

ADAM SPODARYK


## Michał Lancz z Kitzingen

Frankoński malarz w Krakowie

(1507–1523)



**Michał Lancz z Kitzingen**



**Studia z historii sztuki dawnej  
Instytutu Historii Sztuki  
Uniwersytetu Jagiellońskiego  
i Muzeum Narodowego w Krakowie**

**TOM XII**

**redaktor serii  
Marek Walczak**

ADAM SPODARYK



# **Michał Lancz z Kitzingen**

Frankoński malarz w Krakowie  
(1507–1523)

TOWARZYSTWO NAUKOWE  
SOCIETAS VISTULANA

KRAKÓW 2023

PUBLIKACJA DOFINANSOWANA  
ze środków budżetu państwa w ramach programu  
Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Doskonała Nauka”  
nr projektu DNM/SN/551130/2022  
kwota dofinansowania 60000,00 zł  
całkowita wartość projektu 73900,00 zł.



PUBLIKACJA DOFINANSOWANA Z SUBWENCJI  
dla Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie



#### RECENZENCI

dr hab. Piotr Gryglewski, prof. UŁ  
dr hab. Przemysław Mrozowski, prof. UKSW

#### COPYRIGHT BY

Adam Spodaryk & Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2023

#### OPRACOWANIE REDAKCYJNE, KOREKTY, INDEKSY

Gabriela Marszałek  
Artur Karpacz

#### TŁUMACZENIE STRESZCZENIA NA JĘZYK ANGIELSKI

Dorota Wąsik

#### PROJEKT SERII I OKŁADKI TOMU

Łukasz Dąbrowski

#### SKŁAD I OPRACOWANIE ILUSTRACJI

Józef Paluch  
Tomasz Szatkowski

#### NA OKŁADCE

Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Hieronim pokutujący na pustyni*, 1507  
Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, nr inw. MAdP 7223 (fot. Paweł Gąsior)

ISBN 978-83-67277-12-9 (TNSV – wersja drukowana)

ISBN 978-83-67277-13-6 (TNSV – wersja online)

ISBN 978-83-7581-436-1 (MNK – wersja drukowana)

ISBN 978-83-7581-440-8 (MNK – wersja online)

<https://doi.org/10.55545/9788367277136>

Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego  
„Societas Vistulana”

#### REDAKCJA

tel.: 12 421 75 78; e-mail: redakcja@vistulana.pl

#### DYSTRYBUCJA

tel.: 793 867 434; e-mail: dystrybucja@vistulana.pl

**[www.vistulana.pl](http://www.vistulana.pl)**

# WSTĘP

Michał Lancz z Kitzingen<sup>1</sup>, malarz przybyły do Krakowa prawdopodobnie z Frankonii, działał w stolicy Królestwa Polskiego w latach 1507–1523. Celem niniejszej pracy jest kompleksowe omówienie jego życia i twórczości, z wykorzystaniem możliwości badawczych, jakie stwarza współczesna metodologia historii sztuki. Ponowne spojrzenie na działalność Lancza jest konieczne wobec faktu, że ostatnie monograficzne opracowanie na jego temat zostało wydane prawie 60 lat temu<sup>2</sup>. Od tego czasu nastąpił olbrzymi przyrost literatury naukowej pozwalającej na prowadzenie badań porównawczych i rozpatrzenie twórczości Lancza w szerokim kontekście sztuki europejskiej. Punktem wyjścia niniejszej pracy są przypisane mu dzieła oraz dotyczące go źródła pisane – choć ich zasób nie daje się istotnie poszerzyć, wymagają one ponownej interpretacji. Należy poddać je krytycznej lekturze właściwej współczesnym metodom historycznym, a przede wszystkim inaczej niż we wcześniejszych, nielicznych zresztą opracowaniach przeanalizować w kontekście europejskim. Ponowne uporządkowanie spuścizny malarskiej mistrza i źródeł pisanych pozwoli odpowiedzieć na pytania o genezę jego twórczości, charakter jego związków z dworem królewskim i biskupem Janem Konarskim oraz o jego miejsce w sztuce Krakowa.

W ramach pracy nad poniższą rozprawą po raz pierwszy wykorzystane zostały fotografie obrazów Michała Lancza w podczerwieni. Ich wykonanie stało się możliwe dzięki

finansowaniu uzyskanemu w ramach Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Wydziale Historycznym (dalej ISDWH). Wykonano fotografie w podczerwieni wszystkich znanych nauce obrazów Michała Lancza z Kitzingen oraz wielu innych małopolskich dzieł pochodzących z tego czasu. Fotografia

- 1 Na potrzeby niniejszej pracy przyjmuję taką formę nazwiska, która najszerzej przyjęła się w literaturze przedmiotu – tj. Michał Lancz z Kitzingen. Taki zapis jego nazwiska badacze przyjęli za Marią Goetel-Kopffową. Badaczka ta stwierdziła (Goetel-Kopff 1957, s. 91): „Pisownia nazwiska ustalona została w oparciu o teksty źródłowe powtarzające formę Lancz, ewentualnie Lantcz, będącą zapewne spolonizowanym brzmieniem niemieckiego nazwiska Lantz”. Wniosek Goetel-Kopffowej, że pisownia „Lancz”, względnie „Lantcz” (i pominięta przez badaczkę postać „Lantcz”) to efekt polonizacji, należy odrzucić jako błędny. Dwuznak „cz” był wówczas powszechnie stosowanym zapisem oddającym dźwięk brzmiący jako krótkie „c”, podobnie jak dwuznak „sz” (najczęściej w postaci ligatury „ß”) oddawał krótkie „s”. W ten sposób zapisywano np. nazwisko Jana Czimmermana, teścia Michała Lancza, lub Adama Szwarca, fundatora kaplicy ogrojcowej przy kościele św. Barbary w Krakowie (np. w testamencie z r. 1509 zapisany w formie „Adam Sworc”, zob. Sławińska 2015, s. 177). Była to zresztą grafia powszechnie stosowana nie tylko w Krakowie. W ten sposób zapisywano również nazwisko słynnego norymberskiego malarza Georga Pencza. Ta forma stała się najpowszechniej stosowaną w historiografii, choć – jak wiadomo – obok niej występowała np. postać „Benz” („Jörg Benz”; zob. Dybala 2014, s. 71–73). Teza Goetel-Kopffowej o polskim pochodzeniu grafii „Lancz” pociągałaby za sobą również polską lekcję tejże, która nie różniłaby się wiele od współczesnej. Jest to zatem teza błędna. We wcześniejszych publikacjach stosowano również rzadziej występujące w źródłach formy „Lenz”, „Lencz” lub „Lentz” – użyto ich tylko w dwóch przekazach archiwalnych dotyczących synów malarza, Michała i Jana (na ten temat zob. Goetel-Kopff 1957, s. 91, przyp. 1). Na temat źródeł pisanych zob. niżej, rozdz. 2.
- 2 Goetel-Kopff 1964a. Praca ta jest przede wszystkim rekapitulacją rozważań zawartych we wcześniejszych publikacjach tej samej autorki (Goetel-Kopff 1956; Goetel-Kopff 1957).

w podczerwieni pozwala na rejestrację autorskiego rysunku kompozycyjnego na gruncie. Nie jest on widoczny dla nieuzbrojonego oka lub jest dostrzegalny w znikomym stopniu tylko w niektórych partiach obrazu. Najczęściej rysunek można zaobserwować w miejscach, gdzie farba kładziona była cienko, a użyte pigmenty – jasne. Przeważnie są to partie karnacji. Niekiedy rysunek wykonany na gruncie może stać się widoczny w wyniku ubytku warstwy malarskiej przy jednocześnie zachowanym gruncie. W odróżnieniu od rysunków i szkiców na papierze, które są autonomicznymi dziełami, rysunek na podobrazii ma funkcję pomocniczą i zasadniczo nigdy nie jest przeznaczony do ekspozycji<sup>3</sup>. Znane są jednak przypadki, w których rysunek przygotowawczy na gruncie prześwituje przez warstwę malarską nie na skutek tego, że farba z czasem stała się bardziej przezroczysta lub się złuszczyła, lecz z powodu celowego zabiegu malarza.

Spośród około 80 malarzy znanych z krakowskich źródeł pisanych z pierwszej połowy XVI wieku co najmniej kilkunastu pochodziło z południowych obszarów Rzeszy<sup>4</sup>. Z niektórymi z nich zwykło się wiązać pojawienie się w Krakowie nowych form, różnych od tradycyjnych schematów wypracowanych w miejscowych warsztatach w XV wieku. Jednym z niewielu poświadczonych źródłowo malarzy tego czasu, z którymi da się przekonująco powiązać zachowane dzieła, był Michał Lancz z Kitzingen we Frankonii. Polska historia sztuki wydała jak dotąd niewiele opracowań monograficznych malarzy XV i XVI wieku, czynnych na terenie dawnego Królestwa Polskiego. Poniższa rozprawa ma stanowić niewielki krok w stronę uzupełnienia tej istotnej luki. Stanowi ona również nawiązanie do wieloletniej tradycji badań nad malarstwem prowadzonych dotychczas w krakowskich instytucjach naukowych: w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Muzeum Narodowym w Krakowie, Zamku Królewskim na Wawelu, Akademii Umiejętności i Instytucie Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego im. Jana Pawła II w Krakowie.

W pierwszym rozdziale omówiono stan i perspektywy badań nad malarstwem renesansowym w Małopolsce w pierwszej połowie XVI wieku oraz opisano stan badań nad życiem i działalnością Michała Lancza z Kitzingen. Drugi rozdział dotyczy przekazów na temat

malarza w źródłach pisanych i zawiera ich krytyczną analizę. Na jej podstawie sformułowano wnioski dotyczące życia i twórczości tytułowego artysty. W odrębnych podrozdziałach omówiono wyłaniające się ze źródeł pisanych kwestie życia malarza jako obywatela i członka cechu, jego aktywności na Wawelu i charakteru związków z dworem królewskim i biskupem Janem Konarskim. W trzecim rozdziale omówiono stan badań i dzieje trzech znanych, sygnowanych dzieł Lancza, a zatem bezsprzecznie z nim związanych – obrazu *Święty Hieronim pokutujący*, retabulum Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny i zaginionej nastawy Nawrócenia św. Pawła. Wymienione dzieła są głównym materiałem zabytkowym poddawanych analizie w kolejnych częściach pracy. W czwartym rozdziale opisano technikę malarską i rysunkową Michała Lancza ze szczególnym uwzględnieniem rysunku kompozycyjnego na gruncie obrazów. Rozważania nad technikami stosowanymi w sygnowanych dziełach malarza stały się, obok innych metod, podstawą do krytycznej analizy proponowanych w literaturze przedmiotu atrybucji dzieł Lanczowi. Zagadnieniu temu poświęcono rozdział piąty. Jest on podzielony na trzy podrozdziały. W pierwszym omówiono atrybucje niedające się w przekonujący sposób odrzucić lub przyjąć ze względu na niezachowanie dzieł przypisywanych w Lanczowi. W drugim przedstawiono krytykę różnych wysuwanych w literaturze propozycji atrybucyjnych. Trzeci podrozdział stanowi mikromonografię obrazu uważanego dotychczas za dzieło jednego z naśladowców Michała Lancza – *Zaśnięcia Matki Boskiej* w zbiorach Muzeum Czartoryskich w Krakowie – które autor niniejszej pracy, na podstawie analizy źródeł pisanych, proponuje datować wcześniej niż do tej pory postulowano, a na podstawie analizy formalnej oraz szczegółowych oględzin rysunku przygotowawczego i techniki malarskiej – wiązać z mistrzem Michałem. W szóstym rozdziale omówiono genezę środków artystycznych stosowanych przez warsztat malarza z Kitzingen, a przede wszystkim źródeł jego rozwiązań kompozycyjnych. W siódmym rozdziale, mimo braku źródeł pisanych, w oparciu przede wszystkim o analizę samych dzieł podjęto próbę rekonstrukcji organizacji pracy w warsztacie mistrza. Rozdział ósmy dotyczy relacji twórczości Michała Lancza z Kitzingen ze sztuką Krakowa i Europy. W osobnych podrozdziałach omówiono w nim kwestię sygnatur



malarza, przedstawień przyrody na obrazie *Święty Hieronim pokutujący na pustyni* w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu, różnych motywów występujących w twórczości Lancza, jak np. putta czy przestrzenne nimby. Ostatni podrozdział stanowi krytyczną analizę postulowanych przez Goetel-Kopffową związków Michała Lancza z krakowską grafiką książkową. Dziewiąty rozdział, stanowiący samodzielny wywód, poświęcony został rekonstrukcji i analizie genezy form retabulów malarza Michała. W rozdziale dziesiątym omówiono zagadnienie wpływu mistrza z Kitzingen na malarstwo w Małopolsce w pierwszej połowie XVI wieku.

W toku pracy przytoczono wiele rycin, które oznaczono w nawiasach numerami poprzedzonymi nazwiskiem Adama von Bartscha lub Maxa Lehrs (np. Bartsch 59 lub Lehrs 161). Cyfry w nawiasach odnoszą się do numerów przyjętych przez tych badaczy w ich katalogach<sup>5</sup>. Nie podano odnośników do poszczególnych tomów i paginacji, ponieważ taki sposób identyfikacji rycin jest powszechnie stosowany i pozwala na odnalezienie sztychu w literaturze przedmiotu, a także w niektórych internetowych bazach danych lub repozytoriach reprodukcji<sup>6</sup>. W przypadku katalogu Bartscha numeracja jest tożsama w obu wydaniach jego dzieła<sup>7</sup>. Niekiedy do identyfikacji dzieł grafiki zastosowane zostały także inne opracowania katalogowe<sup>8</sup> i internetowe bazy danych, wówczas informacje pozwalające zidentyfikować rycinę podano w przypisie.

Kończąc ten krótki wstęp, nie mogę pominąć osób i instytucji, wobec których w minionych latach zaciągnąłem dług wdzięczności. Przede wszystkim winien jestem podziękowania prof. Markowi Walczakowi – promotorowi mojej pracy doktorskiej<sup>9</sup> będącej podstawą niniejszej książki. Wdzięczność, jaką żywię do Profesora wykracza poza kurtuazyjne zobowiązanie wynikające ze spełnienia przez Niego trudnej roli opiekuna naukowego. Jeszcze w roku 2012, gdy byłem na

trzecim roku studiów, Profesor zadał mi pracę seminaryjną<sup>10</sup> na temat obrazu *Zaśnięcie Matki Boskiej*, wiązane z naśladowcą Michała Lancza z Kitzingen i będącego częścią zbiorów Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie (nr inw. MNK XII-341). Kilka lat później, w roku 2015, Profesor podsunął mi myśl opracowania monografii Michała Lancza jako rozprawy doktorskiej, którą ostatecznie szczęśliwie obroniłem w roku 2020. W tym miejscu pragnę podziękować recenzentom mojej dysertacji: dr. hab. Przemysławowi Mrozowskiemu, prof. UKSW, i dr. hab. Piotrowi Gryglewskiemu, prof. UŁ, za trud włożony przez nich w krytyczną lekturę mojej pracy i ich cenne uwagi. Słowa podziękowania kieruję również do wszystkich, którzy w ostatnich latach pomogli mi radą, zachętą, krytycznymi uwagami, użyczeniem literatury i kopii źródeł lub ofiarą lekturą fragmentów mojej pracy doktorskiej oraz późniejszych tekstów, o które uzupełniłem dysertację, i wreszcie niniejszej książki przed jej wydaniem. Pozwalam sobie wymienić (żywiąc nadzieję, że nikogo nie pominąłem): Małgorzatę Chmielewską, dr. Mateusza Chramca, Arletę Chwalik, Krzysztofa J. Czyżewskiego, prof. dr. hab. Marcina Fabiańskiego, Pawła Gąsiora, Annę Grochowską-Angelus, dr. Mateusza Grzędę, ks. Piotra Guzika, dr. Aleksandrę Holę, Natalię Koziarę, dr. Justynę Łuczyńską-Bystrowską, Elżbietę Musialik, Katarzynę Nowlajaković, dr. Katarzynę Płonkę-Bałus, dr. Maszę Sitek, dr. Monikę Tarnowską-Reszczyńską, ks. prof. dr. hab. Jacka Urbana, dr. Joannę Utzig, dr. Wojciecha Walanusa, dr. Annę Wyszyńska, dr. Ewelinę Zych i Jerzego Żmudzińskiego.

3 Adamowicz 2018, s. 184.

4 CA 1501–1550, s. XXI.

5 Bartsch 1802–1821; *The Illustrated Bartsch*; Lehrs 1908–1934.

6 Np. [www.graphikportal.org/](http://www.graphikportal.org/) [stan na: 19 IX 2020].

7 Bartsch 1802–1821; *The Illustrated Bartsch*.

8 M.in. Hollstein 1954; *Hollstein's German*.

9 Spodaryk 2020.

10 Praca zaliczeniowa stała się podstawą opublikowanego tekstu (Spodaryk 2016), z którego niektórymi tezami krytycznie rozprawiono się w ostatnim podrozdziale piątego rozdziału niniejszej pracy.



# ROZDZIAŁ 1

## Stan badań

### **Malarstwo renesansowe w Małopolsce w pierwszej połowie XVI wieku**

Kategorie stylowe, jakimi są określenia „malarstwo gotyckie” i „malarstwo renesansowe”, nie zostały wprowadzone w poniższym podrozdziale ze względu na ich przydatność w opisie spuścizny artystycznej minionych wieków. Terminy te słusznie od dawna poddawane są krytyce jako narzędzia badawcze, a poniższa praca nie ma na celu rozważań nad kwestiami terminologicznymi ani tym bardziej powrotu do przestarzałych metod badań nad sztuką. Badacze próbowali dawniej z ich pomocą opisywać różnicę między tradycyjną twórczością lokalnych krakowskich warsztatów a nowymi wzorami napływającymi z krajów południowoniemieckich. Stosując te kategorie i według nich selekcjonując dorobek malarstwa XV i XVI wieku, badacze utrwaliли arbitralnie wyznaczony podział, który wpłynął na różnice w stopniu opracowania dwóch wydzielonych w ten sposób zbiorów. Tym samym kategorie stylowe będą używane na potrzeby opisu stanu badań.

Przedwojenni, a także niektórzy powojenni badacze rozróżniali malarstwo gotyckie i renesansowe na podstawie chronologii, wyznaczając cezurę na lata około 1500–1510<sup>1</sup>. Z wyznaczenia sztywnych granic czasowych zrezygnował Jerzy Gądomski, posłużył się jednak kryterium stylowym jako sposobem opisu kontinuum zmian formalnych, wykluczając za jego pomocą ze swoich badań nad

gotyckim malarstwem tablicowym w Małopolsce te dzieła, w których miała się zaznaczyć przewaga elementów renesansowych<sup>2</sup>. Malarstwo gotyckie rozumiano jako formalnie kontynuujące północnoeuropejskie wzorce zakorzenione w XIV i XV wieku, a malarstwo renesansowe – jako oparte na nowych formach wypracowanych około roku 1500 i przynajmniej częściowo odwołujących się do wątków sztuki włoskiej. Posługiwanie się takimi kryteriami nie pozwala na w pełni uzasadnione przyporządkowanie danego dzieła do jednej z tych dwóch kategorii. Wynika to przede wszystkim z przyjmowania nowych prądów, ornamentów, pojedynczych motywów czy sposobów malowania przez warsztaty lokalne, tworzące swoiste hybrydy form tradycyjnych i nowych, niezakorzenionych w sztuce miejscowej. Gądomski nie był konsekwentny w zaproponowanym przez siebie wybrze. W swoim opracowaniu zawarł analizę części hybrydowych dzieł powstałych w pierwszych dziesięcioleciach XVI wieku, a pozostałe pominął. Decyzja o omówieniu niektórych dzieł jest dyskusyjna. O ile w przypadku *Mistrza Tryptyku z Szyku* recepcja renesansowych ornamentów współgra z zakorzenioną w sztuce Krakowa malarską formą i techniką, o tyle trudno uznać rewersy skrzydeł poliptyku z *Lusiny* za powszechne w twórczości lokalnych warsztatów. Jeśli chodzi o badanie

1 Kopera 1925, s. 207–232; Kopera 1926, s. 87–128; Walicki 1961, s. 36, 322 (późniejsze wydania: Walicki 1963 i Walicki 1971).

2 Gądomski 1995.

źródeł pisanych, to Gadomski pominął malarzy, którzy pojawili się po raz pierwszy w zapisach z drugiej ćwierci XVI wieku oraz tych, których związek z nową formacją stylistyczną jest pewny<sup>3</sup>.

Spuścizną tego badacza jest nowoczesne opracowanie o malarstwie gotyckim w Małopolsce<sup>4</sup>. W ostatnich latach w środowisku krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych powstały kolejne opracowania dotyczące lokalnego malarstwa tablicowego, które w znacznym stopniu poszerzają nasz stan wiedzy na jego temat – obszernie, trzytomowe, opatrzone prolegomeną opracowanie o krakowskich Hodegetriach<sup>5</sup>, monografia Mistrza Rodziny Marii Jarosława Adamowicza<sup>6</sup> oraz zainspirowana badaniami na temat Hodegetrii rozprawa Małgorzaty Nowalińskiej o sztuce kopiowania w malarstwie średniowiecznym i nowożytnym<sup>7</sup>. Na tym tle stopień opracowania tego, co zwykle się określać mianem malarstwa renesansowego, prezentuje się znacznie słabiej.

Jak słusznie zauważył Przemysław Mrozowski<sup>8</sup>, malarstwo XVI wieku w Polsce jest jednym z tematów historii sztuki, które pilnie oczekują na przewartościowanie. Stan wiedzy o malarstwie tego okresu prezentowany przez opracowania syntetyczne w dalszym ciągu opiera się na materiale zabytkowym wyselekcjonowanym przez Feliksa Koperę<sup>9</sup> oraz Michała Walickiego<sup>10</sup>. Wyjątkiem są wymienione wcześniej opracowania na temat gotyckiego malarstwa tablicowego. Natomiast tak zwane malarstwo renesansowe w Małopolsce nie zyskało dotąd opracowania monograficznego uwzględniającego cały jego dorobek – zarówno zachowany, jak i znany jedynie ze źródeł pisanych oraz ikonograficznych. Nie dysponujemy nowoczesnymi monografiami dających się zidentyfikować malarzy czynnych w tym czasie w Krakowie, a wiele dzieł tego czasu doczekało się zaledwie kilku wzmianek w literaturze przedmiotu.

Przedwojenne prace poświęcone malarstwu renesansowemu w pierwszej połowie XVI wieku w dużej mierze ograniczają się do podania do wiadomości faktu istnienia nieznanych wcześniej dzieł, rozpoznania motywów ikonograficznych i zaprezentowania podstawowych informacji na temat okoliczności ich odnalezienia<sup>11</sup>. Niekiedy wpisane są w szerszą narrację, pozostającą zresztą na wysokim stopniu ogólności<sup>12</sup>. Jedynym powojennym studium, w którym podjęto analizę formalno-

-genetyczną większego zespołu dzieł, jest niepublikowany doktorat Kazimierza Kuczmana i kilka jego studiów traktujących o wpływach włoskich w polskim malarstwie sztalugowym<sup>13</sup>. Jedynymi pracami syntetycznie ujmującymi formalne relacje polskiego malarstwa renesansowego ze sztuką południowo-niemiecką są częściowo nieaktualne już artykuły Ewy Chojeckiej traktujące o oddziaływaniu malarstwa Albrechta Dürera<sup>14</sup> i Lucasa Cranacha<sup>15</sup>, oraz Michała Walickiego na temat wpływów Hansa Suessa von Kulmbach<sup>16</sup>.

Pierwsze monograficzne opracowania niektórych dzieł i artystów ujrzały światło dzienne w latach pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych XX wieku. W kontekście tematu omawianego w niniejszej pracy, szczególnie znacznie mają publikacje Marii Goetel-Kopffowej<sup>17</sup> i Janiny Kłosińskiej<sup>18</sup> poświęcone twórczości Michała Lancza i jej wpływowi na sztukę Krakowa.

Wiele dzieł nie doczekało się należytego opracowania – na przykład wizerunek nierozpoznanego króla<sup>19</sup> i przedstawienie Pokłonu Trzech Króli (kopia kompozycji Hansa Suessa von Kulmbach) w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu<sup>20</sup>. Podobnie wygląda kwestia dwustronnie malowanej tablicy w kościele parafialnym w Męcinie<sup>21</sup>, tablicy z przedstawieniem Chrystusa jako Męża Bolesci w kościele Kamedułów na Bielanach pod Krakowem<sup>22</sup>, tablicy z przedstawieniem św. Jerzego z kolegiaty św. Jerzego, obecnie w Muzeum Katedralnym na Wawelu<sup>23</sup>. Przykładem zaniedbania badań nad malarstwem pierwszej połowy XVI wieku jest także tablica z wizerunkiem Madonny z Dzieciątkiem, opatrzona datą 1526 i sygnaturą (IC, CI, GI lub IG), do roku 2018 znajdująca się w kościele św. Małgorzaty w Raciborowicach, a obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie<sup>24</sup>. Obraz przez wiele lat pełnił funkcję zaplecka ambozny i nie wzbudzał zainteresowania badaczy. Jako pierwszy zwrócił na niego uwagę Stanisław Tomkowicz<sup>25</sup>, później wzmiankowany był w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*<sup>26</sup>. Ostatnio krótkie, niewyczerpujące opracowanie poświęcił mu Józef Skrabski<sup>27</sup>. W trakcie konserwacji przeprowadzonej przez Grzegorza Kosteckiego usunięto między innymi przemalowania z XIX wieku<sup>28</sup>.

Od dawna w literaturze przedmiotu znana jest grupa malowanych epitafiów powstałych w pierwszej połowie XVI wieku i niewątpliwie pochodzących z katedry krakowskiej.

W klasztorze Misjonarzy na Stradomiu w Krakowie znajdują się trzy epitafia przeniesione w XVIII wieku z kaplicy Świętej Trójcy przy katedrze na Wawelu – Jana Sakrana<sup>29</sup>, Juliana Chełmskiego<sup>30</sup> i Melchiora Sobka<sup>31</sup>. Poza Krakowem, w Muzeum w Kórniku znajduje się epitafium Jana Borka z Trzcienia (nr inw. MK 03357)<sup>32</sup>. Z katedrą krakowską wiązana jest również tablica z przedstawieniem Świętej Rozmowy, która obecnie znajduje się w klasztorze Cystersów w Szczyrzycu<sup>33</sup>. Znaone są również przekazy mówiące o tego typu obiektach wawelskich, które jednak nie zachowały się do czasów, gdy mogły się stać przedmiotem badań naukowych (portret biskupa Jana Konarskiego, zob. niżej, rozdz. 5). Zespół renesansowych malowanych epitafiów z katedry na Wawelu zasługuje na ponowną refleksję naukową w szerszym kontekście

europejskim, ze szczególnym uwzględnieniem zespołu epitafiów w katedrze we Wrocławiu i sztuki południowoniemieckiej, a przede wszystkim norymberskiej. Ważne jest podjęcie próby odtworzenia historii zabytków (żaden nie znajduje się w miejscu przeznaczenia) oraz rekonstrukcji ich topografii w świątyni, a przede wszystkim rozpoznanie fundatorów i osób przedstawionych na obrazach. Konieczne wydaje się podjęcie na nowo między innymi kwestii klęczących postaci ukazanych na wspomnianym obrazie w Szczyrzycu. Niedawno Kazimierz Kuczman niezbyt przekonująco zidentyfikował jedną z postaci (kanonika krakowskiego) jako Jana z Książąt Litewskich<sup>34</sup>, który w momencie domniemanej fundacji był biskupem wileńskim, a nie kanonikiem krakowskim. Nowe ustalenia dotyczące obrazu dokonane zostały przy okazji

- 3 Gadomski 1997.
- 4 Gotyckiemu malarstwu poświęcona jest znaczna część dorobku naukowego badacza, m.in. Gadomski 1981; Gadomski 1988; Gadomski 1995; Gadomski 2000; Gadomski 2004.
- 5 *Hodegetrie* 2014; *Hodegetrie* 2015; *Hodegetrie* 2017; *Hodegetrie* 2019.
- 6 Adamowicz 2018.
- 7 Nowalińska 2019.
- 8 Mrozowski 2017, s. 147.
- 9 Kopera 1926.
- 10 Walicki 1961 i kolejne wydania (Walicki 1963; Walicki 1971). Późniejsze syntezы: Kozakiewicz, Kozakiewicz 1976; Zlat 2008.
- 11 Np. Tomkowicz 1904; Pagaczewski 1905; Dettloff 1920; Bednarski 1939.
- 12 Np. Kopera 1926; Zahorska 1932.
- 13 Kuczman 1983. Dysertacja ta dotyczy malarstwa w całym XVI w. Opublikowane streszczenie rozprawy zob. Kuczman 1986. O obrazie z połowy XVI stulecia zob. Kuczman 1988. Badacz ten (wraz z Januszem Kozłowskiem) widział włoskie wpływy również w piętnastowiecznym malarstwie krakowskim (Kozłowski, Kuczman 1984).
- 14 Chojecka 1971.
- 15 Chojecka 1973.
- 16 Walicki 1955.
- 17 Goetel-Kopff 1956; Goetel-Kopff 1957; Goetel-Kopff 1964a; Goetel-Kopff 1971.
- 18 Kłosińska 1956.
- 19 O wizerunku króla (błędnie uznawanym za portret Władysława Jagiełły) zob. Petrus 2010a, s. 247–248; Petrus 2010b, s. 59, il. 44–45; Kat. wyst. Kraków 2010, t. 2, nr kat. 2, s. 17–18 (oprac. U. Stępień).
- 20 Obraz Hansa Suessa, sygnowany i datowany na r. 1511, znajduje się w Gemäldegalerie w Berlinie. Tablica uważana jest za środkowy obraz tryptyku ze Skałki, ufundowanego przez Jana Bonera (Muczkowski, Zdanowski 1927, s. 26; Kopera 1926, s. 121).
- 21 Obraz jedynie wzmiankowany: Chrzanowski, Kornecki 1982, s. 293–294; Smoleń 1987, s. 128–129; Godula, Węclawowicz 1997, s. 31; Karłowska-Kamzowa 1999, s. 363, il. 7.
- 22 Tomkowicz 1904, s. 44–45; Pagaczewski 1905.
- 23 Dobrowolski 1973, s. 59–71; Kat. wyst. Kraków 2000, nr 1/39, s. 78–79, il. 54 (oprac. J. Gadomski); Kat. wyst. Kraków 2015, nr 24, s. 80–82 (oprac. K. J. Czyżewski – tam wcześniejsza literatura); Spodaryk 2023.
- 24 Skrabski 2020, s.p.
- 25 Tomkowicz 1906, s. 30. Badacz z przesadą opisywał ją jako „przypominającą Madonny włoskie czasów rozkwitłego renesansu [...]” oraz noszącą „[...] wyraźne ślady wpływów sztuki cinquecenta”.
- 26 KZSP I, 6, s. 24, il. 23.
- 27 Józef Skrabski (Skrabski 2020, s.p.) widzi na omawianym obrazie „wpływy malarstwa niemieckiego, być może z kręgu Łukasza Cranacha [...]”. Pod względem kompozycji jest on podobny do *Madonny z gruszką* Albrechta Dürera w Galleria degli Uffizi we Florencji lub do kilku obrazów Lucasa Cranacha starszego przedstawiających Madonnę z Dzieciątkiem trzymającym winne grona (Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza, nr inw. 114-1936-1, ok. 1509–1510; tzw. *Madonna pod jodłami*, Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne, ok. 1510; literatura na temat tych obrazów zob. lucascranach.org/ES\_MTB\_114-1936-1; lucascranach.org/PL\_DMW [stan na: 6 II 2020]). Pod względem formalnym i techniki malarskiej obraz nie odbiega od malarstwa krakowskiego tego czasu. Podobnie jak w przypadku *Zaśnięcia Matki Boskiej* w Muzeum Diecezjalnym w Kielcach jest to dzieło malarza, który był wykształcony w tradycji późnogotyckiej, korzystał z bieżących wzorów tworzonych w nowych formach. Być może mamy do czynienia z recepcją wzoru graficznego lub z powierzchniowym naśladownictwem dzieł malarzy niemieckich.
- 28 Skrabski 2020.
- 29 Kat. wyst. Kraków 2000, t. 1, s. 83–84, nr 44, il. 62 (oprac. K. Kuczman – tam wcześniejsza literatura).
- 30 Ibidem, s. 85, nr 45, il. 63 (oprac. K. Kuczman) – tam wcześniejsza literatura).
- 31 Ibidem, s. 85–86, nr 46, il. 64 (oprac. K. Kuczman – tam wcześniejsza literatura).
- 32 Ibidem, s. 82–83, nr 43, il. 61 (oprac. B. Dolczewska – tam wcześniejsza literatura).
- 33 Kopera 1926, s. 129; Zahorska 1932, s. 613–614; Przybyszewski 1951, s. 67; KZSP I, 5, s. 17; Walicki 1961, s. 337, nr 187, il. 190; Dobrzeńcki 1969, s. 64, nr 80, il. 37; Łomnicka-Żakowska 1969, s. 29; Kozakiewicz, Kozakiewicz 1976, s. 88–90, il. 79–81; Chrzanowski, Kornecki 1982, s. 292–293, il. 173; Kuczman 1986, s. 315; Gadomski 1995, s. 14, przyp. 19; Kat. wyst. Nowy Sącz 2000, s. 18, nr kat. II/3; Kuczman 2007, s. 149–158; Tomkowicz 2008, s. 28–29, przyp. 60.
- 34 Kuczman 2007, s. 149–158.

publikacji inwentarza powiatu limanowskiego pióra Stanisława Tomkowicza. Piotr Łopatkiewicz poświęcił obrazowi obszerny przypis, w którym opisał stan badań. Z ustaleń badacza wynika, że z całą pewnością pod koniec XIX wieku obraz znajdował się w Jodłowniku, co wskazuje na jego związek z krakowskimi dominikanami<sup>35</sup>. Wśród innych malowanych epitafiów, które nie doczekały się wyczerpującego opracowania, wskazać należy obraz wotywny zabójców Grzegorza Nożownika z kościoła Dominikanów w Krakowie<sup>36</sup> i epitafium Stanisława Chroberskiego w katedrze w Sandomierzu<sup>37</sup>.

Mimo licznych wydanych dotąd publikacji<sup>38</sup> wciąż wymaga opracowania twórczość Hansa Dürera, któremu oprócz potwierdzonych archiwalnie prac na Wawelu<sup>39</sup> przypisuje się m.in. dwa obraz tablicowe: *Świętego Hieronima pokutującego na pustyni* w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. MNK I-39)<sup>40</sup> i *Portret Zygmunta Starego* w Muzeum Narodowym w Warszawie (nr inw. MP 3177)<sup>41</sup>. Oba obrazy noszą sygnaturę HD, jednakże mamy do czynienia z dziełami znacznie różniącymi się od siebie i w dużej mierze przemalowanymi. Nie są one również podobne do innych prac wiązanych z tym malarzem<sup>42</sup>.

Ze środowiskiem krakowskim łączone są również dzieła odległe geograficznie. Najważniejszym przykładem jest retabulum ołtarzowe w kościele farnym w Kobylinie<sup>43</sup>. Obrazy tej nastawy (oryginalne ramy się nie zachowały) nie mają do tej pory wyczerpującego opracowania historycznego czy konserwatorskiego ani nawet dobrej dokumentacji fotograficznej. Z Krakowem wiązany jest również obraz *Pokłon Trzech Króli* z kościoła w Dereświatach, datowany na rok 1514, obecnie w Muzeum Starobiałoruskiej Kultury w Mińsku<sup>44</sup>.

Pojawiające się w ostatnich latach publikacje zaowocowały nowymi ustaleniami na temat renesansowego malarstwa tablicowego w Krakowie. Krzysztof J. Czyżewski opublikował ważną pracę na temat obrazu *Koronacja Marii* w tamtejszym klasztorze Dominikanów<sup>45</sup>, który przekonująco przypisał Georgowi Penczowi z Norymbergi<sup>46</sup>. Temat tego obrazu podjęła również Katrin Dyballa<sup>47</sup>, autorka monografii artysty<sup>48</sup>. Dzięki badaniom prowadzonym przez Arletę Chwalik<sup>49</sup> poszerzona została nasza wiedza na temat obrazów tablicowych w kościele parafialnym w Niedźwiedziu. Szczególnie ważne są ostatnie studia Agnieszki Gąsior<sup>50</sup>, Aleksandry Holi<sup>51</sup> i Maszy

Sitek<sup>52</sup>, które w nowym świetle stawiają krakowskie dzieła Hansa Suessa von Kulmbach<sup>53</sup>. Joanna Utzig poświęciła nieopublikowane jeszcze studium tablicy z przedstawieniem *Wieńca Różańcowego* w klasztorze Dominikanów w Krakowie<sup>54</sup>. Nowych opracowań doczekały się ostatnio także szesnastowieczne portrety w Polsce. W pierwszej kolejności należy wymienić przekrojowe prace Jana K. Ostrowskiego<sup>55</sup> i Przemysława Mrozowskiego<sup>56</sup>. Tematem trwale obecnym w literaturze naukowej są najstarsze portrety biskupów krakowskich w klasztorze Franciszkanów w Krakowie<sup>57</sup> – ten niezwykle ważki temat poruszył ostatnio Mateusz Grzęda<sup>58</sup>. Anna Sękowska omówiła zagadnienia historyczno-artystyczne, technologiczne i konserwatorskie odnoszące się do szesnastowiecznego portretu Zygmunta I Starego w katedrze krakowskiej, a także kwestię malarstwa klejowego na płótnie bez zaprawy<sup>59</sup>. W ostatnim ćwierćwieczu szczegółowo opracowano dzieje budowy, program funkcjonalny i dekorację renesansowej rezydencji królewskiej na Wawelu. W ramach studiów nad tym tematem omówiono również kwestię pracujących tam malarzy<sup>60</sup>. Malarstwo ścienne XVI wieku wciąż jednak nie jest wystarczająco przebadane<sup>61</sup>. Osobną kwestią jest malarstwo książkowe, które choć jest dobrze opracowane kodykologicznie, ikonograficznie i formalnie, wciąż jeszcze wymaga reinterpretacji w kontekście sztuki zachodnioeuropejskiej<sup>62</sup>. Na monografię wciąż czeka Stanisław Samostrzelnik<sup>63</sup>.

Opracowanie malarstwa renesansowego w Małopolsce jest jedną z najpilniejszych potrzeb rodzimej historii sztuki ze względu na zaniedbanie tego pola badań, duży chaos informacyjny i przerost nadbudowanych narracji w starszej literaturze przedmiotu. Na nowocześniejszą monografię zasługuje w szczególności twórczość Michała Lancza z Kitzingen, w którego dziełach skupiają się najważniejsze zagadnienia malarstwa początku XVI wieku.

## Życie i działalność Michała Lancza z Kitzingen

Michał Lancz z Kitzingen znany jest badaczom od połowy XIX wieku dzięki Ambrożemu Grabowskiemu, który opublikował wyciągi z krakowskich ksiąg miejskich<sup>64</sup>. Już kilka lat po ich wydaniu Edward Rastawiecki zamieścił biogram artysty w *Słowniku malarzów*

*polских*<sup>65</sup>. Na podstawie źródeł pisanych badacz ten rozróżnił dwóch działających w Krakowie malarzy o imieniu Michał. Jeden z nich, identyfikowany z Michałem Lanczem z Kitzingen, miał być czynny w latach 1507–1517, natomiast drugi, będący malarzem królewskim – w latach 1532–1540<sup>66</sup>. Drugi z wymienionych miał już nie żyć w roku 1540. Koncepcję Rastawieckiego powtórzył Władysław Łuszczkiewicz<sup>67</sup>, natomiast Leonard Lepszy<sup>68</sup>, Stanisław Herbst i Michał Walicki<sup>69</sup> uważali obu malarzy za tożsamyh. Maria Goetel-Kopffowa na podstawie badania archiwaliów utożsamiała Michała Lancza z Kitzingen z Michałem

malarzem królewskim i ustaliła datę jego zgonu na rok 1523<sup>70</sup>. Badaczka zebrała i omówiła wszystkie źródła dotyczące Lancza<sup>71</sup>, a jej koncepcja została przyjęta we wszystkich późniejszych pracach<sup>72</sup>.

W roku 1889 Władysław Łuszczkiewicz jako pierwszy połączył z uchwytnym w źródłach Michałem Lanczem dwa dzieła sygnowane monogramem ML – obraz *Święty Hieronim pokutujący na pustyni* (1507, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, nr inw. MAdP 7223 [il. 1]) i malowidła retabulum Nawrócenia św. Pawła z kaplicy Kaufmanów w wieży południowej kościoła Mariackiego w Krakowie (1522,

35 Tomkowicz 2008, s. 28–29, przyp. 60.

36 Witkowska-Żychiewicz 1967, s. 12–13, il. 4.

37 Dobrzeński 1969, s. 64, nr 78; KZSP III, 11, s. 61.

38 Na temat Hansa Dürera zob. Ziemięcki-Nieczuja 1891a; Ziemięcki-Nieczuja 1891b; Beenken 1930; Beenken 1935; Sinko-Popielowa 1937; Kat. wyst. Dresden 1971; Miodońska 1975; Indra 1979; Frey-Stec 2000; Mende 2004.

39 O pracach Hansa Dürera na Wawelu zob. Morka 2006, s. 80, 105, 118, 135, 142, 219, 342, 343; Fischinger, Fabiański 2009, s. 69, 72–73, 79, 81–83, 85, 91, 112, 127; Mossakowski 2013, s. 41, 80–81, 84–85, 96, 99, 103; Torbus 2014, s. 52, 119, 145, 170; Mossakowski 2015, s. 112.

