

ADAM S. LABUDA

INSTYTUT HISTORII SZTUKI UAM

## TRYPTYK ZWIASTOWANIA NAJŚWIĘTSZEJ MARII PANNIE FUNDACJI ŁUKASZA II GÓRKI.

### IKONOGRAFIA, ŹRÓDŁA PROGRAMU OBRAZOWEGO I HISTORYCZNY KONTEKST DZIEŁA

Konserwacja obrazu *Zwiastowanie NMP* ze zbiorów zamkowych w Kórniku (il. 1), przeprowadzona w latach 2012–2013, przywróciła mu w znacznym zakresie wygląd oryginalny i ujawniła też wiele dotąd niewidocznych malarskich walorów przedstawienia<sup>1</sup>. Ta, w pewnej mierze nowa, jakość wizualna skłaniałaby, na obecnie bardziej miarodajnej podstawie, przede wszystkim do badań formalno-stylowych, prowadzących do precyzyjniejszego określenia miejsca dzieła w rozwoju malarstwa polskiego u progu nowożytności. Zadanie to jednak pozostawiam badaniom przyszłym, które – miejmy nadzieję – będą mogły uwzględnić także ogląd oryginałów skrzydeł tryptyku (il. 2, 3, 4), którego część środkową stanowiło *Zwiastowanie*, oraz bliskich tryptykowi kwater retabulum na ołtarz główny w kościele św. Stanisława w Szamotułach. Jak wiadomo, wymienione obiekty, od czasu zakończenia II wojny światowej zaginione, znajdują się w muzeum w stolicy Turkmenistanu Aszchabadzie i od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, gdy ich tam istnienie wyszło na jaw, wciąż czekają na rewindykację, czyli powrót do miejsc macierzystych<sup>2</sup>. W artykule niniejszym, będącym rozszerzoną wersją odczytu wygłoszonego na sympozjum zorganizowanym z okazji zamknięcia wzmiankowanych wyżej prac konserwatorskich, podejmuję rozważania zawarte w mojej rozprawie

---

<sup>1</sup> Konserwacja jest dziełem Magdy Gierowskiej-Dybalskiej i Piotra Dybalskiego. Zob. Magda Gierowska-Dybalska, Piotr Dybalski, *Obraz „Zwiastowanie NMP” 1529 r. ze zbiorów Biblioteki Kórnickiej PAN w Kórniku. Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich*, Poznań 2013. Państwu Dybalskim dziękuję za udostępnienie dokumentacji oraz zezwolenie na opublikowanie niektórych zamieszczonych w niej fotografii. Zob. też: Piotr Dybalski, *Konserwacja i badania obrazu „Zwiastowanie Najświętszej Marii Pannie” w zbiorach Biblioteki Kórnickiej*, w niniejszym tomie.

<sup>2</sup> Ten stan rzeczy jest rezultatem najpierw grabieży w Polsce dóbr artystycznych przez Niemców, potem – przejścia i włączenia ich przez Sowieców w masę dzieł sztuki wywożonych z Niemiec i traktowanych jako wojenne trofeum, bez względu na ich źródnicowane pochodzenie.

o malarstwie wielkopolskim późnego średniowiecza, opublikowanej w 1994 roku<sup>3</sup>. O ile we wcześniejszej literaturze dominowały zagadnienia przyporządkowania stylowo-autorskiego dzieła, jego formalnych źródeł i niektórych elementów jego ikonografii, zwłaszcza obecności motywu sybilli w scenie Zwiastowania<sup>4</sup>, o tyle w wymienionej rozprawie dyskusją objęta została zasadniczo całość złożonej ikonografii przedstawienia oraz jej źródła ideowe. Ikonografia ta została zinterpretowana jako zjawisko poniekąd hybrydyczne: jako, z jednej strony, zdecydowanie katolicka, zachowawcza, z drugiej – wzbogacona o elementy jakoby nowe, wystające z przesłanek humanistyczno-renesansowych. Historyczny kontekst dzieła tworzyła znajomość idei humanistycznych w Poznaniu oraz napięcia wyznaniowe w mieście i w regionie w latach dwudziestych XVI wieku, będące skutkiem naporu idei reformacyjnych. Powyższe zagadnienia podjęli i poznawczo pogłębiali Justyna Jeleniewska i Jacek Kowalski<sup>5</sup>. Studium niniejsze przynosi obszerną analizę walorów przedstawieniowo-ikonograficznych dzieła oraz nowe ustalenia źródeł obrazowych centralnej tablicy ołtarza, które w innym świetle stawiają kwestię spójności względnie hybrydyczności programu ideowego obrazu Zwiastowania. Podjęty jest też problem pierwotnego przeznaczenia tryptyku.

## TRYPTYK ZWIASTOWANIA, FUNDATOR, MIEJSCE PRZEZNACZENIA

Obraz, ukazujący na planie pierwszym Zwiastowanie Marii, na drugim – Nawiedzenie, był, jak już zauważyliśmy, częścią większej całości, tj. środkową tablicą

---

<sup>3</sup> Adam S. Labuda, *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. Adam S. Labuda, Poznań 1994, s. 59–119, tu s. 89–95. Zob. też tenże, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce, na Kujawach i Mazowszu*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: *Synteza*, red. Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, Warszawa 2004 [2005], s. 311–332, tu s. 323–325.

<sup>4</sup> Aniela Sławska, *Malarstwo wielkopolskie 1520–1650. Katalog wystawy*, Poznań 1952, s. 17, nr 4, s. 37 n.; Michał Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk – renesans – wczesny manieryzm*, Warszawa 1961; tenże, *Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI wieku*, [w:] tenże, *Złoty Widnokrąg*, Warszawa 1965, s. 89–103; Aniela Sławska, *Z zagadnień malarstwa I. połowy XVI w.*, [w:] Tadeusz Rudkowski, *Sesja naukowa Oddziału Poznańskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęcona renesansowej sztuce Wielkopolski 10–11 marca 1967 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1968, t. 30, s. 127; też, *Malarstwo*, [w:] *Dzieje Wielkopolski*, t. 1: *Do roku 1793*, red. Jerzy Topolski, Poznań 1969, s. 664–677, tu s. 669.

<sup>5</sup> Justyna Jeleniewska, *Malarstwo wielkopolskie wobec reformacji. Obraz „Zwiastowania” w zbiorach kórnickich*, [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław, listopad 1999, red. Jan Harasimowicz, Warszawa 2000, s. 119–129; Jacek Kowalski, *Kolegiata Kórnicka. Od prywatnej świątyni do romantycznego sejmu Rzeczypospolitej. Monografia artystyczna z fotografiami Mikołaja Potockiego*, Kórnik 2007, s. 250–260. Zob. też Róża Kaśniewska, *Zamek w Kórniku*, Kórnik 1908, s. 18 n.

retabulum ołtarzowego w typie tryptyku<sup>6</sup>. Środkową kwaterę flankowały dwa ruchome skrzydła z wyobrazeniami św. Stanisława po lewej (heraldycznie po prawej) i św. Katarzyny po prawej (il. 2, 3). Ponad postaciami świętych zostały ukazane, jakby wylaniające się z obłoków, popiersia proroka Izajasza (nad św. Stanisławem) i Zachariasza, kapłana w świątyni jerozolimskiej, ojca św. Jana Chrzciciela i męża Elżbiety (nad św. Katarzyną). Rewersy kwater bocznych ukazywały wyobrażenia Chrystusa Bolesnego i Matki Boskiej Bolesnej (il. 4). Skrzydła znajdowały się do II wojny światowej w kościele parafialnym pw. św. Jadwigi w Mądrzem, a dziś – jak wiemy – przechowywane są w muzeum w Aszchabadzie.

Pierwotne obramienie kwatery środkowej z pewnością było podobne do odpowiedniego rozwiązania w kwaterach bocznych. Ramę obrazu musiała obiegać dekoracja w postaci powtarzających się stylizowanych owoców granatu. Z kolei ćwierćłuki na awersie i rewersie skrzydeł miały odpowiednik w zamknięciu środkowej tablicy w postaci łuku pełnego, przy zastosowaniu w narożnikach tego samego ornamentu liści dębowych i stylizowanego żołędzia. W tym miejscu trzeba przywołać rozwiązanie dawnego, monumentalnego retabulum ołtarza głównego z kościoła św. Stanisława w Szamotułach: jest widoczne, że dekoracyjne ramy ołtarza kórnickiego powtarzają rozwiązanie szamotulskie, lecz tu tablicę środkową wieńczył odcinek łuku<sup>7</sup>. Być może ten sam stolarz-szymer wykonał obramienia obu retabulów.

Fundatorem dzieła był Łukasz II Górka, magnat i wielkopolski dygnitarz, o którym szeroko traktuje Tomasz Jurek w niniejszym tomie<sup>8</sup>. Górka kazał namalować się na miejscu reprezentacyjnym (il. 5), nieomal pośrodku dolnej partii przedstawienia, jakby za herbem, umieszczonym dokładnie na jego osi; jest pomniejszony w stosunku do dwóch głównych aktorów historycznego wydarzenia, klęczy, modlitewnie podnosi oczy ku Marii, z jego ust zdają się wypływać utrwalone napisem błagalne słowa: MATER DEI MISERERE MEI. Mimo oznak pokory nie brak w obecności fundatora pysznej ostentacji. Podnosi ją wspaniały strój postaci, złoty łańcuch zawieszony na szyi – zapewne insygnium starościńskiej władzy, a także pierścienie zdobiące – jak pisze Kowalski – pobożne dłonie<sup>9</sup>. Okazały jest też herb: tarcza zwieńczona pękiem pawich piór i ozdobiona po bokach labrami. Czteropolowa tarcza ukazuje godła Łodzia (własny i ojca), Odrowąż (matki), Nałęcz (babki ojczyściej) i Sulima (babki macierzystej). W klejnocie powtórzone jest godło Łodzia z pękiem pawich piór. Złożonym herbem fundator wywodzi

<sup>6</sup> Wygląd tryptyku unaocznia fotomontaż opublikowany przez Jacka Kowalskiego, *Kolegiata Kórnicka...*, s. 251.

<sup>7</sup> Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice...*, il. 52, 54–55.

<sup>8</sup> Tomasz Jurek, *Łukasz Górka – magnat i mecenas*, w niniejszym tomie.

<sup>9</sup> Jacek Kowalski, *Kolegiata Kórnicka...*, s. 252.

genealogię rodu i eksponuje jego dostojęństwo<sup>10</sup>. Obok herbu umieszczona jest data: 1529.

Zagadnienie pierwotnego miejsca przeznaczenia tryptyku nie stało się, jak dotąd, przedmiotem dociekliwych poszukiwań. Milcząco zakładany fakt, iż ołtarz w całości – nim jego środkowa część trafiła do zbiorów Tytusa Działyńskiego – znajdował się w kościele w Mądrzem, wsi nieodległej od Kórnika, zaś ten ostatni był znaczącym ośrodkiem kościelnym i ważnym rezydencjonalnym ogniwem rozległych posiadłości Łukasza Górki i jego rodowych poprzedników, sprawił, że w sposób naturalny nasuwała się myśl, iż tryptyk ufundowany został do kolegiaty kórnickiej. Pierwsza opublikowała ten domysł Aniela Sławska<sup>11</sup>. Ostatnio Jacek Kowalski próbował odnaleźć konkretne miejsce w obrębie kościoła, wychodząc ze słusznego założenia, że wielkość i charakter malarsko-ikonograficzny tryptyku raczej wykluczał jego użycie jako ozdoby głównego ołtarza kolegiaty. Domyslał się, że być może empora nad zakrystią pełniła taką funkcję<sup>12</sup>. Istotny zwrot w tej kwestii przyniosło spostrzeżenie Tomasza Jurka, iż ikonograficzny program tryptyku w znacznej mierze znajduje odpowiednik w niektórych uroczyscie obchodzonych świętach roku liturgicznego przy ołtarzu św. Stanisława, który erygował w 1529 roku Łukasz Górka w kaplicy rodowej w katedrze w Poznaniu: stąd najprawdopodobniejsza staje się wysunięta przez tego badacza hipoteza, że tryptyk Zwiastowania zdobił ołtarz wymienionej kaplicy<sup>13</sup>. Do zagadnienia tego powrócimy w końcowej partii niniejszego studium.

## PRZEDSTAWIENIA ZWIASTOWANIA I NAWIEDZENIA

Głównym tematem tablicy środkowej tryptyku jest Zwiastowanie Marii. Na drugim planie ukazana jest scena Nawiedzenia<sup>14</sup>. Tematy identyfikuje napis na

<sup>10</sup> Por. Józef Szymański, *Heraldyka brązowych płyt nagrobnych z Poznania i Szamotuł*, „Kronika Miasta Poznania” 1990, nr 3/4, s. 81 n.

<sup>11</sup> Aniela Sławska, *Z zagadnień malarstwa...*, s. 127; też, *Malarstwo wielkopolskie...*, s. 38; Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice...*, s. 94 n.

<sup>12</sup> Jacek Kowalski, *Kolegiata Kórnicka...*, s. 260. Zob. też Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice...*, s. 94 n., gdzie podobne zastrzeżenia co do funkcji tryptyku jako nastawy ołtarza głównego.

