

TADEUSZ J. ŻUCHOWSKI

INSTYTUT HISTORII SZTUKI UAM

<https://orcid.org/0000-0002-3143-4747>

MARIA MAGDALENA Z BIBLIOTEKI KÓRNICKEJ*

ABSTRAKT

Od 1951 r. w zbiorach PAN Biblioteki Kórnickiej znajduje się niewielki obraz olejny na desce dębowej. Trafił on do Kórnika z pensjonatu Poznanianka w Przesiecu (przed 1945 r. Hain im Riesengebirge). Przedstawia Marię Magdalенę i niewątpliwie jest fragmentem większej kompozycji z nastawy ołtarzowej. Obraz nie był dotychczas przedmiotem badań. Przed 1939 r. prawdopodobnie znajdował się w posiadaniu kolekcjonera śląskiego i do Przesieki trafił wraz z innymi dziełami sztuki zrabowanymi lub „zabezpieczonymi” przez Niemców w czasie II wojny światowej.

W mojej ocenie dzieło powstało pomiędzy 1510 a 1520 r., a całość kompozycji oparto na wariancie znanym z rysunku w Luwrze, przypisywanego warsztatowi Rogiera van der Weydena. Sama figura Marii Magdaleny jest powtórzeniem słynnego obrazu tego artysty z Muzeum Prado w Madrycie. To concept, który miał niezwykle pozytywną recepcję nie tylko w malarstwie, ale także w rzeźbie, i był powielany w licznych dziełach aż do XVII w. Najbardziej uderzające podobieństwo

* Do napisania artykułu zachęcił mnie prof. Tomasz Jasiński, wieloletni dyrektor Biblioteki Kórnickiej, któremu niniejszym dziękuję za inspirację, a także za dostarczenie wyników analiz obrazu. Dziękuję też prof. Adamowi Labudzie za cenne rady w ostatniej fazie pracy nad tekstem. Szybkie zebranie materiałów i napisanie artykułu było możliwe dzięki życzliwości następujących osób: prof. Isabelli Woldt z MSH w Hamburgu, dr. Stephena Goddarda z Spencer Museum of Art, dr Agnieszki Whelan z Norfolk University, dr Beaty Lejman z Muzeum Narodowego we Wrocławiu, dr Piotra Łaskę z IS PAN, Anny Gruszeckiej z biblioteki Muzeum Narodowego w Poznaniu i Magdaleny Wróblewskiej z biblioteki Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie. Im wszystkim składam gorące podziękowania.

do postaci Marii Magdaleny z Kórnika odnajdujemy w czterech obrazach przedstawiających tę świętą w scenie „Zdjęcie z krzyża”, które znajdują się w: J.Paul Getty Museum w Los Angeles (USA), kościele Wniebowzięcia Matki Bożej w Watervliet (Belgia), Spencer Museum of Art w Lawrence (USA) i Museo di Capodimonte w Neapolu. Kojarzone są one z Mistrzem z Frankfurtu lub z jego warsztatem. Na kompozycje tych obrazów wpływ ma także rysunek z Luwru. Kluczowymi analogiami między obrazem kórnickim a postacią Marii Magdaleny na tych obrazach są: bogata brokatowa suknia wierzchnia z dekoltem, technika malowania rękawów sukni spodniej, sposób układania włosów wystających spod chusty zawiązanej w turban i skomplikowany układ palców złączonych dłoni. Podobieństwa te wskazują, że autora obrazu z Biblioteki Kórnickiej należy poszukiwać w szeroko rozumianym kręgu Mistrza z Frankfurtu. Brokatowe wzory na kórnickim obrazie najbardziej przypominają te z obrazów z Getty Museum, Spencer Museum i Museo di Capodimonte. Ponadto sposób przedstawienia odsłoniętego dekoltu na obrazie kórnickim jest uderzająco podobny do obrazu z Getty Museum. Pasma włosów wystające z chustki są również najbliższe obrazowi z Getty Museum. Tymczasem ledwo dostrzegalna postać, widoczna tylko fragmentarycznie w tle, trzyma trzy gwoździe w podobny sposób do postaci na retabulum z Watervliet. Obraz kórnicki charakteryzuje się także rozwiązaniami lub zawiera elementy, które nie występują w żadnej z tych prac. Należą do nich: nieprawidłowe proporcje tułowia i ramion, nieprawidłowe ułożenie głowy, pas typu *demi-ceint de magnanimité* oraz fragmenty roślinności po lewej stronie. Luźno opadający pas ułożony jest na wzór oryginalnego obrazu z Madrytu. Sposób malowania roślinności wykazuje pewne analogie do obrazu z Museo di Capodimonte, ale także do dzieł z kręgu Gerarda Davida i malarzy działających około połowy XV w.

Słowa kluczowe: Maria Magdalena, Zdjęcie z krzyża, Rogier van der Weyden, Mistrz z Frankfurtu, wczesne malarstwo niderlandzkie

ABSTRACT

MARY MAGDALENE FROM THE KÓRNIK LIBRARY

Since 1951, the collection of the Polish Academy of Sciences Kórnik Library includes a small oil painting on oak board. The work came to Kórnik from the Poznanianka pension in Przesieka (before 1945, Hain im Riesengebirge). It depicts Mary Magdalene and is undoubtedly a fragment of a larger retable composition. The painting has not been the subject of research so far. Before 1939, the painting was probably owned by a Silesian collector, and it arrived in Przesieka along with other works of art robbed or 'secured' by the Germans during WWII.

My opinion is that the work was created between 1510 and 1520, and the overall composition was based on a variant known from a drawing in the Louvre, attributed to the workshop of Rogier van der Weyden. The Mary Magdalene figure itself is a repetition of the famous painting by the same artist from the Prado Museum in Madrid. It was a compositional proposal that was extremely well

received not only in painting, but also in sculpture, and was reproduced in numerous works until the 17th century. The most striking resemblances to the Mary Magdalene figure from Kórnik can be found in the four paintings depicting the same saint in the scene 'Descent from the Cross', which are preserved at the J. Paul Getty Museum in Los Angeles (Ca), in the Church of Our Lady of the Assumption in Watervliet (Belgium), at the Spencer Museum of Art in Lawrence (Ks) and at the Museo di Capodimonte in Naples. They are associated with the Master of Frankfurt or with his workshop. The compositions of these paintings are also influenced by a drawing from the Louvre. The key analogies between the Kórnik painting and the figure of Mary Magdalene in these paintings are: the rich brocade gown with neckline, the technique used to paint kirtle sleeves, the way to work out the hair sticking out from under the kerchief bound in turban, and the intricate arrangement of the fingers of the joined hands. These similarities indicate that the author of the painting from the Kórnik Library should be sought within the widely understood circle of the Master of Frankfurt. The brocade patterns on the Kórnik picture are the closest to those on the paintings at the Getty Museum, Spencer Museum and Museo di Capodimonte. Furthermore, the type of presentation of the exposed neckline in the Kórnik painting bears a striking resemblance to the painting from the Getty Museum. The hair strands that extend from the kerchief are also the closest to the Getty Museum painting. Meanwhile, a barely visible figure, seen only fragmentarily in the background, is holding three nails similar to the one on the retablo from Watervliet. The Kórnik picture also contains solutions and elements that do not appear in any of these works. They include: improper proportions of the torso and arms, an abnormal head position, the belt in type *demi-ceint de magnanimité*, and bits of vegetation on the left side. The loosely falling belt is arranged similarly to the original painting from Madrid. The way in which the vegetation was painted shows certain analogies to the picture from the Museo di Capodimonte, but also to works from the circle of Gerard David and painters active around the mid-15th century.

Keywords: Mary Magdalene, Descent from the Cross, Rogier van der Weyden, Master of Frankfurt, early Netherlandish painting

W zbiorach kórnickich przechowywany jest od ponad 70 lat niewielki (31 × 21 cm), malowany farbami olejnymi na desce dębowej obraz przedstawiający rozpaczającą Marię Magdalenę (il. 1). Osadzony jest on we wtórnie dodanej ramie z głębokim profilem o schodkowym przekroju, wykonanej z drewna iglastego.

O dziele tym wiadomo niewiele. Niewątpliwie jest to fragment większego malowidła o treści religijnej, a malując postać Marii Magdaleny, autor sięgnął po schemat tejże świętej zastosowany po raz pierwszy na obrazie Rogiera van der Weydena (ok. 1399–1464) „Zdjęcie z krzyża”, znajdującym się w madryckim Prado. Jednak czas powstania kórnickiego obrazu, a także jego proveniencja pozostają nieznanne.

Niniejszy artykuł jest pierwszą monografią malowidła znajdującego się w zbiorach muzealnych Biblioteki Kórnickiej. Jej celem jest doprecyzowanie rodzaju zależności względem dzieła wzorcowego, a także zaproponowanie potencjalnej proveniencji. Zarówno kompozycja, jak i sposób opracowania krawędzi malowidła jednoznacznie wskazują, że jest to fragment większej całości. Krawędzie deski są czyste, pozbawione farby, z widocznymi śladami jej przecinania piłą. W prawym dolnym narożniku obrazu partia bioder i pośladków została „przycięta” krawędziami. Fragmentarycznie na obrazie widoczna jest postać męska, namalowana za Świętą. Tu cięcie poziome, górną krawędzią, idzie na wysokości barków mężczyzny, a wzdłuż prawej krawędzi obrazu linia kadru „odcina” jego lewe ramię. W efekcie tego „kadrażu” została wyeksponowała górna partia figury Marii Magdaleny: jej głowa, tułów i ręce.

Rozpaczająca Święta ukazana jest z lewego boku, w półpostaci, nieco poniżej bioder, szczelnie wypełniając pole obrazu. Układ ciała wskazuje, że kobieta pochyla się, załamując ręce w łokciach w charakterystyczny sposób. Zgięcie łokcia lewej ręki jest na wysokości mostka, natomiast łokieć ręki prawej, nienaturalnie wysoko podniesiony, został namalowany na wysokości głowy Świętej. W efekcie układ załamanych rąk wraz linią tułowia tworzą formę na podobieństwo łuku z napiętą cięciwą, z końcami wpisującymi się w skos zstępujący. Przy czym „cięciwę” tworzą przedramiona, a splecione dłonie jawią się niczym grot do niej przyczepiony. To, w jaki sposób zakomponowano postać, należy postrzegać jako jedną z bardziej charakterystycznych pów w ikonografii Marii Magdaleny pod krzyżem.

Święta została namalowana jako ubrana w bogaty strój wierzchni. Na sobie ma *surcot* z brokatu z dobrze widocznymi cienkimi liniami intensywnej żółci, sugerującymi biegnące równolegle wyszycia złotą nicią. Czarne wzory na brokacie układają się w stylizowane splątane lodygi granatu. Obcisły stanik, w partii dekoltu bramowany jest czarnym bortem wyszywanym perłami dwóch wielkości układającymi się w powtarzalny raport: duża perła pośrodku i pięć do siedmiu perełek dokoła niej. Rękawy sukni wierzchniej są krótkie, bufiaste, zakończone doszytym falbowaniem wykonanym z analogicznego materiału co suknia. Spod rękawków wychodzą sięgające nadgarstka rękawy sukni spodniej (*cotte*) o zielonkawym odcieniu, uzyskanym przez szybkie nakładanie farby kolistymi ruchami. Końce rękawów koszuli, bez mankietów, obszyte zostały czarną wąską lamówką.

