

MONIKA WOŹNIAK-RACIBORSKA  
Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie

**Predella z przedstawieniem *Pokłonu Trzech Króli*.  
Zagadnienie pierwowzorów graficznych warsztatu tryptyku z Szamotuł.  
Ze zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu<sup>1</sup>**

---

The predella with *The Adoration of the Magi*. The problem of the graphic prototypes in the workshop of the triptych from Szamotuły. From the collection of Archdiocesan Museum in Poznań

Obraz z przedstawieniem *Pokłonu Trzech Króli* to jedno z najciekawszych dzieł znajdujących się w zbiorze Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu. Malowidło, które reprezentuje początki renesansu w Europie Środkowo-Wschodniej, rozpoczyna z nami dialog, który prowadzi do szerszego problemu, jaki stanowi temat pierwowzorów graficznych stosowanych przez malarzy-rzemieślników. W pierwszej części publikacji zostanie przedstawiona predella z *Pokłonem Trzech Króli*, opis oraz analiza stylistyczna; podjęta została również analiza komparatystyczna malowidła z jego pierwowzorem graficznym. Jest to jednocześnie punkt wyjścia do rozważań w drugiej części pracy. Podjęte zostały tutaj zagadnienia związane z pierwowzorami graficznymi, z jakich prawdopodobnie korzystał warsztat, w którym powstał tryptyk *Wniebowzięcia NMP* z Szamotuł. Dlatego też w części tej przedstawione zostały dzieła warsztatu działającego na zlecenie Łukasza II Górki i jego żony Katarzyny z Szamotulskich. Oddzielne zestawienie przykładów tego przedstawienia z Wielkopolski wynika przede wszystkim z wyodrębniającego się w sztuce na tym terenie typu sceny odmiennej od tej funkcjonującej w sztuce Małopolski czy Śląska. Główna scena z dawnego wielkiego ołtarza z kolegiaty pod wezwaniem św. Stanisława Biskupa z Szamotuł wpisuje się w tradycję Wielkopolską sceny wniebowzięcia Marii nad otwartym grobem otoczonym przez apostołów, zapoczątkowaną przez tak zwany tryptyk z Warty I, który jest wzorem dla innych tego rodzaju przedstawień z Wielkopolski, w tym tego z Szamotuł.

---

<sup>1</sup> Dziękuję p. prof. dr. hab. Jarosławowi Jarzewiczowi za cenne uwagi otrzymane przy pisaniu tej pracy.

Istotnym problemem niniejszego tekstu jest zatem stosunek przedstawienia na predelli z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu do drzeworytu Hansa Süssa von Kulmbacha oraz ustalenie roli sztychu w pracy cechowego malarza nad obrazem. Celem niniejszej pracy jest wykazanie różnic i podobieństw pomiędzy predellą a drzeworytem oraz wykazanie pierwowzorów graficznych dla innych dzieł stworzonych przez warsztat, w którym wykonano tryptyk z Szamotuł.

Aniela Sławska do jednego warsztatu zaliczyła: tryptyk *Wniebowzięcia* z kolegiaty w Szamotułach z 1521 r., obraz *Święta Anna Samotrzeć ze św. Andrzejem i św. Hieronimem* z ok. 1521 r., tryptyk z Mądrego z 1529 r., obrazy Matki Boskiej z Gostynia z 1540 r., obraz Matki Boskiej z Krobi z 1542 r. oraz dwie predelle gostyńskie. W pracy tej jedynie trzy pierwsze wymienione wielkie dzieła tego warsztatu zostaną poddane analizie pod kątem odnalezienia pierwowzorów graficznych. Pominięcie obrazów z Gostynia i Krobi tłumaczy odmiennością tych obiektów związaną ze zmianą fundatora, widocznymi innymi wpływami podyktowanymi już raczej sztuką włoską, a nie niemiecką, jak w przypadku dzieł z Szamotuł i Mądrego (obecnie Kórnik), a także różnicą czasową powstania tych obiektów<sup>2</sup>.

Grafika jako środek rozpowszechniania znajomości dzieł sztuki bardzo ułatwiała artystom poszukiwanie nowych rozwiązań ikonograficznych czy stylowych. W XVI-wiecznej Europie występowała w dwóch rolach, z jednej strony jako niezależne dzieło wykonane w domach wydawniczych czy warsztatach, w których praca rozdzielana była pomiędzy różne osoby, a z drugiej jako praca reprodukcyjna, mniej lub bardziej zależna od pierwowzoru i reprezentująca znacznie słabszy poziom. Zatem artyści-czeladnicy, podróżujący po krajach i zdobywający doświadczenie, mogli zbierać grafiki. Z przyczyn finansowych zapewne częściej nabywali prace reprodukcyjne, ze względu na większą dostępność, albo rzadziej te wydawane w wielkich oficynach wydawniczych. Posiadane przez warsztaty ryciny były ważnym komponentem podczas wykonywania projektów do obrazów czy rzeźb. Grafika już od samego początku zyskała zwolenników ze względu na powielanie tej samej kompozycji w wielu egzemplarzach i rozpowszechnianie odbitek po całej Europie i pozwoliła na uniezależnienie się artysty od tradycyjnego mecenatu. Niemcy na przełomie XV i XVI w. stały się miejscem największego rozwoju grafiki, zapoczątkowanego przez Mistrza E. S., Martina Schongauera i przede wszystkim Albrechta Dürera. Dzięki podróżom do Włoch ostatni wymieniony tu artysta zapoznał się z osiągnięciami włoskiego renesansu i dziedzictwem antyku, a także z zasadami perspektywy. Nowinki z Italii za pośrednictwem niemieckiej grafiki przedostawały się także na północ od Alp, w tym do Polski. Malarze-rzemieślnicy adaptowali do swoich kompozycji fragmenty rycin, jakieś motywy, często łącząc w jednej kompozycji wiele elementów z kilku grafik.

<sup>2</sup> Obraz Matki Boskiej z Gostynia datowany na 1540 r. stanowi pierwowzór dla obrazu powstałego dwa lata później.



## 1. STAN BADAŃ

Pomimo wielu wzmianek w literaturze tryptyk szamotulski nie doczekał się wyczerpującego opracowania. Badacze zajmowali się głównie przedstawieniem retabulum, środkową tablicą i skrzydłami z wyobrażeniem świętych, najmniejszym zainteresowaniem z ich strony cieszyła się predella ze sceną *Pokłonu Trzech Króli*.

Najstarsze wzmianki dotyczące tryptyku pochodzą z XIX w. Julius Kohte w *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen* z 1896 r. opisuje strukturę ołtarza, tematy poszczególnych tablic, stan zachowania (il. 1).

W literaturze z XX w. odnajdziemy wzmianki na temat ołtarza głównego z Szamotuł w ogólnych opracowaniach rozszerzających nieco wiedzę na temat tegoż obiektu. W katalogu muzealnym opracowanym przez Mariana Gumowskiego z 1924 r., dotyczącym zbiorów Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu<sup>3</sup>, można przeczytać krótką informację o dwóch obiektach łączonych z ołtarzem głównym z kolegiaty szamotulskiej. Znajdują się tam dwie noty na temat obrazu *Świętej Anny Samotrzcę ze św. Andrzejem i św. Hieronimem* z towarzyszącą figu-



II. 1

Ołtarz główny z kolegiaty pod wezwaniem św. Stanisława Biskupa w Szamotułach, malowane tablice z 1521 r., obramienie późnorenesansowe z około 1616 r. (źródło: Julius Kohte, *Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Regierungsbezirks Posen*)

<sup>3</sup> M. Gumowski, *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu*, Kraków 1924, s. 25, ryc. 156, 157.

ra Andrzeja Szamotulskiego oraz *Pokłonu Trzech Króli* stanowiącego predellę dawnego głównego ołtarza w kościele parafialnym w Szamotułach. Obrazy Gumowski zalicza do wpływów krajowych szkół cechowych, zaraz „ulegających wpływowi malarstwa niemieckiego, w pewnej mierze saskiego”. Jak pisze ten badacz, przedstawienie *Pokłonu Trzech Króli* – niegdyś część ołtarza wielkiego – wraz z innymi zabytkami z Szamotuł stanowi „jedno z najbardziej interesujących zjawisk malarskich naszego renesansu”.

Feliks Kopera w opracowaniu *Dzieje malarstwa w Polsce. Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku, (renesans, barok, rokoko)* z 1926 r. wpisuje tryptyk z kościoła farnego w Szamotułach w krąg malarza Stanisława Krakowianina, pisząc: „Widzimy tu tę samą swobodę, charakterystykę typów i zamiłowanie do barwnych szczegółów ornamentacyjnych”<sup>4</sup>.

Wzmianka o tryptyku szamotulskim pojawia się także w katalogu do wystawy *Wielkopolska plastyka gotycka* z 1936 r. opracowanym przez Gwida Chmarzyńskiego, gdzie czytamy o „saksonizujących malowidłach w Szamotułach i wyraźnych tendencjach renesansowych”<sup>5</sup>. W spisie eksponatów wzmiankowana jest predella z *Holdem Trzech Króli* jako „obraz-antependjum o wys. 85 cm i szer. 200 cm z 1521 roku”, oraz obraz Św. Anna Samotrzecia w otoczeniu św. Andrzeja i św. Hieronima z klęczącym u dołu fundatorem Andrzejem Szamotulskim, obraz o wys. 126,5 cm, szer. 98,5 cm z ok. 1520 roku, dwa skrzydła malowane tryptyku z Szamotuł z przedstawieniem św. Stanisława, na odwrocie św. Cyryla i Metodego oraz św. Katarzyna i Otylia, św. Marcin, na odwrocie św. Jan i Łukasz oraz św. Barbara i Dorota, wys. 251,5 cm, szer. 84 cm, z 1521 roku. W innym tekście Gwida Chmarzyńskiego zatytułowanym *Sztuka Poznania w dobie Odrodzenia*, zawierającym reprodukcję z fragmentem dolnej sceny środkowej tablicy z wyobrażeniem Wniebowzięcia Marii, znajduje się następująca interpretacja: „Kiedy wreszcie u schyłku omawianego etapu Szamotulscy zamawiają wielki malowany tryptyk dla kolegiaty w Szamotułach (ok. 1521) w Poznaniu, indywidualny wyraz i pełnia oraz powaga życia wewnętrznego wszystkich plastycznych postaci zamienia je na silnych ludzi, przekonanych o słuszności sprawy kaznodziejów reformacji”<sup>6</sup>.

Stefania Zahorska w *Dziejach malarstwa polskiego* pisze o tryptyku szamotulskim: „Tryptyk szamotulski może uchodzić za dzieło tego samego warsztatu, co Św. Anna Samotrzecia, charakteryzuje go ta sama niemiecko-flamandzka oschłość, w pewnej specyficznej wersji prowincjonalnej – mianowicie poznańskiej – odległej od stylu krakowskich warsztatów”<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce. Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku (renesans, barok, rokoko)*, Kraków 1926, s. 133-134.

<sup>5</sup> G. Chmarzyński, *Wielkopolska plastyka gotycka*, katalog wystawy, Poznań 1936, s. 15.

<sup>6</sup> G. Chmarzyński, *Sztuka Poznania w dobie Odrodzenia*, „Przegląd Zachodni. Studia nad Odrodzeniem i Kopernikiem”, nr 11-12/1953, s. 635.

<sup>7</sup> S. Zahorska, *Dzieje malarstwa polskiego*, Warszawa 1932, s. 28.



Michał Walicki w *La peinture d'autels et de rétables en Pologne* z 1937 r. (za Kaźmierską) podaje analogie do tryptyku z Szamotuł, łącząc go z tzw. II Tryptykiem z Warty, z ołtarzem ze Świdnicy i Czernej oraz z Szydłowca. Natomiast część środkowa szamotulskiego retabulum zależna jest od warsztatów krakowskich. Widoczne są także wpływy saksońskiego malarstwa w skrzydłach bocznych nastawy. Badacz łączy ponadto przedstawienia z tryptyku szamotulskiego ze współczesnymi jemu: przedstawieniem *Zwiastowania* z Mądrego, *Matką Boską* z Gostynia oraz predellą gostyńską, które reprezentują pewien kierunek miejscowy. Michał Walicki w kolejnej publikacji zatytułowanej *Malarstwo polskie XV wieku* z 1938 r. zestawia trzy obiekty z Małopolski – Poliptyk św. Jana Jałmużnika, Tryptyk Bodzentyński I, Tryptyk z Piotrawina z tak zwanym II Tryptykiem z Warty i z Szamotuł z Wielkopolski, jako dzieła, w których można doszukać się nowych tendencji zapowiadających renesans.

Pierwszym obszerniejszym opracowaniem tryptyku szamotulskiego jest praca magisterska Anny Kaźmierskiej wykonana w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Poznańskiego w 1951 r. pod kierunkiem ks. prof. Szczęsnego Detloffa, dostępna w maszynopisie. Tamże znajduje się opracowany dotychczasowy stan badań oraz omówienie źródeł. Kaźmierska podaje w pierwszej części pracy także historię obiektu, jego opis i zagadnienia związane z ikonografią. Natomiast druga część zawiera analizę obiektu, przedstawia kwestie związane z warsztatem, materiał porównawczy z Polski oraz zagadnienia dotyczące środowiska artystycznego. Wzmianki na temat predelli z *Pokłonem Trzech Króli* dotyczą jego opisu, stanu zachowania, analizy porównawczej. Autorka podaje ponadto za Walickim, że przedstawienie z predelli było wzorowane na nieodnalezionym drzeworycie Jorga Breu, a także innym drzeworycie Albrechta Dürera z 1524 r. lub jego wcześniejszych drzeworytach. Autorka zauważa, że przedstawienie *Pokłonu Trzech Króli* z Szamotuł nawiązuje do „szwabskiego typu przedstawień tego tematu”<sup>8</sup> ze względu na takie cechy jak: prosta kompozycja, brak rozbudowania sceny o tłumne orszaki jak w sztuce włoskiej czy niderlandzkiej, ograniczona liczba postaci, ukazanie Marii z Dzieciątkiem i Józefem po lewej stronie.

Aniela Sławska w katalogu wystawy *Malarstwo wielkopolskie 1520-1650* z 1952 r. podaje krótką wzmiankę w spisie eksponatów na temat obrazu *Holdu Trzech Króli* oraz podstawową literaturę. Badaczka ta w późniejszej publikacji z 1969 r. wyróżnia warsztat Mistrza z Szamotuł, który jest autorem tryptyku z kolegiaty w Szamotułach, a do dzieł tego warsztatu zalicza zespół obrazów z lat 1521-1546, to jest: *Świętą Annę Samotrzeć ze św. Andrzejem i św. Hieronimem* (datowany na 1521), tryptyk ze *Zwiastowaniem* ze zbiorów kórnickich (datowa-

---

<sup>8</sup> A. Kaźmierska, *Tryptyk Szamotulski z 1521 roku*, praca magisterska [maszynopis], Poznań 1951, s. 4 (cytat z przypisu).

ny na 1529), *Madonnę* z Gostynia z 1540 r. i *Madonnę* z Krobi z 1542 r., oraz dwie predelle z fary w Gostyniu z 1546 r. Jako prawdopodobnego fundatora wielkiego tryptyku dla kolegiaty w Szamotułach Sławska podaje Łukasza II Górkę i jego żonę Katarzynę z Szamotulskich. Tenże Łukasz II Górka ufundował również tryptyk ze *Zwiastowaniem*, o czym świadczy umieszczona na obrazie figura fundatora w ujęciu portretowym z tarczą herbową. Sławska przypisuje obraz główny i predellę Tryptyku Wniebowzięcia oraz obraz *Świętej Anny Samotrzeć* starszemu Mistrzowi z Szamotuł, natomiast młodszemu tzw. „Mistrzowi Zwiastowania” przypisuje postacie na skrzydłach wewnętrznych tryptyku w Szamotułach (św. Stanisława i św. Marcina) oraz skrzydła tryptyku kórnickiego i obrazy z Gostynia. Jako cechy omawianego warsztatu wymienia Sławska: niemal zupełne przezwyciężenie tradycji gotyckich i wprowadzenie nowej w Wielkopolsce formuły obrazowania, wpływy kręgu Cranachowskiego widoczne szczególnie w pejzażach, potraktowanie postaci plastycznie, „twardo ciosane chłopskie twarze” apostołów w scenie wniebowzięcia<sup>9</sup>.

Michał Walicki w artykule zatytułowanym *Polskimi śladami Kulmbacha* z 1955 r., w którym omawia związki Hansa Süssa von Kulmbacha ze środowiskiem krakowskim, podaje literaturę na ten temat, ponadto, co w naszej pracy jest najistotniejsze, jako pierwowzór graficzny dla predelli z przedstawieniem *Pokłonu Trzech Króli*, podaje drzeworyt Kulmbacha wykonany przed 1511 r. Autor podkreśla stopień przejścia wzoru graficznego przez twórcę predelli.

Michał Walicki w opracowaniu *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm* z 1961 r. wymienia w nocie katalogowej o artystach Malarza Wielkopolskiego (ok. 1521) i podaje podstawowe informacje na temat pochodzenia ołtarza oraz ukazane tematy. Walicki stawia tryptyk szamotulski obok tryptyku z Warty i Kobyłina jako trzeci wielki tryptyk wielkopolski. Środkową scenę z przedstawieniem Wniebowzięcia porównuje badacz do polichromowanej grupy rzeźbiarskiej ze względu na jej surowe, ciężkie formy. Postacie 12 apostołów ukazane na tle „nastrojowego pejzażu górskiego”, jak pisze autor przypominają „w swym wyrazie chłopskie postacie działaczy Reformacji”. Według Walickiego spośród całej tej grupy najbardziej wyróżnia się nie tylko wysokim poziomem artystycznym, ale także „niezwykłą celnością charakterystyki” apostoł z trybunalem po lewej stronie oraz młodzieniec w czepcu mieszczańskim po prawej stronie u góry „przywodzący na myśl pamiętne wzory włoskiego quattrocenta”. Walicki podaje także skrótowe informacje na temat analogii. Awersy skrzydeł według badacza przywołują dekoracyjny styl Tryptyku z Mądrego oraz obrazów *Madonn* z Gostynia i Krobi. Walicki podaje także informacje o predelli, której kompozycja została ściśle oparta na drzeworycie Kulmbacha sprzed 1511 r.

<sup>9</sup> A. Sławska, *Malarstwo*, [w:] *Dzieje Wielkopolski do roku 1793*, t. 1, red. J. Topolski, Poznań 1969, s. 667-669.



W książce stanowiącej zbiór wcześniejszych rozpraw i artykułów Michała Walickiego dotyczących malarstwa polskiego epoki gotyku zatytułowanej *Złoty Widnokrag* z 1965 r.<sup>10</sup> została zebrana wcześniejsza bibliografia. W rozdziale „Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI wieku” badacz stwierdza, że sztuka Kulmbacha, a szczególnie jego grafiki znane były polskim malarzom cechowym, co potwierdza właśnie predella z *Pokłonem Trzech Króli* z Szamotuł. Walicki stawia pytania, czy „autor predelli szamotulskiej mógł znać wzór norymberski z egzemplarza ulotnej grafiki, czy też zapoznał się z tą kompozycją za pośrednictwem druku krakowskiego”<sup>11</sup>. Następnie odnajdujemy wzmiankę o predelli w powyższym rozdziale w zestawieniu zapożyczeń graficznych: „Hans Suess Kulmbach (ok. 1480-1522), *Pokłon Trzech Króli* (ok. r. 1511), predella tryptyku z Szamotuł, ok. r. 1521”<sup>12</sup>.

W innym rozdziale zatytułowanym „Polskimi śladami Kulmbacha” autor wymienia ocalałe dwie malowane tablice ze skradzionego przez Niemców w 1944 r. tryptyku znajdującego się pierwotnie w farze szamotulskiej ufundowanej przez rodzinę Szamotulskich. W przypisie umieszczona jest także bibliografia tegoż obiektu<sup>13</sup>.

W Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce (dalej: KZSP) z 1966 r. dotyczącym powiatu szamotulskiego pod redakcją Teresy Ruszczyńskiej i Anieli Sławskiej czytamy: „*Hold Trzech Króli*, wczesnorenesansowy, malowany na desce, pierwotnie predella zaginionego tryptyku Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny z 1521 roku, kompozycja wzorowana na drzeworycie Hansa Kulmbacha”<sup>14</sup>. W KZSP odnajdziemy także informacje o tym, że tablice zostały włożone w późnorenesansowe obramienia ołtarza wykonane najprawdopodobniej przez Stanisława Kossiorowicza w Poznania około 1616 r., ozdobione dekoracją snycerską o motywach roślinnych i okuciowych<sup>15</sup>.

Kolejny badacz Adam S. Labuda w rozdziale *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice do dziejów kształtowania się środowiska artystycznego na przełomie średniowiecza i czasów nowych* zawartym w pracy zbiorowej pod redakcją tegoż autora pt. *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach* z 1994 r. przedstawia genezę powstania nastawy ołtarzowej, jej fundatorów oraz ideowy program związany niewątpliwie z patronatem kościoła, ołtarza oraz samych fundatorów. Autor wymienia także najważniejszą literaturę na temat pre-

---

<sup>10</sup> M. Walicki, *Złoty widnokrag*, Warszawa 1965, s. 97, 99, 123, 136.

<sup>11</sup> Tamże, s. 97.

<sup>12</sup> Tamże, s. 99.

<sup>13</sup> Tamże, s. 125.

<sup>14</sup> KZSP, s. 27.

<sup>15</sup> KZSP, s. 26.

delli i ołtarza. Labuda analizuje główną scenę retabulum oraz skrzydła boczne z postaciami świętych oraz podnosi kwestie wynikające z renesansowego charakteru nastawy z cechami późnośredniowiecznego retabulum. Na temat predelli za Walickim podaje tylko wzmiankę o pierwowzorze dla sceny *Pokłonu Trzech Króli*, jakim jest drzeworyt Kulmbacha.

Tenże autor – Adam S. Labuda – w rozdziale „Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce, na Kujawach i Mazowszu” w obszernym opracowaniu *Malarstwo gotyckie w Polsce* pod redakcją Adama S. Labudy i Krystyny Secomskiej z 2004 r. także wzmiankuje o tryptyku szamotulskim. Odnajdziemy tu w nieco skróconej wersji te same informacje, co we wzmiankowanej powyżej pozycji. Adam Labuda ponadto napisał: „Grupę autorską tworzą obraz Św. Anna Samotrzeć z Szamotuł, retabulum Wniebowzięcia z tamtejszej kolegiaty oraz tryptyk Zwiastowania z Kórnika. Mistrz, obeznany z prądami artystycznymi wyzwolonymi przez twórczość Cranacha Starszego i Dürera, świadomie stosujący rozmaite środki artystycznego wyrazu, wrażliwie reagował na wymagania fundatorów, którzy hołdowali formułom zakorzenionym w Wielkopolsce (scena Wniebowzięcia z tryptyku szamotulskiego), czy też pragnęli uwidocznienia osobistych upodobań artystycznych i duchowo-intelektualnych. Nie można wykluczyć, że artysta był zatrudniony na stałe przez Łukasza II Górkę”<sup>16</sup>.

Powyższy zbiór literatury na temat obrazu z przedstawieniem *Pokłonu Trzech Króli* ze zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu świadczy o znaczeniu zarówno tego obiektu, jak i całego dawnego głównego ołtarza z kolegiaty szamotulskiej. Podjęte przez Walickiego zagadnienie pierwowzoru graficznego powyższego obrazu nie doczekało się jak dotąd żadnego komentarza, dlatego też w artykule głównym celem będzie analiza komparatystyczna pierwowzoru graficznego i obrazu malarskiego oraz problematyka związana z tą kwestią.

W tekście będzie poruszony także temat twórczości Hansa Süssa von Kulmbacha oraz zagadnienia związane z grafiką, a właściwie jej funkcjonowaniem jako pierwowzorem dla innych dzieł plastycznych, dlatego należy również zorientować się w literaturze przedmiotu dotyczącej wskazanych problemów.

Najwcześniejszą rozprawą poświęconą tematowi pierwowzorów graficznych w polskiej literaturze przedmiotu jest książka Michała Walickiego *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI wieku. Graphische Vorbilder der polnischen Kunst im XV und XVI Jahrhundert* wydana w 1935 r. W publikacji tej zawarta jest bibliografia na temat stosunku grafiki do malarstwa i plastyki u schyłku wieków średnich. Autor podaje także kilka pierwowzorów graficznych dla przedstawień malarskich z XV i XVI w. Analogiczna do tej pozycji jest książka Andrzeja M. Olszewskiego zatytułowana *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki*

<sup>16</sup> A.S. Labuda, *Malarstwo gotyckie w Polsce. Synteza*, Warszawa 2004, s. 331.



małopolskiej z 1975 r., w której także odnajdziemy informacje na temat wzorowania malarstwa na grafice. Olszewski analizuje problem związany z korzystaniem z grafiki jako wzorem do przedstawień figuralnych w malarstwie, rzeźbie, a także złotnictwie i zdobieniach tkanin. Badacz wyróżnia liczne warianty, rodzaje naśladownictwa, a także zapoznaje czytelnika z najważniejszą literaturą przedmiotu. Poza tymi dwiema pozycjami istnieją pomniejsze artykuły związane z powyższym zagadnieniem.