40 Kat. wyst. Kraków 2018, nr 19 (oprac. W. Marcinkowski), s. 345–346 (tam wcześniejsza literatura).

41 Kat. zbiorów Warszawa 2000, nr kat. 28, s. 120–123 (tam wcześniejsza literatura).

42 Zob. przyp. 38.

43 Retabulum ufundował biskup krakowski Jan Konarski, być może jako prezent z okazji ślubu swojego bratanka Jerzego Konarskiego z Agnieszką Kobylańską. Obrazy były związane przez różnych badaczy ze środowiskiem wielkopolskim (Walicki 1957, s. 71–111; Walicki 1961, s. 132–133, nr 167–171; badacz ten określił autora kobylańskich obrazów malarzem wielkopolskim, mimo że dostrzegał jego relacje z malarstwem małopolskim i twórczością Suessa (którego dzieła powstały dla Krakowa) lub krakowskim (Dobrowolski 1965a, t. 2, s. 217; Secomska 1994, s. 183, 193).

44 Ceraščatava, Āraševič 1994; Hadyka 1998. Tak wczesne datowanie jest mało prawdopodobne ze względu na formę i kwestię kostiumologiczną. W ramach XXII edycji programu Thesaurus Poloniae Giedrė Mickūnaitė otrzymała finanse na badania nad obrazem i przygotowanie artykułu poświęconego jego analizie ikonograficznej (zob. <https://mck.krakow.pl/aktualnosc/wyniki-naboru-do-xxii-edycji-programu-thesaurus-poloniae> [stan na: 14 V 2023]).

45 Czyżewski 2013.

46 Ostatnio wydano monografię Pencza: Dyballa 2014.

47 Dyballa 2021.

48 Dyballa 2014.

49 Chwałik 2017. Wcześniejsza literatura: KZSP I, 8, s. 139–140; Walicki 1954, s. 50; *Historia Sztuki*

*Polskiej* 1962, s. 451–453; Walicki 1962, s. 383–399; Dobrowolski 1965a, t. 1, s. 451–453; Walicki 1965, s. 94–97; Olszewski 1975, s. 155–156; Kruścińska-Pałamarz 1980, s. 108; Chrzanowski, Kornecki 1982, s. 291–292.

50 Gąsior 2006.

51 Hoła 2018.

52 Sitek 2016a; Sitek 2016b; Sitek 2017; Sitek 2018; Sitek 2021.

53 Badania i prace konserwatorskie nad dziełami Hansa Suessa w Krakowie zaowocowały wystawą i katalogiem: Kat. wyst. Kraków 2018.

54 Dzieło to było wzmiankowane w literaturze (Walicki 1955, s. 172–173, il. 7–8; Olszewski 1975, s. 140–141; Zalewska 1999, s. 35, 56, 62, 106, 107; Kat. wyst. Kraków 2008, il. na nienumerowanej stronie), ale do czasu pracy J. Utzig nie poświęcono mu osobnego opracowania. Dr J. Utzig składam niniejszym podziękowania za udostępnienie mi niewydrukowanego jeszcze tekstu jej autorstwa *Ikonografia i funkcja późnogotyckiej „Tablicy różańcowej” w klasztorze OO. Dominikanów w Krakowie – uwagi wstępne*, wygłoszonego w r. 2021 podczas konferencji „Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów. Nowe studia”.

55 Ostrowski 2019 (w kontekście niniejszej pracy zwłaszcza s. 66–83).

56 Mrozowski 2021.

57 Miodońska 1961.

58 Grzęda 2020.

59 Sękowska 2011.

60 Już przed drugą wojną światową pisano na temat szczątkowo zachowanych malowideł krakowskiego zamku (Sinko-Popielowa 1937), jednakże dopiero ostatnie dekady przyniosły wiele szczegółowych opracowań. Najważniejsze z nich: Frey-Stecowa 1995; Frey-Stecowa 1997/1998; Morka 2006; Fischinger, Fabiański 2009; Fischinger, Fabiański 2013; Mossakowski 2013; Mossakowski 2015; Fabiański 2017.

61 Stan zachowania i rozpoznania malowideł ściennych z tego czasu utrudnia formułowanie wniosków natury ogólnej. Ukazują się teksty dotyczące pojedynczych malowideł, lecz wiele dzieł ma tylko stare, niekiedy zdezaktualizowane opracowania. Niekiedy dokonywane są także odkrycia nowych zabytków. Ważniejsza literatura: Kopera 1926; Dobrowolski 1927; Puget 1967; Puget 1976; Puget 1999; Jakubczyk 2011; Starzyński 2011.

62 Najważniejsze prace: Ameisenowa 1961; Miodońska 1979; Miodońska 1983; Miodońska 1986; Borkowska 1988; Miodońska 1993; Puget 1999; Brzozowska 2005; Płonka-Bałus 2018.

63 Najważniejsze prace: Przybyszewski 1951; Puget 1976; Miodońska 1983.

64 Grabowski 1850, s. 162; Grabowski 1854, s. 42, 175.

65 Rastawiecki 1857, s. 322.

66 Ibidem.

67 Łuszczkiewicz 1889, s. XII.

68 Lepszy 1904, s. 2014.

69 Herbst, Walicki 1949, s. 64.

70 Goetel-Kopff 1957, s. 96–101.

71 Goetel-Kopff 1964a.

72 Ostatnio Arnold 2020; Arnold 2021. Badacz zebrał i zestawiał większość wcześniej opublikowanych źródeł pisanych (Arnold 2020, s. 41–42).

1 Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Hieronim pokutujący na pustyni*, 1507, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, nr inw. MAdP 7223 (fot. Paweł Gąsior)

2 Retabulum z r. 1893 w prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie, z obrazami Michała Lancza (1522) z kaplicy Kaufmanów w tym w kościele. Obrazy zaginione w czasie drugiej wojny światowej (fot. Adolf Guzik, 1940 (?), zbiór prywatny ks. Piotra Guzika)

3 *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz środkowy niezachowanego retabulum skrzydłowego, ok. 1520, Muzeum Diecezjalne w Kielcach, nr inw. MD/M/20 (fot. Paweł Gąsior)

4 Michał Lancz z Kitzingen, retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej*, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/1-10 (fot. Paweł Gąsior)

5 *Ukrzyżowanie*, 1. ćwierć XVI w., Lwów (?). Obraz zaginiony (fot. zakład Edwarda Trzemeskiego we Lwowie, wg Kopera 1926, il. 9 na s. 104)



zaginiony [il. 2])<sup>73</sup>. Ponadto badacz ten przypisał Lanczowi obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* przechowywany w Muzeum Diecezjalnym w Kielcach (nr inw. MD/M/20 [il. 3])<sup>74</sup>. Ta atrybucja była wielokrotnie powtarzana<sup>75</sup>.

W roku 1905 Stanisław Tomkowicz sformułował hipotezę, że Lancz namalował niezachowany, zniszczony w XIX wieku, portret biskupa Jana Konarskiego w krużgankach krakowskiego klasztoru Franciszkanów<sup>76</sup>. Ten sam badacz w roku 1910 wprowadził do obiegu naukowego i na podstawie sygnatury przypisał Lanczowi retabulum znajdujące się wówczas w klasztorze Karmelitanek na Wesolej w Krakowie, a obecnie prezentowane w Muzeum Narodowym w Krakowie (Pałac Biskupa Erazma



Ciołka, nr inw. MNK I-851 [il. 4])<sup>77</sup>. Publikacja ta do lat pięćdziesiątych XX wieku nie spotkała się z należyтым oddźwiękiem. W roku 1912 Jerzy Kieszkowski przypisał Lanczowi kolejne dzieło – niezachowane, wzmiankowane w źródłach malowidło ściennie *Walka Polaków z Tatarami*, które znajdowało się niegdyś w krużgankach klasztoru Franciszkanów w Krakowie<sup>78</sup>. Atrybucja Kieszkowskiego była równie hipotetyczna, jak przypisanie Lanczowi przez Tomkowicza w roku 1910 wspomnianego portretu biskupa Konarskiego. O ile wiązanie z malarzem portretu hierarchy znajduje słabe uzasadnienie w poświadczonych artystycznie relacjach malarza i biskupa<sup>79</sup>, o tyle przypisanie Lanczowi malowidła ściennego jest zupełnie oderwane od jakichkolwiek przesłanek pozwalających na weryfikację lub falsyfikację koncepcji. Z tych powodów atrybucja Kieszkowskiego uznana została za bezprzedmiotową i nie była podejmowana w kolejnych pracach. W roku 1926 Feliks Kopera przypisał malarzowi obraz *Ukrzyżowanie* znajdujący się przed pierwszą wojną światową we Lwowie (Kopera znał dzieło tylko z fotografii [il. 5])<sup>80</sup>. W związku z zaginięciem obrazu podczas pierwszej wojny światowej i słabą jakością reprodukcji dzieła teza Kopera z trudem poddaje się ocenie.

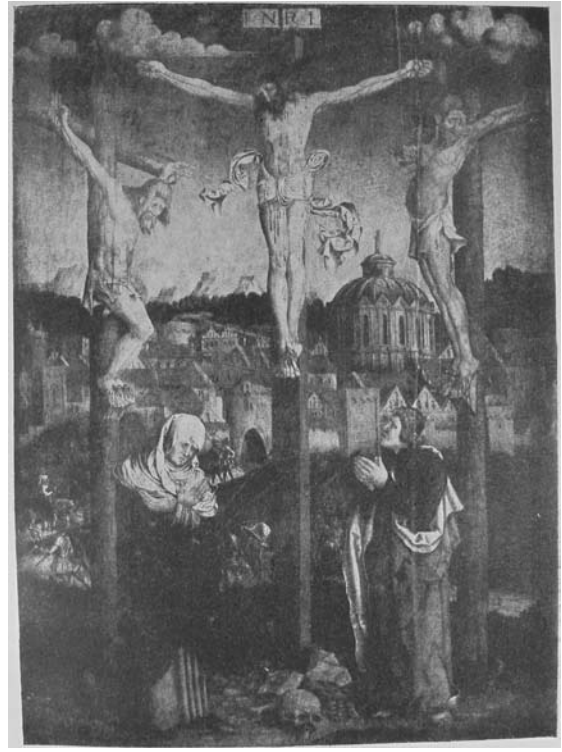
Oprócz wspomnianej przekrojowej pracy Kopera przed drugą wojną światową wzmianki o obrazach Michała Lancza pojawiały się również w trzech innych syntetycznych opracowaniach malarstwa w Polsce – dwóch pracach Leonarda Lepszego<sup>81</sup> oraz Stefanii





Zahorskiej<sup>82</sup> i Michała Walickiego<sup>83</sup>. Ponadto w roku 1929 Michał Lancz doczekał się biogramu pióra Mariana Gumowskiego w słowniku Ulricha Thiemego i Felixa Beckera<sup>84</sup>. Poza tym, do lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku nazwisko Lancza przywoływano w kontekście różnych dzieł, jednakże wzmianki te pozostawały w wysokim stopniu ogólne i wtórne wobec wcześniejszych publikacji<sup>85</sup>.

Opracowania działalności Lancza podjęła się dopiero w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku Maria Goetel-Kopffowa, publikując trzy artykuły na ten temat, a także bardzo obszerne opracowanie mecenatu biskupa krakowskiego Jana Konarskiego<sup>86</sup>. W późniejszych latach temat życia malarza oraz jego twórczości nie był przedmiotem szczegółowych badań. W roku 1964 Goetel-Kopffowa opublikowała w języku niemieckim artykuł na temat twórczości Lancza, jednak nie spotkał się on z oddźwiękiem w zagranicznym środowisku naukowym<sup>87</sup>. Malarz ten zaistniał w literaturze niemieckojęzycznej kilkakrotnie i to niedawno: wzmianki o nim pojawiły się w książce Tomasza Torbusa<sup>88</sup> o renesansowej rezydencji na Wawelu (wydanej w serii „Studia Jagellonica Lipsiensia”) i w artykule Adama S. Labudy<sup>89</sup> oraz w postaci dwóch słownikowych biogramów: w *Künstler der Jagiellonen-Ära in Mitteleuropa* (wydanym w serii „Kompass Ostmitteleuropa”)<sup>90</sup> i w *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*<sup>91</sup>. Postać



Michała Lancza nie pojawia się natomiast w niemieckich opracowaniach dotyczących związków artystycznych miast środkowej Europy (w tym Krakowa)<sup>92</sup> ani nawet w ramach omawiania kwestii norymberskich artystów działających w Krakowie<sup>93</sup>. Ostatnio

73 Łuszczkiewicz 1889, s. XII. Wcześniej badacz ten pisał o ołtarzu z kaplicy Kaufmanów (Łuszczkiewicz 1880, s. 154). Ołtarz Nawrócenia św. Pawła został wystawiony w Krakowie w r. 1894 podczas wystawy zabytków z czasów Jana Kochanowskiego (Kat. wyst. Kraków 1894, s. 13, nr 53).

74 Łuszczkiewicz 1889, s. XII.

75 Radwańska 2011 (tam wcześniejsza literatura).

76 Tomkowicz 1905, s. 5–6, 24. Ostatnio za tą atrybucją argumentował Grzęda 2020, s. 284.

77 Tomkowicz 1910.

78 Kieszkowski 1912, s. 468.

79 Gdy Tomkowicz artykułował swoją atrybucję w r. 1905, znał poznański obraz św. Hieronima, bez wątplenia fundacji Jana Konarskiego. Pięć lat później opublikował odkrytą przez siebie nastawę w klasztorze Karmelitanek na Wesołej, która również bezspornie była fundacją biskupa Konarskiego.

80 Kopera 1926, s. 101–104.

81 Lepszy 1904, s. 215, Lepszy 1906, s. 118.

82 Zahorska 1932, s. 609–610 (recenzja: Walicki 1932/1933, s. 224).

83 Walicki 1937, s. 36

84 Gumowski 1929, s. 64.

85 Dettloff 1920, s. 29; Bednarski 1939, s. 163; Herbst, Walicki 1949, s. 64.

86 Goetel-Kopff 1956; Goetel-Kopff 1957; Goetel-Kopff 1964a; Goetel-Kopff 1971.

87 Goetel-Kopff 1964a.

88 Torbus 2014, s. 86.

89 Labuda 2003, s. 14.

90 *Künstler der Jagiellonen-Ära* 2013, s. 237–239.

91 Marcinkowski 2014, s. 67–68.

92 *Krakau, Prag und Wien* 2000.

93 Woldt 2008, s. 56–70. We wstępie do rozważań nad związkami gospodarczymi i artystycznymi Krakowa i Norymbergi Isabella Woldt

6 Portret Krzysztofa von Suchtena, 1507, w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/343/M (fot. MNG)



ukazały się dwa krótkie teksty poświęcone Lanczowi, napisane przez niemieckiego historyka Klaus Arnolda<sup>94</sup>. Oprócz rozpoznanych wcześniej dzieł malarza badacz za prace Lancza, bez znajomości stanu badań nad tymi obiektami, uznał także fryz dawnej sali na pierwszym piętrze w zachodnim skrzydle zamku na Wawelu<sup>95</sup> oraz miniatury Modlitewnika Olbrachta Gasztołda<sup>96</sup>.

W późniejszej literaturze polskojęzycznej przeważnie powtarzano lub nieznacznie korygowano ustalenia Goetel-Kopffowej<sup>97</sup>. Na uwagę zasługują dwie prace poświęcone obrazowi *Zaśnięcie Matki Boskiej*, wiązane z naśladowcą Michała Lancza z Kitzingen<sup>98</sup>, oraz dwa nowsze spojrzenia na niezachowany ołtarz z kaplicy Kaufmanów<sup>99</sup>. Ponadto

Mateusz Grzęda poświęcił interesujący artykuł działalności fundacyjnej Jana Konarskiego, w którym podjął kwestię malowanych portretów biskupa, w tym wykonanych przez Lancza, oraz dokonał analizy ikonograficznej poznańskiego obrazu św. Hieronima<sup>100</sup>. W ostatnich latach próbowano wiązać z Lanczem między innymi *Portret Krzysztofa von Suchtena* (1507, Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/343/M, il. 6)<sup>101</sup>, malowany fryz wawelskich krużganków<sup>102</sup> oraz *Pokłon Trzech Króli* w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu<sup>103</sup> (zob. niżej, rozdział 5).

przytacza nazwiska norymberskich artystów działających w Krakowie lub wykonujących zlecenia dla stołecznych elit Polski, pomija jednak Michała Lancza z Kitzingen. Mimo braku pozaartystycznych dowodów na jego związki z Norymbergą nieuwzględnienie go wydaje się błędem, gdyż związki te są stale obecne w publikacjach na jego temat, a także przez wzgląd na znaczenie jego twórczości dla sztuki Krakowa, pozycję zleceniodawców, dla których pracował, i wczesną metrykę jego obecności w tym mieście.

94 Arnold 2020; Arnold 2021.

95 Arnold 2020, s. 35, 37.

96 Ibidem, s. 36, 39.

97 M.in. Kat. wyst. Kraków 1964, nr 56–58; Łodyńska-Kosińska 1986, s. 431–433; Kat. wyst. Kraków 2000, t. 1, s. 79–81, nr 1/40; Kat. wyst. Kraków 2018, s. 338–343, nr 17 (oprac. A. Spodaryk), 18 (oprac. W. Marcinkowski).

98 Kłosińska 1956; Spodaryk 2016.

99 Żmudziński 2008; Spodaryk 2020–2021.

100 Grzęda 2016.

101 Milewska 1995.

102 Frey-Stec 1995, s. 47; Morka 2006, s. 108; Mossakowski 2015, s. 32.

103 Czyżewski 2018, s. 96.

## ROZDZIAŁ 2

# Michał Lancz z Kitzingen – wiadomości źródłowe na temat życia malarza

### Krakowskie źródła pisane o Michale Lanczu z Kitzingen

Pierwsza wzmianka w krakowskich archiwaliach na temat Michała Lancza z Kitzingen pochodzi z 23 sierpnia 1507 roku. Wówczas przyjął on prawo miejskie Krakowa za poręczeniem starszych cechu – Joachima Libnawa z Drossen i Marcina Czarnego<sup>1</sup>. Informujący o tym zapis jest typowy i dość lakoniczny: podane zostały informacje na temat jego zawodu (*pictor*), miejsca pochodzenia (*von Kytczingen*), opłacie wynoszącej markę, odnotowano też, że za nowego obywatela poświadczyli starzy cechu właściwego dla jego zawodu. Niekiedy warunkiem było, czego od drugiej połowy XVI wieku władze miasta coraz częściej wymagały, aby przybysz w ciągu roku ożenił się z córką obywatela Krakowa lub zakupił nieruchomości podlegającą prawu miejskiemu<sup>2</sup>. Dalszym warunkiem było stałe zamieszkanie w Krakowie – czasem w oznaczonym terminie<sup>3</sup>. Nie są znane żądania wystosowane wobec Lancza przez radę miejską, natomiast na podstawie innych zapisów archiwalnych wiadomo, że malarz w niespełna rok zakupił nieruchomości i się ożenił. 26 czerwca 1508 roku za kwotę 100 florenów nabył od królewskiego chirurga Krzysztofa Scharffa pół domu przy ulicy Szerokiej, leżącego między domami należącymi wcześniej do Jana Wielkiego i Stanisława Starego<sup>4</sup>. Tego samego dnia zapisał świeżo poślubionej żonie Dorocie na swoim majątku 200 florenów *morgengabe*<sup>5</sup>. Dorota zmarła

prawdopodobnie podczas zarazy w tym samym roku<sup>6</sup>.

Po śmierci pierwszej żony, w bliżej nieokreślonym czasie Lancz ożenił się z Elżbietą, córką złotnika i wielokrotnego burmistrza Krakowa Jana Czimmermana. Malarz zapisał jej 300 florenów na swoim ruchomym i nieruchomym dobytku. Dzięki temu małżeństwu Lancz wszedł w krąg krakowskiego patrycjatu. O tym związku dowiadujemy się z późniejszego zapisu dotyczącego spraw majątkowych Elżbiety, wdowy po Michale, malarzu królewskim, spisane w roku 1532, czyli dziewięć lat po śmierci Lancza<sup>7</sup>.

1 CA 1501–1550, s. 489, nr 1235; *Liber iuris* 1993, s. 4, nr 31: *F[leria] in vig[ilias] S[ancti] Bartholomei [23 VIII 1507]. [...] Michel Lantczzer von Kytzingen pictor i[us] h[abuit] pro l[itte]ra in uno anno portanda seniores artificii ded[it] 1 m[ar]c[am]*.

2 *Liber iuris* 1993, s. IX.

3 *Liber iuris* 1913, s. XIII–XIV.

4 CA 1501–1550, s. 56, nr 148: *Cristoph Sharff barber hot sein halbe haws auff der Bretengasse, czwuschen etwan Wielky Jan und Stari Stanislaw hewsern gelegen, mit allen denselben rechten – als ym das vom Woytek Strzesowsky in 100 [fl.] Ungar. auff eynen widerkaff forreicht ist und das gehabt gehalden und besessen hot, Michaeli von Kytczinge dem moler – vorreicht (a. 1508, f. 2 in die SS. Johannis et Pauli mart. [26 VI 1508])*.

5 CA 1501–1550, s. 57, nr 149. *Michel moler von Kytczinge hot benempt Dorothee zeinir elichen hawsfrawen 200 guld. vor ire morgengabe, welche her irr formacht und forshreibt in und auff alle zeine gutteren (a. 1508, f. 2 in die SS. Johannis et Pauli mart. [26 VI 1508])*.

6 Goetel-Kopff 1957, s. 98, przyp. 9. Badaczka sądziła, że o śmierci Doroty informuje przekaz w rachunkach wielkorządcy krakowskiego, w którym pod datą 21 X 1508 r. mowa o śmierci w rodzinie malarza Michała, zatrudnionego na Wawelu. Zob. *Wawel* 1913, s. 15 (test dokumentu przytoczono w dalszej części wywodu).

7 CA 1501–1550, s. 282–283, nr 743 (test dokumentu przytoczono w dalszej części wywodu). Goetel-Kopffowa początkowo uważała, że Lancz zawarł związek małżeński z Elżbietą niedługo po śmierci Doroty (Goetel-Kopff 1957, s. 100). W późniejszym tekście badaczka stwierdziła,

W roku 1513 malarz poręczył w sprawie sądowej za swojego pomocnika, malarczyka Stefana<sup>8</sup>. W roku 1513 i 1514 Lancz wzmiankowany jest trzykrotnie w związku z zakupem przez niego nieruchomości za niemałą kwotę 270 florenów<sup>9</sup>. Nie jest jasne, czy chodzi o nabycie nowego domu przy dzisiejszej ulicy Grodzkiej, czy o zakup pozostałych części domu, którego połowy właścicielem był już od roku 1508. Ten drugi w dokumencie określony został jako znajdujący się przy ulicy Szerokiej (*Haws auff Bretengasse*)<sup>10</sup>. Jeśli przyjąć, że w przekazach z roku 1508 oraz z lat 1513–1514 mowa o tej samej nieruchomości, to uznać należy, że dom ten znajdował się na rogu ulic Szerokiej i Grodzkiej. Jak zauważyła Goetel-Kopffowa, w ten sposób – raz jako znajdujący się przy ulicy Szerokiej, a raz jako położony przy ulicy Grodzkiej – w krakowskich źródłach określany był dom malarza Marcina, teścia Stanisława Stwosza<sup>11</sup>. Wydaje się jednak, że rację miał Bolesław Przybyszewski, który lokalizował dom zakupiony przez Lancza w 1508 jako znajdujący się przy ulicy Grodzkiej (blisko, lecz nie bezpośrednio przy skrzyżowaniu z ulicą Szeroką), nie rozstrzygał jednak kwestii lokalizacji kolejnych nieruchomości nabywanych przez Lancza w roku 1513 i 1514<sup>12</sup>. Mistrz Michał w ciągu lat pracy w Krakowie zdobył znaczny majątek. Świadczą o tym cytowane powyżej zapisy o zakupach nieruchomości<sup>13</sup> oraz dyspozycje finansowe na rzecz poślubionych kobiet. Lancz zyskał także społeczne uznanie, co poświadczają małżeństwo z córką Jana Czimermana oraz zapis z roku 1517, kiedy razem z Joachimem Libnawem został wybrany starszym cechu malarzy<sup>14</sup>. Dzięki oświadczeniu złożonemu 6 października 1523 roku przez złotników Matthiasa Schwoba (Stwosza) i Floriana wiadomo, że Michał Lancz już nie żył<sup>15</sup>. Po jego śmierci Elżbieta poślubiła krawca Walentego Rumejkę, który wraz z teściem, złotnikiem Janem Czimermanem, dbał o sprawy majątkowe zmarłego malarza<sup>16</sup>. Lancz miał prawdopodobnie czterech synów. Krakowskie źródła notują Michała – złotnika<sup>17</sup>, Feliksa – określonego jako *comissarius regius*<sup>18</sup>, Pawła – trębacza na dworze dwóch ostatnich Jagiellonów<sup>19</sup> oraz Jana<sup>20</sup>.

W testamencie Elżbiety, sporządzonym 24 sierpnia 1571 roku, jej zmarły mąż Michał został dwukrotnie określony jako malarz królewski<sup>21</sup>.

## Przyjazd Michała Lancza z Kitzingen do Krakowa i jego wcześniejsze losy

W księdze przyjęć do prawa miejskiego pod datą 23 sierpnia 1507 roku Michał Lancz określony został słowami *Michel Lantcz von Kytzingen pictor*<sup>22</sup>. Przyjęcie do prawa miejskiego w danym roku nie zawsze było równoznaczne z momentem przybycia do miasta. Zapisy często oznaczają osiedlenie się na stałe po pewnym okresie bytowania na jego terenie<sup>23</sup>. Wobec lakoniczności przekazu nieuprawnione byłyby spekulacje na temat ewentualnej bytności Lancza w Krakowie przed przyjęciem prawa miejskiego i jej przebiegu. Fakt, że poświadczają za nim starsi cechu właściciwego dla jego zawodu jest typowy<sup>24</sup>. Należy również zaznaczyć, iż jest mało prawdopodobne, by Lancz przed przyjęciem do prawa miejskiego miał już kontakt ze swoimi późniejszymi możliwymi zleceniodawcami – z biskupem Janem Konarskim, dla którego już w roku 1507 namalował obraz [il. 1], oraz z królem, dla którego od roku 1508 wykonywał prace przy dekoracji sal zamku, co poświadczane jest w źródłach pisanych. Gdyby Lancz wykonywał dla nich zlecenia przed przyjęciem obywatelstwa krakowskiego lub był przez nich do Krakowa sprowadzony, można by się spodziewać, że przy przyjęciu do prawa miejskiego poświadczali by za niego, co miałyby również konsekwencje w postaci zwolnienia ze zwyczajnej taksy. Wobec wysokiej protekcji miasto często zwalniało przybysza z obowiązku jej płacenia lub wносили ją protektorzy poświadczający za kandydata do prawa miejskiego<sup>25</sup>.

Domniemywać należy, że Lancz, nie będąc synem obywatela Krakowa, aby zostać przyjęty do krakowskiego prawa miejskiego, musiał złożyć *littera testimonium genealogiae*. Jak wiadomo, tego rodzaju dokumenty nie zachowały się w Krakowie. Poświadczenie pisemne (o dobrym urodzeniu i sprawowaniu) przywożono zazwyczaj z ostatniego miejsca pobytu<sup>26</sup>. Należy przyjąć, że Kitzingen było miastem, z którego malarz pochodził, ponieważ nazwa tej miejscowości pojawia się przy jego imieniu również w innych źródłach<sup>27</sup>. W dotychczasowej literaturze powszechnie przyjmuje się, że malarz pochodził z Kitzingen, a wykształcenie odebrał w Norymberdze, skąd przybył do Krakowa<sup>28</sup>. Kwestia miejsca nauki lub wcześniejszego zatrudnienia Lancza i jego pobytu bezpośrednio przed przybyciem do Krakowa

- że w r. 1508 doszło do zaręczyn malarza z córką Jana Czimermana, a zawarcie małżeństwa nastąpiło potem, przed r. 1520. Data ta zdaniem badaczki jest wyrażona w zapisie z r. 1532 (Goetel-Kopff 1964a, s. 101, przyp. 27, 29; CA 1501–1550, s. 282–283, nr 743). W rzeczywistości daty zaręczyn i małżeństwa nie zostały podane w żadnym dokumencie. Wątpić jednak należy, jakoby zaręczyny i ożenek dzielił tak długi okres, jak sugerowała Goetel-Kopffowa (dwanaście lat), Lancz bowiem zmarł już w r. 1523, a jak wiadomo, para doczekała się dość licznego potomstwa (co najmniej trzech synów i dwóch córek), które nie mogło się narodzić w zaledwie trzy lata. Jeśli nawet któreś z jego dzieci pochodziło z małżeństwa z Dorotą, trwającego zaledwie rok, mogła to być jedna osoba (na temat potomstwa Michała Lancza zob. niżej).
- 8 CA 1501–1550, s. 94–95, nr 257: *Gritta contra Stefanum malarczygk, quia ipsa percussit et cruentavit iussu domini sui; secundo, quia sibi annichilavit tunicam valoris 4 f. – Decerta est fideiussoria; decerta est detentio et detentus est. Michael pictor fideiussit statuere Stephanum famulum suum ad paranda iuramenta (a. 1513, f. 2 in profesto inventionis S. Crucis [2 v 1513]).*
- 9 CA 1501–1550, s. 95, nr 260: *Florianus goltschmid ym namen Jacobi glaser zcw Dobschycz hatt bekannt, das er verkawfft hatt Michaeli moler das haws awff der Burggassen bey Weliczkes haws gelegen vor 270 fl. zcw ½ schoken, welche er gnuglich wnd volkornlich von ym entpfangen hatt, globende das er, der Jacob Glazen egenamte seyn schweher, dasselbige haws Michaeli moler vorreichen wirt ym nehesten gehegten dinge (a. 1513, sabbato a. festum S. Jacobi ap.); CA 1501–1550, s. 106, nr 283: *Egregius dominus Stanislaus vitreatoris de Dobschycze decretorum doctor et canonicus Ploczensis, Nicolaus vitreatoris fratres germani, filii domini Jacobi vitreatoris de Dobschycze, recognoverunt [...] quia omnes sortes et partes auas, ius et propinquitatem, quam habent [...] in et super domo eorum in platea Castrensi, [...] Michaeli pictori abscesserunt et condescenderunt [...] et constituerunt Florianum aurifabrum plenipotentem suum ad resignandum sibi easdem in proximo iudicio bannito post Pascha aut quadocunque voluerit (a. 1514, f. 2 p. dominicam Reminiscere); CA 1501–1550, s. 112–113, nr 299: *Florianus aurifaber [...] omnes sortes et partes in et super domo [...] in platea Castrensi [...] Michaeli moler vel Pictor, cuius sunt alie tres partes eiusdem domus porprie-resignavit (a. 1514, f. 6 in profesto Undecim milla virginum [20 x 1514]).***
- 10 Zob. wyżej. CA 1501–1550, s. 56, nr 148.
- 11 Goetel-Kopff 1957, s. 100, przyp. 15; CA 1501–1550, nr 93, 95, 209.
- 12 Przybyszewski 1965, aneks III, s. 93.
- 13 Na temat cen nieruchomości w Krakowie w XV i XVI w. zob. Dobrowolski 1965b, s. 20. Na temat cen domów zakupionych przez krakowskich snyderzy w latach 1490–1540 zob. Walanus 2006, s. 50–51.
- 14 CA 1501–1550, s. 496–497, nr 1256: *Seniores mechanicorum electi et confirmati a. 1517 [...] Pictores: Joachim, Michael (a. 1517, f. 5 p. Invocavit).*
- 15 CA 1501–1550, s. 193, nr 527: *Coram nobis in residentia consulari personaliter constituti circumspectii Mathis Schwob et Florianus aurifices, viri legales et fidedigni iuravit, uterque namque scabinus iuris supremi castris Cracoviensis, concives nostris, sub iuramentis eorum ad officium prestitis recognoverunt et testificati sunt, quia olim Michel moler, concivis item noster, Elizabeth uxori sue legitime, circa desponsacionem designavit ac pro dote ac dotalicio denominavit 300 f. per ½ sexag. ex omnibus bonis suis mobilibus et immobilibus post mortem suam habendos, tollendos, et levandos pre omnibus aliis creditoribus et heredibus, tanquam illos omni iure obtinisset (a. 1523, f. 3, p. Francisci).*
- 16 CA 1501–1550, s. 282–283, nr 743. Dowiadujemy się o tym z zapisu z r. 1532, dotyczącego spraw majątkowych Elżbiety: *Elizabeth, olim Michaelis pictoris relicta, spectabilis vero d. Joannis Czimerman confratris nostris filia, ante biennium post funestam ipsius voraginem, quo misere platea Castrensis ferme per totum incinerate est domusque, quam inhabitat, puerum olim mariti sui Michaelis pictoris una cum tota substantia simul exusta, suo et puerorum suorum nominibus sese indixerat nec superesse pecuniam, qua domus restaurari possit [...] Joannes Czimerman eiusdem Elizabeth pater restaurare domum huiusmodi collapsam se summisit [...] Eandem summam expositam d. Joannes Czimerman recognovit esse sibi persolutam a famato Valentino Rumeiko sartore, genero suo, dicte Elizabeth marito modern; guam huiusmodi pecuniam 195 fl. gr. 12, tum et in speciali f. 4 gr. 18, quos itidem pro reformacione domus eiusdem expenderat, facit florenos per ½ sexag. 200, Valentino Rumeiko sartor de consensus Michaelis filii olim Michaelis pictoris, annos perfecte discrecionis habentis, et personaliter suo et germanorum suorum nominibus coram nobis in id consentientis, in eadem domo inscriptos et reformatos habebit, ita quod pueri, cum adolverit, domum a pretacto Valentino in 200 fl. pro restauracione eiusdem domus expositos eliberare tenebuntur. – Honesta Elizabeth olim Michaelis pictoris relicta [...] fassa est, quia pro sua urgente necessitate, ignis etenim voragine omnibus rebus spoliata fuit vixque vili admodum induta veste ignem evasit, tota ibidem relicta substantia, que in favillam ac cineres versa est, tam et pro exsolutione contractorum antehac debitorum, in mutuum accepit a famato Valentino marito suomoderno accomodavitque 300 per ½ sexag. fl., eosdem sibi inscribit – super iure suo dotaliciali 300 fl., per olim Michaeliem pictorem sibi dotatorum (a. 1532, f. 5 vigilie S. Nicolai).*
- 17 Żłotnik Michał Lancz (CA 1501–1550, s. 341, nr 906: *Michael [...] Michaelis rege Mtis pictor filius; CA 1501–1550, s. 448, nr 1156: *Michael Lancz; CA 1501–1550, s. 605, nr 1472: *Michael Lencz) notowany jest w miejskich archiwaliach w latach 1532–1563 (CA 1501–1550, s. 341, nr 906, s. 448, nr 1156, s. 605, nr 1472; Karbowski 1891, s. XXXVIII; Lepczyński 1933, s. 153, nr 431).***
- 18 Zdaniem Goetel-Kopffowej (Goetel-Kopff 1964a, s. 102) Feliks Lancz, mógł być synem z pierwszego małżeństwa. Jest on wzmiankowany w r. 1525 jako *Felix Lancz*, obywatel Krakowa i *comissarius regius* (Wierzbowski 1910, s. 281, nr 4776).
- 19 Tomkowicz 1915, s. 143; Głuszczyk-Zwolińska 1988, s. 112, 117 (tu odnotowano zapisy w Rachunkach Królewskich w Archiwum Skarbu Koronnego).
- 20 CA 1501–1550, s. 472–473, nr 1196.
- 21 Elżbieta zapisała córkom ruchomości oraz sumę 250 złotych. Michałowi Lanczowi młodszemu zapisała 100 złotych oraz dom po ojcu. Goetel-Kopff 1964a, s. 110, przyp. 30 (cytuje fragment łacińskiej części testamentu); ANK, sygn. J11498, nr 779, s. 333–334: *Elisabeth olim Michaelis Lancz pictoris S.R. Mtis relicta vidua: In domo haeredum olim Michaelis Lancz pictoris S.R. Mtis [...] in platea Castrensi [...] Elisabeth olim Michaelis Lancz pictoris S.R. Mtis relicta vidua [...] ordinationem dispositionemque in schaedia idiomate polonico exaratum officio scabinali obtulit et presentavit [...] W inwentarzu ruchomości przekazanych, który Elżbieta uczyniła dla swoich córek, wymieniiono głównie przedmioty codziennego użytku (pościel, stroje, cynowe przedmioty) oraz te bardziej wartościowe: srebrne kubki, perły i korale. Ponadto Elżbieta przepisała córkom łącznie 250 złotych, a najstarszemu synowi 500 złotych. Przejął on również nieruchomość po ojcu.*
- 22 CA 1501–1550, s. 489, nr 1235.
- 23 *Liber iuris* 1993, s. XV, przyp. 15.
- 24 *Liber iuris* 1913, s. XII–XIII.
- 25 Rada przyjmowała do prawy miejskiego także na pisemne polecenie króla, duchownych lub świeckich dygnitarzy. W takiej sytuacji wstawiający się zwykle poręczali za przybysza. Takie przypadki wielokrotnie występują

nie może być rozstrzygnięta na podstawie dostępnych źródeł pisanych<sup>29</sup>. W dalszych częściach niniejszej pracy podjęto próbę rozwiązania tej kwestii na gruncie analizy formalnej dzieł Lancza.

Wydaje się, że Michał Lancz przybył do Krakowa jako ukształtowany malarz, posiadający spore środki finansowe. Uwidacznia to porównanie ceny domu zakupionego przez niego niedługo po przyjęciu prawa miejskiego w Krakowie (100 florenów) i jego zapisu dla pierwszej żony (200 florenów) z rocznymi dochodami obywateli Norymbergi około roku 1500 – średni przychód mieszczanina wynosił tam około 40 florenów. Zawyżony dochód czeladników Dürera, obliczony na podstawie ich tygodniowego wynagrodzenia za pracę przy retabulum dla Sebald Schreyera, wynosił około 50 florenów. Dla porównania profesorowie uniwersytetu w Wittenberdze lub Lucas Cranach jako *Hofmaler* zarabiali 100 florenów rocznie. Zasadne jest zatem przyjęcie, że Michał Lancz przybył do Krakowa mając już za sobą przynajmniej kilkuletnie doświadczenie zawodowe pozwalające mu zdobyć fundusze<sup>30</sup>.

Goetel-Kopffowa zrelacjonowała efekty swojej kwerendy w niemieckich archiwach, w których nie udało się jej natrafić na żadne wzmianki o działalności Michała Lancza<sup>31</sup>. Trudno określić skalę poszukiwań prowadzonych przez badaczkę. Próbowała ona także zainteresować niemieckich badaczy twórczością Lancza i skorzystać z ich wiedzy. Niestety nie otrzymała żadnej wskazówki poza niezbyt trafnym porównaniem jego obrazów do nastawy ołtarzowej w Gutenstetten, zaproponowanym przez Ernsta Buchnera. Goetel-Kopffowa słusznie odrzuciła ten trop<sup>32</sup>.

Niestety archiwalia w Kitzingen i Würzburgu nie pozwalają na uchwycenie Michała Lancza w mieście jego pochodzenia. Wszelkie źródła dotyczące spraw rodzinnych i personalnych w Kitzingen rozpoczynają się dopiero od około roku 1520. Tak samo wygląda kwestia protokołów z posiedzeń rady miejskiej, ksiąg podatkowych i ksiąg cechowych (*Ratsprotokolle*, *Steuerbücher* i *Zunftbücher*)<sup>33</sup>. Ostatnie kwerendy źródłowe Klause Arnolda również nie wykazały uchwytności Michała Lancza czy nawet występowania jego nazwiska (w różnych formach) w miejskich archiwaliach Kitzingen. Ponieważ źródła krakowskie jednoznacznie wskazują na pochodzenie malarza, Arnold uznał, że Michał Lancz mógł

się urodzić i wychować w jednej z podmiejskich wsi, o których mało wiadomo<sup>34</sup>.

Niewiele również wiadomo o działalności malarzy w Kitzingen w interesującym nas okresie. W roku 1982 opublikowano szczegółowe opracowanie na temat mieszczańskiej elity tego miasta<sup>35</sup>, wydano też kilka opracowań i źródła do dziejów miejscowości oraz lokalnego Kościoła<sup>36</sup>. Środowisko rzemieślnicze nie doczekało się dotąd opracowania, poza krótkim artykułem na temat artystów działających w Kitzingen, w zakresie malarstwa omawiającym tylko przekazy źródłowe i znane zachowane dzieła z klasztoru Benedyktynek<sup>37</sup>. Najważniejszym źródłem pisany dotychczas kwestii artystycznych są publikowane (choć właściwie niewykorzystane do tej pory) rachunki odnoszące się do odbudowy i dekoracji tego klasztoru po pożarze w roku 1484<sup>38</sup>. Wśród wymienionych w nich rzemieślników pod rokiem 1505 odnotowany został mistrz kamieniarski Stephan Lantz<sup>39</sup>. Być może był to krewny Michała Lancza z Kitzingen, nie ma jednakże żadnych źródeł pozwalających potwierdzić taką hipotezę. Sama zbieżność nazwisk może być przypadkowa, choćby dlatego, że było to nazwisko dość pospolite<sup>40</sup> i nie dysponujemy informacjami o pochodzeniu kamieniarza Stefana. Na marginesie należy dodać, że rachunki odbudowy klasztoru Benedyktynek w Kitzingen zawierają sporo informacji na temat prac malarskich prowadzonych w klasztorze i znajdujących się tam obrazów tablicowych<sup>41</sup>.