<sup>13</sup> Tomasz Jurek, *Łukasz Górka...*, w nin. tomie s. 27, 29. Rozpoznanie to nastąpiło w dyskusji nad odczytem piszącego te słowa. Odkrywcze, zarazem nieomal spontaniczne wskazanie przez prof. Jurka na informacje zawarte w akcie erekcyjnym ołtarza, które pokrywały się z aspektami ikonografii obrazu Zwiastowania, dowodzi, jak potrzebna jest bezpośrednia dyskusja historyka i historyka sztuki.

<sup>14</sup> W poniższych wywodach na temat ikonografii nawiązuję w niektórych miejscach dosłownie do mojego opracowania: Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice...*, s. 89–92. Jest tu jednak wiele uzupełnień i zmian akcentów. O walorach ikonograficzno-przedstawieniowych obrazu traktuje szeroko Jacek Kowalski, *Kolegiata Kórnicka...*, s. 252 nn.



1. Malarz nieznany, *Zwiastowanie NMP*, kwatera środkowa dawnego tryptyku, 1529 r.  
Zamek w Kórniku. Fot. Piotr Dybalski



2. Malarz nieznaný, *Św. Stanisław Biskup*, awers skrzydła dawnego tryptyku, 1529 r.  
Dawniej Mądre, kościół św. Jadwigi. Fot. archiwalna
3. Malarz nieznaný, *Św. Katarzyna*, awers skrzydła dawnego tryptyku, 1529 r.  
Dawniej Mądre, kościół św. Jadwigi. Fot. archiwalna



4. Malarz nieznany, *Chrystus Bolesny* i *Matka Boska Bolesna*, rewersy skrzydeł dawnego tryptyku, 1529 r.  
Dawniej Mądre, kościół św. Jadwigi. Fot. archiwalna



5. Łukasz Górka, fragm. obrazu *Zwiastowanie NMP*, il. 1. Fot. Piotr Dybalski



6. Bóg Ojciec i Logos-Dzieciątko Jezus, fragm. obrazu *Zwiastowanie NMP*, il. 1.  
Fot. Piotr Dybalski



balustradzie oddzielającej oba plany: ANUCCIACIO ET VISITACIO. Ich literackim fundamentem jest kanoniczny tekst Ewangelii Łukasza (1,26-45). Później powstające teksty religijne wzbogacały wiedzę o zewnętrznych okolicznościach wydarzeń, interpretowały jego sens ideowo-teologiczny i wywierały wpływ na kształt obrazowych przedstawień tematów<sup>15</sup>.

Miejsce, w którym znajdują się Maria i archanioł Gabriel, jest rodzajem otwartego tarasu, za którym widoczny jest rozległy krajobraz. Taras ten jest osobliwy tym, że jego prawą stronę zajmują elementy meblarsko-architektoniczne służące czynnościom religijnym bądź przydające im charakter uroczysty: klęcznik oraz imponujący wspianałością tron. Klęcznik to prostopadłościenny mebel równie szeroki jak długi. Stojący za nim tron ma kształt kamiennej ławy; na jego siedzisku leży zielona poduszka. Ponad tronem wznosi się wysoki, ozdobny baldachim: jego zapleczek tworzy mieniąca się złotem tkanina brokatowa, zaś zwieńczenie zaopatrzone jest w zielone kotary. Przestrzennie niezbyt przekonujące umieszczenie Marii między klęcznikiem i tronem skutkuje optyczną ambiwalencją: klęczy przy klęczniku czy raczej siedzi na tronie? Wydaje się, że intencją malarza było ukazanie klęczenia. Maria Dziewica ma rozpuszczone włosy, spięte diademem, ręce skrzyżowała na piersi. Na pulpicie leży otwarta książka, oznaka, iż przed przybyciem archanioła Gabriela oddawała się lekturze – jak piszą autorzy chrześcijańscy – Starego Testamentu, a tu pasaży prorockich odnoszących się do nadejścia Mesjasza<sup>16</sup>. Ten moment prorocki wzbogacony jest o przedstawienia postaci nie należących do wewnętrznej historii i prehistorii chrześcijaństwa: front klęcznika zdobią mianowicie płyciny z wyobrazeniami sybilli, antycznych, pogańskich wieszczek, mających – w świetle chrześcijańskiej wykładni – zapowiadać nadejście Mesjasza (il. 7)<sup>17</sup>. Ich odrębny status w dyskursie obrazowym akcentuje fakt, że trzy jawią się jako obraz w obrazie, w malarsko zredukowanej formule *en grisaille*, zaś cztery pozostałe przywołane są za pośrednictwem napisów. Trzy sportretowane trzymają wstęgi z napisami: erytrejska, libijska, perska. Napisy identyfikujące sybille delficką, frygijską, samijską i cymeryjską są umieszczone na górnym

---

<sup>15</sup> Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. 1: *Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*, wyd. 2, Gütersloh 1968, s. 44 nn.; Johannes Emminghaus, *Verkündigung an Maria*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. Engelbert Kirschbaum i in., t. 4, Freiburg i in. 1972, szp. 422–437.

<sup>16</sup> Gertrud Schiller, *Ikongraphie...*, s. 52 n.

<sup>17</sup> O sybillach zob. Gerhard Seib, *Sibyllen*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie...*, t. 4, szp. 150 nn.; Emile Mâle, *L'art religieux en France de la fin du Moyen Age. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et ses sources d'inspiration*, wyd. 2, Paris 1922 s. 253 nn.; Wilhelm Vöge, *Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke*, t. II: *Stoffkreis und Gestaltung*, Berlin 1950; Carlo de Clercq, *Contribution à l'iconographie des Sibylles I*, „Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen” 1979, s. 7–66.

i dolnym gzymsie kłęcznika<sup>18</sup>. Archanioł Gabriel przybywa z lewej strony; wydaje się, że nie stoi na podłodze, a lekko unosi się nad nią, zaś rozwiana kapa wskazuje, że oto nadleciał z niebios. Prawą ręką błogosławi, w lewej dzierży berło oplecione wstęgą z napisem AVE GR[ATI]A PLENA, zaczerpniętym z Ewangelii Łukasza (Łk 1,28). Odziany jest w liturgiczny strój diakona: albę, dalmatykę i wspomnianą kapę. Przedstawienie Zwiastowania dopełnione jest unaocznieniem trzech osób Trójcy Świętej (il. 6). W sferze nieba ukazane jest popiersie Boga Ojca. W koronie cesarskiej na głowie, prawą ręką błogosławi, w lewej dzierży jabłko. Popiersie otacza kryza z chmur, w których widnieją głowy aniołów. Dzieciątko Jezus z krzyżem (w kształcie litery T) na ramionach, widoczne na tle nieba, podąża w kierunku Marii. Nad jej głową – na tle zaplecka baldachimu – unosi się Duch Święty pod postacią Gołębiczy. Nad frontie zwieńczenia baldachimu znajduje się napis: SP[IRIT]US S[AN]CTUS I[N] TE DESCE[N]D[IT] (Łk 1,35).

Widoczny za balustradą tarasu rozległy krajobraz stanowi zarówno bezpośrednio otoczenie, jak i tło rozgrywającego się na planie drugim Nawiedzenia (il. 8, 1)<sup>19</sup>. Ewangelista Łukasz przekazał tu, iż „[...] Maryja wybrała się i poszła z pośpiechem w góry do pewnego miasta – *exurgens autem Maria in diebus illis abiit in montana cum festinatione in civitatem Iuda*” (Łk 1,39). Ten górski element jest mocno zaznaczony w przedstawieniu, a wymowna jest też jego kompozycja. W zgodzie z łacińsko-europejskim przyzwyczajeniem „czytania” oko przesuwać się od strony lewej ku prawej doznaje wrażenia przechodzenia od największej dali do planu stosunkowo bliskiego, od krainy dzikiej i bezludnej do przestrzeni zamieszkaanej i cieplej. W krajobrazie dominują trzy elementy: wzgórze po lewej, wzgórze pośrodku i zespół „miasta”, który ma tu kształt założenia rezydencjonalno-zamkowego, piętrzącego się na zboczu wzniesienia. Wspomniane elementy oddzielone są od siebie dolinami, które prowadzą spojrzenie w plany nieskończone dalekie, zlewające się z niebem. Wzgórze po lewej, o uchwytnej szczegółowej morfologii, pozbawione jest pokrycia roślinnego i jawi się przede wszystkim w swej chłodnej, sino-niebieskiej kolorystyce. Góra na osi obrazu wyrasta niczym masywny filar, którego pionowe zbocza czynią go – od strony oglądającego obraz

<sup>18</sup> Napisy przepowiedni sybillińskich (wg Michała Walickiego, *Malarstwo polskie...*, s. 337 n.; zob. też Renata Słoma, *Sybille*, Kraków 2000, s. 140): na górnym gzymsie kłęcznika, z boku: „SIBILLA DELFICA NASCE/TUR PROPHETA ABSQUE M[AT]RIS CO [ITU]”; z przodu: SIBILLA FRIGIA EX OLI[M]PO EXCELSE VENIE[T] / SIBILLA SAMIA ECCE VE[N]IET DIVES ET NASCET[UR]”; na dolnym gzymsie kłęcznika: „S\* ACHIMICA ASCEN[DE]T PUEL/LA QUE FACIE FORMOSA AC PULCRA CAPILLIS...”; na banderolach sybilli na filunkach kłęcznika, z boku: „SIBILLA ERITREA / IN ULTIMA ETATE HUMI/LIABI DEUS”; z przodu: „SIBILLA LIBICA ECCE VENIET / DIES ET ILLUMINABIT DOMINUS D\*T\*” / „SIBILLA PER/SICA ECCE BESTIA CONCULCABE/RIS [D]IGNETUR DO[MINUS]”.

<sup>19</sup> O ikonografii tematu zob. Gertrud Schiller, *Ikonographie...*, s. 65 nn.; Martin Lechner, *Heim-suchung Mariens*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie...*, t. 2, szp. 229–235. Zob. też przyp. 40.

– całkowicie niedostępnym i sugerującym zrazu srogie górskie odludzie. Jednak, inaczej niż w poprzednim przypadku, wierzchołek porośnięty jest kępami drzew, a w głębi płaskowyzu rozsiadła się zabudowa wsi lub miasteczka. Ponadto, trzon tego górskiego filara przyciąga ciepłą, rdzawo-różową barwą. Wreszcie, posuwając się na prawo, natrafiamy na wspomniany już kompleks zamkowo-rezydencjonalny, otulony zielenią koron drzew. Ten ruch od dali do bliskości, od chłodu do ciepła koresponduje z przybywaniem Marii od lewej – witanej po prawej na tle kompleksu mieszkalno-zamkowego. Obraz zatem ukazuje daleki cel wędrówki, jakim było miasto w górach, ale i demonstrować ofiarność brzemiennej Marii, która, udając się do kuzynki, musiała pokonać trasę trudną, wymagającą wyrzeczeń. Moment ten podkreślał już św. Ambroży w swym *Wykładzie Ewangelii według św. Łukasza*, pisząc, iż „ani dzikość gór, ani daleka droga nie powstrzymały [Marii] od gorliwego spełnienia swego obowiązku”, tj. niesienia pomocy brzemiennej krewnej<sup>20</sup>. O trudnej i długiej drodze, którą Maria musiała pokonać, mówi się też we franciszkańskich *Meditationes Vitae Christi*<sup>21</sup>. Ostatni odcinek drogi zdaje się prowadzić Marię ze wzniesienia. Ukazana jest ponad Elżbietą, którą pozdrawia; w swe dłonie ujmuje złożone modlitewnie dłonie Elżbiety, kornie pochylonej przed „Matką [jej] Pana” (Łk 1,43).

Spotykającym się Marii i Elżbiecie towarzyszą dwie pary niewiast. W literaturze religijnej (poczynając od apokryficznych ewangelii) traktującej o życiu Marii i Chrystusa mowa jest o służących bądź pannach służebnych obecnych przy spotkaniu, tak po stronie Marii, jak i Elżbiety. Postacie te pojawiają się również w obrazowych przedstawieniach Nawiedzenia<sup>22</sup>. Nie można wykluczyć, że tak należałoby identyfikować młode kobiety stojące za głównymi bohaterkami sceny. Jednak specyficzny, konsekwentnie równoważny sposób ujęcia niewiast, a także prawdopodobne koneksje obrazowe (zob. niżej) kompozycji kórnickiej, pozwalają domniemywać, że chodzi tu o przedstawienie personifikacji cnót: po stronie Marii – Miłosierdzia i Prawdy, po stronie Elżbiety – Sprawiedliwości i Pokoju. Nie ma o nich mowy w Ewangelii Łukasza. Obie pary przejęte są z wyspekulowanego przez teologów kompleksu zdarzeń, które miały odbyć się w niebie w przełomowym momencie powzięcia przez Boga Ojca bądź Trójcę Świętą decyzji o zbawieniu grzesznej ludzkości<sup>23</sup>. W naszym przypadku istotna była lekcja

<sup>20</sup> Św. Ambroży, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, [w:] *Patrologiae cursus completus...*, t. 15, red. Jacques-Paul Migne, Parisiis 1845, szp. 1559; zob. tenże, *Wykład Ewangelii według św. Łukasza*, tł. O. Władysław Szoldrski, Warszawa 1977 (*Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy*, t. XVI), s. 58 (Księga II, 20).