## 2. HISTORIA DZIEŁA

Fundatorem ołtarza głównego w kościele św. Stanisława Biskupa w Szamotułach oraz tryptyku *Zwiastowania Marii* przechowywanego w Muzeum Zamkowym w Kórniku był Łukasz II Górka herbu Łódzia (1482-1542) i jego żona Katarzyna z Szamotulskich. Jak podaje Włodzimierz Dworzaczek<sup>17</sup>, był synem Mikołaja, kasztelana gnieźnieńskiego, i Barbary z Kutna. Wychowywał go stryj Uriel (zm. 1498) kanclerz koronny i biskup poznański. W 1503 r. nadzorował wraz z Andrzejem Szamotulskim bicie monety. Kasztelan łędzki i spicymirski, w 1508 r. otrzymał starostwo generalne wielkopolski. Jego orędownikiem na dworze był Piotr Tomicki. W 1535 r. został mianowany wojewodą poznańskim. W 1538 r. otrzymał nominację od króla na urząd biskupa kujawskiego, a trzy lata później – kasztelaną poznańską. Wychowany przez jedną ze światlejszych osobistości swego czasu, obyty w podróżach zagranicznych, ambitny magnat szybko zajął poważną pozycję na dworze Zygmunta Starego, a przyjaźń z ludźmi tej miary, co Piotr Tomicki, Krzysztof Szydłowiecki, a później Jan Tęczyński i Jan Tarnowski, postawiła go w samym centrum wielkiej polityki Rzeczypospolitej i życia dworu królewskiego. Król wielokrotnie powierzał mu funkcje poselskie i misje polityczne oraz pieczę nad uroczystościami dworskimi. Mimo to nadal triumfalnie wstępował po szczeblach kariery, osiągając w roku 1536 trzeci z wielkich urzędów wielkopolskich – godność wojewody poznańskiego. Był zwolennikiem oligarchii magnackiej, czynnym przeciwnikiem reformacji, w polityce zagranicznej konsekwentnie popierał Łukasz Górka stronnictwo prohabsburskie.

Na stałe rezydował w Szamotułach i w Poznaniu. Jego majątek obejmował: Górkę, Kórnik, Bnin, Czempin, Koźmin, Sieraków, Czerniejewo. Otrzymał także od króla w dziedzictwo Wronki i Wieleń. Katarzyna, jedynaczka po Andrzeju Szamotulskim, wniosła mu w posagu połowę Szamotuł i Turobin w ziemi chełmińskiej<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> W. Dworzaczek, *Łukasz Górka h. Łódzia*, [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa-Poznań 1981, s. 219-220.

<sup>18</sup> E. Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski*, t. 1, Poznań 1842, s. 171, A.S. Labuda, *Malarstwo gotyckie...*, dz. cyt., s. 85.

W latach 1513-1542 kościół w Szamotułach był przebudowywany, prezbiterium zostało zwężone i podwyższone, wybudowano nowe arkady międzynawowe i filary oraz sklepienia<sup>19</sup>. Jak podaje KZSP, w 1616 r. ołtarz główny został przebudowany, był trójpolowy, zyskał nowe snycerskie obramienia z dekoracją floralną i ornamentem okuciowym oraz rzeźby św. Piotra i św. Pawła w gzymsie koronującym, a także nowy obraz w zwieńczeniu – Koronację Matki Boskiej, wykonany w 1616 r. (wg napisu na odwrocie) przez Stanisława Kossiorowicza z Poznania; w zwieńczeniu umieszczono również rzeźby aniołów i Chrystusa Zmartwychwstałego<sup>20</sup>. Pierwotnie, do około 1939 r., w przebudowanym ołtarzu znajdował się tryptyk ze środkową sceną Wniebowzięcia NMP oraz skrzydła z postaciami św. Stanisława Biskupa i św. Marcina, jednakże już bez predelli. Predella natomiast, jak pisze Kohte w 1896 r., wisiała w północnej nawie: „Das jetzt im nördlichen Seitenschiffe aufgehängte Sockelbild zeigt wie die drei Hauptbilder im Hindergrunde eine Landschaft [...]”<sup>21</sup>.

Wiadomości historyczne dotyczące samego obiektu są znikome, mimo wykorzystania wszystkich dostępnych archiwaliów oraz literatury dotyczącej kościoła św. Stanisława Biskupa w Szamotułach. W ostatnich latach obraz oddano jako depozyt do zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu. Obecnie predella z przedstawieniem Pokłonu Trzech Króli znajduje się na stałej ekspozycji Galerii Sztuki Średniowiecznej w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu. Do źródeł archiwalnych należą akta wizytacji dotyczących kościoła w Szamotułach z 1628-1630, 1640, 1695, 1726-1728, 1738. W materiałach do dziejów archidiecezji poznańskiej w latach okupacji w zbiorze *Straty (materialne) Parafii Archidiecezji Poznańskiej w latach wojny i okupacji 1939-1945* w ankiecie wypełnionej w 1967 r. przez proboszcza ks. A. Jakubczaka wymienione są trzy obrazy z ołtarza głównego z 1521 r. z kościoła pw. św. Stanisława Biskupa, które zostały zrabowane przez Niemców<sup>22</sup>.

Jak przekazuje Edward Raczyński we *Wspomnieniach Wielkopolski*<sup>23</sup>, Łukasz II Górka wystawił zamek w części północnej Szamotuł z napisem z datą 1518. Po śmierci żony Katarzyny w 1530 r. Łukasz Górka wstąpił w stan duchowny, a w 1538 r. został biskupem kujawskim. Zapisał 3000 ówczesnych grzywien na

<sup>19</sup> Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, (dalej: KZSP), red. T. Ruszczyńska, A. Sławska, t. 5, z. 23, s. 25.

<sup>20</sup> KZSP, s. 26; informacji dostarcza także Julius Kohte w *Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Regierungsbezirks Posen*, Berlin 1986, s. 48-52, il. 44 (reprodukcja głównego ołtarza).

<sup>21</sup> J. Kohte, *Die Kunstdenkmäler...*, dz. cyt., s. 52.

<sup>22</sup> *Straty (materialne) Parafii Archidiecezji Poznańskiej w latach wojny i okupacji 1939-1945*, [ankieta z dnia 19.IX.1967 roku], sygn. OK214, w zbiorach Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu.

<sup>23</sup> E. Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski to jest województw poznańskiego, kaliskiego i gnieźnieńskiego*, t. 1, Poznań 1842, s. 171-173.



ustanowienie kantora i siedmiu kanoników przy kolegiacie<sup>24</sup>. W II połowie XVI w. w Szamotułach zawiązało się silne stronnictwo sprzyjające protestantom, luteranom i braciom czeskim<sup>25</sup>. W tym też czasie część Szamotuł należała do rodziny Gostyńskich. Za ich staraniem zawarto układ w 1575 r. pomiędzy katolikami a protestantami dotyczący użytkowania kościoła (kolegiaty) i należących do niego budynków. W punkcie 9. powyższej umowy mowa jest o obrazach: „Obrazów żadnych do kościoła niema ksiądz papieski wnosić”<sup>26</sup>, z czego wynika, że w świątyni nie znajdowały się obrazy.

Kościół św. Stanisława, jak zaznacza Nowacki, stał się kolegiatą 19 X 1521 r., natomiast pełne prawa kolegiaty i prałatury szamotulski kościół otrzymał w 1542 r. W 1569 r. obiekt ten został oddany luteranom, a w 1573 r. braciom czeskim. W 1594 r. świątynia przeszła ponownie w ręce katolików. W dokumentach z wizytacji z 1640 r. czytamy o wezwaniu ołtarza, który został wzniesiony ku czci Boga Wszchemogącego, Matki Boskiej Wniebowziętej, św. Stanisława, św. Marcina, o czym mówi stara tradycja. Podczas tej wizytacji, jak i tej wcześniejszej z 1628 r., stał w kościele już odnowiony ołtarz główny, bez predelli, która to znajdowała się prawdopodobnie w kolegiacie, jednakże oddzielnie od ołtarza, w nawie północnej.

W aktach wizytacji z 1641 r. wymieniony został ołtarz wielki (Maius Altare). Jeszcze pod koniec XIX w., w 1896 r.<sup>27</sup> predella znajdowała się w północnej nawie kolegiaty w Szamotułach. Wiadomo, że predella była restaurowana w 1922 r. przez J. Rutkowskiego<sup>28</sup>. Dlatego można przypuszczać, że znalazła się w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu w 1922 r. lub nieco wcześniej. Jak podaje Gumowski<sup>29</sup>, a także Kopera<sup>30</sup>, w 1924 r. predella z *Pokłonem Trzech Króli* oraz obraz *Święta Anna Samotrzcęc ze św. Andrzejem i św. Hieronimem* znajdowały się w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu. W 1936 r. predella, obraz *Święta Anna Samotrzcęc ze św. Andrzejem i św. Hieronimem* zostały zaprezentowane na wystawie *Wielkopolska plastyka gotycka* zorganizowanej z inicjatywy studentów Koła

---

<sup>24</sup> J. Łukaszewicz, *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych w dawnej diecezji poznańskiej*, t. 1, Poznań 1858, s. 300.

<sup>25</sup> Tamże, s. 299; E. Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski*, dz. cyt., s. 172-173.

<sup>26</sup> E. Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski*, dz. cyt., s. 174.

<sup>27</sup> Według przekazów Juliusa Kohtego.

<sup>28</sup> A. Sławska, *Malarstwo wielkopolskie 1520-1650*, Poznań 1952, s. 37; według informacji przekazanych autorce pracy przez p. Agnieszkę Lewandowską, kierownik działu konserwacji MNP, oraz p. Piotra Grabskiego, kierownika archiwum MNP. W Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu, gdzie obecnie znajduje się predella, dokonano jedynie drobnych prac konserwatorskich, co przekazała mi kustosz p. Aleksandra Pudelska.

<sup>29</sup> M. Gumowski, *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu*, Muzea Polskie, t. 2, Kraków 1924, nr 157, s. 25.

<sup>30</sup> F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 2, Kraków 1926, s. 133-134.

Naukowego Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu<sup>31</sup>.

W 1950 r. obraz był ponownie konserwowany przez H. Kucharskiego, jednakże żadne dokumenty z prac konserwatorskich się nie zachowały. W 1952 r. obraz ze sceną *Pokłonu Trzech Króli* zaprezentowano na wystawie *Malarstwo wielkopolskie 1620-1650* zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Poznaniu<sup>32</sup>, po czym powrócił do szamotulskiego kościoła. W 1976 r. predellę przekazano jako depozyt do Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu<sup>33</sup>.

Z kolei obraz ze sceną wniebowzięcia NMP oraz skrzydła dawnego ołtarza głównego zostały wywiezione do Niemiec. Do 1993 r. uważane były za zaginione<sup>34</sup>. Według Kalickiego tryptyk szamotulski (a także inne dzieła sztuki, w tym skrzydła ołtarza z Mądrego) zostały zarekwirowane przez okupacyjne władze niemieckie w roku 1941 i trafiły do Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu. Według relacji autora artykułu rok później najcenniejsze obiekty z tego muzeum przewieziono z zagrożonego alianckimi nalotami Poznania do podziemnych kazamatów w rejonie Międzyrzecza. Następnie w 1944 r. obiekty miały być przewiezione „do nieużywanych wyrobisk kopalni soli w dolnosaksońskim Grasleben, niespełna 200 km na zachód od Berlina”<sup>35</sup>. Podczas transportów ewakuacyjnych Armia Czerwona przechwyciła skrzynie z obiektami muzealnymi i przewiozła je do Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie, a stamtąd szamotulskie obrazy na zlecenie sowieckiego pełnomocnika do spraw sztuki trafiły do Aszchabadu, stolicy Turkmenistanu. Już w roku 1993 dziennikarka „Frankfurter Allgemeine Zeitung” Kerstin Holm, szukając zrabowanego przez Armię Czerwoną podczas II wojny światowej niemieckiego mienia kultury, w Muzeum Sztuki w Aszchabadzie natrafiła na obraz z Szamotul *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny* z 1521 r. Rozmowy dyplomatyczne pomiędzy MSZ a władzami Turkmenistanu nie doszły do skutku, ponieważ do tej pory nie zostało zwrócone Polsce jedno z najważniejszych dzieł wczesnorenansowego malarstwa wielkopolskiego.

---

<sup>31</sup> G. Chmarzyński, *Wielkopolska plastyka gotycka*, dz. cyt., s. 15.

<sup>32</sup> O czym informuje katalog do wystawy: A. Sławska, *Malarstwo wielkopolskie 1520-1650*, dz. cyt., s. 37.

<sup>33</sup> Do Księgi Inwentarzowej Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu obraz *Pokłon Trzech Króli* został wpisany pod datą 13.11.1976 r. i numerem inwentarza 3130 jako depozyt kościoła pokolegiackiego w Szamotulach.

<sup>34</sup> O czym pisze Włodzimierz Kalicki na łamach „Gazety Wyborczej” w artykule: *Bezcenna polska Madonna znaleziona w Aszchabadzie*, [ostatnia data aktualizacji 2008-10-22], dostępne na stronie WWW: [http://wyborcza.pl/1,75475,5835848,Bezcenna\\_polska\\_Madonna\\_znaleziona\\_w\\_Aszchabadzie.html](http://wyborcza.pl/1,75475,5835848,Bezcenna_polska_Madonna_znaleziona_w_Aszchabadzie.html).

<sup>35</sup> Tamże.



## 3. STAN ZACHOWANIA

Dzięki pracom konserwatorskim z lat 1922 i 1950 obecny stan zachowania obrazu *Pokłon Trzech Króli* jest dobry. Dzięki fotografii<sup>36</sup> (il. 2) wykonanej przed konserwacją w 1950 r. widać, że obraz był bardzo zniszczony, w niektórych miejscach, na styku desek, z których zostało wykonane podobrazie, odpadła warstwa malarska, znajdowały się liczne ubytki zaprawy i malatury, szczególnie widoczne po lewej stronie, na szacie Józefa, w partii centralnej pomiędzy dwoma królami oraz na szacie środkowego monarchy, a także drobne plamy na całej po-



II. 2

Predella z przedstawieniem *Pokłonu Trzech Króli* przed konserwacją w 1950 r.

(źródło: A. Kaźmierska, *Tryptyk szamotulski z 1521*, praca magisterska IHS, Poznań 1951)

wierzchni malowidła. Zapewne podczas tej konserwacji doszło do kolorystycznego scalenia ubytków poszczególnych fragmentów obrazu, czyli uzupełnienia i poprawienia warstwy malarskiej. Do Muzeum Archidiecezjalnego obraz trafił w stanie dobrym<sup>37</sup>, przeprowadzono jedynie drobne punktowe zabiegi konserwatorskie. Krawędzie podobrazia są nierówne, postrzępione, szczególnie w dolnej partii, a jego narożniki wyginają się do środka w stosunku do ramy. Niektóre spękania wzdłuż zniszczonych desek podobrazia przebiegają przez całą wysokość tablicy, jak przy postaci Józefa, na kolumnie czy przy środkowym monarsze. W związku z tym powierzchnia malowidła jest nierówna i chropowata, występują liczne wgłębienia i wypukłości, także ślady klejenia oraz wtórnej warstwy malatury zakrywające ubytki. Prawdopodobnie dolna krawędź obrazu była ucinana,

<sup>36</sup> Fotografia z pracy magisterskiej p. Kaźmierskiej. Według p. Lewandowskiej i p. Grabskiego z MNP nie zachowała się żadna dokumentacja z przebytych prac konserwatorskich [informacje uzyskane drogą ustną].

<sup>37</sup> Informacja ustna od pani kustosz Anny Pudelskiej.

o czym świadczą jej nierówności, a także względy kompozycyjne, ponieważ stopy murzyńskiego króla nie zostały przedstawione w całości, są jakby „ucięte”. Podobnie nakrycie głowy kłęczącego monarchy; szata Marii również wychodzi poza ramy obrazu, możliwe, że nie było to zamierzone przez artystę. Całą powierzchnię obrazu pokrywa drobna siatka krakelur.

Stan zachowania pozostałych obrazów należących do dawnego ołtarza głównego nie może zostać omówiony z powodu niedostępności tych obiektów<sup>38</sup>. Jedynie z informacji zamieszczonych przez Włodzimierza Kalickiego wynika, że obrazy z Szamotuł przeszły gruntowną renowację. W 1948 r. poważnie uszkodzony w wyniku trzęsienia ziemi w Aszchabadzie ołtarzowy obraz *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny* z 1521 r. został przewieziony do Moskwy do Działu Konserwacji Zabytków Muzeum Sztuki im. Puszkina i tam przez kilka lat poddawany był zabiegom konserwatorskim.

#### 4. OPIS KOMPOZYCJI OBRAZU

Pierwotnie obraz *Pokłon Trzech Króli* (il. 3), znajdujący się obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu, stanowił integralną część ołtarza głównego Wniebowzięcia Matki Boskiej w kolegiackim kościele pod wezwaniem św. Stanisława Biskupa. Jego kompozycja wpisana w wydłużony leżący prostokąt o wymiarach  $188 \times 81,5$  cm<sup>39</sup>, wynikający z pierwotnego funkcjonowania tablicy, będącej predellą nastawy ołtarzowej, przedstawia nowotestamentową scenę Hołdu Trzech Króli. Przedstawienie to ukazuje Matkę Boską trzymającą na łonie Dzieciątka, przed którą składają dary trzej królowie. Scena rozmieszczona została na tle krajobrazu i perspektywicznie ujętej architektury.

W kompozycji malowidła można wydzielić trzy strefy obrazowe. Na pierwszym planie ukazano grupę postaci, natomiast drugi plan przedstawia elementy architektury, fragmenty murów, samotnie stojącą kolumnę oraz fragmentarycznie widziane drzewa. W tle, czyli w trzeciej wydzielonej partii, po prawej stronie widoczne są zarysy miasta w dolinie pomiędzy wzniesieniami. Nad linią horyzontu, sięgającą mniej więcej dwóch trzecich wysokości tablicy, rozciąga się płaszczyzna nieba z gwiazdą nad grupą Madonny z Dzieciątkiem tuż przy górnej krawędzi tablicy. Oprócz tego ogólnego podziału w obrazie można wyznaczyć dodatkowe pionowe strefy. Podstawowy jest podział na dwie części, lewą i pra-

<sup>38</sup> Stan zachowania omawia Kaźmierska w pracy magisterskiej z 1951 r., obejmując jedynie okres do 1939 r., korzystając z informacji o stanie obiektów z literatury oraz zachowanych fotografii przedwojennych, s. 19-20.

<sup>39</sup> Według Sławskiej wymiary wynoszą:  $85 \times 200$  cm (1952); według wpisu w katalogu *Malarstwo polskie* w oprac. Michała Walickiego z 1961 r. o numerze 184 wymiary wynoszą:  $0,85 \times 2,00$  m; natomiast według Labudy:  $70 \times 185$  cm (1994), według inwentarza muzealnego: wymiary z ramą  $2,02 \times 99$  cm.





## II. 3

*Pokłon Trzech Króli*, predella dawnego ołtarza głównego z kolegiaty pw. św. Stanisława Biskupa w Szamotulach, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu (fot. Michał Błaszczyński)

wą: Madonna z Dzieciątkiem i Józefem zostali ukazani po lewej stronie obrazu, natomiast po prawej zostali przedstawieni trzej mędrcy. Wyraźną cezurą między tymi partiami przedstawienia stanowi kolumna zajmująca trzy czwarte wysokości kompozycji. Jest ona lekko odsunięta w lewo od środkowej osi obrazu, którą można wyznaczyć na krawędzi muru znajdującego się za kolumną. Ponadto można wyróżnić trzy pionowe pola: centralną grupę z Marią z Dzieciątkiem i dwoma królami oraz dwie boczne strefy ze stojącymi po bokach, zwróconymi do środka obrazu dwoma postaciami ukazanymi w niewielkim odstępnie od środkowej grupy postaci; po lewej jest to Józef oraz po prawej murzyński król, co może przywołać na myśl kompozycję tryptyku. Dodatkowo, biorąc pod uwagę podziały, jakie zostały wykreślone przez fragmenty murów i elementy architektury, można wydzielić cztery pionowe strefy w polu obrazowym. Przy lewej krawędzi znajduje się pole wyznaczone przez pionowy słup kończący się na krawędzi muru, z nadprożem ponad głową Józefa, tworzący rodzaj otworu wejściowego. Druga strefa jest inaczej zakomponowana niż pozostałe. Jej tło stanowi kamienny mur ze schodkowym, nieregularnym szczytem, połączony z ustawioną prostopadle do niego ścianą po lewej stronie i zakończony po prawej kolumną o gładkim trzonie. Ukazana została tutaj grupa Madonny z Dzieciątkiem siedząca na kamiennym postumencie. Trzecia strefa wyznaczona jest przez krawędź ściany za kolumną oraz fragment kamiennego muru z wystającymi ciosami, w której umieszczono dwóch królów na tle wysokiego drzewa oraz nieba. Czwarty, ostatni wydzielony obszar kończący się na prawej krawędzi pola obrazowego, w którym został ukazany przybysz o negroidalnych rysach twarzy, drzewa oraz zarys miasta w tle wraz z wyraźnie zaznaczoną linią horyzontu, jest jedyną strefą, gdzie przestrzeń jest otwarta.

Centrum treściowe obrazu stanowi Maria z Dzieciątkiem. Madonna siedzi na kamiennym bloku, trzyma na kolanach nagie Dzieciątko, prezentuje Je przybyłym trzem mędrcom. Matka Boska została ukazana w ujęciu trzech czwartych, z okrywającym głowę maforium położonym wysoko nad czołem i spływającym na suknię o naturalnym układzie fałd. Odziana jest w opadający na siedzisko niebieski przysłaniający jej nogi płaszcz oraz złotą suknię z prostym dekoltem i z wąsko skrojonymi rękawami wykonaną z włoskiego aksamitu zdobionego brokatowym ciemnym wzorem kwiatowym. Maria obejmuje prawą dłoń brzuszkiem Dzieciątka. Matka Boska ma pochyloną głowę, a rysy jej twarzy są idealizowane, charakteryzują się wysokim czołem, migdałowatymi oczami ze wzrokiem skierowanym w dół na nieokreślony punkt lub w kierunku Jezusa. Można to potraktować jako przejaw zamyślenia. Maria ma zarysowane delikatnie łukowate linie brwi, mały nos, z lekko zaznaczonym zaokrąglonym podbródkiem. Na jej głowie, oprócz białego maforium, widoczna jest czarna przepaska nad czołem spinająca długie sploty jasnych włosów opadających na szatę. Krawędzie niebieskiego płaszcza zostały zakończone złotym obszyciem w formie podwójnej linii oraz rzędem półokrągłych łuków ozdobionych kulkami. Wierzchnie odzienie otwiera się wywiniętą na zewnątrz ukośną fałdą, ukazując spodnią partię, zieloną podszewkę obszytą podwójną złotą lamówką na skraju. Fałdy płaszcza układają się na podłożu w kształcie półkoli, łamią się miękko półkolistymi lub bardziej ostrymi fałdami w niewielu partiach z boku i na dole, szczególnie tam gdzie materiał spływa na powierzchnie siedziska czy podłoża. Dzieciątko siedzi na białej chuście spływającej na kolana i nogi Marii, na której pojawiają się fałdy modelowane w głębi poprzez szare błękity i lila szarości. Na krawędziach chusty widoczna jest wąska złota linia. Głowę Marii i Dzieciątka okalają nimby w formie rozchodzących się promieni zamkniętych w okręgu. Głowa Jezusa jest okrągła, idealizowana, puciołowata, z zarysowanym małym nosem, dużymi migdałowatymi oczami, delikatnymi łukami brwiowymi, z widocznymi pojedynczymi włoskami na głowie. Ciało Dzieciątka ma wydłużone proporcje, wąskie ramiona, przez to głowa wydaje się nieco za duża w stosunku do wąskiego nagiego ciała Jezusa. Dziecię lewą rękę zgiętą pod kątem prostym w łokciu wyciąga w kierunku klęczącego króla, drugą dłoń opartą ma na kolanie. Nóżki Jezusa luźno opierają się na kolanach Matki i są lekko oddalone od siebie.