Podsumowując, znane nam źródła pisane nie pozwalają uchwycić w Kitzingen Michała Lancza ani osób bezsprzecznie z nim spokrewnionych, zarówno w środowisku malarzy i rzemieślników, jak i wśród przedstawicieli patrycjatu. Nie wydaje się zresztą, żeby malarze tworzyli tam środowisko liczne, a tym bardziej znaczące. Wśród osób sprawujących funkcje publiczne w Kitzingen malarze notowani są dopiero w drugiej połowie XVI stulecia, przy czym przez całe półwiecze było ich tylko dwóch<sup>42</sup>. Możliwe, że artyści i rzemieślnicy urodzeni w Kitzingen kształcili się lub pracowali w innych, większych ośrodkach miejskich Frankonii, Palatynatu, Szwabii i Bawarii lub w odleglejszych regionach. W księdze miejskiej Ratyzbony pod datą 16 marca 1500 roku wzmiankowany jest *Zinngießer Matthias Steun von Kytzing*<sup>43</sup>. Michał Lancz nie jest zresztą jedyną osobą pochodzącą z Kitzingen, którą

spotykamy w krakowskich źródłach około roku 1500<sup>44</sup>.

Na marginesie należy dodać, że w dwóch tomach *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der*

*Provinz Posen* przy opisie obrazu św. Hieronima (obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu, nr inw. MAdP 7223) błędnie jako miejsce pochodzenia Lancza podano miasto

w księgach przyjęć do prawa miejskiego w Krakowie w okresie przed przybyciem Lancza. *Liber iuris* 1913, nr 9461, 5746, 8371, 5283, 4963, 1026, 5863, 5228 (osoby polecane przez króla, królową oraz dygnitarzy), nr 6269 (osoba polecana przez biskupa krakowskiego). Na ten temat zob. także *Liber iuris* 1993, s. VIII.

26 *Liber iuris* 1913, s. XI–XIII.

27 Np. CA 1500–1550, s. 56, nr 148.

28 Goetel-Kopff 1964a.

29 Krakowski materiał źródłowy został omówiony wyżej. Jeśli rzeczywiście Lancz przed przyjazdem do Krakowa przebywał w Norymberdze, to nie zachowały się na ten temat żadne zapisy. Okres, który malarz mógł spędzić w tym mieście, jest czasem, z którego wskutek zawirowań historii nie zachowały się niemal żadne źródła pisane. Na ten temat zob. Sitek 2018, s. 42–43.

30 Na temat cen i zrobków zob. *Kat. wyst. Regensburg* 1994, s. 254–256, nr 62 (oprac. B. Müller-Wirthmann).

31 Goetel-Kopff 1964a, s. 99–100.

32 Ibidem. Na temat nastawy ołtarzowej w Gutenstetten zob. Wiegand 1938; Baciagalupo 1987.

33 Za informację dziękuję pani Doris Badel, kierownicze Stadtarchiv Kitzingen.

34 Arnold 2020, s. 26.

35 Batori, Weyrauch 1982.

36 *Kitzingen* 1995 (tam wcześniejsza literatura). Zob. także spis publikacji Klause Arnolda, historyka i znawcy tematyki związanej z Kitzingen w średniowieczu: <http://www.karnold-kitzingen.de/> [stan na: 19 II 2023].

37 Schneider 1995, s. 75–98.

38 Weißenberger 1951, s. 164.

39 W r. 1505 mistrz kamieniarski Stephan Lantz otrzymał 18 florenów na wykonanie *von zweyen schwybegen zu machen, die ich* [tzn. ksieni Margaretha von Truchseß von Badersheim –A.S.] *habe prechen lassen in der kirchen in sant Elizabethen Capellen* (Weißenberger 1951, s. 165). Być może tą samą osobą jest mistrz kamieniarski Steffan zaangażowany przy odbudowie klasztoru, zniszczonego przez rebeliantów w r. 1525, w czasie wojny chłopskiej. Biskup Würzburga ukarał mieszczan za poparcie udzielone chłopom i ewangelicyzmowi – każdy mieszczanin i mieszczka Kitzingen byli zobowiązani płacić 15 fenigów tygodniowo na rozpoczętą już w r. 1526 odbudowę klasztoru. Mistrzami pracującymi przy odbudowie klasztoru byli m.in.: Jakob Renner z Norymbergi oraz mistrz kamieniarski Steffan (ibidem, s. 168; StAW, R. 31 820).

40 Znany jest co najmniej jeden malarz noszący takie nazwisko lub przydomek. W r. 1545 jako uczeń malarza Hansa II Ostendorfera w Monachium wymieniony jest Karl Lantz Hueber: *Karl Lantz Hueber hat sein 60 § geben zum Lucas 1545, hat bey Hansß Ostendorfer Maler, gelernt, aber hat sich am ersten zum Hansß Muelich [Maler] versprochen gehabt* (Liedke 1980c, s. 66). Jako swego rodzaju kuriozum można podać dokument zachowany

w Erdélyi Országos Kormányhatósági Levéltárból (Archiwa Rządu Narodowego Transylwanii); EOKL, fond: GYKOL, *Cista comitatum* (Q 327), nr inw. 36517 (<https://www.monasterium.net/mom/HU-MNL-DLEOKL/GYKOLCCQ327/127592/charter> [stan na: 31 V 2020]). Czytamy w nim:

*Item eodem die Agilis Michael Lantz familiaris Nobilis Gregorii de Hoszszuaszó comparen in persona ejusdem Domini Sui similiter contradiixit*. W dokumencie z 8 III 1494 r., znajdującym się w Siedmiogrodzkim Archiwum Narodowym, wymieniony został Michael Lantz z przymiotnikiem *agilis*. W dyplomie tym król Czech i Węgier Władysław II zleca kapitule diecezjalnej siedmiogrodzkiej, żeby uczyniła spadkobierczynią Mistrza Bertalana (Bartłomieja) jego siostrę Elżbietę. Michael Lantz pojawia się jako osoba, która w imieniu bliżej nieznanego szlachcica Györgyego Hazywazo (*Gregorius de Hoszszuaszó*) przeciwstawia się tej woli. Żadna z wymienionych osób nie jest uchwytana w innych źródłach. Nie można więc przyjmować, że wymieniony w dokumencie Michael Lantz ma coś wspólnego z malarzem 13 lat później czynnym w Krakowie, chociaż określający go przymiotnik *agilis* (łac. m.in. zręczny, sprawny) może oznaczać, że mamy do czynienia z rzemieślnikiem.

41 W r. 1493 malarz Caspar Funck otrzymał 8 florenów za pracę zleconą przez ksienię: *machen und vergulden ULFrauen piltnus, das alt uff dem altar unter dem bogen, da Heidwigis ist* (Weißenberger 1951, s. 164–165). Chodzi o grób bł. Hadelogi, uczennicy św. Bonifacego i pierwszej ksieni klasztoru, nad którym wzniesiono ołtarz, lub o domniemany ołtarz św. Jadwigi Śląskiej (ibidem, s. 163–165, przyp. 8 na s. 166a). Ksieni Margaretha von Truchseß von Badersheim zleciła snycerzowi Hansowi Polsterowi wykonanie *die taffel auff der frauen kor, in der sant Anna piltnus stett*, za co otrzymał 8 florenów, a malarzowi Casparowi Funckowi powierzyła zadanie wykonania polichromii i złocen, za co otrzymał 13 florenów. Ponieważ użyto sformułowania *taffel*, można się domyślać, że była to płaskorzeźba lub cała snycerska nastawa ołtarzowa, choć na to drugie nie wskazują niewielkie koszty. W r. 1495 Polster i Funck otrzymali po 30 florenów za *von der taffel uff sant Kilians altar zu schneiden, zu vergolden und zu fassen*. W kolejnym roku (1496) obaj mistrzowie ukończyli *taffel, sod as heylig Creuz in ist, die stett neben dem heyligen Sacramentshaus*. W r. 1504 wykonano i konsekrowano ołtarz św. Anny *mitsamt der gemalten taffeln* (ibidem, s. 165). W r. 1514 wydano 50 florenów na *von der tafeln, do die heiligen Trivaltigkeytt eingeschnitz ist uff dem altar bey dem weyhekessel*. W następnym roku (1515) bliżej nieokreślony malarz i snycerz otrzymali 31 florenów *von der neuen tafeln, do ULFrauen das versperbildt inne stett*. Być może ponownie pracę wykonał duet Polster i Funck (ibidem, s. 166). W r. 1517 14 florenów wydano *dem maler von der taffel, die stett auff sant Hadlwigaltar*. W r. 1519 malarz Balthasar z Würzburga otrzymał 55 florenów *von der taffeln zu schnitzen, zu fassen und zu malen, do die heiligen troy könig inne sten bei der tafeln der heiligen Trivaltigkeytt* (ibidem). W Archiwum Państwowym w Würzburgu zachował się inwentarz skarbcza z r. 1522 (StAW, Miscellen 2756) sporządzony na zlecenie ksieni Katarzyny II von Fronhofen przez wikarego kościoła św. Katarzyny w Kitzingen Hansa Lorentza z Würzburga. Prawie wszystkie spośród 41 przedmiotów opisanych w inwentarzu to dzieła złotnictwa lub relikwie. Jeden z przedmiotów Paulus Weißenberger uważa za dzieło malarskie. Jest to skrzynia relikwiarzowa opisana jako *eine laden mit dem pylden von Gottschalk, Konverse Ulrich, Nikolaus von Camberg, Rudolf und Trittwipptius*. Przedstawione postaci to zapewne benedyktyńscy mniisi, których relikwie przechowywano w skrzyni (Weißenberger 1951 s. 166–167). W r. 1525 klasztor został splądrowany i zdewastowany przez powstańców w czasie wojny chłopskiej. Zniszczeniu uległo m.in. *14 tafeln auf die altär* (ibidem, s. 167).

42 Batori, Weyrauch 1982.

43 Liedke 1980b, s. 156.

44 W r. 1495 prace nad wykonaniem nowych organów dla kościoła Mariackiego w Krakowie rozpoczął organifex Petrus Handlar z Kitzingen. Artystyczne wykończenie instrumentu w r. 1496 powierzono malarzowi Janowi Gorajowi (zob. Zwolińska 2018, s. 7).

Kissingen (obecnie Bad Kissingen)<sup>45</sup>. Odczytanie zapisu nazwy miasta *Kytzingen*, jako Kissingen jest niewłaściwe, toponim Kissingen w interesującym nas okresie zapisywany był bowiem przeważnie jako Kizziche lub Chizziche<sup>46</sup>.

### Prace Michała Lancza z Kitzingen na Wawelu

Podstawowym źródłem do badań nad budową i dekoracją renesansowego zamku na Wawelu są rachunki wielkorządowe i rachunki budowy, które niestety zachowały się jedynie częściowo, a informacje w nich zawarte są fragmentaryczne. Należy również dodać, że rachunki jako zapisy stricte finansowe dają niezbyt szczegółowe informacje na temat kwestii artystycznych. Z okresu szesnastu lat działalności Michała Lancza w Krakowie (1507–1523) rachunki budowy zamku zachowały się tylko z czterech lat i czterech miesięcy<sup>47</sup>.

Notowany w księgach miejskich Michał Lancz z Kitzingen jest tożsamy z Michałem, malarzem królewskim, z którym 7 maja 1508 roku zawarto kontrakt (*contractus*) na wykonanie prac malarskich na zamku królewskim. W dokumencie tym wyznaczono pensję wysokości 2 florenów tygodniowo dla mistrza i po 21 groszy tygodniowo dla pięciu pomocników (por. wyżej, rozdz. 2). Niewątpliwie w kontrakcie chodzi o nowo wybudowane skrzydło zachodnie zamku, czyli pałac króla Aleksandra Jagiellończyka, ponieważ użyto sformułowania: *in aulis castris Cracoviensis noviter aedificatis*<sup>48</sup>. Poniżej kontraktu w rachunkach wielkorządowych znalazł się rejestr wydatków na płace malarza Michała i jego pomocników (*Registrum distributi in mercedem Michaelis pictoris et eius sociorum*)<sup>49</sup>. Niestety pozycja ta pozostała niewypełniona, nie dysponujemy zatem wiadomościami na temat czasu trwania i zakresu prac, a także ewentualnych zmian warunków zatrudnienia i liczby zatrudnianych przez Lancza pracowników. Jeszcze przed zawarciem kontraktu z Lanczem, 3 maja 1508 roku wydano mu 19 grzywien i 18 groszy (31 florenów) na wyjazd do Wrocławia po farby. Z tej sumy 4 floreny przeznaczono na podróż: opłacenie ceł i bieżące wydatki (*pro vectigali ac expensa*), a pozostałe 27 na zakup barwników. Nie sprecyzowano, jakie pigmenty miał kupić Lancz. Zapis podaje tylko, że malarz miał nabyć różne kolory (*varios colores*)<sup>50</sup>.

Jak już wspomniano, brak rachunków wydatków tygodniowej pensji dla Lancza i jego pomocników uniemożliwia ustalenie terminu prac malarskich w zachodnim skrzydle zamku. Z pewnością wyposażenie pałacu w skrzydle zachodnim było gotowe najpóźniej w lutym 1512 roku, gdy odbyła się koronacja Barbary Zapolyci. Ta część zamku była wówczas przeznaczona na mieszkanie dla niej<sup>51</sup>. Niewykluczone jednak, że malowidła ścienne i barwne dekoracje kamieniarki, pieców, krat czy stropów powstały wcześniej. Wiadomo jedynie, że malarz Michał pracował przy ozdabianiu sal zamku jeszcze w październiku 1508 roku. Wówczas, 2 października zapisano, że wielkorządca Andrzej Kościelecki kilkakrotnie przyjeżdżał z Wieliczki i odwiedzał rzemieślników zatrudnionych przy dekoracji zamku na Wawelu i zachęcał ich do kontynuowania prac mimo panującej w Krakowie dżumy – na ten cel wydano 2 grzywny<sup>52</sup>. 21 października Kościelecki ponownie przyjechał z Wieliczki, tym razem, jak szczegółowo informuje źródło, do krewnych malarza Michała, który przerwał pracę z powodu śmierci w rodzinie. Prawdopodobnie zmarła wówczas pierwsza żona Lancza, Dorota<sup>53</sup>. Wielkorządca dał rodzinie 4 floreny (2 grzywny, 24 grosze), żeby umożliwić powrót malarza do pracy na Wawelu<sup>54</sup>.

Niewykluczone, że Lancz był zatrudniony przy dekoracji zachodniego skrzydła zamku również później, a także przy pracach nad dekoracją skrzydła północnego. W latach 1508–1509 księgowano spore wydatki na zakup złota płatkowego (*auripressi*), srebra, znacznych ilości błękitu górskiego (azurytu), tańszych mieszanek ultramaryny (*bonum lazurum*) w cenie zbliżonej do srebra, zieleni hiszpańskiej (grynszpanu) i innych barwników<sup>55</sup>. Kolejnych zakupów dokonywano w latach 1510–1511<sup>56</sup>. Zdaniem Marcina Fabiańskiego dotyczą one już dekoracji ścian skrzydła północnego<sup>57</sup>. Jeśli Lancz był zatrudniony przy pracach na Wawelu w drugiej dekadzie XVI stulecia, to można z pewną dozą ostrożności założyć, że jego zobowiązania dla króla mogły być już wypełnione w roku 1517, gdy został starszym cechu<sup>58</sup>, lub w roku 1519. Drugą datę można uważać za wiążący termin *ante quem* wawelskich prac Lancza, jeśli przyjmując za Przybyszewskim, że malarz Michał odwiedzany przez Andrzeja Kościeleckiego w roku 1508 w Wieliczce, jest tożsamy z „malarzem Michałem z Krakowa”, który 11 lat później, w roku 1519, zobowiązał



się wykonać bliżej nieokreślne prace malarzkie w wielickiej farze<sup>59</sup>.

Domyślać się można, że prowadzone przez Michała Lancza i jego pomocników prace w skrzydle zachodnim obejmowały wykonywanie malowideł i złoceń kamieniarki, pieców oraz elementów stolarskich i snycerskich, a być może także fryzów podstropowych<sup>60</sup>. Niemożliwe jest rozeznanie pełnego zakresu dekoracji wykonanych w tej części zamku, podobnie jak nie jest pewny zakres prac wykonanych przez zespół Lancza. Nie jest znany

żaden opis malowideł zdobiących wnętrza zachodniego i północnego skrzydła zamku na Wawelu. Autorzy piszący o nich zazwyczaj zwracali uwagę na przepych złoconych stropów, wspaniałe tkaniny, którymi objano ściany i paradną zastawę, którą goście mogli podziwiać podczas wesela Zygmunta I i Bony Sforzy. O malowidłach zaledwie raz napomknął Justus Decjusz, nie podając żadnych konkretnych informacji: „Poza tym bowiem, że była wzniesiona nad wyraz wytwornie i u góry nakryta złotymi rozetami, tudzież

45 Kohte 1898, s. 124; Kohte 1896, s. 18, il. 10.

46 Ponadto wypada dodać, że najstarsze protokoły posiedzeń rady miejskiej Kissingen oraz księgi miejskie (*Ratsprotokoll* i *Stadtbuch*) zachowały się dopiero z r. 1584. Za informację dziękuję pani Evelyn Bartetzko z Stadtarchiv Bad Kissingen.

47 Łaszczyńska 1955a; Łaszczyńska 1955b; Stebelski 1957, s. 27; Fischinger, Fabiański 2009, s. 7–11 (s. 7, przyp. 4: szczegółowe informacje na temat historii badań nad rachunkami budowy zamku na Wawelu; s. 10–11: zestawienie rachunków budowy zamku w latach 1507–1549 (oprac. M. Fabiański)). Dla okresu działalności Lancza w Krakowie (1507–1523): 23 V 1507 – 16 IV 1509 *Regestrum mannule perceptorum (et extraditorum) ex Velicensibus et Bochensibus salinis* (BK Cz, rkps 990; częściowo wykorzystany w *Wawel* 1913, s. 9–18); 17 IV 1509 – 9 VI 1510 brak; 10 VI 1510 – 30 IV 1511 *Regestrum [...] domini Andrae de Koszczalecz regni Poloniae thesaurii [...] magnique procuratoris ac zuppari Cracoviensis* („Pamiętnik Warszawski” 14, 1819, s. 448–459; „Pamiętnik Warszawski” 21, 1821, s. 256–273; *Wawel* 1913, s. 18–20; *Rachunki* 1997); 1 V 1511 – 30 IV 1519 brak, 1 V 1519 – 16 X 1523 *Ratio distributorum in aedificationem castris ex fundamentis, quae aedificatio incepit* (*Wawel* 1913, s. 20–21); 16 X 1521 – 16 XII 1523 *Regestrum novae rationis domini Joannis Boner* (*Wawel* 1913, s. 21–27).

48 *Wawel* 1913, s. 17 [7 V 1507]: *Contractus. Michael pictor septima mensis Maii, hoc est die dominico ante festum s. Stanislai a. d. 1508 ad laborem picturae in aulis castris Cracoviensis noviter aedificatis est cum quinque sociis, cui septimanatim dandi sunt duo floreni et unicuique socio viginti unus grossus*; Fischinger 1990, s. 79–92; Fischinger, Fabiański 2009, s. 19–20, 28; Fabiański 2015, s. 197–234. Skrzydło zachodnie rozpoczęto budować prawdopodobnie już w roku 1504 i powstało w czasie panowania Aleksandra (1501–1506) i sprawowania obowiązków wielkorządcy przez Jana Jordana (1502–1507). Andrzej Fischinger i Marcin Fabiański odrzucają tezę Feliksa Koperę, który uważał, że skrzydło zachodnie powstało z inicjatywy królowicza Zygmunta i było przeznaczone na siedzibę królowej Elżbiety. Do śmierci Aleksandra pałac był w stanie surowym.

49 *Wawel* 1913, s. 17.

50 Ibidem: *Item f. IV post dominicam conductus Paschae* [3 V 1508] *Michael pictori eunti in Wratislaviam as emendum varios colores dedi viginti septem florenos et pro vectigali ac expensa dedi 4 florenos,*

*qui faciunt mrc. 19/18/–*”. Ostatnio na temat handlu pigmentami zob. Witkowski, Pawełkowicz 2021.

51 Fischinger, Fabiański 2009, s. 50.

52 *Wawel* 1913, s. 20: *Item fer. II post f. s. Michaelis* [2 X 1508] *dominus Coszeleczy tempore pestis aliquotiens visitas ex Veliczka laboratores regiae castris Cracoviensis et illos inhortans ad continuum laborem ne metu pestis desisterent in propinam eorum erogavit 2 marcas.*

53 Goetel-Kopff 1957, s. 98, przyp. 9. Zob. wyżej.

54 *Wawel* 1913, s. 15 [21 X 1508]: *Item sabbatho 11 mill. Virginum ex Veliczka similiter Cracoviam veniens familie pictoris Michel, quae uno mortem obeunte a labore ire proposuerat, dedi quattuor florenos in propinam stabiliendos eos rursus in labore, facit duas et mediam marcam.*

55 Ibidem, s. 13 [6 IV 1507]: *pro tribus libris lazurii [sic] dedi 40 grossos, pro qualibet libra 13 gr. 6 den. computando. Item pro quinque libris 5 marcas dedi. – Item pro octo et tribus quartis librae dedi 7 marcas 14 gr. quamlibet libram 40 grossis. – Item pro 4 libris et duabus quartis dedi i marcam 47 grossos, quamlibet horam grossis computando. Item pro quattuor et duabus quartis librae 36 grossos, quamlibet libram 8 grossis facit lazurii viginti sex, marcas autem pecuniae 15 grossos 41; s. 17 [3 V 1508]: *Michael pictori eunti in Wratislaviam ad emendum varios colores dedi viginti septem florenos et pro varios colores dedi viginti septem florenos et pro vectigali ac expensa dedi 4 florenos, qui faciunt mrc. 19 gr. 18; [28 VII 1508]: sex libros auripressi [...] mrc. 13 gr. 6; [27 VIII 1508]: undecim libros auripressi mrc. 24 gr. 3; [10 X 1508]: septem libros auripressi [...] mrc. 15 gr. 15; [18 XII 1508]: decem libros auripressi mrc. 21 gr. 42; [5 I 1509]: Summa lazurii 43 librae, summa pecuniae mrc. 17 gr. 21 [...] apud eunden 50 ½ libras grinspan [...] mrc. 3 gr. 7 den. 9; [27 II 1509]: octo libros auripressi [...] mrc. 17 gr. 24; [5 III 1509]: Summa lazuri facit 17 libras 24 lothos, pecuniae mrc. 17 gr. 21 [...] apud eunden 50 72 libras grinspan 17 libras 24 lothos, pecuniae autem mrc. 8 gr. 16 [...] 14 libras grispon [...] mrc. 2 gr. 10; s. 18 [16 IV 1509]: decem libros auripressi [...] mrc. 21 gr. 42.**

56 *Wawel* 1913, s. 20; *Rachunki* 1997, s. 54 [19 VIII 1510]: *Bernhardo auripressori dedit pro 2 libris auripressi 7 fl.; [18 IX 1510]: emi 4 libras boni lazuri, quamlibet 36 gr.; item aliud lazurium vilius 20 gr.; item grispan libras 34, 3 fl.; item aliud grispan vilius 14 libras, gr. 14”; [19 XI 1510]: emi libras 10 auripressi apud Mathis auripressorem, quamlibet libram 3 cum medio fl.; [28 XI 1510]: emi a dno Jo[hanne] Boner cremam pro tingument[is] ad aulam Regiae Mtis fl. 9, 25 gr.; [28 II 1511]: solvi aureipressori 3 libras auri, quemlibet 3 cum medio fl.; [2 IV 1511]: emi lazuri libras 14, quamlibet 3 fertonibus solvendo; [5 IV 1511]: emi auripressori 8 libras, quamlibet 3 cum medio fl. [...] item pro argento presso 2 fl.*

57 Fabiański 2017, s. 50.

58 CA 1501–1550, s. 496–497, nr 1256. Zob. wyżej.

59 *Wypisy źródłowe* 1970, s. 80, nr 131: *Michaelis pictoris de Cracovia ad propositionem occasions quinquaginta et trium florenorum a pictura ymaginum debitorum, lacius in scriptis dandam, Laurencins Straschynyecz, suo et honorabilis Bartholomei sacristiani et aliorum vitricorum ac consulum Vyeliensium nomine – allegavit eosdem quinquaginta et tres florenos eidem retinuisse, eo quod non satisfacit contractui inter eos facto secundum intercisam desuper datam, petendo cittacionem ad conspiciendum eiusdem ymagines et ad deponendum medio iuramento contra seniores pictorum et alios decerni; et dominus decrevit et intercisam ad acta renovere mandavit, presentibus notariis (a. 1519, Lune X octobris, post s. Dionisii festum).*

60 Fischinger 1990, s. 90–91; Łodyńska-Kosińska 1986, s. 431–433.

ze wszystkich stron ozdobiona kunsztem malarzy, w dodatku zaś, dzięki bezprzykładnej przemyślności królewskiej, jej ściany były obite aksamitem, złotym brokatem aksamitnym (o najlepiej zestrojonych barwach) tak przepysznie i wspaniale, że nie było nigdzie puśczonego miejsca szerokości choćby palca, ponad tysiąc czterysta tzw. łokci. W ten sam sposób została urządzona sala [aestuarium] Jej Królewskiej Mości<sup>61</sup>.

### Czy Michał Lancz był malarzem dworskim Zygmunta I?

Niekiedy Michała Lancza i Hansa Dürera określa się mianem malarzy dworskich Zygmunta I. Dotyczy to szczególnie tekstów w języku niemieckim, w których konsekwentnie określenie *Pictor Sacrae Regiae Maiestatis* oraz *pictor regius* przekłada się jako *Hofmaler*<sup>62</sup>. Pierwszych malarzy określanych mianem *pictor regius* spotykamy w źródłach z czasów panowania Kazimierza Jagiellończyka. W dokumentach z roku 1451 i 1462 Stanisław Durink występuje jako malarz i iluminator królewski<sup>63</sup>, a z siedemnastowiecznego przekazu dowiadujemy się, że ulubionym malarzem tego króla miał być Jan z Nysy<sup>64</sup>. Dla władcy pracowali także malarz Jan (zapewne Jan z Leśnej, zwany także Jankiem), Jan Wielki i Stanisław Stary, który w aktach Archiwum Sądeckiego określony został mianem „malarza Jego Królewskiej Mości w Krakowie”<sup>65</sup>. Być może jest on tożsamy z innym malarzem krakowskim o tym imieniu, który na potrzeby dworu w roku 1462 wykonał kopie (*hastes*), a w roku 1477 naprawiał butlę (*flasche*), prawdopodobnie na wino<sup>66</sup>. Za panowania króla Aleksandra na potrzeby dworu pracował Jan Goraj, który w 1502 za wykonanie malowideł w Kurzej Nodze otrzymał 30 florenów<sup>67</sup>. Określenie *pictor regius* stosowano wobec malarzy pracujących dla monarchy, nie ma jednak podstaw źródłowych w postaci zapisów na wypłacanie im pensji, które pozwalałyby sądzić, że byli oni zatrudnieni na stałe i wchodziłi w skład dworu i jego hierarchii<sup>68</sup>. W rzeczywistości noszony przez Lancza i Dürera tytuł najprawdopodobniej nie był więc tożsamy ze stanowiskiem malarza dworskiego.

W XIII wieku malarze określanii jako *pictores regis*, *peintres au roi*, a także *pictores ducis* pojawiali się w Paryżu, Londynie i Pradze, a w XIV wieku także w Burgundii<sup>69</sup>. Już na przełomie XIII i XIV wieku możemy mówić

o malarzach jako członkach dworu. W roku 1301 na dworze króla Francji malarz Etienne d'Auxerre otrzymał stanowisko *valet de chambre* (kamerdynera), a wcześniej, w roku 1298 został wysłany przez Filipa IV Pięknego z poselstwem na dwór papieża Bonifacego VIII. Określenie *valet de chambre* w rachunkach dworskich oznacza, że był on dworzaninem. W Burgundii w XV wieku malarze częściej nosili ten tytuł. Jak wiadomo, tamtejsi książęta mieli 40 *valets de chambre*, z których część była zawsze obecna przy władcy, usługując mu, a część wykonywała różne zadania w zależności od kwalifikacji. Malarze zaliczali się do drugiej grupy. Malowali oni na przykład tarcze herbowe i chorągwie. W hierarchii dworskiej stali oni na tym samym szczeblu co kamerdynerzy sensu stricto, czyli ci, którzy usługiwali księciu na co dzień<sup>70</sup>.

W Polsce dopiero za czasów Zygmunta Augusta można z całą pewnością mówić o artystach formalnie przyjętych w skład dworu, odnotowanych w oficjalnych spisach dworzan (np. w Księdze Marszałkowskiej) i na listach płac dworu (np. w Rachunkach Królewskich). Rzemieślnicy i artyści pracujący dla króla dzielili się na trzy kategorie: dworskich (*artifices per se singuli*, *artifices salariati*), królewskich posiadających tytuły *servitores regis* oraz tych wykonujących doraźne zlecenia lub czasowo współpracujących z przedstawicielami dwóch pierwszych grup. Pierwsi i drudzy nie musieli podlegać jurysdykcji cechowej, ale tylko pierwsi byli dworzanami i mieli pracownie na dworze. Członkowie ostatniej grupy nie mieli żadnych specjalnych uprawnień i byli członkami cechów<sup>71</sup>.

Posiadanie pracowni na terenie posiadłości królewskiej czy książęcej bynajmniej nie było typowe ani nawet częste. Większość europejskich artystów dworskich XV i XVI wieku wywodziła się ze środowisk cechowych i mieszkała w miastach, przeważnie w pobliżu rezydencji. Dodać należy, że nawet stałe zatrudnienie na dworze nie musiało się wiązać z rezygnacją z pracy dla innych klientów. Przywołać można choćby praktykę Jana van Eycka, który od roku 1425 był kamerdynerem (*valet de chambre*) Filipa Dobrego, ale jednocześnie malował pojedyncze obrazy tablicowe oraz retabula dla mieszczan i szlachty (choćby Ołtarz Gandawski, 1432)<sup>72</sup>. Gerard Horenbout był jednocześnie malarzem nadwornym namiestniczki Niderlandów Małgorzaty Austriackiej i członkiem gildii<sup>73</sup>.

Na dworze Zygmunta Augusta pośród 66 rzemieślników dworskich, którzy służyli królowi w ciągu całego jego panowania, był tylko jeden malarz – Włoch Jan Herman Monte Mariae zatrudniony od roku 1553. Był on jednocześnie rytownikiem (*potius sculptor ferri*), ale przede wszystkim zajmował się dekorowaniem zbroi<sup>74</sup>. Funkcja artysty dworskiego była niewątpliwie pozycją lukratywną, ale nie umożliwiała dalszego awansu społecznego czy urzędniczego<sup>75</sup>. Dworzanie Zygmunta Augusta pobierali wynagrodzenie w gotówce i w naturze. To pierwsze dzieliło się na płacę roczną i tygodniowe strawne. Dworzanie z pensji i strawnego opłacali osobistą służbę lub pomocników. Wysokość strawnego związana była z liczbą opłacanych przez dworzaniina ludzi. Rzemieślnicy dodatkowo otrzymywali materiały lub zwrot kosztów za ich zakup, a w razie podróży służbowych zapewniano im transport. Płace rzemieślników dworskich były zależne od wykonywanego zawodu, kwalifikacji i stażu<sup>76</sup>. Jan Herman Monte Marie otrzymywał stosunkowo wysokie wynagrodzenie – 50–100 florenów rocznej pensji i 2–6 florenów strawnego tygodniowo<sup>77</sup>.

Rzemieślnicy zatrudniani przez Zygmunta I nie mogli liczyć na tak korzystne warunki, ale byli niekiedy dobrze opłacani. Fragmentaryczny stan zachowania rachunków generalnych i rachunków budowy zamku na Wawelu nie daje nam pełnego obrazu warunków pracy artystów, w tym Michała Lancza z Kitzingen. Na podstawie znanych źródeł można stwierdzić, że rzemieślnicy byli zatrudniani na różnych i często zmiennych warunkach. Część artystów była opłacana z pieniędzy, które podrządcą otrzymywał od wielkorządcy, i tym samym informacje o ich zarobkach znajdują się w rachunkach budowy, a część opłacana była bezpośrednio przez wielkorządcę. Zależnie od zakresu obowiązków, rzemieślnikom płacono ryczałtem za wykonaną pracę lub otrzymywali oni tygodniowe albo miesięczne wynagrodzenie. Wykonawcy, którzy otrzymywali wynagrodzenie ryczałtem, musieli samodzielnie opłacić pomocników i kupować materiał, a ci opłacani tygodniowo otrzymywali kwoty *pro expensis* płacone kwartalnie na materiały. Pensje tygodniowe mogły się zmieniać w zależności od intensywności prowadzonych prac. Można to zaobserwować w przypadku wydatków na zespół Franciszka Florentczyka. W roku 1511 wzrosły koszty utrzymania i wynagrodzenia jego warsztatu w związku z pracami w skrzydle

północnym zamku i rozpoczęciem budowy krużganków<sup>78</sup>. Podobne fluktuacje gaży związane z zakresem prowadzonych robót można zaobserwować w przypadku Bartłomieja Berecciego, Mikołaja Castiglioneo, Bartłomieja Wiśniowskiego i Jana Fruoffa<sup>79</sup>.

Michał Lancz, co wiemy z kontraktu zawartego 7 maja 1508 roku, miał zarabiać 2 floreny tygodniowo, a jego pięciu pomocników po 21 groszy – razem 22 floreny miesięcznie. Więcej od Lancza zarabiał Franciszek Florentczyk, który w roku 1507 wraz z pięcioma pomocnikami otrzymywał miesięcznie 38 florenów i 10 groszy (23 grzywny i 46 groszy)<sup>80</sup>. Włoscy kamieniarze z zasady zarabiali lepiej od innych rzemieślników: Bartłomiej Berecci od października 1521 roku za pracę przy kaplicy Zygmuntońskiej zarabiał 13 florenów i 16 groszy miesięcznie, czyli około 3 floreny i 11,5 grosza tygodniowo<sup>81</sup>. Wydatki na wypłaty dla warsztatu Berecciego wyraźnie wzrosły w momencie, gdy oprócz prac nad kaplicą Zygmuntońską włoscy kamieniarze z jego warsztatu zaczęli prace nad dekoracją zamku<sup>82</sup>. Pensja Lancza nie była jednak niska. Taką samą płacę pobierał Benedykt Sandomierzanin, który w roku 1529 (ostatnim roku jego działalności na Wawelu) w dalszym ciągu otrzymywał tygodniowo grzywnę i 12 groszy (2 floreny)<sup>83</sup>. Połowę tego co Benedykt otrzymywał w roku 1524 Bartłomiej, kierujący pracami ciesielskimi w zamku. Dwa lata później dostał 4 grosze podwyżki<sup>84</sup>. Należy również zwrócić uwagę na

61 Decjusz 2014, s. 28–29.

62 Takie tłumaczenie tego tytułu pojawia się w Goetel-Kopff 1964a; *Künstler der Jagiellonen-Ära* 2013, s. 237–239, Torbus 2014, s. 52, 86–88, 119, 145, 170; Arnold 2021a.

63 Gadomski 1988, s. 21, 72.

64 Ibidem, s. 21.

65 Ibidem; Morawski 1865, s. 313, 352–353.

66 Gadomski 1988, s. 21.

67 Ibidem; Fabiański 2015, s. 199.

68 Gadomski 1988, s. 21.

69 Oettinger 1952; Warnke 1985, s. 16–28.

70 Fricks 2010, s. 113–114.

71 Ferenc 1998, s. 122–123.

72 Fricks 2010, s. 113.

73 Kren, Ainsworth 2003, s. 36.

74 Ferenc 1998, s. 122–123.

75 Ibidem, s. 126.

76 Ibidem, s. 156, 182.

77 Ibidem, s. 171.

78 Fischinger, Fabiański 2009, s. 43.

79 Fabiański 2017, s. 33.

80 *Wawel* 1913, s. 11; Fischinger, Fabiański 2009, s. 29.

81 Mossakowski 2007, s. 305–306.

82 Fischinger, Fabiański 2009, s. 67–68.

83 Ibidem, s. 70; *Wawel* 1913, s. 96–100.

84 Fischinger, Fabiański 2009, s. 63.

zróznicowanie stawek wypłacanych w obrębie jednej grupy zawodowej: Bartłomiej Berrecci zarabiał zdecydowanie więcej niż inny mistrz kamieniarsko-murarski – Mikołaj Castiglione. Podobne zróznicowanie występowało między malarzami: Michałem Lanczem z Kitzingen i Hansem Dürerem. Ten drugi, określany po śmierci Lancza jako *Pictor Sacrae Regiae Maiestatis*, początkowo (tj. od r. 1527) zarabiał tylko 130 groszy miesięcznie, czyli dwa razy mniej niż Michał Lancz w roku 1508<sup>85</sup>. Później wypłacane mu gaże wzrosły, ale za prace płacono Dürerowi ryczałtem, co było mniej korzystne niż stała pensja<sup>86</sup>. Jak zauważył Marcin Fabiański, zasadniczym czynnikiem decydującym o wysokości gaży była renoma zawodowa artysty. Badacz zwrócił uwagę na fakt, że tego typu zróznicowanie zarobków występowało również gdzie indziej, za przykład podając ferraryjski dwór d'Estów, na którym znacznie lepiej niż innych malarzy opłacano Cosmègo Turę<sup>87</sup>.

Nie wiadomo, czy Lancz realizował tylko zadania związane z dekoracją nowo wzniesionych pałaców, a za inne prace był dodatkowo wynagradzany, czy może w ramach płacy określonej w kontrakcie z roku 1508 musiał wykonywać wszelkie zlecane mu zadania, na przykład dekoracje okolicznościowe, naprawy, konserwacje. Jak się wydaje, pensja była wynagrodzeniem za prowadzenie określonych prac dekoracyjnych nowo wybudowanych sal zamku, natomiast za inne prace, takie jak malowanie portretów czy tarcz herbowych, pobierał dodatkowe wynagrodzenie – jeśli takie prace w ogóle wykonywał. Wiadomo, że Benedykt Sandomierzanin oprócz wspomnianej pensji tygodniowej podejmował dodatkowe roboty, płatne osobno<sup>88</sup>. Nie można jednak w tej kwestii wypowiedzieć się z pewnością, ponieważ informacja o zakresie prac zawarta w kontrakcie Lancza jest bardzo ogólna: *ad laborem picturae in aulis castri Cracoviensis*<sup>89</sup>. W obliczu skromnego stanu zachowania źródeł nie wiadomo również, czy Lancz oprócz tygodniowej pensji otrzymywał okresowe dodatki w naturze lub pieniądzu. Jest to mało

prawdopodobne, ponieważ tego rodzaju premie zazwyczaj były przewidziane w umowie. Dodatki w naturze otrzymywali między innymi budowniczowie i kamieniarze: Franciszek Florentczyk, Benedykt, Bartłomiej Berecci (otrzymywał także dodatek mieszkaniowy), Mikołaj Castiglione, Mateusz Gucci, pomniejsi mistrzowie murarscy, cieśla Bartłomiej Wiśniowski i malarz Hans Dürer<sup>90</sup>.

### Michał Lancz z Kitzingen i biskup krakowski Jan Konarski

Spośród trzech znanych i sygnowanych dzieł Michała Lancza dwa zostały ufundowane przez biskupa krakowskiego Jana Konarskiego. Zapewne z tego powodu już Stanisław Tomkowicz wyraził pogląd, że Lancz był jego malarzem nadwornym<sup>91</sup>. Zdanie to podzielała Maria Goetel-Kopffowa<sup>92</sup>. Jak wykazano powyżej, na dworze królewskim nie istniała wówczas funkcja malarza dworskiego, mało prawdopodobne jest więc to, że była obecna na dworze biskupa krakowskiego. Ponadto dość liczne rozpoznane malarskie fundacje Konarskiego były realizowane przez różnych malarzy wykonujących swoje dzieła w różnej stylistyce<sup>93</sup>. Poza tym Michał Lancz był członkiem cechu i pracował również dla innych zleciodawców: dla króla Zygmunta I i patrycjusza krakowskiego Pawła Kaufmana.

85 Fabiański 2017, s. 91.

86 Fischinger, Fabiański 2009, s. 69, 72–73, 79, 81–83, 85, 91, 112, 127; Mossakowski 2013, s. 41, 80–81, 84–85, 96, 99, 103.

87 Fabiański 2017, s. 33.

88 *Wawel* 1913, s. 96–100, Fischinger, Fabiański 2009, s. 70.

89 *Wawel* 1913, s. 17.

90 Fabiański 2017, s. 34.

91 Tomkowicz 1910, s. 14.

92 Goetel-Kopff 1957, s. 91–92.

93 Na temat malarskich fundacji Jana Konarskiego zob. Walicki 1957, s. 71–111; Walicki 1961, s. 132–133, nr 167–171; Dobrowolski 1965a, t. 2, s. 217; Dobrzeński 1969, s. 93, 102, 136–141; Łomnicka-Żakowska 1969, s. 20–21; Secomska 1994, s. 183, 193; Grzęda 2016, s. 226–241; Ostrowski 2019, s. 60.

## ROZDZIAŁ 3

# Sygnowane prace Michała Lancza z Kitzingen

### **Święty Hieronim pokutujący na pustyni w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu**

Obraz przedstawiający św. Hieronima pokutującego na pustyni, przechowywany w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu (nr inw. MAdP 7223 [il. 8]), jest najstarszym zachowanym dziełem Michała Lancza z Kitzingen. Jest znany nauce od XIX wieku<sup>1</sup>, ale dotychczas jedyną publikacją nieoprzestającą na ogólnych uwagach na jego temat pozostaje artykuł Mateusza Grzędę<sup>2</sup>. Obraz ufundował biskup krakowski Jan Konarski<sup>3</sup>, o czym świadczy przedstawianie w obrębie sceny herbu Abdank nakrytego infułą. Szczegółowa historia tablicy nie jest znana. Wiadomo jedynie, że w roku 1891 znajdowała się ona w zakrystii kanonickiej przy katedrze w Poznaniu<sup>4</sup>, gdzie ulokowana była do roku 1939<sup>5</sup>. Nieznane są okoliczności, w których obraz znalazł się w katedrze poznańskiej. Prawdopodobnie został ofiarowany przez bratanka Jana Konarskiego, biskupa poznańskiego Adama Konarskiego (1526–1574)<sup>6</sup>.

