ich wysokość bywa zróżnicowana⁷⁵, zwykle jednak są załamane

ną. Otóż pisze on: „[...] ława powinna być podwyższona i otoczona delikatnymi kwiatami, a wierny winien siedzieć w [jej] środku, gdzie umysł odpoczywa i ludzie mogą spocząć, aby osiągnąć pobożne uspokojenie”. Cyt. za: R. an der H e i d e n, dz. cyt., s. 98. Tłum. własne – M. Ż.

⁷³ Hennebo uważa, że genezą ław są podwyższone rabaty, umocnione kamieniami lub okładziną z desek. Zob.: H e n n e b o, dz. cyt., s. 42-43, 152-154. Nie określono momentu pojawienia się ław w ogrodach. Powołując się na pracę A. Grisebacha *Der Garten* (Leipzig 1910), Hennebo pisze, że mogły je wyprzeć w XVI w. ruchome kamienne lub drewniane sprzęty. Autor wymienia trzy rodzaje ław darniowych. Sugeruje, że ich genezą mogły być wysokie rabaty, które również usypywano z ziemi i umacniano okładziną z desek, kamieni, mchu, faszyny, obmurowywano, profilowano lub pozostawiano w postaci surowego ziemnego nasypu (Bouts). Znajdowały się w nich wnęki służące do przechowywania żywności.

⁷⁴ De V o s, *Rogier van der Weyden*, s. 381, il. B18.

⁷⁵ Trudno określić ich realną wysokość w obrazach, gdzie zostają zaburzone proporcje między postaciami donatorów a Madonną, którą artysta zwykle monumentalizuje. Przyjmując naturalne relacje między Maryją a otoczeniem, ławy mogą mieć ok. 20 cm (Mistrz Roku 1456) lub 40-60 cm, jak na obrazie z Solothurn Mistrza Górnoreńskiego; ławy na obrazach Dirka

w kształt podkowy. Porastają je drobne kwiaty. Czasami pełnią rolę podstawy dla nadbudowanej na nich altany różanej (Mistrz Życia Maryi, *Madonna z Dzieciątkiem, ze świętymi i donatorami w altanie różanej*, ok. 1470, Berlin, Staatliche Museen, il. 19; także il. 4, 9) lub rabaty, za którą stoi żywopłot lub treliazowa bądź wiklinowa konstrukcja ogrodzenia (il. 16).

W połowie XV w. w malarstwie Północy zwyciężyło niderlandzkie spojrzenie na świat. Motyw ogrodów zyskał perspektywiczną głębię, a poszczególne elementy zespoliło naturalne światło. Obraz natury stał się organiczną całością dzięki aktowi kreacji, zestawianiu elementów przyrody pochodzących z obserwacji świata, przy jednoczesnym zachowaniu ich symbolicznej wymowy. Jednak nadal w XV w. precyzyjne obrazowanie natury pozostało podporządkowane treściom religijnym. Ten symboliczny porządek obowiązywał w maryjnym *hortus conclusus*. Przyroda ze skromnej, płaskiej łączki, pełnej stokrotek, konwalii, fiołków, pierwiosnków, mchów, traw, poziomek, babki, mniszka lekarskiego, przemieniła się we w pełni wyposażony przydomowy ogród, otwarty na szeroki krajobraz⁷⁶. W niderlandzkich ogrodach przemiana nastąpiła także w sposobie organizacji roślinności, którą uporządkowano, umieszczając w prostokątnych rabatach, nieco podwyższonych, posiadających własne malutkie płotki i wewnętrzne podziały na niewielkie kwatery (naśladowca Dirka Boutsy, *Madonna z Dzieciątkiem*, Hayward's Heath Sussex, R. Clarke Collection; naśladowca D. Boutsy, *Madonna z Dzieciątkiem*, London Spanish Art Gallery⁷⁷). Znikła trawa, wcześniej wypełniająca każdy skrawek gruntu, między rabatami wyznaczono ścieżki, szczelnie wysypane piaskiem lub żwirem. Miniaturowe drzewka strzyżono piętrowo. Na murkach stawiano wazon i donice z rosnącymi w nich drobnymi kwiatami⁷⁸. Mimo wiernego odtworzenia realnych elementów ogrodowego wyposażenia obecność Maryi i Dzieciątka wpływa na uświęcenie tej przestrzeni.

W malarstwie niderlandzkim zmienił się sposób przedstawiania postaci Maryi, która jako mieszkanka przydomowych ogródków nie jest już tylko dostojną królową, ubraną z przepychem w skrzące się pigmentami płaszcze,

Boutsy). W realnych ogrodach wysokość i sposób konstruowania ław zależały od funkcji, jakie miały one pełnić: jako siedziska były najwyższe, jako rabaty albo przegrody wewnątrzogrodowe – dużo niższe (15-30 cm).

⁷⁶ E. B ö r s c h - S u p a n, *Garten*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, 1990, szp. 79.

⁷⁷ F r i e d l ä n d e r, dz. cyt., vol. 3, tabl. 95, 96, il. 87, 88.

⁷⁸ M. S t o k s t a d, *The garden as art*, [w:] *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture IX*, ed. E. B. Macdougall, Dumbarton Oaks 1986, s. 175-186.

ale staje się ziemską kobietą, matką tulącą dzieciątko. Jej fizjonomia nabrała miękkości, gesty – czułości, szaty stały się mniej strojne. Maryję przedstawiano jako zwyczajną matkę, pielęgnującą dziecko w przydomowym ogrodzie. Dopiero po wnikliwszej analizie charakteru otaczającej Ją przestrzeni, poszczególnych elementów wyposażenia i przy znajomości wcześniejszych motywów ikonograficznych możliwe jest pełne odczytanie scen. Artystom udało się zmniejszyć dysharmonię między przyrodą, realiami świata otaczającymi Madonnę, a Jej boską naturą. Świat rzeczywistości ziemskiej niejako wkroczył w obszar sacrum, który w sposób niezauważalny przeniknął ziemski wymiar.