Przed Marią z Dzieciątkiem klęczy król ukazany jako najstarszy spośród mędrców, z długą siwą brodą oraz łysiną, ujęty z profilu, z garbatym rysunkiem nosa i dużymi, głęboko osadzonymi oczami skierowanymi w stronę Jezusa. Głowa monarchy znajduje się mniej więcej na wysokości głowy Zbawiciela. Postać ta została przedstawiona niemalże na osi obrazu. Król ubrany jest w okazałą, długą męską szubę z włoskiej wzorzystej tkaniny, z adamaszkowym lub aksamitnym pokryciem z dużym futrzanym brązowo-czarnym kołnierzem oraz z szero-



kimi rękawami, według aktualnej mody z I poł. XVI w.<sup>40</sup>, z motywem dekoracji tkaniny złote na tle jasnobrażowym z motywem granatu wśród gęstych wici roślinnych o dużym rysunku. U jego stóp leży kapelusz filcowy o dużych, odgiętych ku górze brzegach, a na szyi wisi łańcuch złożony z dużych złotych kół. W obu dłoniach, których rysunek został precyzyjnie oddany, trzyma otwartą owalną szkatułę zdobioną geometrycznym grawerunkiem, wypełnioną złotymi monetami. Materia odzienia marszczy się, szczególnie w partii mocno rozszerzonego rękawa. Fałdy układają się w formy wydłużonych owalnych łuków o nierównym przebiegu, łamiących się w kilku miejscach. Proste, pionowe fałdy pojawiają się także pod rękawem, a trzy proste, ukośne załamania znajdują się w tylnej partii stroju.

Za klęczącym królem stoi druga postać, ukazana w rozkroku, w ujęciu *en trois quarts*, z kręconymi włosami ułożonymi w pukle, sięgającymi ramion, zasłaniającymi czoło, oraz z półdługą, ciemną brodą. Głowa jest osadzona na tułowiu, nie widać szyi, oczy są duże, łuki brwiowe łagodne. Orli nos jest wydłużony, usta są małe, zaciśnięte, z kącikami lekko opadającymi w dół. Monarcha odziany jest w cynobrową spodnią szatę oraz wierzchni jasnozielony płaszcz o ciepłej tonacji, którego skraje są zakończone analogicznym ornamentem, co suknia Marii. W płaszczu znajduje się duże trójkątne wycięcie na lewą rękę. Ubiór w świetle przyjmuje zabarwienie żółto-zielone. Na szyi króla zawieszony jest złoty łańcuch. Monarcha w prawej dłoni trzyma wysokie naczynie, natomiast w lewej wyprostowanej ręce w charakterystyczny sposób dzierży nakrycie głowy. Widoczna jest bowiem wierzchnia strona dłoni, bez kciuka, z wyprostowanymi palcami wskazującym i serdecznym, schowanymi fragmentarycznie za nakryciem głowy, oraz dwoma pozostałymi zgiętymi. Można odnieść wrażenie, że dłoń ta chowa za siebie trzymany przedmiot. Wierzchni płaszcz, w partii pomiędzy rękami silnie miękko pofałdowany, mający fantazyjnie załamujące się fałdy, otwiera się, tworząc w rozchyleniu lejkowaty kształt zwężający się ku dołowi w formie łuku, podkreślony dodatkowo poprzez złoty ornament na krawędziach. Spod wierzchniej szaty widoczny jest fragment prawej nogi króla w obcisłej no-

<sup>40</sup> M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. 382. Strój ten, długa, luźna i faldzista szuba, ze względu na użyty wytworny materiał należy do reprezentacyjnego typu. Do najkosztowniejszych tkanin używanych na szuby należały wzorzyste włoskie akksamity „ryte” z wgłębionym rysunkiem ornamentu lub genueńskie i weneckie z barwnym ornamentem na złotolitym tle. Jak pisze badaczka, ze względu na wysoką cenę aksamitów włoskich, zwykle o dużym rysunku ornamentu z motywem granatu, tkaniny takie sprowadzane były na użytek dworu królewskiego i magnatów. Zdaniem autorki, szuby po 1515 r. występują już z rękawami silnie odłocia rozszerzonymi i jest to wpływ mody panującej w tym czasie na dworze cesarza Maksymiliana. Ubiór ten nie tylko wprowadza barwny akcent, ale przede wszystkim podkreśla bogactwo przybyłego mędrca. Jak pisze M. Możdżyńska-Nawotka, *O modach i strojach*, Wrocław 2004, s. 23: „wyznacznikiem rangi była przede wszystkim jakość tkanin, a zwłaszcza futer”, do tego trzeba dodać także ozdoby ze szlachetnych metali.

gawicy w takim samym kolorze, jak wystający lewy rękaw. Grzbiety fałdów modelowane są jasnymi smugami światła. Na ramieniu, pod naczyniem oraz w pobliżu stóp płaszcz rozchyła się, uwidaczniając ciemnoniebieską, szmaragdową podszewkę. Sylwetka postaci jest masywna, szczególnie jest to widoczne w ramionach.

Ostatni przybysz został namalowany jako Murzyn o ciemnej, brązowej karnacji. Postać o negroidalnych rysach twarzy została ukazana w rozkroku, niemal profilowo, natomiast głowę zwróconą ma w ujęciu *en trois quarts*. Nos jest krótki, brwi są lekko tylko zarysowane, migdałowate oczy skierowane w stronę Madonny z Dzieciątkiem. Omawiana postać ma lekki zarost oraz wąs i mięsiste, wydatne usta. Trzyma przed sobą w lewej ręce nakrycie głowy w kolorze czerwonym z czarnym paskiem, natomiast w prawej dłoni niesie naczynie na wysokiej stopce z nodusem oraz rogiem zwieńczonym pośrodku pinaklem. Nogi monarchy zostały ukazane w niejednoznaczny sposób, właściwie uniemożliwiając stwierdzenie, która z nich jest prawa, a która lewa. Król odziany jest w innego rodzaju strój niż pozostali monarchowie, który złożony jest z dwóch części, z koszuli oraz *robe* lub raczej *jopuli*. Wierzchnie okrycie odsłania wystające rękawy białej koszuli przedzielonej na szereg bufek z charakterystyczną dekoracją w formie naciętych powierzchni, które to nacięcia ukazują kontrastującą barwę podszewki, tutaj ciemnoniebieską wchodzącą w zieleń<sup>41</sup>. Wierzchnia szata to *robe* (fr. 'suknia')<sup>42</sup> lub raczej *jupola* w kolorze cynobru zdobiona czarnymi trzema poziomymi pasami pośrodku, z tym że środkowy pas jest nieco szerszy i pomiędzy tymi pasami widoczne są dodatkowo cienkie złote pasy. Ta część odzienia dodatkowo wyposażona była w rozcięte na końcach rękawy związane sznurkami. Dół szaty sięgający kolan ma liczne pionowe fałdy, również z czarnymi i złotymi pasami. Na nogach król ma wąskie białe nogawice zdobione po bokach ciemnoniebieskimi wchodzącymi w zieleń (analogiczny kolor jak w podszewce płaszcza środkowego króla), cienkimi, pionowymi trzema paskami, oraz czarne, płytkie, głęboko wycięte trzewiki o szerokich przodach, zapinane na biegnący w poprzek podbicia pasek<sup>43</sup>. Na szyi ma zawieszony złoty łańcuch złożony ze złączonych ze sobą kół, a u boku miecz w pochwie w czarno-złote ukośne pasy.

<sup>41</sup> Dekoracja w formie nacięć odsłaniających podszewkę lub spodni ubiór o kontrastowej barwie była charakterystyczna w latach 20. i 30. XVI w. w wyniku wpływu na modę europejską ekstrawaganckich strojów niemieckich najemnych żołnierzy (landsknechtów), o czym pisze: M. Moźdzyska-Nawotka, *O modach i strojach*, Wrocław 2004, s. 36.

<sup>42</sup> *Robe* „upowszechniła się pod koniec pierwszej ćwierci XV wieku i pozostała w użyciu do końca średniowiecza”, to wierzchnia tunika, krótka lub długa o rurkowatych fałdach: M. Moźdzyska-Nawotka, *O modach i strojach*, dz. cyt., s. 29; *jupola* wierzchnia występowała w licznych wariantach, tu odcinana w talii i dołem układana w fałdy, zakrywająca kolana, M. Moźdzyska-Nawotka, *O modach i strojach*, dz. cyt., s. 24, 29-30.

<sup>43</sup> Jak pisze M. Moźdzyska-Nawotka, *O modach i strojach*, dz. cyt., s. 36, powyższe trzewiki zaczęto nosić od około 1520 r., wyparły one średniowieczne obuwie o spiczastych noskach.



Postać Józefa została ukazana po lewej stronie tablicy w *en trois quarts* w postawie kroczącej, wychodzi jakby z otworu drzwiowego znajdującego się przy lewej krawędzi obrazu. Józef odziany jest w spodnią szatę o barwie surowej sieni wpadającej w odcień szarofioletowy oraz długi, czerwony płaszcz w formie opończy bez rękawów, z bocznymi otworami<sup>44</sup>. W obu dłoniach podtrzymuje tkaninę płaszcza. Krawędzi obu szat są udekorowane dwoma złotymi pasami, które zostały urozmaicone podobnym zdobieniem jak na stroju Marii w partii ramienia i rękawa. Płaszcz jest rozcięty na ramieniu, przez co widać rękaw spodniej szaty. Widoczny jest szew, od którego materiał opada do przodu i do tyłu, tworząc liczne fałdy. Z tyłu są one miękkie, łukowate, ciężko opadające, natomiast z przodu zagięcia są sztywne, proste i ukośne. Spod rękawa i płaszcza po prawej stronie wystaje fragment zielonej podszewki. Ubranie jest dość mocno udrapowane. W dolnej partii odzienia fałdy układają się w pionowe zagięcia. W twarzy Józefa zaakcentowane zostały cechy człowieka w podeszłym wieku, ma siwą brodę i zaznaczoną lekko łysinę, głowa „wyrasta” od razu z tułowia. Nos jest prosty, oczy są duże i szeroko otwarte, a usta mają kąciki skierowane w dół. Józef patrzy w stronę przybyłych monarchów. Jest wątłej postury, lekko przygarbiony.

Drugi plan obrazu nie tylko wypełnia wolną przestrzeń za pierwszoplanowymi postaciami, ale też stanowi tło dla rozgrywanej sceny hołdu, swego rodzaju kulisy. Jedynie z prawej strony widoczny jest łagodnie opadający pagórek podmiejski, który łączy się na linii horyzontu bezpośrednio z jasnoniebieskim odcieniem nieba, a w oddali widoczny jest zza głowy trzeciego króla i za plecami Józefa rozbielony pod wpływem zastosowania perspektywy powietrznej daleki górzysty krajobraz. Widać go z prawej strony, wobec czego tworzy tło dla zabudowy miejskiej. Miasto jest położoną w dolinie strukturą kamienną otoczoną murem obronnym z zaznaczonymi blankami oraz basztami. Mur ów pnie się w górę aż do prawej krawędzi tablicy. Można w nim także wyróżnić monumentalną bramę oraz mniejsze budynki zwieńczone dwuspadowym dachem w kolorze czerwonym. Miasto ukazano schematycznie, nie ma w nim charakterystycznych budowli (np. dla Jerozolimy, Betlejem lub innego miasta ważnego dla fundatora). Założenie miejskie ukazano na tle pagórkowatego terenu dogodnego do wypasu bydła, oddalone jest od głównej sceny, usytuowane pomiędzy wysokimi, skalistymi górami, stanowiącymi nieprzekraczalną barierę do przejścia, bez zaznaczenia drogi czy innego połączenia między dalszą a pierwszoplanową sceną.

Architektura na drugim planie *Pokłonu Trzech Króli* została potraktowana w dwojaki sposób. Z jednej strony fragmenty budowli ustawionych równolegle do powierzchni obrazu zamykają kompozycję, stanowią tło dla postaci, natomiast

<sup>44</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2006<sup>5</sup>, s. 289 [termin: opończa]; opończa populama w Polsce XIV-XVI w.

z drugiej strony pogłębiają przestrzenność dzieła poprzez ukazanie w skrócie perspektywicznym. Ta dwoistość dotyczy też samej struktury „budulca”, to jest gładkiej ściany oraz muru wykonanego z prostopadłościennych, ociosanych bloków kamiennych z jasnymi spoinami. Fragmenty muru pojawiają się na obrazie w lewej i prawej strefie kompozycji, jednak większa ich część znajduje się po lewej stronie, stanowiąc tło dla tronującej Marii z Dzieciątkiem. Maria jawi się w tym przedstawieniu jako tron dla Zbawiciela, analogicznie można też rozumieć fragment muru za postacią Madonny. Wypełnia wnękę między ścianą a kolumną; mimo że schodkowy szczyt muru ma nieregularny kształt, to może być interpretowany jako zaplecek tronu. Prawdopodobnie miał oddzielać miejsce, w którym siedzi Maria z Dzieciątkiem, od pozostałej przestrzeni, tworząc swego rodzaju miejsce *sacrum*. Dodatkowa ściana znajdująca się pomiędzy Marią a Józefem oraz kolumna oddzielająca od pozostałych postaci na obrazie razem z murem znajdującym się za Madonną i Dzieciątkiem tworzy formę niszy czy wnęki.

Fragment muru znajdujący się pomiędzy dwoma stojącymi postaciami po prawej stronie tablicy jest nieco dalej odsunięty od dolnej krawędzi obrazu niż pozostałości budynku z lewej partii, a widoczne ukośne spoiny pomiędzy rzędami ociosanych kamieni oraz urwany wątek dodatkowo świadczą o tym, że mur ten został przedstawiony ukośnie do płaszczyzny obrazu, jednak niezgodnie z zasadami perspektywy, ponieważ nie można wyznaczyć jednego punktu zbiegu. Zarówno fragment muru po prawej, jak i po lewej stronie, gładka ustawiona ukośnie ściana oraz ściana za kolumną sięgają górnej krawędzi obrazu i ich zwieńczenia wychodzą poza pole obrazowe.

Zza murów i postaci wylaniają się zwarte kępy drzew. Przy lewym narożniku i za murzyńskim królem znajdują się podobne w ukształtowaniu kępy drzew z nierówną linią brzegową poprzecinaną pojedynczymi listkami, natomiast duża kępa pomiędzy kłęczącym monarchą i stojącym tuż za nim królem jest inaczej uformowana, bardziej zwarta, malarsko potraktowana. Ze szczelin muru koło kolumny i nad Józefem wyrastają drobne gałązki i trawa, wypełniając dwa narożniki w ścianie. Ziemię na pierwszym planie pokrywają gdzieniegdzie kamyki. Widoczne są też kępy trawy przy lewej krawędzi za postacią murzyńskiego mędrca oraz przed urwanym murem pomiędzy stojącymi królami. Roślinność obrasta szczeliny skalistego wzgórza pod miastem oraz wzdłuż muru obronnego.

Pejzaż roztacza się w prawej partii obrazu od pierwszego po daleki trzeci plan. Na pierwszym planie został namalowany fragment ziemi z drobnymi polnymi kamieniami, na drugim trawa i drzewa oraz niewielka kępa zieleni za postacią Murzyna, na trzecim skaliste wzniesienie, na którym rysuje się zabudowa miejska, a następnie jasnozielony pagórek. Ukazany pejzaż łączy się na nierównej linii horyzontu z jasnoniebieskim niebem. Przestrzeń po prawej stronie obrazu budowana jest poprzez nakładanie się na siebie pagórków oraz poprzez zastosowanie perspektywy powietrznej i zróżnicowanie tonów kolorystycznych. Jeśli



chodzi o pozostałą część obrazu, dążenie widza w głąb malowidła zostaje „za-trzymane” na pierwszym planie, ponieważ ukazane po prawej stronie ruiny domu Dawida stanowią rodzaj kulis, parawanu przysłaniającego dalszy plan.

W obrazie przeważa linearne traktowanie poszczególnych partii czy to figur pierwszoplanowych, czy architektury z drugiego planu, za wyjątkiem już bardziej malarsko potraktowanego pejzażu w tle. Kolor podporządkowany jest rysunkowi, każdy przedmiot ma określone granice. Modelunek światłocieniowy także poddano linearnym zarysom poszczególnych form. Naczynia, w jakich zostały przyniesione przez przybyszów dary ze Wschodu, oraz złote łańcuchy zdobiące stroje królów, zostały opracowane w sposób linearny. Ciemny kontur podkreśla cyzelatorskie opracowanie każdego przedmiotu, jednak pozbawiając go wartości światłocieniowych, których można dopatrzeć się wyłącznie w wysokiej puszcze niesionej przez środkowego króla Baltazara. Linearnie zostały potraktowane ponadto brokatowe floralne wzory na powierzchni płaszcza kłęczącego najstarszego króla – Melchiora oraz suknia Marii, a także złoty ornament na krawędziach strojów Józefa, Marii i środkowego króla – Baltazara. Ponadto fałdy szat płaszcza Józefa, środkowego króla i wierzchniego odzienia Marii zostały podkreślone poprzez jaśniejsze linie akcentujące załamania grzbietów draperii. Można zaobserwować także czystość granicy styku form; niekiedy występuje też ciemny kontur, na przykład jest nim otoczona kolumna. Niekiedy go nie ma, co jest widoczne na przykład na styku jaśniejszej ściany z ciosowym murem za plecami Marii i Dzieciątka. Widać też złoty kontur okalający niektóre fragmenty strojów.

Gama kolorystyczna predelli utrzymana jest w dominancie czterech wiodących barw tworzących najsilniejsze akcenty i występujących najczęściej. Dominuje kolor lokalny. Można wyróżnić odcienie zieleni, czerwieni, niebieskiego i brązowego, a także akcenty barwy białej widocznej w elementach szat oraz w kolorze nieba i w spoinach muru. Nie jest to czysta biel, lecz modulowana chromatycznie tonami błękitnymi w partii chusty, na której siedzi Dzieciątko, mieszana z ochrą dodającą ciepłego odcienia czy lila szarością w partii stroju murzyńskiego króla. Czerń stosowana jest niekiedy jako kontur w elementach szaty bądź jako cień, na przykład w przypadku ciemnej przestrzeni pomiędzy kłęczącym Melchiorem a stojącym za nim Baltazarem czy w przestrzeni pomiędzy zakończeniem muru a ostatnim królem. Partie krajobrazowe utrzymane są w tonacjach ciepłych ugrów oraz zieleni. Widoczne jest przechodzenie od ciepłych odcieni brązu i ugru na pierwszym planie po bardziej rozbielone, jasne zielenie na dalszych planach. Barwa czerwona (właściwie cynober, rozbielony i intensywny) występuje w: płaszczu Józefa, birecie Melchiora, nogawicy, rękawie spodniej szaty i obiciu wnętrza nakrycia głowy Baltazara, szacie wierzchniej, nakryciu głowy Kaspra, na dachach budynków. Zieleni rozmieszczono w: wierzchniej szacie środkowego monarchy, podszewce płaszcza Marii i Józefa, elementach architektury jako rozbieloną zieleni oliwkową oraz ciemną i jasną zieleni roślinności.

Złoto zaznaczono w nimbach Marii i Dzieciątka, a także jako element zdobienia szat oraz gwiazdy, również w naczyniach na dary. Barwy szat Marii, środkowego króla i Józefa odznaczają się świetlistością dzięki zastosowaniu światłocienia. Kępy drzew są ciemnozielone z widocznym modelunkiem światłocieniowym, jakby od góry jaśniejsze. Pagórek na tle zabudowy miejskiej ciemnieje na linii horyzontu, bardziej ją podkreślając. Mury, elementy architektury, takie jak kolumna, utrzymane są w jasnej szarozielonkawej tonacji o oliwkowym zabarwieniu. Jako cechę układu kolorystycznego w malowidle można wyróżnić zastosowanie tak zwanej „zasady repetycji”<sup>45</sup>, polegającej na użyciu jednego koloru, tutaj jasnej czerwieni i cynobru, który powtarza się w nieregularnych i scalających rytmach w obrębie przestrzeni obrazowej. W omawianym obrazie płaszcz Józefa, beret przy klęczącym królu, spodnia szata i nogawica środkowego króla, wierzchnie odzienie ostatniego monarchy są w kolorze jasnej czerwieni. Jak podaje Rzepińska<sup>46</sup>, do charakterystycznych i typowych cech struktury barwnej obrazów końca XV i początku XVI w. należy użycie jednej lub dwóch par kolorów podstawowych i jednocześnie opozycyjnych wobec siebie jako głównego ośrodka kompozycji. Na omawianym obrazie są to: błękit-żółcień oraz czerwień-zieleń, które przykuwają uwagę widza i wybijają się wizualnie na pierwszy plan. Pojawiają się te zestawienia na szatach przedstawionych postaci: Maria ma niebieski płaszcz i złotawo-brązową suknię, natomiast środkowy król Baltazar odziany jest w zieloną wierzchnią i czerwoną spodnią szatę, w której także można odnaleźć zestawienie żółtego i ciemnego niebieskiego po prawej stronie na samym dolnym skraju. Natomiast otoczenie, określa Rzepińska, „działa neutralnie” i „nie jest ciemniejsze w walorze”, tworzą je barwy półchromatyczne albo przełamane – tutaj oliwkowe, szarozielonkawe. Poprzez zgaszenie kolorów w tle żywe barwy szat sprawiają, że postaci dominują, a główne akcenty kolorystyczne pokrywają się z najważniejszymi motywami ikonograficznymi oraz funkcjonują jako akcenty formalne w kompozycji. Barwy o pełnej chromatyczności, jak również zauważa wspomniana badaczka, rozmieszczone są symetrycznie osiowo, co można zaobserwować na poznańskiej predelli, gdzie dwie osoby – Józef i król Kasper – zamykają kompozycję obrazu, stoją względem siebie symetrycznie i mają szaty o czerwonym zabarwieniu. Barwy używane przez szamotulskiego malarza są żywe, choć częściowo tracą nasycenie poprzez rozbielenie w partiach oświetlonych lub zaciemnienie czernią w partiach zacienionych; podobnie też modelowane są światłocieniem stroje, ciemniejsze są w głębi fałdy, a jaśniejsze na jej wypukłościach. Jednakże stosowane przez artystę zestawienie barw jest

<sup>45</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 194. Jest to jeden z wymienionych przez Rzepińską typów układów kolorystycznych charakterystycznych dla malarstwa XV i pocz. XVI w. Jako przykład podaje *Pochód Trzech Króli* Benozza Gozzoliego w Palazzo Riccardi.

<sup>46</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, dz. cyt., s. 193.



dosyć śmiało, na przykład zestawił obok siebie zielony materiał odzienia z niebieską podszewką czy też kolor zielony i ciemnoniebieski oraz sienę wpadającą w fiolet z zielonym.

Pomimo gwiazdy nad postacią tronujszą Marii z Dzieciątkiem przedstawiona scena rozgrywa się w dzień; mamy tu do czynienia z pełną jasnością dnia, wszystkie przedmioty, postacie, fragmenty budowli są widoczne i czytelne. Światło pada z boku z prawej strony, a jego źródło znajduje się poza obrazem, nie jest związane z żadną porą dnia, ma ono na celu wydobycie plastyki figur i rzeczy. Widoczny jest także cień padający po lewej stronie od figury czy siedziska Marii.

Twarze postaci wyrażają powagę i spokój, charakteryzują się dużymi oczami. Na idealizowanym obliczu Marii maluje się smutek. Kompozycja jest statyczna, klarowna, zamknięta i symetryczna. Krańcowe postacie zwrócone są do środka obrazu, co dodatkowo akcentuje centrum, a także – ze względu na ukazanie ich w ruchu – wprowadza kierunek dośrodkowy. Centrum zostało wyznaczone na postaci kłęczącego króla. Artysta położył akcent na osie pionowe, podkreślone poprzez figury, elementy architektury, jak kolumna, konar drzewa przy lewej krawędzi tablicy, drzewo znajdujące się po prawej stronie na tle miasta czy pionowe fałdy draperii widoczne w stroju murzyńskiego monarchy i kłęczącego króla oraz szacie Józefa. Jednak z uwagi na kształt pola obrazowego, czyli wydłużonego, leżącego prostokąta, oraz poziome elementy świata przedstawionego, jak linia nadproża nad głową Józefa, pasy na stroju murzyńskiego króla, horyzontalne jasne linie spoin pomiędzy kamiennymi ciosami, widoczny jest także horyzontalizm kompozycji. Postacie ukazane zostały w rozkroku, kontrapoście, wykonują jakiś ruch, gest, wprowadzając przez to ruch i wrażenie realnej trójwymiarowej przestrzeni. Najbardziej dynamiczna na obrazie wydaje się postać króla murzyńskiego, który kroczy, pochylając się lekko do przodu, a jego ukośnie przedstawiona i odchylna od ciała lewa ręka wprowadza dodatkową dynamikę do sylwetki. Środkowy król – Baltazar – również przedstawiony został w rozkroku, z widocznym fragmentem dolnej części nogi w czerwonej obcisłej nogawicy, która została wyobrażona tak, jakby nachodziła na płaszcz kłęczącego monarchy. Postać Baltazara została „nałożona” na kłęczącego Melchiora, co także buduje i podkreśla głębię obrazu. Lewa ręka monarchy składającego kadzidło w wysokiej puszcze odchyła się w przeciwnym kierunku, czyli lekko w prawą stronę, w stosunku do Kaspra. Kolejna postać, która kroczy, to znajdujący się za Marią Józef. Uniesiona rączka Dzieciątka również wprowadza pewien dynamizm do obrazu. Wrażenie ruchu zostało wprowadzone także poprzez liczne załamania i skośne fałdy na szatach postaci. Liczne skosy przy szacie zostały zastosowane w płaszczu środkowego króla oraz czerwonego wierzchniego odzienia Józefa i niebieskiego płaszcza Marii. Poprzez skierowanie Józefa w prawą stronę, a przybyłych monarchów w lewą koncentruje się uwagę na tronujszą Madonnie z Dzieciątkiem. Postać kłęczącego króla oraz Marii jako jedyne na obrazie są sta-

tyczne. Melchior jest wyprostowany, jego postać, podobnie jak Madonnę, można wpisać w trójkąt, który podkreśla dodatkowo tę statyczność. Efekt trójwymiarowości wprowadzony został poprzez skosy siedziska Marii, także ściany za plecami Madonny czy pomiędzy ciosami murowanej ściany z prawej strony. W tym ostatnim przypadku malarz z Szamotuł popełnił wspomniany wcześniej błąd, co świadczy o tym, że nie opanował w pełni praw rządzących renesansową perspektywą geometryczną. Postaci powiązane są z architekturą, na przykład Maria siedzi częściowo pomiędzy ścianami, które tworzą osobną przestrzeń, rodzaj niszy. Można też odnieść wrażenie, że Józef wchodzi przez otwór drzwiowy do „domostwa”, by powitać przybyszów ze Wschodu.