Obraz jest opatrzony datą 1507 i sygnowany ligaturowym monogramem ML [il. 7], zgodnie łączonym z Michałem Lanczem z Kitzingen. Przedstawia św. Hieronima klęczącego przed krucyfiksem podczas żarliwej modlitwy na pustyni. Półnagi starzec w prawej ręce dzierży kamień, którym bije się w klatkę piersiową, a lewą trzyma otwarty kodeks, na kartach którego widnieje cytat z Księgi Koheleeta (Koh 1:14, 2:23): *vidi cu[n]cta q[ua]e su[n]t s[u]b*



7

7 Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Hieronim pokutujący na pustyni* (fragment), 1507, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, nr inw. MAdP 7223 (fot. Paweł Gąsior)

1 Dotychczasowa literatura na temat obrazu: Łuszczkiewicz 1889, s. XIII; Kohte 1896, s. 18, il. 10; Kohte 1898, s. 124; Tomkowicz 1905, s. 6; Tomkowicz 1910, s. 19; Kopera 1926, 2, s. 89, il. 106; Gumowski 1929, s. 64; Zahorska 1932, s. 610, il. 776; Walicki 1937, s. 36; Herbst, Walicki 1949, s. 64; Goetel-Kopff 1956, s. 37, 56; Goetel-Kopff 1957, s. 97; Goetel-Kopff 1964a, s. 105, nr 1, il. 1; Kat. wyst. Kraków 1964, s. 84–85, nr kat. 56 (oprac. M. Goetel-Kopff); Goetel-Kopff 1971, s. 458–459; KZSP VII, 1, s. 71, il. 160–161; Łodyńska-Kosińska 1986, s. 432; Kat. wyst. Warszawa 2012, s. 148, il. 23; Iseler et al. 2013, s. 238; Grzęda 2016, s. 543–553; Kat. wyst. Kraków 2018, s. 338–340 (oprac. A. Spodaryk).

2 Grzęda 2016.

3 O mecenacie Jana Konarskiego zob. Goetel-Kopff 1964b, s. 7–200; Grzęda 2016, s. 529–559.

4 Łuszczkiewicz 1889, s. XIII.

5 Goetel-Kopff 1964a, s. 105.

6 Przypuszczenie zaproponowała Maria Goetel-Kopff; Kat. wyst. Kraków 1964, s. 84–85, nr kat. 56 (oprac. M. Goetel-Kopff); Goetel-Kopff 1964a, s. 105. Zostało ono powszechnie przyjęte: KZSP VII, 1, s. 71, il. 160–161; Grzęda 2016, s. 530; Kat. wyst. Kraków 2018, s. 338–340 (oprac. A. Spodaryk).

8 Michał Lancz z Kitzingen, Święty Hieronim pokutujący na pustyni, 1507, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, nr inw. MAdP 7223 (fot. Paweł Gąsior)

9 Michał Lancz z Kitzingen, retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/1-10 (fot. Paweł Gąsior)



*celo et ecce universa vanitas et afflic[t]io sp[iritus] cu[n]cti dies homi[n]e dolorib[us] ple[n]i su[n]t nec nocte[m] vivent[es] requiescit.* Świętemu towarzyszą jego tradycyjne atrybuty: czerwona szata, kapelusz kardynalski oraz lew. Otacza go dziki pejzaż z licznymi zwierzętami<sup>7</sup>, a w oddali widać miasto i góry mające na horyzoncie.

### Retabulum z kaplicy Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy katedrze na Wawelu

#### Stan badań

Wawelski tryptyk Zaśnięcia Matki Boskiej fundacji Jana Konarskiego znajduje się

obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. MNK I-851/1-10 [il. 9]). Retabulum zostało wprowadzone do obiegu naukowego w roku 1910 przez Stanisława Tomkowicza<sup>8</sup>. Badacz odnalazł pozostałości tryptyku trzy lata wcześniej, podczas prac konserwatorskich prowadzonych w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie. Nie odnotował obecności sygnatury malarza, stwierdził natomiast podobieństwo odnalezionych obrazów do znanych już wówczas tablic Michała Lancza znajdujących się w tamtejszym kościele Mariackim<sup>9</sup>.

W ciągu półwiecza następującego po odkryciu retabulum to nie wzbudzało większego



zainteresowania<sup>10</sup>. Impuls dla badań stanowił jego zakup przez Muzeum Narodowe w Krakowie w latach 1954–1955. Podczas prac konserwatorskich w Muzeum odkryto nieznaną Tomkowiczowi sygnaturę Michała Lancza oraz datę 1521 umieszczone w kwadracie rewersu skrzydła przedstawiającej św. Ambrożego. Zakup nastawy zaowocował powstaniem jej monografii, napisanej przez Marię Goetel-Kopffową<sup>11</sup>. Potwierdziła ona przypuszczenie Tomkowicza<sup>12</sup> o fundacji retabulum przez biskupa Jana Konarskiego i uznała je za nastawę pochodzącą z kaplicy Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy katedrze na Wawelu, w latach 1520–1521 przekształconej przez Konarskiego na swoje mauzoleum<sup>13</sup>. Goetel-Kopffowa ustaliła również, że nastawa została usunięta z kaplicy w XVIII wieku w związku z jej

przebudową przez biskupa Konstantego Felicjana Szaniawskiego<sup>14</sup>.

W tekstach późniejszych nie wprowadzono nowych, istotnych ustaleń na temat obrazów tego retabulum<sup>15</sup>.

7 Szczegółowe omówienie znaczenia przedstawień zwierząt na poznańskim obrazie zob. niżej, rozdz. 8.

8 Tomkowicz 1910, s. 3–22.

9 Ibidem, s. 10–17.

10 Retabulum jedynie wzmiankowano i to zaledwie dwukrotnie: Dettloff 1920, s. 29; Dobrowolski 1950, s. 294.

11 Goetel-Kopff 1957.

12 Tomkowicz 1910, s. 10.

13 AKK, A. Vis. 52, s. 38; Goetel-Kopff 1957, s. 93; KZSP IV, 1, s. 88; Sulewska 2016, s. 102–105.

14 Goetel-Kopff 1957, s. 94.

15 Dobrowolski 1962, s. 179; Goetel-Kopff 1964a, s. 99–112; Kat. wyst. Kraków 1964, s. 85–86; Łodyńska-Kosińska 1986, s. 432–433; Kat. wyst. Kraków 2000, t. 1, s. 79–81, nr I/40 (oprac. F. Stolot), il. 55–58; Marcinkowski 2014, s. 67–68.



10 Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/1 (fot. Paweł Gąsior)

Kwestię pierwotnej konstrukcji retabulum i rozmieszczenia obrazów, a także stanu badań nad nimi przedstawiono w niniejszej pracy (zob. niżej, rozdz. 9). Tam również omówiono kształt i wymiary poszczególnych tablic oraz podano szczegółowe wymiary wszystkich zachowanych elementów retabulum.

#### Stan zachowania

Zachowało się 11 obrazów z retabulum. Środkowy przedstawia *Zaśnięcie Matki Boskiej* [il. 10] oraz wizerunek fundatora klęczącego u dołu kompozycji, przed łóżem umierającej Marii. Na awersach skrzydeł znajdują się przedstawienia Męczeństwa św. Barbary [il. 11] i Chrztu Chrystusa w Jordanie [il. 12] na lewym skrzydle oraz Męczeństwa św. Katarzyny [il. 13] i św. Jana na Patmos [il. 14] na prawym skrzydle. Na rewersach skrzydeł znajdują się wizerunki Ojców Kościoła zasiadających przy pulpitych w pracowniach. Są to przedstawienia św. Hieronima [il. 15] i św. Augustyna [il. 16] na lewym skrzydle oraz św. Ambrożego [il. 17] i prawdopodobnie św. Grzegorza (obraz jest destruktem [il. 18])

na prawym skrzydle. W predelli znajduje się tablica z przedstawieniem Ostatniej Wieczerzy [il. 19], a w zwieńczeniu – scena Koronacji Matki Boskiej [il. 20].

W latach dwudziestych XVIII wieku, po przeniesieniu nastawy z katedry krakowskiej do klasztoru Karmelitanek na Wesołej, aby dostosować duże retabulum do rozmiarów kaplicy nowicjackiej, ołtarz poddano modyfikacji, rozkładając go na części. W tym czasie obraz środkowy i ten w lunecie zwieńczenia uszkodzono w wyniku nieumiejętnego odczyszczenia. Żeby zakryć zniszczenia, obrazy całkowicie przemalowano farbą olejną<sup>16</sup>. Złocenie pokryto szelakiem i przemalowano sproszkowanym metalem. Już po zakupieniu pozostałości nastawy przez Muzeum Narodowe w Krakowie, w latach 1956–1957 oraz 1989–1991 zdjęto osiemnastowieczne przemalowania i wykonano inne niezbędne prace konserwatorskie. Zdjęcia zachowane w dokumentacji konserwatorskiej pozwalają zobaczyć skalę przemalowań zdjętych w latach pięćdziesiątych XX stulecia [il. 21–33]<sup>17</sup>. Uszkodzenia tablicy w zwieńczeniu nastawy były tak rozległe, że nie usunięto większości przemalowań. Obraz ten w dużej mierze jest osiemnastowieczną kreacją [il. 34–35]. Zniszczenia musiały sięgać przynajmniej gruntu, co widać podczas oględzin rysunku kompozycyjnego uwidocznionego na zdjęciach w podświetleniu – jest on widoczny tylko w kilku miejscach (zob. niżej, rozdz. 4 [il. 59]). W czasie odczyszczenia obrazów w XVIII wieku znacznym zniszczeniom uległy laserunki na obrazie *Zaśnięcie Marii*. Rozległe przemycia warstwy malarskiej znajdują się na twarzach i rękach sześciu apostołów oraz twarzy Marii. Wiele mniejszych ubytków i przetarć znajdowało się na partii tkanin, którymi nakryta jest Matka Boża. Obraz miał również duże ubytki malowidła wraz z zaprawą: duży pionowy, przez łożo i baldachim, na draperii łoża, mniejsze wokół głowy Marii i na poduszce, na czerwonej szacie apostoła, na zielonej kolarze nad łożem, na skrzyni, na stopniach pod łożem i na posadzce. Liczne były również ubytki w złoczonej zaprawie. Uszkodzenia te, a zatem oryginalne partie, uwidocznione są na fotografiach dołączonych do dokumentacji konserwatorskiej. W latach 1989–1991 Anna Nowak-Tarnowska i Monika Tarnowska-Reszczyńska, po usunięciu resztek przemalowań, uzupełniły ubytki zaprawy i złocień oraz scaliły kolorystycznie warstwę malarską





na obrazie środkowym, zwieńczeniu i predelli. Wówczas częściowo odtworzono laserunkiem draperii<sup>18</sup>.

W dokumentacji wykonanej konserwacji odnotowano również – jako „wypis z karty w Oddz. Szołajskich” – że w roku 1956 w pracowni konserwacji Muzeum Narodowego w Krakowie wykonano dwie fotografie napisu namalowanego białą farbą na odwrociu obrazu *Zaśnięcie Marii*. Napis ten miał ponoć zostać zatarty w latach 1957–1958. Tekst rozmieszczony w trzech wierszach „zdaniem dr. Tomaszewicz z działu Rękopisów” miał znamiona pisowni z pierwszej połowy XVI wieku i „został wykonany niewprawną ręką w języku polskim”. Powyżej tej inskrypcji miały się znajdować namalowane farbą serce



przebite strzałą, dwie duże litery „I” oraz odwrócona duża litera „S”. Poniżej tekstu miały się znajdować „dwa skrzyżowane widelce lub grabie”. Już w dokumentacji konserwatorskiej z lat 1989–1991 negatyw fotografii został określony jako zaginiony, a odbitka miała się znajdować w Dziale I Muzeum<sup>19</sup>. W roku 2019 Dział Kwerend Muzeum Narodowego w Krakowie przeprowadził poszukiwania tego zdjęcia. Fotografia niestety zaginęła – nie odnaleziono jej ani w Dziale Sztuki Dawnej (dawny Dział I), ani w Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie.

16 Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991.

17 Ibidem.

18 Ibidem.

19 Ibidem.

11 Michał Lencz z Kitzingen, *Męczeństwo św. Barbary*, kwarta na awersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2 (fot. Paweł Gąsior)

12 Michał Lencz z Kitzingen, *Chrzest Chrystusa w Jordanie*, kwarta na awersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2 (fot. Paweł Gąsior)

13 Michał Lencz z Kitzingen, *Męczeństwo św. Katarzyny*, kwarta na awersie prawego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3 (fot. Paweł Gąsior)

14 Michał Lencz z Kitzingen, *Święty Jan na Patmos*, kwarta na awersie prawego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3 (fot. Paweł Gąsior)

**15** Michał Lancel z Kitzingen, *Święty Hieronim*, kwatera na rewersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK 1-851/2 (fot. Paweł Gąsior)



**16** Michał Lancel z Kitzingen, *Święty Augustyn*, kwatera na rewersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK 1-851/2 (fot. Paweł Gąsior)



**17** Michał Lancel z Kitzingen, *Święty Ambroży*, kwatera na rewersie prawego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK 1-851/3 (fot. Paweł Gąsior)



**18** Michał Lancel z Kitzingen, *Święty Grzegorz (?)*, kwatera na rewersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK 1-851/3 (fot. Paweł Gąsior)





20	22
21	23
23	24

**19** Michał Lancz z Kitzingen, *Ostatnia Wieczera*, predella retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/5 (fot. Paweł Gąsior)

**20** Michał Lancz z Kitzingen, *Koronacja Matki Boskiej*, zwieńczenie retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/4 (fot. Paweł Gąsior)



**21** Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej z osiemnastowiecznymi przemalowaniami przed ich usunięciem w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)

**22** Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań i założeniu kitów w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)



**23** Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej w trakcie zdejmowania osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)

**24** Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej w trakcie zdejmowania osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)



**25** Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej w trakcie zdejmowania osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)

**26** Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej w trakcie zdejmowania osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)



**27** Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)

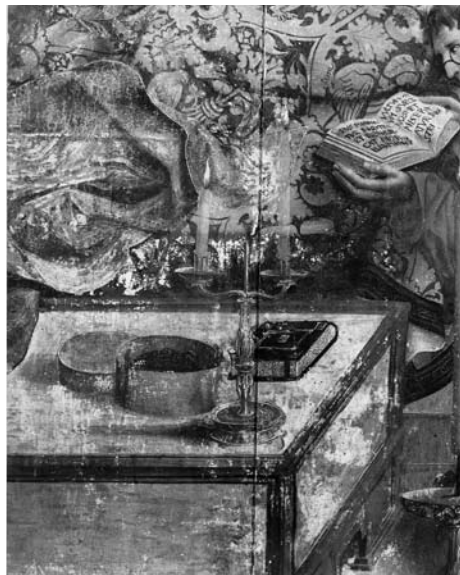
**28** Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)



**29** Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)

**30** Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)

25	26
27	28
29	30



**31** Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)

**32** Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)

**33** Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)



**34** Michał Lancz z Kitzingen, *Koronacja Matki Boskiej*, zwieńczenie retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej przed zdjęciem osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)

**35** Michał Lancz z Kitzingen, *Koronacja Matki Boskiej*, zwieńczenie retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej po zdjęciu części osiemnastowiecznych przemalowań i założeniu kitów w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)

<b>31</b>	<b>32</b>	<b>33</b>
<b>34</b>		
<b>35</b>		

### Retabulum Nawrócenia św. Pawła z kaplicy Nawrócenia św. Pawła w wieży południowej kościoła Mariackiego w Krakowie<sup>20</sup>

W kościele Mariackim w Krakowie do roku 1940 znajdowało się niewielkie retabulum ołtarzowe wykonane przez Michała Lancza z Kitzingen [il. 36]. Składało się ono z trzech tablic. W predelli znajdował się obraz przedstawiający Złożenie Chrystusa do Grobu, którego pierwotna forma nie jest pewna – został przemalowany lub namalowany na nowo po przejściu kaplicy przez Montelupich w roku 1607. Obraz główny o kształcie zbliżonym do kwadratu przedstawiał Nawrócenie św. Pawła [il. 37], był sygnowany monogramem ML i nosił datę 1522. Sygnatura znajdowała się na niewielkiej tabliczce zawieszanej na gałęzi, w dolnej partii obrazu [il. 38], pośrodku. Data 1522 nie daje się odnaleźć na dostępnych fotografiach obrazu, ale została odrysowana przez Wincentego Wodzinowskiego w roku 1884 (Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-21173 [il. 39]). W tle sceny Nawrócenia przedstawiono towarzyszy Szawła prowadzących oślepienego faryzeusza do Damaszku. W półkolistym zwieńczeniu ołtarza znajdował się obraz przedstawiający Chrystusa królującego wśród aniołów. Nastawa, wywieziona przez Niemców w czasie drugiej wojny światowej, nie została odnaleziona.

Omawiane dzieło po raz pierwszy opublikował Władysław Łuszczkiewicz w roku 1880<sup>21</sup>. Od tego czasu wzmiankowano je wielokrotnie, jako jedną z najważniejszych realizacji malarstwa renesansowego w Krakowie. Już w roku 1884 zostało zaprezentowane na „Wystawie zabytków z czasów Jana Kochanowskiego” urządzanej przez Muzeum Narodowe w Krakowie<sup>22</sup>. Przed drugą wojną światową skromne wzmianki o obrazach Lancza pojawiają się w przekrojowych pracach Leonarda Lepszego<sup>23</sup> i Feliksa Koperę<sup>24</sup>. Z roku 1940 pochodzi kolejna, krótka nota o dziele – w katalogu dzieł sztuki „zabezpieczonych” w Generalnym Gubernatorstwie<sup>25</sup>.

Z racji rabunku retabulum dalsze badania nad nim były utrudnione. Powojenne publikacje przeważnie powtarzają wcześniejsze i dość ogólne ustalenia<sup>26</sup>. Wymienić należy krótką i wtórną notę Władysława Tomkiewicza w *Katalogu obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów niemieckich w latach 1939–1945*<sup>27</sup>. Najwięcej, choć także niewiele, pisała



o ołtarzu Maria Goetel-Kopffowa, która z dobrym skutkiem zajmowała się życiem i twórczością Lancza z Kitzingen<sup>28</sup>. Ostatnio kwestie fundacji i dzieje kaplicy Kaufmanów wraz z wyposażeniem wyczerpująco omówili Jerzy Żmudziński<sup>29</sup> oraz piszący te słowa<sup>30</sup>.

Kaplica Kaufmanów została ufundowana w roku 1522 przez Pawła (zm. 1528) – bogatego kupca, rajcę krakowskiego, właściciela licznych nieruchomości w Krakowie oraz starszego bractwa Panny Marii przy kościele Mariackim. Trudnił się on przede wszystkim intratnym handlem metalami oraz górnictwem i hutnictwem rud. W tym samym roku powstały obrazy Lancza do tejże kaplicy. Do lat trzydziestych XIX wieku źródła nie wspominają o formie retabulum. Dopiero wówczas w inwentarzu kościoła podano informację, że w kaplicy znajduje się „ołtarz drewniany w drobne płaskorzeźby wyłaczane przybrany”<sup>31</sup>. W roku 1893 nastawę przeniesiono do prezbiterium kościoła, gdzie postawiono ją na gotyckiej mense ołtarza bocznego przy północnej ścianie [il. 40]<sup>32</sup>. Jeszcze przed jej przeniesieniem powstał rysunek Jana Matejki ukazujący wnętrze kaplicy Kaufmanów (Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-448 [il. 41])<sup>33</sup>. Niestety przedstawia on tylko portal południowy, jedną z ławek i różnego rodzaju przedmioty złożone na stercie. Z okazji przenosin wykonano nową konstrukcję o formach neorenesansowych. W dwudziestolecie międzywojennym nie zaszły żadne



**36** Retabulum z r. 1893 w prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie, z obrazami Michała Lancza (1522) z kaplicy Kaufmanów w tym kościele. Obrazy zaginione w czasie drugiej wojny światowej (fot. Adolf Guzik, 1940 (?), zbiór prywatny ks. Piotra Guzika)

**37** Michał Lancz z Kitzingen, *Nawrócenie Szawła*, obraz środkowy nastawy z kaplicy Kaufmanów (fot. Ignacy Krieger, 1893 (?), Fototeka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr inw. IHSUJ P 013542)

większe zmiany w wyglądzie retabulum, które – jak już wspomniano – zostało wywieziony przez Niemców w kwietniu 1940 roku. Po roku 2003 w kaplicy umieszczono rekonstrukcję ołtarza, do którego kopie obrazów wykonała Zofia Kaszowska z Wydziału Konserwacji

i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Rekonstrukcję obrazów umożliwiły przedwojenne zdjęcia, przede wszystkim czarno-białe fotografie Ignacego Kriegera z czwartej ćwierci XIX wieku [il. 37]<sup>34</sup> i Stanisława Kolowcy z roku 1940 [il. 42–43],

20 Opracowanie na podstawie tekstu autora niniejszej rozprawy (Spodaryk 2020–2021).

21 Łuszczkiewicz 1880, s. 154.

22 Kat. wyst. Kraków 1884, poz. 53 na s. 13.

23 Lepszy 1904, s. 215, il. 245 na s. 218.

24 Kopera 1926, s. 101, il. 108.

25 *Sichergestellte Kunstwerke* 1940, nr 26.

26 Zabytek był przywołany np. w kontekście badań atrybucyjnych nad obrazem (Herbst, Walicki 1949, s. 64, il. 30 na s. 65).

27 Tomkiewicz 1949, poz. 176 na s. 74, tabl. 165. Obrazy odnotowuje także późniejsza dokumentacja strat wojennych: BPRDKWK Dreścik 1995.

28 Goetel-Kopff 1956, s. 49; Goetel-Kopff 1957, s. 100; Goetel-Kopff 1964a, s. 106–108, il. 14–17 (najobszerniejszy passus poświęcony obrazom z kaplicy Kaufmanów).

29 Jerzy Żmudziński zebrał literaturę oraz – co szczególnie cenne – wzmianki w źródłach dotyczące kaplicy Kaufmanów (AZRZZK Żmudziński 2002a; AZRZZK Żmudziński 2002b). Zagadnienia omówione w obu cytowanych dokumentacjach były także przedmiotem odczytu tego badacza, wygłoszonego 9 III 2004 r. na

posiedzeniu Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa (Żmudziński 2008).

30 Spodaryk 2020–2021.

31 AKM, AV Cap 63, s. 84v–85.

32 W opracowaniu ikonografii Krakowa, w tomie poświęconym kościołowi Mariackiemu opublikowano dwa zdjęcia ukazujące retabulum z kaplicy Kaufmanów w chórze krakowskiej fary miejskiej (Kęder, Komorowski, Zeńczak 1999, nr 93, s. 160–161; nr 94, s. 162–163). Są to fotografie z zakładu Ignacego Kriegera, przechowywane (odpowiednio) w Muzeum Krakowa (nr inw. 1899/K.-PIK, neg. 4777) oraz Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. MNK XX-f-1648). Publikacja ta nie wyczerpuje zachowanej ikonografii retabulum. Jeszcze kilka zdjęć znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK XX-f-1628; MNK XX-f-14333; MNK XX-f-14335) oraz w Fototece Instytutu Historii Sztuki UJ (nr inw. IHSUJ P 013542, publikowane m.in. w Kat. wyst. Kraków 2018, nr 77 (oprac. A. Bednarek, W. Walanus), s. 480–481). Fotografia MNK XX-f-14333 ukazuje, że ramy wykonane z okazji przenosin retabulum z kaplicy Kaufmanów do chóru fary pozwalały na obracanie zwieńczeniem tak, by nie wadziło ono podczas zamykania i otwierania ołtarza Wita Stwosza. Zapewne inne placówki naukowe w Polsce także posiadają fotografie ukazujące interesujący nas stan chóru kościoła Mariackiego.

33 Kęder, Komorowski, Zeńczak 1999, s. 230, nr 150.

34 Por. przyp. 32.



38 Monogram, fragment il. 37

39 Wincenty Wodzinowski, Rysunki fragmentów obrazu Nawrócenia św. Pawła z retabulum z kaplicy Kaufmanów w kościele Mariackim w Krakowie, 4 czerwca 1884, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-21173 (fot. Adam Spodaryk)



a także małoobrazkowy kolorowy (odbarwiony) diapozytyw wykonany przez Adolfa Guzika, zapewne w roku 1940 [il. 36]<sup>35</sup>. Twórcom rekonstrukcji nie był natomiast znany barwny rysunek Wodzinowskiego z roku 1884 [il. 39]

Niepewny jest pierwotny wygląd obrazu w predelli. Jerzy Żmudziński na podstawie fotografii obrazu [il. 43] stwierdził, że ma on „charakter dzieła z pierwszej ćwierci XVI wieku”<sup>36</sup>. Przedstawienie Złożenia do Grobu zajmuje jedynie środkową część tablicy. Jeśli mamy do czynienia z pierwotnym obrazem, to po bokach głównej sceny mogły się znajdować figury asystujące lub wizerunki fundatora i jego rodziny. Obecnie z dwóch stron Złożenia do Grobu znajduje się późniejsza inskrypcja: An[n]o 1614 DIE 2 DECEMB[RIS] POL[LE]NS FR[ATER] VALERIAN[VS] LVBIENIECKI EP[ISCOPV]S BACHV[VIENSIS]<sup>37</sup> IN VTRAQ[VE] VALACHIA HANC CAPELLAM IN HONOREM

CONVERSIONIS S[ANCTI] PAVLI BENEDIXIT ET ALTARE CONSECRAVIT CUI INCLVSIT RELIQVIAS S[ANCTORVM] ZENONIS ET SOCIORVM AC 11000 VIRG[INVM] ANNIVERSARIIV[M] DEDICATIONIS PRIMA DOMINICA POST OCTAVAS CORPORIS CHRISTI CONSTITVIT”<sup>38</sup>. Jak zauważył Jerzy Żmudziński<sup>39</sup>, informacje podane w tej inskrypcji mają potwierdzenie w tekście wizytacji kościoła Mariackiego w Krakowie z roku 1711<sup>40</sup>.

35 AZRZZK Żmudziński 2002a; AZRZZK Żmudziński 2002b; Żmudziński 2008.

36 Żmudziński 2002, s. 10.

37 Walerian Lubieniecki (1561–1617), bernardyn, od r. 1610 biskup w Bakowie w Mołdawii (obecnie w Rumunii), w latach 1611–1615 rezydujący na stałe w Królestwie Polskim (zob. Nitecki 2000, s. 255).

38 Inskrypcja za: Piech 1987, przyp. 70 na s. 73.

39 Żmudziński 2002, s. 10.

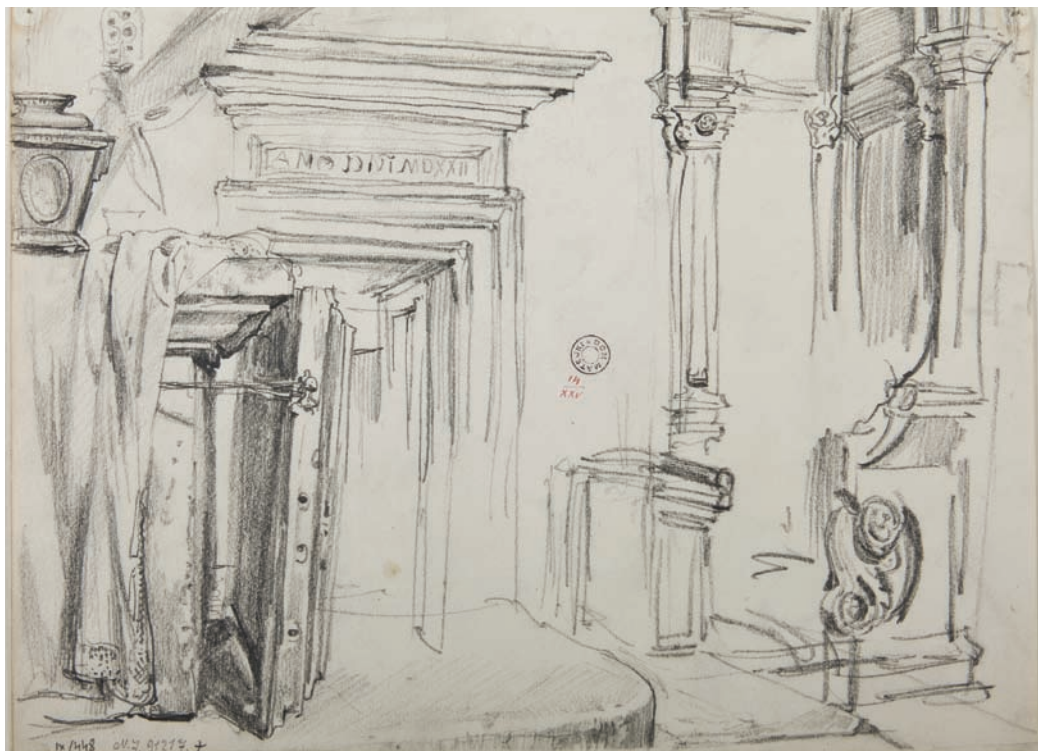
40 AKM, AV Cap 63, s. 84v.





40 Prezbiterium kościoła Mariackiego i ołtarz Mariacki. Po lewej stronie widoczny nowy ołtarz boczny z obrazami Michała Lącza z kaplicy Kaufmanów (fot. zakład Ignacego Kriegera, ok. 1894–1895, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK xx-f-1648)

41 Jan Matejko, *Wnętrze kaplicy Kaufmanów*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-448 (fot. MNK)



42 Retabulum z r. 1893 z obrazami Michała Lancza (1522) z kaplicy Kaufmanów w kościele Mariackim w Krakowie, stan ołtarza po zarekwirowaniu go przez Niemców (fot. Stanisław Kolowca, 1940 (?), wg Herbst, Walicki 1949, il. 30 na s. 65)



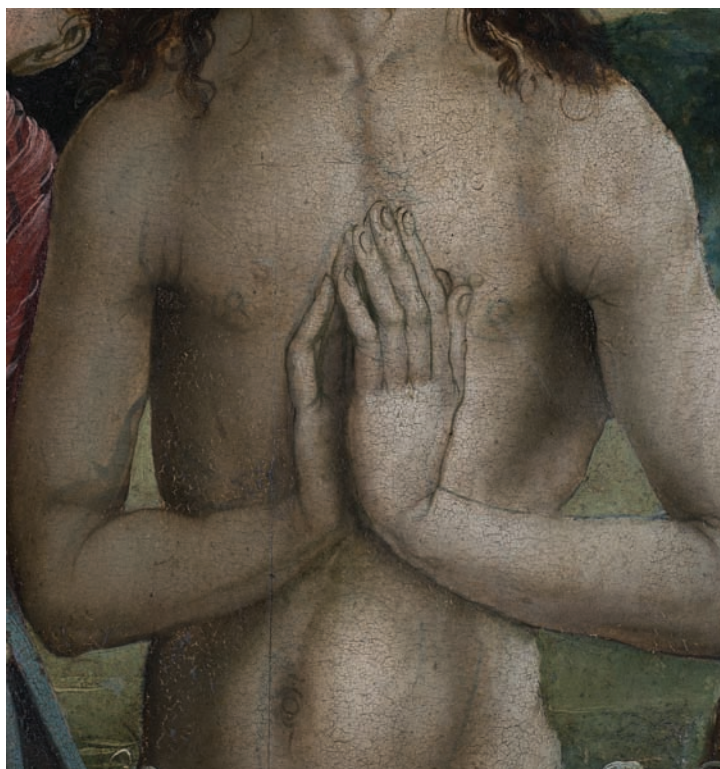
43 Michał Lancz z Kitzingen, *Nawrócenie św. Pawła*, obraz środkowy nastawy z kaplicy Kaufmanów (fot. Stanisław Kolowca, 1940 (?), wg *Sichergestellte Kunstwerke* 1940, il. pod nr. kat. 26)



# Technika malarska i rysunkowa Michała Lancza z Kitzingen

## Rysunek kompozycyjny na gruncie obrazów

W przypadku obrazów Michała Lancza z Kitzingen wykonanie fotografii w podczerwieni nie było podyktowane potrzebą stwierdzenia obecności lub braku rysunku pod warstwą malarską. Rysunek tego rodzaju jest bowiem częściowo widoczny w niektórych partiach malowideł – na przykład na ciele Chrystusa na kwaterze z przedstawieniem Chrztu w Jordanie na awersie skrzydła tryptyku Konarskiego [il. 44]. Porównanie zdjęć wykonanych na potrzeby projektu badawczego w ramach ISDWH przez Pawła Gąsiora (Wydział Konserwacji Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie) z fotografiami wykonanymi przy innych okazjach pozwala na sformułowanie wniosków dotyczących wielu istotnych kwestii. Celem wykonania tych fotografii było scharakteryzowanie indywidualnych cech rysunku znajdującego się pod warstwą malarską obrazów oraz porównanie go ze znanymi praktykami rysunkowymi w Małopolsce i środkowej Europie. Rozpoznanie właściwej malarzowi formy rysunku na gruncie obrazów tablicowych pozwala określić sposób pracy jego warsztatu od najwcześniejszych etapów tworzenia dzieł malarskich, a przede wszystkim ponownie rozpatrzyć wysuwane dotychczas propozycje atrybucyjne. Analiza rysunków kompozycyjnych pod warstwą malarską na innych małopolskich obrazach tablicowych powstałych w pierwszej



tercji XVI wieku daje możliwość ulokowania twórczości Michała Lancza w kontekście działalności innych przedstawicieli środowiska krakowskiego, a także ustosunkowania się do kwestii wpływu mistrza na lokalną produkcję artystyczną<sup>1</sup>.

Wykonywanie zdjęć w podczerwieni od kilku dekad jest częste w praktyce konserwatorskiej, jednak fotografie tego rodzaju nie

**44** Tors Chrystusa z widocznym prześwitującym rysunkiem, fragment il. 12

<sup>1</sup> Kwestia ta była już sygnalizowana jako istotna (zob. Kłosińska 1956; Łopatkiewicz 2007, s. 207–209; Spodaryk 2016; Chełmecka 2018).

były powszechnie wykorzystywane w rozważaniach historyków sztuki badających sztukę w Polsce<sup>2</sup>. W ostatnich latach reflektogramy IR wykorzystano w badaniach krakowskich Hodegetrii<sup>3</sup>, a Jarosław Adamowicz przeanalizował rysunek kompozycyjny na niemal wszystkich obrazach Mistrza Rodziny Marii<sup>4</sup>. Badania rysunków kompozycyjnych na gruncie obrazów z powodzeniem wykorzystwała również Agnieszka Patała<sup>5</sup>. Kwestia rysunków przygotowawczych pod warstwą malarską w pierwszych dekadach XVI stulecia doczekała się wielu publikacji w kontekście dzieł malarzy południowoniemieckich, przede wszystkim Lucasa Cranacha starszego<sup>6</sup>.

Rysunek wykonany na gruncie, pod warstwą malarską, a właściwie przed jej naniesieniem (niem. *Unterzeichnung*, ang. *underdrawing*, wł. *disegno sottostante*, fr. *dessin sous-jacent*)<sup>7</sup> jest nazywany w polskiej literaturze w różny sposób: rysunek pod warstwą malarską, rysunek przygotowawczy, rysunek autorski, rysunek kompozycyjny czy podrysowanie. Najpowszechniej ostatnio używanym określeniem jest „podrysowanie”<sup>8</sup>. Termin ten jest krytykowany przez badaczki związane z krakowską Akademią Sztuk Pięknych ze względu na rzekomo a priori zakładaną przez niego szkicowość. Wniosek ten został wysnuty z analogii do znaczeń implikowanych przez określenie „podmalowanie”<sup>9</sup>. Dodać należy jednak, że określenie „podrysowanie” znajduje uzasadnienie w sytuacji konieczności odróżnienia rysunku kompozycyjnego na gruncie podobrazia i rysunku kompozycyjnego (przygotowawczego) na papierze. W przypadku twórczości Michała Lancza nie znamy żadnych rysunkowych studiów ani szkiców wykonanych na papierze, wobec czego nie ma w niniejszej pracy potrzeby zachowywania tego rozróżnienia. Piszący te słowa nie podziela obiekcyj wobec określenia „podrysowanie”, a nawet docenia niedeskryptywną lapidarność tego słowa. Umowność pojęć jest poza tym właściwa każdemu metajęzykowi, w tym językowi stosowanemu w publikacjach naukowych. Jednakże, przez wzgląd na kontrowersje wokół tego pojęcia (a nie one są przedmiotem poniższych rozważań), nie będzie ono stosowane. Na temat terminologii tego rodzaju rysunku ostatnio wypowiedziała się Małgorzata Nowalińska<sup>10</sup>.

Wobec swojej pomocniczej funkcji rysunek pod względem formy nie podlega działaniu czynników zewnętrznych, takich jak

wola fundatora czy kolektywna realizacja nastawy ołtarzowej, z wyjątkiem sytuacji gdy inny malarz lub inny warsztat był w całości odpowiedzialny za wykonanie części kwater retabulum. Znamy przykłady rysunków tego typu również w sztuce Małopolski – w retabulum z Dobczyc Mistrza Rodziny Marii (Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-116/1-c, MNK I-117, MNK I-118) można zaobserwować dwa rysunki wykonane w różny sposób<sup>11</sup>. Wśród dzieł z nurtu gotycko-renesansowego takie rysunki występują na poszczególnych tablicach w kościele parafialnym Niedźwiedziu<sup>12</sup>.

Nie oznacza to, że na podstawie rysunków kompozycyjnych na gruncie można w pełni wiążąco wnioskować na temat praktyk każdego warsztatu lub atrybuować obrazy. Możliwe jest bowiem, że w obrębie jednego warsztatu występuje więcej niż jedna forma takiego rysunku. W znanych dziełach Albrechta Dürera pod warstwą malarską występuje wiele rodzajów rysunku kompozycyjnego – od szczegółowych po bardzo umowne. Znaczne uproszczenie rysunku występuje na przykład w późnych pracach tego artysty. Rysunek kompozycyjny miał u niego jednak przede wszystkim charakter funkcjonalny i jego zróżnicowanie widoczne jest również w obrębie poszczególnych obrazów – przykładem może być wczesny portret matki artysty (ok. 1490; Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. Gm 1160). W partiach ubioru i dłoni malarz zastosował pobieżny rysunek wykonany z użyciem pędzla i płynnej farby. Gdzieś występuje proste szrafowanie. Rysunek twarzy jest natomiast bardzo starannie wykonany za pomocą dokładnego szrafowania twardym narzędziem. Rysunek oblicza Barbary Dürer nosi też ślady zmian związanych z poszukiwaniem właściwego sposobu odwzorowania modelki<sup>13</sup>. Tego rodzaju zróżnicowanie jest związane z funkcją portretu, mającego na celu wierne przedstawienie twarzy modela, ale występuje też w innych dziełach Dürera – na przykład w wiedeńskiej Madonnie (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, nr inw. 846)<sup>14</sup>. Jeszcze inaczej wygląda rysunek kompozycyjny na *Pokłonie Trzech Króli* (Florenceja, Galleria degli Uffizi, nr inw. 1890.1434), w całości wykonany twardym narzędziem i dość szczegółowy<sup>15</sup>.

Jednocześnie charakterystyczna maniera rysunkowa występująca w pewnym zbiorze dzieł może być decydująca w atrybucji,

ponieważ w niektórych warsztatach wykonywanie rysunku kompozycyjnego na gruncie mogło być prerogatywą mistrza. W takich sytuacjach rysunek ten odzwierciedla indywidualną manierę rysunkową konkretnego malarza. Należy również brać pod uwagę, że indywidualny styl mistrza może wykazywać zmienność czasową. Adamowicz słusznie zauważa, że „analiza taka [tnz. rysunku na podobrazu – A.S.] jest w pewnym sensie podobna do badań grafologicznych, zakładających, że ruch ręki ma ścisły związek ze stawianymi znakami, które z kolei posiadają charakterystyczne, niepowtarzalne i zindywidualizowane cechy”<sup>16</sup>.

W omawianym okresie do wykonywania rysunku przygotowawczego na gruncie wykorzystywano przede wszystkim pióro, pędzel oraz węgiel. Pióra wykonywano z lotek dużych ptaków, głównie gęsi, oraz z trzciny. Znaczna część Cranachowskich i Dürerowskich rysunków kompozycyjnych na gruncie wykonana została ptasim piórem. Pióro z trzciny rzadko było wykorzystywane do tego celu, a jeśli go używano, to przede wszystkim na niewielkich obrazach. Najczęściej służyło jednak do rysowania na papierze<sup>17</sup>.

W odróżnieniu od pióra pędzel pozwalał na malowanie długich linii zmiennej grubości i dowolne manipulowanie kierunkiem malowania. Do wykonywania rysunków przygotowawczych na gruncie najczęściej używano pędzli spiczastych. Nadawały się one do wykonywania zarówno szybkich, ekspresyjnych i schematycznych rysunków, jak i do subtelnych szrafowań. Do oznaczania dużych zacieńionych płaszczyzn lub do lawowania używano również szerokich pędzli o prosto ściętym włosiu<sup>18</sup>. Niekiedy stosowano także przepróchę. Była ona używana głównie do wielokrotnego wykonywania portretów tej samej osoby. W ten sposób wykorzystywana była w warsztacie Lucasa Cranacha starszego<sup>19</sup>.