W ujęciu motywu Maryi na ławie darniowej przedstawiony przez artystów niderlandzkich świat realnych ogrodów stał się areną dla scen religijnych. Ośrodki flamandzkie bowiem były oddalone od kolońskiego, nadreńskiego mistycyzmu. Artyści preferowali obserwację świata, uchwycenie jego specyfiki. Treści religijne stanowiły wówczas drugi, głębszy poziom interpretacji. Transparentne nałożenie się tych warstw zaciera granice, gdzie kończy się realizm, a zaczyna sacrum. To cecha tzw. utajonego, ukrytego symbolizmu⁷⁹.

W sztuce niderlandzkiej motyw ławy darniowej występował głównie w dwóch wariantach. Do pierwszego należą obrazy przedstawiające wycinek ogrodu, narożnik lub załamaną ławę darniową, przed którą siedzi Maryja z Dzieciątkiem (il. 6; kopia wg Rogera van der Weyden, *Madonna Pokorna z kwiatkiem*, il. 7). Drugi typ najpełniejszą realizację znajduje w dziełach Dirka Boutsy czy jego naśladowców (*Madonna z Dzieciątkiem na tle ogrodu*, il. 17⁸⁰), jego syna Alberta, gdzie za ławą darniową, lekko wyniesioną, widać obszar całego ogrodu, fragmenty zabudowań, realia ówczesnego świata. W tych przykładach topografia i charakter ogrodu zostały ściśle określone. Pierwszy typ ikonografii skupia się na treściach religijnych, akcentuje cnotę pokory, bliski kontakt Maryi z ziemią, drugi obrazuje niderlandzkie uwrażliwienie na realia ówczesnego świata.

Analizując drugi typ niderlandzkich kompozycji z ławą darniową, wkraczamy przede wszystkim do różnorodnych, rozbudowanych ogrodów, gdzie ława jest elementem wyposażenia tej przestrzeni. Na tablicy naśladowcy Dirka Boutsy *Madonna z Dzieciątkiem na tle ogrodu* (il. 17) Maryja nie

⁷⁹ P a n o f s k y, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim*, s. 133.

⁸⁰ F r i e d l ä n d e r, dz. cyt., vol. 3, tabl. 25, il. 87a. Obraz zaginął podczas II wojny światowej. Znajdował się w katedrze w Litomierzycach (Litoměřice). Przypisuje się go naśladowcy Dirka Boutsy.

spoczywa nisko na ziemi, lecz zasiada na ławie. Wówczas nie cnota pokory jest osią treściowego przekazu, lecz charakter ogrodu. Ława, zwykle załamana w kształt litery U lub podkowy, obejmująca Maryję, jest znakiem zamknięcia, osłony. Tak powstaje maryjny ogród zamknięty, realny, namacalny, ziemski, lecz nie mniej uświęcony niż rajskie polany w stanie „wiecznej wiosny”. Oto wkraczają do niego święte osoby. Maryja, która jest w nim Matką odpoczywającą z Dzieciątkiem, swoją obecnością nakłada treści symboliczne na ten ziemski obszar, jego rośliny czy formy architektury. Tak uchwycony malarsko świat jest spójny, a jednocześnie głęboki w swych ukrytych sensach. Motyw rajskiego, niebiańskiego ogrodu zyskał ziemską formę, niemal dosłownie przeniósł się na ziemię. Jednak artysta sytuując Madonnę powyżej scenerii ogrodu i zabudowań willowych, widocznych w tle, zachował Jej dystans wobec tego świata.

W innych podobnych kompozycyjnie dziełach artyści na pierwszym planie prezentują delikatną łączkę, która ściele się u stóp Maryi, lub po prostu nagą ziemię, ale niemal namacalnie oddają rodzaj gleby. Z drobiazgowością odwzorowują kwiaty i rośliny porastające grunt i ławę darniową: trawy, poziomki, fiołki, babkę lancetową, konwalie czy goździki, orliki, barwinek, stokrotki, mniszek lekarski. Zwykle są to typowe, powszechne gatunki pospolitych roślin. Dawny symbolizm trwa w ustawianych na ławie dzbanach. Spośród nich wyróżnia się biała lilia, białe lub czerwone róże i kosańce, goździki, bezpośrednio odwołujące się do przymiotów Madonny. Ława przylega do niskiego ogrodzenia, drewnianego lub plecionego płotu bądź jest fragmentem ziemnego usypiska. W tle, za ławą, rozciąga się otwarty widok, złożony z kilku planów. Ogród, zwykle nieznacznie wyniesiony otwiera się na lekko opadający teren (Hans Memling, *Madonna z Dzieciątkiem i czterema muzykującymi aniołami*, 1490, Monachium, Alte Pinakothek; anonimowy Mistrz Haftowanego Listowia /*Master of the Embroidered Foliage/Maître au feuillage en broderie*⁸¹, *Madonna z Dzieciątkiem na tle ogrodu*, ok. 1495, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts). Elementem łączącym plany jest droga, wąska ścieżka wybiegająca z furtki, która zamyka obszar ogrodu. Droga wije się poprzez pola, łąki, opada w dolinę, ciągnie się równoległe z biegiem rzeki lub przecina inny zbiornik wodny. Ocienia ją las, rozrzucone kępy drzew maleją w miarę oddalenia. Gdzieś widać pałaza, wille zamiejskie lub oddalone mury miast, nad którymi góruje wieża katedry. Z ogrodami bezpo-

⁸¹ Dirk Bouts (ca. 1410-1475) een Vlaams primitief te Leuven. *Tentoonstellingscatalogus. 19 september-6 december 1998*, Leuven 1998, s. 240, il. 13.