W kompozycji obrazu z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu akcent został położony na figury, które wypełniają pierwszy plan. Zostały wpisane niemal w całą przestrzeń tablicy, dzięki czemu można powiedzieć, że są monumentalne. Główną strukturę drugiego planu tworzą elementy architektury oraz roślinność, które wypełniają przestrzeń pomiędzy postaciami i niekiedy odgrywają rolę „kulis” dla postaci, i następnie bezpośrednio przechodzi się do właściwego tła. Twórca predelli niekonsekwentnie namalował linię horyzontu, ponieważ widoczne w oddali rozbielone zielonkawe wzgórza za postacią Józefa znajdują się znacznie niżej niż tak samo potraktowany krajobraz w tle za głową murzyńskiego króla czy środkowego monarchy. Malarz przedstawił głębię pejzażu za pomocą konwencji trzech planów barwnych, co widać po prawej stronie. Na pierwszym planie zastosował ciepły brąz, na drugim chłodną zieleń, a na ostatnim chłodny błękit. Mimo że rozbielanie krajobrazu w miarę zbliżania się do linii horyzontu oraz przedstawienie dalekiego błękitnego pagórka miało służyć przedstawieniu dali krajobrazowej, jednakże nie wyczuwa się barwnego *continuum*, płynnego przechodzenia pomiędzy przestrzenią krajobrazową; świat przedstawiony nie przypomina realnego.

## 5. HANS SÜSS VON KULMBACH

Hans Süß von Kulmbach, malarz i rysownik, urodził się pomiędzy 1475 a 1478<sup>47</sup> lub dopiero w 1480<sup>48</sup>. Zmarł w 1522 r. w Norymberdze. Artysta przyszedł na świat w rodzinie mieszczańskiej, prawdopodobnie w Kulmbach we Frankonii, która należała do feudalnych włości margrafa Fryderyka Ansbach-Bayreuth ożenionego z Zofią Jagiellonką, siostrą Zygmunta Starego<sup>49</sup>. Süß jest nazwiskiem rodzowym malarza, co potwierdza napis na jednej z tablic krakowskiego

<sup>47</sup> W. Drecka, *Kulmbach*, Warszawa 1957, s. 5.

<sup>48</sup> Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Von der Antike Bis Zur Gegenwart*, Leipzig 1928, s. 92.

<sup>49</sup> W. Drecka, *Kulmbach*, dz. cyt., s. 5.



ołtarza św. Jana „Johannes Suess civis norimbergensis”<sup>50</sup>. Hans Süß przybył do Norymbergii prawdopodobnie już w 1500 r., gdzie od tego roku przebywał włoski malarz Jacopo de'Barberi, u którego według badacza Neudörffera<sup>51</sup> Kulmbach terminował. Wpływ przybyłego z Wenecji malarza widoczny jest szczególnie w rycinach autorstwa Kulmbacha do *Zamkniętego ogrodu różańca Marii* wydanego w dwutomowym dziele Pindara w 1505 r. na zamówienie norymberskiego Bractwa Różańcowego. Według innego XVII-wiecznego teoretyka sztuki Joachima von Sandrart Hans Süß był uczniem Albrechta Dürera. Ponadto Sandrart wymienia Kulmbacha przede wszystkim jako pracowitego ilustratora książek i malarza na szkle. Norymberga, do której przybył Kulmbach już w 1500 r., była w tym czasie jednym z ważniejszych ośrodków handlowych Europy, rozwijającym się prężnie na polu sztuki i kultury. Tworzone tam wyroby złotnicze i odlewnicze ze względu na wysoką jakość znajdowały zbyt w całej Europie Środkowej, zamawiano je także do Krakowa, Poznania i Wrocławia. Norymberga utrzymywała kontakty handlowe z największymi miastami w Polsce.

Już w 1500 lub 1501 r. Dürer korzystał w swoim norymberskim warsztacie z pomocy przybyłego z Kulmbach młodego adepta sztuki. Badacze odnajdują wpływ Hansa Süssa w drzeworytach do *Dzieł Rosvithy von Gandersheim* wydanych przez Celtisa w 1501 r. oraz rok późniejszym dziele *Quattuor libri amorum* Konrada Celtisa. Kulmbach współpracował także wraz z Dürerem, Wolfem Trautem, Schäuuffeleinem i Baldungiem przy publikacji *Beschlossengart (Zamkniętego ogrodu różańca Marii)*. Dzieło to ukazało się w 1505 r. u Ulricha Pindera. Pracował także wraz z Dürerem i Schäuuffeleinem nad *Speculum Passionis (Zwierciadłem Męki Pańskiej)* wydanym w 1507 r. także przez Pindera<sup>52</sup>. Hans Süß von Kulmbach był jednym z najwcześniejszych warsztatowych współpracowników Dürera w jego norymberskim warsztacie, do którego należeli także w pierwszej dekadzie XVI w. Hans Schäuuffelein, Hans Baldung Grien, Hans Wechtlin oraz Wolf Traut<sup>53</sup>. Z tym ostatnim Kulmbach ściśle współpracował. Jego drzeworytnicze dzieła zostały zebrane po raz pierwszy dopiero w 1941 r. przez Friedricha Winklera<sup>54</sup>. Znanych jest 70 drzeworytów Kulmbacha. Hans Süß pracował także, jak podaje Drecka, dla drukarni w Norymberdze, Würzburgu i Augsburgu<sup>55</sup>. Specjalizował się w przedstawieniach z życia Marii oraz świętych. Dürer zaznajomił Kulmbacha ze studiami na temat proporcji i sztuką Włoch.

<sup>50</sup> Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler...*, dz. cyt., s. 92.

<sup>51</sup> Za Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler...*, dz. cyt., s. 92; W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1985, s. 269.

<sup>52</sup> W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, dz. cyt., s. 269; M.J. Friedländer, *Der Holzschnitt*, Berlin 1970, s. 69.

<sup>53</sup> M.J. Friedländer, *Der Holzschnitt*, dz. cyt., s. 66.

<sup>54</sup> F. Winkler, *Die Holzchnitte des Hans Suess von Kulmbach*, [w:] *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlung*, Berlin 1941, s. 1-107.

<sup>55</sup> W. Drecka, *Kulmbach*, dz. cyt., s. 18.

Badacze zajmujący się Kulmbachem podejmowali zagadnienie polskiego mecenatu i polskich akcentów w twórczości tego artysty. Monografista Hansa Süssa Stadler „wysuwa możliwość dwóch pobytów Kulmbacha w Krakowie, wychodząc z analizy dzieł”<sup>56</sup>. W tym kontekście podkreślano, że Rada Miasta Norymbergii wydała w czerwcu 1509 r. prawo wzbraniające mistrzom, którzy nie są obywatelami miasta, posiadania warsztatu lub przyjmowania jakichkolwiek zamówień, a Kulmbach został wpisany do ksiąg miejskich dopiero 11 marca 1511 r. Dlatego należy uznać, że w latach 1509-1511 artysta pracował poza Norymbergą. Niektóre dzieła z lat 1509-1511 wiążą się z Polską poprzez tematykę, np. *Pokłon Trzech Króli* z berlińskiej Gemälde Galerie z ukazaną postacią Zygmunta Starego i Jana Bonera, będący pierwotnie środkowym obrazem tryptyku z kościoła o.o. Paulinów na Skałce w Krakowie<sup>57</sup> oraz powtórzony we współczesnej replice znajdującej się w Sandomierzu, portret króla ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu czy projekt witraża z roku 1511 z *Zabójstwem św. Stanisława*<sup>58</sup>. Prawdopodobnie Kulmbach musiał zapoznać się z kultem tego świętego oraz takimi przedmiotami związanymi z ikonografią patrona Polski, jak ornat Kmity i złoty relikwiarz w katedrze wawelskiej czy też ołtarz z kościoła Mariackiego, gdzie legenda świętego była bogato zilustrowana<sup>59</sup>. Na cechy wspólne projektu witraża Hansa Süssa z 1511 r. i ornatu Kmity z 1504 r. wskazuje Walicki<sup>60</sup>. Kompozycja tego rysunku jest analogiczna do rozwiązania tej sceny w płaskorzeźbie tryptyku z Pławna, którego partie malowane wykonał w 1517 r. również Kulmbach. Być może projekt witraża był dla płaskorzeźby z Pławna pierwowzorem<sup>61</sup>.

Hans Süß wykonał również projekt witraża *Męczeństwo św. Sebastiana* i *Męczeństwo św. Erazma*. Ten drugi mógłby być, jak przypuszcza Drecka, związany z mecenatem Erazma Ciołka. Do kolejnej realizacji związanej z Polską i z prawdopodobnym drugim pobylem artysty w kraju nad Wisłą należy zamówienie przez burmistrza Krakowa, Jana Bonera, na przełomie lat 1514/1515

<sup>56</sup> Za W. Drecka, *Kulmbach*, dz. cyt., s. 56-57; F. Stadler, *Hans von Kulmbach*, Wien 1936, s. 67-73.

<sup>57</sup> A. Gąsior, *Hans Süß von Kulmbachs krakauer Karriere*, [w:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, Jan Thorbecke Verlag, Ostfildern 2006, s. 332-333; prawe skrzydło otwartego tryptyku tworzyły dwie kwatery: *Ofiarowanie* ze zbiorów Potockich w Krakowie i *Ucieczka do Egiptu* z kościoła na Skałce. Obie te kwatery umieszczone jedna nad drugą tworzyły całość. Lewe skrzydło, prawdopodobnie ze scenami *Narodzenia* i *Zwiastowania* – zaginęło. Tryptyk zamknięty ozdobiły całofiguralne postaci dwóch świętych: *Świętej Barbary* ze zbiorów Potockich (zagubiona) i *Świętej Katarzyny* (Kraków, Muzeum Narodowe, zachowana górna partia).

<sup>58</sup> W. Drecka, *Kulmbach*, dz. cyt., s. 25; Michał Walicki poświęca temu tematowi cały artykuł: *Polskimi śladami Kulmbacha*, BHS, XVII, nr 1/1955, s. 164-173; A. Gąsior, *Hans Süß von Kulmbachs krakauer Karriere*, dz. cyt., s. 325-346.

<sup>59</sup> W. Drecka, *Kulmbach*, dz. cyt., s. 31.

<sup>60</sup> M. Walicki, *Polskimi śladami Kulmbacha*, dz. cyt., s. 168.

<sup>61</sup> A.S. Labuda, *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce...*, s. 83.



u Hansa Süssa Kulmbacha ołtarza pod wezwaniem św. Katarzyny i ołtarza św. Jana, przeznaczonych prawdopodobnie do rodzinnej kaplicy pw. św. Ducha w kościele Mariackim<sup>62</sup>.

Do wczesnych realizacji malarskich Kulmbacha należą: ołtarz św. Mikołaja w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze, fundacji zmarłego w 1500 r. Jörga Koelera, oraz ołtarz św. Anny w tym samym kościele z 1510 r., a także datowany pomiędzy 1507 a 1515 r. ołtarz św. Piotra i św. Pawła, znajdujący się obecnie we Florencji (ze względu na analogie do polskich strojów, można przypuszczać, że przeznaczony był do Krakowa, który w tym czasie gospodarczo był związany z Norymbergą)<sup>63</sup>.

W 1513 r. Kulmbach wykonał kommemoratywny skrzydłowy obraz na zlecenie Lorenza Tüchera znajdujący się w kościele św. Sebalda w Norymberdze, w którym badacze dopatrują się wpływów włoskich. Do szczególnych umiejętności artysty, które uwidaczniają się w tym dziele, należy ukazywanie ścisłego związku postaci ludzkiej z pejzażem oraz oddawanie nastroju za pomocą kolorystycznych zestawień. Nieco wcześniej, bo w 1507 r. Kulmbach wykonał do kaplicy rodziny Tücherów w tymże kościele malowidła ściennie obrazujące życie św. Katarzyny.

W niektórych obrazach, jak na przykład *Zwiastowanie* z Wiednia, widoczne są także wpływy Wita Stwosza<sup>64</sup>. Kulmbach wykonywał też projekty witraży kościelnych i tzw. „szybek gabinetowych”, czyli witraży świeckich, do których należą prace dla margrafa Fryderyka Brandenburskiego z 1514 r. oraz cesarza Maksymiliana do kościoła św. Sebalda w Norymberdze.

Jak podaje Max Friedländer, dla stylu Kulmbachowskich drzeworytów charakterystyczny jest śmiały, szkicowy, pobieźny i konturowy rysunek oraz oszczędny modelunek figur. Jego najlepsze drzeworyty, na przykład *Ukrzyżowanie Chrystusa* z Mszалу z Würzburga datowanego na 1509 r., odznaczają się prostotą kompozycji, kontrastem światłocieniowym<sup>65</sup>. Kształtowanie postaci poprzez ubiór, drapowanie i światłocien kładziony za pomocą szrafowania, przewaga konturu czy formowanie roślinności w tle w *Ukrzyżowaniu* z Mszалу z Würzburga są analogiczne do rozwiązań zastosowanych w drzeworycie przedstawiającym *Pokłon Trzech Króli*, który powstał przed 1511 r., i służył za pierwowzór dla predelli głównego ołtarza w kolegiacie w Szamotułach. Roślinność budująca tło rycin kształtowana jest za pomocą poziomych miękko ugiętych szrafowań oraz konturowo ujętych gałęzi, niewypełnionych wewnątrz. Także sylwetki są smukłe, kształtowane za pomocą grubo drapowanych szat z licznymi fałdami ujęty-

<sup>62</sup> A. Gašior, *Hans Süss von Kulmbachs krakauer Karriere*, dz. cyt., s. 325.

<sup>63</sup> W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, dz. cyt., s. 269.

<sup>64</sup> Tamże, s. 270.

<sup>65</sup> M.J. Friedländer, *Der Holzschnitt*, dz. cyt., s. 69.

mi poprzez gięte, zakrzywione grube linie, wzmocnione niekiedy poprzez cień szrafowania, z przewagą linii ukośnych, długich, ale także krótkich. Artysta unikał zbiegających się szczerlinie linii. W jego pracach pojawia się także minimalna ilość kratownicy, czyli krzyżujących się linii.

Ołtarz z przedstawieniem *Wieńca różanego* datowany jest na około 1510 r.<sup>66</sup> W 1515 r. Kulmbach wykonał drzeworyt na ten sam temat. Zdaniem Walickiego, grafika ta stała się inspiracją i pierwowzorem dla wielu krakowskich i śląskich obrazów przedstawiających *Wieniec różany*<sup>67</sup>.

Kulmbach wykonywał malowane skrzydła do ołtarzy z płaskorzeźbioną partią centralną. Przykładem takiej współpracy rzeźbiarza i malarza jest ołtarz Mariacki w jednej z kaplic w kościele w Norymberdze, którego poszczególne części znajdują się w kilku muzeach. Hans von Kulmbach wykonał do środkowej rzeźbionej sceny, przedstawiającej Koronację NMP, malowane skrzydła ze scenami z życia Marii oraz malowaną predellę ze sceną śmierci Marii, na której znajduje się sygnatura i data – 1513, dlatego cały ołtarz można datować w przybliżeniu na ten rok. Na jednej z tablic znajdującej się obecnie w Muzeum Sztuki w Allentown w Pensylwanii został przedstawiony *Pokłon Trzech Król*<sup>68</sup>. Zachował się rysunek przygotowawczy do jej namalowania<sup>69</sup>. Kompozycja tej sceny została wpisana w stojący prostokąt o wymiarach 61 × 38 cm. Obraz przedstawia postaci ukazane na tle muru z dużych ciosowych kamieni z dwudzielnym oknem przy lewym górnym narożniku. Na pierwszym planie na kamiennym bloku po lewej stronie siedzi Maria z Dzieciątkiem na kolanach. Przed nimi klęczy starzec z długą siwą brodą. Najstarszy spośród trzech królów podaje Jezusowi szkatułę z monetami, do której sięga rączkami Dziecię. Na drugim planie stoją dwaj pozostali monarchowie w turbanach, trzymając w złotych naczyniach dary dla Jezusa. Jak zauważa Brandl<sup>70</sup>, światło koncentruje się głównie na postaci Marii i Dzieciątka, którzy znajdują się pod oknem. Wskutek zamknięcia przedstawienia murem wrażenie przestrzenności oddaje jedynie oddanie w trójwymiarze postaci, a także półkoliste zakomponowanie figur w przestrzeni. W 1511 r. Kulmbach wykonał inny obraz z przedstawieniem pokłonu trzech królów. Dzieło to obecnie znajduje się w Gemäldegalerie Dahlem w Berlinie. Porównując obydwa obrazy, można zauważyć, że różnią się zasadniczo w reprezentacji postaci i przestrzeni. Brandl

---

<sup>66</sup> R. Brandl, *A Marianalterpiece by Hans von Kulmbach: Reconstruction*, „The Metropolitan Museum of Art, Metropolitan Museum Journal” 19/20, 1986, s. 39-62; <http://www.metmuseum.org/publications/journals/1/pdf/1512812.pdf.bannered.pdf> [dostęp: 20.07.2011].

<sup>67</sup> M. Walicki, *Polskimi śladami Kulmbacha*, dz. cyt., s. 172-173.

<sup>68</sup> R. Brandl, *A Marianalterpiece by Hans von Kulmbach: Reconstruction*, dz. cyt., s. 49, il. 11.

<sup>69</sup> F. Winkler, *Die Zeichnungen von Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäuuffeleins*, Berlin 1942, s. 62, il. 45; rysunek jest sygnowany, przechowywany jest w Muzeum Sztuki w Budapeszcie.

<sup>70</sup> Tamże, s. 49.



uważa, że psychiczne reakcje postaci są odmienne, przykładowo relacja Marii i klęczącego króla jest żywsza i bardziej odpowiednia<sup>71</sup>. W berlińskim obrazie panuje nastrój melancholii, który może odzwierciedlać smutek nad zbliżającą się w przyszłości pasją Chrystusa. W rysunku przygotowawczym zmienia się zasadniczo tło kompozycji. Ciosowy mur pojawia się jedynie po lewej stronie, zajmując połowę przestrzeni tła. Na murze oparto jedną deskę, pozostałość więzby dachowej, co podkreśla symbolikę miejsca – ruinę domu Dawida. Postaci dwóch króli z drugiego planu są przedstawione w bardziej dynamicznych pozach na rysunku. Lewy monarcha chwytą za połą płaszcz, co może być odebrane jako moment klękania, natomiast znajdujący się po prawej stronie król w bardziej sugestywny sposób zwraca swój dar w stronę Dzieciątka. Poprzez otwarcie na dalszy plan rysunku kompozycja wydaje się bardziej przestrzenna, w przeciwieństwie do obrazu z Allentown, gdzie kompozycję zamyka prawie w całości mur.

Do powyższych przedstawień *Pokłonu Trzech Króli* można dołączyć jeszcze jeden obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego Sztuk Pięknych w Rio de Janeiro w Brazylii (Museu Nacional de Belas Artes) przypisywany Hansowi Süssowi von Kulmbach. Kompozycja tego dzieła jest analogiczna jak na rysunku, jednakże figuralnie rozbudowana. Przybyłym monarchom ze Wschodu towarzyszy orszak z postaciami na koniach. Kompozycja ta stanowi pewien łącznik pomiędzy rysunkiem z Budapesztu a obrazem berlińskim. Grupa Świętej Rodziny z obrazu z Rio de Janeiro nawiązuje także do innego rysunku ze zbiorów Städtisches Kunstinstitut we Frankfurcie reprezentującego dojrzały okres twórczości Kulmbacha (lata 1510-1515)<sup>72</sup>, gdzie postacie Marii, Józefa i Jezusa tworzą zwartą grupę, w której Madonna tronuje po lewej stronie z Dzieciątkiem na kolanach. Po prawej stoi Józef, na rysunku z Frankfurtu wyobrażony w modlitewnym geście i trzymający nakrycie głowy, a na obrazie z Rio de Janeiro opierający się o łaskę. Dziecię znajduje się w środku tej kompozycji. We wszystkich trzech wymienionych wyżej przedstawieniach Maria siedzi przed wyraźnie zarysowanym murem z otworem wejściowym do budynku w formie ozdobnego portalu<sup>73</sup> znajdującego się przy lewej krawędzi sceny. Jest to więc nawiązanie do domu wspomnianego w Ewangelii św. Mateusza. Przy postaci Madonny zarysowuje się narożnik budowlany i dalej kończy się nierównymi ciosami urwanego wiatku. Na węgierskim rysunku i brazylijskim obrazie artysta zaznaczył więzbę dachową, aby podkreślić miejsce akcji sceny, stajenkę i dom będący ruiną. Na obrazie strukturę dachu podtrzymuje kolumna, ważny element ikonograficzny i symboliczny pojawiają-

<sup>71</sup> Tamże, s. 50, il. 12. Hans von Kulmbach, *Pokłon Trzech Króli*, 1511, wym., 153 × i 110 cm.

<sup>72</sup> F. Winkler, *Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schüffeleins*, Berlin 1942, s. 75, il. 69.

<sup>73</sup> Na obu rysunkach widzimy prawy (od strony patrzącego) bok otworu ujętego półkoliście w ozdobne glify o kilku profilach, bardziej gotycki w stylu, natomiast na obrazie z Rio de Janeiro jest to renesansowy portal zamknięty prosto z ozdobnym nadprożem.

cy się zarówno w scenie *Adoracji Dzieciątka*, jak i *Pokłonu Trzech Króli*. Zarówno na tych przedstawieniach, jak i na drzeworycie Kulmbacha, oraz obrazie berlińskim, na dalszym planie z lewej strony ukazane są elementy architektury, w niektórych przypadkach niemalże w centrum kompozycji znajduje się kolumna, natomiast po prawej stronie przedstawiony jest fragment pejzażu.

#### 6. OPIS DRZEWORYTU ADORACJI DZIECIĄTKA I POKŁONU TRZECH KRÓLI HANSA SÜSSA VON KULMBACHA

Na jednej płycie zostały zamieszczone dwie sceny *Adoracja Dzieciątka* oraz *Pokłon Trzech Króli*. Płyta była kopiowana jeszcze w 1512, 1513, 1514 i ukazywała się na karcie *Kalendarza* drukowanego w Norymberdze (il. 4). Przedstawienia te były umieszczone w górnej partii karty *Kalendarza*. Znana jest, jak pisze Winkler, jedna kopia karty z *Almanachu* wykonana na pergaminie, pomalowana techniką gwaszową (*Dechfarbe*). Ten pergamin datowany jest na 1516/1517 i znajduje się w Monachium (*Psalterz* z Tegernsee). Dodgson w swoim pierwszym katalogu z 1903 r. zauważył, podobnie jak wcześniej Passavant, że *Kalendarz* z 1510/1511 r. z *Narodzeniem Dzieciątka* i *Pokłonem Trzech Króli* prawdopodobnie wskazuje na Kulmbacha. Weinberger i Winkler przyjęli tę tezę



Il. 4

Almanach, Norymberga (źródło: Virtuelles Kupferstichkabinett,  
strona WWW: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de>)



w czwartym wydaniu w tomie *Dürerbandes der Klassiker der Kunst*. Jak zauważa Winkler, dla rytowanego przedstawienia charakterystyczny jest bardzo umiejętny, zręczny sposób rozmieszczenia postaci na płaszczyźnie oraz przedstawienie ich w stosunku do architektury, a także połączenie postaci z architekturą w tle. Rysunek elegancko padających draperii w pewien sposób wyobraża ruch bohaterów, nadając im ruch i dynamikę. Winkler jest zdania, że omawiany tutaj drzeworyt jest jedną z najbardziej kunsztownych prac z 1510 r., które zostały wykonane obok dzieł stworzonych przez Dürera w jego warsztacie w Norymberdze. Dlatego też wspomniany badacz przypisuje tę grafikę właśnie Kulmbachowi, który w tym czasie wykonał obraz *Pokłon Trzech Króli* z Berlina i ołtarz Tücherów.