### Święty Hieronim pokutujący na pustyni

Najwcześniejszy znany obraz Michała Lancza z Kitzingen [il. 45] ma rysunek kompozycyjny wykonany przede wszystkim płynną farbą nanoszoną spiczastym pędzlem. Jest on dość ogólny, z wyjątkiem rysunku ciała św. Hieronima, którego szkic naniesiony jest niewielkim pędzlem lub gęsim piórem. W obrębie torsu modelunek bryły zaznaczony jest dość dowolnie krótkimi, zagiętymi śladami

narzędzia. W podobny sposób jak ciało Hieronima Lancz naszkicował również anatomię ukrzyżowanego Chrystusa. Dzięki fotografii w podczerwieni widać, że malarz początkowo zamierzał inaczej namalować perizonium. Zwracają uwagę charakterystyczne dwie linie podkreślające zmarszczki skóry przy prawej pasze Hieronima [il. 46]. Podobny sposób podkreślania tej części ciała na rysunku kompozycyjnym występuje na tryptyku Konarskiego – w kwaterze ze sceną Chrztu Chrystusa [il. 70]. Za pomocą tego samego narzędzia malarz rozrysował układ fałd przepaski biodrowej świętego, rozmieszczenie nóg pod draperią zaznaczył natomiast umownie – szerokimi i długimi śladami grubszego pędzla. Pozostałe elementy kompozycji obrazu zostały naszkicowane bardzo umownie, głównie za pomocą pędzla i w mniejszym stopniu pióra. Na podstawie rysunku przygotowawczego dowiadujemy się, że kompozycja pozostałych elementów obrazu Lancza była pierwotnie zamierzona w inny sposób. Fotografia w podczerwieni ujawnia znajdujący się za św. Hieronimem szkic lwiego pyska [il. 47] wykonany za pomocą pióra i pędzla. Powyżej, prostymi, pionowymi ruchami pędzla zaznaczono pnie dwóch smukłych drzew. Pojedyncze linie rysunku przezierają też przez widok miasta, trudno jednak ustalić, co pierwotnie miało być namalowane w tym miejscu.

- 2 Dotychczasowa literatura na temat rysunków kompozycyjnych małopolskich obrazów XV i XVI w. zob. Nowalińska 2019, s. 261–266, 270–286.
- 3 *Hodegetrie* 2014; *Hodegetrie* 2015; *Hodegetrie* 2017; *Hodegetrie* 2019; Nowalińska 2019.
- 4 Adamowicz 2018, s. 179–220.
- 5 M.in. Patała 2018.
- 6 Czołowym uczonym prowadzącym badania nad twórczością tego malarza w oparciu o fotografię w podczerwieni jest Ingo Sandner (Sandner 1998b; *Die Unterzeichnung* 2004).
- 7 Nazwy te, niekiedy doprecyzowywane, jak w przypadku określenia *Unterzeichnung auf dem Malgrund*, oddają specyfikę tego rysunku pokrywającego ostatecznie warstwę malarską.
- 8 Określenia tego używają m.in. Masza Sitek oraz Antoni Ziemia (zob. Ziemia 2008).
- 9 Nowalińska 2019, s. 261.
- 10 Ibidem.
- 11 Adamowicz 2018, s. 192–293, il. 6c/6, s. 396–406.
- 12 Chwalik 2017, s. 16, il. 14 na s. 38.
- 13 Hess, Mack 2012, s. 174–175, il. 5–6 na s. 176; Kat. wyst. Nürnberg 2012, s. 272, nr kat. 7 (oprac. D. Hirschfelder).
- 14 Hess, Mack 2012, s. 176; Kat. wyst. Nürnberg 2012, s. , 332; nr kat. 51 (oprac. B. Böckem).
- 15 Hess, Mack 2012, s. 178; Kat. wyst. Nürnberg 2012, s. 419; nr kat. 106 (oprac. D. Hess).
- 16 Adamowicz 2018, s. 184.
- 17 Sandner 1998a, s. 51–53.
- 18 Ibidem, s. 55–56.
- 19 Bünsche 1998, s. 61–64.

45 Michał Lencz z Kitzingen, *Święty Hieronim pokutujący na pustyni*, 1507, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, nr inw. MAdP 7223, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)

46 Tors św. Hieronima, fragment il. 45

47 Lew, ostatecznie nienamalowany, fragment il. 45

45
46   47





48 Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/1, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)

### Tryptyk Zaśnięcia Marii

Jeszcze bardziej zróżnicowany jest rysunek kompozycyjny obrazów w tryptyku fundacji biskupa Jana Konarskiego z jego kaplicy przy katedrze krakowskiej. Obraz główny, przedstawiający Zaśnięcie Matki Boskiej [il. 48], został wykonany z użyciem dwóch narzędzi – spiczastego pędzla oraz pióra. Rysunek kompozycyjny na tej tablicy jest dokładniejszy,

bardziej uporządkowany i mniej ekspresyjny niż na pozostałych kwaternionach tryptyku oraz na poznańskim obrazie św. Hieronima. Malarz wykorzystał pędzel przede wszystkim do namalowania konturów szat i ich największych załomów. W wielu miejscach, co widać najlepiej na płaszczu św. Jana [il. 49], a przede wszystkim szacie apostoła z księgą [il. 50], rysunek uzupełniono szrafowaniem wykonanym piórem. Ma ono formę zygzakowatego

49 Grupa apostołów ze św. Piotrem, fragment il. 48

50 Szrafowanie na szacie apostoła z księgą, fragment il. 48

51 Skrzynia, fragment il. 48

52 Lichтарь, fragment il. 48

53 Dłonie apostołów: ucznia z księgą i ucznia w okularach, fragment il. 48

54 Stopy apostołów: ucznia z księgą i ucznia w okularach, fragment il. 48



49	50
51	52
53	54



kreskowania o zagęszczonych liniach. W niektórych miejscach szrafowanie jest staranne [il. 51–52], a w innych, głównie tam, gdzie miało oznaczać mocne zacienienie – dość niedbale [il. 49]. Do wykreślenia kształtu skrzyni malarz wykorzystał szerokie pióro lub – sądząc po długości śladów – niewielki, płasko ścięty pędzel [il. 51].

Za pomocą spiczastego pędzla zasygnalizowano rozmieszczenie niektórych elementów, jak na przykład stojącego na podłodze lichtarza [il. 52] oraz przedmiotów umieszczonych na skrzyni (il. 51). Pędzlem, w sposób umowny, Lancz namalował również niektóre elementy anatomii postaci, takie jak dłonie i stopę apostoła w okularach [il. 53–54] oraz





twarz apostoła w ciemnogrnatowej czapce stojącego przy wezglowiu łóżka, po lewej stronie [il. 49]. Pozostałe twarze wykonano przede wszystkim z użyciem pióra. Szczególną staranność wykonania wykazuje rysunek twarzy św. Piotra [il. 49] oraz dłoni Marii i św. Jana [il. 55].

Niezbyt czytelny jest rysunkowy wizerunek twarzy umierającej [il. 56], ten bowiem na etapie malowania został przemieszczony. Początkowo Matka Boska była bardziej wyprostowana, jak na pierwowzorze graficznym przedstawienia (zob. niżej, rozdz. 6). Ostatecznie jej głowa została odchylona do tyłu i bardziej naturalnie złożona na poduszce. Nie są to jedyne przemieszczenia namalowanych elementów w stosunku do rysunku kompozycyjnego. Twarz apostoła za św. Piotrem [il. 49] jest nieco przesunięta w stosunku do rysunku. Większą powierzchnię malowidła miały też zajmować szaty klęczącego apostoła z księgą [il. 50]. Przy dłoniach figury fundatora widoczny jest rysunek przedstawiający coś w rodzaju zawiętej taśmy [il. 57]. Nie wiadomo, co w tym miejscu zostało pierwotnie zaplanowane.

Ekspresja, pewność ręki i niedbałość rysunku typowa dla Lancza widoczna jest w niektórych szkicach twarzy i pociągnięciach pędzla naznaczających kontury draperii. Rysunek ten różni się jednak nieznacznie od innych szkiców, widocznych na pozostałych kwadrantach tryptyku dzięki reflektografii IR. Jego względną dokładność i stosunkowo mało odstępstw od niego na etapie malowania można wytłumaczyć kilkoma czynnikami. Jest to



55 Dłonie św. Jana i Matki Boskiej, fragment il. 48

56 Twarz Marii, fragment il. 48

57 Biskup Jan Konarski, fragment il. 48



największa zachowana malarska kompozycja wykonana przez Lancza i rozmiar obrazu wymuszały dokładne rozplanowanie elementów w celu uniknięcia deformacji. Nie bez znaczenia jest fakt, że obraz ten jest najważniejszą tablicą retabulum i obrazem kultowym. Jak próbowano dowieść w innym miejscu (zob. niżej, rozdz. 6), wzór graficzny podyktował zapewne sam fundator. Z racji rangi przedstawienia oraz woli zleceniodawcy malarz był zapewne zobowiązany do zachowania stosunkowo dużej zbieżności z ryciną wskazaną jako wzór.

Rysunek kompozycyjny obrazu *Ostatnia Wieczerza* [il. 58], umieszczonego w predelli omawianej nastawy, również jest dość szczegółowy. Wykonany został zarówno spiczastym



58 Michał Lancz z Kitzingen, *Ostatnia Wieczerza*, predella retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK 1-851/5, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)

59 Michał Lancz z Kitzingen, *Koronacja Matki Boskiej*, zwieńczenie retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK 1-851/4, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)



pędzlem, jak i piórem, które ma rolę dominującą. Tak szerokie zastosowanie drugiego z wymienionych narzędzi wynika zapewne z niewielkich rozmiarów tablicy. Pędzla użyto przede wszystkim do naszkicowania szat i zaznaczenia miejsc, w których na stole mają być umieszczone przedmioty, na przykład bochenek oraz część dłoni. Przy użyciu pióra wykonano natomiast szkice szat, dłoni, jak również – niemal bez wyjątku – głów postaci. Rysunki twarzy są wykonane w sposób szkicowy, jednak mocno zindywidualizowany. Szkice wykonane są za pomocą falistych linii, a także krótkich, sierpowato wygiętych kresek, podobnych do tych zastosowanych w poznańskim obrazie św. Hieronima.

Najsłabiej widoczny jest rysunek *Koronacji Matki Boskiej* [il. 59] w zwieńczeniu retabulum. Koreluje to z ogólnie złym stanem zachowania warstwy malarskiej lub jej kompletnym przemalowaniem „po formie”. Ślady rysunku widoczne w pojedynczych miejscach pozwalają stwierdzić, że malarz użył zarówno piór, jak i pędzla. Wydaje się, że rysunek jest w dużej mierze konturowy i ma charakter schematyczny. Widać to na przykład w twarzy jednego z aniołów w lewym dolnym rogu obrazu – jego twarz została zaznaczona jako

dwie skrzyżowane linie wyznaczające ułożenie nosa.

Bardzo zróżnicowane są rysunki na poszczególnych kwadrantach awersów i rewersów skrzydeł [il. 60–67]. Wykonane są niemal wyłącznie za pomocą pędzla i rzadkiej farby. Ślady użycia pióra na obrazach rewersów skrzydeł widoczne są wyłącznie w rysunku twarzy Ojców Kościoła [il. 64–67]. Również za pomocą pędzla naszkicowana została anatomia dziecka towarzyszącego św. Augustynowi [il. 65]. Na awersach malarz posłużył się piórem przede wszystkim przy rysowaniu fizjonomii św. Katarzyny [il. 68] i św. Barbary [il. 69] w scenach ich męczeńskiej śmierci [il. 60, 62]. Częściowo piórem mógł też zostać wykonany wizerunek obnażonego ciała Chrystusa [il. 70] w scenie Chrztu w Jordanie [il. 61]. Zmiany w przebiegu linii rysunku – swobodne zmienianie jej kierunku i grubości – świadczą o tym, że głównym narzędziem zastosowanym przez Lancza do naszkicowania anatomii był jednak pędzel. Piórem narysowano niektóre najcieńsze linie. Na rysunku widoczne są zaobserwowane wcześniej na obrazie poznańskim charakterystyczne linie podkreślające zmarszczki skóry przy pachach [il. 46, 70].



**60** Michał Lancz z Kitzingen, *Męczeństwo św. Barbary*, kwaterna na awersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)

**61** Michał Lancz z Kitzingen, *Chrzest Chrystusa w Jordanie*, kwaterna na awersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)



**62** Michał Lancz z Kitzingen, *Męczeństwo św. Katarzyny*, kwaterna na awersie prawego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)

**63** Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Jan na Patmos*, kwaterna na awersie prawego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)

Draperie na obrazach skrzydeł zostały w całości naszkicowane pędzlem, włącznie z licznymi szrafowaniami. Grubymi, długimi pociągnięciami pędzla zaznaczono na rewersach skrzydeł zarys pomieszczeń oraz znajdujących się w nich osób i przedmiotów [il. 64–66]. Podobnie, za pomocą pędzla malarz naszkicował pejzaże w tłach scen na awersach skrzydeł [il. 71–74] i na tablicy z przedstawieniem św. Ambrożego [il. 75]. W kwaternach skrzydeł Lancz w ogóle nie zastosował szrafowania piórem, które odgrywa istotną rolę na rysunku kompozycyjnym *Śmierci Matki Boskiej*.

Ślad pędzla – tak jak na pozostałych obrazach Lancza – ma zmienną grubość

i różnicowany przebieg. Malarz stosował zarówno długie proste linie, jak i takie o skomplikowanym, wijącym się przebiegu. Rysunki te musiały powstawać bardzo szybko, o czym świadczy to, że w niektórych miejscach artysta posługiwał się pędzlem świeżo zanurzonym w farbie i ślad zostawiany przez niego jest ciemny, a gdzie indziej linie są jaśniejsze, bo pędzel był już mniej nasączony farbą lub była ona rzadsza. Widać to szczególnie na kwaternie ze św. Ambrożym [il. 66], a także w *Wizji św. Jana na Patmos* [il. 63].

Na etapie malowania obrazów na rewersach skrzydeł malarz dokonywał niewielkich zmian w stosunku do rysunków kompozycyjnych. Pastorał św. Ambrożego miał

60	62
61	63

**64** Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Hieronim*, kwatera na rewersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)



**65** Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Augustyn*, kwatera na rewersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)



**66** Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Ambroży*, kwatera na rewersie prawego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)



**67** Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Grzegorz (?)*, kwatera na rewersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3, zdjęcie w IR, fot. Paweł Gąsior



64	67
65	66

znaleźć się w innym miejscu [il. 76], a św. Augustyn z Hippony początkowo miał nosić infułę, którą ostatecznie trzyma osoba stojąca za nim [il. 77]. Na tej samej kwaterze widać, że Lancz początkowo planował ozdobić ornamentem kandelabrowym ławę, na której siedzi święty. Naszkicowany pędzlem ornament nie został ostatecznie namalowany [il. 78]. Kapa Augustyna miała być ozdobiona dobrze naszkicowanym ornamentem arabeskowym [il. 77], ostatecznie zastąpionym przez

ciąg kaboszonów umieszczonych w kasztach [il. 16]. Malarz początkowo zamierzał w inny sposób przedstawić kotarę w pracowni św. Hieronima – miała zasłaniać zapleczek ławy, na której siedzi uczyony [il. 64], a ostatecznie została częściowo za nią schowana. Lancz dokonał tylko jednej zmiany upozowania postaci. W scenie Chrztu Chrystusa w Jordanie zdjęcie w podczerwieni ujawnia, że na rysunku jeden z aniołów wyciąga jedną rękę w stronę Chrystusa [il. 79]. Malarz



68 Twarz św. Katarzyny, fragment il. 62



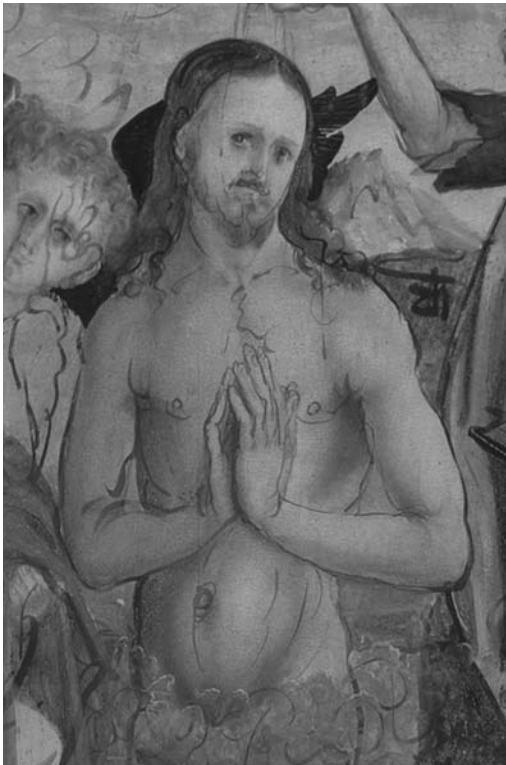
69 Twarz św. Barbary, fragment il. 60

70 Tors i głowa Chrystusa, fragment il. 61

71 Pejzaż, fragment il. 60

72 Pejzaż, fragment il. 61

73 Pejzaż, fragment il. 62



68	69
70	71
72	73



74	75
76	77



74 Pejzaż, fragment il. 63

75 Pejzaż, fragment il. 66

76 Pastorał, fragment il. 66

77 Twarz św. Augustyna i kapa, fragment il. 65

musiał zmienić zamiary co do tej postaci już na etapie rysunku przygotowawczego, o czym świadczy to, że szata trzymana przez anioła została narysowana w dwóch wariantach – jako przewieszona przez lewą rękę błogosławiącą Chrystusa oraz jako podtrzymywana przez lewą rękę od dołu. W miejscu, gdzie miała się znaleźć błogosławiąca dłoń, malarz bez wykonania rysunku przygotowawczego wkomponował głowę drugiego anioła.

### Podsumowanie

Podsumowując kwestię techniki rysunkowej Lancza, należy podkreślić, że do wykonania szkiców kompozycyjnych na gruncie obrazów

stosował przede wszystkim pędzle i rzadką farbę; rzadziej używał pióra. Forma rysunków jest ekspresyjna, swobodna, a sposób oddawania rzeczywistości w dużej mierze umowny. Lancz nie stosował lawowania, a szrafowanie, dość zresztą niedbałe, służyło mu głównie jako środek pomocniczy – do oznaczania zacienionych partii szat. Repertuar linearnych form rysunków jest jednak dość bogaty. Na obrazach widzimy długie i proste pociągnięcia pędzla, a także takie o falistym przebiegu. Malarz stosował również kształtowanie bryły za pomocą krótkich, zagiętych pociągnięć pióra albo pędzla. Rysunki na obrazach Lancza nie noszą śladów stosowania technik suchych, czyli rysowania węgłem lub stylusem

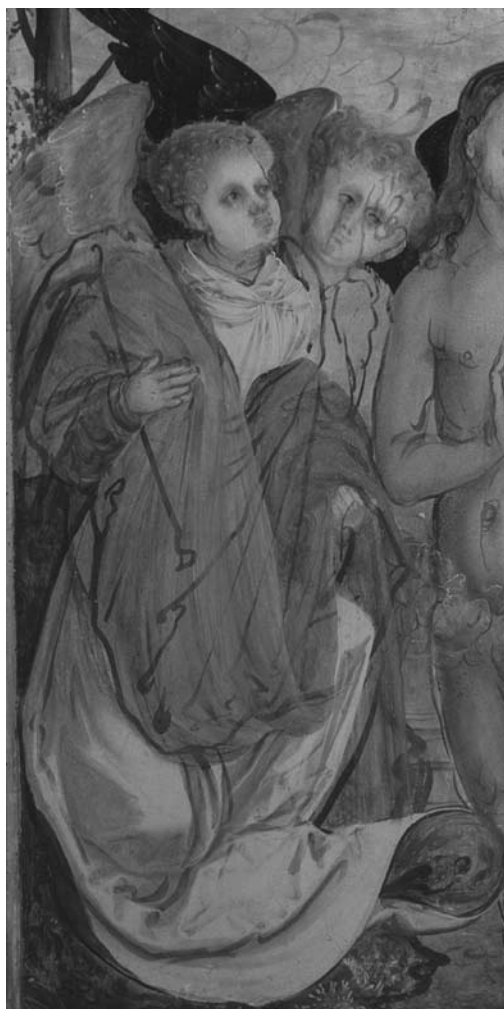
oraz rycia stalową igłą albo ostrym rylcem. Malarz najprawdopodobniej nie używał również przepróchy.

Należy zaznaczyć, że rysunki kompozycyjne Lancza odbiegają od tradycyjnej twórczości krakowskich warsztatów. Na małopolskich gotyckich obrazach najczęściej identyfikuje się rysunki dwu- lub niekiedy trzyetapowe. W takich przypadkach najpierw wykonywano rysunek suchym medium, by następnie uzupełnić go za pomocą środka płynnego. Niekiedy znajduje się również ślady mechanicznego przeniesienia rysunku z kartonu, na przykład za pomocą przepróchy. Brak widocznych śladów po kropkach nie oznacza jednak, że malarz jej nie użył, podobnie jak zaobserwowanie precyzyjnego rysunku kompozycyjnego nie uprawnia do założenia jej zastosowania<sup>20</sup>. Poza kwaterą główną tryptyku Konarskiego trudno właściwie mówić o dwuetapowości rysunków kompozycyjnych Lancza. Na zdjęciach w podczerwienu widoczny jest wyjątkowo swobodnie wykonany rysunek cechujący się znaczną umownością, świadczącą o szybkim tempie jego tworzenia i pozwalającą na daleko idące zmiany na etapie malowania. Również rysunek pod malowidłem kwatery głównej tryptyku cechuje się niedokładnością w niektórych partiach, a rozmieszczenie elementów kompozycji malowidła jest przesunięte w stosunku do niego.

W kontekście małopolskim rysunki Lancza wyróżnia znaczna swoboda. Warto je porównać z reflektogramami dwóch obrazów w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu – rzekomego portretu Władysława Jagiełły [il. 80–81]<sup>21</sup> i *Pokłonu Trzech Króli* (zob. niżej, rozdz. 5), wykonanego według obrazu Hansa Suessa – oraz tablic w Niedźwiedziu<sup>22</sup>. Rysunki na tych obrazach, mimo techniki podobnej do stosowanej przez Lancza, są wykonane staranniej niż w jego dziełach, a ostatecznie zrealizowane kompozycje malarskie rzadziej noszą znamiona odstępstw od naszkicowanych kompozycji. Spośród przebadanych obrazów zaskakujące podobieństwo do dzieł Lancza wykazują rysunki na gruncie *Chrystusa Bolesnego z aniołami* (zob. niżej, rozdz. 10) w zakrystii kościoła Kamedułów na Bieleńskich w Krakowie oraz dwustronnie malowanej tablicy w kościele parafialnym w Męcinie (zob. niżej, rozdz. 10). Z twórczością Lancza łączą je technika zdominowana przez szkic wykonany pędzlem i rzadką farbą, sporadyczne użycie pióra, niedbałe szrafowanie,



78 Skrzynia i Dziecię ze snu św. Augustyna, fragment il. 65



79 Grupa aniołów, fragment il. 61

20 Nowalińska 2019, s. 271.

21 Petrus 2010a, s. 247–248; Petrus 2010b, s. 59, il. 44–45; Kat. wyst. Kraków 2010, t. 2, nr kat. 2, s. 17–18 (oprac. U. Stępień).

22 Chwałik 2017 (tam fotografie w IR).



80 Święty król (?), 1. tercja XVI w., Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu (fot. Paweł Gąsior)



81 Święty król (?), 1. tercja XVI w., Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)

charakterystyczne krótkie sierpowate oraz długie i faliste linie, sposób szkicowania szczegółów anatomii oraz skłonność do wprowadzania zmian na etapie malowania.

Na szczególną uwagę zasługuje podobieństwo rysunków kompozycyjnych na gruncie obrazów Lancza (przede wszystkim *Świętego Hieronima pokutującego* w Poznaniu) do szkiców pod warstwą malarską wczesnych obrazów Lucasa Cranacha starszego. Większość z nich kryje rysunek kompozycyjny wykonany spiczastym pędzlem i płynną czarną farbą. Rysunek piórem pełnił funkcję uzupełniającą lub występował na mniejszych obrazach. Kontury i kształty brył są namalowane krótkimi, zakrzywionymi pociągnięciami pędzla. Szczegóły są naniesione łukowymi lub falistymi liniami<sup>23</sup>. Przykłady takich rysunków widoczne są na fotografiach w podczerwieni *Ukrzyżowania* z roku 1501 (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, nr inw. 6905)<sup>24</sup>, *Świętego Hieronima pokutującego* z roku 1502 (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, nr inw. 6739)<sup>25</sup> oraz *Ukrzyżowania* z roku 1503 (Monachium, Alte Pinakothek, nr inw. BStGS 1416)<sup>26</sup>. Należy

jednak zaznaczyć, że szkice Lancza są mniej szczegółowe niż rysunki Cranacha.

### Technika malarska

Dominującym sposobem budowania draperii na obrazach Michała Lancza jest walorowe rozjaśnianie kolorów lokalnych. Stosował przy tym tradycyjną technikę – zielenie rozjaśniał dodając żółcieni, a wszystkie pozostałe kolory rozbielał. Można u niego zaobserwować również inne sposoby budowania brył, a w szczególności draperii. Już Goettel-Kopffowa dostrzegła różnicę między dwoma właściwymi Lanczowi sposobami kształtowania szat. W kontekście Ojców Kościoła na rewersach skrzydeł tryptyku Konarskiego stwierdziła: „wierzchnie płaszcze z ciężkiego materiału łamią się w dużych, głębokich fałdach, płócienne zaś alby układają się w drobne jakby plisowane fałdki”<sup>27</sup>. Istotnie, oprócz tradycyjnych laserunkowych technik Lancz stosował linearne impasty czystych barw, które łączą jego obrazy z wczesnym malarstwem Lucasa Cranacha starszego, Albrechta Altdorfera i innych malarzy, których twórczość często zalicza się do zjawiska zwanego *Donauschule* lub *Donaustil*. Technikę tę wykorzystał przede wszystkim na awersach skrzydeł tryptyku z kaplicy Poczęcia Najświętszej Marii Panny. Na kwaterze z Męczeniem św. Barbary obficie zastosował białe linie do rozświetlania brył tkanin. Na turbanie łucznika [il. 82] i na różowym kaftanie żołdaka [il. 83] widoczne są białe i błękitne impasty tworzące iluzję fałdu materiału. Szczególnie ciekawie wygląda sposób malowania koszuli sędziego w *Święciu św. Katarzyny* [il. 84], której gors ma barwę białozółtawą z odcieniami różu, a cień między połami płaszcza jest błękitny. Grzbiety fałdów rękawa ręki trzymającej lejce malowane są impastowymi, wijącymi się liniami rozbielonej żółcieni. Ocieńniony spód rękawa jest błękitny, a wierzch różowawy. Z kolei drugi rękaw malowany jest w sposób dość osobliwy. Na grzbietach fałdów tkaniny użyto błękitów. Na rękawie tym wyraźnie widoczny jest też róż, który może być prześwitującą podmalówką. Ten sam róż widać na szatach postaci w scenie Chrztu Chrystusa. Na błękitnej tkaninie trzymanej przez anioła tworzy on niekonsekwentnie budowany modelunek światłocieniowy [il. 85]. Drugi z aniołów w scenie Chrztu w Jordanie nosi szatę w kolorze tego samego różu, spod





82 Turban łucznika, fragment il. 11



83 Grupa oprawców, fragment il. 11

84 Grupa oprawców, fragment il. 13

85 Błękitna szata trzymana przez anioła, fragment il. 12

82	83
84	85



którego prześwituje rysunek [il. 86]. Jego uwidocznienie nie było jednak zamierzonym zabiegiem, ponieważ ciemne linie nie tworzą logicznych cieni na fałdach, lecz są częścią rysunku ostatecznie nienamalowanej w tym miejscu ręki anioła trzymającej szatę. Fragment ten nie jest również przemyty, o czym świadczą impastowe białe linie oznaczające grzbiety fałdek delikatnej szaty. Ten sam róż prześwituje również na jasnobrażowej sukni św. Barbary w scenie jej męczeństwa [il. 87]. Wszystko to wskazuje, że możemy mieć do czynienia z różową lub czerwoną podmalówką. Efektem jej zastosowania są wygląd turbanu łucznika w *Męczeństwie św. Barbary* [il. 82], czerwone refleksy na błękitnej



tunice św. Jana na Patmos [il. 88] oraz czerwona karnacja dwóch oprawców w *Ścięciu św. Katarzyny* [il. 84]. Czerwona podmalówka

23 Na temat tej techniki u Lucasa Cranacha starszego zob. Sandner 1998b, s. 84.

24 [lucascranach.org/AT\\_KHM\\_GG6905](http://lucascranach.org/AT_KHM_GG6905) [stan na: 21 II 2020].

25 [lucascranach.org/AT\\_KHM\\_GG6739](http://lucascranach.org/AT_KHM_GG6739) [stan na: 21 II 2020].

26 [lucascranach.org/DE\\_BStGS\\_1416](http://lucascranach.org/DE_BStGS_1416) [stan na: 16 III 2020]. Tam literatura na temat obrazu i fotografia w IR.

27 Goetel-Kopff 1957, s. 103.

86 Różowa szata anioła, fragment il. 12

87 Święta Barbara, fragment il. 11

88 Święty Jan, fragment il. 14

89 Drapieżny ptak, sowa i oczko wodne z pływającymi po nim kaczkami, fragment il. 1



86 | 87  
88  
89



prześwituje również przez powierzchnię warstwy malarskiej na obrazie św. Hieronima (partia oczka wodnego, pnia drzewa i trawy po jego lewej stronie [il. 89]).

Wątpliwości może budzić to, czy przeswitywanie różowej barwy było efektem zamierzonym, czy też jej widoczność związana jest ze starzeniem się farb, których cienka warstwa stała się z czasem półprzezroczysta. Wydaje się, że Lancz nie stosował czerwonej imprimatury na całej powierzchni obrazów, lecz miejscowo – głównie pod draperiami i twarzami niektórych postaci. Używanie barwnej podmalówki nie jest niczym niezwykłym, ale też nie było w tym czasie powszechne<sup>28</sup>. Stosowano wówczas również grunt barwiony na czerwono, występujący na przykład w portrecie Oswolta Krela autorstwa Albrechta Dürera z roku 1499 (Monachium, Alte Pinakothek, nr inw. 230)<sup>29</sup>, a także w kilku obrazach Lucasa Cranacha starszego z czasów przed jego zaangażowaniem na dworze w Wittenberdze, takich jak przywołany już *Święty Hieronim na pustyni*<sup>30</sup> i *Święta Rodzina w czasie ucieczki do Egiptu*<sup>31</sup>. Gunnar Heydenreich dostrzegł koincydencję w fakcie, że zarówno Dürerowski portret Krela, jak i trzy lata późniejszy obraz św. Hieronima autorstwa Cranacha mają taki sam grunt z dodatkiem czerwieni ołowiowej i bieli ołowiowej. W przypadku obu malarzy jest to jednostkowy przykład użycia tak spreparowanego gruntu<sup>32</sup>; obaj stosowali również

jasnoczerwona imprimaturę<sup>33</sup>. Lancz raczej nie używał gruntu zabarwionego w masie. Świadczą o tym ubytki warstwy malarskiej na poznańskim obrazie św. Hieronima, na którym widoczne są również braki podmalówki i jasny grunt [il. 90].

Pod niektórymi draperiami na kwaternionach tryptyku Konarskiego widoczna jest błękitnawa podmalówka [il. 91]. Na barwne podmalówki malarz nakładał długie impasty farby za pomocą cienkiego pędzla, budując tak iluzję bryły draperii. Ten sposób malarskiego kształtowania szat, stosowanie różowawej i błękitnej podmalówki oraz kolorów nielokalnych do nakładania impastów jest nowością w sztuce Małopolski.

W przypadku czerwonych szat św. Ambrożego [il. 92] i św. Jana Ewangelisty [il. 88] na kwaternionach tryptyku Konarskiego możemy dostrzec specyficzną technikę malowania fałdów tkaniny. Rysunek kompozycyjny na gruncie jest w niektórych partiach draperii pokryty tylko cienką warstwą farby w taki sposób, że jest bardzo dobrze widoczny i stanowi modelunek cieni. Oczywiście w wyniku procesu starzenia się farb warstwa malarska stała się bardziej przezroczysta, ale wydaje się, że rysunek w tych partiach był widoczny od początku, ponieważ w innych częściach tych samych draperii w wyniku działania czasu stał się zaledwie częściowo widoczny. W tych miejscach dostrzegalny jest zresztą bardziej złożony modelunek walorowy, co świadczy o obecności kilku warstw farby. Ponadto analiza zdjęć czerwonych szat św. Ambrożego [il. 93] i św. Jana na Patmos [il. 63] w reflektografii IR pozwala stwierdzić, że w miejscach, w których rysunek jest słabo widoczny nieuzbrojonym okiem, nie pokrywa się on w pełni z ostatecznym ukształtowaniem fałdów. W partiach, w których rysunek jest całkowicie widoczny, nawet w świetle białym, ostateczny kształt szat powtarza założenia rysunku. Technika ta jest podobna do modelunku szat stosowanego niekiedy we wczesnych obrazach Lucasa Cranacha starszego. Ten sposób malowania widoczny jest na obrazie *Ukrzyżowanie* z roku 1501<sup>34</sup> – czerwona szata kobiety stojącej za mdlejącą Marią. Technika ta jest najlepiej reprezentowana w *Odpoczynku podczas ucieczki do Egiptu* z roku 1504 (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, nr inw. 564A)<sup>35</sup>, w żółtej szacie jednego z aniołów. Wilhelm Köhler uważał, że jest to partia niedokończona – rysunek widoczny spod brązowawej imprimatury<sup>36</sup>.



90 Pień drzewa, ubytki warstwy malarskiej, fragment il. 1

91 Cesarz, fragment il. 13

92 Szaty św. Ambrożego, fragment il. 17

93 Szaty św. Ambrożego, fragment il. 66

90	
91	92
93	

28 Heydenreich 2007, s. 97.

29 Ibidem, s. 101.

30 [http://lucascranach.org/AT\\_KHM\\_GG6739](http://lucascranach.org/AT_KHM_GG6739) [stan na: 21 II 2020].

31 Heydenreich 2007, s. 105; [lucascranach.org/DE\\_smbGG\\_564A](http://lucascranach.org/DE_smbGG_564A) [stan na: 21 II 2020].

32 Heydenreich 2007, s. 101.

33 Ibidem.

34 [lucascranach.org/AT\\_KHM\\_GG6905](http://lucascranach.org/AT_KHM_GG6905) [stan na: 21 II 2020].

35 Heydenreich 2007, s. 105; [lucascranach.org/DE\\_smbGG\\_564A](http://lucascranach.org/DE_smbGG_564A) [stan na: 21 II 2020].

36 Kat. wyst. Berlin 1973, s. 13, nr 1 (oprac. W. Köhler).

Badania mikroskopowe wykazały jednak, że na żółtej szacie, i to jedynie między liniami rysunku, widoczne jest modelowanie fałdów<sup>37</sup>. Ponownie należy podkreślić, że rysunek nie był pierwotnie tak dobrze widoczny, jak obecnie. W przypadku anioła w żółtej szacie mamy jednak do czynienia z bardzo szczegółowym, widocznym w całości rysunkiem. Wydaje się więc, że Cranach celowo wyeksponował doskonały rysunek, wykonany bardzo cienkim pędzlem lub piórem, podczas gdy u Lancza jest on widoczny jedynie fragmentarycznie i nie jest sam w sobie szczególnie interesujący. Wykonany został stosunkowo grubym pędzlem, a pozostawienie go częściowo widocznym było tylko jednym ze sposobów budowania ciemniejszych tonów draperii. Bardzo szczegółowe rysunki na gruncie pokryte jedynie cienką warstwą farby występowały później u niektórych malarzy, na przykład na obrazach miesiący Hansa Wertingera z lat 1525–1526 (Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. Gm1130, Gm1131, Gm1236, Gm1237, Gm1238, Gm1239, Gm1240) oraz na

pracach Mistrza Męczeństwa Świętych przedstawiających św. Leopolda i budowę opactwa w Klosterneuburgu, męczeństwo św. Erazma i męczeństwo bł. Thimo (Wiedeń, Österreichische Galerie, Belvedere, nr inw. Lg 1857, 4874, Lg 1856)<sup>38</sup>.

Z twórczością mistrza z Kronach łączy dzieła Lancza również sposób malowania listowia. Obaj malowali korony drzew i krzewy etapami, między którymi następowały co najmniej tygodniowe okresy suszenia warstwy malarskiej. Przygotowawczy rysunek (jeśli był wcześniej wykonany) pokrywany był sylwetowo warstwą ciemnej, zielonobrunatnej farby. Po jej wyschnięciu na ciemnym tle malowano kształty poszczególnych liści za pomocą kryjących żółcieni lub rozbielonych zieleni. Po wyschnięciu tej farby nakładano kolejne, laserunkowe warstwy zieleni i brązów, osiągając pożądane efekty chromatyczne<sup>39</sup>.

37 Heydenreich 2007, s. 107.

38 Na temat tych obrazów zob. ibidem.

39 Büttner 2018, s. 143.

## ROZDZIAŁ 5

# Dzieła przypisywane Michałowi Lanczowi z Kitzingen

W poniższym rozdziale omówione zostaną dzieła, które w dotychczasowej literaturze przypisywano Michałowi Lanczowi z Kitzingen. Atrybucje zaproponowane przez badaczy zostały poddane krytycznej ocenie z wykorzystaniem wyników badań konserwatorskich, szerszego niż dotychczas materiału porównawczego i fotografii w podczzerwieni.

### Atrybucje niedające się rozstrzygnąć

#### **Ukrzyżowanie ze Lwowa**

W roku 1926 Feliks Kopera opublikował i przypisał Lanczowi obraz *Ukrzyżowanie*, który do pierwszej wojny światowej znajdował się we Lwowie [il. 94]. Nie znamy niestety wymiarów tej tablicy. Ze względu na monumentalizm przedstawienia i podjętego tematu był to najprawdopodobniej obraz główny retabulum ołtarzowego. Nie wiadomo, w jaki sposób trafił do Lwowa, gdzie konkretnie się znajdował ani kiedy dokładnie zniknął. Wiadomo, że tablica przepadła w czasie pierwszej wojny światowej i z tego powodu znana jest tylko z reprodukcji zamieszczonej w książce Koperę<sup>1</sup> oraz w artykułach Goetel-Kopffowej<sup>2</sup>. Z relacji Koperę wynika, że nie widział on tego obrazu na własne oczy, ponieważ nie zanotował szczegółowej lokalizacji tablicy – określił go jedynie jako „niegdyś znajdujący się we Lwowie”<sup>3</sup>. W przypisie dodał: „Obrazu tego nie udało mi się we Lwowie odszukać, mimo że zwracałem się w tej sprawie do wybitnych znawców lwowskich zabytków.

Okolo r. 1913 był w tem mieście i wtedy sfotografował go lwowski fotograf Trzemeski”<sup>4</sup>. Chodzi tu o Edwarda Ignacego Trzemeskiego (1843–1905), fotografika działającego głównie we Lwowie. Jeśli data 1913 podana przez Koperę jest prawdziwa, Trzemeski nie mógł wykonać zdjęcia osobiście, lecz nie ma podstaw, by kwestionować pochodzenie fotografii z jego pracowni. Po śmierci fotografika zakład przejęła jego córka Zofia, która wraz z mężem, Rudolfem Huberem, prowadziła atelier „Edward Trzemeski we Lwowie”<sup>5</sup>. Skoro fotografia znajdowała się w posiadaniu Koperę, to z pewnością trafiła do Krakowa. Najbardziej prawdopodobnym miejscem przechowywania odbitki wydaje się tamtejsze Muzeum Narodowe, jednak dotąd nie udało się jej odnaleźć.

Podstawą do przypisania tablicy Lanczowi było jej porównanie do *Nawrócenia św. Pawła* w retabulum z kaplicy Kaufmanów [il. 2]. Badacz uważał, że podobieństwo widoczne jest w „charakterystyce osób, w oświetleniu, w szczegółach jak traktowanie rąk o dość krótkich i grubych palcach”; stwierdził również, że „figurka żołnierza w głębi przypomina skróceniem i traktowaniem postaci żołnierzy w «Nawróceniu»”<sup>6</sup>. Atrybucję Koperę

1 Kopera 1926, s. 102–104, il. 9.

2 Goetel-Kopff 1956, il. 31 na s. 52; Goetel-Kopff 1964a, il. 2 na s. 105.

3 Kopera 1926, s. 103.

4 Ibidem, przyp. 3.

5 Żakowicz 2004, s. 25–28.

6 Kopera 1926, s. 102–103.



94 *Ukrzyżowanie*, 1. ćwierć XVI wieku, Lwów (?). Obraz zaginiony (fot. zakład Edwarda Trzemeskiego we Lwowie, wg Kopera 1926, s. il. 9 na s. 104)

95 *Księga w ręce św. Hieronima*, fragment il. 1

96 *Księga*, fragment il. 10



ry podtrzymali wszyscy następni badacze wzmiankujący omawiany obraz<sup>7</sup>.