średnio sąsiadują zabudowania gospodarcze, drewniano-ceglane domy z otwartymi gankami i wykuszami. Przestrzeń zamykają odległe, zamglone wzgórza, łańcuch gór, ponad którymi jaśniej rozbielone niebo. Niderlandzcy artyści rozszerzyli obszar *hortus conclusus*. Ideę zamknięcia sugeruje tylko ogrodzenie, jego fragment, furta lub wał ziemny, wyznaczający wąski obszar wokół Maryi lub różany żywopłot. „Przestrzeń świątyni, w której sąsiedztwie lub wnętrzu przedstawiano Maryję, zastąpił widok świeckiej architektury wiejskiej, zamkowej lub miejskiej, która nadaje tym obszarom cechy realności, typowości, jaką ma każda przestrzeń życiowa, charakterystyczna dla poszczególnej grupy społecznej: szlachty, mieszczan, czy rolników. Poszczególne budynki, ogrodzenia, bramy, podwórza, elementy tworzące świat realny ubogacają scenerię, a także konkretyzują przestrzeń. Krajobraz wokół Maryi, oprócz swoich zakorzenionych, choć już słabiej akcentowanych treści symbolicznych, jest znakiem porządku nie tylko naturalnego, ale i społecznego, w którym współistnieją pierwiastki ziemskie i duchowe. Przestrzeń krajobrazowa, sceneria scen religijnych w malarstwie niderlandzkim nie jest już wyłącznie symbolicznym konglomeratem poszczególnych elementów świata natury, ale diagramem ilustrującym związki, łączność między realnym życiem a światem religii”⁸².

MOTYW ŻYWOPŁOTU RÓŻANEGO

Starotestamentowy motyw *hortus conclusus* i świecka symbolika róży⁸³ w ciągu stuleci stopiły się ze sobą i stały podstawą powstania w malarstwie na początku XV w. wątku Madonny w ogrodzie różanym, przed żywopłotem

⁸² G. R o t h, *Die Entwicklung der Landschaftsdarstellung in der Oberdeutschen Tafelmalerie des XV Jahrhundert*, München 1978, s. 155. Tłum. własne – M. Ż.

⁸³ Innym wątkiem ikonograficznym są reprezentacyjne przedstawienia Maryi w koronie, tronującej i trzymającej jako berło różę (Freiburg, *Madonna z berłem różanym*, portal zachodni; *Madonna z różą*, miniatura kolońska, ok. 1340, nr 75, Kolonia Stadtsarchivum; figurka Tronującej Madonny, trzymającej gałązkę róży, XIII/XIV, il. 45) lub wręczającej Dzieciątka ten kwiat. Jednak w plastyce XIV w. nie kontynuowano tego typu przedstawień, hieratyzm zastąpił bardziej swobodnym motywem, w którym zamiast tronu wprowadzono ławę darniową, berłem został kwiat lub gałązka róży. W o l f g a r t e n, dz. cyt., *passim*. Jednak nie jest możliwe udowodnienie ciągłości rozwojowej tradycji ikonograficznej, prowadzącej od XIII-wiecznych wizerunków *Rosenstrauch-Madonna* z tympanonów i lettnerów katedr do malarzskich przedstawień Maryi przed żywopłotem różanym.

różanym lub z kwiatem róży w dłoni. Charakterystyczną cechą pierwszych włoskich Madonn *dell'Umiltà* z motywem żywopłotu jest ich kameralny, intymny charakter. Niewielki skrawek krzewu przywołuje obszar ogrodu. Postać Madonny, pełną liryzmu, delikatności i subtelności, łączy uczuciowy związek z Dzieciątkiem (il. 5). Treliżowy, tunelowy żywopłot różany otaczający ogród występuje na tablicy Stefano da Zevio (il. 12). W późniejszych pochodzących z Północy wizerunkach Maryi przed żywopłotem różanym, gdy Maryi towarzyszą święte niewiasty w typie panien dworskich, krzew różany określa miejsce, przestrzeń ogrodu, zarówno tego realnego, świeckiego, którego był dekoracją, ale też ewokuje on wyraźnie treści mariologiczne, symboliczne.

W sztuce Hansa Memlinga obserwujemy bardzo subtelny sposób nawiązania do tradycji ikonografii ogrodów maryjnych. Oto na tablicy z *Dyptyku Jeana du Cellier* (1482, Paryż, Luwr, il. 18⁸⁴) Memling wprowadził zaledwie skrawek żywopłotu różanego, widoczny za plecami Maryi, ale w formie wysokiego, gęstego parkanu, który tworzy rodzaj kulis dla sceny. Artysta wyraźnie zaakcentował obszar ogrodu, jak również ideę zamknięcia. Realny ogród przywołuje właśnie ów krzew, będąc jednocześnie symbolem maryjnym. W tle gęsto posadzone zielone krzewy jak mur osłaniają święte postaci. Natomiast symboliczny ogród ewokują święte niewiasty, które zasiały wokół Madonny. Ich postaci, siedzące wokół Maryi, szczelnie zamykają w swym kręgu Madonnę z Dzieciątkiem. Suknie dwóch świętych siedzących na skraju tablicy, stykają się ze sobą, broniąc wstępu. Oprócz róż nie widać żadnych innych kwiatów, bowiem ozdobą tego ogrodu są właśnie święte niewiasty. Ich uroda, świeżość, osobiste przymioty ewokują wszystko to, co przekazywała symbolika roślin.

Obraz Martina Schongauera, niemieckiego artysty pozostającego pod wpływem artystów niderlandzkich, znajdujący się w Colmarze, *Madonna przed krzewem różanym* (1473, St. Martinkirche, il. 20), uważany jest za jeden z najdojrzalszych i najdoskonalszych pod względem artystycznym przykładów podejmujących motyw Maryi na tle krzewu-żywopłotu różanego. Styl i poziom artystycznych rozstrzygnięć, głównie w sposobie oddania kwiatów, wnikliwie i drobiazgowo, botanicznie niemal odwzorowany krzew⁸⁵, z wyczuciem struktury łodyg, kolców, formy liści, barwy i kształtu płatków, zapo-

⁸⁴ D. de Vos, *Hans Memling. L'oeuvre complet*, Anvers 1994, s. 234-237.