<sup>21</sup> *Meditations on the life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century* (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. ital. 115), red. Rosalie B. Green, tł. Isa Ragusa, Princeton 1961, s. 22.

<sup>22</sup> F. Tschoch, *Heimsuchung*, III: *Kunstgeschichte*, [w:] *Marienlexikon*, red. Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk, t. 3, St. Ottilien 1991, s. 118–121, tu s. 121.

<sup>23</sup> Gertrud Schiller, *Ikongraphie...*, s. 21. Najstarsze świadectwo konceptu postanowienia o zbawieniu ludzkości znajduje się w kazaniu papieża Leona I (440–461) o Przemienieniu Pańskim.

wersetów 11 i 12 psalmu 85, zatytułowanego *Bliskie jest nasze zbawienie*, czytanego w okresie adwentu i Bożego Narodzenia. Związek typologiczny wersetów z Nawiedzeniem ustanowiony był już w żywocie św. Jana Chrzciciela z IV wieku<sup>24</sup>, a o trwałości tej idei świadczą także obrazowe świadectwa z Bizancjum z przełomu IX i X wieku oraz końca XI wieku<sup>25</sup>. W sferze chrześcijaństwa łacińskiego najbardziej wpływowym autorem okazał się Bernard z Clairvaux, który w swym kazaniu o Zwiastowaniu Marii – wychodząc od wersetów psalmu – przedstawił tzw. proces rajski<sup>26</sup>. Przeprowadzona przez niego rekonstrukcja związanych z nim zdażeń i debat trafiła następnie do popularnych tekstów religijnych, takich jak *Meditationes Vitae Christi*, a zapładniała też wyobraźnię wizjonerów, np. Mechtyldy z Magdeburga<sup>27</sup>. Wykładnia tego psalmu dobrze była znana w kręgu fundatorów tryptyku, co dokumentuje komentarz do sporządzonego przez Walentego Wróbla w latach 1516–1528 tłumaczenia psalmów Dawidowych<sup>28</sup>. Jak wywodził św. Bernard, cnoty wymienione w psalmie podczas rozmowy z Trójcą Świętą spierały się o los znajdującą się w niewoli grzechu ludzkości i zostały pogodzone decyzją Boga Ojca o odkupieniu i posłaniu Chrystusa na ziemię ze zbawczą misją. W ten sposób dopełnić się miały słowa psalmisty: *Misericordia et merita occurrerunt, iustitia et pax deosculatae sunt* – „Miłosierdzie i prawda spotkały się z sobą, sprawiedliwość i pokój pocałowały się” (Psalm 85,11, wg Jakuba Wujka).

Cztery uczestniczki procesu rajskiego, wydarzenia z innej rzeczywistości, zostały „gładko” włączone, jako fizycznie pełnokrwiste osoby, w spójny czasowo-przestrzenny system przedstawienia wydarzenia ziemskiego. Cnoty kroczące za Marią z jednej strony i Elżbietą – z drugiej różnią się kostiumami. Te pierwsze noszą raczej konwencjonalne stroje, na które składa się suknia i płaszcz, zaś białe chusty okrywające ich głowy czynią z nich matrony podobne do zamężnej Elżbiety. Natomiast cnoty postępujące za Elżbietą to młode niewiasty wystrojone w ozdobne czepce, które odnajdujemy też w ubiorach sybilli.

Sceny Zwiastowania i Nawiedzenia uzyskały w obrazie kórnickim redakcję bardzo rozbudowaną, przemyślaną, mieniącą się różnorodnymi implikacjami

<sup>24</sup> Ernst Guldan, „*Et verbum caro factum est*”. *Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild*, „Römisches Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte” 1968, t. 63, s. 147 i przyp. 5.

<sup>25</sup> Ernst Guldan, „*Et verbum caro factum est*”..., s. 145–169, tu s. 147, il. 20a i s. 158.

<sup>26</sup> Bernard z Clairvaux, *In Festo Annuntiationis Beatæ Virginis, Sermo I*, [w:] *Patrologiæ cursus completus*, t. 183, Parisiis 1879, szp. 383–390; zob. Święty Bernard, *Na Zwiastowanie N. Marji Panny. Kazanie I*, [w:] tenże, *Kazania o Najśw. Marji Pannie*, tł. Ildefons Dobicz, Kielce 1924, s. 64–74. Zob. Emile Mâle, *L'art religieux en France...*, s. 36 n.; Ernst Guldan, „*Et verbum caro factum est*”..., s. 160.

<sup>27</sup> *Mediationes Vitae Christi*, s. 1 nn.; Mechtylda z Magdeburga, *Strumień światła boskości*, t. 1, tł. i opr. o. Polikarp Jan Nowak, Kraków 2004, księga III, 9, s. 140 nn.

<sup>28</sup> *Zołtarcz Dawida Proroka i kroniczka rodzinna Jana Wyleżyńskiego*, 1528. Biblioteka Kórnicka, sygn. BK 7, s. 203–205. Zob. niżej s. 62 i przyp. 51 i 52.

teologiczno-doktrynalnymi. Wątek maryjny, a wraz z nim trynitarny, są tu przewodnie. W przedstawieniu Zwiastowania zastosowany został rozpowszechniony, ale zarazem szczególny sposób wizualizacji tajemnicy wcielenia, akcentujący zmysłową obecność wszystkich uczestników świętej akcji kierującej się ku Marii: Boga Ojca, Chrystusa-Logosu w postaci małego dziecka z krzyżem na ramionach, wreszcie Ducha Świętego<sup>29</sup>. Mając na uwadze ów moment unaocznienia, zmysłowej obecności, przyjmuje się, nie bez racji, że w tej formule ikonograficznej chodzi przede wszystkim o wydobycie aktywnej roli Trójcy Świętej w dziele zbawienia, co w omawianym obrazie – w związku z włączeniem w przedstawienie Nawiedzenia czterech cnót – zyskało dodatkowe narracyjne, choć tylko aluzyjnie zakomunikowane rozszerzenie. Rozszerzenie to naprowadzało odbiorcę, obznajomionego z literaturą religijno-dewocyjną, na początek historii zbawienia w niebie, ową naradę i postanowienie o posłaniu Chrystusa na ziemię. Przedstawienie Chrystusa obarczonego krzyżem (co stało się już w niebie) „ujmuje – zgodnie ze słowami Ernsta Guldana – w jedność obie wielkie tajemnice chrześcijaństwa: zdarzenie w Nazarecie i na Golgocie”. Autor ten precyzuje: „wcielenie jest nie tylko warunkiem, ale także składnikiem Odkupienia”<sup>30</sup>.

W kontekście wcielenia wyłania się kwestia określenia udziału Marii w tym akcie i tym samym w dziele zbawienia. Wprawdzie zobrazowanie uformowanego Dzieciątka nim „dotarło” ono do łona swej Matki mogło wzbudzać wątpliwości, czy udział Marii w poczęciu Boga-Człowieka jawi się tu jako pełny, podważony był bowiem uznany przez kościół *modus incarnationis*, zgodnie z którym to Maria obdarzyła Chrystusa ludzkim ciałem<sup>31</sup>. Autorytet w sprawach wiary i dogmatyki, jakim był Antonin z Florencji (1389–1459), sprzeciwiał się tej ikonograficznej osobliwości<sup>32</sup>. Mimo zastrzeżeń stosowana od końca XIII stulecia konwencja trwała w sztuce dalej i przedstawienie kórnickie jest późnym, ale bynajmniej nie

<sup>29</sup> O tej redakcji przedstawienia Zwiastowania zob. podstawowy artykuł Ernsta Guldana, „*Et verbum caro factum est*”... (przyp. 25). Por. też Gertrud Schiller, *Ikongraphie*..., s. 55 n. i Zdzisław Kępiński, *Wit Stwosz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Ołtarz Salwatora*, Wrocław i in. 1969, s. 64 nn.

<sup>30</sup> Ernst Guldan, „*Et verbum caro factum est*”..., s. 160, por. też s. 162 n. Mając na uwadze ukazanie krzyża na ramionach Dzieciątka, myśl tę rozwija Jeleniewska, dokonując skrótu celnego sformułowania Zdzisława Kępińskiego: „krzyż odnosił się ściśle do teologicznego pojmowania poczęcia jako dzieła łaski i miłości Bożej do ludzkości, którą Syn Boży miał zbawić przez swoją mękę. Krzyż oznaczał, że dzieło zbawienia rozpoczęło się w tym momencie, a nie dopiero z początkiem męki Chrystusa” – Justyna Jeleniewska, *Malarstwo wielkopolskie*..., s. 126. Autorka nie podaje źródła tej parafrazy-cytatu – Zdzisław Kępiński, *Wit Stwosz*..., s. 65.

<sup>31</sup> W zgodzie z literą Ewangelii Łukasza (1,31: Oto poczniesz i porodzisz Syna [...]). Zob. Ernst Guldan, „*Et verbum caro factum est*”..., s. 155 n., który przytacza sformułowanie św. Bonawentury z jego komentarza do Ewangelii Łukasza, a konkretnie wersetu przytoczonego wyżej: *ut (Maria) concipiat intra, nihil recipiendo ab extra*.

<sup>32</sup> Ernst Guldan, „*Et verbum caro factum est*”..., s. 156.

odosobnionym przykładem. Konwencja ta w założeniu miała udobitniać rolę Marii w ekonomii zbawienia, wskazując na matkę tego, który odkupienie ludzkości opłaci śmiercią<sup>33</sup>. Krzyż na ramionach Dzieciątka stanowi nie tylko zapowiedź Męki Pana, ale i udziału w niej Marii, który nadaje jej godność współbawicielki i zapewnia skuteczność jej pośrednictwa wobec Boga. Myśli te dopowiada ołtarz zamknięty w sposób typowy dla piętnastowiecznych retabulów w Polsce – przez zestawienie Chrystusa Bolesnego i Matki Boskiej Bolesnej, co więcej – przez formalne upodobnienie jej obrazowego wyobrażenia. Wewnętrzny, teologiczny związek postaci ołtarza otwartego i zamkniętego jest oczywisty, ale nie może ująć uwagi, że w scenie głównej Maria ze złożonymi rękoma pokornie przyjmuje przypisaną jej rolę i gest ten powtarza jako Bolesna (il. 4, 1).

Ukazanie „małego” Chrystusa z krzyżem zmierzającego do łona Matki niesie dalsze doktrynalno-dogmatyczne treści. Już samo przedstawienie „nienarodzonego” ciała Chrystusa spływającego ku Marii przekazuje myśl o ofierze eucharystycznej, przypomina bowiem, że każdorazowa ofiara eucharystyczna jest wcieleniem, stwierdzić można ofiarą-wcieleniem – „koniecznie ciała i krwi, cząsteczki Boga ofiarowanej dla adoracji przez zmysły”<sup>34</sup>. Obie tajemnice dopełniają się i nawzajem oświetlają, a nasz obraz pozwala to zobaczyć. Maria jest wybranym mieszkaniem Zbawiciela<sup>35</sup>. Wokół idei mieszkania autorzy średniowieczni wytworzyli, nie bez podpowiedzi zawartych w Piśmie Świętym, cały szereg brzemiennych w sakramentalno-eucharystyczne konotacje tytułów, które nazywały Bożą Rodzicielkę świątynią Trójcy Świętej, arką przymierza, ołtarzem, tabernakulum<sup>36</sup>. Jednocześnie w ikonografii Zwiastowania późnego średniowiecza przywoływano owe tytuły za pośrednictwem przedmiotów znajdujących się w miejscu przebywania Marii; wśród nich były takie, które miały ceremonialny wymiar i prowadziły do skojarzeń z wydarzeniem o charakterze sakramentalnym, jaką była msza święta wraz z jej kluczowym momentem przeistoczenia, czyli realnego uobecnienia ciała i krwi Chrystusa. W ten sposób można interpretować widoczne na obrazie kór-

<sup>33</sup> W tym kierunku szła wykładnia Zwiastowania Marii franciszkańskiego teologa Dunska Szkota. Podkreślał on też silnie, iż wybranie Marii jako Matki Boga i uwolnienie jej od grzechu pierworodnego miało ścisły związek z zasługą, jaką była męka Chrystusa (Ernst Guldan, „*Et verbum caro factum est*”..., s. 162).

<sup>34</sup> Pierre Chaunu, *Czas reform. Historia religii i cywilizacji (1250–1550)*, tł. Jan Grossfeld, Warszawa 1989, s. 453. W ten sposób autor podkreśla katolicki charakter sakramentu eucharystii w opozycji do rozumienia go przez reformatorów jako „wieczerzy-pamiętki, będącej symbolicznym posiłkiem spożywanym wspólnie na pamiętkę jedynej i doskonałej ofiary [...]”. Tamże, s. 453.

<sup>35</sup> Ernst Guldan, „*Et verbum caro factum est*”..., s. 163.