Na zdjęciu lwowskiego obrazu opublikowanym przez Koperę i Goetel-Kopffową istotnie można dostrzec jego podobieństwo do dzieł Lancza, a w szczególności do *Nawrócenia św. Pawła*. Postaci w tle sceny Ukrzyżowania przypominają żołnierzy otaczających i próbujących ratować Pawła na zaginionym obrazie z kościoła Mariackiego, co zauważył już Kopera<sup>8</sup>. Jeździec zmierzający do Jerozolimy, widoczny po prawej stronie, w znacznym oddaleniu, przypomina konnych w tle *Męczeństwa św. Katarzyny* w tryptyku Konarskiego [il. 13]. Podobieństwo do dzieł Lancza widać również w szczegółach anatomicznych Marii i św. Jana. Postaci na lwowskim

*Ukrzyżowaniu* mają zbyt duże dłonie o grubych palcach – namalowane bez znajomości anatomii przywodzą na myśl niektóre postaci na kwaternionach tryptyku Konarskiego<sup>9</sup>. Ręce o podobnie nieproporcjonalnych palcach ma część apostołów w *Zaśnięciu Marii* [il. 10] oraz Ojcowie Kościoła na rewersach skrzydeł [il. 15–17]. Ujęta z profilu brachycefaliczna głowa św. Jana przypomina profilowo ujętych żołnierzy w scenach przedstawiających męczeństwo św. Katarzyny [il. 13] i św. Barbary [il. 11]. Także ociekające strzykami krwi ciała ukrzyżowanych na lwowskim obrazie przypominają sposób malowania zbroczonego krwią ciała Chrystusa na obrazie *Pokutujący św. Hieronim* [il. 1], choć ma on zdecydowanie smuklejsze proporcje, zakorzenione jeszcze w sztuce XV wieku. Autor lwowskiego obrazu użył antykizującego kroju pisma, co również jest właściwe obrazom Lancza [il. 94–95]. Także w partii pejzażu można dostrzec podobieństwo do obrazu z retabulum Kaufmanów. Jerozolima w tle *Ukrzyżowania* przypomina zabudowania Damaszku na obrazie z kościoła Mariackiego oraz w mniejszym stopniu miasto w tle *Pokutującego św. Hieronima*. Z poznańskim obrazem łączy *Ukrzyżowanie* również widok gór ukazanych jako równy grzebień poszarpanych grani. Rozstrzygnięcie kwestii autorstwa lwowskiego obrazu nie jest jednak możliwe bez autopsji dzieła lub choćby dostępu do odbitki fotografii Trzemeskiego.

### Portrety biskupa Jana Konarskiego

Zdaniem Stanisława Tomkowicza Lancz wykonał portret biskupa Jana Konarskiego w krużgankach klasztoru Franciszkanów w Krakowie<sup>10</sup>. Do tej atrybucji przychyliły się Maria Goetel-Kopffowa<sup>11</sup>, Barbara Miodońska<sup>12</sup> i Maria Łodyńska-Kosińska<sup>13</sup>. Ostatnio za przypisaniem Lanczowi portretu w krużgankach franciszkańskich argumentował Mateusz Grzęda<sup>14</sup>. Portret ten był z pewnością wizerunkiem całopostaciowym, o czym informuje inwentarz klasztorny z roku 1792: „Epitaphium drewniane, złożone, całą osobę wyrażające w ubiorze biskupim J.O. Księcia Jana Konarskiego, biskupa krakowskiego”<sup>15</sup>. Obraz miał wisieć obok portretu biskupa Jana Latańskiego i oba miały być do siebie podobne<sup>16</sup>. Może zatem rację ma Grzęda, stwierdzając: „Jeżeli twórca portretu Konarskiego w istocie był odpowiedzialny za stworzenie schematu kompozycyjnego, który podtrzymano w wizerunkach Tomickiego, Latańskiego i Gamrata, to musiał być to malarz uformowany w tradycji renesansu północnego, operujący nowożytnym językiem form dekoracyjnych ze świadomością ich znaczenia oraz znający z autopsji południowoniemieckie pomniki upamiętniające kościelnych hierarchów. Wszelkie te kryteria spełnia Michał Lancz [...]”<sup>17</sup>. Tym, co istotnie działa na korzyść tej tezy, jest fakt, że Michał Lancz pracował dwukrotnie dla biskupa, o czym świadczą sygnowane przez niego obrazy. Kwestia autorstwa portretu Konarskiego w krużgankach krakowskich franciszkanów nie daje się jednak rozstrzygnąć z całą pewnością, gdyż obraz ten zaginął w XIX wieku<sup>18</sup>.

Nie można również wykluczyć, że Lancz wykonał niezachowany, znany ze źródeł pisanych portret biskupa Konarskiego znajdujący się w jego kaplicy grobowej (Poczęcia Najświętszej Marii Panny) przy katedrze na Wawelu<sup>19</sup>. Wydaje się, że część elementów stolarskich i snycerskich odnalezionych w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie, które uważano dotychczas za fragmenty tryptyku z kaplicy grobowej Konarskiego, mogły być składowymi innej konstrukcji z tego *sacellum* – na przykład stalli lub ramy portretu biskupa (zob. niżej, rozdz. 9). Podobnie jak w przypadku portretu Konarskiego w krużgankach krakowskiego klasztoru Franciszkanów, kwestia autorstwa wizerunku biskupa w jego kaplicy grobowej nie daje się rozstrzygnąć z całą pewnością wobec braku

samego dzieła. Nie da się nawet ogólnie ustalić, jak ów portret wyglądał, ale nie wydaje się – jak sugerowała Goetel-Kopffowa<sup>20</sup> – by był to całopostaciowy wizerunek. W niewielkiej kaplicy, przy ołtarzu, gdzie miał się znajdować<sup>21</sup>, było bowiem zbyt mało miejsca na wielkoformatową tablicę.

### Atrybucje odrzucone

#### Zaśnięcie Marii w Muzeum Diecezjalnym w Kielcach

Wielokrotnie przypisywano Lanczowi autorstwo obrazu *Zaśnięcie Marii*, obecnie znajdującego się w Muzeum Diecezjalnym w Kielcach (nr inw. MD/M/20). Tablicę tę po roku 1521 ufundował biskup Jan Konarski do kościoła św. Wojciecha w Kielcach [il. 97]<sup>22</sup>. Obraz wprowadził do obiegu naukowego i przypisał Michałowi Lanczowi z Kitzingen Władysław Łuszczkiewicz<sup>23</sup>, a jego opinia była wielokrotnie powielana przez całe następne stulecie<sup>24</sup>. Z tą atrybucją zerwał dopiero Jerzy Gadomski, uznając obraz za dzieło naśladowcy Lancza<sup>25</sup>. Mimo znacznie niższej klasy artystycznej tego dzieła w późniejszych pracach

7 Zahorska 1932, s. 610; Goetel-Kopff 1956, s. 51–54, il. 3; Goetel-Kopff 1964a, s. 105; Dobrowolski 1959, s. 356.

8 Kopera 1926, s. 102–103.

9 Ibidem.

10 Tomkowicz 1905, s. 5–6, 24.

11 Goetel-Kopff 1964a, s. 108.

12 Miodońska 1961, s. 4.

13 Łodyńska-Kosińska 1986, s. 431–433.

14 Grzęda 2020, s. 284.

15 Wyszkowski 1792. Zapis cytują Miodońska 1961, s. 4, przyp. 13; Grzęda 2016, s. 533; Grzęda 2020, s. 284.

16 Tomkowicz 1905, s. 24; Grzęda 2020, s. 284, przyp. 30 na s. 285.

17 Grzęda 2020, s. 284.

18 Piasecki 1843, s. 175–176; Piasecki 1845, s. 8; Hoszowski 1861, s. 334; Goetel-Kopff 1964a, s. 108; Miodońska 1961, s. 4, 41–56; Łodyńska-Kosińska 1986, s. 432; Grzęda 2016, s. 533; Grzęda 2020, s. 28.

19 AKK, A. Vis. 19b, s. 153; AKM, AV Cap 43, s. 99; AKK, A. Vis. 52, s. 39; Łętowski 1859, s. 8; Essenwein 1869, s. 93; Goetel-Kopff 1964a, s. 108; Łodyńska-Kosińska 1986, s. 432; Grzęda 2016, s. 533.

20 Goetel-Kopffowa (Goetel-Kopff 1964a, s. 108) uważała, że obraz w krużgankach krakowskiego klasztoru Franciszkanów mógł być wzorowany na wizerunku biskupa w jego kaplicy grobowej.

21 AKK, A. Vis. 19b, s. 153; AKM, AV Cap 43, s. 99; AKK, A. Vis. 52, s. 39.

22 Najwcześniejszy przekaz o obrazie *Zaśnięcie Matki Boskiej* w kościele św. Wojciecha w Kielcach pochodzi z r. 1765 i został zapisany w aktach posiedzeń kapituły kieleckiej. Źródła pisane znajdujące się w Archiwum Diecezjalnym i Archiwum Państwowym w Kielcach omówiła Zofia Radwańska (Radwańska 2011, s. 5–6).

23 Łuszczkiewicz 1889, s. 12.

24 Tomkowicz 1905, s. 6; Kopera 1926, s. 100; Gumowski 1929, s. 64; Zdanowski 1932, s. 10; Mazurek 1935, s. 27. W późniejszych pracach starano się znuansować atrybucję, określając obraz w Kielcach jako dzieło „warsztatu” (Bednarski 1939, s. 20–22; Goetel-Kopff 1964a, s. 106; Olszewski 1975, s. 128; Łodyńska-Kosińska 1986, s. 432).

25 Gadomski 1995, s. 12.



**97** Zaśnięcie Matki Boskiej, obraz środkowy niezachowanego retabulum skrzydłowego, ok. 1520, Muzeum Diecezjalne w Kielcach, nr inw. MD/M/20 (fot. Paweł Gąsior)

**98** Lichtarz, fragment il. 10

**99** Fundator – biskup Jan Konarski, fragment il. 97

**100** Zaśnięcie Matki Boskiej, obraz środkowy niezachowanego retabulum skrzydłowego, po 1521, Muzeum Diecezjalne w Kielcach, nr inw. MD/M/20, fotografia w IR (fot. Paweł Gąsior)

wciąż powtarzano atrybucję obrazu mistrzowi Lanczowi<sup>26</sup>.

Malarz, który wykonał kielecki obraz *Zaśnięcie Marii*, korzystał z tej samej ryciny co Lancz podczas malowania obrazu w retabulum Konarskiego z katedry na Wawelu, ale w odróżnieniu od niego dość wiernie odrysował kompozycję, zachowując zaobserwowany we wzorze układ postaci, a nawet drobne szczegóły, jak odsonięte łydki klęczącego apostoła z przodu, po prawej stronie, czy kropidło w dłoni św. Piotra. Analiza szczegółów tego obrazu pozwala stwierdzić, że jest on malowany w inny sposób niż sygnowane dzieła Lancza – kształty obwiedzione są wyraźnym konturem, a szaty wykonane mniej drobniawo, przy czym malarz zrezygnował zupełnie ze wzorzystych tkanin. Na obrazie w Kielcach mniej udana jest iluzja przestrzeni. Malowidło to różni się od krakowskiego dzieła Lancza przede wszystkim typami fizjonomicznymi. Na obrazie w Krakowie twarze są bardzo



zróżnicowane [il. 10]: rysy twarzy św. Jana i Marii są regularne, a oblicza reszty apostołów realistyczne i graniczące niekiedy z brzydotą. Są one przy tym wysoce indywidualne. Twarz apostoła za uczniem z trybularzem i oblicze apostoła w ciemnogrnatowej czapce są pulchne, podczas gdy fizjonomie pozostałych – kościste. Większość postaci zgromadzonych na obrazie ma lekko garbate nosy i głęboko osadzone oczy – u niektórych o opadających kącikach. Twarze apostołów i Marii na obrazie w Kielcach są natomiast w większości dość jednorodne, choć nie całkiem pozbawione indywidualnych rysów. Przeważnie są pociągłe, o zapadniętych policzkach, dość dużych ciemnych oczach i długich, lekko zadartych nosach. Modelunek karnacji jest też miękniejszy niż na obrazie Lancza. Porównanie obu dzieł pozwala również stwierdzić, że elementy złotnicze na krakowskiej tablicy [il. 98] malowane są znacznie bardziej szczegółowo niż na kieleckiej [il. 99], za pomocą delikatnych, niemal linearnych impastów bardzo jasnej farby na ciemniejszym tle. Porównanie złotych teli obu obrazów [il. 10, 97] także uwiadcza różnice. Ornamenty w tle obrazu kieleckiego są prostsze niż na krakowskiej tablicy i bazują na powtarzającym się motywie roślinnym. Należy wreszcie porównać rysunki kompozycyjne na gruncie obu obrazów [il. 48, 100]. Na kieleckim można zaobserwować linearny, precyzyjny i prosty rysunek, dalece różny od ekspresyjnej, szkicowej manieri Michała Lancza z Kitzingen. Obraz ten nie wykazuje również





odstępstw od rysunku na etapie malowania, co jest właściwe dziełom Lancza. Opisane różnice świadczą o tym, że dzieła w Krakowie i Kielcach wyszły spod różnych rąk. Wykorzystanie tej samej ryciny przypisać należy decyzji fundatora – biskupa Jana Konarskiego. Obraz w Kielcach powstał zapewne po wykonaniu retabulum do kaplicy grobowej Konarskiego i miał w intencji fundatora do niego nawiązywać. O zależności kieleckiego obrazu od dzieła w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie świadczy wspólny obu motyw niewystępujący na ich pierwotnym graficznym – dwu- lub czterobarwne frędzle zwisających z baldachimem.

#### **Portret Krzysztofa von Suchtena w Muzeum Narodowym w Gdańsku**

Teresa Milewska związała z Michałem Lanczem niesygnowany portret znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku (nr inw. MNG/SD/343/M [il. 101])<sup>27</sup>. Badaczka trafnie zidentyfikowała sportretowanego jako Krzysztofa von Suchtena – młodego przedstawiciela gdańskiej rodziny patrycjuszowskiej. Na obrazie przedstawiono herb rodziny von Suchten, a na ramie znajduje się inskrypcja: ALS ICH WAS XXVI JAER ALT DOR HAD ICH BILDEN MIR GESTALT F[ECIT] 1507. W latach 1507–1509 Krzysztof von Suchten przebywał w Krakowie, gdzie w roku 1507 miał zamówić portret dokumentujący doniosły moment w swoim życiu – zakończenie młodzieńczego, świeckiego życia i poświęcenie się karierze duchownej.



Trzymana przez sportretowanego gałązka hyzopu symbolizuje czystość, pokorę, samotność, oczyszczenie, skruchę i żal za grzechy, co Milewska skojarzyła ze wstąpieniem Suchtena na drogę kariery kościelnej. Możliwe, że żona Lancza Elżbieta Czimerman była spokrewniona z Małgorzatą Zimmermann, matką Krzysztofa, co Milewska traktuje jako czynnik wspierający atrybucję portretu Lanczowi<sup>28</sup>. Przeciwno niej przemawia rezultat badań dendrochronologicznych. Wynika z nich, że obraz został namalowany na desce z „drewna bałtyckiego” (sic, nie określono gatunku)<sup>29</sup>, co skła-

26 Kat. wyst. Kielce 2000, s. 56, nr 9 (oprac. A. Myślińska); Maniura 2004, s. 171; Radwańska 2011; Ostrowski 2019, s. 60. Do atrybucji obrazu Lanczowi skłaniał się również Paweł Tkaczyk. Na jego niepublikowaną dotąd książkę (Paweł Tkaczyk, *Muzeum Diecezjalne w Kielcach*) powołuje się Radwańska (Radwańska 2011).

27 Milewska 1995.

28 Ibidem. Ostatnio Kat. wyst. Gdańsk 2018, s. 369, nr S.2.

29 Ważny 2007, s. 2.

101 Portret Krzysztofa von Suchtena, 1507, w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/343/M (fot. MNG)



102 Portret Krzysztofa von Suchtena, 1507, w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/343/M, fotografia w IR (fot. MNG)



nia do przyjęcia tezy, że malowidło powstało w Gdańsku, a nie w Krakowie.

Twórczość Lancza może przypominać motywy iluzjonistycznie malowanej, powieszanej na gwoździu tarczy z herbem rodziny von Suchten, który daje się porównać z obecnym na *Świętym Hieronimie pokutującym* w Poznaniu herbem Abdank, przytwierdzonym do krzyża za pomocą skórzanego pasa. Jest to jednak słaba przesłanka – motyw ten ma bowiem charakter obiegowy. Ponadto warstwa malarska gdańskiego obrazu charakteryzuje się bardziej oszczędnym niż u Lancza modelunkiem brył. Znaczne różnice w opracowaniu rysunku anatomii oraz w podejściu do szczegółów są widoczne, gdy zestawimy portret von Suchtena z pochodzącym z tego samego roku obrazem św. Hieronima. W odmienny sposób namalowane zostały oczy patrycjusza i postaci na obrazach Lancza. Krakowski mistrz kładł mocny impast białej farby w partii białka, tuż przy źrenicy, tworząc w ten sposób wrażenie bryły i połysku na powierzchni przedstawionej tkanki. Oczy na portrecie Suchtena namalowane są niemal płasko. W portrecie brak też charakterystycznego dla Lancza rysunku kompozycyjnego na gruncie [il. 102]. Nieobecność ekspresyjnego, swobodnie kreślonego pędzlem rysunku można próbować tłumaczyć specyfiką gatunku nastawionego na dokładne odtwarzanie wyglądu modelu, ale rysunek nie daje się odczytać również pod herbem czy w partii szat.

Pod względem kompozycji wizerunek gdańszczanina przypomina norymberskie portrety powstające od lat osiemdziesiątych XV wieku aż po początek XVI stulecia. Postaci ujęte

są w popiersiu i trzymają ręce na znajdującym się przed nimi parapecie, przeważnie poza kadrem – jego funkcje spełniała rama, tak jak w gdańskim portrecie. Szczególne podobieństwo wykazuje on z malowidłami norymberskimi z około roku 1500. Ówczesne konterfety ujmują postać w płytkim popiersiu<sup>30</sup>, czym różnią się od nieco wcześniejszych (z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XV w.), gdzie postaci ujęte są w głębszym popiersiu, a nawet w półpostaci. Ten typ reprezentują wczesne portrety Dürera, jak wizerunki rodziców malarza z roku 1490 (portret matki: Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. Gm 1160; portret ojca: Florencja, Galleria degli Uffizi, nr inw. 1086), autoportrety z roku 1493 (Paryż, Musée de Louvre, nr inw. RF 2382) i 1498 (Madryt, Museo del Prado, nr inw. Po2179) oraz portret Oswolda Krela z roku 1499<sup>31</sup>.

Powiązanie wizerunku Krzysztofa von Suchtena z malarstwem norymberskim nie może być jednakże uznane za pewne. Na obrazie w Gdańsku sposób rozmieszczenia inskrypcji i herbu różni się od schematu przyjętego w Norymberdze. Tam herby najczęściej malowano na odwrociu tablicy, a inskrypcje zazwyczaj znajdują się w tle, za postacią<sup>32</sup>, a nie na ramie.

#### **Pokłon Trzech Króli w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu**

Krzysztof Czyżewski<sup>33</sup> związał z Michałem Lanczem *Pokłon Trzech Króli* w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu [il. 103–104]. Obraz ten bez wątpienia jest dokładnym odwzorowaniem obrazu Hansa Suessa von Kulmbach



pochodzącego ze Skałki (obecnie w Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, nr inw. 596 A)<sup>34</sup>. Jak stwierdził Czyżewski: „zestawienie obu obrazów pozwala [...] zauważyć inną niż w oryginale manierę malarską, przejawiającą się w sposobie prowadzenia pędzla, w kolorystyce i detalach”<sup>35</sup>. Zdaniem badacza „właściwości malowidła sandomierskiego uprawniają do przypisania go Michałowi Lanczowi z Kitzingen”<sup>36</sup>. Forma malarska obu obrazów jest jednak dalece odmienna i bliższa zachowawczemu nurtowi krakowskiego malarstwa tablicowego. Obraz malowany jest starannie, laserunkowo, za pomocą kolorów lokalnych o jasnej, dość chłodnej palecie. Nie przypomina zatem ekspresyjnie malowanych dzieł Lancza, który oprócz laserunkowego modelunku stosował impasty kontrastowych barw i niekiedy posługiwał się kolorami nielokalnymi. Sposób malowania dzieł złotnictwa na obrazie anonimowego mistrza również jest dalece odmienny od techniki stosowanej przez Lancza [por. il. 98]. Ponadto w *Pokłonie Trzech Króli* nie dostrzeżemy śladów charakterystycznej dla wielu obrazów mistrza Michała czerwonej podmalówki [por. il. 86–90]. Tym, co przypomina dzieła Lancza, jest właściwie jedynie duże zróżnicowanie realistycznych i ekspresyjnych typów fizjonomicznych. Inaczej niż w jego dziełach wygląda natomiast rysunek kompozycyjny obrazu w Sandomierzu. Co prawda z twórczością Lancza łączy go technika zdominowana



103 *Pokłon Trzech Króli*, 1. tercja XVI w., Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu (fot. Paweł Gąsior)

104 *Pokłon Trzech Króli*, 1. tercja XVI w., Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu, reflektografia IR (fot. Paweł Gąsior)

przez szkic wykonany pędzlem i rzadką farbą, ale sposób jego naniesienia jest odmienny. Mimo podobnej techniki jest on staranniejszy i mniej ekspresyjny. Ostatecznie zrealizowana kompozycja malarska nie nosi śladów daleko idących odstępstw od naszkicowanych kompozycji, co jest właściwe niemal wszystkim dziełom mistrza Michała. W *Pokłonie Trzech Króli* brak również charakterystycznych dla niego niedbałych, ekspresyjnych szrafowań. W świetle powyższych uwag należy stwierdzić, że obraz w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu z pewnością nie jest dziełem Michała Lancza z Kitzingen.

#### **Bitwa pod Orszą w Muzeum Narodowym w Warszawie**

Feliks Kopera wiązał z Michałem Lanczem z Kitzingen obraz *Bitwa pod Orszą* znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie (nr inw. MP 2475). Argumentował on: „Jedynym współcześnie bawiącym w Polsce malarzem, który obraz ten mógł malować, był Lenz z Kitzingen, twórca obrazu nawrócenia św. Pawła, z jego lancknechtami, końmi

30 Np. portret nieznannej kobiety w złotym czepcu (Staatliche Museum zu Berlin, Gemäldegalerie, nr inw. 1725); Schmidt 2018, s. 232–233, nr 32.

31 Na ich temat zob. Schmidt 2018, s. 170–176, nr 9–10, s. 182–183, nr 13, s. 203–205, nr 22, s. 209–212, nr 24.

32 Schmidt 2018, zob. katalog.

33 Czyżewski 2018, s. 96.

34 Morka 2006, s. 447–451, il. 290–294.

35 Czyżewski 2018, s. 96.

36 Ibidem.

i wojskowym charakterem<sup>37</sup>. Badacz uważał, że malowidło powstało bezpośrednio po zwycięskiej bitwie w roku 1514<sup>38</sup>. W późniejszym czasie atrybucja Kopery nie była powtarzana ani nawet komentowana<sup>39</sup>. Obecnie dzięki badaniom dendrochronologicznym wiemy, że obraz powstał około roku 1530, co ostatecznie wyklucza autorstwo Michała Lancza. Ostatnio krytyczny przegląd stanu badań nad tym malowidłem przedstawił Marek Janicki<sup>40</sup>.

Na marginesie należy dodać, że Stanisław Herbst i Michał Walicki opublikowali informację, jakoby obraz przedstawiający bitwę pod Orszą już w roku 1515 znajdował się w klasztorze Franciszkanów w Krakowie. Wiadomość tę miał im przekazać Władysław Pociecha. Mimo że w jednym miejscu napisali nawet o „odkryciach archiwalnych dr. W. Pocięchy”, to poza powołaniem się na jego autorytet nie podali odwołania do żadnego innego źródła<sup>41</sup>. W świetle dendrochronologicznego datowania obrazu w Warszawie nie można go utożsamiać z malowidłem, które miało istnieć już w roku 1515. Sam Walicki zgłaszał wątpliwości do informacji Pocięchy<sup>42</sup>. Niektórzy współczesni badacze, jak Dieter Koepplin, uważają ją za wiarygodną<sup>43</sup>. Jeśli jego relacja miała jakieś oparcie źródłowe, to taki obraz, zapewne ufundowany przez kogoś związanego z elitą władzy, mógł zostać namalowany przez Lancza. Jednakże wobec braku jakichkolwiek przesłanek należy zrezygnować z tego typu rozważań. Nie można wykluczyć, że podając Herbstowi i Walickiemu informację Pocięcha pomylił bitwę pod Orszą ze znanym ze źródeł niezachowanym malowidłem ściennym przedstawiającym walkę Polaków z Tatarami, w którym Jerzy Kieszkowski domyślał się dzieła Lancza<sup>44</sup>. Teza Kieszkowskiego również jest pozbawiona podstaw.

### **Fryz podstropowy w zachodnim skrzydle Zamku Królewskiego na Wawelu**

Ostatnio Klaus Arnold przypisał Michałowi Lanczowi malowidło w dawnej sali na pierwszym piętrze w zachodnim skrzydle zamku na Wawelu<sup>45</sup>. Jest to zachowany fragmentarycznie podstropowy fryz złożony z motywów roślinnych, antropomorficznych, groteskowych i wplecionych między nie popiersiowych wizerunków. Kraniec ten, znajdujący się obecnie w pasze sklepienia<sup>46</sup>, jest jedynym reliktem dekoracji malarskiej w skrzydłach zachodnim i północnym, oprócz resztek barwienia kolumnad oraz pozostałości polichromii

i złoceń wykusza<sup>47</sup>. W literaturze przedmiotu przyjmuje się, że fryz w izbie nadbramnej powstał po uchwytnej źródłowo aktywności Michała Lancza na Wawelu, a nawet po jego śmierci. Beata Frey-Stecowa, jak się wydaje słusznie, uznała, że wzorem kompozycji dwukrotnie powtarzającego się na malowidle „motywu liściastych ram podtrzymywanych przez uskrzydłone półpostacie, których tor sy przechodzą w sploty wici roślinnej” była najprawdopodobniej górna część ryciny Hansa Sebalda Behama<sup>48</sup>. Ponieważ był on czynny w Norymberdze od roku 1524, interesujące nas wawelskie malowidło musiało powstać później, a tym samym autorstwo zmarłego już wówczas Lancza jest wykluczone<sup>49</sup>.

### **Pierwsza część fryzu zdobiącego drugą kondygnację krużganków Zamku Królewskiego na Wawelu**

Beata Frey-Stecowa, Mieczysław Morka i Stanisław Mossakowski przypisali Michałowi Lanczowi z Kitzingen autorstwo niezachowanej, pierwszej części fryzu zdobiącego drugą kondygnację wawelskich krużganków. Frey-Stecowa założyła, że fryz ten tak jak krużganki obiegał cały pałac, ale został zniszczony w pożarze w roku 1702 razem z całym wystrojem malarskim tych części zamku<sup>50</sup>. Zachowany fragment fryzu, zdobiący skrzydło wschodnie, został wykonany w latach 1535–1536 przez Dionizego Stubę i, jak się wydaje, był kontynuacją niezachowanego fryzu krużganków skrzydeł zachodniego i północnego<sup>51</sup>.

Beata Frey-Stecowa jako wzór dla kompozycji przedstawiła cesarzy i cesarzowych wskazała rycinę w dziele Andrei Fulvia *Illustrium imagines*<sup>52</sup>. Jeśli malowidła wykonane przez Stubę były kontynuacją wcześniejszych partii, to podążając za rozumowaniem badaczki należy przyjąć, że krańce zdobiące zachodnie i północne skrzydło czerpały z rycin w publikacji Fulvia. Frey-Stecowa, a za nią Morka i Mossakowski przyjęli, że niezachowana część fryzu powstała od razu po ukończeniu budowy krużganków w roku 1517 i została ukończona w roku 1518<sup>53</sup>. Wydaje się niemożliwe, żeby freski zdobiące krużganki zachodniego i północnego skrzydła zamku mogły powstać w latach 1517–1518, ponieważ *Illustrium imagines* wydane zostały w Rzymie w listopadzie 1517 roku. Tak wczesne datowanie niezachowanych malowideł zakłada natychmiastową recepcję rycin w dziele Fulvia i bardzo szybkie tempo wykonania prac. O wiele bardziej

prawdopodobne jest to, że starsza część fryzu krużganków powstała najwcześniej w latach dwudziestych XVI wieku, a tym samym mało prawdopodobne wydaje się autorstwo Lancza, który zmarł w roku 1523. Atrybucje niezachowanych dzieł sztuki, dla których nie dysponujemy ikonografią ani nawet pozwalającymi je datować przekazami źródłowymi, są bezprzedmiotowe. W materiale źródłowym nie ma podstaw, które pozwalałyby rekonstruować jakikolwiek zewnętrzny malowany fryz na elewacji zachodniego skrzydła zamku. Ta część rezydencji nie miała również pierwotnie krużganków. Powstały one, gdy budowano kolejne skrzydła. O ich początkowym braku w pierwotnym założeniu pałacu Aleksandra Jagiellończyka świadczy ozdobny wykusz, dziś znajdujący się pod arkadami krużganków drugiego piętra. Nie brano również pod uwagę, że przed wykonaniem fryzu przez Dionizego mogło nie być żadnego malowidła zdobiącego krużganki ani że dzieło Stuby nie stanowiło kontynuacji istniejącego wcześniej malowidła, lecz je zastąpiło. Należy również rozważyć ewentualność, że rzeźbiony fryz, a konkretnie portrety *all'antica* w medalionach powstały w oparciu o inne wzory – na przykład antyczne numizmaty kolekcjonowane w Krakowie w pierwszej połowie XVI wieku, ryciny Marcantonio Raimondiego z roku 1520 lub któreś z dzieł wielu anonimowych rytowników, medalierów, złotników czy introligatorów<sup>54</sup>. Zdaniem Piotra Jaworskiego najbardziej prawdopodobnym wzorem dla fryzu Dionizego Stuby były ilustracje wysokonakładowych książek wydawanych przez naśladowców Fulvia, takich jak Johann Huttich, którego dzieło wielokrotnie wznawiano w Strasburgu, w oficynie Wolfganga Köpfela<sup>55</sup>. Marcin Fabiański zauważył również, że motyw medalionów flankowanych przez jednolalkowe tralki może wywodzić się z *Łuku triumfalnego Maksymiliana I*, którego egzemplarz sprowadzono na Wawel w styczniu 1524 roku<sup>56</sup>.

### Miniatury Modlitewnika Olbrachta Gasztołda

Klaus Arnold przypisał Michałowi Lanczowi miniatury Modlitewnika Olbrachta Gasztołda (Universitätsbibliothek München, nr inw. Cim. 89 (4° Cod. ms. 1097)), uznając jednocześnie, że fundatorem tego dzieła był biskup Jan Konarski<sup>57</sup>. Ten doświadczony i zasłużony niemiecki badacz myli się w oczywisty sposób, gdyż – jak się zdaje – nie zna polskiej literatury

przedmiotu<sup>58</sup> i nie dokonał szczegółowej analizy dzieła. Arnold, łącząc fundację z inicjatywą Konarskiego i widząc w miniaturach dzieło Lancza, datuje rękopis na lata 1507–1525<sup>59</sup>, co stoi w sprzeczności z datą 1528 zapisaną na karcie 193v. (na miniaturze ze sceną Ofiarowania w świątyni) i stanowiącą niekwestionowaną podstawę określenia czasu powstania dzieła. Odczytanie przez Arnolda herbu Abdank, wymalowanego na wielu kartach rękopisu (f. IV, 7v., 68v., 72v., 86r., 89r., 124r., 206r., 214v.), jako odnoszącego się do Jana

37 Kopera 1926, s. 101–102.

38 Ibidem.

39 Stan badań nad obrazem i literatura przedmiotu zob. Janicki 2015.

40 Janicki 2015, s. 172–225 (na s. 176–177 omówienie analizy dendrochronologicznej przeprowadzonej w r. 1992 przez Tomasza Ważnego).

41 Herbst, Walicki 1949, s. 48–51, przyp. 2 na s. 48.

42 Walicki 1954, s. 45; Walicki 1961, s. 335; Walicki 1965, s. 133.

43 Koeplin 2003, s. 77–78.

44 Kieszkowski 1912, s. 468.

45 Arnold 2021b, s. 35, 37.

46 Podwyższenia sieni bramnej, a zatem również zasłonięcia malowidła, dokonano w czasie przebudowy zachodniego skrzydła w latach 1533–1535. Zob. Fischinger, Fabiański 2009, s. 89–90; Fischinger, Fabiański 2013, s. 116.

47 Zob. Fabiański 2017, s. 50, przyp. 128.

48 Frey-Stecowa 1997/1998, s. 66. Reprodukacja ryciny zob. Geisberg 1930, 71, il. 335–336.

49 Tak malowidło datuje np. Mossakowski (Mossakowski 2015, s. 64, il. 184; Mossakowski 2021, s. 295–296). Według Frey-Stecowej (Frey-Stecowa 1997/1998, s. 66) fryz jest potwierdzonym źródłowo dziełem malarza Piotra, zapewne tożsamego z Piotrem Wunderlichem z Wrocławia, który przybył do Krakowa i przyjął prawo miejskie w r. 1528. Badaczka odwołuje się do wydawnictwa źródłowego, ale nie podaje numerów strony (*Wawel* 1913). Lektura źródeł nie wykazała istnienia zapisu pozwalającego przypisać to malowidło Wunderlichowi. Malarz ten wykonywał różne prace (głównie malowanie i złocenie pieców oraz krat itp.) we wczesnych latach trzydziestych XVI w., w tym w pałacu królowej, ale nie ma informacji o malowaniu przez niego fryzów czy innych malowideł ściennych w tej części zamku (*Wawel* 1908, s. 127, 314, 315, 319–321; *Wawel* 1913, s. 161, 162, 168, 176–177, 189, 190, 204). Podobne prace wykonywał tam w tym samym czasie malarz Sebald (*Wawel*, 1913, s. 162, 168, *passim*). Nie ma zatem na razie podstaw, by datować malowidło bardziej szczegółowo niż między r. 1524 a 1533, gdy rozpoczęto przebudowę skrzydła zachodniego, w wyniku której malowidło znalazło się w pasze sklepienia (Fischinger, Fabiański 2009, s. 89–90; Fischinger, Fabiański 2013, s. 116).

50 Frey-Stec 1995, s. 47; Morka 2006, s. 108; Mossakowski 2015, s. 32.

51 *Wawel* 1913, s. 227; wymieniony w źródle malarz Dionizy zidentyfikowany został przez Tomkowicza jako Dionizy Stuba, przybyły do Krakowa w r. 1534 (Tomkowicz 1908, s. 272–273; Frey-Stec 1995, s. 47).

52 Frey-Stec 1995.

53 Ibidem, s. 47; Morka 2006, s. 108; Mossakowski 2015, s. 32.

54 Na ten temat zob. Jaworski 2015, s. 223–224.

55 Jaworski 2015, s. 224.

56 Fabiański 2017, s. 294.

57 Arnold 2021b, s. 36–37, 39–40. Badacz określa modlitewnik jako „Szczyt dusny”, choć ów polskojęzyczny przekład zbioru *Clipeus spiritualis* jest jedynie częścią zawartości kodeksu.

58 M.in. Ameisenowa 1967, s. 42–51; Miodońska 1983 s. 25, 73–77; Miodońska 1993, s. 201; Wydra 2015, s. 5–41 (tam starsza literatura). Ostatnio Kat. wyst. Vilnius 2022.

59 Arnold 2021b, s. 37.

Konarskiego<sup>60</sup> wynika z nieznaności polskich realiów, w których jeden ród herbowy stanowi wiele niespokrewnionych ze sobą rodzin Korony i Litwy. Jak wiadomo, na dwóch kartach modlitewnika (f. IV, 206v.) herb Abdank towarzyszy całopostaciowemu przedstawieniu fundatora – mężczyzny w stroju świeckim, a więc z całą pewnością nie Jana Konarskiego. Ponadto na pierwszej miniaturze tego kodeksu mężczyzna jest przedstawiony z tłokiem pieczętnym, będącym atrybutem urzędu kanclerskiego. W roku 1528 takie przedstawienie mogło odnosić się jedynie do Olbrachta Gasztołda, kanclerza wielkiego litewskiego. Poprawności tego rozpoznania dowodzą także inicjały A.G. (*Adalbertus Gastoldus*) umieszczone obok herbu na marginesie karty 86r. oraz ukazanie fundatora na karcie ze św. Wojciechem (k. 206v.) Zupełnie chybione jest także odrzucenie przez Arnolda autorstwa Stanisława Samostrzelnika i jego warsztatu. Badacz argumentował, że inne wiązane z nim dzieła prezentują niższy poziom artystyczny<sup>61</sup>. Nie wnikając w kwestię stylu dzieł Samostrzelnika i jego *oeuvre*, które wykraczają poza ramy niniejszej pracy, należy jedynie odnotować, że co do atrybucji interesującego nas dzieła mnichowi z Mogiły nie ma wątpliwości, choćby ze względu na monogramy: SCP (*Stanislaus Clartumbensis pinxit*) widoczny na karcie 121r. oraz SC (*Stanislaus Clartumbensis*) na karcie 138v.

### **Obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie – dzieło Michała Lancza z Kitzingen czy jego naśladowcy?<sup>62</sup>**

Pochodzący z kolegiaty św. Michała na Wawelu obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obecnie w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie (nr inw. XII-341 [il. 105]), był wielokrotnie omawiany w literaturze przedmiotu<sup>63</sup>, lecz bogata baza dotyczących go źródeł pisanych do niedawna nie została w pełni wykorzystana<sup>64</sup>, a przyjęte w nauce poglądy na temat jego datowania i autorstwa od ponad 60 lat powielają ustalenia Janiny Kłosińskiej. Badaczka ta uważała omawianą tablicę za dzieło naśladowcy Michała Lancza z Kitzingen i datowała je na czas około roku 1530<sup>65</sup>. Tezy tej rozprawy, mimo jej wysokich walorów naukowych, wymagają krytycznego spojrzenia i skonfrontowania z wynikami badań konserwatorskich oraz lepiej obecnie rozpoznanymi źródłami

pisany. Cennych informacji na temat dzieła dostarczają również wysokorozdzielcze fotografie w podczerwieni.

Losy obrazu *Zaśnięcie Matki Boskiej* od czasu, gdy znalazł się on w orbicie zainteresowań Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej, są obecnie dobrze rozpoznane<sup>66</sup>. Dzieło wraz ze *Zwiastowaniem Najświętszej Marii Pannie* (nr inw. MNK XII-340 [il. 106]) i kilkoma innymi przedmiotami<sup>67</sup> zostało przez nią wzięte z kolegiaty św. Michała na Wawelu, o czym informują katalogi Domu Gotyckiego w Puławach<sup>68</sup>. Chociaż czas i okoliczności zdobycia obrazów przez Czartoryską niekoniecznie zostały w nich rzetelnie przedstawione<sup>69</sup>, to pochodzenie tablic z kolegiaty na wzgórzu wawelskim nie budzi wątpliwości, znajduje bowiem potwierdzenie w źródłach kościelnych<sup>70</sup>.

Dzięki badaniom Bolesława Przybyszewskiego<sup>71</sup> nie ma cienia wątpliwości, że obraz *Zwiastowanie NMP*, noszący datę 1517 i gmerk z monogramem G, jest dziełem Mistrza Jerzego i że pierwotnie stanowił środkową kwaterę tryptyku ufundowanego przez Jakuba z Lublina zwanego Monopedesem do kolegiaty św. Michała na Wawelu<sup>72</sup>. Datowanie, autorstwo, osobowość fundatorów i pierwotne miejsce przeznaczenia *Zaśnięcia Matki Boskiej* nie dają się ustalić z taką pewnością, jak w przypadku *Zwiastowania* Mistrza Jerzego. Do lat pięćdziesiątych XX wieku wszyscy badacze piszący o *Zaśnięciu Marii* uważali, zgodnie z tradycją puławską, że pierwotną jego lokalizacją była kolegiata św. Michała na zamku krakowskim. Janina Kłosińska zaprezentowała tezę, że nie powstał on dla tej wawelskiej świątyni, lecz został do niej przeniesiony z kaplicy biskupa Jana Grota przy katedrze krakowskiej, do której mieli go ufundować bracia Sylwester i Jan Ożarowscy<sup>73</sup>. Teza ta opiera się na kilku przesłankach, które razem składają się na dobrze udokumentowaną argumentację<sup>74</sup>. Nie znamy zapisów źródłowych potwierdzających przeniesienie obrazu lub całego retabulum z kaplicy Grota do kolegiaty św. Michała, ale akta wizytacji Bernarda Maciejowskiego, rozpoczętej w roku 1602, wyraźnie mówią o obrazie *Zaśnięcie NMP* w ołtarzu interesującej nas przykatedralnej kaplicy<sup>75</sup>. Już w aktach wizytacji Jakuba Zadzika z roku 1635 w kaplicy znajdowało się retabulum ołtarzowe z innym obrazem, przeniesione w to miejsce z kaplicy Maciejowskiego<sup>76</sup>. Tę samą nastawę opisano później w aktach wizytacji Andrzeja Trzebickiego (1670)<sup>77</sup> i Kazimierza Łubieńskiego (1711)<sup>78</sup>. Dawne retabulum

musiano zatem usunąć z kaplicy już między rokiem 1602 a 1635<sup>79</sup>. W inwentarzach i aktach wizytacji kolegiaty św. Michała spisanych w roku 1731 i 1791 odnajdujemy potwierdzenie, że obraz *Zaśnięcie Marii* znajdował się w tym czasie w kościele i był wprawiony w nowożytną, zapewne osiemnastowieczną nastawę ołtarza głównego<sup>80</sup>. Pierwotna struktura retabulum z kaplicy Ożarowskich pozostaje nieznana, gdyż wcześniejsze opisy kościoła św. Michała i kaplicy Grota nie zawierają informacji na temat wyglądu nastaw ołtarzowych<sup>81</sup>. Źródła pisane nie pozwalają również rozstrzygnąć, czy tablica ukazująca *Zaśnięcie Marii* notowana w XVIII wieku w kolegiacie św. Michała i pozyskana z tego miejsca przez Czartoryską jest tożsama z obrazem znajdującym się w roku 1602 w kaplicy św. Jana Ewangelisty przy katedrze krakowskiej. Tezę o fundacji interesującego nas dzieła przez Sylwestra Ożarowskiego, oprócz ukazanego na obrazie herbu Rawicz, którym się pieczętował, zbieżności tematów głównej kwatery retabulum w kaplicy Grota, poświadczonych źródłowo w XVII wieku, oraz tablicy w nastawie kolegiaty św. Michała w wieku XVIII, zdaniem piszącego te słowa wspiera analiza kostiumologiczna wizerunku świeckiego fundatora. Noszony przez niego czepiec – ubiór charakterystyczny dla ówczesnej elity politycznej Polski i dworu w Krakowie – wskazywać może na jego powiązania z królem Zygmuntem I i jego najbliższymi współpracownikami<sup>82</sup>. Na związek fundatora z tym elitarnym gronem wskazuje również sprawność techniczna wykonania dzieła, jego wysoka jakość artystyczna i przynależność do nurtu malarstwa recypującego formy renesansowego malarstwa południowoniemieckiego. Wszystko to odpowiada biografii Ożarowskiego – wysokiego urzędnika, dworzana królewskiego i współpracownika Krzysztofa Szydłowieckiego<sup>83</sup>.