⁸⁵ F. Korney, *A coloured flower study by Martin Schongauer and the development of the depiction of nature from van der Weyden to Dürer*, „The Burlington Magazine” 133, III (1991), s. 588-597.

wiadają już wiek XVI. Jednak artysta nadal wyraźnie sięga do dawnej tradycji mistrzów niderlandzkich – w kształcie korony i układzie szat Madonny, natomiast powtarzając motyw Maryi siedzącej na ławie darniowej przede wszystkim do Lochnera czy wcześniejszego Mistrza Górnoreńskiego. Zachowany w Colmarze obraz został wycięty z pierwotnie dużo większej prostokątnej! tablicy⁸⁶. Mimo tak znacznego okrojenia obrazu i wielu formalnych i kompozycyjnych uszczerbków z tym związanych obraz nie stracił wrażenia żywej, namacalnej struktury, która tkwi w formach roślin. O ile Lochner w słynnej *Madonnie w altanie* wydobyl monumentalizm, powiększając postać Madonny otaczając ją wyidealizowaną roślinnością, o tyle u Schongauera Maryja jest kobietą o pięknej urodzie, podobnie krzew róży i siedzące na nim ptaki są tworem prawdziwie żywym, namacalnym. Z mistrzowską precyzją, ale i znajomością materii, artysta oddał giętkość pędów, labirynt ich splotów, łodygi pokryte kolcami, delikatność i jednoczesną pełnię kwiatów. Nie ukrył prawdziwej konstrukcji płotu, którego pręty zostały związane zwykłym sznurkiem. Nie wprowadził prawa ram, bowiem widzimy, że gałęzie róż zachodzą z lewej strony na suknię Maryi. Artysta obraz przyrody wysunął niejako na pierwszy plan, gdyż złote tło, choć nie przysłonięte w zupełności, musi przebić się przez ów gąszcz splecionych ze sobą roślin, prętów ogrodzenia. Krzew różany jest naturalny, nie ma w nim idealizacji i dekoracyjności misternie wypracowanych Lochnerowskich różyczek. Rolą tego tła jest zaakcentowanie majestatycznego charakteru Maryi, która – „wykadrowana” na skutek pomniejszenia tablicy – została w ten sposób jeszcze mocniej wyróżniona. Symbolikę krzewu róży i cudownego miejsca bytowania Madonny ze złotym tłem dopełnia znacząca mowa siedzących wśród gałęzi ptaków: szczygła, rudzika, zięby- śpiewającego „ptaka cnót”, jak się ją określa, i wróbla⁸⁷.

⁸⁶ W wyniku tej ingerencji kompozycja utraciła część przyrody i tła, a w związku z tym pewną przestrzenność, wycucie, sugestię ogrodowej scenerii, obecną we wcześniejszych kompozycjach maryjnych ogrodów. Na osi, ponad koroną Maryi, pierwotnie występowała postać Boga Ojca, rozświetlonego złotymi promieniami, zsyłającego Gołębicę Ducha Świętego i czuwającego nad koronacją, której dokonują aniołowie. Tak zmieniony obraz został jakby w dół rewanżu oprawiony w bogato rzeźbioną i złożoną ramę z postaciami muzykujących aniołów. Ale pozbawiony Osób Trójcy Świętej, bezpowrotnie utracił swój uroczysty charakter. Początkowo tablica miała pełnić funkcje obrazu ołtarzowego w prywatnej kaplicy, o czym świadczą skierowane poza obraz spojrzenia Maryi i Dzieciątka, próbujących nawiązać kontakt z odbiorcą (podobnie jak na obrazie Mistrza z Flémalle *Madonna Pokorna przed ławą darniową*, Berlin). Szesnastowieczna kopia pierwotnej tablicy Schongauera, jednak w pomniejszonej skali (44,5 x 30,7 cm), znajduje się w zbiorach Isabela Stewart Gardner Museum w Bostonie.

⁸⁷ G. Roth - B o j a d z h i e v, *Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln–Wien 1985, s. 43.

MADONNA W ALTANIE RÓŻANEJ
(niem. *ROSENLAUBE*)

Element altan różanych jako główny wątek pojawia się w przykładach ikonograficznych ze scenami świeckimi oraz z motywem Maryi przed ławą darniową. Hennebo przypomina, że zestawienie ława + altana to jedno z trzech rodzajów siedzisk występujących w ówczesnych ogrodach⁸⁸.

Czerpiąc z realiów świata, z ówczesnej sztuki ogrodowej⁸⁹, sztuka prezentuje dwa rodzaje altan: z półkolistym zadaszeniem oraz w formie otwartego sześcianu, z prostym zadaszeniem. Wewnątrz wzdłuż ścian biegły ławy

⁸⁸ Tradycja wznoszenia w ogrodach altan czy też namiotów sięga jeszcze czasów antycznych. W Egipcie znano bogato zdobione płaskie lub tunelowe konstrukcje, obrośnięte pnącymi się roślinami. W rzymskich domach i willach ocieniały one ulubione miejsca odpoczynku. Altany te były skomunikowane z domem, położone w pobliżu, przylegając wprost do ściany domu lub połączone z nim tunelem. Wznoszono je także w oddaleniu jako autonomiczne obiekty. Podczas jednego z żydowskich świąt obchodzonych jesienią mieszkano w altanach lub namiotach, budowanych z gałęzi i stawianych na dachach domów, placach czy podwórzach. Altana, choć typowa dla otoczenia domów na Południu, na Północy budowana okazjonalnie, głównie na polowaniach czy świątach odbywających się poza miastem i zamkiem, z czasem wróciła do korzeni i stała się wyposażeniem ogrodów prywatnych. Zwyczaj wznoszenia konstrukcji altanowych z Południa przewędrował na Północ. Już Grzegorz z Tours opisał namiot, w którym król Franków spożywał posiłki podczas polowań i udzielał audiencji. Lubił przebywać w namiocie w upalne dni także Ludwik Pobożny. Z podobnych osłon korzystali biskupi w prywatnych ogrodach. Również podczas polowań w ten sposób chroniono się przed słońcem. Zob. H e n n e b o, dz. cyt., s. 81.