Dłonie Świętej splecione są mocno i w charakterystyczny sposób. Długie palce załamują się sztywno w więzadłach. Splot zaczyna się od zewnątrz. Najpierw

mały palec lewej dłoni, za którym idzie mały palec ręki prawej, następnie palec serdeczny dłoni lewej, ściśnięty między palec mały i serdeczny dłoni prawej, przy czym paliczek dalszy palca serdecznego dłoni lewej odchylony jest lekko ku górze. Następny w splocie lewy palec środkowy odchyła się ku górze od paliczka środkowego, a więc jeszcze bardziej niż serdeczny. Od strony zewnętrznej ściska go serdeczny palec prawej dłoni, natomiast od wewnętrznej dwa palce, środkowy i wskazujący, tejże dłoni, i to w taki sposób, że na palec wskazujący prawej dłoni nałożony jest palec środkowy, odchylający się lekko w stronę torsu Marii Magdaleny. Palec wskazujący lewej dłoni jest niewidoczny, ukryty.

Z bioder luźno zwisa pas tzw. *demi-ceint de magnanimité*, a z brokatowej sukni zsuwa się aksamitny czerwony płaszcz. Na podstawie sposobu malowania pasa można sądzić, że malarz naśladował wyrób z plecionki łańcuchów z zapięciem w formie dwóch okrągłych, złożonych tarczek z rautowym kamieniem pośrodku. Zsuwający się płaszcz jest bramowany jasnym futrem. Został on namalowany poniżej bioder i wskutek przycięcia malowidła widoczny jest tylko jego fragment, który wypełnia prawy dolny narożnik obrazu.

Partię karku, szyi i głowy Świętej namalowano w sposób niezgodny z anatomią. Głowa względem tułowia układa się prawie pod kątem prostym w taki sposób, że ukazana z lewego profilu i skierowana ku dołowi twarz Marii Magdaleny tworzy z szyją oraz karkiem jedną, nierozróżnialną anatomicznie całość. Tę nieporadność w oddaniu tej partii figury Świętej wzmacnia brak światłocienia. Skóra karku, szyi oraz twarzy malowana jest stosunkowo jednolitym kolorem o jasnym cielistym przechodzącym w róż odcieniu, jedynie dekolt zaznaczono brązami. Usta Świętej podkreślono czerwienią z brązową kreską rozdzielającą wargi. Dolna warga jest opracowana jako wydatna, podczas gdy górną tworzy właściwie jedynie wąska czerwona kreska. Schematycznie opracowano rynienkę nosową, a linia konturowa lekko garbatego nosa przechodzi w linię czoła, albowiem nasada nosa została namalowana bez wyraźnego wgłębienia, co jest zapewne efektem uzupełnienia tego fragmentu podczas konserwacji, co dobrze widać na zdjęciu w promieniach rentgena (il. 2). Partię tę wydobyto, dodając jedynie nieco brązu w celu uzyskania ciemniejszego odcienia karnacji. W tej dosyć schematycznie, bez wyrazu malowanej twarzy charakterystycznie zostało opracowane oko. Jego zarys uzyskał formę łezki, z kolistą podstawą i relatywnie dużej wysokości, której linia powtarza równolegle do niej układającą się kreskę rozdzielającą wargi. Powieka górna, którą okonturowano cienką brązową linią, tworzy wąski pasek zamykający oko z jednej strony. Powieka dolna nie została znacząco wyróżniona. W efekcie

takiego opracowania powiek oko jest wąskie, z ciemną, wręcz czarną tęczęwą u nasady, którą zakrywają nieznacznie górna i dolna powieka, a błękitnawy odcień białkówki zajmuje pozostałą partię łezkowatego kształtu. Równolegle do linii górnej powieki biegnie po lekkim łuku szara kreska brwi, od której odchyła się lekko w lewo linia brzegu nadoczodołowego. Głowę okrywa biała chusta zawinięta w turban z wypuszczoną długą końcówką. Turban został namalowany jako duża biała, półkolista plama, spod której w partii ucha i karku wypływają w prawą stronę kosmyki kręconych, rudawych włosów. Kosmyki układają się w struktury poziome z lekką tendencją opadania ku dołowi po stronie prawej. Ucho namalowano dosyć schematycznie, z pokaznym skrawkiem i wąskim obrąbkem, jako zbyt małe w stosunku do głowy. Udrapowania, a właściwie marszczenia turbanu są ledwo widoczne; efekt pomarszczenia materii uzyskano nieznacznym różnicowaniem bieli przez dodanie odcieni szarości i żółci. Opadająca końcówka chusty została tak przedstawiona, że jej koniec spływa na kark swobodnie, częściowo zasłania go będąca na pierwszym planie figura Świętej, a nieco poniżej jej splecione dłonie. W efekcie tej aranżacji zwis w postaci drapowanego w odcieniach szarości pasa widoczny jest poniżej profilu twarzy i poniżej rąk, gdzie jego koniec, układając się w dwie rurkowe fałdy, dochodzi bez mała do dolnej krawędzi obrazu. Fałdy rurkowe zostały tak namalowane, że sugerują zwis chusty w esownicę, w której frontowa fałda układa się od dołu w literę „V”, a będąca za nią w prostą poziomą linię.

W tle ponad partią pleców, w prawym górnym narożniku malowidła, widoczny jest fragment męskiej postaci. Wpisuje się on w trójkąt prostokątny, w którym przyprostokątne wyznaczają krawędzie obrazu, natomiast zamiast przeciwprostokątnej biegnie po łuku linia pleców Marii Magdaleny, której figura zasłania postać od dołu. W widocznym fragmencie rozpoznawalna jest partia tułowia, przycięta po prawej krawędzią pola obrazowego i prawym przedramieniem podniesionym ponad prawy bark Świętej. Od góry figura została ucięta krawędzią pola obrazowego na wysokości barków. Postać została namalowana jako odziana w luźną wytworną szatę, przypominającą dalmatykę lub paenulę o ciemnoniebieskim, względnie granatowym, kolorze, której lamowanie opracowano dwiema równoległymi liniami wyszytymi złotą nicią. Spod szerokiej fałdy po lewej stronie, układającej się niczym rękaw, wysuwa się malowana cielistą barwą prawa dłoń, zaciskająca podnoszone na wysokość piersi trzy długie gwoździe, malowane w czarnych barwach. Ich kształt dobrze jest rozpoznawalny w promieniach RTG (il. 2). Niestety zostały one nieudolnie przemalowane i w efekcie bardziej przypominają górną część mieszka, która zasłania od dołu siwą, malowaną bielami i brązami, brodę mężczyzny.

Po lewej stronie obrazu, poniżej ramienia Świętej, na prawo od zwisającego płatu chusty oraz powyżej jej głowy, widoczne są fragmenty roślinności. Partie te malowane są w charakterystyczny sposób, co z kolei dobrze widać w świetle VIS (il. 3). Na ciemnozielony podkład jaśniejszą zielenią nakładane są drobnymi pociągnięciami pędzla plamy mające oddać liście. Następnie, na znacznej części z nich, malarz zaznaczył mniejszym pędzlem niewielkie bliki, niekiedy nawet dwa na jednej plamie. Uzyskany w ten sposób efekt mnogości listowia i rozedrgania sugeruje obecność za Marią Magdalena gęstych krzewów.

Tuż przy lewej krawędzi obrazu, poniżej prawej ręki Marii Magdaleny i na lewo od opisanej roślinności, widoczny jest malowany w ciemnych barwach wąski pas przypominający fragment draperii. Jeśli identyfikacja tego fragmentu malowidła jest słuszna, oznacza to, że w pierwotnej kompozycji po prawej stronie Marii Magdaleny była namalowana postać.

Na odwrociu malowidła (il. 4), oprócz wykonanego czarną farbą napisu inwentaryzacyjnego obecnego właściciela obrazu – MK 4431, w prawym dolnym rogu zachowały się dwie lakowe pieczęcie kolekcjonerskie (il. 5). W samym narożniku, w odległości ok. 3 cm od dolnej i 1,3 cm od prawej krawędzi obrazu, pieczęć okrągła z czerwonego laku z literami „z.P.” i koroną hrabiowską nad otokiem. Po diagonalu w styczności z opisywaną pieczęcią została nałożona druga pieczęć, odbita w czarnym laku. Jej dolna, lewa partia otoku zachodzi na pieczęć czerwoną. W polu pieczęci rozbudowana tarcza w typie polskim z klejnotem i labrami. Prawy górny fragment otoku jest lekko ukruszony. Sam herb oraz klejnot są nieczytelne. Być może jest to ręka podniesiona w prawo, z powtórzeniem w klejnocie. Z dokumentacji konserwatorskiej obiektu przeprowadzonej w 1960 r. wynika, że na odwrociu ramy przed konserwacją znajdowała się nieco zniszczona naklejka przewozowa: „Gustaw Knauer Spedition-Möbeltransport Lagerung, Wichmannstr. 8 [B]erlin W.[ilmersdorf] – Pfalzburgerstr. 19-21 F.W. 6977”¹.

Proweniencja malowidła jest nieznana. Z karty muzealnej opracowanej przez Alinę Chyczewską i uzupełnionej przez Barbarę Dolczewską wynika, że zostało ono przekazane do Kórniku w 1951 r. z pensjonatu Poznanianka w Przesiecu², ul. Karłonoska 16. Do 1945 r. pensjonat ten, zapisany pod numerem 96 (ul. Zollstraße)

¹ Ludmiła Kusztełan, *Dokumentacja konserwatorska – „Maria Magdalena”, fragment obrazu ołtarzowego, szkoła niderlandzka, XV/XVI w.; MK 4431, rkps, Poznań 1960, archiwum Biblioteki Kórnickiej (dalej BK; 1953–), AB 577/021.*

² Alina Chyczewska, uzupełn. Barbara Dolczewska, karta przechowywana w Bibliotece Kórnickiej. Rok założenia karty nieznany, wpis uzupełniający z 1978 r. Dalej jako Chyczewska/Dolczewska.

wedle ówczesnej numeracji, nosił nazwę Habmichlieb. Był własnością rodziny Menzlów. Jest mało prawdopodobne, żeby badane malowidło było ich własnością. Wiadomo bowiem z książki adresowej z 1937 r., że właścicielem pensjonatu był Hermann Menzel, a mieszkający tu Bernhard – zapewne jego brat – był ślusarzem³.