<sup>36</sup> Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz 1886, s. 10, 17 n., 18 n., 36 n. Zob. też: Gudrun Radler, *Die Schreinmadonna „Vierge Ouvrante”. Von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland. Mit beschreibenden Katalog*, Frankfurt am Main 1990, s. 29 nn.

nickim tron-ławę i baldachim<sup>37</sup>. Ponadto wąż sakramentalno-eucharystyczny, związany z ceremonią mszy świętej, uwyraźniony jest w obrazie kórnickim przez znamieny motyw, jakim jest liturgiczny strój archanioła Gabriela<sup>38</sup>. Nie można przeoczyć, że aura uroczysta i świąteczna emanuje z Marii otoczonej wspaniałymi przedmiotami.

Przedstawienie Nawiedzenia w tle, w perspektywie Zwiastowania, jest rozwiązaniem nierzadko spotykanym w ikonografii późnośredniowiecznej. Ograniczenie się tylko do tych dwóch tematów podkreślało ich szczególny związek, wykraczający poza konstatację ich historyczno-czasowego następstwa. Najpierw jest tu spotkanie brzemiennych Marii i Elżbiety. Jeszcze nienarodzone ciało Chrystusa daje po raz pierwszy o sobie znać wobec Elżbiety, a mówiąc ściśle – w odpowiedzi na pozdrowienie poczętego w jej łonie ostatniego z proroków i prekursora Pana, św. Jana Chrzciciela: „Gdy Elżbieta usłyszała pozdrowienie Maryi, poruszyło się dzieciątko w jej łonie, a Duch Święty napełnił Elżbietę”. Jest to dowód obecności ciała w ciele, zarazem pierwsza stacja życia ziemskiego Chrystusa. Ogniwo to oznacza zamknięcie „historycznej” całości, która bierze początek w aluzyjnie zasugerowanym postanowieniu o zbawieniu, a rozwija się w zejściu Dzieciątka z nieba w łono Marii. Jak ważny był związek zgody na ofiarę w niebie i ziemskiego spotkania Marii i Elżbiety, Chrystusa i św. Jana, demonstrował obraz z warsztatu Konrada Witza (il. 9), który po lewej stronie ukazuje końcowy moment narady Trójcy Świętej, tj. przyjęcie przez Chrystusa roli Baranka ofiarnego, po prawej zaś – bezpośrednio, bez Zwiastowania Marii – Nawiedzenie Elżbiety przez Marię<sup>39</sup>. Uwidocznieni są tutaj, w łonach swych matek, okazując swoje cielesne istnienie, Chrystus i pozdrawiający go św. Jan Chrzciciel. W tej szczególnej obrazowej manifestacji i w tym konkretnym obrazie chodzi przede wszystkim o rozpoznanie wcielenia w ciele<sup>40</sup>. Zarazem gest modlitewnej adoracji ze strony św. Jana

<sup>37</sup> Sven Lüken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*, Göttingen 2000, s. 55. Zob. też Jacek Kowalski, *Kolegiata Kórnicka...*, s. 259.

<sup>38</sup> Zob. Maurice B. McNamee, *Further symbolism in the Portinari Altarpiece*, „The Art Bulletin” 1963, t. 45, s. 142–143; tenże, *The origin of the vested angel as a eucharistic symbol in Flemish painting*, „The Art Bulletin” 1972, t. 54, s. 263–278.

<sup>39</sup> Konrad Witz, *Mit Beiträgen von Bodo Brinkmann, Katharina Georgi, Stephan Kemperdick* i in. [katalog wystawy w Bazylei, Kunstmuseum 6.03–3.07.2011], Ostfildern 2011, s. 169–181, tu zwłaszcza s. 176–177 (tekst Stephan Kemperdick).

<sup>40</sup> Martin Lechner (*Heimsuchung Mariens...*, szp. 230) uznaje to za podstawowe przesłanie wydarzenia: *die Heimsuchung [...] vermittelt die körperliche und visuelle Erkenntnis des Menschwerdung Christi*. Przedstawienia Nawiedzenia ukazujące oboje dzieci w łonach swych matek są bardzo liczne – Hildegard Urner-Astholz, *Die beiden ungeborenen Kinder auf der Darstellung der Visitatio*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte” 1981, t. 38, s. 29–58; Gertrud Schiller, *Ikongraphie...*, s. 66 n.; Ira Westergård, *Approaching Sacred Pregnancy. The Cult of the Visitation and Narrative Altarpieces in Late Fifteenth-Century Florence*, Helsinki 2007, s. 34 nn.

Chrzcziciela naprowadza nas na kolejną warstwę znaczeniową wydarzenia. Wyprowadzony on został z tekstu mówiącego o poruszeniu św. Jana w łonie Elżbiety w momencie wypowiedzenia przez Marię skierowanych do niej słów pozdrowienia. Teolodzy interpretowali owo poruszenie jako akt czołobitności św. Jana w stosunku do Chrystusa, który go uświęcał w perspektywie legitymacji i prawomocności chrztu Chrystusa i wszystkich innych sprawowanych przez Jana. Cytowany już wyżej św. Ambroży pisał: „[Przybywał] Chrystus do Jana. Wreszcie też potem, aby uświęcić chrzest Jana, Pan przyszedł, aby chrzest przyjąć”<sup>41</sup>.

W trzeciej warstwie znaczeniowej zawiera się moment bezpośredniego spotkania starego i nowego przymierza, ostatniego proroka starego prawa i założyciela nowego, prekursora przygotowującego ścieżki i tego, na którego wskaże słowami: oto Baranek Boży. To dla egzegezy naturalne rozumienie wydarzenia w obrazie jest uwidocznione i zarazem umocnione przez dwa motywy figuralne. Pierwszym jest podniesione wyżej rozróżnienie strojów par cnót: te za Elżbietą, upodobnione do pogańskich sybilli, należą do czasu przedchrześcijańskiego, te za Marią – reprezentują już czas nowego przymierza. Definitywne tego rozstrzygnięcie znajdujemy na skrzydle prawym, w którym ponad św. Katarzyną Aleksandryjską w obłoku widnieje popiersie Zachariasza, ojca św. Jana Chrzcziciela. Jest to element niekonwencjonalny, dowodzący i finezji, i konsekwencji w realizacji zamysłu unacznienia bezpośrednich „momentów” przejścia z jednego do drugiego okresu w historii zbawienia. Po lewej stronie centralnego obrazu ukazany jest prorok Starego Testamentu (il. 2), jego odpowiednikiem po prawej jest inny, który zapowiadał nadejście Mesjasza – Zachariasz, ojciec św. Jana Chrzcziciela (il. 3). Napis na wstędze jest fragmentem kantyku Zachariasza *Benedictus*, który ten wyśpiewał po narodzeniu syna i odzyskaniu głosu – a jest to: „*in quibus visitabit (?...) nos oriens ex alto* – Przez nią z wysoka Wschodzące Słońce nas nawiedzi” (Łk 1,78). Zachariasz, który w swym kanktyku wysławia miłosierdzie Boga i nadejście Zbawiciela, niejako proroczo wyznacza rolę swemu synowi, który będzie ostatnim prorokiem Mesjasza nazwanego „Wschodzącym Słońcem”.

Nawiedzenie, a w każdym razie jeden z aspektów wydarzenia zaakcentowany silną ekspozycją Zachariasza, stanowi historyczne domknięcie odwiecznego proroczego przepowiadania wydarzeń zbawczych, który znalazł w programie tryptyku dwojakie rozwinięcie. Hebrajską tradycję przepowiadania, uznaną przez chrześcijańską za własną, reprezentuje wspomniany przed chwilą prorok Izajasz, ukazany ponad figurą św. Stanisława (il. 2). Zapowiada narodziny Chrystusa cytatem ze swoich pism (Izajasz 7,14: „*Ecce Virgo concipiet et pariet*

<sup>41</sup> Św. Ambroży, *Expositio Evangelii...*, s. 59. Zob. też Zdzisław Kepiński, *Wit Stwosz...*, s. 68 n.; Martina Wehrli-Johns, *Bildexegese und Sprachreflexion im Dienste der Kirchenreform. Predigten zum Fest Mariä Heimsuchung aus dem Umfeld des Prager Reformkreises und der dominikanischen Frühoberservanz*, [w:] *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit*, red. René Wetzels, Fabrice Flückiger, Zürich 2010, s. 109–131.



*filium...* – Oto Panna pocznie i porodzi Syna”). W wątek przepowiadania włączony jest również świat pogański poprzez motyw sybilli w scenie Zwiastowania, antycznych prorokiń, które zwiastowały nadejście Zbawiciela krajom Grecji, Italii i Azji Mniejszej. Pojawiają się one na bokach kłęcznika, a więc w obrębie antyczno-klasycznego *decorum* architektonicznego. Mądrość pogańska i chrześcijańska spotykają się zatem i tworzą jedność. Ich spotkanie znajduje swoje potwierdzenie w podniesionym wyżej systematycznym zróżnicowaniu kostiumów cnót w scenie Nawiedzenia.

### **ŹRÓDŁA PROGRAMU OBRAZOWEGO KWATERY ŚRODKOWEJ TRYPTYKU**

Złożona struktura obrazu ukazującego Zwiastowanie i Nawiedzenie stawia nas przed wyzwaniem określenia źródeł przedstawieniowych i ikonograficznych, które malarz niewątpliwie – być może nie bez udziału fundatora lub duchownego doradcy – wykorzystał przy tworzeniu dzieła. W tym zakresie badania dotychczasowe ograniczają się do jednej wskazówki. Michał Walicki uznał, że wzorem dla obrazu kórnickiego była rycina Georga Erlingera z 1520 roku (il. 10), ukazująca na pierwszym planie Zwiastowanie rozgrywające się we wnętrzu domu, na planie drugim – za oknem – Nawiedzenie<sup>42</sup>. Już porównanie formalnego ukształtowania oraz przedstawieniowej zawartości obu dzieł przekonuje, że status ryciny jako wzoru jest nie do utrzymania. Ich podobieństwo sprowadza się wyłącznie do specyficznej dwustopniowej, perspektywicznie rozwiniętej narracji. Istnieje wiele innych precedensów obrazowych z podobnie zakomponowanymi tematami Zwiastowania i Nawiedzenia<sup>43</sup>.

W warstwie przedstawieniowo-stylowej jedynym pewnym zapożyczeniem jest postać archanioła Gabriela, będąca stosunkowo wierną parafrazą ryciny B.2 Schongauera (il. 11). Tron-ława i kłęcznik mają wszelkie cechy manierycznie zabarwionego renesansu północnego; trudno tu jednak pokusić się o wskazanie konkretnych wzorów. Raczej w kręgu bardziej wczesnonowożytnych, aniżeli późnogotyckich pojęć i modeli stylowych należy umieścić przedstawienia sybilli<sup>44</sup>. Również tylko ogólne może być określenie źródła krajobrazu, który w swej morfologii i kolorystyce, ukazaniu wzgórz z przyczepionymi do nich założeniami zamkowo-miejskimi, zdrzewionymi wzniesieniami jako kulisami kompozycji, należy do rodziny

<sup>42</sup> Michał Walicki, *Malarstwo polskie...*, s. 95, il. 51.

<sup>43</sup> Co wykazał Jacek Kowalski, *Kolegiata Kórnicka...*, s. 256 i przyp. 615. Autor odwołał się do materiału zabytkowego z obszaru Niemiec zawartego w katalogu książki Lükena (*Die Verkündigung...*), zestawiając obrazy Zwiastowania z Nawiedzeniem w tle.

<sup>44</sup> Wzorem nie były ilustracje znajdujące się w dziele Filippo Barbieriego *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymus et Augustynum* z roku 1481, co zapewne (bo bez wskazówki bibliograficznej) proponuje Jeleniewska, *Malarstwo wielkopolskie...*, s. 126. Zob. też niżej przyp. 47.

zjawisk, które pojawiły się w sztuce Europy Środkowej pod wpływem Dürera czy przedstawicieli tzw. szkoły naddunajskiej<sup>45</sup>.

Na warstwę ikonograficzną dzieła składa się cały zestaw wyrazistych ideowo motywów i znaków, które uczyniły z przedstawienia nieomal teologiczny traktat. Ich źródłem są – jak się wydaje – motywy obrazowe i ich kombinacje zawarte w księgach liturgicznych i w modlitewnikach, psalterzach czy godzinkach. Do potencjalnych źródeł programu ikonograficznego tablicy kórnickiej najsilniej przybliżyła karta tytułowa francuskiego mszału na użytek Paryża z 1492 roku (il. 12)<sup>46</sup>. Ikonograficznie rozbudowana, rozświetla sens zaprezentowanego na nim połączenia Zwiastowania i Nawiedzenia w ich specyficznych redakcjach ikonograficznych. W górnej strefie karta ukazuje Boga Ojca posyłającego Chrystusa jako Dzieciątka z krzyżem na ziemię, rezultat odbytej narady o zbawieniu ludzkości, którego to wydarzenia mszał jednak nie ilustruje. Poniżej strefy Boga Ojca i Syna zilustrowany jest Psalm 85,11-12. Z lewej widzimy pogodzone Miłosierdzie i Prawdę, które, jako takie zidentyfikowane przez napisy (*Misericordia, Veritas*), stylizowane są na Marię i Elżbietę. Po prawej znajdują się Sprawiedliwość i Pokój. W dolnej strefie karty umieszczone jest Zwiastowanie, któremu towarzyszą wymienione cnoty. Niemal wszystkie sceny i motywy odnajdujemy w obrazie kórnickim. Góra i dół karty – to kórnickie Zwiastowanie. Strefa środkowa miniatury – pozostając ilustracją wersetu psalmu – stanowi jednoznaczny implikację Nawiedzenia, ukazanego w tle tablicy kórnickiej. W jednym i drugim przedstawieniu mamy do czynienia z demonstracją historii inkarnacji z jej doktrynalnymi niuansami: we francuskiej miniaturze po części w porządku parataktycznej współobecności odpowiednich scen i motywów, w Kórniku – silniej w porządku historycznej, ciągłej narracji.