⁸⁹ Solidne altany z drewnianych prętów lub wikliny, umocnione u podstawy kamieniami, z kopulastym zadaszeniem, prezentują obrazy i miniatury z XV w. (Bracia Limburg, *Très riches Heures*, karta kalendarza z czerwcem 1415, Musée Condé Chantilly). Również źródła historyczne, np. rachunki wystawiane ogrodnikom, mówią o konkretnych zamówieniach na altany i pawilony, głównie do ogrodów królewskich, o wymiarach altan, sięgających nawet rozpiętość od 3,10 do 5,85 m w tzw. Dużym Ogrodzie Luwru. Ustawiano je nie tylko wzdłuż ścian zamku lub murów zamkowych, lecz również w przestrzeni, urozmaicając w ten sposób plan ogrodu, tworząc wewnętrzne podziały. Pawilony i altany zakładane były na planie koła lub kwadratu. Trawa była koszona w ozdobne wzory, a nawet herby. Zob. E. A n t o i n e, *Jardin de plaisance*, [w:] F. P l e y b e r t, *Paris et Charles V. Paris et son Patrimoine. Arts et Architecture*, Paris 2001, s. 159.

Autorka opisuje ogrody Luwru, pałacu Saint-Pol, przytacza nazwiska ogrodników i ogrodniczek! Sięgając do źródeł, rekonstruuje wymiary ogrodów, charakter budynków, odtwarza rodzaje upraw, a nawet ptaków sprowadzanych do ogrodów i przetrzymywanych tam w mosiężnych, pomalowanych na zielono klatkach, sposób zakładania stawów rybnych. Opisuje plan ogrodu, podaje mnóstwo szczegółów, od liczby sadzonek poziomek (12 tysięcy w Luwrze!) po sposób łączenia wiklinowych witek w konstrukcjach altan i pergoli.

i siedziska z murawy. Altany wznoszono w pobliżu domu, łącząc je z nim treliazowym tunelem (pergolą), albo też stały one wolno w przestrzeni ogrodu. Wiklinowe lub drewniane pręty, zarówno w rzeczywistych konstrukcjach, jak i w sztuce, najczęściej krzyżowano w ten sposób, by tworzyły romboidalne, bardziej dekoracyjne prześwity.

Mimo że motyw Madonny przed żywopłotem różanym czy przed krzewem znany już z włoskich przedstawień z pierwszych dwóch dekad XV w., nie są one tożsame z motywem altany różanej. Często nie rozróżnia się tych wariantów ikonograficznych, traktując *Madonnę na ławie darniowej* lub przed żywopłotem różanym i *Madonnę w altanie różanej* (niem. *in der Rosenlaube*) jako ten sam wątek, należący do ogrodów zamkniętych. Należy jednak uwzględnić tę różnicę formalną. Ten typ przedstawień powstał w pierwszej ćwierci XV w. Wówczas spłoty się wątki sztuki włoskiej (*Umiltà* przed różanym żywopłotem, symbolika róży) i północnej, inspirowanej świeckimi tekstami i wyobrażeniami ogrodów miłości, a także realnym wyglądem ówczesnych ogrodów. Motyw altany w pełnej formie spotykamy w XV w. głównie w sztuce Północy, m.in. u mistrzów nadreńskich (Mistrz Życia Maryi, il. 19), gdzie wątek ów cieszył się dużą popularnością, zwłaszcza w latach 1430-1470. Natomiast płytką, treliazową konstrukcją w kształcie arkady, oplecioną winoroślą, prezentuje obraz Hansa Memlinga *Madonna ze świętymi i dwoma muzykującymi aniołami* (1479, New York, Metropolitan Museum of Art). Malarz połączył ją z motywem baldachimu i brokatowej tkaniny rozpiętej za Madonną, tworząc niezwykle dworską, będącą nie tylko formą altany, ale swego rodzaju „ogrodowym tronem”, osłaniającym Maryję.

Altanę w pełnej formie, tj. jako otwarty sześcian, prezentuje najświetniejsza tablica Stefana Lochnera *Madonna w altanie różanej* (il. 4). Konstrukcja altany wyrasta, opiera się na ławie darniowej. Ten sposób zakomponowania, połączenia tych elementów ma uzasadnienie w ówczesnej sztuce ogrodowej. Sztynne pręty altany, połączone tak, by tworzyły znaczne prześwity, ściśle oplata krzew róży, obsypany białoczerwonym kwieciem. Lochner znów połączył kilka motywów, sięgnął do tradycji włoskiej *Umiltà* i posadził swoją Madonnę na poduszce leżącej na łączce kwietnej, w trójbocznym obramieniu ławy darniowej. Otoczył ją chórem muzykujących aniołów. Ponad sceną, która rozbłyskuje feerią barw na złotym tle, grawerowanym w ozdobny wzór brokatowej tkaniny, umieścił postać Boga Ojca i Gołębicę Ducha Świętego. Należy zauważyć, że mimo zamknięcia sceny poprzez zastosowanie złotego tła, dzięki perspektywicznemu ujęciu altanowej konstrukcji, układowi prętów biegnących w głąb, Lochner na nowo napełnił ją przestrzenią. Ponadto stworzył głęboką, złożoną kompozycję, zestawiał ze sobą dwa światy: przyrody,

pięknie i wiernie odwzorowanej zielnej polany, pełnej poziomek, fiołków i stokrotek, oraz sferę niebiańską, którą uobecniają aniołowie, boski chór wykonujący muzykę poruszającą duszę. Malarz dokonał tego świadomie i subtelnie. Zderzenie realizmu świata przyrody z typem wyidealizowanej dziewczęcej Maryi przez Lochnera, który znał malarstwo niderlandzkie pierwszej połowy XV w., jest świadomym zabiegiem twórczym. W poetykę tablicy, na którą składa się niezwykle natężenie barw, rysy postaci, nastroj liryzmu emanujący z póż, gestów. Zgromadził bogaty zestaw elementów symbolicznych, mówiących o Niepokalanym Poczęciu, dziewictwie Maryi, Pasji, Eucharystii, które urzeczywistniają poszczególne rekwizyty: swoisty obraz w obrazie, jakim jest fibula z motywem jednorożca na piersi Maryi, jabłko w dłoniach Dzieciątka i owoce podawane Mu przez aniołów, a także gest zrywania róż⁹⁰. Najprawdopodobniej tablica stanowiła część dyptyku przeznaczonego dla prywatnego odbiorcy, co sugerować ma charakterystyczny zwrot Dzieciątka, odchylonego od Matki, oraz niewielkie wymiary obrazu. Prawdopodobnie druga tablica przedstawiała fundatora dzieła i jego świętego patrona.