II. 5

Hans Süss von Kulmbach, *Pokłon Trzech Króli*, 1511, fragment  
(źródło: Friedrich Winkler, 1942)

Drzeworyt Hansa Süssa von Kulmbacha ukazuje nowotestamentową scenę narodzin Dzieciątka w Betlejem, na którą składają się kolejne etapy, to jest adoracja narodzonego Zbawiciela świata przez Marię, Józefa, pokłon pasterzy, a także pokłon trzech króli. Kompozycja została zamknięta w wydłużonym leżącym prostokącie, przedzielonym w połowie pionowym pasem sięgającym dolnej i górnej krawędzi, stanowiącym rodzaj pnia drzewa, który z jednej strony dzieli dwie odrębne sceny, a z drugiej łączy architektonicznie poprzez poziome belki wychodzące z pionowego słupa w lewą i prawą stronę kompozycji jako rodzaj więźby dachowej.

Scena *Adoracji Dzieciątka* została podzielona na dwie części. Na pierwszym planie po lewej stronie widać postać Józefa, po prawej Marii kłęczącej nad Dzieciątkiem. Józef zwraca się w stronę Madonny, w jednej ręce trzymając kaganek, a lewą podpierając się o laskę. Na drugim planie z prawej strony Marii zostali ukazani dwaj pasterze oraz zwierzęta – wół i osioł, znajdujące się po lewej stro-

nie Matki Jezusa. Z tyłu widać architekturę ukazaną na tle krajobrazu, a przy lewej krawędzi grafiki większy fragment pagórka. W górskim pejzażu rozgrywa się scena ogłaszania nowiny pasterzowi przez anioła zlatującego z nieba na długiej banderoli. Sceny, które dokonały się w różnym czasie, tutaj zostały ukazane symultanicznie. Architektura zajmuje prawie całą wysokość drzeworytu. Miejsce rozgrywanej sceny zostało wyraźnie zaznaczone poprzez ruiny domostwa. Na dwóch ścianach biegnących w głąb przedstawienia opierają się pozostałości więźby dachowej z kilkoma belkami. Pośrodku ścian zostały zaznaczone otwory drzwiowe, natomiast fasadę zdobiły niegdyś stojące na postumentach kolumny, które zostały tutaj pozbawione części górnych trzonu i głowicy. Do lewego boku domu przylega znajdująca się w cieniu niska przybudówka pokryta poziomym szrafowaniem. Z prawej strony scenę adoracji Dzieciątka przez Marię okala z góry półokrągły łuk opadający na mur z otworem drzwiowym, przez który do wnętrza betlejemskiej stajenki wchodzi pasterz.

Prawa partia sztychu ukazuje scenę pokłonu trzech króli wkomponowaną w pejzaż z elementami architektury. W centrum kompozycji ukazującej Pokłon Trzech Króli (il. 5) znajduje się brodata postać męska z łysiną. Klęczący mędrzec ubrany jest w szatę z szerokimi rękawami, w dłoniach trzyma przedmiot. Przed nim na ziemi leży nakrycie głowy. Tuż za nim stoi drugi król z brodą i kędzierzawymi, dłuższymi włosami z głową pochyloną w dół, jakby zwrócony był do klęczącego towarzysza lub jakby z pokorą kłaniał się przed Marią z Dzieciątkiem. Król ten trzyma w prawej ręce dar przyniesiony dla Dzieciątka, a w drugiej nakrycie głowy. Nieco dalej w pozie kroczącej ukazany został trzeci król w turbanie, trzymający naczynie w dłoniach. Jego stopy zostały umieszczone na dolnej krawędzi obrazu. Artysta marginalnie potraktował postać Józefa, został on ukazany przy lewej krawędzi ryciny w lekkim oddaleniu podkreślonym poprzez zmniejszoną proporcję postaci, odsunięcie od pozostałej grupy osób oraz oddalenie od dolnej krawędzi w przeciwieństwie do pozostałych figur, szat czy stóp, które dotykają dolnej granicy drzeworytu. Maria siedzi na postumencie i trzyma stojące na jej kolanach Dzieciątko. Architektura pełni dwie funkcje. Mur zamyka kompozycję, stanowi tło dla postaci, natomiast ukazany w skrócie perspektywnym i podkreślony dodatkowo ukośnymi, prostopadłymi liniami szrafowania fragment architektury pogłębia przestrzenność dzieła.

#### 7. ANALIZA PORÓWNAWCZA POKŁONU TRZECH KRÓLI ZE ZBIORÓW MUZEUM ARCHIDIECEZJALNEGO W POZNANIU Z DRZEWORYTEM HANSA SÜSSA VON KULMBACHA

Niewątpliwie drzeworyt przypisywany Hansowi Süssowi von Kulmbachowi posłużył mistrzowi Wniebowzięcia NMP z Szamotuł jako pierwowzór do wykonania malowidła predelli *Pokłonu Trzech Króli*, co jako pierwszy dostrzegł Mi-



chał Walicki<sup>74</sup>. Świadczą o tym przede wszystkim niemal identycznie ustawione postaci, układ kompozycyjny, ukształtowanie draperii. Zdaniem badacza, „jedynie postać murzyńskiego króla po prawej wyraźnie odbiega od wzoru stanowiąc osobisty twórczy wkład malarza; cała pozostała reszta przejęta została przez niego bez zastrzeżeń”<sup>75</sup>. Pomimo pozornie idealnego odwzorowania graficznego pierwowzoru, z próbą naśladowania zagięć draperii, i mimo ogólnego wrażenia spójności kompozycyjnej, dostrzec można jednak wiele różnic w sposobie kształtowania postaci ludzkiej, przestrzeni, architektury, co wynika nie tylko z różnicy samego medium – z jednej strony wielobarwnego malowidła, z drugiej czarno-białego drzeworytu, ale także z różnicy poziomu artystycznego Albrechta Dürera i jego ucznia. Opinię Walickiego należy wobec tego zrewidować, do czego posłuży analiza komparatystyczna.

Rozmieszczenie postaci na drzeworycie i na malowidle jest nieco odmienne, pomimo ich podobnego umiejscowienia. Postać środkowego króla stoi nieco dalej od kłęczącego monarchy, na przedstawieniu graficznym królowie (Melchior i Baltazar) są bardziej ze sobą zespoleni, co zostało podkreślone poprzez pochylenie głowy przez stojącego przybysza ze Wschodu, natomiast na predelli król ten jest wyprostowany, wzrok ma skierowany przed siebie. Poła płaszcza środkowego monarchy nachodzi na plecy starca na sztychu, natomiast na malowidle tworzy się łukowata, prawie czarna przerwa, jedynie fragment nogi w cynobrowej nogawicy nachodzi na wierzchnie odzienie kłęczącego, jednakże stopa Baltazara jest zakryta. Draperia odzienia także podkreśla bliskość tych dwóch postaci na drzeworycie, w przeciwieństwie do przedstawienia na predelli. Przestrzeń pomiędzy Murzynem a środkowym królem na drzeworycie jest nieco większa, Kulmbach zapełnił ją roślinnością na drugim planie, zasłaniającą część muru, a król Kasper z uwagi na płaszczyznowość przedstawienia nie „styka się” z murem na drugim planie. Na malowidle zaś monarchowie znajdują się bliżej siebie, a naczynie trzymane przez murzyńskiego króla ukazane zostało już na tle ściany z urwanym kamiennym wątkiem. Król po prawej stronie inaczej został przedstawiony przez niemieckiego artystę, inaczej przez szamotulskiego, a umiejscowienie go na malarskiej płaszczyźnie najbardziej odbiega od pierwowzoru. Na sztychu postać ta kroczy, jej stopy zostały położone równo z krawędzią, prostopadle do niej, natomiast na obrazie stopy rozmieszczone są ukośnie do poziomej krawędzi pola tablicy, jakby postać „wychodziła” z obrazu i kierowała się w stronę widza. Na obrazie Józef został umieszczony nieco niżej od dolnej krawędzi w porównaniu do drzeworytu. Kłęczący król na malowidle także został nieznacznie przesunięty w stosunku do kolumny i ściany w jej tle.

<sup>74</sup> M. Walicki, *Polskimi śladami Kulmbacha*, dz. cyt., s. 172, il. 5, 6.

<sup>75</sup> Tamże.

Postać Marii na poznańskim obrazie jest bardziej wydłużona i wyprostowana w porównaniu do Madonny z drzeworytu Kulmbacha, w którym niewiasta pochyla się lekko w stronę trzymanego Dzieciątka. Inaczej została także potraktowana górna część szaty Madonny na malowidle. Ozdobiono ją brokatowym ornamentem, a pozbawiono fałd i zagięć podkreślonych poprzez szrafowania i pojedyncze kreski wynikające z modelunku światłocieniowego, obecnych na sztychu. Ponadto na grafice opadający na ziemię płaszcz rozpościera się szerzej. Na drzeworycie fragment wierzchniego odzienia leży na wysokości lewej krawędzi postumentu, na którym siedzi Maria, natomiast na obrazie w połowie szerokości widocznego fragmentu „tronu”.

Dzieciątko na predelli siedzi na łonie Marii, opierając stopy o matczyne kolana. Madonna lewą ręką obejmuje tułów Małego Jezusa. Natomiast na drzeworycie Dziecię podtrzymywane jest przez Matkę i ukazane jest w pozycji kroczącej w stronę klęczącego króla. Pomimo podobnego ułożenia rąk i nóg Jezusa widocznie zaznaczony jest ruch postaci na grafice, a głowa jest w ujęciu profilowym, natomiast na obrazie Dzieciątko ukazane jest w ujęciu trzech czwartych i w spoczynku.

Fizjonomie postaci także nieco różnią się od siebie. Baltazar na predelli ma grzywkę zasłaniającą czoło, na sztychu natomiast ma przedziałek na środku głowy, a kędzierzawe włosy bardziej odstają na boki. Twórca drzeworytu wyraził pokorę monarchy poprzez pochYLENIE jego głowy i skierowanie w dół wzroku. Na drzeworycie Madonna z matczyną troską zwraca swą twarz w stronę Dzieciątka, natomiast na predelli jej oblicze wyraża smutek i zadumę. W obydwu przypadkach Józef, ukazany przy lewej krawędzi pola przedstawienia, odgrywa marginalną rolę, jednakże na sztychu jego proporcje są nieco pomniejszone w stosunku do pozostałych osób, przez co artysta osiąga jeszcze większe oddalenie postaci od centralnej sceny.

Ściana pomiędzy Józefem a Marią na predelli wydaje się płaska, nieporadnie została namalowana wyrwa w murze spowodowana niszczeniem i starością budynku. Natomiast na grafice widoczne są wyraźne linie „spękań” muru, w górnej partii fragment urwanej ściany i odsłonięte ciosy kamienne lub cegły. Na obrazie natomiast ściana pozbawiona jest tych elementów, jedynie widoczny jest cień padający od postaci Marii, brakuje także skośnej linii zakończenia muru, pełniącej ważną funkcję w tworzeniu głębi perspektywicznej w przedstawieniu graficznym. Wysokość, na której została ustawiona oparta o mur deska nadproża, jest inna w obu przedstawieniach. U Kulmbacha znajduje się ona niżej, tuż nad głową Józefa, dzięki czemu artysta ukazał gałęzie wyrastające ze szczeliny ściany, które dodatkowo podkreślają stan budynku, pozostałości po dawnym domu Dawida.

Ukazana na grafice kolumna w porządku korynckim o gładkim trzonie bez kanelowania stoi na piedestale, ma znacznie smuklejsze proporcje od kolumny



z predelli. Ozdobiona jest kapitelem w formie schematycznie ukazanego kosza otoczonego dwoma rzędami liści akantu oraz zwijających się wolut wznoszących się ku narożom oraz środkowi przedniego boku głowicy. Wyraźnie został także zaznaczony podział pionowej ściany, na której tle stoi, i poziomej ściany, którą dźwiga kolumna. Natomiast kolumna z poznańskiego (szamotulskiego) obrazu jest przysadzista, szersza, z kapitelem w formie zdwojonego liścia akantu, którego końce na narożach nieco się zawijają, nie tworząc jednak pełnej woluty. Ponadto kolumna nie podtrzymuje żadnego belkowania, dlatego też nie można powiedzieć o jakimś ścisłym naśladownictwie tego elementu. Mur będący tłem dla Madonny z Dzieciątkiem powtarza formę z prototypu, jednakże jest nieco wyższy. Tworzą go kamienne prostopadłościennie ciosy z jasnymi spoinami, natomiast na drzeworycie zaznaczone jest tylko poziome, gęste szrafowanie. Wolną przestrzeń nad murem wypełniają gałązki i trawa wyrastająca ze ściany. Natomiast w malarskiej realizacji ściana niemal styka się z górną krawędzią pola obrazowego, dlatego artysta jedynie z prawej strony zaznaczył cienkie gałązki na wysokości głowicy kolumny, a także, co nie pojawia się na drzeworycie, została ukazana gwiazda tuż pod górną krawędzią tablicy pomiędzy kapitelem a zakończeniem ciosowego muru. Na grafice gwiazda pojawia się jedynie w przedstawieniu adoracji Dzieciątka przez Marię, Józefa i pasterzy.

Zabudowa miejska położona pomiędzy wzniesieniami po prawej stronie została przez Kulmbacha jedynie zaznaczona poprzez kilka kresek, natomiast na predelli szamotulski artysta namalował mury miejskie z blankami, baszty, budynki. Na malowidle wzgórze za miastem jest położone wyżej.

Roślinność także inaczej jest rozumiana przez szamotulskiego artystę niż przez twórcę drzeworytu. Kępy drzew zostały inaczej opracowane pod względem malarskim niż na pierwotnym graficznym, mają bardziej mięsisty charakter, nie zaznaczono ich konarów czy gałęzi, lecz jedynie liczne liście. Wyjątek stanowi smukłe drzewo, przypominające brzozę z Cranachowskich obrazów przedstawiających Marię z Dzieciątkiem z kolekcji Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu. Drzewo na sztychu jest wyższe, z podniesionymi gałęziami, bardziej rozłożyste. Kępy krzewów, które pojawiają się na drugim planie pomiędzy Baltazarem i Kasprem oraz za murzyńskim królem przy prawej krawędzi sztychu, wypełniają przestrzeń przed murem i wzgórzem. Twórca obrazu nie namalował w tych miejscach żadnych krzewów. Jedynie można dostrzec drobną trawę przed ciosowym murem i za ostatnim królem.

Z grafiki Kulmbacha wynika, że artysta ten zgłębił problemy perspektywiczne, wpisał postaci w przestrzeń. Kompozycja jest przejrzysta, a postawa figur swobodna. Elementy ubioru murzyńskiego króla można porównać ze strojem analogicznej postaci na obrazie *Pokłon Trzech Króli* Albrechta Dürera z Florencji z 1504 r., gdzie scenerię wypełniają zrujnowane łuki i elementy architektury ukazane w skrócie perspektywicznym. Artysta zastosował wyraźnie zaznaczoną

przez architekturę perspektywę zbieżną, której centrum zbiegu można wyznaczyć na prawej krawędzi kolumny na wysokości głowy Jezusa i klęczącego króla. Postać Józefa została nieco pomniejszona perspektywicznie w porównaniu do siedzącej postaci Marii czy środkowego i trzeciego króla, została ona optycznie oddalona od świętego zdarzenia, jakby dopiero wyłaniała się zza muru, co także może pomniejszać znaczenie tej figury w scenie pokłonu, podkreślać mniejsze znaczenie Józefa. Architektura podkreślona ukośnymi, prostopadłymi liniami szrafowania pogłębia przestrzenność dzieła poprzez ukazanie fragmentu budynku czy muru w skrócie perspektywnym. Drzeworyt daje mniej możliwości przedstawiania szczegółów i pozbawiony jest wartości kolorystycznych.

#### 8. DZIEŁA Z WARSZTATU MISTRZA Z SZAMOTUŁ. TRYPTYK Z SZAMOTUŁ

Tryptyk składa się z obrazu środkowego, przedstawiającego scenę *Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny* (wym. 245 cm × 186 cm; il. 6), któremu towarzyszy sześć obustronnie malowanych tablic bocznych, składających się na dwa skrzydła ołtarza (wym. 251 cm × 84 cm), oraz predella ze sceną *Pokłonu Trzech Króli* (wym. 70 cm × 185 cm), a także zwieńczenie z przedstawieniem *Koronacji Najświętszej Marii Panny* (wym. 170 cm × 100 cm). Malowidła wykonane zostały w typowej dla tego czasu technice tempery na gruntowanych kredowym podkładem deskach lipowych. Tła skrzydeł zamkniętego ołtarza są złocone, we wszystkich obrazach w różnicowany sposób wygniatane sztancami w silnie przestyliizowany ornament geometryczno-roślinny o charakterze tkaninowym. Nimby zostały opracowane za pomocą gładko wyciskanych płatków złota.

Tematem części środkowej jest *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*. Otwarty tryptyk ukazuje na lewym skrzydle św. Stanisława Biskupa, na prawym św. Marcina. Po zamknięciu ukazują się po dwie kwatery z postaciami świętych ukazanych w parach, na lewym odwrocie na górze są to św. Cyryl i św. Metody, na dole – św. Katarzyna i św. Otylia, na prawym odwrocie na górze – św. Jan Ewangelista i św. Łukasz, na dole – św. Barbara i św. Dorota.

#### 9. WNEBOWZIĘCIE NAJŚWIĘTSZEJ MARII PANNY

Kompozycja obrazu stanowiącego środkową tablicę tryptyku w kolegiacie pw. św. Stanisława Biskupa w Szamotułach została zamknięta w stojącym prostokącie zamkniętym od góry półokrągłym łukiem, o wymiarach 245 cm × 186 cm (il. 6) i została podzielona na dwie strefy.

Dolna, „ziemska” strefa, zajmująca trzy czwarte wysokości obrazu, przedstawia pierwszoplanowe postaci apostołów zgromadzonych po dwóch dłuższych





## II. 6

*Wniebowzięcie NM Panny*, tablica środkowa, dawny ołtarz główny z Szamotuł, obecnie Muzeum Narodowe w Aszchabadzie, 1521  
(źródło: strona WWW „Gazety Wyborczej”)

bokach prostopadłościennego, otwartego grobu. Ponad tą sceną, w tle, rozpościera się urozmaicony wzgórzami i widokiem miasta pejzaż. Nad horyzontem, w obłokach ukazana została unosząca się do nieba Maria z towarzyszącymi jej aniołkami. Bogurodzica przedstawiona została całopostaciowo w ujęciu *en face*, z nimbem otaczającym głowę oraz w płaszczu podtrzymywanym przez putta, jawi się w geście pokory z rękami skrzyżowanymi na piersiach. Na osi tablicy stoi centralnie ustawiony, zwrócony krótszymi bokami równolegle do krawędzi obrazu, prostopadłościenny, otwarty grób, który wprowadza dodatkowy podział w dolnej, „ziemskiej” strefie, dzieląc 12 zgromadzonych postaci męskich – apostołów – na dwie grupy równo rozmieszczonych osób po sześć z lewej i prawej strony. Różnorodnie ukazani apostołowie wyróżnieni są nie tylko wyrazistą fizjonomią, ale także gestykulacją, mimiką i ubiorem. Dodatkowo zostali rozmieszczeni podobnie po obu stronach, czyli w trzech rzędach. Apostołów łączy podział na dwie mniejsze podgrupy trzyosobowe. Znajdujący się bliżej widza zwróceni są do wewnątrz obrazu, a trzech apostołów po obu stronach w trzecim rzędzie po drugiej stronie grobowca ukazanych w ujęciu izokefalicznym. Głowy trzech bliżej stojących apostołów zarówno z lewej, jak i z prawej strony umiesz-

czzone zostały na różnych wysokościach; co więcej, można w nie wpisać trójkąt. Trzy pierwsze postaci występujące na pierwszy plan, tuż przed kamienny grobowiec ukazane są *en pied*. Z mocno pofałdowanych szat zakrywających szczelnie ciało wystają jedynie dłonie i głowy. Pomiędzy nimi, przed boczną ścianką grobu, na niskim postumencie stoi kandelabr z zapaloną świecą umieszczony po lewej stronie osi obrazu. Pod kandelabrem widoczny jest na ciemnym tle rok powstania obrazu – 1521. Apostoł po prawej stronie zwrócony jest przodem do grobu, tym samym tyłem do widza, z głową uniesioną do góry, widoczną z profilu, z lewą dłonią wysuniętą w stronę kandelabra. Jako jego *pendant* przy dolnym lewym narożniku grobowca klęczy w ujęciu trzech czwartych apostoł trzymający w prawej dłoni palmę męczeńską, a w drugiej opartą o grób otwartą księgę. Postać apostoła stojąca przed grobowcem po prawej stronie pola obrazowego wysuwa się wizualnie na pierwszy plan ze względu na jasną kolorystykę szat wyodrębniającą się spoza ciemniejszego odzienia pozostałych apostołów. Inny apostoł z lewej grupy postaci, prawdopodobnie św. Piotr, ubrany w szaty kapłańskie, stojący przy grobie za wyżej wspomnianym św. Janem z książką i palmą męczeńską, trzyma w prawej ręce kropidło, a w lewej oparte na grobie naczynie. Za nim, przy lewej krawędzi obrazu stoi ukazany *en pied* apostoł w nakryciu głowy, trzymając kadzielnicę (trybularz) z ażurową pokrywą zawieszoną na trzech łańcuszkach z widocznym uchwytem i tzw. łódką na kadzidło, czyli *navicula*, zwraca swoje oblicze w stronę widza. Trzej pozostali apostołowie ukazani zostali w geście modlitwy z podniesionymi głowami w kierunku unoszącej się do góry na obłoku Matki Zbawiciela, z tym że postać stojąca pośrodku o ciemnym zaroście ukazana w ujęciu *en face* zwraca się ku widzowi. Przy prawej krawędzi obrazu w pozie klęczącej ukazany został z łysiną na głowie apostoł zaczytany w księdze, za nim stoi w pozie oranta brodaty mężczyzna ze zwróconą do góry twarzą, a za nim górują trzy postaci męskie o młodszych nieco fizjonomiach, z których, patrząc od lewej, pierwszy zwraca się ku Najświętszej Marii Pannie i ma skrzyżowane ręce na piersiach, środkowy, zwrócony do widza, ukazany został z krzyżem procesyjnym i ze złożonymi rękoma do modlitwy, a ostatni przy prawej krawędzi patrzy ze smutkiem w dal. Tło stanowi górzysty krajobraz, w którym została umieszczona także architektura. Kompozycja obrazu jest symetryczna, zamknięta i zwarta, głównie ze względu na centralne usytuowanie sarkofagu, rozmieszczenie postaci apostołów.

Plastyczny modelunek podkreśla brylowatość postaci i przedmiotów. Twarze przedstawionych postaci są zróżnicowane, nabierają indywidualnych, niekiedy dosadnych cech. Niektóre stroje odtworzone są zgodnie z realiami epoki.



## 10. SKRZYDŁA TRYPTYKU Z SZAMOTUŁ

Na skrzydłach otwartego tryptyku zostali ukazani św. Stanisław i św. Marcin. Zamknięty ołtarz prezentuje cztery kwatery z przedstawieniami na górze



Il. 7

Święta Katarzyna i św. Otylia, kwatery tryptyku *Wniebowzięcia NM Panny* (źródło: A. Kaźmierska, *Tryptyk szamotulski z 1521 r.*, IHS, [maszynopis], Poznań 1951)



Il. 8

Święta Barbara i św. Dorota, kwatery tryptyku *Wniebowzięcia NM Panny* (źródło: A. Kaźmierska, *Tryptyk szamotulski z 1521 r.*, IHS, [maszynopis], Poznań 1951)

od lewej: św. Cyryla i Metodego (il. 9), św. Jana i św. Łukasza (il. 10), oraz na dole od lewej: św. Katarzyny i św. Otylii (il. 7), św. Barbary i św. Doroty (il. 8). W każdej kwaterze zatem została ukazana para świętych, zwróconych lekko do środka przedstawienia. Jedynie św. Katarzyna zwraca się do widza bezpośrednio, pozostali święci patrzą się przed siebie, w dal. Święci Cyryl i Metodego zostali przedstawieni w strojach pontyfikalnych, natomiast pozostałe figury odziane są w spodnie szaty i obszerne płaszcze, budujące masywną sylwetkę postaci. Każdy święty został scharakteryzowany za pomocą atrybutu trzymanego w dłoniach czy ukazanego przy postaci, za nią lub przed nią.