Karta mszału poświęcona Narodzeniu Chrystusa (il. 13) ukazuje nam w całej pełni drugi składnik przedstawienia kórnickiego, mianowicie sybille, których figury wypełniają prawy i dolny margines karty. Należy też zauważyć, że i tu napisy powtarzają fragmenty tekstów zamieszczonych w dziele Filippo Barbieriego *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymus et Augustinum* z roku 1481<sup>47</sup> – a tak też jest w przypadku napisów w obrazie kórnickim, co skłoniło Anielę Sławską do domysłu, że ich źródłem była publikacja włoskiego autora<sup>48</sup>. Rolę pośrednika mógł odegrać także wzór w typie paryskiego mszału.

<sup>45</sup> Na temat artystycznej formacji malarza wypowiedzieli się Sławska, *Z zagadnień...*, s. 127; tejsze, *Malarstwo...*, s. 669 n. oraz Walicki, *Malarstwo polskie...*, s. 338 – konkretnie wskazując jedynie na związki z dziełami wielkopolskimi.

<sup>46</sup> Paryż, Bibliothèque Mazarine, ms. 412, fol. 1. Zob. François Avril, Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France 1440–1520* [katalog wystawy, Bibliothèque Nationale, 16.10.1993–16.01.1994], Paris 1995, s. 259 n., nr 139 (tekst N. Reynaud). Zob. też Emile Mâle, *L'art religieux en France...*, s. 43, przywołuje inne dzieła malarstwa książkowego, należące do tej tradycji przedstawieniowo-ikonograficznej.

<sup>47</sup> François Avril, Nicole Reynaud, *Les manuscrits...*, s. 261.

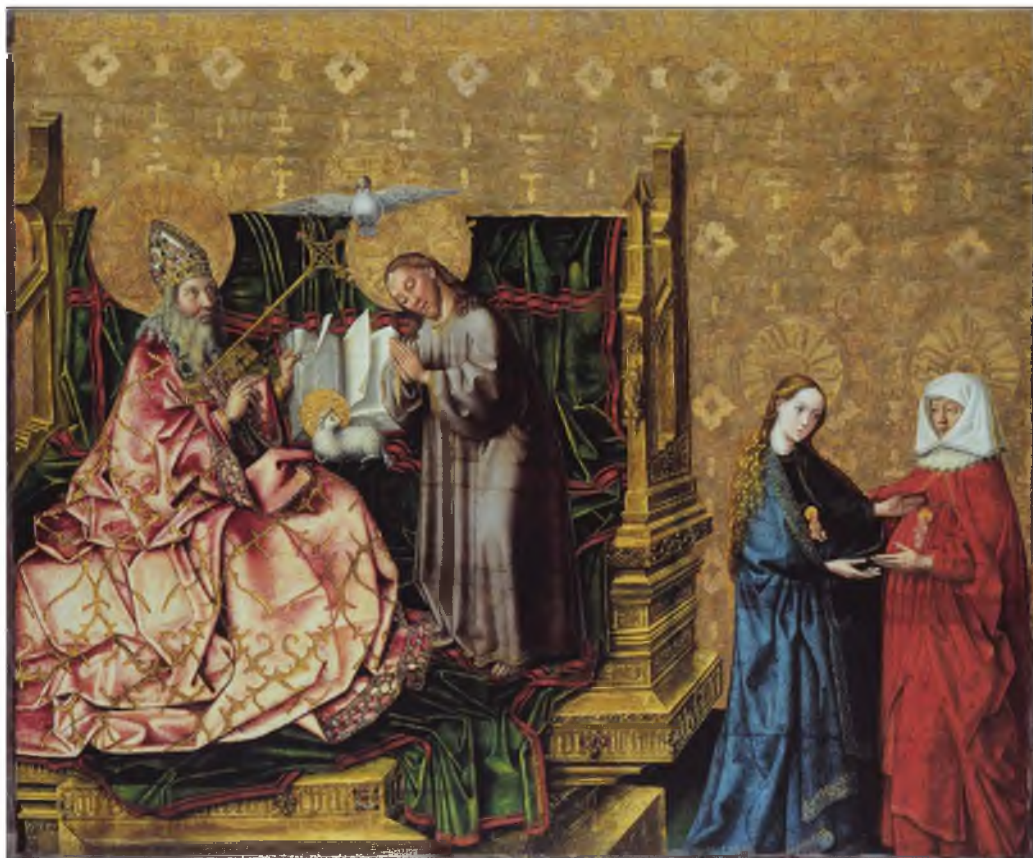
<sup>48</sup> Aniela Sławska, *Z zagadnień...*, s. 127. Zob. też Renata Słoma, *Sybille*, s. 139–140; Jacek Kowalski, *Kolegiata Kórnicka...*, s. 258.



7. Pulpit z przedstawieniami sybilli i napisami ich prorocstw, fragm. obrazu *Zwiastowanie NMP*, il. 1. Fot. Piotr Dybalski



8. Nawiedzenie, fragm. obrazu *Zwiastowanie NMP*, il. 1. Fot. Piotr Dybalski



9. Warsztat Konrada Witz, *Postanowienie o zbawieniu ludzkości i Nawiedzenie*, kwaterna ołtarzowa, ok. 1445. Berlin, Gemäldegalerie.

Wg *Konrad Witz*, Mit Beiträgen von Bodo Brinkmann, Katharina Georgi, Stephan Kemperdick i in. [Katalog wystawy, Bazylea, Kunstmuseum 6.03–3.07.2011], Ostfildern 2011, il. 26



10. Georg Erlinger, *Zwiastowanie Marii*,  
drzeworyt, ok. 1520 r.  
Erlangen, Universitätsbibliothek,  
[www.zeno.org/Kunstwerke/B Erlinger,  
+Georg%3A+Verk%C3%BCndigung+Maria](http://www.zeno.org/Kunstwerke/B+Erlinger,+Georg%3A+Verk%C3%BCndigung+Maria)  
(dostęp 9.07.2015)



11. Martin Schongauer, *Archanioł Gabriel*,  
B.2.  
Wg F. Anzelewsky i in.  
*Der hübsche Martin. Kupferstiche und  
Zeichnungen von Martin Schongauer*,  
Strasbourg 1991, nr katalogu 97, s. 397



12. Karta z przedstawieniem *Trójcy Świętej*, *Cnót* i *Zwiastowaniem*. Mszał na użytek Paryża, 1492 r. Paryż, Bibliothèquē Mazarine, ms. 412, fol. 1. © Bibliothèquē Mazarine, Paris



13. Narodzenie Chrystusa i sybille. Mszał na użytek Paryża, 1492 r.  
 Paryż, Bibliothèque Mazarine, ms. 412, fol. 17. © Bibliothèque Mazarine, Paris



14. „Godzinki” Katarzyny z Kleve, *Bóg Ojciec i Logos-Dzieciątko Jezus*, ok. 1440 r., fol. 85r. Nowy Jork, The Morgan Library & Museum, M. 945.

Wg *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve* [katalog wystawy w Museum Het Valkhof, Nijmegen 2009/2010 i w Morgan Library & Museum, Nowy Jork, 2010], Stuttgart 2009, tabl. 8



Choć mszał paryski z Bibliothèque Mazarine trudno uznać za bezpośrednie źródło konceptu kórnickiego, stanowi jednak zadziwiająco kompletną analogię, jakby indeks ikonograficzny, w którym odnajdujemy repertuar motywów obecnych w tablicy kórnickiej. Należy przeto brać pod uwagę inspirującą rolę ksiąg religijnych tego typu. Przy tworzeniu kórnickiej tablicy mogły mieć także udział „częstkowe” obrazowe wyobrażenia, które pojawiają się jako ilustracje w modlitewnikach. Lektura tych ostatnich, oglądanie ilustracji i będąca ich wynikiem medytacja, mogły nasunąć myśl o zsyntetyzowaniu owych wyobrażeń obrazowych w wymagającym kondensacji przedstawieniu ołtarzowym. Przywołajmy sławne *Godzinki* Katarzyny z Kleve, powstałe około 1440 roku. Można powiedzieć, że kórnicka synteza w jednym polu obrazowym jest w *Godzinkach* „rozpisana” na szereg ilustracji, rozmieszczonych w odpowiednich sekwencjach modlitewnych<sup>49</sup>. Tak więc w obrębie nabożeństwa na cześć NM Panny, między wyobrazeniami Zaślubin Marii z Józefem i Zwiastowania, umieszczona jest osobna scena, w której zasiadający w niebie Bóg Ojciec posyła archanioła Gabriela na ziemię. Z kolei w niedzielnych godzinkach na cześć Trójcy Świętej znajdujemy przedstawienie postanowienia o odkupieniu, następnie scenę, w dalszym ciągu w niebie, w której Bóg Ojciec przekazuje Synowi krzyż, wreszcie scenę, w której Bóg Ojciec posłał już Dzieciątko Jezus z krzyżem na ziemię (il. 14). W innych późniejszych i skromniej ilustrowanych *Godzinkach* napotykamy przy Zwiastowaniu wyobrażenia sybilli czy Dzieciątko Jezus jako *homunculusa*<sup>50</sup>. Materia zobrazowana w jednej tablicy kórnickiej uchwytana jest jakby w stanie rozproszenia na kartach modlitewników.

Choć ten trop badawczy wymagałby dalszych poszukiwań materiałowych, można już teraz pokusić się o pewną konkluzję: zarysowana tu konstelacja genetyczna determinuje status i funkcję tablicy środkowej tryptyku kórnickiego. W swych różnych akcentach i zawartościach kultowych była ona, a wraz z nią pozostałe elementy tryptyku, tłem i odniesieniem dla celebracji liturgicznych. Ponadto, biorąc pod uwagę rozmiar tryptyku, mogła ona łatwo funkcjonować jako obrazowe odniesienie dla nabożeństw podejmowanych poza liturgią – w trybie indywidualnym, np. z modlitewnikiem, psalterzem czy godzinkami w ręce; jako odniesienie dla wersetów i myśli w nich zawartych. Niewiele wiemy o pobożności Łukasza Górki i jego praktykach religijnych, ale sam tryptyk *Zwiastowania* jest świadectwem wysokich standardów w tym zakresie. Również wymowny

<sup>49</sup> Saskia van Bergen, *Übersicht des Bildprogramms im Stundenbuch der Katharina von Kleve (Rekonstruktion)*, [w:] *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve* [katalog wystawy w Museum Het Valkhof, Nijmegen 2009/2010 i w Morgan Library & Museum, Nowy Jork, 2010], Stuttgart 2009, s. 79–82.

<sup>50</sup> *Godzinki książąt Orleańskich*, fol. 16r, drukowane w oficynie Antoine Vêrard’a, Paryż, ok. 1492 oraz *Godzinki NM Panny*, Paryż, ok. 1524/25 – *Fünf Jahrhunderts Buchillustration. Meisterwerke der Buchgraphik aus der Bibliothek Otto Schäffer* [katalog wystawy, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 11.09–15.11.1987, Bayerische Staatsbibliothek München, 4.02–16.04.1988], Nürnberg 1988, s. 38 n., s. 75.

z tego punktu widzenia jest podniesiony przez Justynę Jeleniewską, a ostatnio przez Tomasza Jurka fakt dotyczący małżonki starosty, która „zamówiła (1516–1528) u mistrza Walentego Wróbla z Poznania polskie tłumaczenie psalterza”<sup>51</sup>. Przekład ukazał się drukiem w 1539 roku jako *Żołtarz Dawidów przez mistrza Walentego Wróbla z Poznania na rzecz polską wyłożony*, jego wersja rękopiśmienna z komentarzami istniała już w 1528 roku<sup>52</sup>. W tym świetle dodatkowy argument zyskuje domysł Jeleniewskiej, że przy tworzeniu programu tryptyku Zwiastowania istotny udział miał ten uczony teolog i kaznodzieja, czynny w Poznaniu od 1516 roku<sup>53</sup>. Wreszcie o tym, że fundator i jego bliskie otoczenie dysponowało wiedzą religijną, umiejętnością tworzenia złożonych programów i ich wykorzystania w różnych formach praktyki religijnej, dowodnie świadczy związek programu ikonograficznego tryptyku ze szczególnie kultywowanymi treściami religijnymi prawdopodobnego miejsca jego przeznaczenia. Jak już wzmiankowaliśmy, właściwy trop wskazał Tomasz Jurek, wysuwając domysł, iż tryptyk był przeznaczony na ołtarz św. Stanisława w rodowej kaplicy Górków pw. Św. Krzyża – wiążąc uroczyste msze wotywno w dniach określonych świąt z ikonograficznymi akcentami tryptyku i w szczególności tablicy środkowej; nabożeństwa te przewidywał firmowany przez Łukasza Górkę akt erekcyjny ołtarza, wystawiony w roku 1529, która to data widnieje na obrazie Zwiastowania<sup>54</sup>. Wspomniane msze św. odprawiane były na cześć Trójcy Świętej, Wcielenia lub Zwiastowania Marii, Wniebowzięcia NMP, św. Łukasza, św. Katarzyny, św. Anny, św. Stanisława i Wszystkich Świętych. Wotywy poświęcone Trójcy Świętej, Zwiastowaniu i Wcieleniu znajdują odpowiednik w dwóch centralnych wątkach tematyczno-ideowych tablicy środkowej tryptyku. Na awersach jego skrzydeł wymalowane zostały postacie św. Stanisława, patrona ołtarza, oraz św. Katarzyny, patronki małżonki fundatora. Osobiście nie pojawia się czczony specjalną mszą świętą Łukasz Ewangelista, patron fundatora; jest on jednak tu obecny niejako wirtualnie jako autor przekazów o Zwiastowaniu Marii i Nawiedzeniu.