W polskiej sztuce motyw treliazowej osłony ponad Maryją występuje na *Epitafium kanonika Bartłomieja Boreschowa*⁹¹ (po 1426 r., Frombork, katedra, il. 9). Autor tonda z pewnością znał europejski motyw ukoronowanej Madonny Pokornej, siedzącej na ziemi; tu na wzorzystym kobiercu. Powtórzył element ceglanej, podkowiastej ławy darniowej, obsianej trawą, nad którą osadził ażurową konstrukcję z drewnianych listew, tworzących tylną osłonę, i płaskie zadaszenie oplecione winoroślą. Na tablicy z Fromborka artysta zerwał z frontalizmem Maryi, gdyż lekko ukośnie, w zwrocie w prawą stronę, „ustawił” ławę darniową, a tym samym postać Madonny w typie *Umiltà* została obrócona w kierunku klęczącego przed nią kanonika, nawiązując

⁹⁰ Na broszy spinającej płaszcz Maryi widnieje scena z jednorożcem, składającym głowę na kolanach Dziewicy. Scenę tę uważano za symbol Wcielenia Chrystusa w łonie Maryi. Jabłko, które trzyma Jezus, jest zarówno znakiem rajku, jak i miłości oblubieńczej oraz znakiem Wcielenia Boga. Te dwa elementy korespondują ze sobą, tworzą spójną treść. Maryja występuje w roli Oblubienicy, ale i Tronu Mądrości, jest Matką Kościoła. Anioł, który wychyla się zza ławy, ubrany jest w szaty liturgiczne, jak duchowny odprawiający mszę św. Podawane przez niego jabłko to symbol Eucharystii, pokarmu Bożego. Natomiast gest zrywania róż to zapowiedź Pasji, męczeństwa. Róża była kwiatem rajskim, ale symbolizowała też treści vanitatywne. „Zerwij róże nim przeminą” śpiewano. Zob. V e t t e r, *Maria im Rosenhag*, s. 7-9; W o l f g a r t e n, dz. cyt., *passim*.

⁹¹ Datowanie epitafium jest kwestią dyskusyjną. Badacze proponują czas po 1426 r., tj. tuż po śmierci kanonika, lub ok. 1450. Pod względem kompozycji obrazu środowiskiem, które miało zainspirować twórcę, mogła być Nadrenia, natomiast styl malowidła zdradza powinowactwa ze sztuką czeską. Zob. *Malarstwo gotyckie w Polsce. Katalog zabytków*, t. 2, s. 161-162.

z nim kontakt. Kolejnym nowatorskim rysem tablicy jest jej kształt – dotychczas niespotykana, typowo włoska forma tonda w związku z tematem maryjnych ogrodów oraz połączenie kilku wątków tematycznych: *Umiłty*, altany różanej. Ponadto postać anioła zbierającego winne grona oraz postać kanonika występującego na jednej płaszczyźnie z osobami boskimi świadczą, o tym że autor znał europejskie wzory, prawdopodobnie nadreńskie. Symbolika winorośli, zastępującej powszechniejsze krzewy różane, oplatające altany, dookreśla epitaforne przeznaczenie tablicy.

Odmienny charakter i strukturę mają altany na włoskich późnych obrazach, lecz pozostających w konwencji dojrzałego średniowiecza. Ich konstrukcja opiera się na dekoracyjnych kwiatowo-owocowych girlandach, rozpiętych na arkadowych łukach (Carlo Crivelli, *Madonna ze świeczką*, 1490, Mediolan, Pinacoteca di Brera; Antonio da Negroponte, *Tronująca Madonna adorująca Dzieciątka*, Wenecja, San Francesco della Vigna⁹²). Podstawą dla nich nie są wiklinowe czy drewniane stelaże, lecz niezwykle rozbudowane, dekorowane płaskorzeźbami, niszami, występami architektoniczne konstrukcje, rodzaje tronów, osadzone na kilkustopniowym podwyższeniu. Niekiedy kopulaste zadaszenie nad Madonną budowano ze splecionych gałęzi palmowych, tworzących rodzaj niszy hemisferycznej. Inspiracją do ich rzeźbiarskiej dekoracji: rogów obfitości, putt, liści akantu, rozet kwiatowych, masek, muszli, był antyk. Właściwy ogród znajduje się zwykle w tle, za tymi strukturami. Przywołują go krzewy różane, drzewka pomarańczowe, palmy, roślinność południowa, ożywiają zaś ptaki: kaczki, przepiórki, szczygły, gołębie, sikorki, szpaki, przechadzające się u stóp tronów Maryi, a także unoszące się owady. Ozdobą są również bukiety, ikebany ustawiane na stopniach schodów, w prześwitach arkad, na kolumnach. Girlandy były typowym dla kultury włoskiej rekwizytem, uświetniającym obchody świąt. Wito je z gałązek wawrzynu, mirtu, wplatano w nie jabłka, gruszki, owoce granatu, pomarańcze, wiśnie, również warzywa, mięsiste, lśniące bakłażany, ogórki (Carlo Crivelli). Przedstawione trony to konstrukcje fantastyczne, wysokie, rozbudowane, przybierające kształty monumentalnych ołtarzy, cyboriów, osadzonych na stopniach lub cokołach, dekorowane rzeźbami i kompozycjami roślinnymi.

⁹² C. C. Wilson, *Italian painting XIV–XVI centuries in the Museum of Fine Arts*, Houston 1996, s. 198, il. 17. 8.