Zaproponowane przez Kłosińską<sup>84</sup> i przyjęte przez większość badaczy<sup>85</sup> datowanie na okres około roku 1530 wymaga korekty. Badaczka, uznając Sylwestra Ożarowskiego za fundatora dzieła, swoje datowanie oparła jedynie na wadliwej analizie bronioznawczej – uważała, że zbroi maksymiliańskiej, takiej jak ta ukazana na obrazie, używano w Polsce dopiero w latach trzydziestych XVI wieku<sup>86</sup>. Założenie, że nowe typy uzbrojenia docierały do Polski z opóźnieniem, jest błędne. Nawet jeśli lokalna produkcja płatnerska nie recypowała ich na bieżąco, to nie można zakładać, że

60 Ibidem, s. 36–37.

61 Ibidem.

62 W rozprawie doktorskiej (Spodaryk 2020, s. 177–183) autor przychylił się do zdania Kłosińskiej (Kłosińska 1956) i datował obraz ok. r. 1530, a za jego twórcę uznał naśladowcę Michała Lancza. Poniższy rozdział jest efektem późniejszych badań autora (Spodaryk 2023a; Spodaryk 2023b) i stanowi znacznie skróconą wersję artykułu Spodaryk 2023b, w którym autor szczegółowo omówił stan badań nad dziełem i dotyczące go źródła pisane.

63 BCz, rkps, 12777, s. 48, nr 245 (rękopiśmienny katalog zawierający pierwszą próbę naukowego opracowania obiektu); Sokołowski 1892a, s. 22; Sokołowski 1892b, s. 250; Mycielski 1893a, s. 22–23; Mycielski 1893b, s. 53; Stębowska 1907; Ochenkowski 1914, s. 24, poz. 92; Pajzderski 1916, s.p. (dodatek); Pajzderski 1922, s. 36; Kopera 1926, s. 121; Muczkowski, Zdanowski 1927, s. 26; Komornicki 1929, nr 109; Stadler 1936, s. 111; Kłosińska 1956; Drecka 1957, s. 53; Kat. wyst. Kraków 1964, s. 77, poz. 36; Dobrzeńcki 1969, nr 83; Łomnicka-Żakowska 1969, nr 53–54; Łodyńska-Kosińska 1986, s. 432; Gadomski 1995, s. 13, 26, 97; Kat. wyst. Kraków 2000, t. 1, nr 1/41 (oprac. D. Dec), s. 81–82; Chmielewska, Grochowska-Angelus 2004; Spodaryk 2016; Sitek 2021, s. 222–224; Spodaryk 2023a; Spodaryk 2023b.

64 Dokumenty muzealne zgromadzone głównie w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie, m.in. korepondencja, muzealne księgi kasowe, dzienniki czynności muzealnych, katalogi i inwentarze, zostały omówione ostatnio przez autora niniejszej książki (Spodaryk 2023b). Opracował on również źródła kościelne dotyczące omawianego dzieła, nim znalazło się w zbiorach Czartoryskich (Spodaryk 2023a; Spodaryk 2023b).

65 Kłosińska 1956.

66 Spodaryk 2023a.

67 Kuczman, Stangrett 1974; Kat. wyst. Kraków 2000, t. 1, nr I/38 (oprac. D. Dec), s. 77–78 (tam pełen spis literatury).

68 BCz, rkps 2917 III, t. 1, s. 187–189, 255; BCz, rkps 3035 III, s. 33; MBP, 58, s.p., nr 1, 11; BKUL, rkps 806, s. 86–87, nr 6, 14; *Poczet pamiątek* 1828, s. 34, nr 331.

69 Na ten temat ostatnio Spodaryk 2023a (na podstawie AKK, Ecc. Crac. 2/1-19; AKK, Ecc. Crac. 3/1-299).

70 *Wypisy źródłowe* 1965, nr 247; *Wypisy źródłowe* 1970, s. XX i nr 76; AKK, A.Vis. 69, f. 150v; AKK, Ecc. Crac. 3/1, f. 3; AKK, Ecc. Crac. 3/2, f. 5; AKK, Ecc. Crac. 3/22, f. 3. Zob. Spodaryk 2023a.

71 *Wypisy źródłowe* 1965, nr 247; *Wypisy źródłowe* 1970, s. XX i nr 76.

72 Pierwotną budowę tryptyku przekonująco rekonstruuje Kuczman, Stangrett 1974, s. 109–110. Już w XVIII w. obraz *Zwiastowanie* znajdował się w nowożytnej strukturze ołtarzowej (AKK, A.Vis. 69, f. 149v; AKK, Ecc. Crac. 3/1, f. 5; AKK, Ecc. Crac. 3/22, f. 5). Zob. Spodaryk 2023a.

73 Kłosińska 1956, s. 17–20.

74 Zob. Spodaryk 2023a.

75 Bularz 2014, s. 230–231 [310]; AKK, A.Vis. 19, f. 87 i AKK, A.Vis. 19b, f. 159v (kopia A.Vis. 19).

76 AKM, AV Cap 43, f. 112.

77 AKK, A.Vis. 52, s. 13.

78 AKK, A.Vis. 63, s. 303; AKK, A.Vis. 95, s.p. (kopia AKK, A.Vis. 63).

79 Kłosińska (Kłosińska 1956, s. 19) nie знаła akt wizytacji Zadzika i przeniesienie obrazu datowała na czas między r. 1602 a 1670.

80 AKK, A.Vis. 69, f. 150v; AKK, Ecc. Crac. 3/1, f. 3; AKK, Ecc. Crac. 3/2, f. 5; AKK, Ecc. Crac. 3/22, f. 3. Kłosińska (Kłosińska 1956, s. 17) nie znała tych źródeł, ale dysponowała nieuchwytnym dziś zapisem z r. 1743, w którym odnotowano obecność obrazu *Zaśnięcie Marii* w kolegiacie św. Michała. Zob. Spodaryk 2023a; Spodaryk 2023b.

81 AKK, A.Vis. 19a, f. 1; Gruneweg 2008, s. 223–824 (tłum. na j. polski: Fabiański 2010, s. 260); *Przewodnik* 1603, s. 23–24; Pruszcz 1647, s. 15.

82 Zob. Spodaryk 2023b. Za zwrócenie uwagi na tę kwestię winny jestem wdzięczność dr Annie Wyszynskiej. Na temat czepców zob. Wyszynska 2015, s. 86–88.

83 Na ten temat zob. m.in. Nalewajek 2012, s. 38.

84 Kłosińska 1956, s. 19.

85 Zob. wyżej, przyp. 63.

86 Kłosińska 1956, s. 21.

105 Michał Lancz z Kitzingen (?), *Zaśnięcie Matki Boskiej*, 1522–1523, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, nr inw. MNK XII-341 (fot. Paweł Gąsior)



tego rodzaju uzbrojenie nie było importowane lub wykluczać, że jest ono inwencją artysty zaznajomionego z bieżącą stylistyką tego rodzaju wyrobów. Dowodem wcześniejszego występowania zbroi maksymiliańskiej w malarstwie Krakowa jest zaginiony obraz *Nawrócenie św. Pawła* z kaplicy Kaufmanów, noszący datę 1522 [il. 37] (por. wyżej, rozdz. 3). Przykładem recepcji uzbrojenia poprzez dzieła grafiki jest natomiast anonimowy obraz św. Jerzego z kolegiaty św. Jerzego na zamku krakowskim (obecnie w Muzeum Katedralnym na Wawelu), powtarzający kompozycję drzeworytu Hansa Burgkmaira starszego, wydany dwukrotnie – w roku 1508 i 1518<sup>87</sup>.

Jeśli przyjmiemy, że *Zaśnięcie Matki Boskiej* w zbiorach Czartoryskich pochodzi z kaplicy Jana Grota przy katedrze na Wawelu – co jest wysoce prawdopodobne – to błędem jest datowanie go na inaczej niż na czas poświadczonego źródłowo odnowienia i wyposażenia tego *sacellum*<sup>88</sup>. 5 października 1521 roku Sylwester Ożarowski zwrócił się do kapituły katedralnej krakowskiej o pozwolenie na przejęcie kaplicy, w celu jej odnowienia i wyposażenia własnym sumptem. Kapituła przychyliła się do tej prośby i pozwoliła mu wystawić w kaplicy nowy nagrobek Jana Grota oraz ozdobić i wyposażyć budowlę *tabulis, signis et picturis* według własnego uznania<sup>89</sup>. 29 listopada



tego samego roku kapituła zdecydowała, by pochówek biskupa Jana Grota został przeniesiony w odpowiednie miejsce w obrębie kaplicy oraz by Ożarowski wzniósł jeden ołtarz<sup>90</sup>. Prace budowlano-dekoracyjne musiały być zaawansowane już 11 stycznia 1522 roku, skoro do tego czasu Ożarowski wypłacił w sumie 90 grzywien muratorowi Jakubowi Żurowi<sup>91</sup>. O znacznym postępie prac świadczy też fakt, że podkomorzy w święto Trzech Króli (6 I 1522) wystarał się na sejmie piotrkowskim, o zgodę na uposażenie trzeciego ministerium ołtarza w kaplicy<sup>92</sup>. Przebudowa i wyposażenie oratorium musiały być ukończone około początku roku 1523, gdyż 11 lutego zaopatrywano kaplicę w wino<sup>93</sup>, a w czerwcu tego roku ogłoszono ordynację dotyczącą sprawowanych tam nabożeństw<sup>94</sup>. Wiadomo, że ołtarz znajdował się w rogu odnowionej kaplicy, przy ścianie wschodniej, obok grobu biskupa Jana Grota, oraz że został odnowiony i ozdobiony niemałym kosztem: *renovato et non parvo sumptu adornato*<sup>95</sup>. Można zatem mniemać, że stanęła na nim nowo wykonana nastawa, na którą również nie szczędzono środków. Zapewne nastąpiło to w połowie roku 1523, gdy wydano ordynację dotyczącą nabożeństw w kaplicy, lub nawet wcześniej, gdy fundowano wino mszalne. Dzieło mogło zatem powstawać lub nawet być gotowe już w roku 1522. Wydaje się, że retabulum fundacji Ożarowskich powstało między początkiem roku 1522, gdy prace w kaplicy były już zaawansowane, a połową roku 1523.

Obraz namalowano farbami temperowymi z żywicznymi laserunkami na białej zaprawie kredowo-klejowej<sup>96</sup>. Dzięki ustaleniom Małgorzaty Chmielewskiej i Anny Grochowskiej-Angelus wiadomo, że – inaczej niż sądzono wcześniej – obraz nie jest przemalowany, wyjąwszy bardzo małe fragmenty (po formie) w obrębie baldachimu łoża<sup>97</sup>. Konserwatorki zwróciły również uwagę na rysunek kompozycyjny pod warstwą malarską, wykonany mieszaniną czerni węglowej z umbrami i wtrąceniami indyga<sup>98</sup>. Obserwację tę potwierdza fotografia w podczerwieni [il. 107]. Na prawie całej powierzchni malowidła można zobaczyć rysunek kompozycyjny wykonany piórem z trzciny lub ptasiej lotki i spiczastym pędzlem z rozwodnioną farbą. Rysunek jest wyłącznie linearny, lecz bardzo zróżnicowany. Widzimy krótkie, wygięte pociągnięcia pióra i długie ślady pędzla o zmiennym przebiegu i grubości. W niektórych miejscach



106 Mistrz Jerzy, *Zwiastowanie*, 1517, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, nr inw. XII-340 (fot. <https://tiny.pl/ctnkm>)

zacienione obszary zaznaczono dość precyzyjnym szrafowaniem (np. na policzku Marii lub pod płaszczem apostoła z trybularzem). Rysunek jest bardzo wyraźny, z wyjątkiem partii obrazu przedstawiającej czerwoną drapeżnię, którą przykryta jest Matka Boska. W tej partii malowidła rysunek widoczny jest niemal wyłącznie przy złożonych rękach oranta w zbroi [il. 108] i da się go zaobserwować również nieuzbrojonym okiem [il. 109]. Oględziny fotografii w podczerwieni wykazują obecność dość licznych *pentimenti* – na przykład w rysunku rycerza [il. 108] i pomieszczenia w tle sceny, po prawej stronie (namalowano strop, a rysunek świadczy, iż początkowo zamierzano ukazać sklepienie); oprócz tego namalowane twarze niektórych apostołów są przesunięte w stosunku do rysunku; rysunek draperii

87 Kat. wyst. Kraków 2015, t. I, nr kat. 24 (oprac. K.J. Czyżewski), s. 81–82 (tam wcześniejsza literatura).

88 Na temat okoliczności i przebiegu fundacji odnowienia kaplicy pisali wcześniej: Kłosińska 1956, s. 20; Kalinowski 1960, s. 71; Wypisy źródłowe 1970, s. XI; Sikora 1979, s. 680; Nalewajek 2012, s. 41–42.

89 *Wypisy źródłowe* 1970, nr 203–204, s. 117–118.

90 *Ibidem*, nr 212, s. 123. Pierwotnie znajdowały się tam dwa ołtarze, z których jeden zniesiono za zgodą biskupa Jana Konarskiego (*ibidem*, nr 292, s. 166–167).

91 *Ibidem*, nr 215, s. 124–125.

92 MRPS IV/2, nr 13123.

93 *Wypisy źródłowe* 1970, nr 267, s. 155. Kolejny zapis na wino pochodzi z 7 X 1523 r. (*ibidem*, nr 301, s. 170–171).

94 *Ibidem*, nr 292, s. 166–167.

95 *Ibidem*.

96 Na temat techniki obrazów zob. Chmielewska, Grochowska-Angelus 1999–2000; Chmielewska, Grochowska-Angelus 2004.

97 Chmielewska, Grochowska-Angelus 1999–2000, s.p.

98 Chmielewska, Grochowska-Angelus 2004, s. 139.

**107** Michał Lancz z Kitzingen (?), *Zaśnięcie Matki Boskiej*, 1522–1523, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, nr inw. MNK XII-341, fotografia w IR (fot. Paweł Gąsior)

**108** Maria i apostołowie, fragment il. 107

**109** Apostoł z trybularzem i apostoł z księgą, fragment il. 107

**110** Klęczący rycerz, fragment il. 107

**111** Klęczący rycerz, fragment il. 105



zwisającej z baldachimem różni się także od ostatecznej realizacji malarzkiej.

Technologia przygotowania podobrazia, technika malowania, użyte materiały i dobór kolorów są typowe dla środkowoeuropejskiego malarstwa tablicowego ostatnich lat XV i pierwszych dekad XVI stulecia. W porównaniu z malarstwem krakowskim tego czasu<sup>99</sup>, twórca *Zaśnięcia Marii* stosował nowe techniki, które pojawiły się w sztuce południowoniemieckiej około roku 1500. Obraz jest malowany w sposób zróżnicowany. Artysta przez nakładanie płynnych, lekko przejrzystych warstw farby tworzył gładkie powierzchnie o przenikających się kolorach, uzupełniane

impastowo nakładanymi blikami. Niektóre partie obrazu malowane są bardziej fakturowo, jak błękitna szata Marii, której powierzchnia zawiera grubo mielony azuryt<sup>100</sup>. Dominujący sposób przedstawiania draperii jest tradycyjny, poprzez walorowe rozjaśnianie kolorów lokalnych. Miejscami malarz stosował jednakże inne zabiegi. Komża orantakanonika układa się w drobne, ekspresyjne, jakby plisowane fałdki, dające artystyczny efekt dalece odmienny od wierzchnich szat Marii i apostołów, które łańcują się w dość sztywne, głębokie fałdy. Jasne szaty (dublety lub żupany) dwóch apostołów ze złożonymi rękami malowane są natomiast w sposób



108	109
110	111

niewiele przypominający efekt *cangiante*<sup>101</sup>. W warstwie wykończeniowej karnacji twórca krakowskiego obrazu podkreślał rysunek szczegółów anatomii delikatnym konturem nanoszonym brązem z czerwienią<sup>102</sup>.

Janina Kłosińska i kolejni badacze, w tym piszący te słowa, uznali anonimowego twórcę omawianego obrazu za naśladowcę lub nawet ucznia Michała Lancza z Kitzingen<sup>103</sup>. Podobieństwo między tym obrazem a znanymi dziełami Lancza rzeczywiście daje się zaobserwować, jednakże nie chodzi o konkretne typy fizjonomiczne ani o upozowanie rąk postaci, jak uważała Kłosińska<sup>104</sup>. Twórczość Michała Lancza i obraz w zbiorach Czartoryskich

łączy silna indywidualizacja postaci, często bliska brzydocie i niepoprawny anatomicznie rysunek ciała i dłoni, noszący znamiona świadomej, ekspresyjnej stylizacji<sup>105</sup>. Budowę anatomiczną dłoni Marii i apostołów na

99 Por. Nykiel 1992; Adamowicz 2018, s. 304–319.

100 Chmielewska, Grochowska-Angelus 1999–2000, s. 4.

101 Ta technika malowania wywodzi się z Wenecji, gdzie poznał ją Albrecht Dürer. Znana była także Hansowi Suessowi von Kulmbach. Zob. Chmielewska 2021, s. 219–220.

102 Chmielewska, Grochowska-Angelus 1999–2000, s. 4.

103 Kłosińska 1956, s. 15–34; Spodaryk 2016.

104 Wątpliwość dotyczącą pewnych aspektów analizy Kłosińskiej wyraził już Spodaryk 2016, s. 109.

105 Jako stylizację poczytują to Chmielewska, Grochowska-Angelus 1999–2000, s. 141.

obrazie w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich porównać można do rąk postaci na awersach skrzydeł tryptyku Michała Lancza z kaplicy Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy katedrze na Wawelu [il. 11–14], natomiast charakterystyczny sposób podkreślenia rysunku karnacji delikatnymi brązowymi liniami występuje na obrazie z kolegiaty św. Michała i na kwaternionach tryptyku Konarskiego [il. 110–111]<sup>106</sup>. Podobieństwo między tymi dziełami objawia się również w sposobie ujęcia delikatnych płóciennych tkanin marszczonych w drobne fałdki<sup>107</sup> i przedmiotów złotnictwa – na obu dziełach malowanych delikatnymi, cienkimi, impastowo kładzionymi pociągnięciami jasnej farby na ciemniejszym tle. Wspólna omawianym obrazom jest niemal identycznie manifestująca się nieudolność w poprawnym skonstruowaniu skrótu perspektywicznego nóg klęczących postaci, ukazanych w trzech czwartych od tyłu [il. 10, 109]. Podobny jest także wysoce sugestywny sposób ukazywania wnętrza, uzyskany mimo braku znajomości zasad perspektywy zbieżnej. Na uwagę zasługuje również jeden szczegół łączący obraz z kolekcji Czartoryskich i środkową kwaternion tryptyku Konarskiego. Na obu dziełach widzimy podobny sposób przedstawienia dwu- lub cztero-barwnych frędzli zwisających z baldachimu. Motyw ten nie występuje na pierwotnym graficznym *Zaśnięciu Marii* w tryptyku biskupa (zob. niżej, rozdz. 6), jest zatem indywidualną inwencją Michała Lancza. Motyw ten powtórzył, zapewne inspirując się dziełem mistrza z Kitzingen, anonimowy twórca obrazu *Zaśnięcie Matki Boskiej* w Muzeum Diecezjalnym w Kielcach [il. 97]. Dwubarwne frędzle na obrazie w Muzeum Książąt Czartoryskich dają zatem podstawę do stwierdzenia, że jest on dziełem naśladowcy, ucznia czy współpracownika mistrza z Kitzingen, jak uważała Kłosińska, lub jest w jakimś stopniu wzorowany na głównej kwaternion tryptyku Konarskiego, tak jak obraz w Kielcach, albo – zważywszy na klasę malowidła – jest dziełem samego Michała Lancza i jego warsztatu.

Podobieństwo do dzieł Lancza wykazuje także rysunek kompozycyjny na obrazie w Muzeum Książąt Czartoryskich (por. wyżej, rozdz. 4). Tak jak u mistrza z Kitzingen, został wykonany w całości lub niemal w całości z użyciem płynnego medium – rozcieńczonej farby – i cechuje się bardzo swobodną kreską o zmiennym przebiegu i grubości.

Anonimowy malarz, podobnie jak Lancz [il. 45–48, 107], często stosował krótkie, wygięte pociągnięcia pędzla lub pióra. Rysunki Lancza przypominają również mnogość *pentimenti*.

Poza tymi podobieństwami rysunek kompozycyjny pod warstwą malarską omawianego obrazu wykazuje pewne różnice w stosunku do rysunków na sygnowanych dziełach Lancza. Obrazy skrzydeł tryptyku Konarskiego charakteryzują się swobodniejszym, ale jednocześnie bardziej niedbałym rysunkiem. Ten na tablicy fundacji Ożarówskiego jest bliższy szkicowi kompozycyjnemu głównej sceny retabulum Konarskiego – oprócz pędzla malarz użył również pióra z ptasiej lotki lub trzciny, którym wykonał bardzo dokładne rysunki niektórych fizjonomii. Szkice twarzy na potwierdzonym dziele Lancza są mniej szczegółowe i niekiedy wykonane jedynie pędzlem, jak w przypadku mężczyzny w ciemnym stroju i czapce, stojącego tuż przy wezgielciu łóżka. W rysunku na tablicy w Muzeum Czartoryskich nie dopatrzymy się też charakterystycznych dla *Zaśnięcia Marii* w tryptyku Konarskiego nerwowych szrafowań, przypominających bezładne kreślenie.

Podobieństwa rysunku na obrazie z kolegiaty św. Michała na Wawelu i na kwaternionach tryptyku Lancza mogą wskazywać na wspólne autorstwo obu dzieł, a wymienione różnice nie wykluczają słuszności takiej hipotezy. Możliwe jest bowiem, że w obrębie jednego warsztatu występowała więcej niż jedna forma takiego rysunku. Takie zróżnicowanie wykazuje na przykład rysunek kompozycyjny na poszczególnych kwaternionach tryptyku Konarskiego. Jak już wspomniano, na głównej kwaternion nastawy jest dokładniejszy, bardziej uporządkowany i mniej ekspresyjny niż na pozostałych kwaternionach tryptyku. Te jego cechy i stosunkowo mało *pentimenti* można wytłumaczyć kilkoma czynnikami. Jest to największa zachowana, potwierdzona malarska kompozycja wykonana przez Lancza i rozmiar obrazu wymuszały dokładne rozplanowanie elementów w celu uniknięcia deformacji. Ponadto malarz był zapewne zobowiązany do zachowania stosunkowo dużej zbieżności z miedziorytem wskazanym jako wzór (por. wyżej, rozdz. 4). Kompozycja obrazu z nastawy fundacji Sylwestra Ożarówskiego nie kopiuje żadnej ryciny i – jak się wydaje – jest własną kreacją malarza. Skądinąd wiemy, że Lancz był zdolny do tego rodzaju samodzielności<sup>108</sup>, co



jest kolejną przesłanką pozwalającą widzieć w nim twórcę obrazu z kolegiaty św. Michała. Niezależność od wzorów graficznych tłumaczy większą swobodę rysunku na obrazie Ożarowskich niż na głównej kwaterze tryptyku Konarskiego, a także brak obecnych na tym drugim nerwowych szrafowań, będących być może śladem poszukiwania właściwego odwzorowania kompozycji wzoru na dalece większym od niego podobrazu, bez wykorzystania mechanicznych sposobów przeniesienia rysunku z kartonu. Należy w tym miejscu dodać, że rysunek kompozycyjny obrazów retabulum Konarskiego i obrazu Ożarowskiego jest odmienny od szkicu kompozycyjnego poznańskiego wizerunku pokutującego św. Hieronima. Daje się to wytłumaczyć znacznym dystansem chronologicznym między dziełem powstałym w roku 1507 a obrazami z lat dwudziestych XVI wieku<sup>109</sup>, jednakże już na szkicu kompozycji sceny ze św. Hieronimem widzimy niektóre opisane powyżej charakterystyczne dla Lancza cechy rysunku (por. wyżej, rozdz. 4).

Twórca omawianego obrazu tak jak Lancz stosował częściową czerwonawą podmalówkę, za pomocą której osiągnął opisany efekt zbliżony do *cangiante* (por. wyżej, rozdz. 4). Tego rodzaju zabieg malarski można zaobserwować na kilku kwaterach awersów skrzydeł tryptyku Konarskiego oraz na *Świętym Hieronimie pokutującym na pustyni* z roku 1507 (por. wyżej, rozdz. 4). Poza tym nie występuje w malarstwie krakowskim pierwszej połowy



112 Dłonie Marii i apostołów, fragment il. 105

113 Michał Lancz z Kitzingen, *Chrzest Chrystusa* (fragment), kwatery skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. I-851/3 (fot. Paweł Gąsior)

XVI wieku, nie licząc importów. Dzieła Lancza i obraz fundacji Ożarowskich łączy również pewna nieudolność stosowania opisanej techniki.

Podsumowując powyższe rozważania, obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* w Muzeum Książąt Czartoryskich łączy z dziełami Lancza wiele podobieństw, a niektóre z ich wspólnych cech są wyjątkowe na gruncie krakowskim. Czy jednak, jak dotychczas zakładano, twórca tego obrazu był uczniem lub naśladowcą mistrza Michała wywodzącym się z grupy jego współpracowników? Wobec wysokiej klasy obrazu z kolegiaty św. Michała dotychczasowe określenie jego twórcy wydaje się nieuzasadnione. Już Chmielewska i Grochowska-Angelus odnotowały: „Pomimo że malowidło przypisuje się krakowskiemu naśladowcy obrazu *Zaśnięcie Matki Boskiej* Michała Lancza z Kitzingen, stanowiącego część środkową ołtarza wawelskiego z 1521, dzieło to prezentuje dobrą klasę. Nie mamy tu do czynienia z kopią, lecz autonomicznym obrazem będącym dość swobodną interpretacją pierwowzoru”<sup>110</sup>. Należy podkreślić, że obraz w zbiorach Czartoryskich jest dziełem co najmniej dorównującym klasą

106 Ibidem, s. 4.

107 Ten charakterystyczny sposób malowania tkanin w kontekście tryptyku Konarskiego opisała już Goetel-Kopff 1957, s. 103.

108 Świadczy o tym kompozycja sceny Nawrócenia św. Pawła z retabulum fundacji Pawła Kaufmana (Spodaryk 2020–2021). Por. niżej, rozdz. 6.

109 Jak wiadomo, indywidualny styl rysunków malarzy może wykazywać zmienność czasową (zob. np. Adamowicz 2018, s. 184).

110 Chmielewska, Grochowska-Angelus 1999, s. 141.

pracom Michała Lancza i stosuje równie bogatą paletę zabiegów artystycznych niestandardowych dla Krakowa tego czasu.

Wobec wymienionych okoliczności należy podtrzymać postulowane przez Kłosińską powiązanie dzieła w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich z fundacją Sylwestra Ożarowskiego dla kaplicy biskupa Jana Grota

przy katedrze na Wawelu, lecz datować je, odmiennie niż ta badaczka, na czas między rokiem 1522 a początkiem roku 1523. Fundacja obrazu przez członka elity społecznej, blisko związanego z królem i jego dworem, oraz liczne podobieństwa malowidła do dzieł Michała Lancza z Kitzingen dają podstawy, by uznać je za jego dzieło.

## ROZDZIAŁ 6

# Geneza środków artystycznych stosowanych przez Michała Lancza z Kitzingen

### Stan badań

Przed próbą odpowiedzi na pytanie o genezę twórczości Michała Lancza z Kitzingen należy przyrzeć się dotychczasowym wnioskom badaczy, którzy starali się naświetlić tę kwestię. Publikowane do tej pory uwagi przeważnie miały charakter ogólny i były próbą zestawienia dzieł Lancza z twórczością najważniejszych współczesnych mu malarzy. Pierwsze uwagi poczynił Stanisław Tomkowicz, omawiając tryptyk odnaleziony w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie<sup>1</sup>. Kwatery z przedstawieniem Chrztu Chrystusa oraz Wizji św. Jana na Patmos, noszą jego zdaniem znamiona silnych wpływów Hansa Suessa von Kulmbach. Ma to być widoczne w partiach krajobrazu, motywach roślinnych i zwierzęcych oraz w postaciach aniołów. Anioły w scenie Chrztu Chrystusa badacz uważał za „Kulmbachowskie typy”<sup>2</sup>, a w partii pejzażu kwatery ze św. Janem widział „reminiscencye skał góry Sinai na obrazie pogrzebu św. Katarzyny w kościele Maryackim; wreszcie dziwnie harmonijny koloryt, malowniczy urok nieba, które z głębokiego błękitu przechodzi w nadziemską jasność glorii otaczającej, wśród lekkich obłoczków zaludnionych główkami aniołków, zjawisko Bogurodzicy – wszystko to wywołuje nastrój poetyczny i każe domyślać się malarza niebylejkiego, któremu, co prawda, nawet w najlepszym utworze, nie mówić o tamtych słabszych, daleko jeszcze do delikatne subtelnosci, poprawności i wykończenia dzieł Kulmbacha”<sup>3</sup>.

Feliks Kopera określił genezę stylu Lancza podobnie jak Tomkowicz – w sposób daleki od konkretności. Starał się on w historii malarstwa w Krakowie dostrzec ciągłość, co skłaniało go do wielu błędnych wniosków. Nietrafnie widział więc w malarstwie Lancza powinowactwo z krakowskim poliptykiem św. Jana Jałmużnika: „Wygląda na to jakby Lenz wyszedł z pracowni autora poliptyku w kościele św. Katarzyny i wykształcenie rozwinął w szkole Dürera i Hansa Baldunga Griena. Jeśli w istocie malarzem obrazów z życia św. Jana Jałmużnika był Joachim Liebmann [sic, chodzi o Joachima Libnawa – A.S.] z Drossen, bawiący w Krakowie w latach 1494–1526, to jak wytłumaczyć przynależność do jego warsztatu Lenza, który r. 1507 przyjmuje obywatelstwo krakowskie jako wybitny malarz. Czyżby obydwaj wyszli z jednej wspólnej pracowni poza Krakowem, gdzieś w Niemczech?”<sup>4</sup>. We wczesnym obrazie ze św. Hieronimem Kopera widział związek z twórczością Albrechta Dürera, za czym jego zdaniem „przemawia choćby studjum figury, jej charakterystyka i pejzaż”<sup>5</sup>. Powiązanie twórczości Lancza z Albrechtem Dürerem sugerowali później Maria Goetel-Kopffowa<sup>6</sup> i Tadeusz Dobrowolski<sup>7</sup>. Kopera

1 Tomkowicz 1910, s. 18.

2 Ibidem.

3 Ibidem.

4 Kopera 1926, s. 103–104.

5 Ibidem, s. 99–100.

6 Kwestia szeroko dyskutowana w Goetel-Kopff 1957.

7 Dobrowolski 1959, s. 358.

114 Albrecht Dürer, *Święty Hieronim w pracowni*, Bartsch 114 (fot. <https://tiny.pl/ctnk7>)

115 Albrecht Dürer, *Męczeństwo św. Katarzyny*, Bartsch 120 (fot. <https://tiny.pl/ctnkd>)

116 Martin Schongauer, *Święty Jan na Patmos*, Bartsch 55 (fot. <https://tiny.pl/ctnkj>)

117 Albrecht Dürer, *Ukrzyżowanie*, 1504, Bartsch 59 (fot. <https://tiny.pl/ctnv8>)

118 Albrecht Dürer, *Ukrzyżowanie*, 1516, Bartsch 56 (fot. <https://tiny.pl/ctnbm>)



w obrazie *Nawrócenie św. Pawła* widział również „usiłowania kolorystyczne, mające źródło w zależności Lenza od Jakóba de Barbari”<sup>8</sup>. Dziś obraz ten możemy zobaczyć jedynie w formie barwnego diapozytywu [il. 2] i pokolorowanego akwarelą rysunku ukazującego fragment kompozycji [il. 39], wniosek o „zamiłowaniach kolorystycznych” wydaje się jednak stawiany na wyrost.

Od czasu badań Goetel-Kopffowej<sup>9</sup> przyjęło się przekonanie, że malarstwo Michała Lanza ma charakter „eklektyczny”<sup>10</sup>, z dominującymi wpływami malarstwa norymberskiego.

Badaczka uważała, że Lanza zetknął się w Norymberdze z Hansem Suessem von Kulmbach, od którego miał przejąć sposób charakteryzowania otoczenia scen, wnętrza otwierające się na pejzaż oraz zróżnicowanie typy fizjonomiczne i pozy postaci<sup>11</sup>. Typy postaci, formy drapowania tkanin, kurwatury ozdobnych pastorałów oraz hafty i aplikacje szat liturgicznych miał jednak czerpać z drzeworytów Dürera<sup>12</sup>. Goetel-Kopffowa jako pierwsza dostrzegła w twórczości Lanza reakcję na malarstwo Lucasa Cranacha starszego. Jej zdaniem „wpływy Cranacha odnajdujemy [...] w typach wysmukłych postaci kobiecych o subtelnych profilach, ubranych w suknie obszyte aksamitem lub szerokie spódnice w poprzeczne pasy, w miękkim niemal niewieścim modelowaniu ciała Chrystusa czy wreszcie w takich szczegółach, jak promieniste i delikatne aureole ojców Kościoła, Chrystusa i św. Katarzyny lub ciężki, dekoracyjny nimb skośnie przylegający do głowy św. Jana Chrzciciela”<sup>13</sup>. Za główne źródło stylu malarza Goetel-Kopffowa uważała jednakże Norymbergę. Elementy zaczerpnięte od Cranacha i innych malarzy świadczyć miały o odbytych przez Lanza „artystycznych wędrowkach”. Według niej „Trudno dziś stwierdzić, na jakiej drodze zetknął się nasz artysta z najlepszymi dziełami niemieckiego malarstwa. Może korzystał z wiedzy i towarzyszy wielkiego warsztatu, w którym pracował przed przybyciem do Polski, może i sam odbywał w młodości wędrowki aż po granice Tyrolu”<sup>14</sup>.





Jak wykazała Goetel-Kopffowa, Lancz – zgodnie z praktyką swoich czasów – korzystał ze wzorów graficznych. Zidentyfikowała jednak pierwowzory kompozycji jedynie niektórych obrazów nastawy ołtarzowej z kaplicy Jana Konarskiego. Wzorem dla Zaśnięcia Matki Boskiej był miedzioryt Israhela van Meckenem (Bartsch 50 [il. 121]), dla wizerunku św. Hieronima w pracowni i Męczeństwa św. Katarzyny – drzeworyty Albrechta Dürera z roku 1511 (Bartsch 120, Bartsch 114 [il. 114–115]), a dla Wizji św. Jana na Patmos – miedzioryt Martina Schongauera (Bartsch 55 [il. 116]). Ponadto badaczka zidentyfikowała wzory graficzne niezachowanego, atrybuowanego Lanczowi przez Koperę lwowskiego *Ukrzyżowania* (Bartsch 59, Bartsch 56 [il. 117–118]). W przypadku lwowskiego obrazu słusznie zauważyła, że malarz dokonał kompilacji dwóch rycin – tego rodzaju zabieg można zaobserwować w jednej z tablic tryptyku Zaśnięcia Marii. Badając genezę konkretnych kompozycji, Goetel-Kopffowa odwoływała się jedynie do rycin, co również będzie przedmiotem dyskusji<sup>15</sup>.

Na zakończenie przytoczyć należy jeszcze pogląd Władysława Łuszczkiewicza<sup>16</sup> i Stanisława Tomkowicza<sup>17</sup>. Uważali oni, że wczesny obraz Lancza w Poznaniu prezentuje lepszy poziom niż jego późniejsze prace. Zmiana, czy raczej w ich mniemaniu degradacja indywidualnego stylu malarza nastąpiła pod wpływem braku bodźców z najważniejszych ośrodków artystycznych i środowiska krakowskiego. Ich zdaniem Lancz przybywszy do Krakowa



początkowo tworzył pod wpływem malarstwa norymberskiego, lecz „jako talent mało samodzielny, powoli, wśród mniej korzystnego otoczenia zaniedbał się, i wypuszczał z swej pracowni rzeczy coraz lichsze”<sup>18</sup>.

### **Święty Hieronim pokutujący w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu**

Wszystkie wyobrażenia św. Hieronima pokutującego na pustyni, powstałe w początkach XVI wieku na północ od Alp, w mniejszym

8 Kopera 1926, s. 101.

9 Ibidem: „Twórca [tj. Michał Lancz – A. S.] ołtarza jawi się jako udatny kompilator i eklektyk, który do Krakowa przybył artystycznie ukształtowany”.

10 Np. Kat. wyst. Kraków 2000, t. 1, s. 80, nr I/40 (oprac. F. Stolot).

11 Goetel-Kopff 1957, s. 113–114. Wielofigurale ujęcie tematów, pejzażowe tła, dekoracyjne zwieńczenia kwater i wreszcie same tematy mają zdaniem Goetel-Kopffowej być podobne do dekoracji kwater krakowskich retabulów Hansa Suessa. Badaczka zaproponowała dwa wyjaśnienia dostrzeżonej przez siebie zbieżności. Pierwszym ma być osobisty kontakt malarzy, a drugim – korzystanie ze wspólnego źródła tych motywów. Sama optowała za drugą z wymienionych przez siebie koncepcji.

12 Goetel-Kopffowa (Goetel-Kopff 1957, s. 107, 115–118). uważała, że Lancz korzystał niemal wyłącznie z kompozycji wypracowanych przez Dürera, rezygnując jednak z ich „dramatycznego wyrazu”. Wpływy Dürera wykraczały jej zdaniem poza korzystanie z rycin norymberczyka. Zdaniem badaczki miał to być bliżej nieokreślony rodzaj związku, który „podtrzymywany był i w czasie pobytu Lancza w Krakowie”.

13 Goetel-Kopff 1957, s. 116, przyp. 37.

14 Ibidem, s. 106–107.

15 Na temat genezy graficznej obrazów Lancza zob. Goetel-Kopff 1956; Goetel-Kopff 1957; Goetel-Kopff 1964a.

16 Łuszczkiewicz 1889, s. XII.

17 Tomkowicz 1910, s. 19.

18 Ibidem.

119 Albrecht Dürer, *Pokutujący św. Hieronim*, 1496, Bartsch 61 (fot. <https://tiny.pl/ctnk8>)



120 Lucas Cranach starszy, *Pokutujący św. Hieronim*, 1509, Bartsch 63 (Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend)



lub większym stopniu odwołują się do miedziorytu Albrechta Dürera powstałego około roku 1496 (Bartsch 61 [il. 119]). Z kompozycji stworzonej przez norymberskiego malarza korzystali nie tylko twórcy północnoeuropejscy. Jej najstarszym znanym graficznym powtórzeniem jest miedzioryt w lustrzanym odbiciu, datowany na lata 1497–1499 i wykonany przez włoskiego monogramistę Z.A. (Zoan Andrea, Bartsch 7). Kopię ryciny wykonał również Hieronimus Hopfer (Bartsch 19). Przykładem wczesnej recepcji drzeworytu Dürera w malarstwie jest obraz Lucasa Cranacha starszego z roku 1502 (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inw. GG 6739)<sup>19</sup>. Tablica ta jest najstarszym datowanym dziełem mistrza z Kronach<sup>20</sup>. Twórczość Dürera miała znaczny wpływ na dzieła Cranacha w okresie wiedeńskim. Sugeruje się nawet, że Cranach nie tylko korzystał z rycin Dürera, ale również miał dostęp do jego rysunków lub nawet warsztatu<sup>21</sup> – co jest określeniem nieprecyzyjnym. Kolejnym pod względem chronologicznym przedstawieniem pokutującego św. Hieronima autorstwa Cranacha jest rycina z roku 1509 (Bartsch 63 [il. 120]). Niedługo później, w roku 1512 powstała kolejna malarzka realizacja przypisywana warsztatowi Cranacha (kolekcja prywatna)<sup>22</sup>. Obraz ten wykazuje pewne zbieżności z ryciną z roku 1509<sup>23</sup>. Sztylet Dürera z roku 1496 jest również wskazywany jako wzór dla obrazu Cranacha powstałego około roku 1525 (Innsbruck,

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, nr inw. 116)<sup>24</sup>. Kompozycja tego dzieła jest bliższa rycinie Dürera niż malowidło z roku 1502. Pokuta św. Hieronima na pustyni była zresztą tematem jeszcze wielokrotnie podejmowanym w warsztacie Cranacha i wszystkie te realizacje mają swój pierwowzór w miedziorycie Dürera. Przykładem tego jest siedem kopii warsztatowych tej samej kompozycji, datowanych na lata 1515–1520<sup>25</sup>.