II. 9

*Święty Cyryl i św. Metody, kwaterna tryptyku Wniebowzięcia NM Panny.*  
(źródło: A. Kaźmierska, *Tryptyk szamotulski z 1521 r.*, IHS, [maszynopis], Poznań 1951)



II. 10

*Święty Jan Ewangelista i św. Łukasz, kwaterna tryptyku Wniebowzięcia NM Panny*  
(źródło: A. Kaźmierska, *Tryptyk szamotulski z 1521 r.*, IHS, [maszynopis], Poznań 1951)

## 11. ŚWIĘTA ANNA SAMOTRZEĆ ZE ŚW. HIERONIMEM I ŚW. ANDRZEJEM

Obraz zamknięty od góry łukiem przedstawia pośrodku św. Annę trzymającą nagie Dzieciątko, które zwraca się do stojącej obok Marii. Po prawej stronie stoi ubrany w strój kardynalski św. Hieronim z lwem, zaś po lewej św. Andrzej odziany w obszerny płaszcz i spodnią szatę, z krzyżem oraz otwartą księgą trzymaną w obydwu dłoniach. W tle, pomiędzy postaciami widoczny jest górzysty pejzaż. Przy lewym dolnym narożniku został ukazany klęczący donator – Andrzej Szamotulski z tarczą herbową. Fałdy szat zostały tutaj dość silnie zaznaczone poprzez kontrasty światłocieniowe.

## 12. ZWIASTOWANIE Z MĄDREGO

Tryptyk *Zwiastowania* (il. 18) datowany na 1529 r., obecnie wchodzący w skład kolekcji Muzeum Zamkowego w Kórniku, pochodzi z kościoła parafial-



nego w Mądrem, w dawnym powieście średzkim<sup>76</sup>. Sławska, później Labuda i Kowalski jako miejsce pierwotne tzw. tryptyku z Mądrego wskazują kolegiatę kórnicką<sup>77</sup>. Obraz środkowy ukazuje scenę zwiastowania Marii przez Archanioła Gabriela na pierwszym planie, zaś na drugim rozgrywa się scena nawiedzenia. Kompozycja obrazu zamyka się w stojącym prostokącie zakończonym od góry półokrągłym łukiem i – jak zauważa Kowalski – boczne obramienie obrazu jawi się niczym filary podtrzymujące łuk arkady<sup>78</sup>. Ponad grupą postaci unosi się w górnej strefie tablicy Bóg Ojciec w koronie na głowie, w półpostaci, w owalnej mandorli otoczonej obłokiem z puttami, trzymający w lewej dłoni złociste jabłko, prawą zaś unosi w geście błogosławieństwa. Z otoku zlatuje w stronę przyszłej Matki Boskiej mały Jezus z krucyfiksem. Po lewej stronie stoi Archanioł Gabriel sięgający dwóch trzecich wysokości tablicy, po prawej zaś na ozdobnej ławie siedzi Maria, krzyżując ręce w geście pokory i oddania przed klęcznikiem z bogatą dekoracją figuralną, na którym leży otwarta księga. Za Marią znajduje się baldachim z ozdobnym zapleckiem stanowiący tło dla Niewiasty z jednej strony, z drugiej odgradza pierwszoplanową scenę od drugoplanowej. Nad głową Dziewicy unosi się gołąb widoczny na tle złocistej materii oparcia. Taki podział artysta wprowadza także przez wstawienie ławy balustrady. Zwiastowanie może mieć miejsce na ganku lub w pomieszczeniu z oknem, gdzie rozgrywa się kolejna scena nawiedzenia. Spotkanie Marii i Elżbiety, którym towarzyszą po dwie kobiety, zostało ukazane na tle górzystego krajobrazu z widocznym fragmentem miasta. Pośrodku przy dolnej krawędzi klęczy fundator Łukasz II Górka wraz z czteropolową tarczą herbową.

### 13. TYP WNIEBOWZIĘCIA MARII NA TERENIE WIELKOPOLSKI

Ze sztuki polskiej najbardziej monumentalnym dziełem łączącym scenę zgromadzonych apostołów przy grobie i wniebowzięcie Marii jest tryptyk z kościoła parafialnego w Warcie. Chrystus unoszący Marię do niebios i trzymający chorągiew w ręku na znak triumfu, ma na dłoniach blizny. Podobnie zaaranżowaną scenę można odnaleźć w tryptyku z Warty II, a także na płaskorzeźbie z Muzeum Wielkopolskiego, ołtarzu z Opalenicy czy Szydłowca<sup>79</sup>.

<sup>76</sup> A.S. Labuda, *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce*, dz. cyt., s. 89-95.

<sup>77</sup> A. Sławska, *Malarstwo Wielkopolski: 1520-1650*, Poznań 1968, s. 127; A.S. Labuda, *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce*, dz. cyt., s. 94-95; J. Kowalski, *Kolegiata kórnicka*, Kórnik 2007, s. 250-260.

<sup>78</sup> J. Kowalski, *Kolegiata kórnicka*, dz. cyt., s. 253.

<sup>79</sup> Przykład tej sceny z Małopolski można odnaleźć w środkowej tablicy retabulum znajdującego się przy północnej ścianie prezbiterium kościoła farnego pw. św. Zygmunta w Szydłowcu, datowanego na około 1510 r. i ufundowanego przez ród Szydłowieckich.

Obraz z Szamotuł wpisuje się w tradycję Wielkopolską sceny Wniebowzięcia. Pierwsze tego rodzaju malowidło, które doczekało się licznych naśladownictw, pochodzi z Warty (tzw. tryptyk z Warty I). Powstało w latach dziewięćdziesiątych i wykonane zostało przez malarza krakowskiego Jana Wielkiego. Tryptyk z Warty II jest analogiczny co do kompozycji do pierwszego tryptyku warteńskiego. Jak pisze Labuda: „obraz Jana Wielkiego jest tu najstarszym znanym przykładem wpływu Stwosza”.

Scena Wniebowzięcia na środkowej tablicy dawnego ołtarza szamotulskiego ukazuje pośrodku otwarty grób umieszczony w dolinie między Syjonem, gdzie mieszkała Maria u rodziców św. Jana, a zaznaczoną drzewami i zaroślami górą Oliwną z ogrodem Getsemani, według przekazu *Transitus*. Mimo rozbudowanego panoramicznie pejzażu nie pojawia się tutaj poboczna scena przekazana przez Józefa z Arymatei o przekazaniu na górze Oliwnej przez unoszoną do nieba Marię przepaski jako znaku prawdziwości dla Tomasza, który nie zdążył na czas przybyć na miejsce pochówku Matki Boskiej. Wydarzenie to zostało ukazane zaś na ołtarzu warteńskim.

Obraz środkowy z retabulum ołtarzowego ze sceną Wniebowzięcia Marii, pochodzący prawdopodobnie z Opalenicy, obecnie znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu, datowany jest na drugą dekadę XVI w. Jak pisze Woźniński: „mimo uproszczeń, obraz nawiązuje dość wyraźnie do schematu kompozycji z Warty”. Tło jest złote, wygniatane w ornament liściasty. W centrum kompozycji znajduje się pusty grób, wokół którego stoją postacie apostołów „na tle panoramicznie ujętego pejzażu”. Ponad nimi wznoszą się Chrystus i Jego Matka, unoszeni przez dwa anioły. Tło pokrywa złote niebo wypełnione tłoczonym ornamentem roślinnym. Grób został ukazany na wprost, na osi, w silnym skrócie perspektywicznym, dodatkowo ta osiowość została wzmocniona poprzez kłęczącą na pierwszym planie postać oraz Jezusa i Marię w górnej strefie.

Na kwaterze tryptyku św. Stanisława z Kobyłina datowanego na około 1518 r. i ufundowanego przez biskupa krakowskiego Jana Konarskiego także znajduje się scena Wniebowzięcia Matki Boskiej, w kompozycji dwustrefowej. Scena ta została umiejscowiona w ołtarzu zamkniętym w górnej kwaterze, obok sceny Zwiastowania. Dolną partię tablicy wypełniają apostołowie zgromadzeni przy pustym grobie, natomiast w górnej partii pośrodku znajdują się Maria z Jezusem stojący na obłoku i unoszeni przez dwa anioły. Tło stanowi złota kratownica wypełniona ornamentem floralnym. W kompozycji przedstawienia dominują postaci apostołów, znacznie większe od grupy z górnej strefy. Apostołowie, podobnie jak w tryptyku szamotulskim, zostali rozmieszczeni przy sarkofagu w trzech rzędach, z tym że nie symetrycznie, z lewej strony znajduje się pięciu uczniów Chrystusa, po prawej zaś siedmiu. Scena została uchwycona przez artystę lekko z lewej strony, co zostało zaznaczone poprzez grobowiec ukazany w skrócie perspektywicznym, a nie tak jak u Mistrza Wniebowzięcia z Szamo-



tuł, gdzie dokładnie na wprost jest oglądany sarkofag. Figury w dwóch pierwszych rzędach klęczą, pozostałe stoją, natomiast w retabulum z Szamotuł klęczą jedynie dwie postaci z pierwszego planu – św. Jan przy grobie oraz apostoł z książką przy prawej krawędzi tablicy.

Do późnych przykładów tego motywu można zaliczyć *Wniebowzięcie Matki Boskiej* z Koźmina z kościoła parafialnego pw. Najświętszej Marii Panny i św. Wawrzyńca w powiecie krotoszyńskim, datowany na 3. ćwierć XVI w. Obraz namalowany został temperą na desce o wymiarach 94 × 65 cm. Malowidło ukazuje Matkę Boską unoszoną przez czterech aniołów ujętych symetrycznie po obu stronach Marii. W dolnej partii rozpościera się krajobraz ze sceną umiejscowioną w prawym dolnym narożniku, gdzie apostołowie zgromadzeni są przy otwartym, pustym grobie na tle wzniesienia. Swoje oblicza zwracają do góry, w stronę Madonny. Postać Matki Bożej jest w centrum kompozycji, wypełniając niemal trzy czwarte wysokości tablicy, ukazana w otoczeniu czterech aniołów, stoi na sierpie księżycy, a nad głową została ukazana korona. Aniołowie podtrzymują Marię symetrycznie po obu stronach. Górna para podtrzymuje ją jedną ręką, a drugą trzyma koronę Madonny. Na koźmińskim obrazie Maryja przedstawiona jest według wizji opisanej w Apokalipsie przez św. Jana Apostoła: „Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu”. W przedstawieniach Madonny Apokaliptycznej zawiera się idea Maryi Wniebowziętej i Niepokalanej. Na zachodzie św. Bernard z Clairvaux odniósł obraz Niewiasty apokaliptycznej do Assumpty. Czasami w sztukach plastycznych łączono w przedstawieniach wspólne cechy Wniebowziętej, Dziewiczej Matki Chrystusa i Immakulaty z apokaliptyczną Niewiastą. Tło obrazu jest złożone, wytłaczane w ornament giętej kraty, wypełnionej palmetami. W pejzażu widoczny jest zarys miasta. Stylistycznie można porównać to malowidło z obrazem *Wniebowzięcia* z kościoła pw. Świętej Trójcy w Strzelnie, wykonanego przez malarza wielkopolskiego oraz obrazem *Wniebowzięcia Matki Bożej* nazywanym obrazem *Matki Bożej Pocieszenia* znajdującym się obecnie w kaplicy bocznej kościoła bęczkowickiego z połowy XVI w.

#### 14. PROGRAM IKONOGRAFICZNY DAWNEGO OŁTARZA GŁÓWNEGO Z KOLEGIATY PW. STANISŁAWA BISKUPA W SZAMOTUŁACH

Labuda, omawiając program ikonograficzny retabulum otwartego, stwierdza, że odzwierciedla on patronaty kościoła i samego ołtarza. Natomiast program rewersów stanowi akcent osobisty samych fundatorów oraz odzwierciedla lokalną tradycję religijną. Jak podaje Nowacki, pierwszy kościół w Starych Szamotułach pod wezwaniem św. Marcina<sup>80</sup> w 1487 r. połączonym z kościołem św. Stanisła-

<sup>80</sup> J. Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, t. 2, Poznań 1964, s. 615.

wa. Przedstawienie św. Otylii pojawiło się zapewne ze względu na kult tej świętej w kolegiacie, związane było także z przechowywanymi relikwiami w kształcie sześciobocznej puszki z pozłacanej blachy miedzianej z 1496 r., ze ściankami bocznymi przedstawiającymi postaci św. Otylii, jej Ojca, św. Marcina, św. Stanisława, św. Katarzyny i św. Barbary<sup>81</sup>. Pojawia się tu także św. Łukasz Ewangelista, patron fundatora ołtarza Łukasza Górki, oraz św. Katarzyna, patronka żony Łukasza.

Koronacja NMP jest jednym z najbardziej popularnych przedstawień w późnym średniowieczu. Już w XII w. Bernard z Clairvaux zaznaczał ważną rolę Marii. W obrazie koronacji zawarte jest bogate znaczenie wyrażające zbawienie całej ludzkości. Historia ikonografii motywu koronacji Marii przechodziła stopniową ewolucję. Matka Boska miała coraz ważniejszą pozycję w centrum kompozycji, dlatego też podkreślano nieustannie jej wzrastającą rolę pomiędzy Bogiem a wierzącym człowiekiem, proszącym o łaskę. W przypadku ołtarza z Szamotuł Bóg kieruje swoją uwagę do Chrystusa, Chrystus kieruje swój wzrok ku stojącej niżej Marii, która z kolei zwraca się do widza. Mogło to być przedstawienie Trójcy Świętej, jeśli nad koroną byłby ukazana Gołębica. Narracyjne sceny z życia Marii wypełniające środkową tablicę oraz predellę uzupełniają i dopełniają tematycznie scenę koronacji ze zwieńczenia. Obrazy te pokazują cudowne wydarzenia z życia Marii i jej szczególną pozycję w historii zbawienia. Predella ukazuje hołd składany przez królów Jezusowi, nowemu Królowi Królów, Królowi Świata. Środkowa tablica, będąca w bezpośredniej relacji ze sceną Koronacji w zwieńczeniu, ukazuje scenę Wniebowzięcia NMP do nieba, co obserwują jako świadkowie apostołowie zebrani w cudowny sposób przy grobie Dziewicy. Program ikonograficzny nieruchomych tablic ma na celu uwypuklić szczególną i wyjątkową rolę Marii w historii zbawienia. Jakub de Voragine w rozdziale o wniebowzięciu Marii, pisze o grzesznym człowieku, który został wzięty we śnie na Boży Sąd. W walce o duszę na sądzie Maria pojawia się jako pośredniczka, która pomaga grzesznikom, przesuwając skalę na wadze, która waży duszę ludzką na sądzie.

## 15. ZAGADNIENIE PIERWOWZORÓW GRAFICZNYCH WARSZTATU

### Wpływ Albrechta Dürera

Albrecht Dürer urodzony w 1471 r. w Norymberdze, zmarł tamże w roku 1528, był malarzem, rysownikiem, grafikiem i teoretykiem sztuki. Grafika, jako stosunkowo młoda dziedzina sztuki na przełomie XV i XVI w., szybko zajęła szczególne miejsce w twórczości najsławniejszego przedstawiciela renesansu

<sup>81</sup> KZSP, V, 23, s. 28-29.



w północnej Europie. Dürer zapoznał się z tworzeniem drzeworytniczej ilustracji książkowej w warsztacie Michaela Wolgemuta, do którego należał od 1486 r. To właśnie Albrecht Dürer, poprzez udoskonalenie działalności graficznej pod względem techniki i nowatorstwa formy, odegrał największą rolę i przyczynił się do zmiany statusu tej dziedzin, uznanej z czasem za autonomiczny środek wyrazu artystycznego. Ryciny Dürera oddziaływały w XVI w. i były naśladowane przez rzeszę malarzy, grafików, rzeźbiarzy. Szczególną rolę odegrały takie cykle graficzne jak *Apokalipsa*, *Życie Marii*, *Duża i Mała Pasja*. Norymberski artysta wykonał największe swoje cykle za pomocą techniki drzeworytu, wykorzystując prostotę i surowość, wyrabiając jednakże niespotykaną wcześniej precyzyjną, żywą, giętką kreskę, oraz stosując stopniowanie bieli i czerni za pomocą zróżnicowanej grubości i gęstości cięć, nadając wyższą rangę tej technice graficznej, równej z miedziorytem. Dlatego też w twórczości warsztatu, z którego pochodzi tryptyk z Szamotuł, należy również doszukiwać się wpływów Albrechta Dürera.

#### Wniebowzięcie Marii

Postać apostoła (il. 6) stojącego przed grobem po prawej stronie w scenie wniebowzięcia Matki Boskiej wysuwa się silnie na pierwszy plan, co artysta użył dzięki skonstruowaniu kolorystycznemu jasno udrapowanych szat apostoła



Il. 11

Albrecht Dürer, *Zesłanie Ducha Świętego*, drzeworyt B 51, ok. 1510 r.

i ciemnego odzienia pozostałych postaci usytuowanych za pierwszoplanową figurą oraz ustawieniu postaci tuż nad dolną krawędzią pola obrazowego. Ponadto jako jedyna postać na malowidle zwrócona jest do widza tyłem, z twarzą zwróconą profilem. Analogię do tej figury można odnaleźć w dwóch drzeworytach Albrechta Dürera, to jest *Zesłaniu Ducha Świętego* (B. 51) oraz *Wniebowzięciu i Koronacji Matki Boskiej* (drzeworyt B. 94)<sup>82</sup> datowanych na około 1510 r., pochodzących z cyklu *Życia Marii*, wydanego w 1511 r. (il. 11, 12). Na obu rycinach figura apostoła na pierwszym planie została ukazana tuż nad dolną krawędzią, po lewej stronie, tyłem do widza, z twarzą nieco bardziej zwróconą do wewnątrz przedstawienia niż do widza, jako analogię można też wskazać wysuniętą, podniesioną w geście oranta lewą rękę. W scenie przedstawiającej *Zesłanie Ducha Świętego* postać ta kroczy w ujęciu *en pied*, natomiast w drzeworycie z *Wniebowzięciem* figura klęczy, odziana jest w podobny płaszcz, jest bosa. Z tego też wynika, że artysta pracujący na zlecenie Łukasza Górki oparł się bardziej na postaci ze sceny *Zesłania Ducha Świętego*. Pod uwagę można wziąć nie tylko podobny układ apostołów, ale także analogiczne drapowanie szat oraz paralelne wkomponowanie postaci w przestrzeń sceny. Figura z drzeworytu Dürera jest bardziej przesunięta w lewą stronę, sięga trzech czwartych wysokości sztychu, natomiast apostoł z dawnego retabulum szamotulskiego sięga jedynie do połowy wysokości malowidła, jest nieco oddalony od prawej krawędzi, ale jego dłonie znajdują się na środkowej osi obu przedstawień. Lewa dłoń jest identyczna z pierwowzorem, jest ustawiona wierzchem do płaszczyzny obrazu, z kciukiem oddzielonym lekko od pozostałych złączonych ze sobą wyprostowanych palców. Na odzieniu składa się spodnia szata, widoczna w dolnej partii, oraz płaszcz ze spływającym do tyłu rodzajem kaptura tworzącym charakterystyczne symetryczne zwisające na ramionach fałdy materiału w kształcie dwóch połączonych ze sobą trójkątów, co również przypomina ubranie postaci z drzeworytu Dürera przedstawiającego scenę *Wniebowzięcia Marii*.

Na obu przedstawieniach krawędzie płaszcza w podobny sposób spływają w dół, tworząc łuk, odwijają się na zewnątrz, tworząc fałdę wgłębłą. W modelunku draperii poły płaszcza odnaleźć można liczne powtórzone fałdy z pierwowzoru, jak wypukłe zagięcie w formie trójkąta w dolnej partii oraz dwie fałdy schodzące się ku górze i tworzące ostry kąt. Choć układ fałd na rękawie płaszcza jest podobny, to na dawnym malowidle z Szamotuł fałd jest więcej i mają one bardziej zakrzywione krawędzie. Na plecach widoczne jest zagięcie spływające łukowato w dół, tworzące zaokrąglenie na górze, lejkowate zagłębienie oraz kształtujące się w drobną wypustkę w najniższej partii płaszcza. Wystający spod szaty w dolnej części jest analogiczny do Dürerowskiego pierwowzoru, tworzy także pośrodku trzy pionowe plisy, oraz rozchyła się na bok po prawej stronie, podkre-

<sup>82</sup> Wymiary płyty: 298 × 205 mm, wymiary karty: 309 × 221 mm.



## II. 12

Albrecht Dürer, *Koronacja Marii*,  
drzeworyt B 94, 1510,  
(źródło: Virtuelles Kupferstichka-  
binett,  
strona WWW: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de>)



ślając ruch postaci. Na drzeworycie Dürera przedstawiającym *Wniebowzięcie Marii i Koronację Matki Boskiej* (il. 12) kompozycja jest podobna do środkowej tablicy szamotulskiego retabulum; analogicznie przy otwartym, pustym grobie zostali ukazani apostołowie wypełniający te same funkcje liturgiczne, jednak istnieją znaczne różnice pomiędzy nimi. Po pierwsze, podział przebiega mniej więcej w połowie pola obrazowego w drzeworycie, przy czym pośrodku obłoki należące do górnej strefy przekraczają nieznacznie tę granicę, natomiast na malowidle dominuje dolna partia „ziemska”, która zajmuje trzy czwarte tablicy. Po drugie, obłoki, na których spoczywa Maria, tworzą podobny kształt półokręgu, jednakże postać Matki Boskiej na malowidle jest ukazana w mniejszych proporcjach w porównaniu do figur pierwszoplanowych, w oddaleniu, a na drzeworycie trzy postaci Boga Ojca, Marii i Chrystusa dorównują wymiarom apostołów<sup>83</sup>. Tło na obrazie zostało bardziej rozbudowane o panoramiczne przed-

<sup>83</sup> Na malowidle scena wniebowzięcia Marii i koronacja zostały rozdzielone, scena koronacji Marii została najprawdopodobniej przedstawiona na zwieńczeniu retabulum. Pisze o tym Kaźmierska *Tryptyk Szamotulski z 1521 roku*, dz. cyt.

stawienie rozległego pejzażu, miasta, natomiast na sztychu widoczne są jedynie drzewa. Grób, który stanowi dominujący element w kompozycji przedstawienia szamotulskiego, jest w centrum, na osi, a u Dürera jest nieco przesunięty na lewo. Postać Marii można powiedzieć, że najbardziej podobna jest do norymberskiej ryciny, ze względu na układ rąk, skrzyżowanych na piersiach oraz grupę aniołków podtrzymujących jej szaty po obu stronach, z tym, że na grafice putta po prawej stronie przytrzymują połę płaszcza Boga Ojca. Ustawienie głowy Marii nie jest takie samo, ponieważ niewiasta zwrócona jest na wprost widza, natomiast u Dürera pochyla lekko głowę do dołu i kieruje w bok.

### *Święta Anna Samotrzeć ze św. Andrzejem i św. Hieronimem*

Analogię dla postaci Marii z obrazu *Święta Anna Samotrzeć ze św. Andrzejem i św. Hieronimem* (il. 13) można odnaleźć w sztychu Albrechta Dürera *Młody chłop i jego żona* (il. 14) datowanego na 1495-1496. Zestawić tutaj można figurę Marii z postacią kobiecą z grafiki, szczególnie upozowanie postaci przed-



Il. 13

*Święta Anna Samotrzeć ze św. Andrzejem i św. Hieronimem*, ok. 1520/1521



Il. 14

Albrecht Dürer, *Młody chłop i jego żona* (*Der junge Bauer und seine Frau*), 1495-1496, Norymberga, wym. 107 × 76, nr inw. 3994, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (źródło: Virtuelles Kupferstichkabinett, strona WWW: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/>)



stawionej w ujęciu trzech czwartych, a także ukształtowanie draperii sukni, układ odzienia wierzchniego spływającego na ziemię z tyłu ukazanych niewiast. Analogiczna wydaje się miskowa, półokrągła fałda pod lewą ręką postaci oraz plisowana spodnia suknia wystająca spod wierzchniego odzienia po lewej stronie przy podłożu. Warkocz oplatający głowę niewiasty z drzeworytu nasuwa pewne podobieństwa do plecionkowego wianka na głowie Marii. Szamotulski artysta redukuje pewne elementy, wykorzystując jednakże ogólną bryłę sukni kobiecej.