Bardziej prawdopodobne, że obraz był jednym z dzieł zrabowanych przez Niemców podczas wojny. Przypuszczenie to potwierdzają dwa fakty. Po pierwsze kwit transportowy firmy Knauer. Firma ta była zaangażowana w przewóz zrabowanych, a także zabezpieczanych ze względu na zagrożenie, dzieł z ogromnych obszarów Europy – Francji, Polski, ale także Niemiec⁴. Po drugie wskazuje na to miejsce przechowywania obrazu do 1951 r. w Przesiece. Przesieka (do 1945 Hain im Riesengebirge) była jedną z miejscowości ujętych w wielkim planie niemieckiego rabunku dzieł sztuki. Została wybrana zapewne przez samego konserwatora dolnośląskiego Günthera Grundmanna, który traktował Przesiekę jako zapasową składnicę dla leżących nieopodal Cieplic. W czerwcu 1946 r. w Przesiece, w gospodzie Zum Waldschlösschen, czyli Pod Leśnym Zameczkiem, znaleziono 60 skrzyń, w których znajdowały się obrazy zrabowane z różnych zbiorów na terenie Polski, względnie zabezpieczone na terenie Śląska, a także archiwalia wywiezione z Wrocławia⁵. Najbardziej znanymi z nich były obrazy Jana Matejki, co miało nawet przełożenie na tymczasową nazwę miejscowości – Matejkowice⁶. Przypuszczenie, że wśród przechowywanych tu obrazów było omawiane dzieło, jest tym bardziej prawdopodobne, że właścicielem gospody Zum Waldschlösschen był Karl Menzel, zapewne spokrewniony z gospodarzem pensjonatu Habmichlieb.

³ *Das Riesengebirge Einwohnerbuch für den Landkreis Hirschberg mit den Städten Bad Warmbrunn, Kupferberg, Schmiedeberg und allen Gemeinden*, Breslau 1937, s. 82.

⁴ Firma Knauer zajmowała się w czasie wojny przewozem zrabowanych dzieł sztuki. Zob. <https://www.proveana.de/de/corporate-body/gustav-knauer-speditions-haus> (dostęp 12.10.2024); Józef Gębczak, *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej*, Wrocław 2000, s. 8.

⁵ Tamże, s. 34.

⁶ Zachowały się zdjęcia przedstawiające prof. Stanisława Lorentza podczas tzw. akcji rewindykacji dóbr kultury na Śląsku zorganizowanej przez Naczelną Dyрекcję Muzeów i Ochrony Zabytków w czerwcu 1945 r., w towarzystwie m.in. Izabeli Czajki-Stachowicz – kolekcjonerki, legendarnej postaci przedwojennego i powojennego polskiego życia literackiego, muzy Witkacego, a wówczas porucznika Wojska Polskiego z zadaniem ochrony ekspedycji poszukiwawczej. Zapewne to ona ściągnęła prof. Lorentza do Przesieki, gdzie w skrzyni z napisem „Matejko” znajdowały się obrazy *Rejtan*, *Unia Lubelska* i *Batory pod Pskowem*.

Jeśli przyjąć, że skrzynie znalezione w Przesiece zawierały obrazy ze zbiorów polskich i śląskich, to można pokusić się o hipotezę pozwalającą wyjaśnić przedwojenne i wcześniejsze losy obrazu. Wskazówkę dają lakowe pieczęcie kolekcjonerskie. Ich analiza, a dokładnie fakt, że lak czarny został nalany w jednym miejscu na lak czerwony, świadczy, że obraz znajdował się najpierw w posiadaniu kolekcjonera oznaczającego swoje zbiory pieczęcią z monogramem „z.P.” i koroną hrabiowską. Moim zdaniem jest prawdopodobne, że był to ktoś z rodziny zu Pückler. Linia ta, wywodząca się z Grodźca (Groditz), była obecna na terenie Śląska od XIV w.

Jeszcze bardziej enigmatyczna jest identyfikacja drugiej pieczęci kolekcjonerskiej. Chyczewska i Dolczewska rozpoznały w słabym odcisku herb Ogończyk⁷. Według mnie identyfikacja ta jest niewłaściwa. Na tarczy rysuje się raczej kształt podniesionego ramienia. Być może ręka zbrojna podniesiona w prawo. Spośród śląskiej szlachty kilka rodzin nosiło tego typu herb⁸, ale najbardziej prawdopodobnym wyborem jest rodzina von Sallet⁹. Tu zwracam uwagę na Alfreda von Sallet (1842–1897), wybitnego numizmatyka i kolekcjonera, ostatniego przedstawiciela tej rodziny z linii śląskiej. Von Sallet mieszkał w Berlinie i zmarł bezpotomnie. Nie udało mi się niestety ustalić, jaki był los kolekcji po jego śmierci.

Obraz od czasu, kiedy trafił do Kórnika, był dwukrotnie poddany konserwacji. Prace te miały charakter zachowawczy i nie były poprzedzone wnikliwymi badaniami¹⁰.

O ile zaproponowana proveniencja dzieła opiera się na bardzo enigmatycznych podstawach, to na temat samego powstania obrazu powiedzieć można więcej i przedstawiona tu propozycja jest bardziej uargumentowana. Jak powiedziano na wstępie, obraz kórnicki jest fragmentem większej kompozycji, która została zdefragmentowana zapewne w XVIII w., nie później jednak niż na początku wieku XIX. Wskazuje na to sposób cięcia deski oraz istniejące stemple lakowe, z których starszy został nałożony w XIX w., już po zdefragmenowaniu obrazu.

⁷ Spośród szlachty śląskiej najbliższy polskiemu herbowi Ogończyk był herb baronów von Troschke, zob. Leonard Dorst, *Schlesisches Wappenbuch oder die Wappen des Adels im Souverainen Herzogtum Schlesien der Grafschaft Glatz und der Oberlausitz*, Goerlitz [1847], nr 291.

⁸ Tamże, Zawadzki, nr 133.

⁹ Tamże, nr 519, opis herbu: Bd. I, s. 76; zob. też. Roman Sękowski, *Herbarz szlachty śląskiej. Informator genealogiczno-heraldyczny*, t. IX, Opole 2020, s. 62.

¹⁰ Ludmiła Kusztełan, *Dokumentacja konserwatorska...*; Leszek Tuczyński, *Sprawozdanie z prac konserwatorskich przy obrazie „Maria Magdalena”. Fragment większej kompozycji – malowany w technice temperowej o wym. 30,5 cm × 21 cm, nr inw. MK 4431, mps, Poznań 1978, archiwum BK, AB 577/58.*

Sprawa pierwowzoru, owego dzieła pierwszego¹¹, które stoi za ikonografią kórnickiego obrazu, wydaje się oczywista. W muzeum Prado w Madrycie od 1939 r. przechowywane jest malowidło Rogiera van der Weydena *Zdjęcie z krzyża* (il. 6). Jest to środkowa część retabulum powstałego w latach 1430–1435 dla bractwa kuszników z Leodium. Pierwotnie był to tryptyk. Po prawej stronie madryckiego dzieła została przedstawiona Maria Magdalena, której poza i gestykulacja są bardzo bliskie obrazowi z Kórnika. Ta, wydawałoby się, oczywista zależność jednak nie jest taką w świetle badań nad twórczością Rogiera van der Weydena i jej recepcją. Wielu znawców tematu uważa bowiem, że oprócz wariantu madryckiego (nazwijmy go wariantem A) istniał jeszcze jeden wariant tego tematu namalowany przez Rogiera van der Weydena (nazwijmy ją wariantem B). Co prawda brakuje źródeł pisanych potwierdzających to przekonanie, ale istnieją poważne przesłanki natury artystycznej. Przede wszystkim ocalał, przechowywany w Luwrze, rysunek wiązany z Rogierem van der Weydenem (il. 7). Od ponad stu lat część badaczy uznaje, że został oparty na zaginionym obrazie tego artysty¹². Sprawa autorstwa rysunku i precyzyjnego datowania, a nawet tego, czy mamy do czynienia z kopią, czy oryginałem¹³, nie jest rozstrzygnięta, ale właściwie wszystkie propozycje wskazują, że jego autor wywodził się z kręgu mistrza¹⁴ albo on sam

¹¹ George Kubler, *Kształt czasu, uwagi o historii rzeczy*, przeł. Jacek Hołówka, Warszawa 1970, gł. s. 63–84.

¹² *Opłakiwanie w drodze do grobu*, Paryż, Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, nr inv. 20666 Recto, 24 cm × 35,7 cm, stylus ołowiany i brązowy atrament na papierze. Jako pierwszy tezę o zaginionym obrazie Rogiera van der Weydena przestawił Friedrich Winkler, *Some early netherlandish drawings*, „The Burlington Magazine” 1913/14, nr 24, s. 230. Zob. Dirk de Vos, *Rogier Van Der Weyden: The complete works*, New York 1999 (B22 katalog dzieła zaginionych R. v. der Weyden), s. 388–390. Nie wchodzi tu w szczegóły omówienia historii badań nad tym rysunkiem, a jedynie sygnalizuję problem. Do tego zob. Yao-Fen You, *Another Piece of Rogerian Puzzle: Recent Findings on the Arenberg Lamentation*, [w:] *Rogier van der Weyden y España*, red. Lorne Campbell, José Pérez Preciado, Madrid 2016, s. 79–89. Podstawowe informacje zawiera muzealny opis katalogowy: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020110889> (dostęp 12.10.2024).

¹³ Stephan Kemperdick (*Der Meister von Flémalle: die Werkstatt Robert Campins und Robert van der Weyden*, Turnhout 1997, s. 52–53) uważa, że to kopia według R. van der Weydena lub dzieło pomocnika artysty (zob. tenże, *Grabtragung Christi* [nota katalogowa], [w:] Till-Holger Borchert, *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*, kat. wyst. Groeningemuseum, Stuttgart 2011, kat. 73, s. 212); Felix Thürlemann (*Die Madrider Kreuzabnahme und Pariser Grabtragung. Das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins*, „Pantheon” 1993, nr 51, s. 18–45) sądzi, że to rysunek przygotowawczy Roberta Campina, a de Vos za wykonany oryginalną ręką rysunek Rogera van der Weydena (zob. tenże, *Rogier Van Der Weyden...*, s. 33 i 388–389).

¹⁴ Często rysunek przypisywano Vranckemu van der Stocktowi (ok. 1404/1424–1495). Jego autorstwo, a właściwie autorstwo warsztatu tego artysty, zaproponował jako pierwszy Adolphe Jansen

go wykonał¹⁵, co znowu każe datować rysunek na około 1450 r.¹⁶ Część badaczy uważa, że wykonał go uczeń Rogiera van der Weydena na podstawie jego kompozycji albo stworzył własną. Według innych rysunek jest kompilacją pomysłów mistrzów niderlandzkich z epoki. Są też tacy, którzy twierdzą, że powstał on w oparciu o kompozycję Roberta Campin (1375 lub 1378–1444), mistrza, u którego przez pewien czas kształcił się Rogier van der Weyden, a może jest to jego własne dzieło.