ZAKOŃCZENIE

Ogrody Maryi w swej strukturze znaczeniowej i kompozycyjnej są niezwykle złożone. Ich interpretacja wymaga sięgania do źródeł biblijnych, komentarzy, ówczesnej liryki maryjnej. Duże znaczenie w rozpoznaniu motywu *Maryja w ogrodzie* ma znajomość uwarunkowań religijnych, społecznych i artystycznych u schyłku średniowiecza i na początku epoki nowożytnej, kiedy motywy te były najbardziej rozpowszechnione. Ważna jest także wiedza z zakresu historii ogrodów jako tworów agrokulturowego, zarówno na poziomie tekstów teoretycznych, jak i ogrodowej praxis. Taki właśnie splot wątków, jaki zawarty jest w motywach obrazowych *Maryi w ogrodzie*, wymaga dalszych pogłębionych badań.

THE GARDENS OF MARY – COMPOSITIONS OF THE PLACE AND PLANT FILLER
AN OUTLINE OF THE ICONOGRAPHY OF THE MOTIF OF MADONNA
AGAINST THE BACKDROP OF THE GARDEN

S u m m a r y

The garden as a space related and ascribed to woman has almost always been, in each culture and religion, linked with nature, and in medieval art belonged to Mary. It was identified with Madonna and ascribed to Mary, and thus became a picture equivalent of Her features. In medieval chants, hymns, and prayers Mary was compared to a garden, extolled as the most beautiful flower and the most precious rose of the garden. In painting, She became “Mary in the garden,” the Bride in *hortus conclusus*. The exegeses of the Song of Songs have affected the semantic and plastic dimensions of Marian gardens.

The issues connected with the formal layer allow us to notice the genesis of this motif in the Italian, Siennaeen representations of Madonna dell’Umiltà painted ca. mid-14th century, and in the motif of Mary Lactans. A modest meadow in Umiltà was preceded by a decorative structure of marbles, in *hortus conclusus* it was transformed into a garden and was gradually enriched. The formal element, combining the two trends, aside to the motif of nature, is the stature of Mary. Madonna sitting on an ornamented pillow, lying straight on the ground, we encounter in the iconography of northern hortuses. Moreover, the semantic layer, referring to the symbols of the concept of humbleness, pictured in the stature of Mary’s humility, touches the profound etymological relations, related to the meaning of the word *ground* – *humus*, the Italian term *umiltà* and the Latin *humilitas*.

In the compositional questions of Marian gardens we observe their extreme varieties and their complex development process, which does not always can be straightway derived from

the Italian *umiltà*. The iconographic trends are separate for particular artistic milieus and they depend on geography. Therefore we cannot speak generally about Marian gardens, but about several motifs, Madonna's themes in *hortus conclusus*: in front of a hedge, or on a turf hedge, things we find in German or Netherlandish art, or in the rose garden house. The German names single Mary out of the rose hedge (niem. *Rosenhecke*) that is different from the turf hedge (niem. *Rosenbank*) and from the rose bower (garden house) (niem. *Rosenlaube*). This thematic division is condition by a kind of space in which Mary is placed. One should also take into account the semantic context that accompanies Mary and the role it plays in a concrete representation. Therefore one may speak about the so-called elevated *Umiltà*, where we encounter humble Mary in the scene of coronation, about Mary as the Apocalyptic Woman, sitting in front of a turf hedge, with a half-moon at Her feet, or Mary as the earthly mother, feeding or taking care of the Baby in a home *loggia* with a garden at the background. In Italian art the icons of Mary against the garden, presented as the elevated Queen, the Mother of God, depict the then *mores*. They are connected with the liturgical dimension of holidays, the garlands with flowers and fruits, decorations we find in the later Italian tables. Another kind of iconography is presented by the images of the Woman with a unicorn.

Interpreting the icons of Mary in the garden, the complex problem how the two dimensions of the presented world interpenetrated is many times omitted; in this space only the iconographic equivalent of the mystic *hortus conclusus* was perceived. The symbolical layer of the garden dominated over the real, realistic surface which was particularly strongly encoded and combined by the Netherlandish artists, defined – following Panofsky – as “hidden symbolism.” In the case of the Italian artists or the Germans from the first half of the 15th century representing *Madonna in the Garden* we easily feel and notice the superior symbolic element, noticed against the golden background, in almost bodiless, immaterial figures, floating angels or the Persons of the Holy Trinity, popular in the Naderia tables, then in the Netherlandish artists the reality and symbol become concepts and transparent qualities. In Stefan Lochner's or the anonymous masters' tables from Cologne and the Rhineland, the painter of the *Frankfurt Paradise Gardener* the elements in which the real world existed were accumulated plants. In their species and morphological variety the earthly world was reflected, nevertheless as a complete juxtaposition of real and at the same time ideal forms, the gardens acquired an extreme and supernatural dimension. It is otherwise with the Netherlandish masters. In their wooden flower beds and ceramic pots typical plants grow, and the paintings are not specially selected. Their symbolical character has almost imperceptibly been emphasised, Mary is placed near to whiter lilies and rose ascribed to Her.

Translated by Jan Kłos

Słowa kluczowe: ogród, altana różana, ikonografia, Maryja, rośliny, róża, symbolizm, przedmioty symboliczne.

Key words: garden, rose bower (garden house), iconography, Mary, plants, rose, symbolism, symbolical elements.