### Skrzydła tryptyku szamotulskiego

Artysta prawdopodobnie do przedstawienia postaci św. Barbary z kwatery tryptyku z Szamotuł (il. 15) wykorzystał sztych Albrechta Dürera *Kucharz i jego kobieta* (*Der Koch und sein Weib*) datowanego na 1496-1497 (il. 16). Podobieństwo nie narzuca się od razu, jednakże pewne elementy wykazują analogię do tegoż sztychu. Można tu wskazać m.in. opadający z przodu postaci materiał



II. 15

Święta Barbara i św. Dorota, kwatera tryptyku *Wniebowzięcia NM Panny* (źródło: A. Kaźmierska, *Tryptyk szamotulski z 1521 r.*, IHS, [maszynopis], Poznań 1951)



II. 16

Albrecht Dürer, *Kucharz i jego kobieta* (*Der Koch und sein Weib*), 1496-1497, Norimberga, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, sygnatura: ADürer AB 3.135, nr inw. 4372, wym. 110 × 78 (źródło: Virtuelles Kupferstichkabinett, strona WWW: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/>)

o przybliżonym kształcie równoległoboku. Malarz upraszcza go do płaskiej materii, redukując fałdy i sam kształt. Suknia z pionowymi plisami oraz wystającym spoza niej butem także jest analogiczna. Płaszcz, który okrywa w charakterystyczny sposób lewe ramię postaci wraz z całą zgiętą w łokciu ręką, również przypomina kompozycję wierzchniego odzienia ze sztychu. Malarz dodał fałdy niepojawiające się na rycinie, wzorując się jedynie na zgrubionej lewej krawędzi płaszcza oraz trójkątnym wgłębieniu pod łokciem. Lewa dłoń św. Barbary przypomina układ z grafiki, jednakże na obrazie kobieta trzyma kielich.

Można uznać, że ubiór św. Metodego (il. 9) ukazany w kwaterze tryptyku Wniebowzięcia N.M. Panny z Szamotuł naśladuje strój postaci św. Piotra z drzeworytu *Weronika ze Świętymi Piotrem i Pawłem* (il. 17) Albrechta Dürera z 1510 r. Postacie różnią się od siebie zasadniczo, ponieważ sylwetka na obrazie jest ustawiona prawie na wprost do widza, z głową zwróconą lekko w prawą stronę, natomiast u Dürera postać skierowana jest w ujęciu trzech czwartych do środka przedstawienia, czyli w lewą stronę, również ukształtowanie postury czy wyraz twarzy jest inny. Jednakże udrapowanie stroju jest podobne. Poła kapy obramionej szerokim pasem pereł zakończona na krawędziach frędzlami sprawia wrażenie zawieszanej w powietrzu tuż pod otwartą księgą trzymaną przez świętego



Il. 17

Albrecht Dürer, *Weronika pomiędzy Świętymi Piotrem i Pawłem*, 1510, drzeworyt B 38, fragment



w prawej dłoni. Ta nieprawidłowość związana jest zapewne z nieumiejętnym wykorzystaniem pierwowzoru graficznego. Na drzeworycie postać stoi „w lustrzanym odbiciu”. Poła kapy zaznaczona została dużym łukiem spływającym wypukłą fałdą w dół i tworzącym trójkątą w formie wypukłość. Na sztychu jest ona wyraźniej zakreślona. Szata św. Piotra na rycinie także zakończona jest frędzlami. U Dürera, jak i na obrazie, spoza obszernej kapy wystaje opadająca na ziemię alba. Modelunek kapy po prawej stronie, a także wystająca dłoń trzymająca pastorał jednoznacznie przekonują o znajomości ryciny niemieckiego grafika przez malarza z szamotulskiego warsztatu.

#### Zwiastowanie z Mądrego z kolekcji Muzeum Zamku w Kórniku

Jako źródła kompozycji sceny z szamotulskiego obrazu Michał Walicki wskazał drzeworyt Georga Erlingera z 1520 r. oraz sztych Albrechta Dürera B19, natomiast Labuda wymienia jeszcze sztych B. 1 Martina Schongauera jako wzór postaci Archanioła Gabriela, a szczególnie jego rozwianej kapy. Sztych Erlingera wzoruje się na wcześniejszych dwóch drzeworytach Dürera datowanych na 1503 r. (drzeworyt B. 83) i 1510 r. (drzeworyt B. 19), dodając jednakże drugoplanową scenę nawiedzenia, integralnie związaną z pierwszoplanowym zwiastowaniem. W 1520 r. Albrecht Dürer doceniony już był przez współczesnych, dlatego jego dzieła naśladowały kolejne pokolenia artystów. Za pośrednictwem sztychu Erlingera możemy szukać analogii także do drzeworytów Dürera. Krajobraz w tle, jak zauważa Kowalski, przywołuje pejzaże szkoły naddunajskiej<sup>84</sup>.

Il. 18

Zwiastowanie z Mądrego, 1529



<sup>84</sup> J. Kowalski, *Kolegiata kórnicka*, dz. cyt., s. 256.



## II. 19

Georg Erlinger (zm. 1541, Bamberg), *Zwiastowanie Marii*, wym. 21,4 × 16,7 (źródło: il. Nr 809, Max Geisberg, *Bilder-Katalog. Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts*), Hans Wechtlin, *Zwiastowanie* (Virtuelles Kupferstichkabinett)

Drzeworyt Erlingera na pierwszym planie ukazuje scenę Zwiastowania (il. 19), natomiast na środku drugiego planu w otworze okiennym rozgrywa się Nawiedzenie. Można odnaleźć kilka wspólnych cech sztychu Erlingera oraz kórnickiego obrazu (il. 18), które jednakże nie przesądzają o bliskim pokrewieństwie tych dzieł. Podobnie jak malowidło kórnickie, kompozycja sceny na drzeworycie została wpisana w prostokąt zamknięty od góry półokrągłym łukiem, tak jak by widz oglądał to wydarzenie przez otwartą arkadę.

Miejsce u Erlingera zostało dokładniej określone. Maria i Archanioł Gabriel znajdują się w pomieszczeniu przesklepionym kolebką, z oknem pośrodku, na ścianie znajduje się półka, z lewej strony na dole został zaznaczony narożnik pokoju, co dodatkowo podkreśla przestrzeń rozgrywanej sceny. Archanioł stoi po lewej stronie, natomiast niewiasta po prawej klęczy na klęczniku, na którym zawija się poła płaszcza<sup>85</sup>, analogicznie jak to zostało rozwiązane w kórnickim obrazie. Tuż nad głową Marii unosi się gołąb. Nawiedzenie widziane na drugim planie przez okno jest bardziej oddalone, postaci na grafice są mniejsze, głównym figurom nie towarzyszą inne niewiasty, jak to ma miejsce na malowidle. Tło jest podobne, składa się na nie górzysty pejzaż i fragment miasta z widoczną bramą po lewej stronie, czyli odwrotnie jak na malowanej tablicy. Na grafice i obrazie Bóg Ojciec jawi się w podobny sposób, w półpostaci, z koroną na głowie, w obłoku na tle nieba w górnej partii przedstawienia. W grafice Dürera z 1503 r. główna scena zwiastowania widziana jest z otwartej wysokiej arkady zwieńczonej półokrągłym łukiem. Postaci zostały oddalone, ukazane w mniejszych proporcjach w stosunku do monumentalnej komnaty. Maria z rękoma

<sup>85</sup> Motyw ten powtórzony z drzeworytu *Zwiastowania* Dürera z 1511 r.



skrzyżowanymi na piersi siedzi przy kłęczniku, nad jej głową umieszczony jest baldachim. Archanioł Gabriel znajduje się po jej prawicy, na tle otworu okiennego także zwieńczonego półokrągłym łukiem. Przez okno widać krajobraz: drzewa, w oddali jakieś budowle, a na niebie, pod łukiem widoczny jest Bóg Ojciec. Artysta zastosował zasady perspektywy zbieżnej, która odgrywa ważną rolę w tym przedstawieniu. Postaci są jakby zmarginalizowane, zajmują jedynie jedną czwartą wysokości całego przedstawienia. W późniejszym *Zwiastowaniu* z 1511 r., wykonanym do cyklu *Małej Pasji* w latach 1509-1511, wydanej w dwóch wersjach w 1511 r., w znacznym stopniu została ograniczona rola tła, postaci są za to monumentalne, zajmują niemal całą kompozycję przedstawienia. Na sztychu została ukazana Maria przed kłęcznikiem ze złożonymi do modlitwy rękoma, nad nią unosi się Gołębica, w tle widać baldachim, a po lewej stronie znajduje się Archanioł Gabriel. Kompozycja pierwszego planu obrazu z Kórnika w swobodny sposób powtarza ten schemat.

Wspomniany przez Labudę sztych B. 1 Martina Schongauera jest prawdopodobnie pierwowzorem dla postaci Archanioła Gabriela ze sceny zwiastowania z Kórnika. Jak pisze autor opracowania, jego „kapa przeniesiona jest wprost ze świata *lamanych*, rządzących się własnym prawem grawitacji, a zarazem uduchowionych form sztuki późnogotyckiej”<sup>86</sup>. Mimo że artysta z szamotulskiego warsztatu operował formami realistycznymi, przywołał jednak, szczególnie w detalach, dekoracyjnie opracowane formy.

### Wpływ Lucasa Cranacha Starszego

Badacze tryptyku *Wniebowzięcia NMP* z Szamotuł, obrazu *Świętej Anny Samotrzcę ze św. Andrzejem i św. Hieronimem*, tryptyku *Zwiastowania* z Mądrego podkreślali wpływy kręgu Cranachowskiego<sup>87</sup>, szczególnie widoczne w krajobrazie będącym tłem. Co ciekawe, wydaje się, że te zależności były bliższe i bardziej złożone, niż oni sądzili. Niewątpliwie artysta pracujący w warsztacie szamotulskim znał grafikę Lucasa Cranacha Starszego, co wykaże poniższa analiza.

Dorobek artystyczny Lucasa Cranacha Starszego (1472-1553), urodzonego w Kronach w Górnej Frankonii, koło Bambergu, stawiany jest obok twórczości takich niemieckich artystów jak Altdorfer, Dürer czy Grünewald<sup>88</sup>. Cranach na przełomie 1500/1501 r. przybył do Wiednia, a od 1505 r. zatrudniony był jako malarz na dworze elektora saskiego Fryderyka Mądrego w Wittenberdze. Jak pisze Wolfgang Hütt, już jego wczesne drzeworyty wskazują na zależność od

<sup>86</sup> A.S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce*, dz. cyt., 1994, s. 94.

<sup>87</sup> A. Sławska, BHS, XXX, nr 1, 1968, s. 127.

<sup>88</sup> M. Friedländer, *Der Holzschnitt*, dz. cyt., s. 127.

graficznej działalności Albrechta Dürera w Norymberdze<sup>89</sup>, jego wpływ uwidacznia się szczególnie w cyklach pasyjnych. Pod koniec 1515 r. Cranach wykonał serię 14 drzeworytów przedstawiającą osoby w ujęciu całopostaciowym, to jest Chrystusa, Pawła i 12 apostołów<sup>90</sup>. Idea wkomponowania monumentalnej postaci w przestrzeń karty pojawiła się już w 1502 r. w grafice ze św. Stefanem<sup>91</sup>. Postaci świętych są duże, stoją na pustym, niewypełnionym szrafowaniem tle, jedynie po obu stronach figury znajdują się elementy świata roślinnego, będące ramą dla bohaterów przedstawień. Jak zaznacza Johannes Jahn<sup>92</sup>, na karcie ze św. Stefanem artysta osiągnął ten efekt przez ukazanie wielokrotnie rozrastających się gałęzi. W drzeworytach z 1515 r. Cranach także ukazał postać stojącą pomiędzy gałęziami, które niejako ją flankują, ale elementy flory są oddane w subtelniejszy sposób i zajmują mniej przestrzeni, wskutek czego są drobnym dodatkiem do samej postaci. Powykręcane gałęzie na altanie ze św. Stefanem łączą się nad figurą, wypełniając szczerlnie przestrzeń grafiki, natomiast na drzeworytach z 1515 r. elementy roślinne nie są dominantą, pozostawiają wolne tło za ukazaną z atrybutem postacią. Pierwowzorem graficznym dla szamotulskiego malarza była niewątpliwie seria z drzeworytami autorstwa Lucasa Cranacha Starszego przedstawiająca Chrystusa i apostołów, na co wskazuje analogiczne ufałdowanie szat, podobne gesty czy postura postaci.

Postać św. Andrzeja (il. 21) z obrazu z kolegiaty szamotulskiej odziana jest w spodnią ciemną szatę, a na ramionach ma w specyficzny sposób narzucony płaszcz. Jego górna partia znajdująca się na prawym ramieniu św. Andrzeja jest częściowo odwrócona tak, że podszewka znajduje się na zewnątrz. Taki sam motyw (lecz dotyczący lewego ramienia) pojawia się na sztychu Cranacha ukazującym tego samego świętego. Dzięki temu można stwierdzić, że twórca *Wniebowzięcia* z Szamotuł zastosował kilka wzorów graficznych autorstwa Cranacha Starszego. Przedstawienie św. Andrzeja (il. 20) pochodzi z tego samego cyklu, co wcześniej wspomniany św. Jakub. W przypadku tego świętego zapożyczenie z drzeworytu jest mniej czytelne, ponieważ postać została wpisana w większą grupę osób, w związku z czym malarz zredukował liczbę fałd i uprościł draperię odzienia. Także tutaj mamy do czynienia z formą lustrzanego odwrócenia postaci z drzeworytu. Apostoł powtarza gest ze sztychu, opiera się o znajdujący się za nim ukośny krzyż. Mężczyzna w obu rękach trzyma otwartą księgę, na malowidle w analogiczny sposób jak na sztychu, nawet księga ma podobnie dekorowaną okładkę w formie dwóch przecinających się pośrodku ozdobnych pasów oraz bordiury.

<sup>89</sup> W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, 1985, s. 230.

<sup>90</sup> J. Jahn, *Lucas Cranach als Graphiker*, Leipzig 1955, s. 53.

<sup>91</sup> M. Friedländer, *Der Holzschnitt*, dz. cyt., s. 129, reprodukcja: s. 130, tabl. 67.

<sup>92</sup> J. Jahn, *Lucas Cranach als Graphiker*, dz. cyt., s. 53.





II. 20  
Lucas Cranach Starszy, Święty Andrzej,  
1515



II. 21  
Święty Andrzej, fragment, *Święta Anna Samo-  
trzeć ze św. Andrzejem i św. Hieronimem*,  
ok. 1520/1521



II. 22  
Lucas Cranach Starszy, Święty Jakub  
Mniejszy, 1515



II. 23  
Święty Łukasz, fragment, tryptyk  
*Wniebowzięcia NM Panny*, 1521

Uderzającym podobieństwem wyróżniają się postać św. Łukasza (il. 23) w kwaterze zamkniętego tryptyku z kolegiaty szamotulskiej i drzeworyt Cranacha przedstawiający św. Jakuba Mniejszego (il. 22), w którym została powtórzona cała sylwetka wraz z udrapowaniem szat. Jedynie głowa została inaczej potraktowana, a cała figura jest jakby lustrzanym odbiciem ze sztychu. U Cranacha głowa jest pochylona w stronę otwartej księgi, pokryta kędzierzawymi, dłuższymi włosami z aureolą w formie owalu, natomiast na malowidle jest wyprostowana, duże oczy skierowane są w dal, czoło zakrywa czapka, włosy są proste i do ramion. W obu przedstawieniach długa spodnia szata okrywa szczelnie postać apostołów, odkrywając jedynie stopy i lewą dłoń na malowidle, a prawą na sztychu. Malarz naśladował nawet drobne fałdy draperii, które świadczą wyraźnie o zapożyczeniu z ryciny. Modelunek zagięć na tunice naśladuje w pełni udrapowanie tej części odzienia ze sztychu. Powtórzone zostały trzy ukośne fałdki pod przedramieniem, jedna wypukła fałda opada na ziemię w formie trójkąta między stopami oraz pojawia się także wgłębne załamanie draperii powyżej, pionowe zmarszczki pod paskiem oraz trzy plisy po prawej stronie (analogiczne jak na sztychu po lewej, zgodnie z lustrzanym odbiciem). Kształt peleryny również został powtórzony na obrazie z drobnymi zmianami. Szczególnie charakterystyczne jest tutaj odtworzenie formy materii pod księgą, osłaniającą jedną rękę świętego i spływającą do wysokości kolan. Fałdy rozchodzące się od górnego punktu (gdzie znajduje się dłoń zakryta tkaniną) tworzą z jednej strony dwie wypukłe plisy oraz pośrodku nierówne zagniecenia z zaokrąglonymi wypustkami kształtowane w trzy półokrągłe powiększające się ku dołowi fałdy, z których trzecia, największa formuje się w fałd miskowy. Widoczna jest tutaj też podszewka, podobnie jak na rycinie, ze zredukowaną jedną fałdą. Malarz wziął także pod uwagę światłocień na drzeworycie, który wiernie naśladował, kładąc cień tam, gdzie jest on wydobyty szrafowaniem na rycinie. Lewa strona poły peleryny zawija się o widoczną rękę, tworząc skos i spłaszczony ukośny fałd z głębokim wgłębieniem tuż pod ręką i księgą. Nad ręką zaś zebrany materiał kreśli kilka zakrzywionych głębokich fałd, wzorowanych na sztychu. Draperia przy prawej krawędzi na malowidle została nieco spłaszczona, zapewne ze względu na ograniczone miejsce na tablicy i konieczność dostosowania się do bocznej krawędzi, przez co formy fałd wydają się nieco rozciągnięte wzdłuż; jednakże w dalszym ciągu wiadać, że malarz miał pod ręką pierwowzór.

Niewątpliwie można zauważyć zależność postaci św. Jana Ewangelisty (il. 25) na tej samej kwaterze od tegoż z drzeworytu Cranacha (il. 24). W obu omawianych przypadkach dłonie przytrzymuje księgę, koniuszki palców sięgają do jej grzbietu. Druga ręka na malowidle jest nieco przesunięta w dół w stosunku do książki, natomiast na sztychu przytrzymuje narożnik. Na malowidle św. Andrzej wpatrzony jest w widza, natomiast u Cranacha ma on pochyloną głowę i wzrok skierowany na księgę. Jednakże sama fizjonomia, włosy czy broda wydają się



podobne, analogicznie jak zwarta postura postaci, nieco przygarbionej, co podkreśla dodatkowo półokrągły łuk górnej partii szat. Twórca tryptyku naśladował ustawienie stóp i rozmieszczenie dłoni ewangelisty ze sztychu. Powtórzył też taki sam gest trzymania kielicha i dłoni z wyprostowanymi dwoma palcami nad naczyniem. Szata została na malowidle uproszczona i zredukowana, ponieważ na drzeworycie poła płaszcza świętego jest silnie poruszona przez wiatr, co daje efekt mocnego modelunku światłocieniowego pozginanej draperii. Jednakże górna partia peleryny i spód szaty z plisami sugerują typ draperii zastosowany przez Cranacha. Na sztychu święty zwrócony jest w kierunku kielicha zatrutego wina z wężem, natomiast na malowidle ewangelista patrzy w dal, w stronę swojego towarzysza. Święty Jan na obrazie ma w charakterystyczny sposób przerzuconą lewą połę płaszcza przez rękę, w której trzyma kielich. Przypomina to motyw z kolejnego sztychu z serii Cranacha ze św. Mateuszem, który ma w podobny sposób uformowaną materię wierzchniego odzienia na ręce trzymającej przedmiot jego męki. Widać, że malarz nie naśladuje wiernie, ale wykorzystuje ten wzór do urozmaicenia ubioru przedstawionej postaci, korzysta z bogatego repertuaru form, jakie odnajduje u Cranacha.



II. 24

Lucas Cranach Starszy, Święty Jan Ewangelista,  
1515

II. 25

Święty Jan Ewangelista, fragment, dawny  
tryptyk *Wniebowzięcia NM Panny* z Szamotuł,  
1521

Pozostając przy Lucasie Cranachu Starszym, warto jeszcze dodać, że na awersie skrzydła tryptyku *Zwiastowania z Mądrego* wyobrażona jest św. Katarzyna (il. 27), która lewym przedramieniem przytrzymuje połę wierzchniego stroju. Gest ten mógł być wzorowany na podobnym przedstawieniu tej samej świętej na drzeworycie (il. 26) tegoż niemieckiego artysty z 1519 r.<sup>93</sup>



Il. 26

Lucas Cranach Straszy, święta Katarzyna, 1519  
(źródło: Johannes Jahn, *Lucas Cranach als Graphiker*, tabl. 94)



Il. 27

Święta Katarzyna, fragment, skrzydło wewnętrzne ołtarza *Zwiastowania z Mądrego*, 1529

\*

Z powyższego wynika, że twórca ołtarza szamotulskiego i pracownicy jego warsztatu, tworząc kompozycję ikonograficzną, czerpali z wielu źródeł graficznych. Co prawda mistrz z Szamotuł nie wykraczał poza ramy ustalony warsztatowy schemat, jednakże biorąc pod uwagę wielostronność inspiracji, można powiedzieć, że świadczą one o znajomości różnych prądów ówczesnej sztuki

<sup>93</sup> J. Jahn, *Lucas Cranach als Graphiker*, dz. cyt., s. 53., tabl. 94.



północnej Europy. Mamy tu do czynienia z wyraźnym przejęciem poszczególnych postaci z wzoru graficznego. Przykładem jest św. Łukasz na tryptyku z Szamotuł, postać została dość wiernie powtórzona z ryciny Lucasa Cranacha Starszego z przedstawieniem św. Jakuba Mniejszego. Są też przypadki zmiany atrybutu świętego oraz naśladowania jedynie fragmentów z drobnymi modyfikacjami czy też przejęcia całego wzoru dosłownie, razem z kompozycją i modelunkiem szat, jak to ma miejsce w predelli z *Pokłonem Trzech Króli*. Można mówić o pewnego rodzaju kompilacji dwóch wzorów w obrębie postaci *Świętego Jana Ewangelisty* z kwatery tryptyku szamotulskiego, w której malarz wykorzystał dwie ryciny Cranacha – *Świętego Jana Ewangelistę* (ułożenie rąk, stóp) oraz *Świętego Mateusza* (naśladownictwo drapowania szaty).

Czerpanie z gotowych wzorów graficznych i dążność do wiernego ich odтворzenia doprowadziła do stworzenia przez szamotulski warsztat własnego stylu, który uwidacznia się szczególnie w sposobie ukazania draperii szat. Prezentowany modelunek fałd materii jest bardzo bogaty i dekoracyjny oraz – co warto podkreślić – różnorodny. Wskazuje to na wykorzystanie przez szamotulskiego twórcę z jednej strony wielu wzorów graficznych, jak i z drugiej, zatrudnianie większej liczby pracowników warsztatu<sup>94</sup>. W niektórych przypadkach (np. w obrazie *Zwiastowania*) draperia kształtowana jest na sposób jeszcze gotycki, w stylu łamanym, z ostrymi kantami, nierealistycznym modelunkiem światłocieniowym, zupełnie inaczej kształtowane są szaty apostołów czy innych świętych w tryptyku *Wniebowzięcia* z szamotulskiej kolegiaty. Mistrz tryptyku z Szamotuł nie powtarza jednakże typu twarzy z grafiki. Jak zauważyli badacze, niektóre przedstawienia twarzy sprawiają wrażenie ujęć portretowych.

Jak dowodzi Andrzej Olszewski, praktyka korzystania ze wzorów graficznych była bardzo rozpowszechniona<sup>95</sup>, prowadziła do wzbogacania formy i kompozycji poprzez zastosowanie współczesnych prądów, nowinek, jakie pojawiały się w sztuce krajów niemieckojęzycznych i na południu od Alp. Często była owocem wędrówki czeladniczej, podczas której malarz zaopatrywał się w różne druki ulotne czy grafiki. Pierwowzory graficzne, z których korzystali artyści z szamotulskiego warsztatu, były stosunkowo świeże. Możemy wymienić wśród nich drzeworyty Lucasa Cranacha Starszego z 1515 i 1519 czy Hansa Süssa von Kulmbacha z 1511 r. i Albrechta Dürera z podobnego okresu, co pozwoliło szamotulskiemu mistrzowi na wykorzystanie najnowszych zasad perspektywy cen-

---

<sup>94</sup> Analizę podziału rąk przeprowadziła już Kaźmierska, później Sławska wydzieliła starszego Mistrza *Wniebowzięcia* i młodszego Mistrza *Zwiastowania*. A. Kaźmierska, *Tryptyk Szamotulski z 1521 roku*, dz. cyt., s. 33-36; A. Sławska, *Malarstwo*, [w:] *Dzieje Wielkopolski*, red. J. Topolski, t. 1, Poznań 1969, s. 664-677.