Na pierwszy rzut oka kompozycja rysunku z Luwru wydaje się być podobna do tej zastosowanej w madryckim „Zdjęciu z krzyża”. Powodem takiego wrażenia jest jej symetria oraz charakterystyczne, analogiczne ułożenie i zakomponowanie ciała Chrystusa. Podobne są też pozy niektórych figur, ale aranżacje sceny w wariacie A i wariacie B są zupełnie inne. W wersji madryckiej dyspozycja figur rozpina się pomiędzy układającymi się po łuku, niczym zamykające zawiasy, figurami Jana Ewangelisty po lewej i Marii Magdaleny po prawej. Kompozycyjne centrum wyznacza podtrzymujący tors martwego Chrystusa Józef z Arymatei, a wizualnie kluczowe dla kompozycji jest powtórzenie układu ciała Chrystusa przez układ ciała omdleającej Matki Bożej. Na rysunku paryskim kompozycja rozpina się natomiast między opadającymi na kolana i symetrycznie zaaranżowanymi względem siebie parami figur: Matki Bożej podtrzymywanej przez Jana po lewej i Marii Magdaleny wraz z stojącą za nią Marią Kleofasową po prawej. O ile lekko pochylone ku środkowi obrazy figury Jana i Marii Kleofasowej tworzą rodzaj zawiasowego zamknięcia, to już figury Maryi i Marii Magdaleny wraz z bogato łamanymi dolnymi partiami sukni, wpisując się w trójkąty równoramienne o horyzontalnej podstawie, rozbudowują i zabudowują dolne naroża kompozycji. W centrum kompozycji stoi Nikodem i to jego figura wyznacza pionową oś środkową.

W efekcie takiej aranżacji związek między martwym Chrystusem a jego cierpiącą Matką, wydobyty na obrazie madryckim dzięki ich kompozycyjnemu pokrewieństwu, zostaje na rysunku paryskim zastąpiony relacją między Synem i żegnającą go Matką. Dodatkową różnicę ikonograficzną między tymi dwiema

[nota kat. nr 42] w: Lucie Ninane i in., *Hommage à Roger de la Pasture van der Weyden (1464–1964)*, exp. cat. Tournai, Cathédrale de Tournai, 15 novembre–15 décembre 1964, Bruxelles 1964.

¹⁵ Dirk de Vos, *Rogier Van Der Weyden...*, s. 388.

¹⁶ Ostatnie propozycje datowania najczęściej oscylują między latami 1450–1470. Zob. Catherine Reynolds, *Evolution or Derivation. The Prado Descent from the Cross and the Lost Carrying of Christ's Body to the Tomb*, [w:] *Rogier van der Weyden y España...*, s. 88, 100, przyp. 6. Część badaczy uważa, że rysunek jest wcześniejszy od malowidła madryckiego.

kompozycjami buduje też „przestawienie” figur Marii Kleofasowej i Marii Salome. Mianowicie, znajdujące się na obrazie madryckim po lewej stronie kompozycji i widoczne fragmentarycznie (odpowiednio: *en tête* oraz *à mi-corps*) zostały związane z Maryją; natomiast na rysunku z Luwru Marie ukazane zostały po stronie prawej, rozdzielone przez Marię Magdalenę i znajdującego się powyżej pomocnika Nikodema. Maria Salome ujęta jest *à genoux*, a Maria Kleofasowa właściwie *en pied*. Zastosowana na obrazie madryckim pełna dramaturgii kompozycja sprawia, że jej lewa strona jest zagęszczona, albowiem po tej stronie przedstawiono omdlewającą Maryję, podtrzymującego ją Jana, podnoszącego martwe ciało Chrystusa Józefa z Arymatei oraz Marię Salome i Marię Kleofasową, stojące za Maryją i Janem Ewangelistą; po prawej zaś stronie luźną grupę tworzą odizolowane od siebie trzy postacie: Nikodem podtrzymujący nogi martwego Chrystusa, omdlewająca Maria Magdalena oraz stojący za nimi mężczyzna. Na rysunku z Luwru kompozycja zostaje zrównoważona, a efekt ten wzmacnia symetryczne i tym samym stabilizujące rozmieszczenie aniołów. Maryja, Jan Ewangelista i Józef z Arymatei oraz unoszący się obok niego i podtrzymujący lewe ramię Chrystusa anioł znajdują się po lewej; trzy Marie i stojący za nimi mężczyzna po prawej, zaś Nikodem w centrum. Przedstawiony w wieku dojrzałym mężczyzna góruje nad flankującymi go Marią Kleofasową i Salome. Jego głowa z twarzą o średnim zaroście znajduje się na tyle wysoko ponad głową Marii Magdaleny, że widać jego tors i dłonie wysuwające się z obszernych rękawów płaszcza. Mężczyzna lewym przedramieniem przyciska do piersi ogromne obcęgi. Układ jego dłoni jest niejasny, acz istotny. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że lewą dłonią obejmuje prawą, ponieważ ponad obejmującymi widoczne są trzy, może cztery występy przypominające palce dłoni prawej, ale być może są to wykrzywione gwoździe¹⁷. Ten fragment przedstawiony jest w sposób niejednoznaczny, co każe przypuszczać, że rysownik powtarzał cudzą kompozycję i właśnie ten detal był dla niego niezrozumiały. Kwestię tę przywołuję, ponieważ jest ona istotna dla rozważań na temat ikonografii obrazu z Kórniku.

Od momentu swego powstania dzieła te, nawet jeśli wariant B istniał tylko w wersji rysunkowej, musiały wzbudzać ogromne zainteresowanie zarówno artystów, jak i zlecniodawców. Potwierdzeniem tego jest powstających przez prawie dwieście lat wiele powtórzeń, naśladownictw, odwołań i inspiracji zarówno

¹⁷ Należy dodać, że ukazany nad tą grupą anioł trzyma trzy gwoździe z charakterystycznymi graniastymi łbami zgodnie z ówczesną ikonografią, zob. il. 8.

dzieła z Madrytu, jak i rysunku z Paryża lub jego niezachowanego pierwowzoru. Obecnie przyjmuje się, że w sumie zachowało się ich ponad pięćdziesiąt; większość powstała w Niderlandach, ale nie tylko. Do dziś w Nieder-Waroldern, nieopodal Kassel, we wschodniej części dawnego biskupstwa Paderborn, zachowało się pochodzące z pobliskiego Korbach, datowane na 1519 r. retabulum z charakterystycznym układem figury Marii Magdaleny. Jest to tzw. ołtarz Franciszka, w którego części środkowej (184 × 185 cm) przedstawiono scenę „Zdjęcia z krzyża”, będącą właściwie modyfikacją wariantu A. Za autora uważa się malarza działającego w Westfalii¹⁸. O kopiach i naśladownictwach pisał już Friedländer w 1924 r.¹⁹ Recepcję kompozycji opartej na rysunku paryskim omówiła Nicole Verhaegen, która wskazała na dziewięć dzieł, w tym jedną płaskorzeźbę²⁰. Badający ten problem Rudolf Turner, zajmujący się *stricte* recepcją wariantu madryckiego, pisze o dwudziestu czterech dziełach, wśród których są kopie, naśladownictwa i przetworzenia powstałe na bazie grafiki powstałej według obrazu Rogiera van der Weydena²¹. Listę Verhaegen z kolei znacząco poszerzył Burton B. Friedrichsen²². Do tej licznej grupy dzieł należałoby doliczyć jeszcze kilkanaście przedstawień „Zdjęcia z krzyża”, z których cztery pojawiły się ostatnio na aukcjach²³, a inne znajdują

¹⁸ Zob. Rudolf Turner, *Die Kreuzabnahme Roger van der Weydens – Untersuchungen zu Ikonographie und Nachleben*, dys. Münster 1973, s. 105–106. Zob. też Julia Liebrich, *Das Schicksal des Franziskussaltars des Korbacher Franziskanermalers in Nieder-Waroldern*, [w:] *Mittelalterliche Retabel in Hessen*, Bd. 2, *Werke, Kontexte, Ensembles*, red. Ulrich Schütte i in., Petersberg 2019, s. 264–269; też, *Mittelalterliche Retabel in Hessen* [...] Nieder-Waroldern, Ev. Pfarrkirche. Franciskussaltar, 1519, mps. 2015, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3519/1/Niederwaroldern_Franziskussaltar_20367237.pdf (dostęp 12.10.2024). Malowidło malowane jest farbami temperowymi na desce dębowej.

¹⁹ Max J. Friedländer (*Die altniederländische Malerei*, Bd. II, Leiden 1924, s. 92–93) podaje 11 takich naśladownictw oraz trzy malowidła będące fragmentami większych kompozycji. Zob. też tenże, *Early Netherlandish Painting, comments and notes by Nicole Veronee-Verhaegen*, t. II, Leiden – Brussels 1967, s. 60–61. Wydanie angielskie zostało uzupełnione i zaktualizowane odnośnie do miejsca przechowywania przywołanych dzieł.

²⁰ Nicole Verhaegen, *The Arenberg Lamentation in the Detroit Institute of Arts*, „The Art Quarterly” 1962, nr 25, s. 295–312.

²¹ Rudolf Turner, *Die Kreuzabnahme...*, s. 40–112; zob. też Amy Powell, *The Errant Image: Rogier van der Weyden's Deposition from the Cross and its Copies*, „Art History” 2006, nr 29, s. 540–562 (Powell omawia tylko kopie wariantu „A”); Stephan Kemperdick, *Von der Vorlage zum Kunstwerk. Rogier van der Weydens Große Kreuzabnahme*, [w:] *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, red. Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding, Passau 2010, s. 207–230; Catherine Reynolds, *Evolution or Derivation...*, s. 89–97.

²² Burton B. Friedrichsen, *A Flemish Deposition of ca. 1500 and Its Relation to Rogier's Lost Composition*, „J. Paul Getty Museum Journal” 1981, nr 9, s. 139–144.

²³ Dzieła wystawione na aukcjach to: ol. deska, 111 × 108,5 cm, <https://www.mutualart.com/Ar->

się w kolekcjach lub kościołach²⁴. Z tej obszernej listy co najmniej jedna trzecia została oparta na wariancie B. Nie jest to oczywiście lista pełna. Znane są bowiem przykłady obrazów zdefragmentowanych, które powstały w jakiejś zależności od pierwowzoru²⁵. Należy podkreślić, że szczególną recepcją wyróżniała się stworzona przez Rogiera van der Weydena figura Marii Magdaleny. Jej charakterystyczny układ wykorzystywano także w kompozycjach dalekich od jego madryckiego „Zdjęcia z krzyża”²⁶. Jednym z bardziej znanych przykładów recepcji figury Marii Magdaleny w innych wzorach ikonograficznych jest scena „Ukrzyżowania”²⁷.

twor/EL-DESCENDIMIENTO/1FC6688E0D751BFD0EAD1916137A6F32; ol. deska, 65 × 54 cm, <https://www.artnet.com/artists/rogier-van-der-weyden/kreuzabnahme-fjzNprtjL0j-uumm3J7LHA2>; ol. deska, 60 × 80,5 cm, <https://www.artnet.com/artists/rogier-van-der-weyden/die-kreuzabnahme-R2wK29g8lz4KzWBWZKUCHA2>; ol. deska, 65 × 54 cm, <https://www.artnet.com/artists/rogier-van-der-weyden/kreuzabnahme-fjzNprtjL0j-uumm3J7LHA2>; do tego dochodzi dwukrotnie wystawiany obraz z pocz. XVII w., ol. deska, 50 × 63 cm, <https://drouot.com/de/l/23981344-rogier-van-der-weyden-13991464> oraz <https://www.galerie-moenius.ch/auction/216-neujahrsauktion-de/lot-424-rogier-van/> (dostęp 12.10.2024).