1. Mistrz Górnořeński, *Ogród rajski* (*Paradiesgärtlein*), 1410, Frankfurt nad Menem, Städtisches Kunstinstitut, il. wg A. Eörsi, *Gotyk międzynarodowy*, Warszawa 1986, il. 30



2. Mistrz Starszego Ołtarza Świętej Rodziny (z Kolonii), *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi w hortus conclusus*, ok. 1410-1420, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, il. wg C. Eisler, *Berlin. Arcydzieła malarstwa*, słowo wstępu W. D. Dube, tłum. E. Romkowska, Warszawa 2002, s. 47



3. Stefan Lochner, *Madonna z Dzieciątkiem przed ławą darniową*, 1440, Monachium, Alte Pinakothek, il. wg R. an der Heiden, *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte-Bau-Bilder*, München 1998, s. 99



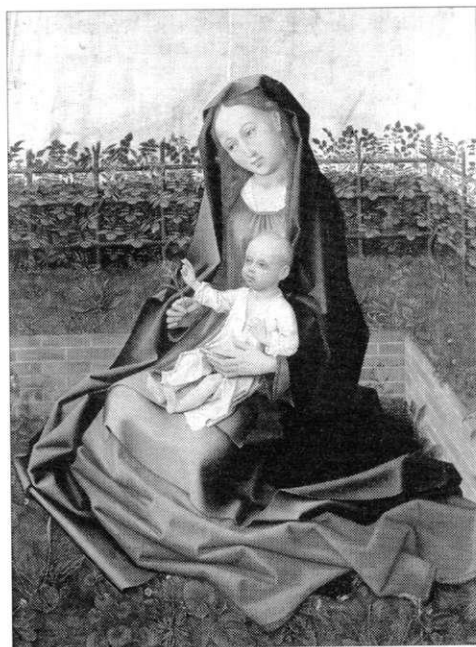
4. Stefan Lochner, *Madonna w altanie różanej*, 1448-1450, Kolonia, Wallraf-Richartz Museum



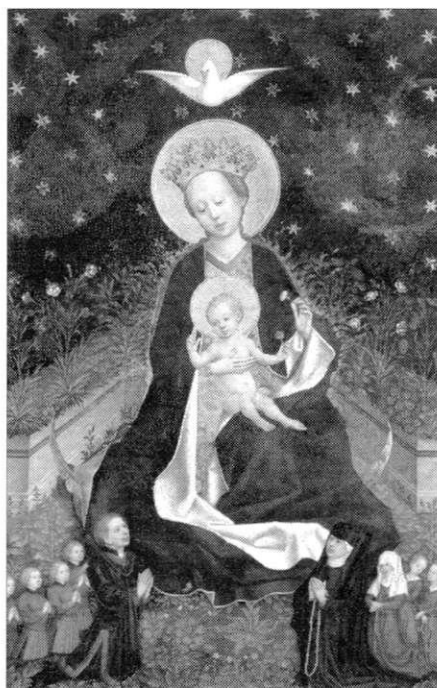
5. Pisanello, *Madonna z przepiórką*, 1420-1422, Werona, Museo di Castelvecchio



6. Robert Campin (?), *Madonna Pokorna przed lawą darniową*, ok. 1420-1425, Berlin, Staatliche Museen, il. wg D. de Vos, Rogier van der Weyden. *Das Gesamtwerk*, München 1999, il. 99, s. 81



7. Kopia wg Roger van der Weyden, *Madonna Pokorna z kwiatkiem*, koniec XV w., Paryż, Luwr, il. wg D. de Vos, Rogier van der Weyden. *Das Gesamtwerk*, München 1999, il. B18



8. Mistrz z Roku 1456, *Madonna na sierpie księżycy w hortus conclusus*, ok. 1450, Berlin, Staatliche Museen, il. wg C. Eisler, *Berlin. Arcydziela malarstwa*, słowo wstępu W. D. Dube, tłum. E. Romkowska, Warszawa 2002, s. 48



9. *Epitafium kanonika Bartłomieja Boreschowa*, po 1426, Frombork, katedra, il. wg M. Otto-Michałowska, *Gotyckie malarstwo tablicowe w Polsce*, Warszawa 1982, il. 6



10. Warsztat/naśladowca Roberta Campin, *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi w ogrodzie zamkniętym*, ok. 1430-1440, Waszyngton, National Gallery of Art, il. wg F. Thürlemann, *Robert Campin. A monographic study with critical catalogue*, Munich-Berlin-London-New York 2002, s. 188



11. Mistrz Brukselski, *Madonna z Dzieciątkiem koronowana przez anioły*, Brugia, Groeningemuseum, il. wg D. de Vos, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München 1999, il. B25b



12. Stefano da Zevio, *Madonna w ogrodzie różanym*, 1410, Werona, Museo di Castelvecchio



13. Malarz z kręgu Lippa Memmiego, *Madonna dell'Umiltà*, 1340, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, il. wg C. Eisler, *Berlin. Arcydzieła malarstwa*, słowo wstępu W. D. Dube, tłum. E. Romkowska, Warszawa 2002, s. 37



14. Mistrz E.S., *Magnus hortus conclusus*, ok. 1466, il. wg H. Widacka, *Ogród miłości i 99 innych rycin*, Warszawa 1996, s. 16, il. 2



15. Stefan Lochner, *Madonna z Dzieciątkiem w ogrodzie zamkniętym*, 1445-1450, Kolonia Wallraf-Richartz Museum



16. Mistrz Pasji Berlińskiej, *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi w ogrodzie zamkniętym*, 2 poł. XV w., Paryż, Bibliothèque Nationale, il. wg A. Erlande Brandenburg, *Gothic Art*, New York 1989, il. 181



17. Naśladowca Dirka Bouts, *Madonna z Dzieciątkiem na tle ogrodu*, ok. 1498, obraz zaginął podczas II wojny światowej, il. wg M. J. Friedländer, *Early netherlandish painting*, vol. 3, *Dieric Bouts and Joos van Gent*, Leyden-Brussels 1968, tabl. 25, il. 87a



18. Hans Memling, *Dyptyk Jeana du Cellier*, ok. 1482, Paryż, Luwr, il. wg D. de Vos, *Hans Memling. L'oeuvre complet*, Anvers 1994



19. Mistrz Życia Maryi, Kolonia, *Madonna z Dzieciątkiem, świętymi i donatorami w altanie różanej*, ok. 1470, Berlin, Staatliche Museen, il. wg C. Eisler, *Berlin. Arcydzieła malarstwa*, słowo wstępu W. D. Dube, tłum. E. Romkowska Warszawa 2002, s. 49



20. Martin Schongauer, *Madonna przed krzewem różanym*, 1473, Colmar, St. Martinkirche