<sup>51</sup> Justyna Jeleniewska, *Malarstwo wielkopolskie...*, s. 122; Tomasz Jurek, *Łukasz Górka...*, s. 26 i przypis 64 z dalszymi informacjami. Chodzi o *Żołtarz Dawidów przez mistrza Walentego Wróbla z Poznania na rzecz polską wyłożony*, Cracoviae 1539. Jurek podnosi wyniesione z domu rodzinnego kulturalne obycie małżonki Łukasza (tamże, s. 25). Zob. też Rajmund Pietkiewicz, *Wróbel, Walenty*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 20, Lublin 2014, szp. 980.

<sup>52</sup> *Żołtarz Dawida Proroka...* (jak w przyp. 28). Zob. Rajmund Pietkiewicz, „*Żołtarz proroka Dawida*” w przekładzie Walentego Wróbla. *Studium bibliograficzno-bibliologiczne*, [w:] *Ex Oriente Lux. Księga pamiątkowa dla księdza Profesora Antoniego Troniny w 65. rocznicę urodzin*, red. Waldemar Chrostowski, Warszawa 2010, s. 378–398.

<sup>53</sup> Justyna Jeleniewska, *Malarstwo wielkopolskie...*, s. 127 n.

<sup>54</sup> Tomasz Jurek, *Łukasz Górka...*, s. 27 n., 29. O altarii tej zob. też: ks. Józef Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej*. T. 1: *Kościół Katedralny w Poznaniu. Studium historyczne*, Poznań 1959, s. 314, 332 n. Akt fundacyjny zob. *Acta capitulorum nec non iudiciorum ecclesiasticorum selecta*, pod red. Bolesława Ulanowskiego, t. II, Kraków 1902, nr 1819.

Kaplica Św. Krzyża powstała ze scalenia dwóch mniejszych kaplic, św. Leonarda i św. Zofii<sup>55</sup>. Uczyniło ją to pod względem wielkości wyjątkową wśród kaplic katedralnych. Utworzenie jej było dziełem biskupa Uriela Górki. On też ufundował ołtarz główny do kaplicy, nadając mu wezwanie św. Stanisława, ale na definitywną realizację jego, zresztą testamentowego, postanowienia przyszło czekać aż do roku 1529. Łukasz Górka skomasował dobra już wcześniej przypisane altarii i dodał następne. Z hojnym uposażeniem altarii korespondowała jej bogata treść religijna, która znalazła odzwierciedlenie w programie nastawy ołtarzowej.

### IKONOGRAFIA TRYPTYKU W KONTEKŚCIE HISTORYCZNYM

Nim zastanowimy się nad późniejszą historią tryptyku, należy podjąć zagadnienie historycznego kontekstu ufundowania dzieła, tak złożonego i zarazem zdecydowanego w swej religijnej wymowie. Powrócę do niektórych opinii, które sformułowałem w publikacji z 1994 roku, a które – w obliczu powyższego wywodu dotyczącego źródeł koncepcji obrazu Zwiastowania – wymagają korekt i relatywizacji<sup>56</sup>. Istotnym elementem rozwijanej wtedy tezy było stwierdzenie „ostrego” napięcia między arcy- czy – z perspektywy reformacji – starokatolickim programem teologicznym kwatery ze Zwiastowaniem oraz sposobem jego obrazowego wykładania z jednej strony, z drugiej zaś – powiewem humanizmu jako idei nowej, którą w program dzieła miałby wносить motyw sybilli, antyčno-pogańskich wieszczek. Napięcie to miałoby się odzwierciedlać także w stylowo-formalnym ukształtowaniu Zwiastowania. Dominuje w nim bowiem język „nowoczesny”, język północnego renesansu, słownika architektury klasyczej i przebogatego krajobrazu. Wydaje się jednak, że zastosowanie tej konwencji artystycznej w trzeciej dekadzie XVI wieku jest zjawiskiem naturalnym, a jeśli wiązać z nim pewne znaczenia, to nie tyle manifestacją poglądu humanistycznego, ile odwołanie się przez fundatora-możnowładcę do pewnej artystycznej normy, która w stosowny sposób prezentowała jego wysoki status społeczny. Natomiast podtrzymuję opinię, że postać archanioła Gabriela, jakby wyjęta z późnogotyckiego wzornika albo wręcz stosunkowo wierne przekształcenie inwencji arcymistrza późnego gotyku, jakim był Marcin Schongauer, jest demonstracją związku z tradycją, którego objawy w planie ikonografii analizowaliśmy wyżej<sup>57</sup>.

Niewątpliwie repertuar ikonografii jest bardzo tradycyjny. Ponownie wskazać trzeba na rozbudowane, wprost obecne lub implikowane, rozważania wokół Trójcy Świętej, mariologię w całym bogactwie odcieni ideowych, odwołanie się do Pisma i niekanonicznej, żeby nie powiedzieć – apokryficznej, warstwy tradycji jako

<sup>55</sup> Ks. Józef Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej...*, s. 312 nn.

<sup>56</sup> Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice...*, s. 92 nn.

<sup>57</sup> Tamże, s. 94.

bazy narracji literalno-historycznej; dalej: silny udział „scholastycznej” egzegezy oraz idący z nią w parze zmysłowo-naoczny, ale przez to poznawczo skuteczny wykład tajemniczych w istocie prawd wiary (Trójca Święta z *homunculusem*, cnoty w Nawiedzeniu, przywołujące na pamięć deliberacje toczone w niebie). Były to poglądy i sposób prezentacji prawd wiary, na które humanistycznie zorientowane skrzydło Kościoła spoglądało krytycznie, postulując w zamian umiar i prostotę<sup>58</sup>. Natomiast inaczej (aniżeli w studium z 1994 roku) trzeba zdefiniować sytuację sybilli. Temat ten, choć znany był całemu średniowieczu, odradzał się w okresach wzajemnego zbliżania się obu tradycji: antycznej i chrześcijańskiej. Zbliżanie to miało jednak dwie perspektywy. Chrześcijańscy apologetyci przejmowali zapowiedzi pogańskich wieszczek po to, aby świat pogański wbudować w chrześcijaństwo. Zamiarem autorów o orientacji humanistycznej, od włoskich pisarzy XIII wieku poczynając, było przybliżenie chrześcijan do świata pogańsko-antycznego. Wydaje się, że to pierwsze stanowisko było bliższe pomysłodawcom programu ołtarza kórnickiego. Nie negując humanistycznych konotacji związanych z motywem sybilli, uznać je należy za integralną część programu ikonograficznego, który w jego warstwie religijnej określiliśmy jako starokatolicki. Inaczej mówiąc, program (w szczególności kwatery ze Zwiastowaniem) nie był obmyślony tak, że jego twórca z jednej strony czerpał ze starokatolickiego zasobu ikonografii, z drugiej zaś dokonywał uzupełnienia tej ostatniej o element, który wyrastał z odmiennych przesłanek ideowych i jakby „obcego” repertuaru ikonograficznego. Owszem, sybille stanowią istotne rozszerzenie spojrzenia na kluczowy moment w dziejach zbawienia, jednak – jak pokazuje wyposażenie obrazowe mszału paryskiego – bodaj jako część jednolitego konceptu myślowego. Zaprezentowanie kompletnego zestawu prorocko-typologicznych argumentów, starotestamentowych i antyczno-pogańskich, które w pełnej harmonii zapowiadały nadejście Mesjasza (przy tym w łączności z określonym ikonograficznie ujęciem scen nowotestamentowych), miało raczej na celu ukazanie prawomocności prawd wiary Kościoła katolickiego.

W tym miejscu docieramy do kolejnego i istotnego czynnika historycznego, który nadaje rozwijanym w tryptyku kórnickim ideom i argumentom barwy,

---

<sup>58</sup> Jak np. Erazm z Rotterdamu, w Polsce czytany i ceniony. Zauważa w *Metodzie teologii*, że „czystość religii chrześcijańskiej mogłaby się bez [...] [takich poglądów] znakomicie utrzymać”. I ciągnie dalej: „Mąż prawy wierzy, że Chrystus począł się z Ducha Świętego i narodził się z Dziewicy. – Po cóż tu dodawać zaraz tyle szczegółowych «dogmatów», jak: «żywe ciało ludzkie, posiadające wszystkie członki i prawidłowo uformowane, powstałe z najczystszej kropli krwi Dziewicy, małe zrazu jak najmniejszy pajęczek, a równocześnie obdarzone od początku duszą doskonałą [...]». Mnie się wydaje, że naprawdę więcej uczynilibyśmy dla pobożności, gdybyśmy albo wcale, albo przynajmniej z większym szacunkiem dociekali tych szczegółów, o których teraz z taką pewnością siebie wydajemy sądy, i to nawet wobec prostego ludu”. Erazm z Rotterdamu, *Metoda prawdziwej filozofii*, [w:] *Trzy rozprawy*, tł. Juliusz Domański, wyd. 2, Warszawa 1990, s. 115–116 nn.

wyrazistości i celowości właśnie: jest nim kontekst konfesyjnych kontrowersji, jakich widownią stał się Poznań i Wielkopolska w latach dwudziestych XVI wieku. Obszar ten był miejscem żywej recepcji idei luterzańskich<sup>59</sup>. Była ona tak znaczna, że dla przeciwdziałania jej sięgano do drastycznych środków, by wskazać tylko na „spalenie ksiąg luterskich” w 1522 roku, wymuszone na Radzie Miejskiej przez samego Górkę, który i później dążył do wygaszenia proreformacyjnych nastrojów<sup>60</sup>. W świetle powyższych ustaleń ikonograficznych można skonstatować, że tryptykiem kórnickim Łukasz Górka dobitnie zademonstrował wierność wobec wyznania katolickiego – przynajmniej Anno 1529. Wyrażony w nim kult Marii, akcenty sakramentalno-eucharystyczne czy myślenie typologiczne to elementy wyżej już podnoszone, podobnie jak rodzaj obrazowej argumentacji. Do tego tradycyjnego porządku należy ekspozycja świętych na skrzydłach oraz dobitnie zaznaczona wiara w ich i zwłaszcza Marii moc wstawiennictwa<sup>61</sup>. Ponieważ do ołtarza, na którym stała nasza nastawa, przywiązane były beneficja służące odprawianiu mszy świętej w intencji fundatora, to mamy do czynienia z praktyką katolickiej, zwalczanej przez reformatorów kościoła, teologii zastugi<sup>62</sup>.

Być może należy dostrzec pewien rys autpolemiczny w „konfesyjnie” spójnym programie. Jak wiadomo, relacje między obozami wyznaniowymi i postawy ich reprezentantów nie były niezmiennie; był stanowczy opór wobec nowinek luterzańskich, były jednak próby porozumienia skonfliktowanych stron. Sam Górka przyczyniał się do tego, prowadząc debaty z sympatykami Wittenbergi<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> Jolanta Dworzaczkowa, *Reformacja w Wielkopolsce*, [w:] *taż, Reformacja i kontrreformacja w Wielkopolsce*, Poznań 1995, s. 7 nn. W związku z działalnością Górki zob. Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice...*, s. 93 i – znacznie szerzej – Justyna Jeleniewska, *Malarstwo wielkopolskie...*, s. 120 nn. O znaczeniu reformacyjnego kontekstu historycznego dla zrozumienia polemicznego ostrza zdawałoby się neutralnych katolickich programów obrazowych zob. Christian Hecht, *Gegen die Reformation – katholische Kunststiftungen in den ersten Jahrzehnten nach 1517*, [w:] *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563*, red. Andreas Tacke, Regensburg 2008, s. 71–96 oraz Robert Suckale, *Themen und Stil der altgläubiger Bilder 1517–1547*, [w:] *tamże*, s. 34–70.

<sup>60</sup> Włodzimierz Dworzaczek, *Górka, Łukasz 1482–1542*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 8, Wrocław 1959–1960, s. 409–412, tu s. 410.