²⁴ Zob. też kompozycje dalekie od wariantu A i B, ale wykorzystujące charakterystyczny układ Marii Magdaleny, jak: Dirk Bouts, *Zdjęcie z krzyża*, ok. 1455, Granada, Capilla Real; Perus Christus, *Oplakiwanie*, ok. 1455, Bruksela, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België Colijn de Coter, panel z tryptyku Johanna Van Maerke'a (*Zdjęcie z krzyża*), Bruksela, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Zob. Paul Vanaise, *De Mester van Watervliet en zijn Nood Gods*, „IRPA/KIK Bulletin” 1966, nr 9, s. 9–39; Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, 1971, vol. VII, s. 96, przyp. 150; Jeanne Maquet-Tombu, *Colyn de Coter. Peintre Bruxellois*, Bruxelles 1937, s. 50–52; Penny Howell Jolly, *Picturing the „Pregnant” Magdalene in Northern Art, 1430–1550. Addressing and Undressing the Sinner-Saint*, Farnham 2014, passim; Diane Wolfthal, Cathy Metzger, *Los Angeles Museums. Corpus of Early Netherlandish Painting*, Brussels 2014, s. 206–22 (*Corpus of Early Netherlandish Painting*, 22); Catherine Reynolds, *Evolution or Derivation...*, s. 99 (Appendix). Zob. też <https://spencerartapps.ku.edu/collection-search#/object/15363> (dostęp 12.10.2024).

²⁵ O takich dwóch przykładach, znajdujących się w Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België w Brukseli, pisze Friedländer, *Early Netherlandish Painting...*, vol. II, s. 61.

²⁶ Max J. Friedländer, omawiając kopie i naśladownictwa madryckiego *Zdjęcia z krzyża*, pomija powtórzenia z figurą Marii Magdaleny, bo jak stwierdza, jest ich wiele, zob. *Early Netherlandish Painting*, vol. II, s. 61; zob. też Périer D'Ieteren, *Rogier van der Weyden sa personnalité artistique en son influence sur la peinture du XVe siècle*, [w:] *Rogier van der Weyden. Rogier de la Pasture. Peintre officiel de la ville Bruxelles. Portraitiste de la Cour de Bourgogne*, kat. wyst., Musée Communal de Bruxelles. Maison du Roi, 1979, s. 47; Rudolf Terner, *Die Kreuzabnahme...*, s. 87.

²⁷ Madryt, Prado, obraz powstały zapewne w Brugii, datowany na 1510–1515, 47 × 31 cm, ol. deska, nr. inw. 1886. Zob. Dirk de Vos, *Rogier Van Der Weyden...*, s. 237; zob. też *Ukrzyżowanie*, 79,3 × 49,9 cm, ol. deska, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, nr. inw. 538A; obraz przeszedł ostatnio restaurację i wiąże się go ogólnie z warsztatem Rogiera van der Weydena. Podobna kompozycja wiązana z warsztatem tego mistrza znajduje się w Dreźnie, Staatliche Kunstsammlungen, nr inw. 800, 32,5 × 22,5 cm, ol. deska. Z kolei w Indianapolis Museum of Art przechowywane jest skrzydło dyptyku ze sceną „Ukrzyżowania”, ok. 1505, 66 × 73 cm, ol. deska, nr inw. 24.7; zob. Lorne Campbell, *The Dip-tych(?) of Philips Hinckaert*, [w:] *Penser l'œuvre d'art. De la création à la restauration, Mélanges offerts à*



Il. 1. Malarz południowoniderlandzki z kręgu Mistrza z Frankfurtu,
Maria Magdalena, ok. 1515; Kórnik, Biblioteka Kórnicka (nr inw. MK 4431)



Il. 2. Zdjęcie malowidła MK 4431 w promieniach RTG



Il. 3. Zdjęcie lica malowidła MK 4431 w świetle VIS



Il. 4. Odwrocie malowidła MK 4431



Il. 5. Pieczęcie kolekcjonerskie na odwrocie malowidła MK 4431 (fragment)



Il. 6. Rogier van der Weyden, *Zdjęcie z krzyża*, 1430–1435; Madryt, Prado (nr inw. P00825)



Il. 7. Rogier van der Weyden (krąg?),
Oplakiwanie w drodze do grobu, ok.
 1450; Paryż, Musée du Louvre,
 Département des Arts graphiques,
 Cabinet des dessins (nr inw. 20666 recto).
 Repr. za „Burlington Magazine” 1913–1914



Il. 8. Mistrz E.S., *Aniół z gwoździami
 z Krzyża Świętego* (fragment), ok. 1460,
 miedzioryt, archiwum autora



Il. 9. Mistrz z Frankfurtu, *Zdjęcie z krzyża*, środkowa część tryptyku, ok. 1515;
Watervliet, Onze-Lieve-Vrouw Hemelvaartkerk, foto: Hugo Maertens – Art in Flanders



Il. 10. Mistrz z Frankfurtu (warsztat), *Zdjęcie z krzyża (Oplakiwanie)*, ok. 1500;
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (7, 79.PB.20)
Photo Courtesy of The J. Paul Getty Museum



Il. 11. Mistrz z Frankfurtu (warsztat), *Zdjęcie z Krzyża*, środkowa część tryptyku, ok. 1515; Lawrence, The University of Kansas, Spencer Museum of Art, Helen Foresman Spencer Art Acquisition Fund (nr inw. 1984.0196.01.b) Photo Courtesy of the Spencer Museum of Art



Il. 12. Mistrz z Frankfurtu (warsztat), *Zdjęcie z krzyża*, ok. 1515; Neapol, Museo nazionale di Capodimonte (nr inw. Q 1930/8), © A. Dagli Orti, De Agostini Picture Library, Bridgeman Images



Il. 13. Malarz północnoniderlandzki, *Zdjęcie z krzyża*, środkowa część tryptyku, ok. 1530;
przed 1945 wł. prywat., depozyt w: Wrocław, Schlesisches Museum (zaginiony),
fot. neg. Instytut Sztuki PAN



a



b



c

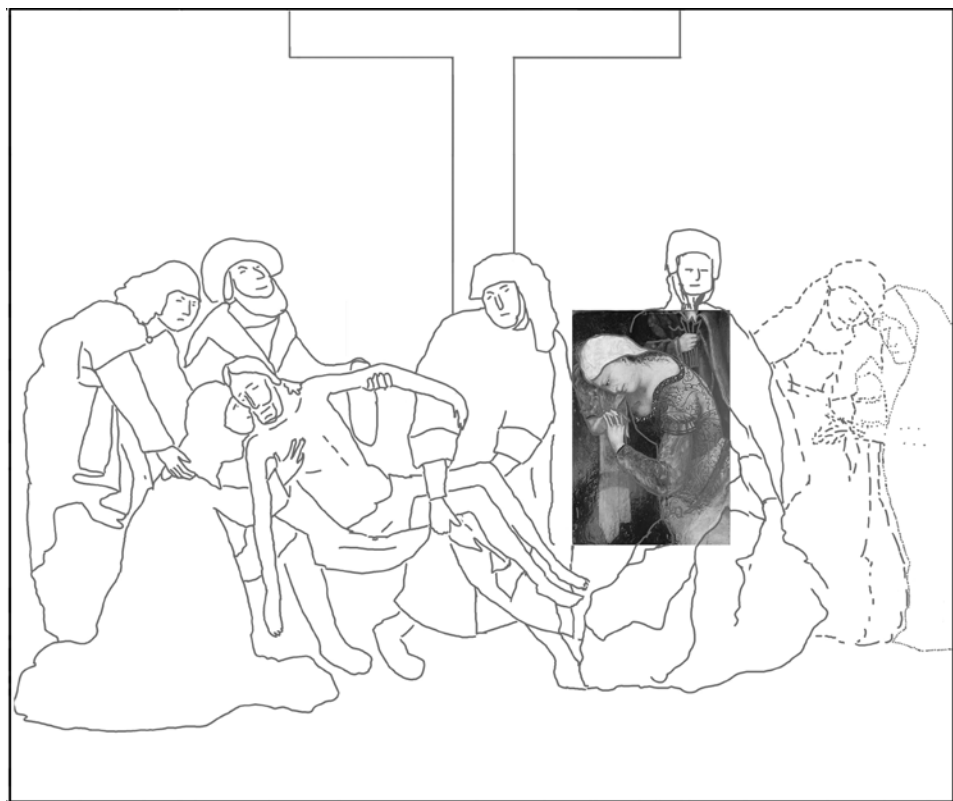


e



d

Il. 14. Maria Magdalena, fragmenty obrazów:
a – il. 6, b – il. 9, c – il. 10, d – il. 11, e – il. 12



Il. 15. Hipotetyczna rekonstrukcja kompozycji *Zdjęcie z krzyża* z lokalizacją obrazu MK 4431,
rys. autor

Mając na uwadze to, co zostało powiedziane powyżej, w przypadku badania obrazu kórnickiego należałoby postawić dwa zasadnicze pytania: jak wyglądała pierwotna całościowa kompozycja malowidła, po której pozostał przechowywany w Kórniku fragment z półfigurą Marii Magdaleny? oraz: kiedy dzieło to powstało?

Na ikonografię „Zdjęcia z krzyża”, względnie „Opłakiwania”, a nie „Ukrzyżowania” kórnickiego obrazu wskazuje obecność postaci za figurą Marii Magdaleny, która widziana jest co prawda fragmentarycznie, ale nie pozostawia wątpliwości co do identyfikacji sceny. Nie jest to jednak postać, którą można by identyfikować jako Józefa z Arymatei względnie Nikodema²⁸. Postać ta, obecna zarówno w obrazie z Madrytu, jak i na rysunku w Luwrze, nie jest jednoznacznie identyfikowana. Na obrazie z Madrytu mężczyznę – a właściwie jego biust, ponieważ ukazana jest jedynie głowa i szyja – namalowano między głową Marii Magdaleny a Nikodemem jako trzymającego wysoką puszkę, rodzaj alabastronu na maści. Sposób przedstawienia mężczyzny z gwoździami na obrazie z Kórnika najbliższy jest rozwiązaniu na malowidle z kościoła mariackiego w Watervliet (il. 9). Zwracam uwagę na to dzieło, ponieważ z obrazami o analogicznej ikonografii przechowywanymi w Getty Center, Spencer Museum of Art i Museo di Capodimonte (il. 10, 11, 12) tworzą one odrębną grupę²⁹. Scena środkowa z retabulum z Watervliet jest kompozycją opartą na wariacie B, na której postać analizowanego mężczyzny namalowano jako osobę z brodą, trzymającą trzy wielkich rozmiarów gwoździe

Catheline Périer-D'Ieteren à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire, textes réunis et publiés par Sacha Zdanov, Xénia Wasilewski, Wendy Frère, Bruxelles 2024, s. 51, 55–57, 62 (przyp. 27); C. Périer D'Ieteren pisze o jeszcze o dwóch pracach tego malarza, jedna w Musée du Louvre: *Trzy Marie z Tronu Łaski*, druga to przedstawienie na skrzydle retabulum z Szépművészeti Múzeum, Budapeszt; zob. Périer D'Ieteren, *Rogier van der Weyden...*, s. 47.