<sup>95</sup> A. Olszewski, *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Wrocław 1975, s. 119.

tralnej czy modelowanie sylwetki ludzkiej w sposób realistyczny i renesansowy. W warsztacie stosowano także starsze wzory graficzne, chociażby Martina Schongauera *Aniola Zwiastującego* (drzeworyt B 1.) czy *Świętego Marcina* (il. 28) jeszcze z końca XV w. Być może dobór pierwowzorów graficznych dyktowany był także przez zamawiającego obrazy, który należał do najmożniejszego rodu w Wielkopolsce tego czasu. Wyobrażenie patrona Łukasza II Górki, czyli Łukasza Ewangelisty, pojawia się na kwaterze zamkniętego tryptyku, co – jak podkreśla Labuda – „jest koronnym dowodem osobistego udziału Górki w fundacji retabulum”<sup>96</sup>. Dlatego też można wysunąć hipotezę, że fundator nie tylko był współautorem tematyki poszczególnych scen ołtarza, ale prawdopodobnie wymagał także od twórców z warsztatu, któremu zlecał prace, nowych rozwiązań formalnych czy kolorystycznych, by ufundowane przez niego dzieło co najmniej dorównywało tym, które stworzone zostały za mecenatu najmożniejszych w Małopolsce i Wielkopolsce, jak biskupa krakowskiego Jana Konarskiego, Jana Bonera czy kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego.



Il. 28  
Martin Schongauer, Święty Marcin



Il. 29  
Święty Marcin, fragment, lewe skrzydło  
dawnego tryptyku *Wniebowzięcia NM Marii*  
z Szamotuł, ok. 1521

<sup>96</sup> A.S. Labuda, *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce*, dz. cyt., s. 86.



\*

Podjmując się prześledzenia historii i wykonania analizy kompozycyjno-stylistycznej predelli z *Pokłonem Trzech Króli* ze zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu oraz sposobu przekładu drzeworytu na malarstwo na podstawie tegoż obrazu i sztychu Hansa Süssa von Kulmbacha, nie sposób było pominąć samego dawnego tryptyku z Szamotuł, stanowiącego pierwotnie wraz z powyższą predellą ołtarz główny w kościele kolegiackim pod wezwaniem św. Stanisława Biskupa w Szamotulach oraz obrazu *Święta Anna Samotrzcę ze św. Andrzejem i św. Hieronimem* powstałego w tym samym czasie. Studia nad grafiką końca XV i początku XVI w. podejmowane w trakcie badań doprowadziły do odkrycia kolejnych pierwowzorów graficznych, którymi dysponował warsztat, gdzie powstał tryptyk z Szamotuł. W rezultacie, w powyższej pracy udało się ustalić, które grafiki posłużyły jako wzór – bądź mniej lub bardziej widoczne źródła inspiracji – mistrzowi i jego współpracownikom realizującym zlecenie Łukasza II Górki w latach 20. XVI w. W pracy zostało postawione pytanie o charakter i sposób transpozycji z jednego medium w drugie, poziom relacji wzoru graficznego i przedstawienia malarskiego. Porównanie dzieł powstałych z inicjatywy Łukasza II Górki i jego żony Katarzyny z Szamotulskich, które wyszły z tego samego warsztatu, co tryptyk z Szamotuł, z pierwowzorami graficznymi pozwoliło na uzasadnienie tezy, że zostały one stworzone zgodnie z nowożytnymi tendencjami.

Niewątpliwie dzieła omawiane w tej pracy cechuje renesansowy charakter, co podkreślali już badacze tych obiektów. O tym świadczy przede wszystkim to, że figuralne sceny otwierają się na otwarty pejzaż z urozmaiconą topografią, zastępującą średniowieczne złote tło. Mamy tu do czynienia z formacjami skalnymi, płaskimi płacami ziemi, wzgórzami porośniętymi niekiedy przez lasy lub wyrastające samotne drzewa, z widoczną zabudową miejską lub zamkami. W obrazach została także zastosowana perspektywa powietrzna uzyskana za pomocą barw, od ciepłych brązów po rozbielone odcienie niebieskiego. O aktualności omawianego malarstwa świadczą ponadto współczesne stroje zgodne z modą obowiązującą w pierwszej i drugiej dekadzie XVI w., widoczne na predelli z *Pokłonem Trzech Króli*. Na przykład trzewiki z zaokrąglonymi noskami widoczne na nogach murzyńskiego króla na predelli stały się popularne w latach 20. XVI w. i wypierały późnośredniowieczne obuwie o spiczastym zakończeniu. Również nacięcia w ubraniu tegoż monarchy odsłaniające podszewkę o kontrastowej barwie, charakterystyczne dla strojów z lat 20. i 30. XVI w., świadczyły o wpływie na europejską modę ekstrawaganckich strojów niemieckich najemnych żołnierzy. Także długa męska szuba z włoskiej wzorzystej tkaniny, z adamaszkowym lub aksamitnym pokryciem z dużym futrzanym kołnierzem z szerokimi rękawami noszona przez klęczącego króla jest zgodna z trendami obowiązującymi w I poł. XVI w.

Kolorystyka analizowanej predelli świadczy również o wysokim poziomie artystycznym malarza. Twórca zestawia śmiało ze sobą takie barwy, jak zielony i niebieski lub ciemnoniebieski czy sienę wpadającą w fiolet i zielony. Widać tu typowe dla końca XV i I ćwierci XVI w. użycie dwóch par kolorów podstawowych jako głównego ośrodka kompozycji, to jest czerwieni-zieloni, błękitu-żółcienia, przy pozostawieniu tła o przełamanych, półchromatycznych barwach, jak oliwkowy, szarozielonkawy czy brunatnoszary. Szaty pokrywają obficie całą sylwetkę, oddane są w silnym modelunku światłocieniowym, mają liczne modelowane linearnie fałdy, są mocno rozczłonkowane, co szczególnie widoczne jest w przedstawieniach na skrzydłach zamkniętego ołtarza tryptyku z Szamotuł i obrazie ze św. Anną Samotrzcę. W malarstwie reprezentowanym przez warsztat z Szamotuł postać ludzka dominuje nad otoczeniem, zasługuje na szczególną uwagę. Charakteryzuje się przede wszystkim nową „cielesnością” właściwą rycinom Dürera i Cranacha. Postać ludzka sama tworzy przestrzeń, a efekt ten artysta uzyskuje poprzez ukazanie w sugestywny sposób draperii odzienia dodającego masywność bryle, wymowny gest i pozy. Mimo że twarze nie były wzorowane na grafice, są wyraziste, lapidarne, pełne powagi i realności.

Z pewnością na kształtowanie się twórczości mistrza pracującego dla Łukasza II Górki oddziaływały grafiki Albrechta Dürera, Hansa Süssa von Kulmbacha i Lucasa Cranacha Starszego. Na rozumienie sylwetki ludzkiej przez szamotulskiego twórcę wpłynął z pewnością uproszczony i zmonumentalizowany sposób przedstawiania postaci ludzkiej okrytej obficie opadającą draperią szat, a także gesty i pozy bohaterów z drzeworytów Albrechta Dürera tworzonych na przełomie XV i XVI stulecia oraz Lucasa Cranacha z 1515 r.

Pomimo wysokiego poziomu malarstwa w dziełach twórcy Tryptyku z Szamotuł widoczne są pewne potknięcia w konstruowaniu przestrzeni, architektury czy nawet postaci ludzkiej. Jak można przypuszczać, podczas wykonywania *Pokłonu Trzech Króli*, naśladując w pełni kompozycję i usytuowanie postaci w przestrzeni oraz wprowadzając inną postać murzyńskiego monarchy i rezygnując z namalowania roślinności zasłaniającej dolną partię muru za tą sylwetką, nie poradził sobie w pełni i przez to widoczne są błędy. Do mankamentów należy zaliczyć: niejednoznaczny sposób ukazania nóg Murzyna, nie wiadomo bowiem, która noga jest prawa, a która lewa, a także błędne umieszczenie muru w przestrzeni obrazu niezgodne z perspektywą centralną. Jak możemy przypuszczać, artysta nie chciał zakłócać czytelności sceny, co było ważne w przypadku malarstwa ołtarzowego, nie namalował więc krzewów za postacią ostatniego monarchy, które znajdują się na drzeworycie Hansa Süssa von Kulmbacha. Pulpit, przed którym klęczy Maria w obrazie *Zwiastowania*, także został wykreślony niezgodnie z perspektywą centralną. Sarkofag, ustawiony centralnie na obrazie *Wniebowzięcia*, także został w nieprawidłowy sposób zestawiony z postaciami i pejzażem. Można wywnioskować, że szamotulski malarz miał dobry zmysł kolorystyczny,



posługiwał się barwami zgodnie z zasadami obowiązującymi w I poł. XVI w., jednakże nie znał dobrze praw rządzących perspektywą geometryczną, nie w pełni potrafił określić stosunki przestrzenne pomiędzy postaciami i przedmiotami, co widoczne jest szczególnie w scenie *Wniebowzięcia*. Nie umiał także ukazać ruchu, działania; postaci nie są ze sobą splecione wspólną akcją, są raczej zastygłe w swych pozach. Mają nieobecny wyraz twarzy, uciekające w dal spojrzenie; choć niekiedy oblicza ujęte są w portretowy sposób.

Na koniec warto zadać pytanie o artystyczną wartość dzieła opartego na wzorze lub wzorach graficznych. Olszewski odpowiada, że zależy ona w dużej mierze od sposobu wykorzystania pierwowzoru, od tego, czy artysta potrafił swobodnie i twórczo operować formami podpatrzonymi i naśladowanymi z grafiki, czy „traktował ją jako pomoc dla własnej swobodnej inwencji”<sup>97</sup>, czy nieudolnie kopiował pewne fragmenty lub całość. Badacz ten zauważa także, że dobre przeniesienie wzoru graficznego na medium malarskie czy rzeźbiarskie wymaga od twórcy również zdolności technicznych oraz widzenia malarskiego czy rzeźbiarskiego, ponieważ każda technika rządzi się własnymi prawami. Podstawową różnicą jest tutaj skala. W malarstwie istotne są wartości kolorystyczne, o wiele ważniejsze niż w pozostałych gatunkach sztuki. Jak już wspomniano, szamotulski twórca był dobrze wyszkolony pod tym względem, być może podczas wędrówki czeladniczej zapoznał się ze współczesnym malarstwem, szczególnie małopolskim i niemieckim. Przypomnijmy, że w warsztacie, w którym powstał tryptyk z Szamotuł, korzystano ze wzorów stosunkowo świeżych; drze-



II. 30

Albrecht Dürer, *Pokłon Trzech Króli*, ok. 1500, Bazylea, Muzeum Sztuki  
(źródło: F. Anzelewski, *Albrecht Dürer: das malerische Werk*)

<sup>97</sup> A. Olszewski, *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, dz. cyt., s. 118.

woryt Hansa Süssa von Kulmbacha datowany jest na 1511 r., sztychy Albrechta Dürera na 1510 r., a Lucasa Cranacha Starszego na 1515 r. Dopiero przy tryptyku *Zwiastowania* doszukać się można nieco starszych wzorów, jak na przykład dzieła Martina Schongauera jeszcze z II poł. XV w.

Niewątpliwie drzeworyty te wyprzedzały rozwój stylowy malarza pracującego na zlecenie Łukasza II Górki i jego żony. Artysta sprawnie operujący warstwą kolorystyczną przedstawia pejzaż na sposób już renesansowy, jednakże nie w pełni rozumie zasady perspektywy centralnej, dlatego też w błędny sposób przedstawia fragmenty architektury, sarkofag czy pulpit. Na koniec należy podkreślić, że takie cechy jak: wyrafinowana kolorystyka, znajomość perspektywy malarskiej i pewnych zasad perspektywy centralnej, oddanie przestrzenności krajobrazu i architektury, podobieństwo do pejzaży ze szkoły naddunajskiej, świadczą o tym, że twórca tryptyku z Szamotuł zdobył swoją wiedzę malarską w niemieckiej szkole regionalnej.

Warto też przywołać przypisywany Albrechtowi Dürerowi obraz przedstawiający *Pokłon Trzech Króli* powstały około 1500 r. i będący prawdopodobnie predellą do stworzonego przez tegoż artystę ołtarza, znajdującego się obecnie w Muzeum Sztuki w Bazylei (il. 30)<sup>98</sup>. Omawiana w niniejszej pracy predella z Muzeum Archidiecezjalnego z Poznania (il. 3) jest do niego podobna. Powyższy obraz Dürera wykazuje podobieństwo do sztychu Kulmbacha z około 1511 r. (il. 5), szczególnie pod względem kompozycji i rozmieszczenia postaci, a co ciekawe, za sprawą malarskiego medium, przywołuje na myśl bardziej poznańską predellę niż Kulmbachowski drzeworyt, uwidaczniając skomplikowaną zależność pomiędzy grafiką i malarstwem.

Dzieła warsztatu *Wniebowzięcia* z Szamotuł należą do prekursorskich w dobie rodzącego się w Wielkopolsce renesansu. Dlatego też ważne było podjęcie tego tematu. Nie spotkałam się dotychczas z żadną monografią scalającą zagadnienie pierwowzorów graficznych w sztuce XV i XVI w. powstałej w Wielkopolsce. Istnieją jedynie krótkie artykuły, które były podejmowane na uboczu innych istotnych zagadnień. Wobec tego rezultaty przeprowadzonych przeze mnie badań są materiałem do dalszych dociekań nie tylko nad samymi dziełami wchodzącymi w skład warsztatu, ale także zagadnieniem pierwowzorów graficznych dla malarstwa I połowy XVI w.

---

<sup>98</sup> F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer: das malerische Werk*, Berlin 1991, s. 121 (Katalog 6), ryc. 8.



## BIBLIOGRAFIA

**Rękopisy (archiwalia) i maszynopisy niepublikowane**

- Straty (materialne) Parafii Archidiecezji Poznańskiej w latach wojny i okupacji 1939-1945 [ankieta z roku 1967], maszynopis, dostępne w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu.
- Visitatio generalii dioecesis posnaniensis a Mathia Łubieński, episcopo posnaniensis, anno 1628-1630, Decreta et Ordinationes Eccles Collegiata Szamotulien, f 118, dostępne w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu.
- Visitatio Decanatum Czarnków et Oborniki Archidiaconatus Posnaniensis utque Decanatum Grodzisk, Lwówek et Zbąszyn Archidiaconatus Pszczewensis a Joanne Brannecki, Andrea Swinarski et Felice Mietlicki a. 1640 et 1641, cz. 1, f 203, dostępne w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu.
- Visotatio Archidiaconatus posnaniensis a Francisco Libowicz canonico Posnaniensi de mandato anno 1726-1728.

**Publikacje**

- Chmarzyński G., *Sztuka Poznania w dobie Odrodzenia*, „Przegląd Zachodni. Studia nad Odrodzeniem i Kopernikiem” nr 11-12/1953, s. 627-644.
- Chmarzyński G., *Wielkopolska plastyka gotycka*, Poznań 1936.
- Gumowski M., *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Wybór i opis cenniejszych zabytków oraz wybitniejszych dzieł sztuki współczesnej*, Nakładem Drukarni Narodowej, Kraków 1924.
- Każmierska A., *Tryptyk Szamotulski z roku 1521*, Poznań 1951, praca magisterska pisana pod kierunkiem ks. prof. Dettloffa, [maszynopis].
- Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce. Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku (renesans, barok, rokoko)*, t. 2, druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie, Kraków 1926, brak ISBN.
- Labuda A.S., *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice do dziejów kształtowania się środowiska artystycznego na przełomie średniowiecza i czasów nowych*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach*, red. A.S. Labuda, Poznań 1994.
- Sławska A., *Malarstwo*, [w:] *Dzieje Wielkopolski*, red. J. Topolski, t. 1, Poznań 1969, s. 664-677.
- Sławska A., *Malarstwo wielkopolskie 1520-1650*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1952, brak ISBN.
- Zahorska S., *Dzieje malarstwa polskiego*, Wydawnictwo Wiedza o Polsce, Warszawa 1932.

**Bibliografia ogólna**

- Anzelewsky F., *Albrecht Dürer: des malarische Werk*, Berlin 1991.
- Białostocki J., *Dürer*, Wydawnictwo „Sztuka”, Warszawa 1956.

- Brandl R., *A Marianalterpiece by Hans von Kulmbach: A Reconstruction*, "The Metropolitan Museum of Art. Metropolitan Museum Journal", 19/20 (1984-1985), s. 39-62.
- Chojecka E., *Der Einfluss Albrecht Dürers auf die Kunst des 16. Jahrhunderts in Polen*, [w:] *Albrecht Dürer, Zeit und Werk*, Leipzig 1971.
- Dąbówna B., *Warsztat malarza cechowego w Polsce*, [w:] *Studia renesansowe*, red. M. Walkicki, t. 4, 1964, s. 331-379.
- Dettloff S., *Śmierć Matki Boskiej w galerii Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, „Zapiski Muzealne” z. IV-V, 1920, s. 22-30.
- Dobrowolski T., *Istotne cechy późnogotyckiego malarstwa polskiego*, „Folia Historiae Artium”, t. XIV, 1978, s. 5-21.
- Drecka W., *Kulmbach*, Wydawnictwo „Sztuka”, Warszawa 1957.
- Dworzaczek W. [hasło: Łukasz Górka], [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1981, ISBN 83-01-02722-3.
- Dziasek F., *Dogmat Wniebowzięcia*, [w:] *Gratia Plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*, red. B. Przybylski, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań–Warszawa–Lublin 1965, s. 341-380.
- Dzieje Wielkopolski do 1793 roku*, t. 1, red. J. Topolski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1969.
- Friedländer M.J., *Der Holzschnitt*, Walter De Gruyter&Co., Berlin 1970.
- Gąsior A., *Hans Süß von Kulmbachs krakauer Karriere*, [w:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, Jan Thorbecke Verlag, Ostfildern 2006, ISBN 10 3-7995-8401-3, s. 325.
- Gąsiorowski A., *Polski słownik biograficzny*, t. 28, Wrocław 1984.
- Geisberg M., *Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, Hugo Schmidt Verlag, München 1939.
- Górska-Gołaska K., *Słownik historyczno-geograficzny województwa poznańskiego w średniowieczu*, t. 2, 1988-1990.
- Gutkowska-Rychlewska M., *Historia ubiorów*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.
- Hollstein F.W.H., *German engravings etchings and woodcuts ca. 1400-1700*, v. 7, Menno Hertzberger, Amsterdam 1967.
- Hütt W., *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, tłum. S. Błaut, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, ISBN: 83-01-04621-X.
- Jahn J., *Lucas Cranach als Graphiker*, Leipzig 1955.
- Janocha M., *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2001, ISBN 83-88973-01-0.
- Johannes J., *Lucas Cranach als graphiker*, Veb E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1955.
- Kalicki W., *Bezczenna polska Madonna znaleziona w Aszchabadzie*, „Gazeta Wyborcza”, strona WWW: [http://wyborcza.pl/1,75475,5835848,Bezczenna\\_polska\\_Madonna\\_znaleziona\\_w\\_Aszchabadzie.html#ixzz1FZd27v8N](http://wyborcza.pl/1,75475,5835848,Bezczenna_polska_Madonna_znaleziona_w_Aszchabadzie.html#ixzz1FZd27v8N), ostatnia aktualizacja 2008-10-21.



- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5: *Województwo poznańskie*, z. 11: *Powiat krotoszyński*, oprac. Z. i J. Kęłłowscy, Warszawa 1973.
- Kliś Z., *Temat Bożego Narodzenia w polskiej sztuce średniowiecznej*, Kraków 1994, ISBN 83-86554-05-3.
- Klugowska A., *Wyobrażenie pokłonu Trzech Króli w Polskiej plastyce gotyckiej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. dr hab. Alicji Karłowskiej-Kamzowej w IHS UAM, Poznań 1987, [maszynopis].
- Koelitz K., *Hans Suess von Kulmbach und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Schule Dürers*, Verlag von E.A. Seemann, Leipzig 1891.
- Kohte J., *Die Kunstdenkmäler der Landkreise des regierungsbezirks Posen. Im Auftrage des provinzial-verbandes*, Verlag von Julius Springer, Berlin 1896.
- Kopeć J.J., *Bogarodzica w kulturze polskiej XVI wieku*, Redakcja Wydawnictw, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 1997, ISBN 83-228-0543-8.
- Kowalski J., *Kolegiata kórnicka*, Wydawnictwo Fundacja Zakłady Kórnickie, Kórnik 2007, ISBN: 978-83-60591-01-7.
- Kucharski B., *Szamotoły, Kaźmierz i okolice*, Centralny Ośrodek Informacji Turystycznej Oddział w Poznaniu, Poznań 1989, ISBN 83-85034-08-0.
- Künstele K., *Iconographie der christlichen Kunst*, Freiburg 1928.
- Labuda A.S., Secomska K., *Malarstwo gotyckie w Polsce. Synteza*, Warszawa 2004, ISBN 83-7181-318-X.
- Labuda A.S., *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce: studia o dziejach i ludziach*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1994, ISBN: 83-7063-076-6.
- Landau D., Parshall P., *The Renaissance Print: ca. 1470-1550*, Yale University Press, New Haven-London, 1994, ISBN 0-300-05739-3.
- Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Herder, Freiburg im Breisgau 1972, ISBN 3-451-14494-8.
- Lexikon der christlichen ikonographie*, E. Kirschbaum SJ, t. 1, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau 1968, s. 539-549.
- Łukaszewicz J., *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych w dawnej diecezji poznańskiej*, t. 1, Nakładem Księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1858, [dekanat obornicki: Szamotoły].
- Malarstwo gotyckie w Polsce. Synteza*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, vol. 1, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2004, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, ISBN 83-7181-3481-1.
- Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach*, red. A.S. Labuda, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Prace Komisji Historii Sztuki t. 20, Poznań 1994, ISBN 83-7063-076-6.
- Mazurczak M.U., *Miasto w pejzażu malarzkim XV wieku. Niderlandy*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004, ISBN: 83-7363-167-4.
- Mordal P., *Ziemia szamotulska. Przewodnik*, Wielkopolski Ośrodek Informacji Turystycznej, Poznań 1993, ISBN 83-85034-00-5.

- Możdżyńska-Nawotka M., *O modach i strojach*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004.
- Nowacki J., *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, t. 2, Poznań 1964.
- Olszewski A.M., *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1975.
- Późny Gotyk. Studia nad sztuką przełomu Średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Wrocław 1962*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965.
- Raczyński E., *Wspomnienia Wielkopolski, to jest województw poznańskiego, kaliskiego i gnieźnieńskiego*, t. 1, Poznań b.r.
- Ratajczak E., *Skarby kościołów dekanatu szamotulskiego*, Muzeum – Zamek Górków w Szamotułach, Szamotuły 2005, ISBN 83917523-2-2.
- Réau L., *Iconographie De l'Art Chrétien*, Presses Universitaires de France, Paris 1957.
- Rościszewska D., *Dawna grafika europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2005, ISBN 83-89053-38-1.
- Rzepliński H., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983.
- Schiller G., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloher 1966.
- Sikorska J., *Albrecht Dürer Znaczenie i oddziaływanie jego grafiki w XVI wieku*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, katalog wystawy, ISBN 83-7100-127-4.
- Skrudlik M., *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny w nauce kościoła i w sztuce*, Gośćni-Święta Góra 1936.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Smoleń W., *Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce*, Lublin 1987.
- Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Warszawa, 1-4 grudnia 1976 r., red. P. Skubiszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, brak ISBN.
- Sztuka polska czasów nowożytnych*, cz. 1: *Lata 1450-1650*, Warszawa 1952.
- Sztuka sakralna w Polsce*, oprac. T. Dobrzeńcki, J. Ruszczyżówna, Z. Niesiołowska-Rotherowa, Warszawa 1958.
- Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Von der Antike Bis Zur Gegenwart*, Leipzig 1928, s. 92.
- Walicki M., *Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 24: 1962, nr 3 / 4, Warszawa 1962.
- Walicki M., *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961.
- Walicki M., *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI wieku*, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Wydział II, z. 1, Warszawa 1935.
- Walicki M., *Polskimi śladami Kulmbacha*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XVII, 1955.



- Walicki M., *Święta Noc. Boże Narodzenie w polskiej sztuce gotyckiej*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1939.
- Walicki M., *Złoty widnokrąg*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, brak ISBN.
- Wetesko L., *Maior Polonia Sacra. Sztuka sakralna w średniowiecznej Wielkopolsce. Historia tematów, katalog wystawy*, Gniezno 1997.
- Winkler F., *Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbach und Hans Leonard Schäußeleins*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1942.

### SUMMARY

The focus of the study is the relation between the representation of the „Adoration of the Magi” from the Triptych from Szamotuły (housed at the Archdiocesan Museum in Poznań) to a wood engraving by Hans Süß von Kulmbach.

The author shows the differences and similarities between the predella from Szamotuły and the wood engraving. She also argues that the workshop of the Triptych from Szamotuły was a prototype for other works such as the triptych from Szamotuły (1521), the painting „St. Anne with the Virgin and the Child and with St. Andrew and St. Jerome” (ca. 1521), the triptych from Mądre (1529), the painting of Our Lady from Gostyń (1540), the painting of Our Lady from Krobia (1542)).

### Keywords

Poland, Szamotuły, The Szamotuły Triptych, Predella from the Triptych of the “Adoration of the Magi” (1521), The workshop’s graphic prototypes, Hans Süß von Kulmbach