<sup>61</sup> Zob. tutaj ofensywnie katolickie fundacje ołtarzowe kardynała Albrechta Brandenburskiego – Andreas Tacke, *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt 1520–1540*, Berlin 1992; tenże, *Cranach im Dienste der Papstkirche. Zum Magdalenen-Altar Kardinal Albrechts von Brandenburg*, [w:] *Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540. Zuflucht – Schatzkammer – Residenz* [katalog wystawy], Regensburg 2007, s. 107–121.

<sup>62</sup> Zob. Peter Jezler, *Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge. Ein Einführung*, [w:] *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln*, Zürich 1994, s. 13–26.

<sup>63</sup> Karol Mazurkiewicz, *Początki Akademii Lubrańskiego w Poznaniu (1519–1535). Przyczynek do dziejów rozwoju nauk humanistycznych w Polsce*, Poznań 1921, s. 49.

Aluzją do tego typu starań mogłaby być scena Nawiedzenia – zwłaszcza gdyby przyjąć, że celem owych debat było osiągnięcie jedności wyznaniowej. Idea jedności Kościoła była bowiem związana ze świętem Nawiedzenia szczególnie silnie. Święto ustanowione było przez arcybiskupa Pragi Jana z Jenštejna w jego archidiecezji (w 1386 roku), cztery lata później uznano je jako obowiązujące w całym Kościele. Święto w zamiarze inicjatora miało utorować drogę do duchowej odnowy Kościoła i doprowadzić do przełamania jego schizmy, spowodowanej wyborem antypapieża Klemensa VII w roku 1378. Wybór papieża Marcina V w 1417 roku zamknął ten okres, ale problem jedności Kościoła dotyczył aktualnej w XV wieku unii z Kościołem wschodnim, a także konfesyjnie rozdartych Czech<sup>64</sup>. Przedstawienia Nawiedzenia niosły przekaz o spotkaniu, a w swym głębszym sensie – zgodnego połączenia się dwóch dziejowych porządków. W przypadku kórnickim temat zgody podkreśla obecność cnót, pojednanych przez Boga<sup>65</sup>.

### PROBLEMY HISTORII TRYPTYKU PO 1529 ROKU

Zatrzymajmy się na koniec rozważań nad pytaniem o późniejszą, postfundacyjną historię tryptyku. Kaplica Św. Krzyża po wygaśnięciu rodu Górków przeszła na własność Czarnkowskich<sup>66</sup>. W stuleciach XVII i XVIII poddawana była wielokrotnie reperacjom i remontom. Także wokół nastawy ołtarza głównego podejmowano prace naprawcze, uzupełniające bądź zgoła mające na celu stworzenie nowego retabulum. Ołtarz ten zapewne od lat pięćdziesiątych XVII wieku nosił nazwę Św. Krzyża, co może mieć związek z przeniesieniem do kaplicy w 1652 roku cudownego krucyfiksu z bramy wrocławskiej, który bardzo szybko stał się jej centralnym obiektem. Józef Nowacki utrzymuje, że jeszcze w XVIII wieku osiłą modyfikacji, mających na celu ekspozycję cudownego krucyfiksu, był „dawny ołtarz”, gotycki, wedle rozpoznania autora – szafiasty (zatem ze snycerskimi elementami figuralnymi) i bardzo zniszczony przed demontażem, który nastąpił przed rokiem 1783<sup>67</sup>. Jeśli uznać powyższe rozpoznanie, nie mógł to być tryptyk Zwiastowania – dzieło w całości malowane, którego przetrwało do dziś, rozdzielone w XIX wieku, części zachowane są w dobrym stanie. Tryptyk mógł być przeniesiony – być może jeszcze

<sup>64</sup> Ira Westergård, *Approaching Sacred Pregnancy...*, s. 63 nn.; Martina Wehrli-Johns, *Bildexegese und Sprachreflexion...*, s. 119 nn.; Milada Studničková, *Archbishop Jan of Jenstein and a new iconography of the Visitation of St Elizabeth to the Virgin Mary. Mystic vision and its visualization as an instrument of church policy*, [w:] *Image, memory and devotion. Liber amicorum Paul Crossley*, red. Zoë Opačić, Achim Timmermann, Turnhout 2011, s. 113–120.

<sup>65</sup> Co podniosła Justyna Jeleniewska, *Malarstwo wielkopolskie...*, s. 127.

<sup>66</sup> Szeroko o dziejach kaplicy w okresie nowożytnym traktuje ks. Józef Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej...*, s. 314 nn.

<sup>67</sup> Tamże, s. 317 o „dawnym ołtarzu”. W latach 1783–1787 powstała monumentalna i istniejąca do dziś konstrukcja ołtarzowa. Zob. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Miasto Poznań*, red. Eugeniusz Linette, Zofia Kurzawa, cz. 1: *Ostrów Tumski i Śródka z Komandorią*, Warszawa 1983, s. 27, il. 113.

w XVII wieku – na inne miejsce, w obrębie kaplicy bądź katedry. Precyzyjniejsze rozważania na temat jego historii po 1529 roku w kontekście dziejów wyposażenia kaplicy Św. Krzyża, a także kościoła katedralnego, wymagałyby osobnych poszukiwań archiwalnych, podążających najpierw tropem badań i ustaleń ks. Nowackiego.

Nie można wykluczyć, że nastawa, już w przywołanym wyżej okresie, znalazła się poza katedrą, trafiając do jednego z kościołów diecezji. Tego typu przemieszczenia wyposażenia średniowiecznego bądź dawnego, a zastępowanego przez nowe, były w okresie nowożytnym zjawiskiem często spotykanym. Jak wspominaliśmy, wcześniejsze badania nad tryptykiem Zwiastowania wskazywały na kościół św. Jadwigi w Mądrzem jako wtórne, ale pierwsze uchwytnie miejsce przechowania nastawy. Stamtąd Tytus Działyński miałby przejąć tablicę środkową, pozostawiając w kościele w Mądrzem skrzydła tryptyku, które przetrwały w tym miejscu do II wojny światowej. Tylko ten ostatni fakt, potwierdzony zresztą dopiero w XX wieku, jest tu pewny. Wcześniejsza lokalizacja tryptyku w Mądrzem, przed jego demontażem, jest mocno wątpliwa. Wykonane przed rokiem 1800 wizytacje świątyni zawierają wzmianki o retabulach ołtarzowych, których nie można odnieść do naszego tryptyku<sup>68</sup>. Z kolei Józef Łukaszewicz w sporządzonym w latach pięćdziesiątych XIX wieku opisie kościoła w Mądrzem podkreśla brak w nim godnych uwagi zabytków przeszłości<sup>69</sup>. Choć Łukaszewicz nie miał wysokiego wyobrażenia o dziedzictwie artystycznym Wielkopolski i w związku z tym łatwo mógł pomijać w wizytowanych świątyniach skądinąd cenne zabytki ruchome (w Mądrzem, np. rzeźbę Piety<sup>70</sup>), lepsza wydaje się hipoteza, że Tytus Działyński pozyskał cały tryptyk z innego miejsca, może wręcz – by nawiązać do myśli przed chwilą wysuniętej – z kościoła katedralnego. Gdyby stało się to w latach dwudziestych XIX wieku, przejęcie ułatwić mógł arcybiskup metropolita gnieźnieński i poznański Teofil Wolicki (1769–1829), z którym Działyńskiego łączyła przyjaźń<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> Nastawa w ołtarzu głównym zawierała przedstawienia NMPanny i św. Jadwigi: „*Altare Maius cum Imagine B. Virginis et Sancte Hedvigi*” (*Acta Visitationum ecclesiarum Dioecesis Posnaniensis* [dalej = AV], V 18–2, s. 611, 1695–1696). Ta informacja powtarza się i później, raz bez wzmianki o przedstawieniu NMPanny, a jedynie ze wskazaniem na obraz św. Jadwigi (AV 20–3, s. 490 v, 1726–1728). Dwa boczne ołtarze nie wchodzi w grę: na jednym był obraz św. Anny, na drugim wyobrażenie NMPanny – AV 23, s. 73 (dawna paginacja), 1737–1738). Z zapisu w wizytacji Rydzynskiego z lat 1777–1784 (AV 31, s. 138) wynika, że to ostatnie było rzeźbą. Być może obiektem tym jest zachowana do dziś w kościele św. Jadwigi rzeźba Piety z drugiej ćwierci XV wieku – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. V: *Województwo Poznańskie, zeszyt 24: Powiat Średzki*, opr. Teresa Ruszczynska, Aniela Sławaska, Warszawa 1964, s. 15, il. 83.

<sup>69</sup> Józef Łukaszewicz, *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych, kaplic, klasztorów [...] w dawnej diecezji poznańskiej*, t. 1, Poznań 1858, s. 325 n.

<sup>70</sup> Zob. tamże.

<sup>71</sup> Na okoliczność tę zwróciła mi uwagę dr Kamila Kłudkiewicz, której dziękuję za dyskusję o możliwych losach tryptyku Zwiastowania w kontekście zbieractwa Tytusa i Jana Działyńskich.

Niezależnie od tego, kiedy i skąd tryptyk trafił do Kórnika, tu najprawdopodobniej został rozmontowany w związku z zamiarem włączenia tablicy środkowej do zamkowych zbiorów muzealnych. Tablica, pierwotnie prostokątna, okryta ozdobnym obramieniem, została przycięta do formy arkadowej i ujęta w nową ramę<sup>72</sup>. Być może u podstaw tego rozwiązania stał koncept muzealno-galeryjny – pragnienie stworzenia obrazu-dzieła sztuki autonomicznego, co zarazem umożliwiło wyraziste zademonstrowanie znaczącego dokumentu historycznego, jakim w obrazie był wizerunek Łukasza II Górki i jego herbu. W tym przypadku los tryptyku „kórnickiego” byłby typowy dla tego czasu: selektywne traktowanie całości i rozmontowywanie całości strukturalnych i funkcjonalnych w okresie XIX-wiecznej muzealizacji dziedzictwa kulturalno-artystycznego było powszechną praktyką<sup>73</sup>. Po demontażu tryptyku jego skrzydła przekazano najpewniej do kościoła w Mądrzem. Mogło to się stać jeszcze za życia Tytusa bądź Jana Działyńskich, mogło też nastąpić później – tu okazję tworzyło powstanie nowej świątyni, wzniesionej w latach 1896–1897.

## SŁOWO KOŃCOWE

Obraz Zwiastowania i cały tryptyk od dawna zajmowały poczesne miejsce w dziejach polskiego malarstwa na przełomie średniowiecza i nowożytności. Wiadomo było, że tryptyk był fundacją znakomitego przedstawiciela możnowładztwa wielkopolskiego. Fakt, iż nastawa była zapewne ozdobą rodowej kaplicy w centralnej świątyni diecezji, dodatkowo podnosi rangę dzieła, które uznać wolno za miernik aspiracji i poglądów ówczesnych elit społecznych w ich działalności fundacyjnej w domenie sztuki religijnej. O ile koneksje artystyczne dzieła,

---

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że jedno z najważniejszych dzieł malarstwa wielkopolskiego, jakim jest obraz Matki Boskiej ze św. św. Perpetuą i Felicją, zwany obrazem z Wróblewa (ob. Warszawa, Muzeum Narodowe), był – zapewne jako fundacja biskupa Jana Lubrańskiego – ufundowany na ołtarz w psalterii (wedle domniemania Zofii Białłowicz-Krygierowej) albo – co bardziej prawdopodobne – na jeden z ołtarzy w kościele katedralnym. W wieku XIX obraz ten znalazł się w posiadaniu hr. Kwilekich z Wróblewa. O obrazie tym zob. Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice...*, s. 72 nn., il. 42.

<sup>72</sup> Obramienia skrzydeł tryptyku są – w świetle przedwojennych fotografii – oryginalne i zachowane w dobrym stanie. Podobnie musiało być w przypadku obramienia tablicy środkowej.

<sup>73</sup> Oczywiście ta uogólniająca konstatacja nasuwa szczegółowe pytanie o wyobrażenia Tytusa Działyńskiego i jego spadkobierców na temat artefaktów-pomników historii i tworzenia muzeum czy ekspozycji w kórnickich pomieszczeniach. Tu, w odniesieniu do Jana Działyńskiego, wiele światła wnosi Kamila Kłudkiewicz, *Rodzenna tradycja, romantyczne zobowiązania i indywidualne koncepcje. Uwagi o kolekcjonerstwie arystokracji w Wielkopolsce w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. Kamila Kłudkiewicz, Michał Mencfel, Warszawa 2014, s. 187–225, tu s. 189 nn. Według autorki zamek jako muzeum jest dziełem Jana Działyńskiego. Czy on byłby autorem nadania formuły muzealnej obrazowi Zwiastowania? Nie wyklucza to możliwości, że tryptyk pozyskał już Tytus Działyński.



zwłaszcza międzynarodowe, wymagają precyzyjniejszego określenia, o tyle jego wymiar treściowy rysuje się wyraziście. Tryptyk, a w szczególności obraz środkowy, prezentuje dyskurs religijny bardzo wyrafinowany, przy tym dobitnie reagujący na otaczający fundatorów świat życia, dążenia i konflikty momentu dziejowego, jakim był przełom średniowiecza i czasów nowych.