²⁸ Taką propozycję ze znakiem zapytania przedłożono w karcie obiektu. Chyczewska/Dolczewska... Identyfikacja ikonograficzna Józefa z Arymatei i Nikodema często bywa sporna. W tym zakresie opieram się na propozycji Diane Wolfthal i Cathy Metzger (*Los Angeles Museums...*, s. 216), omawiających dzieło z Getty Center. Ewangelie przekazują na ich temat skąpe informacje. Malarzy inspirowały także *Meditationes vitae Christi* tzw. Pseudo-Bonawentury oraz tzw. *Protoewangelia* Nikodema, obydwa teksty bardzo popularne u schyłku średniowiecza i uzupełniane lokalnymi inepolacjami. Jednak i w nich brak informacji o tym, żeby Nikodemowi, który przyniósł 100 funtów (nieco ponad 20 kg) wonności, towarzyszył ktokolwiek.

²⁹ Datowany na lata 90. XV w. obraz *Zdjęcie z krzyża*, ol. deska, 61 × 99,7 cm, J.P. Getty Museum, Los Angeles (dalej jako Getty Center); Mistrz z Frankfurtu (warsztat), *Zdjęcie z krzyża*, ok. 1515–1518, ol. deska, 144,5 × 347,5 cm (ze skrzydłami), The Spencer Museum of Art, University of Kansas in Lawrence (dalej Spencer Museum), jest to wariant bliski w ikonografii części środkowej retabulum z kościoła mariackiego w belgijskim Watervliet, które jest datowane na ok. 1515; oraz związane z Mistrzem z Frankfurtu, *Zdjęcie z krzyża*, ok. 1520, 82 × 82,5 cm, ol. deska, Neapol, Museo Nazionale di Capodimonte.

o charakterystycznych łbach, choć zazwyczaj w ikonografii *arma christi* są prezentowane przez anioły. Mężczyzna stoi za Marią Magdaleną, między Marią Kleofasową i Marią Salome. Na innych przedstawieniach podobnych pod względem kompozycji do retabulum z Watervliet mężczyznę ukazano z rękoma złożonymi do modlitwy. Na retabulum ze Spencer Museum (il. 11) jego twarz okala rzadki zarost. Co istotne, w tej wersji mężczyzna został namalowany jako stojący między Nikodemem z jednej a Marią Salome i Marią Kleofasową z drugiej strony. Z kolei na egzemplarzu z Getty Center (il. 10) i Neapolu (il. 12) mężczyzna namalowany jest jako osoba stosunkowo młoda, a relacja między nim a Mariami jest podobna jak na przedstawieniu z Watervliet, ale twarz mężczyzny na obrazie z Getty Center okala kręcona broda w typie *kabouterbaard*.

Idąc z kolei za systematyką naśladownictw zaproponowaną przez Ternera, należy przyjąć, że obraz kórnicki jest fragmentem retabulum wariantu ze sceną „Zdjęcia z krzyża” w układzie poziomym z pejzażem w tle. Istniejące kompozycje pionowe, których dobrym przykładem jest zaginiony tryptyk, należący kiedyś do hrabiego Friedricha Wilhelma hrabiego von Pückler, barona von Groditz z Cieszkowa (niem. Freyhan), będący przed wojną depozytem w Muzeum Śląskim (il. 13), charakteryzują się ściśnięciem postaci przedstawionych na pierwszym planie, a pejzaż malowany jest w partiach ponad pochyloną Marią Magdaleną, której figura dosłownie dociśnięta jest do krawędzi środkowej części retabulum³⁰. Tego „ściśnięcia” na egzemplarzu kórnickim brak. Co więcej – jest to rozwiązanie niespotykane na obrazach z omawianej grupy il. 9–12 – z lewej strony kompozycji, poniżej i powyżej głowy Marii Magdaleny widoczne są fragmenty roślinności, zapewne krzewów, co sugeruje horyzontalne rozbudowanie sceny.

Kolejną sprawą, którą należy ustalić, są pierwotne wymiary retabulum, z którego pochodzi kórnicki fragment, albowiem mając na uwadze przeznaczenie oryginału autorstwa Rogiera van der Weydena oraz jego naśladownictw, jest raczej pewne, że było to retabulum w układzie tryptyku. Kwestią otwartą pozostaje odpowiedź na pytanie, czy część środkowa tryptyku była, analogicznie do swojego pierwowzoru, podniesiona, a jeżeli tak, to jak to podniesienie zostało opracowane. Oprócz prostokątnego podniesienia naśladowcy stosowali zamknięcie półkoliste. Były także pola

³⁰ Rudolf Terner, *Die Kreuzabnahme...*, s. 81–83. Wymiary części środkowej 106 × 76 cm. Datowanie tryptyku na 1520 r. wydaje się nietrafione. Obraz ze względu na podobieństwa do dzieła z Filadelfii (zob. przyp. 30) należałoby datować na kilkanaście lat później. Terner proponuje czas powstania na 1530 r. Autor ten warunkowo widział wykonawców tryptyku wśród malarzy z północnych Niderlandów.

prostokątne bez charakterystycznego podniesienia. Porównując różne wersje oparte na madryckim pierwowzorze wnioskuję, że retabulum, z którego został wykrojony fragment kórnicki, było pomniejszone w stosunku do oryginału (wymiary części środkowej pierwowzoru madryckiego – wariant A – to ok. 200×263 cm, wysokość liczona bez podniesienia pośrodku, nieco mniejsza jest środkowa część retabulum z Watervliet – wariant B, 158×236 cm, wysokość liczona bez podniesienia). Jego część środkowa zamykała się zapewne w wymiarach $80\text{--}90 \times 110 \times 120$ cm³¹. Przy czym nie sposób na podstawie kórnickiego fragmentu rozstrzygnąć, w jakim miejscu kompozycji znajdowały się postacie Marii Kleofasowej i Marii Zebedeuszowej, choć najprawdopodobniej była ona oparta na wariacie B. Wiązane z tzw. Mistrzem z Frankfurtu retabula z Watervliet, Getty Center, Spencer Museum i Museo di Capodimonte w Neapolu (il. 9–12) dowodzą, że ich autorzy, komponując obraz w tym wariacie, próbowali różnych rozwiązań dla lokalizacji dwóch Marii i odchodzili od pomysłu znanego z rysunków Luwrze. Jeżeli Marie zostały uwzględnione w kompozycji, z której pochodzi kórnicki fragment, to mogły zostać namalowane za Marią Magdaleną, tj. przy prawej krawędzi malowidła. Nie mogły flankować Marii Magdaleny i tym samym mężczyzny z gwoździami, ponieważ po lewej stronie Marii Magdaleny, nad jej głową i na lewo od przedramienia, widoczne są fragmenty pejzażu, a namalowany pionowy pasek draperii przy lewej krawędzi obrazu jest raczej śladem po miejscu Nikodema w kompozycji.

Doprecyzowanie czasu powstania i kręgu wykonawcy możliwe jest na podstawie kilku cech ikonograficznych (il. 1, 3, 14). W mniejszym stopniu pomocny jest sposób malowania, ponieważ obraz był przemalowany, co widać przede wszystkim w partii rękawów koszuli i tła. Obraz wydaje się być namalowany niezbyt wprawną ręką. Malarz miał problemy ze skomplikowanym układem anatomicznym, co znajduje swój wyraz przede wszystkim w partii karku i nienaturalnym pochyleniu głowy. Ponadto proporcje między tułowiem a ramionami są zakłócone.

³¹ Wymiary najwcześniejszego powtórzenia retabulum Rogiera van der Weydena, datowane na 1443 r., tzw. Ołtarz Edelheera z kościoła św. Piotra w Lowanium, mierzy w części środkowej 100×110 cm, co oznacza, że inne są nieco proporcje malowidła: 10:11 w retabulum Edelheera, natomiast 11:13 w przypadku oryginału. W Philadelphia Museum of Art przechowywany jest obraz Josa van Cleve'a z Johnson Collection, datowany na ok. 1520 r., o wymiarach $115 \times 126,3$ cm. Zob. Rudolf Terner, *Die Kreuzabnahme...*, s. 47, 55; Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting...*, vol. II, s. 60. Zob. też przyp. 14.

Maria Magdalena na obrazie kórnickim nosi charakterystyczną suknię z obcisłym stanikiem o wydatnym dekolcie i z krótkimi rękawkami. Została ona namalowana w taki sposób, że sugeruje tkaninę brokatową. Jest to istotna analogia między analizowanym dziełem a tymi z Getty Center, Spencer Museum, Watervllet i Neapolu. Sam krój sukni na tych obrazach nieznacznie się różni, chociaż zawsze jest to suknia z krótkimi rękawkami. Inne są bramowania i nieco inny wykrój dekoltu. Jednocześnie jest to istotna cecha odróżniająca tę grupę malowideł od pierwowzoru madryckiego i wielu innych naśladownictw, które można uznać za emulacje wariantu A lub B. Należy zwrócić uwagę, że na retabulum Rogiera van der Weydena z Madrytu i jego malarskich naśladownictw, w tym także retabulum przechowywanym dawniej we Wrocławiu, strój Świętej jest zupełnie inny. Malarze przedstawiali jej suknię z krótkimi rękawkami, ale jako wykonaną z gładkiej, pozbawionej wzorów tkaniny przypominającej sukno.

Specyfiką kórnickiego obrazu jest falbankowanie rękawków. Technika oddawania brokatowej tkaniny na tych malowidłach z Getty Center, Spencer Museum, Watervllet, Neapolu i Kórnika polega na uzyskaniu wrażenia jej bogactwa przez intensywne zastosowanie żółcieni, sugerujące przetykanie złotą nicią, oraz duże, malowane w ciemnych barwach, głównie brązach, stylizowane gałązki granatu, co ma oddać fakturę tej grubej tkaniny. Podobny do omawianego sposób malowania brokatu widoczny jest na wielu obrazach powstałych około 1510 r., które wiąże się z tzw. Mistrzem z Frankfurtu³². Zajmujący się tym problemem Stephen Goddard wyróżnił trzy powtarzalne wzory. Wzór brokatu sukni Marii Magdaleny z retabulum z Watervllet to wariant 2, na pozostałych malowidłach (Getty Center, Spencer Museum i Neapol) malarz, a raczej malarze posłużyli się wariantem 1. Do tego wariantu nawiązuje też opracowanie wzoru na obrazie kórnickim, przy czym sam sposób malowania najbliższy jest temu na innych obrazach Mistrza z Frankfurtu, a mianowicie: *Niesienie Krzyża z Antwerpii i Boże Narodzenie z Nowego Jorku i Hamburga*³³.

Na kórnickim obrazie samo opracowanie stylizowanych łodyg granatu na brokacie jest jednak bardziej prymitywne, choć malarz starał się podkreślić bogactwo

³² Zob. Stephen H. Goddard, *Brocade Patterns in the Shop of the Master of Frankfurt: An Accessory to Stylistic Analysis*, „The Art. Bulletin” 1985, nr 67, s. 401–417; zob. tenże, *The Master of Frankfurt and his Shop*, Brussel 1984, Appendix III, s. 115–117; zob. też Burton Fredricksen, *A Flemish Deposition...*, s. 151; Catheline Périer-D'Ieteren, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle*, Bruxelles 1985, s. 47, 51–52.

³³ Antwerpia: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; Nowy Jork: Metropolitan Museum; Hamburg, Kunsthalle.

stroju obramowaniem z aplikacjami. Ten sposób wzbogacania stroju przypomina z kolei pomysł zastosowany na malowidle z Getty Center.

Pewnych analogii między tymi obrazami można dopatrzeć się także w sposobie oddania marszczenia materii czepca Świętej, jednak na obrazie z Kórniku wydaje się ono bardzo wypłaszczone, wręcz nieudolne. O wiele bardziej znaczący jest sposób opracowania włosów wysuwających się spod czepca, który różni się od tego na dziele pierwszym, na którym Maria Magdalena ma pod czepcem włosy splecione w warkocz. Na obrazie z Watervliet spod czepca wypływa kaskada falujących włosów opadająca na piersi i plecy. Na obrazie ze Spencer Museum czepiec zdaje się szczelnie utrzymywać włosy Świętej, które jedynie częściowo opadają na plecy. Te dwa rozwiązania można postrzegać jako rozwinięcie pomysłu zastosowanego przez autora *Zdjęcia z krzyża* z Getty Center. Wydaje się, że rozwiązanie zastosowane na obrazie z Kórniku jest jakimś pośrednim wariantem, ale najbliższe mu do tego z Getty Center. Należy też dodać, że podobny do przywołanych obrazów Mistrza z Frankfurtu i jego warsztatu jest też sposób malowania rękawów sukni spodniej, choć na obrazie z Kórniku partia ta została przemalowana.

Kolejną interesującą kwestią, którą należy rozważyć, jest ułożenie dłoni przez Świętą. Splecione palce w taki sposób, że mały palec dłoni lewej rozpoczyna układ, to rozwiązanie charakterystyczne dla co najmniej czterech malowideł (Getty Center, Spencer Museum, Watervliet, Neapol) a także dla retabulum z Wuustwezel³⁴. Różni się ono zasadniczo od pierwowzoru (il. 14a), na którym dłoń lewa jest nakryta prawą, w efekcie czego układ palców rozpoczyna się od małego palca dłoni prawej, a mały palec dłoni lewej jest ukryty od spodu. Na rysunku z Luwru (il. 8) ręce ukazane są w splocie, w układzie, który rozpoczyna mały palec dłoni lewej, więc podobnie jak w Kórniku, ale na tym podobieństwa się kończą. Natomiast charakterystyczny dla obrazu z Kórniku spłot palców przypomina rozwiązania zastosowane w malowidłach z Getty Center i Spencer Museum (14b–e). Są one nienaturalnie długie, a zgięcia w knykciach „sztywne”. Ponadto poprzez sugerowanie zaciskania pojawił się na malowidłach z niejasny układ palców bliżej kciuka, czego nie ma na rysunku z Luwru, na którym układ palców jest logiczny. Spośród rozpoznanych prac takie rozwiązanie z charakterystycznie opracowaną „anatomią” dłoni występuje tylko na tych czterech obrazach i na obrazie kórnickim.

³⁴ O tym naśladownictwie Rudolf Turner, *Die Kreuzabnahme...*, s. 62–63. Dzieło datowane na 1530 r. Tu jednak dłonie Marii Magdaleny malowane są miętko, bez wyraźnych zgięć na knykciach.

Od sposobu przedstawiania Marii Magdaleny na trzech przywołanych retabulach (Getty Center, Spencer Museum, Watervliet i Neapol) różni wersję kórnicką luźno zwisający *demi-ceint de magnanimité* oraz jego relacja względem tułowia. Wskazane zakłócenie proporcji między tułowiem a ramionami sprawia, że lewe ramię Marii Magdaleny zdaje się być zbyt podniesione albo jej tułów zbyt wydłużony. To z kolei przekłada się na wolne pole między łokciem a udami. Pochylenie Świętej na retabulach z Getty Center, Spencer Museum, Watervliet i Neapolu jest tak rozwiązane, że lewy łokieć zakrywa partię bioder i tym samym zapięcie pasa. Na obrazach tych talię Marii Magdaleny opina pas łańcuchowy o dosyć podobnej konstrukcji. Wyraźnie widać, że od tarczki zapony pas biegnie ku górze. Różnice dotyczą jedynie łańcucha, względnie sznura, opadającego od zapięcia po boku biodra. W efekcie okrągła tarczka zapięcia, tylko jedna, ukazana jest z boku, niejako na biodrze, a z ozdobnej zapony spływa luźno łańcuch lub sznur³⁵. W tym detalu widoczne jest pewne podobieństwo między obrazem kórnickim i rysunkiem paryskim, na którym przedstawiono zapewne zapięcie pasa w typie *demi-ceint de magnanimité*, składające się z dwóch tarczek, w tym jednej – co czyni różnicę – widocznej na lewym biodrze. Na rysunku tarczki łączy sznur, który swobodnie opada łukiem. Na obrazie kórnickim pas również opada luźno, ale – podobnie jak w madryckim pierwowzorze – dobrze widoczna jest zwisająca u dołu zapona składająca się z dwóch tarczek połączonych blisko siebie dwiema, stosunkowo szerokimi, połączanymi blaszkami. Rozwiązanie zastosowane w obrazie z Kórnika przypomina więc te widoczne na obrazie z Prado, na którym znajdujące się w blisko siebie tarczki *demi-ceint de magnanimité* połączone są łańcuchem z zapięciem przypominającym skobelek, a naddatek łańcucha opada swobodnie na uda (il. 14a). Oczywiście jakość wykonania tego detalu przez Rogiera van der Weydena jest bez porównania doskonalsza niż zapona na obrazie kórnickim.

Ta drobna różnica jest istotna dla wymowy dzieła. Nazwa opasującego Marię Magdalenę na obrazie kórnickim *demi-ceint de magnanimité* daje się tłumaczyć jako pół-pas łaskawości albo wspaniałomyślności. Nazwa pasa wzięła się stąd, że był on noszony w późnym średniowieczu przez kobiety w ciąży, a jego opuszczenie na łono, poniżej płodu, miało na celu wspieranie brzemiennego brzucha. Potwierdzeniem tego jest bogata ikonografia, przede wszystkim w malarstwie

³⁵ Tarczka na pasie zdobiona jest w stylizowaną rozetę. Zob. Hans J. van Miegroet, *The Sign of the rose: A Fifteenth Century Flemish Passion Scene*, „Metropolitan Museum Journal” 1992, nr 276, s. 77–84.

niderlandzkim, w której szczególne miejsce zajmuje ikonografia Magdaleny, w tym malowidło Rogiera van der Weydena³⁶. To wyjaśnia pierwotne znaczenie nazwy. Pod koniec XV w. pas *demi-ceint de magnanimité* stał się istotnym elementem ozdoby szlachetnych kobiet. Jak pisze w swoim traktacie Olivier de la Marche, czarny pas symbolizuje wspańałości, siłę damy, jest jej znakiem jako „fortecy odwagi” (*force de courage*)³⁷.

Z tym zagadnieniem powiązana jest kwestia ekspozycji dekoltu. Pomysł ten pojawił się na obrazie madryckim, potem został powtórzony na rysunku z Luwru. Wydekoltowaną Marię Magdalенę odzianą w wytworny surcot przedstawił malarz kórnickiego obrazu, podobnie jak uczynił to autor malowidła z Getty Center. Inaczej jest na pozostałych przedstawieniach z wydzielonej grupy. Na retabulum z Watervliet biust Marii Magdaleny zasłaniają obficie spływające spod czepca włosy, a na obrazach ze Spencer Museum i z Neapolu malarz „okrył” dekolt Świętej delikatną tiulową tkaniną.

Na zakończenie należy zwrócić uwagę jeszcze na jedną cechę obrazu z Kórnicka – malowanie roślinności. Technikę tę widać najlepiej na zdjęciach wykonanych w świetle VIS (il. 3). Chodzi konkretnie o oddanie listowia, a mianowicie na biały podkład nałożona jest plama zieleni, w taki sposób, że biel podkładu pozostawiona na krawędzi liści daje charakterystyczne bliki. Podobne rozwiązania pojawiają się rzadziej na obrazach łączonych z Mistrzem z Frankfurtu, choć bardzo podobnie malowano liście na obrazie z Neapolu; natomiast częściej możemy je spotkać u Gerarda Davida i jego naśladowców, a także u wcześniejszych mistrzów, w tym Rogiera van der Weydena³⁸.

Przedstawiona analiza cech charakterystycznych obrazu kórnickiego wykazuje wyraźne jego zależności wobec czterech malowideł przechowywanych obecnie Getty Center, Neapolu, Watervliet i Spencer Museum³⁹; dwa ostatnie wiązane są z Mistrzem z Frankfurtu. Należy też odnotować, że obiekty z Getty Center i z Ne-

³⁶ Problem ten analizuje Penny Howell Jolly (*Picturing the „Pregnant”...*, s. 29).

³⁷ Zob. Olivier de la Marche, *Le Parement et triumphes des Dames*, [Paris 1870] rozdz. IV, strony nlb. (*Bibliothèque gothique*, IV); zob. też Penny Howell Jolly, *Picturing the „Pregnant”...*, s. 45; zob. też G.[ustave]-J.[oseph] Witkowski, *Anecdotes historiques et religieuses sur seins et l’allaitement, comprenant l’histoire du décolletage et du corset*, Paris 1898, s. 262–263.

³⁸ Zob. Gerard David, *Madonna z Dzieciątkiem*, Granada. Iglesia del Sacro Monte; kopia według G. Davida, *Oplakiwanie*, Edynburg, National Gallery of Scotland (Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. VI, il. 207, 197a).

³⁹ Tę grupę retabulów jako powiązaną z warsztatem Mistrza z Frankfurtu wydziela Goddard, *The Master of Frankfurt...*, s. 90–95, 158–160 (nr kat. 104, 106, 107, 109); zob. też Nicole Verhaegen, *The Arenberg Lamentation...*; Burton B. Fredricksen, *A Flemish Deposition...*

apolu były także swego czasu wiązane z tym warsztatem⁴⁰. Kim był ten nierozpoznany mistrz pozostaje w niniejszym tekście poza dyskusją, choć trzeba mieć świadomość, że pojawiały się rozmaite propozycje jego identyfikacji, a także atrybucji wyróżnionej czwórki dzieł⁴¹. Ze względu na różne niejasności bardziej bezpiecznie jest mówić o warsztacie Mistrza z Frankfurtu. Moim zdaniem – porównując sposób malowania figury Magdy Magdaleny – zależności obrazu kórnickiego względem tych czterech obrazów, wiązanych w różny sposób z Mistrzem z Frankfurtu, są oczywiste. Malowidło kórnickie wyróżniają jednak pewne rozwiązania, jak relacja głowy względem tułowia oraz pasa i jego zapięcia, które dowodzą, że ta zależność nie była pełna. Zdjęcie rentgenowskie obrazu kórnickiego (il. 2) nie wykazało żadnych istotnych zmian w kompozycji, z czego należy wnioskować, że malarz prawdopodobnie powielił inną, nieznaną nam kompozycję. Nie zmienia to faktu, że przywołane zależności każą szukać ewentualnego autora kórnickiego obrazu wśród naśladowców Mistrza z Frankfurtu, który był obeznany z praktykami tego warsztatu, a być może także Gerarda Davida. Oczywiście dysponował on znacznie mniejszymi umiejętnościami, stąd liczne nieporadności, zwłaszcza w zakresie anatomii.