## BIBLIOGRAFIA

### Źródła niedrukowane

- Acta Visitationum ecclesiarum Dioecesis Posnaniensis Poznań, Archiwum Archidiecezjalne.  
Visitatio Archidiaconatus Posnaniensis. N. Załaszowski, 1695–1696, AV 18–2.  
Visitatio Archidiaconatus Posnaniensis. F. Libowicz, 1726–1728, AV 20–3.  
Visitatio Archidiaconatus Posnaniensis. S. Kaczkowski, 1737–1738, AV 23.  
Visitatio Archidiaconatus Posnaniensis. F. Rydzyński, 1777–1784, AV 31.  
„Żołtaz Dawida Proroka i kroniczka rodzinna Jana Wyleżyńskiego”, 1528. Biblioteka Kórnicka, sygn. BK 7.

### Publikacje

- Acta capitulorum nec non iudiciorum ecclesiasticorum selecta*, red. Bolesław Ulanowski, t. II, Kraków 1902.  
Św. Ambroży, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, [w:] *Patrologiae cursus completus...*, t. 15, red. Jacques-Paul Migne, Parisiis 1879, szp. 1527–1850.  
Św. Ambroży, *Wykład Ewangelii według św. Łukasza*, tł. O. Władysław Szoldrski, Warszawa 1977 (*Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy*, t. XVI).  
Avril François, Reynaud Nicole, *Les manuscrits à peintures en France 1440–1520* [katalog wystawy, Bibliothèque Nationale, 16.10.1993–16.01.1994], Paris 1995.  
Bergen Saskia van, *Übersicht des Bildprogramms im Stundenbuch der Katharina von Kleve (Rekonstruktion)*, [w:] *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve* [katalog wystawy w Museum Het Valkhof, Nijmegen 2009/2010 i w Morgan Library & Museum, Nowy Jork, 2010], Stuttgart 2009.  
Św. Bernard z Clairvaux, *In Festo Annuntiationis Beatæ Virginis, Sermo I*, [w:] *Patrologiae cursus completus*, t. 183, Parisiis 1879, szp. 383–390.  
Św. Bernard z Clairvaux, *Na Zwiastowanie N. Marji Panny. Kazanie I*, [w:] tenże, *Kazania o Najśw. Marji Pannie*, tł. Ildefons Dobicz, Kielce 1924, s. 64–74.  
Chaunu Pierre, *Czas reform. Historia religii i cywilizacji (1250–1550)*, tł. J. Grossfeld, Warszawa 1989.  
Clercq Carlo de, *Contribution à l'iconographie des Sibylles I*, „Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen” 1979, s. 7–66.  
Dworzaczek Włodzimierz, *Górka Łukasz 1482–1542*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 8, Wrocław 1959–1960, s. 409–412.  
Dworzaczek Jolanta, *Reformacja w Wielkopolsce*, [w:] też, *Reformacja i kontrreformacja w Wielkopolsce*, Poznań 1995.

- Emminghaus Johannes, *Verkündigung an Maria*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. Engelbert Kirschbaum i in., t. 4, Freiburg i in. 1972, szp. 422–437.
- Erazm z Rotterdamu, *Metoda prawdziwej filozofii*, [w:] *Trzy rozprawy*, tł. Juliusz Domański, wyd. 2, Warszawa 1990.
- Fünf Jahrhunderts Buchillustration. Meisterwerke der Buchgraphik aus der Bibliothek Otto Schäffer* [katalog wystawy, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 11.09–15.11.1987, Bayerische Staatsbibliothek München, 4.02–16.04.1988], Nürnberg 1988.
- Guldán Ernst, „*Et verbum caro factum est*”. *Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild*, „Römisches Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte” 1968, nr 63, s. 145–169.
- Hecht Christian, *Gegen die Reformation – katholische Kunststiftungen in den ersten Jahrzehnten nach 1517*, [w:] *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563*, red. Andreas Tacke, Regensburg 2008, s. 71–96.
- Jeleniewska Justyna, *Malarstwo wielkopolskie wobec reformacji. Obraz „Zwiastowania” w zbiorach kórnickich*, [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław, listopad 1999*, red. Jan Harasimowicz, Warszawa 2000, s. 119–129.
- Jezler Peter, *Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge. Ein Einführung*, [w:] *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln*, Zürich 1994, s. 13–26.
- Jurek Tomasz, *Łukasz Górka – magnat i mecenas*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 2015, z. 32.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. V: *Województwo Poznańskie. Zeszyt 24: Powiat Średzki*, opr. Teresa Ruszczynska, Aniela Sławska, Warszawa 1964.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Miasto Poznań*, red. Eugeniusz Linette, Zofia Kurzawa. Część 1: *Ostrów Tumski i Śródka z Komandorią*, Warszawa 1983.
- Kąsinowska Róża, *Zamek w Kórniku*, Kórnik 1998.
- Kepiński Zdzisław, *Wit Stwosch w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Ołtarz Salwatora*, Wrocław i in. 1969.
- Kłudkiewicz Kamila, *Rodzima tradycja, romantyczne zobowiązania i indywidualne koncepcje. Uwagi o kolekcjonerstwie arystokracji w Wielkopolsce w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. Kamila Kłudkiewicz, Michał Mencfel, Warszawa 2014, s. 187–225.
- Konrad Witz, *Mit Beiträgen von Bodo Brinkmann, Katharina Georgi, Stephan Kemperdick i in.* [Katalog wystawy w Kunstmuseum Basel 6.03–3.07.2011], Ostfildern 2011.
- Kowalski Jacek, *Kolegiata Kórnicka. Od prywatnej świątyni do romantycznego sejmu Rzeczypospolitej. Monografia artystyczna z fotografiami Mikołaja Potockiego*, Kórnik 2007.
- Labuda Adam 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. Adam S. Labuda, Poznań 1994, s. 59–119.
- Labuda Adam S., *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce, na Kujawach i Mazowszu*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: *Synteza*, red. Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, Warszawa 2004 [2005], s. 311–332.
- Lechner Martin, *Heimsuchung Mariens*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. Engelbert Kirschbaum i in., t. 2, Freiburg i in. 1972, szp. 229–235.

- Lüken Sven, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*, Göttingen 2000.
- Łukaszewicz Józef, *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych, kaplic, klasztorów [...] w dawnej dyecezyi poznańskiej*, t. 1, Poznań 1858.
- Mâle Emile, *L'art religieux en France de la fin du Moyen Age. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et ses sources d'inspiration*, wyd. 2, Paris 1922.
- Mazurkiewicz Karol, *Początki Akademii Lubrańskiego w Poznaniu (1519–1535). Przyczynek do dziejów rozwoju nauk humanistycznych w Polsce*, Poznań 1921.
- McNamee Maurice B., *Further symbolism in the Portinari Altarpiece*, „The Art Bulletin” 1963, t. 45, s. 142–143.
- McNamee Maurice B., *The origin of the vested angel as a eucharistic symbol in Flemish painting*, „The Art Bulletin” 1972, t. 54, s. 263–278.
- Nowacki Józef, *Dzieje archidiecezyi poznańskiej*, t. 1: *Kościół Katedralny w Poznaniu. Studium historyczne*, Poznań 1959.
- Nowacki Józef, *Dzieje archidiecezyi poznańskiej*, t. 2: *Archidiecezja poznańska w granicach historycznych i jej ustrój*, Poznań 1964.
- Mechtylda z Magdeburga, *Strumień światła boskości*, t. 1, tł. i opr. O. Polikarp Jan Nowak, Kraków 2004.
- Meditations on the life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. ital. 115)*, red. Rosalie B. Green, tł. Isa Ragusa, Princeton 1961.
- Pietkiewicz Rajmund, „*Zołtarz proroka Dawida*” w przekładzie Walentego Wróbla. *Studium bibliograficzno-bibliologiczne*, [w:] *Ex Oriente Lux. Księga pamiątkowa dla księdza Profesora Antoniego Troniny w 65. rocznicę urodzin*, red. Waldemar Chrostowski, Warszawa 2010, s. 378–398.
- Pietkiewicz Rajmund, *Wróbel, Walenty*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 20, Lublin 2014, szp. 980.
- Radler Gudrun, *Die Schreinmadonna „Vierge Ouvrante”. Von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland. Mit beschreibenden Katalog*, Frankfurt am Main 1990.
- Salzer Anselm, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz 1886.
- Schiller Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 1: *Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*, wyd. 2, Gütersloh 1968.
- Seib Gerhard, *Sibyllen*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie, Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. Engelbert Kirschbaum i in., t. 4, Freiburg i in. 1972.
- Sławska Aniela, *Malarstwo wielkopolskie 1520–1650. Katalog wystawy*, Poznań 1952.
- Sławska Aniela, *Z zagadnień malarstwa I. połowy XVI w.*, [w:] Tadeusz Rudkowski, *Sesja naukowa Oddziału Poznańskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęcona renesansowej sztuce Wielkopolski 10–11 marca 1967 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1968, t. 30, s. 127.
- Sławska Aniela, *Malarstwo*, [w:] *Dzieje Wielkopolski*, t. 1: *Do roku 1793*, red. Jerzy Topolski, Poznań 1969, s. 664–677.
- Słoma Renata, *Sybille*, Kraków 2000.
- Studničková Milada, *Archbishop Jan of Jenstein and a new iconography of the Visitation of St Elizabeth to the Virgin Mary. Mystic vision and its visualization as an instrument of church policy*, [w:] *Image, memory and devotion. Liber amicorum Paul Crossley*, red. Zoë Opačić, Achim Timmermann, Turnhout 2011, s. 113–120.

- Suckale Robert, *Themen und Stil der altgläubiger Bilder 1517–1547*, [w:] *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563*, red. Andreas Tacke, Regensburg 2008, s. 34–70.
- Szymański Józef, *Heraldyka brązowych płyt nagrobnych z Poznania i Szamotuł*, „Kronika Miasta Poznania” 1990, z. 3/4, s. 77–84.
- Tacke Andreas, *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt 1520–1540*, Berlin 1992.
- Tacke Andreas, *Cranach im Dienste der Papstkirche. Zum Magdalenen-Altar Kardinal Albrechts von Brandenburg*, [w:] *Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540. Zuflucht – Schatzkammer – Residenz* [katalog wystawy], Regensburg 2007.
- Tschoch F., *Heimsuchung*. III. *Kunstgeschichte*, [w:] *Marienlexikon*, red. Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk, t. 3, St. Ottilien 1991, s. 118–121.
- Urner-Astholtz Hildegard, *Die beiden ungeborenen Kinder auf der Darstellung der Visitatio*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, 1981, t. 38, s. 21–58.
- Vöge Wilhelm, *Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke*, t. II: *Stoffkreis und Gestaltung*, Berlin 1950.
- Walicki Michał, *Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI wieku*, [w:] *tenże, Złoty Widnokrog*, Warszawa 1965, s. 89–103.
- Walicki Michał, *Malarstwo polskie. Gotyk – renesans – wczesny manieryzm*, Warszawa 1961.
- Wehrli-Johns Martina, *Bildexegese und Sprachreflexion im Dienste der Kirchenreform. Predigten zum Fest Mariä Heimsuchung aus dem Umfeld des Prager Reformkreises und der dominikanischen Frühhobservanz*, [w:] *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit*, red. René Wetzol, Fabrice Flückiger, Zürich 2010.
- Westergård Ira, *Approaching Sacred Pregnancy. The Cult of the Visitation and Narrative Altarpieces in Late Fifteenth-Century Florence*, Helsinki 2007.
- Żołtarcz Dawidów przez mistrza Walentego Wróbla z Poznania na rzecz polską wyłożony*, Cracoviae 1539.

## ABSTRACT

ADAM S. LABUDA

### **THE TRIPTYCH “ANNUNCIATION TO THE BLESSED VIRGIN MARY” FOUNDED BY ŁUKASZ II GÓRKA.**

ICONOGRAPHY, SOURCES OF THE IMAGE PROGRAMME, AND THE HISTORICAL  
CONTEXT OF THE WORK

Created in 1529, the painting was founded by Łukasz II Górka, a magnate and dignitary from the region of Wielkopolska, and it was probably originally designated for the St. Stanislaus altar in the family chapel of the Górkas in Poznan cathedral. The scenes showing the Annunciation and the Visitation, painted in the central panel of the triptych, are expressed with an orthodox Catholic approach. The role of the Virgin Mary in the work of salvation is very clearly demonstrated, along with the active role of the Holy Trinity. The showing of four virtues in the Visitation was an allusive

extension of the narration of the history of salvation with its beginning in Heaven, i.e. the council of the Holy Trinity and its decision to send Christ down to the earth. What is also peculiar about the programme is the showing of prophets from the Old Testament (on the triptych's wings) announcing the coming of the Messiah and the reference to Sibyl in the representations and inscriptions on the Virgin Mary's kneeler.

The complex structure of the images of both the Annunciation and the Visitation possibly draws from the motifs contained in liturgical books and books intended for individual devotion. The potential sources of the iconographic programme of the Kórnik panel can be traced most strongly to the title page of the 1492 French missal for Paris (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 412).

The strongly traditional iconography of the triptych becomes even more prominent in the context of confessional controversies witnessed by Poznań and the region of Wielkopolska in the 1520s. With the help of the Kórnik triptych, Łukasz Górka clearly demonstrated his faithfulness to Catholicism.