Technika badanego malowidła, datowanie dzieł wykazujących najbliższe relacje z obrazem z Kórnika, pewne cechy aktualizacyjne, jak fryzura oraz tkanina brokatowa, wskazują, że powstało ono ok. 1520 r.⁴²

⁴⁰ Burton B. Fredricksen, *A Flemish Deposition...*; Stephen H. Goddard, *The Master of Frankfurt...*, s. 158–160.

⁴¹ Według Goddarda w liczącym wielu pomocników i uczniów warsztacie Mistrza z Frankfurtu, którego autor identyfikuje warunkowo jako Hendrika van Wueluwe'a, pracowało co najmniej trzech wyróżniających się współpracowników (tzw. Malarz obrazu z San Diego, Malarz z Watervliet i Malarz obrazu ze Stuttgartu). Do tego trzeba doliczyć rzeszę ich naśladowców. Zob. Stephen H. Goddard, *The Master of Frankfurt...*, s. 42–51, 82–105; Fredricksen (*A Flemish Deposition...*, s. 150) stawia hipotezę, że obraz z Getty Center mógłby być wczesnym dziełem Jana Joesta van Kalkara, ale sposób malowania brokatu kieruje go ku warsztatowi Mistrza z Frankfurtu. Z kolei Paul Vannaise wprowadził do literatury Mistrza z Watervliet, którego uważał za członka warsztatu Mistrza z Frankfurtu (zob. tenże, *De Mester van Watervliet...*, s. 29). Autor pierwszego opracowania retabulum z Watervliet, Edouard Michel, który związał to dzieło z Mistrzem z Frankfurtu, do prac tego malarza zaliczył też malowidło z Neapolu, zob. tenże, *Le maitre de Francfort*, „Gazette des Beaux Arts” 1934, 6^e per., 12, s. 242.

⁴² Kórnicki obraz został poddany badaniom dendrochronologicznym, których wyniki zostaną opublikowane w kolejnym zeszycie „Pamiętnika Biblioteki Kórnickiej”. Madryckie *Zdjęcie z krzyża* zostało wykonane na deskach, których ostatni pierścień datowany jest na 1410 r., stąd datowanie na lata 1430–1435. Zob. Stephan Kemperdick, *Der Meister von Flémalle...*, s. 46. Analiza dendrologiczna malowidła z Getty Center wykazała rok ok. 1478 jako moment ścięcia dębu na deski do podobrazia (region Bałtyku). Z kolei typ obuwia przedstawiony na malowidle wyklucza jego powstanie przed 1480 r., stąd propozycja datowania na lata 1490–1500. Zob. Diane Wolfthal, Cathy Metzger,

Podsumowując. Znajdujący się w Kórniku obraz przedstawiający Marię Magdalenę jest fragmentem większej kompozycji ze sceną „Zdjęcia z krzyża” (il. 15). Kompozycja ta stanowiła zapewne środkową część retabulum wykonanego ok 1520 r. przez działającego w południowych Niderlandach malarza naśladowcę dzieła i technikę Mistrza z Frankfurtu. Wzorem dla kompozycji, której fragmentem jest kórnickie dzieło, była jakaś wersja sceny „Zdjęcia z krzyża” lub „Opłakiwania”, której najstarszym śladem jest rysunek przechowywany w Luwrze.

BIBLIOGRAFIA

- Borchert Till-Holger, *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*, kat. wyst. Groeningemuseum, Stuttgart 2011.
- Campbell Lorne, *The Diptych(?) of Philips Hinckaert, [w:] Penser l'œuvre d'art. De la création à la restauration. Mélanges offerts à Catheline Périer-D'Ieteren à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, Textes réunis et publiés par Sacha Zdanov, Xénia Wasilewski, Wendy Frère, Bruxelles 2024, s. 51–63.
- Chyczewska Alina, Dolczewska Barbara [uzupełn.], karta MK 4431 przechowywana w Bibliotece Kórnickiej. Rok założenia karty nieznan, wpis uzupełniający z 1978 r.
- Das Riesengebirge Einwohnerbuch für den Landkreis Hirschberg mit den Städten Bad Warmbrunn, Kupferberg, Schmiedeberg und allen Gemeinden*, Breslau 1937.
- De la Marche Olivier, *Le Parement et triumphes des Dames*, [Paris 1870].
- De Vos Dirk, Rogier Van Der Weyden: *The complete works*, New York 1999.
- Dorst Leonard, *Schlesisches Wappenbuch oder die Wappen des Adels im Souverainen Herzogtum Schlesien der Grafschaft Glatz und der Oberlausitz*, Goerlitz [1847].
- Fredricksen Burton B., *A Flemish Deposition of ca. 1500 and Its Relation to Rogier's Lost Composition*, „J. Paul Getty Museum Journal” 1981, nr 9, s. 139–144.
- Friedländer Max J., *Die altniederländische Malerei*, Bd. II, Leiden 1924.
- Friedländer Max J., *Early Netherlandish Painting, comments and notes by Nicole Veronee-Verhaegen*, t. II–VII, Leiden – Brussels 1967–1971.
- Gębczak Józef, *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej*, Wrocław 2000.
- Goddard Stephen H., *Brocade Patterns in the Shop of the Master of Frankfurt: An Accessory to Stylistic Analysis*, „The Art. Bulletin” 1985, nr 67, s. 401–417.
- Goddard Stephen H., *The Master of Frankfurt and his Shop*, Brussel 1984.
- Jolly Penny Howell, *Picturing the „Pregnant” Magdalene in Northern Art, 1430–1550. Addressing and Undressing the Sinner-Saint*, Farnham 2014.
- Kemperdick Stephan, *Der Meister von Flémalle: die Werkstatt Robert Campins und Robert van der Weyden*, Turnhout 1997.

Los Angeles Museums..., s. 220. Moim zdaniem bardziej prawdopodobne jest datowanie o 10 lat późniejsze (1500–1510).

- Kemperdick Stephan, *Von der Vorlage zum Kunstwerk. Rogier van der Weydens Große Kreuzabnahme*, [w:] *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, red. Wolfgang Augustyn, Passau 2010, s. 207–230.
- Kubler George, *Kształt czasu, uwagi o historii rzeczy*, przeł. Jacek Hołówka, Warszawa 1970.
- Kusztelan Ludmiła, *Dokumentacja konserwatorska – „Maria Magdalena”, fragment obrazu ołtarzowego, szkoła niderlandzka, XV/XVI w.; MK 4431*, rkps, Poznań 1960, archiwum Biblioteki Kórnickiej (1953–), AB 577/021.
- Liebrich Julia, *Das Schicksal des Franziskusaltars des Korbacher Franziskanermalers in Nieder-Waroldern*, [w:] *Mittelalterliche Retabel in Hessen*, Bd. 2, *Werke, Kontexte, Ensembles*, red. Ulrich Schütte i in., Petersberg 2019, s. 264–269.
- Liebrich Julia, *Mittelalterliche Retabel in Hessen [...] Nieder-Waroldern, Ev. Pfarrkirche. Franciskusaltar*, 1519, mps. 2015, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3519/1/Niederwaroldern_Franziskusaltar_20367237.pdf (dostęp 12.10.2024).
- Maquet-Tombu Jeanne, *Colyn de Coter. Peintre Bruxellois*, Bruxelles 1937.
- Michel E. [duard], *Le maitre de Francfort*, „Gazette des Beaux Arts” 1934, 6^e per., 12, s. 236–244.
- Miegroet Hans J. van, *The Sign of the Rose: A Fifteenth Century Flemish Passion Scene*, „Metropolitan Museum Journal” 1992, nr 276, s. 77–84.
- Ninane Lucie i in., *Hommage à Roger de la Pasture van der Weyden (1464–1964)*, exp. cat. Tournai, Cathédrale de Tournai, 15 novembre – 15 décembre 1964, Bruxelles 1964.
- Périer-D’Ieteren Catheline, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle*, Bruxelles 1985.
- Périer-D’Ieteren Catheline, *Rogier van der Weyden sa personnalité artistique en son influence sur la peinture du XV^e siècle*, [w:] *Rogier van der Weyden. Rogier de la Pasture. Peintre officiel de la ville Bruxelles. Portraitiste de la Cour de Bourgogne*, kat. wyst., Musée Communal de Bruxelles. Maison du Roi, 1979, s. 41–55.
- Powell Amy, *The Errant Image: Rogier van der Weyden’s Deposition from the Cross and its Copies*, „Art History” 2006, nr 29, s. 540–562.
- Rogier van der Weyden y España*, red. Lorne Campbell, José Pérez Preciado, Madrid 2016.
- Sękowski Roman, *Herbarz szlachty śląskiej. Informator genealogiczno-heraldyczny*, t. IX, Opole 2020.
- Terner Rudolf, *Die Kreuzabnahme Roger van der Weydens – Untersuchungen zu Ikonographie und Nachleben*, dys. Münster 1973.
- Thürlemann Felix, *Die Madrider Kreuzabnahme und Pariser Grabtragung. Das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins*, „Pantheon” 1993, nr 51, s. 18–45.
- Tuczyński Leszek, *Sprawozdanie z prac konserwatorskich przy obrazie „Maria Magdalena”. Fragment większej kompozycji – malowany w technice temperowej o wym. 30.5 cm x 21 cm, nr inw. MK 4431*, mps, Poznań 1978, archiwum Biblioteki Kórnickiej, AB 577/58.
- Vanaise Paul, *De Mester van Watervliet en zijn Nood Gods*, „IRPA/ KIK Bulletin” 1966, nr 9, s. 9–39.
- Verhaegen Nicole, *The Arenberg Lamentation in the Detroit Institute of Arts*, „The Art Quarterly” 1962, nr 25, s. 295–312.
- Winkler Friedrich, *Some early netherlandish drawings*, „The Burlington Magazine” 1913/14, nr 24, s. 224–231.
- Witkowski G. [ustave]-J. [oseph], *Anecdotes historiques et religieuses sur seins et l’allaitement, comprenant l’histoire du décolletage et du corset*, Paris 1898, s. 262–263.
- Wolffthal Diane, Metzger Cathy, *Los Angeles Museums. Corpus of Early Netherlandish Painting*, Brussels 2014, s. 206–22.