Kolejnym przykładem nawiązania do miedziorytu Dürera jest obraz Albrechta Altdorfera z roku 1507 (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, nr inw. 638). Poza Hieronima na tym obrazie znaczenie bardziej przypomina układ ciała pustelnika na miedziorycie norymberskiego mistrza niż ekspresyjna poza świętego na obrazie Cranacha z roku 1502. Jednakże Altdorfer również dokonał daleko idącego przekształcenia kompozycji i nadał przedstawieniu znacznie bardziej ekspresyjną formę<sup>26</sup>.

Na okres zbliżony do czasu powstania miedziorytu Dürera datowany jest jego niewielki obraz tablicowy z kolekcji Edmunda Bacona, przechowywany w National Gallery w Londynie<sup>27</sup>. Kompozycja jest podobna do tej na miedziorycie, różni się jednak szczegółami: św. Hieronim jest zwrócony w innym kierunku i trzyma w rękach inne przedmioty. W Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii (nr inw. WRM 0844) znajduje się obraz zakupiony w roku 1930 i uznany za dzieło Albrechta Altdorfera<sup>28</sup>.

W roku 1957, gdy wprowadzono do obiegu naukowego londyński obraz Dürera, dzieło w Wallraf-Richartz-Museum uznano za jego niewiele późniejsze naśladownictwo<sup>29</sup>.

Także w przypadku poznańskiego obrazu Lancza [il. 1] wzorem był z pewnością omawiany miedzioryt Dürera. Lancz, podobnie jak Cranach i Altdorfer, nie odwzorował wierne kompozycji oryginału – przejął od pierwowzoru właściwie tylko generalne cechy kompozycji i niektóre jej szczegóły, ponadto obraz w Poznaniu jest lustrzanym odbiciem miedziorytu, być może więc Lancz korzystał z jego kopii – podobnie jak w przypadku *Zaśnięcia Marii* w tryptyku Konarskiego, gdzie wykorzystał odwróconą kompozycję miedziorytu Israhela van Meckenema, będącą odwróceniem miedziorytu Martina Schongauera [il. 121–122]<sup>30</sup>.

Mimo ogólnego podobieństwa poza pustelnika na obrazie Lancza różni się od układu ciała postaci w miedziorycie Dürera. Dzierży ona kamień w lewej ręce, wykonując szeroki zamach. Ten ekspresyjny gest wyrzuconej w bok kończyny ściskającej kamień, którym święty okładał się po klatce piersiowej, łączy dzieło Lancza z obrazem Cranacha z roku 1502. Ekspresyjna poza św. Hieronima podczas pokuty jest również właściwa niemieckim drzeworytom z drugiej połowy, a zwłaszcza z ostatniej ćwierci XV wieku<sup>31</sup>. Również druga z rąk świętego na obrazie Lancza spełnia inną rolę niż na miedziorycie Dürera. Na rycinie pustelnik podtrzymuje szatę, którą jest owinięty w pasie, natomiast na obrazie trzyma księgę z widocznym fragmentem Księgi Koheleta (Koh 1, 14–15). Trudno wskazać wzór takiego przedstawienia w grafice około roku 1500. Chyba najwcześniejszym przykładem jest wspomniana już rycina Cranacha z roku 1509. Na obrazie Lancza inaczej niż na miedziorycie Dürera ukształtowana jest draperia przepaski biodrowej Hieronima. Na rycinie tkanina skrywa całe nogi świętego, a na obrazie są one odkryte. Luźny zawój tkaniny zebrany w pasie i podtrzymywany przez pustelnika został zastąpiony dużym węzłem. Charakterystyczny gest podtrzymania ciężkich zawojów tkaniny na wysokości pasa, znany z ryciny Dürera, występuje także w kilku obrazach Cranacha<sup>32</sup>, w tym na rycinie z roku 1509. W niemal wszystkich malowidłach Cranacha, choć przepaska nie jest podtrzymywana ręką, występuje podobny jak u Dürera układ tkaniny – luźno zebranej lub sfałdowanej na wysokości bioder.

Na najstarszym obrazie Cranacha z roku 1502 przepaska biodrowa świętego związana jest z przodu, tworząc w pasie dynamiczny węzeł, do którego podobny jest strój pustelnika na obrazie w Poznaniu.

Obraz Lancza wykazuje podobieństwo do wiedeńskiego św. Hieronima autorstwa Cranacha również pod względem ułożenia lwa przed postacią świętego, a nie za nim, jak na rycinie Dürera i w większości jej naśladownictw, w tym na obu obrazach Altdorfera i w większości dzieł Cranacha. Dzięki fotografii w podczerwieni możemy jednak dostrzec, że początkowo malarz umieścił lwa w sposób zgodny z układem znanym mu zapewne z miedziorytu Dürera [il. 45, 47, 119].

Niezaprzeczone podobieństwo do miedziorytu Dürera, świadczące o korzystaniu z tej ryciny, wykazują natomiast głowa i fizjonomia świętego na obrazie Lancza. Na obu przedstawieniach asceta ma długie, lekko falujące włosy przerzedzone nad czołem i zaczesane do tyłu. Ma też wysoko wysklepione czoło pokryte bruzdami i dość wydatne łuki brwiowe. Jego nos jest prosty, z opadającym koniuszkiem. Mimo wychudzenia jego policzki są czerstwe. Broda jest długa, o włosach lekko falujących i wyraźnie sztywnych, a nieprzystrzyżone wąsy zasłaniają usta.

19 lucascranach.org/AT\_KHM\_GG6739 [stan na: 31 III 2020].

20 Kat. wyst. München 2017, s. 102–103, nr 2 (oprac. D. Görres). Uważa się, że obraz św. Hieronima na pustyni Cranacha pochodzi z klasztoru Mondsee. Do Kunsthistorisches Museum w Wiedniu został przeniesiony z pałacu biskupiego w Linzu w r. 1923.

21 Np. Erichsen 1994, s. 293; Kat. wyst. Regensburg 1994, s. 297–298, nr 115 (oprac. J. Erichsen), il. na s. 298.

22 lucascranach.org/PRIVATE\_NONE-P293 [stan na: 31 III 2020].

23 Thun 2018a, s. 7.

24 Stadlober 2006, s. 99. lucascranach.org/AT\_TLFI\_Gem116 [stan na: 31 III 2020].

25 Kat. wyst. München 2017, s. 280–281, nr. 172–173 (oprac. G. Heydenreich), il. 45–46 na s. 281. Obrazy: Coburg, Kunstsammlung der Veste Coburg, nr inw. M415 ([http://lucascranach.org/DE\\_KSVC\\_M415](http://lucascranach.org/DE_KSVC_M415)); Monachium, Alte Pinakothek, nr inw. WAF 187 ([http://lucascranach.org/DE\\_BStGS\\_WAF187](http://lucascranach.org/DE_BStGS_WAF187)) i nr inw. WAF 189 ([http://lucascranach.org/DE\\_BStGS\\_WAF189](http://lucascranach.org/DE_BStGS_WAF189)). Pozostałe obrazy znajdują się w kolekcjach prywatnych: lucascranach.org/PRIVATE\_NONE-P094; lucascranach.org/PRIVATE\_NONE-P106; lucascranach.org/PRIVATE\_NONE-P104; lucascranach.org/PRIVATE\_NONE-P302 [wszystkie strony: stan na: 31 III 2020].

26 Bushart 2018, s. 47, il. 2 na s. 44, il. 5 na s. 46.

27 Stadlober 2006, s. 88–95.

28 Buchner 1930, s. 161–169.

29 <https://www.bildindex.de/document/objo5011168> [stan na: 9 VI 2019].

30 Spodaryk 2016, s. 101–117.

31 Kat. wyst. München 2019, s. 439, nr 170, il. na s. 185 (oprac. M. Anderseck); s. 440, nr 171, il. na s. 184 (oprac. C. Stahl); s. 441, nr 172, il. na s. 181 (oprac. C. Stahl); s. 442–443, nr 173, na s. 186 (oprac. M. Anderseck), s. 444, nr 176 na s. 189 (oprac. M. Anderseck).

32 Kat. wyst. Innsbruck 2018, nr 2, 8.

Ogólna kompozycja otoczenia i tła krajo-  
brazowego w obrazie Lancza nawiązuje do  
skalnego krajobrazu na miedziorycie Dürera.  
Jest jednakże dalekim przekształceniem Dürerowskiego pejzażu. Miejsce wąwozu, na którego końcu widać kościół, zastąpiła jaskinia, z której wypływa strumień. W miejsce skąpej roślinności widocznej na rycinie Dürera pojawiła się wybujała flora, podobna do roślinności znanej z wczesnych obrazów Cranacha.

Kolejna różnica między obrazem Lancza a jego graficznym pierwowzorem dotyczy krucyfiksu, przed którym modli się Hieronim. Na miedziorycie Dürera, jak również na obrazie w Londynie, pustelnik klęczy przed niewielkim krzyżem, nie dłuższym niż przedramię Hieronima, zatkniętym na pniu powalonego drzewa. Na obrazie Lancza widać znacznie większy krucyfix, bliższy tym pojawiającym się w obrazach Lucasa Cranacha starszego – na przykład na wiedeńskim obrazie z roku 1502. Również ujęcie krucyfiksu w skrócie perspektywicznym i sposób malowania umęczonego ciała Chrystusa spływającego strugami krwi przypominają wczesne obrazy Cranacha – można dostrzec podobieństwo do modelunku ciała Chrystusa i łotrów na *Ukrzyżowaniu* z Schottenstiftung w Wiedniu (ok. 1500, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inw. GG 6905)<sup>33</sup> oraz w tak zwanym *Schleißheimer Kreuzigung* z roku 1503 (Monachium, Alte Pinakothek, nr inw. 1416)<sup>34</sup>.

Obraz *Święty Hieronim na pustyni* Michała Lancza z Kitzingen różni się wreszcie od ryciny Dürera znaczną liczbą przedstawień dzikich zwierząt zamieszkujących miejsce odosobnienia świętego. Pod tym względem nie ma on pierwowzoru w sztuce środkowoeuropejskiej, ponieważ wszystkie obrazy ukazujące podobne nagromadzenie stworzeń są późniejsze. Bezpośrednie odwołanie się do realizacji włoskich wydaje się natomiast bezzasadne – zgromadzona na nich menażeria nigdy nie jest tak liczna. Na obrazie Dürera w Londynie oprócz lwa, który jest atrybutem świętego, występują zaledwie dwa ptaki i pasikonik. Wczesny, wiedeński *Święty Hieronim pokutujący* Cranacha również nie zawiera tak wielu przedstawień zwierząt jak obraz Lancza. Mnożą się one dopiero na późniejszych obrazach malarza, jak choćby na wspomnianej już tablicy w Innsbrucku<sup>35</sup>.

Mimo że obraz Cranacha z roku 1502 nie jest zapełniony wizerunkami zwierząt ma jednak jedną frapującą cechę wspólną z malowidłem

Lancza – na obu obrazach przedstawiono nie-  
częsty motyw sowy otoczonej przez dzien-  
ne ptaki [il. 140]. Tego rodzaju przedstawi-  
enia wywodzą się ze średniowiecznego toposu  
przyrodoznawczego. Jego szczegółowe omó-  
wienie znajduje się w dalszej części tekstu  
(zob. niżej, rozdz. 8), wraz z analizą znacze-  
nia poszczególnych zwierząt na poznańskim  
obrazie. Na malowidle Cranacha sowa trzy-  
ma w szponach drozdowatego ptaka i jest ob-  
serwowana przez barwnego ptaka siedzącego  
na gałęzi powyżej<sup>36</sup>. Na malowidle Lancza wi-  
dzimy natomiast sowę siedzącą w bezruchu  
i otoczoną przez trzy ptaki. Ten sam motyw  
odnaleźć można na innym obrazie Cranacha  
starszego – portrecie Johannes Cuspiniana  
z roku 1502 (Winterthur, Sammlung Oskar  
Reinhart, nr inw. 1925-1b)<sup>37</sup>. Różnica polega na  
tym, że na portrecie sowa ze zdobyczą w szpo-  
nach ucieka przed ścigającymi ją ptakami<sup>38</sup>.  
Nasuwać się w związku z tym pytania o to,  
czy Lancz bazował na jakimś pierwowzorze  
graficznym, czy może przedstawienie ma pod-  
stawy wyłącznie literackie, a nie obrazowe.  
Nie można również wykluczyć, że pojawia-  
nie się tego motywu nie jest efektem erudy-  
cyjnego nawiązania, lecz odwołaniem do ów-  
czesnej wiedzy powszechnej. Wreszcie: jaka  
jest relacja między motywem sowy na obra-  
zie Lancza a dwoma wymienionymi wczesny-  
mi dziełami Cranacha? Wydaje się, że wobec  
wielu cech wspólnych łączących dzieło Lan-  
cza z wczesnym malarstwem Cranacha można  
zaryzykować hipotezę, że również ten motyw  
krakowski malarz przejął z wiedeńskiej twór-  
czości mistrza z Kronach. Obrazy w Wiedniu  
i Poznaniu są jedynymi realizacjami tematu  
Pokuty św. Hieronima na pustyni, w których  
wykorzystano ten motyw.

Rozstrzygnięcie kwestii, z jakich wzorów  
korzystał Lancz, jest problematyczne. Wydaje  
się, że najważniejszym pierwowzorem kompo-  
zycji jest rycina Dürera. Analiza obrazu skła-  
nia również do wniosku, że na dzieło Lan-  
cza wpływ miała wczesna, wiedeńska twór-  
czość Lucasa Cranacha starszego. Nie można  
też wykluczyć innych źródeł motywów wy-  
korzystanych przez malarza z Kitzingen na  
omawianym obrazie. Jest to jednakże zale-  
dnie fragmentaryczna odpowiedź na pyta-  
nie o genezę twórczości Lancza, zwłaszcza  
że poznański *Pokutujący św. Hieronim* jest naj-  
starszą znaną środkowoeuropejską realiza-  
cją tego tematu tak szeroko stosującą moty-  
wy zwierzęce. Podobna mnogość stworzeń

otaczających pustelnika występuje dopiero w powstałym około roku 1525 obrazie Cranacha w Innsbrucku.

W kwestii recepcji sztuki Cranacha należy dodać, że mniej więcej z podobnego czasu, co obraz Lancza pochodzi najwcześniejsze śląskie przedstawienie św. Hieronima pokutującego na pustyni, uważane za naśladownictwo jednego z dzieł tego mistrza. Jest to obraz epitafijny z kolegiaty w Głogowie (Bardo Śląskie, Muzeum Sztuki Sakralnej)<sup>39</sup>. Orantowi – kanonikowi polecanemu przez św. Jana Ewangelistę – towarzyszy herb z inicjałami LG. Na znajdującej się w kolegiacie płycie nagrobnej z tymi inicjałami widniała data 1508, co pozwoliło ustalić czas powstania obrazu. Jest on uważany za najstarszy przykład wpływu Cranacha na malarstwo śląskie<sup>40</sup>. Agnieszka Patała nie zakwestionowała datowania zaproponowanego przez Corneliusa Müllera. Mimo stwierdzonego przez siebie podobieństwa głogowskiego obrazu do miedziorytu Dürera z roku 1496 badaczka nie uważa tej ryciny za wzór śląskiego obrazu. Zwróciła natomiast uwagę na fakt, że podobieństwo do niego wykazują późniejsze Cranachowskie realizacje tego tematu – w Monachium<sup>41</sup>, Innsbrucku<sup>42</sup>, Coburgu (Kunstsammlungen der Veste Coburg, nr inw. M415)<sup>43</sup> i Bremie (zbiory prywatne)<sup>44</sup>. Szczególnie uderzające jest porównanie postaci św. Hieronima z Głogowa do figury świętego na obrazie w Innsbrucku (ok. 1525). Nie należy jednak wykluczać, że malarz tworzący pod wpływem Cranacha korzystał z miedziorytu Dürera. Byłaby to sytuacja podobna do okoliczności powstania poznańskiego obrazu Lancza. Trzeba też zaznaczyć, że wpływ Cranacha na twórcę głogowskiego obrazu jest znacznie silniejszy niż na twórczość Michała Lancza z Kitzingen, który czerpał z dzieł zarówno Dürera, jak i mistrza z Kronach. Jeśli w istocie, jak chce Patała, głogowski św. Hieronim nawiązuje do ryciny Dürera, to twórca tego malowidła musiał być wykształcony w warsztacie Cranacha lub znał jakieś jego niezachowane wczesne dzieło, na którym się wzorował.

### **Tryptyk Zaśnięcia Marii z kaplicy Poczęcia Najświętszej Panny Marii przy katedrze na Wawelu**

#### ***Zaśnięcie Marii***

Maria Goetel-Kopffowa jako pierwowzór kompozycji środkowego obrazu tryptyku

Konarskiego [il. 10] wskazała miedzioryt Israhela van Meckenema (Bartsch 50 [il. 121]), który jest kopią w lustrzanym odbiciu miedziorytu Martina Schongauera (Bartsch 33 [il. 122])<sup>45</sup>. Tę tezę podtrzymali Andrzej Olszewski<sup>46</sup>, piszący te słowa<sup>47</sup> oraz Zbigniew Michalczyk<sup>48</sup>. Miedzioryt Meckenema nie jest jedyną ryciną powtarzającą kompozycję Schongauera. Innym znanym przykładem jest drzeworyt Monogramisty ie<sup>49</sup>. Kwestię pierwowzoru kompozycji głównego obrazu tryptyku Konarskiego wyjaśnia *Zaśnięcie Marii* w Kielcach [il. 97]. Obraz ten oraz omawiane dzieło Lancza najprawdopodobniej wykonane zostały według tego samego graficznego pierwowzoru, ponieważ oba realizują tę samą kompozycję sceny Śmierci Marii, a ich fundatorem był biskup Jan Konarski. Obraz w Kielcach bardzo dokładnie powtarza szczegóły kompozycji ryciny, a tablica wawelskiego tryptyku jest w znacznym stopniu przekształcona w stosunku do rytowanego pierwowzoru. Analiza szczegółów kieleckiej tablicy pozwala przyjąć, że wzorem dla obu malowideł był miedzioryt Meckenema.

Miedzioryt Schongauera przedstawiający *Zaśnięcie Marii* cieszył się wielką popularnością. Naliczono 477 jego rytowanych kopii

33 Kat. wyst. Regensburg 1994, s. 294, nr 110 (oprac. J. Erichsen); lucascranach.org/AT\_KHM\_GG6905 [stan na: 31 III 2020].

34 Bohde 2012, s. 193–222; Schawe 2011, s. 94–99; Heiser 2002, s. 95–112; lucascranach.org/DE\_BStGS\_1416 [stan na: 31 III 2020].

35 lucascranach.org/AT\_TLFI\_Gem116 [stan na: 31 III 2020].

36 Ludwig Grote (Grote 1965, s. 151–169) rozpoznał ptaka jako papugę. Gábor Endrődi (Endrődi 2018b, s. 87 i 92) argumentuje, że ptak mylnie uważany jest za arę żółtoskrzydłą, która pochodzi z południowej Ameryki i ok. r. 1502 nie mogła być jeszcze znana w środkowej Europie. W tym czasie jedynym znanym tam gatunkiem papugi była pochodząca z Indii, zupełnie inaczej ubarwiona aleksandretta obroźna. Endrődi słusznie uważa, że przedstawiony ptak nie ukazuje występującego w naturze zwierzęcia, lecz jest wizerunkiem fantastycznym – być może feniksa.

37 [http://lucascranach.org/CH\\_SORW\\_1925-1b](http://lucascranach.org/CH_SORW_1925-1b) [stan na: 31 III 2020].

38 O znaczeniu tego oraz innych przedstawień sów w malarstwie Lucasa Cranacha starszego zob. Koepplin 1973, s. 219–230.

39 Na temat obrazu zob. Müller 1935, s. 217, il. 122 na s. 213; Kaczmarek, Witkowski 1990, s. 114; Patała 2019, s. 40.

40 Müller 1935, s. 217, il. 122, na s. 213.

41 Patała 2019, s. 40; lucascranach.org/DE\_BStGS\_WAF187 [stan na: 31 III 2020].

42 Patała 2019, s. 40; lucascranach.org/AT\_TLFI\_Gem116 [stan na: 31 III 2020].

43 Patała 2019, s. 40; lucascranach.org/DE\_KSVC\_M415 [stan na: 31 III 2020].

44 Patała 2019, s. 40; lucascranach.org/PRIVATE\_NONE-P106 [stan na: 31 III 2020].

45 Goetel-Kopff 1956; Kłosińska 1956; Goetel-Kopff 1957; Goetel-Kopff 1964a.

46 Olszewski 1975, s. 130–131.

47 Spodaryk 2016.

48 Michalczyk 2016, s. 35–36, il. 4f.

49 Ibidem, s. 35–36.

121 Israhel van Meckenem, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, Bartsch 50 (fot. <https://tiny.pl/ctnkxv>)

122 Martin Schongauer, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, Bartsch 33, Lehrs 16, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inventarnummer MSchongauer V 3.5346 (bpk / Herzog Anton Ulrich-Museum)

123 Albrecht Dürer, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment) z cyklu „Żywot Marii”, 1510, Bartsch 93, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inventarnummer ADürer WB 3.150H (bpk / Herzog Anton Ulrich-Museum)



powstałych przed rokiem 1600<sup>50</sup>. Popularność ryciny wpłynęła także na sporą liczbę powtórzeń jej kompozycji, zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie. W malarstwie krakowskim<sup>51</sup> oprócz analizowanego obrazu<sup>52</sup> oraz tablicy w Muzeum Diecezjalnym w Kielcach<sup>53</sup> wymienić można jeszcze trzy inne dzieła. Pierwsze pochodzi z kolegiaty św. Michała na Wawelu (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Czartoryskich)<sup>54</sup>, drugie znajdowało się wcześniej w galerii Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu (niezachowane)<sup>55</sup>, natomiast trzecie pochodzi z kościoła św. Mikołaja w Starym Korczynie (obecnie w kościele św. Stanisława w Nowym Korczynie)<sup>56</sup>. Piszący te słowa podał również liczne przykłady europejskich obrazów bazujących na kompozycji zaczerpniętej z ryciny Schongauera<sup>57</sup>.

O niezwyklej popularności miedziorytu Schongauera świadczy nie tylko jego wykorzystanie jako pomocy warsztatowej przez malarzy i rzeźbiarzy, ale także wielokrotnie przytaczany w literaturze przedmiotu przykład norymberskiego hafciarza Hansa Plocka (ok. 1490–1570), który wkleił rzeczoną rycinę do swojego egzemplarza Biblii Lutra i otoczył własnoręcznie namalowanym, bogatym obramieniem imitującym złotą oprawę i kamienie szlachetne. Poniżej wklejonego miedziorytu Plock dopisał także kilka zdań wyjaśnienia: *Diese figur ist in meiner jugent vor das beste kunstschnuck geachtt worden das im theutschen*

*land ist ausgangen | der halben ich es auch in meine bibel han geleimbt nit von wegen der historie, sie kan war sein vnd auch nit sein | Aber do der durer von nürnberg sein kunst liess ausgeben, do galt diese nit mer | welche auch alle kunstschnucker uberthrift – diese Kunstschnucker hat der hubsch martin geheissen von wegen seiner kunst*<sup>58</sup>. Jest to wczesny przykład uznania ryciny za pełnoprawne dzieło sztuki (określenie *das beste kunstschnuck*). Warto także zaznaczyć, że szczególny sposób ozdobienia tej grafiki oraz pozostawiony pod nią komentarz świadczą o tym, że Plock cenil ten sztych bardziej niż inne wklejki w swojej Biblii, w tym nawet cztery rysunki Matthiasa Grünewalda. O szczególnym stosunku norymberskiego rzemieślnika do tego dzieła świadczy także to, że będąc protestantem, tak wysoko cenil rycinę, której temat był kojarzony z katolicyzmem i ciążyło na nim piętno genezy pozabiblijnej. Mimo to zdecydował się ją wkleić do swojej Biblii, choć z oczywistych względów musiał taki obraz opatrzyć stosownym wyjaśnieniem<sup>59</sup>.

Wydaje się, że w przypadku tryptyku z kaplicy grobowej Jana Konarskiego biskup miał decydujący wpływ na wybór wzoru kompozycji głównego obrazu retabulum. Wskazuje na to powtarzane wykorzystanie tej ryciny jako pierwowzoru kompozycji ufundowanego przez niego obrazu Kielcach. Jak wspomniano, z powodu wykorzystania tego miedziorytu badacze często sugerowali, że obraz ten



jest dziełem Michała Lancza z Kitzingen (zob. wyżej, rozdz. 5)<sup>60</sup>.

Wydaje się, że oprócz miedziorytu Meckenema Lancz wykorzystał również ukazujący ten sam temat drzeworyt Dürera z cyklu „Żywot Marii” z roku 1510 (Bartsch 93 [il. 123]), z którego zaczerpnął wygląd skrzyni na pierwszym planie<sup>61</sup>.

W przeciwieństwie do rycin Schongauera i Meckenema na głównym obrazie tryptyku Konarskiego wyraźnie czytelny jest napis na otwartej księdze trzymanej przez klęczącego apostoła. Głosi on: DEUS MISEREA|TUR NO-STRI | ET BENEDI|CAT NOBIS | ILLUMINET | VULTUM SU|UM SUPER | NOS ET MISERE|ATUR NO|STRI [il. 96]<sup>62</sup>. Wyeksponowanie fragmentu Pisma Świętego w księdze było być może życzeniem fundatora. Podobny zabieg występuje na ufundowanym przez Konarskiego obrazie św. Hieronima autorstwa Lancza. Na tablicy tej widnieje otwarta księga z urywkiem z Księgi Koheleta (Koh 1, 14 [il. 95], zob. wyżej, rozdz. 4).

### Męczeństwo św. Barbary

Goetel-Kopffowa porównała oprawcę i męczennicę w scenie Ścięcia św. Barbary z rysunkiem Dürera z roku 1517 (Florenceja, Galleria degli Uffizi, nr inw. III/5)<sup>63</sup> oraz z ryciną monogramisty MZ (Matthäusa Zasingera?, Lehrs 588). Układ omawianej grupy przypomina kompozycję na rysunku Dürera, trudno jednakże uznać ją za wzór, Lancz bowiem

nie miał możliwości zapoznania się z tym konkretnym szkicem. Kompozycja ta nie jest zresztą właściwa tylko Dürerowi i występuje już wcześniej. Podobną odnajdujemy na dwóch miedziorytach Mistrza E.S. (Lehrs 161, Lehrs 162). W początkach XVI wieku ryciny tego anonimowego mistrza były powszechnie wykorzystywane przez malarzy jako źródła rozwiązań kompozycyjnych<sup>64</sup>. Znane są między innymi dwa rysunki Lucasa Cranacha starszego inspirowane wymienionymi miedziorytami: z około roku 1510 (dawniej w prywatnej kolekcji Roberta Lehmana, obecna lokalizacja nieznana)<sup>65</sup> oraz z roku 1513 (Oslo, Nationalgalerie, nr inw. NG.K&H.B.165.82)<sup>66</sup>. Kompozycja wywodząca się z rycin Mistrza E.S. była popularna przez długi czas – wykorzystywał ją między innymi naśladowca Cranacha, Mistrz IW, czynny w Czechach w latach czterdziestych XVI wieku<sup>67</sup>. W latach 1508–1510 Lucas Cranach wykonał drzeworyt, w którym stworzył podobny, ale własny schemat kompozycyjny tego przedstawienia [il. 124]. W zbliżonym czasie (ok. 1510) powstały dwa obrazy: *Męczeństwo św. Barbary* przypisywane Cranachowi i przechowywane obecnie w Nowym Jorku (Metropolitan Museum

50 Kemperdick 2004, s. 259–260; Michalczyk 2016, s. 35–36, il. 4a–4f. Do grupy tej należą m.in. ryciny Israhela van Meckenema (w lustrzanym odbiciu), Wacława z Ołomuńca (1481), Monogramisty AG (druga połowa XV w.), Monogramisty ie (1480–1500, w lustrzanym odbiciu) (*Hollstein's German*, vol. XLIX, s. 51–52, nr 16a–16g).

51 Naśladownictwa ryciny Schongauera w malarstwie krakowskim zob. Michalczyk 2016, s. 35–36, il. 4f.

52 Goetel-Kopff 1957, s. 36–58.

53 Zob. wyżej, przyp. 43; Bednarski 1939.

54 Kłosińska 1956; Spodaryk 2016.

55 Dettloff 1920, s. 22–29. Powiązanie tego obrazu ze środowiskiem krakowskim jest czysto hipotetyczne.

56 Gadomski 1995, s. 27, 94, 98.

57 Spodaryk 2016. Obraz wyłaniający się z dalece niekompletnego wylczenia miał na celu zobrazowanie popularności tej ryciny.

58 Cyt. za: Kemperdick 2004, s. 13.

59 Ibidem, s. 13–14.

60 Ostatnio Radwańska 2011.

61 Goetel-Kopff 1957, s. 124.

62 Ps 67 (66), 2.

63 Winkler 1938, t. 3, s. 50–51, nr 596, il. 596.

64 Nie był to jedyny schemat kompozycyjny tej sceny w czasach Lancza. Funkcjonowała również podobna kompozycja, w której ojciec świętej zamachiwał się na męczennicę mieczem, ale – w odróżnieniu od miedziorytu Mistrza E.S. – trzymanym obiema rękami, jak choćby na reliefie Hansa Leinbergera z ok. r. 1510 (Kleinbottwar, ewangelicki kościół parafialny św. Jerzego). Zob. Dollinger 2006.

65 Girshausen 1937, nr 128; Rosenberg 1960, s. 35, nr A7; Hofbauer 2010, s. 462.

66 Hofbauer 2010, s. 122–123, nr 16582.

67 W scenie Męczeństwa św. Katarzyny (Kat. wyst. Praha 2005, s. 142–143, nr 41 [oprac. L. Kesner]) oraz w scenie Męczeństwa św. Barbary (Kat. wyst. Praha 2005, s. 146–148, nr 43 [oprac. M. Hamsiková]); Kat. wyst. Praha 2016, s. 148–149, s.n. (oprac. S. Chlumská).

124 Lucas Cranach starszy, *Męczeństwo św. Barbary*, 1510 (fot. <https://tiny.pl/ctn2q>)

125 Martin Schongauer, *Chrzest Chrystusa*, Bartsch 8 (fot. <https://tiny.pl/ctn2g>)

126 Wolf Traut, *Chrzest Chrystusa*, 1516 lub 1517, Inv.-Nr. Gm181, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (fot. Monika Runge, <https://tiny.pl/ctn29>, © Germanisches Nationalmuseum)



of Art., nr inw. 57–22)<sup>68</sup> oraz nieco późniejsze dzieło w kolekcji prywatnej<sup>69</sup>. W odróżnieniu od wspomnianych wcześniej rysunków, wykorzystujących tradycyjną kompozycję według rycin Mistrza E.S., na wymienionych obrazach ojciec Barbary stoi przed nią (a nie za nią) i nosi elementy zbroi – fantastyczny hełm *all'antica* i złożone nakolanniki.

Grupa zabójcy i męczennicy na obrazie Lancza skomponowana jest według tradycyjnego schematu wywodzącego się z ryciny Mistrza E.S., ale dynamiczne upozowanie ojca świętej zdaje się wywodzić z twórczości Cranacha – wyrok i dramatyzm pozy oprawcy na obrazie Lancza przypominają ujęcie tej postaci na dwóch wymienionych wyżej tablicach mistrza Lucasa. Podobieństwo obrazu Lancza do tych dzieł widoczne jest jednak przede wszystkim w kompozycji grupy towarzyszących scenie trzech żołnierzy i sędziego. Lancz uzupełnił ją o dwóch ukazanych z profilu jeźdźców widocznych w tle. Żołnierze na obrazie Lancza noszą inne niż u Cranacha wschodnie stroje – wysokie czapki i turbany. W turban ubrany jest również ojciec Barbary. Zakomponowanie grupy oprawców na drzeworycie Cranacha z roku 1510 jest natomiast zupełnie inne i nie mogło być wzorem dla obrazu Lancza.

Sama figura św. Barbary, o sztywnej wyprostowanej sylwetce, zdaje się być zaczerpnięta z drzeworytu Dürera z lat 1498–1499, przedstawiającego Męczeństwo św. Katarzyny (Bartsch 120 [il. 115]).

### Chrzest Chrystusa

Na kwaterze ze sceną Chrztu w Jordanie [il. 12] Goetel-Kopffowa widziała wpływy twórczości Albrechta Dürera – w sposobie przedstawienia fizjonomii Chrystusa i obłoczków zasłaniających jego łędźwie oraz kędzierzawych główek aniołków<sup>70</sup>.

Na początku XVI wieku dominowały dwie formuły tego tematu: pierwsza – tradycyjna, frontalna<sup>71</sup> oraz druga – nawiązująca do miedziorytu Martina Schongauera z lat 1470–1474 (Bartsch 8 [il. 125]). Lancz zastosował frontalną kompozycję z Chrystusem w centrum, dla której trudno wskazać konkretny pierwowzór. Wcześniej podobną kompozycję wykorzystał Wolf Traut na obrazie znajdującym się w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze (nr inw. Gm. 181), datowanym na rok 1516 lub 1517 [il. 126]<sup>72</sup>. Sabine Lata uznała kompozycję Trauta za refleks przedstawiającego inny temat (Wniebowzięcie i Koronacja Najświętszej Marii Panny) obrazu środkowego retabulum Hellerów Albrechta Dürera (kopia Jobsta Harricha według niezachowanego oryginału – Frankfurt, Städel Museum, nr inw. Bo266). Dürer zrezygnował z tradycyjnego sposobu komponowania scen, nadając figurom monumentalny wolumen i czyniąc kompozycję symetryczną. W *Chrzcie Chrystusa* Trauta Sabine Lata widziała również wpływ obrazu *Wszyscy święci* z retabulum Landauerów (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inw. GG838)<sup>73</sup>. Badaczka ta uważała, że wzorem wizerunku Jana Chrzciciela na obrazie Trauta była wspomniana rycina Schongauera, ale nie wskazała na żadne bezpośrednie wzory pozostałych figur, co uznała za dowód na to, że Traut był zdolny do samodzielnego wymyślenia kompozycji<sup>74</sup>. Uznała jednak, że wzorem dla postaci starców i kobiety w czepcu, które są widoczne w tle sceny, był drzeworyt Dürera przedstawiający *Ucieczkę do Egiptu* (Bartsch 89)<sup>75</sup>.

W zakresie kompozycji obraz Lancza wykazuje podobieństwo do tablicy Trauta. Wspólne są im monumentalizacja figur, symetryczność kompozycji i frontalne ustawienie Chrystusa oraz poza Jana Chrzciciela. Zastanawiające jest podobieństwo układu postaci na obrazach Trauta i Lancza, a szczególnie charakterystyczna dwuosobowa grupa aniołów, dla której trudno wskazać wzór graficzny. Wydaje się ono nieprzypadkowe, jednak jest mało prawdopodobne, że Lancz znał obraz Trauta, więc Lata raczej się myli, sądząc,





że malarz samodzielnie stworzył układ kompozycyjny swojego obrazu<sup>76</sup>. Wydaje się, że cała kompozycja obu omawianych dzieł wywodzi się z nieokreślonego, być może Dürerowskiego wzoru.

#### Męczeństwo św. Katarzyny

Goetel-Kopffowa wykazała, że postać św. Katarzyny w scenie jej męczeństwa [il. 13] jest w najdrobniejszych szczegółach wzorowana na drzeworycie Dürera z lat 1498–1499 (Bartsch 120 [il. 115]). Zmianą w stosunku do pierwowzoru graficznego jest pojawienie się na ziemi leżącej wierzchniej szaty (zdaniem Goetel-Kopffowej „spódnicy” [sic]), której materiał zdobiony jest szerokimi pasami<sup>77</sup>. Postać kata w *Ścięciu św. Katarzyny* ma zdaniem badaczki bardziej złożony rodowód. Strój, układ lewej ręki i pochwa zwisająca z pasa na biodrach są wzorowane na oprawcy na skrzydle retabulum Hellerów (Frankfurt, Historisches Museum, nr inw. B0268), natomiast ruch ręki wydobywającej miecz z pochwy nawiązuje do rysunku Dürera z roku 1510 (Wiedeń, Fürstliche Liechtensteinische Kunstsammlung)<sup>78</sup>. W dziełach Dürera nie pojawia się jednak gest wyciągania miecza z pochwy przez oprawcę, jest za to obecny we wczesnych pracach Lucasa Cranacha starszego, na przykład na obrazie głównym Katharinenaltar z roku 1506 (Drezno, Gemäldegalerie Alte Meister, nr inw. 1906A)<sup>79</sup>. Motyw ten występuje u Cranacha również później – na drzeworycie przedstawiającym Ścięcie św. Jana Chrzciciela z 1509 roku (Bartsch 61)<sup>80</sup>.



Dwaj jeźdźcy – jeden w wysokiej czapce oraz drugi w kapeluszu z szerokim rondem w *Męczeństwie św. Katarzyny* Lancza [il. 127] mogą być wzorowani na żołnierzach ukazanych na wczesnym drzeworycie Cranacha z roku 1502 [il. 128]<sup>81</sup>, który przedstawia Ukrzyżowanie. Podobną grupę konnych odnajdziemy na innych rycinach tego artysty ukazujących ten sam temat: na drzeworycie powstałym w pierwszych latach XVI wieku [il. 129]<sup>82</sup> oraz na późniejszym, z około roku 1509 (Bartsch 17 [il. 130])<sup>83</sup>.

68 Nie jest jasne, jaką scenę ukazuje ten obraz. Kat. zbiorów New York 2013, s. 47–51, nr 9 (oprac. M.W. Ainsworth); [http://lucascranach.org/US\\_MMANY\\_57-22](http://lucascranach.org/US_MMANY_57-22) [stan na: 5 IV 2020].

69 [http://lucascranach.org/PRIVATE\\_NONE-P054](http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P054) [stan na: 5 IV 2020].

70 Goetel-Kopff 1957, s. 115.

71 Na ten temat zob. Lata 2005, s. 230–231. Sabine Lata wymienia retabulum św. Jana Rogiera van der Weyden, *Chrzest Chrystusa* Michaela Pachera i odsłone święteczną retabulum w kościele parafialnym w St. Wolfgang. Wymienić jeszcze można rysunek Mistrza E.S. z ok. r. 1450 (Musée du Louvre, Cabinet dessins, nr inw. 18838), <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/baptism-christ> [stan na: 5 IV 2020].

72 Lata 2005, s. 227–235, 317–319, nr kat. 16, il. 5. Obraz był wcześniej uważany za dzieło Albrechta Dürera.

73 Ibidem, s. 231–232.

74 Ibidem, s. 229.

75 Ibidem.

76 Lata 2005, s. 233. Badaczka uważa, że Traut wymyślił tę kompozycję, opierając się na pryncypiach zastosowanych przez Dürera w obrazie z Landauer-Altar.

77 Goetel-Kopff 1957, s. 114.

78 Ibidem, s. 114–115. O rysunku Dürera z r. 1510 zob. Winkler 1937, t. 2, s. 135, nr 469, il. 469.

79 [lucascranach.org/DE\\_SKD\\_GG1906A](http://lucascranach.org/DE_SKD_GG1906A) [stan na: 5 IV 2020].

80 [www.graphikportal.org/document/gp000109329](http://www.graphikportal.org/document/gp000109329) [stan na: 5 IV 2020].

81 Heiser 2002, s. 36, il. 7.

82 Ibidem, il. 8.

83 [www.graphikportal.org/document/gp000109251](http://www.graphikportal.org/document/gp000109251) [stan na: 5 IV 2020].



127 Grupa oprawców, fragment il. 13

128 Lucas Cranach starszy, *Ukrzyżowanie*, 1502 (fot. <https://tiny.pl/ctn21>)

129 Lucas Cranach starszy, *Ukrzyżowanie*, ok. 1502 (fot. <https://tiny.pl/ctn24>, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, CC BY-NC-SA 3.0)

130 Lucas Cranach starszy, *Ukrzyżowanie*, ok. 1509, Bartsch 17 (Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend)



Wspomniana grupa jeźdźców na obrazie Lancza przypomina również konnych w *Ukrzyżowaniu* Cranacha z Schottenstiftung w Wiedniu z około roku 1500 (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inw. GG 6905)<sup>84</sup>.

jest obraz Hansa Baldunga Griena z około roku 1511 (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, nr inw. 1983.451)<sup>86</sup>. Rycina Schongauera nie jest jednakże jedynym wzorem interesującej nas kompozycji. Sama postać ewangelisty została zaczerpnięta z miedziorytów mistrza z Kolmaru, ale otaczająca go kompozycja pejzażowa, a szczególnie wybrzeże, na którym siedzi, położona obok księga i znajdujące się za nim drzewa są wzorowane na drzeworycie Albrechta Dürera *Święty Jan pochłaniający księgę* z około roku 1498

127 | 128  
129 | 130

#### *Wizja św. Jana na Patmos*

Maria Goetel-Kopff za wzór dla tej kwatery [il. 14] uznała miedzioryt Martina Schongauera (Bartsch 55 [il. 116]<sup>85</sup>, bardzo często naśladowany w przedstawieniach tej sceny. Do pewnego stopnia podobnie zakomponowany



(z cyklu „Apokalipsa”; Bartsch 70 [il. 131])<sup>87</sup>. Zmiana kompozycji spowodowała konieczność zapełnienia w jakiś sposób lewej strony sceny, Lancz namalował więc drugi brzeg na horyzoncie, być może posiłkując się innymi rycinami Dürera, na przykład drzeworytem z Joachimem i aniołem z serii „Żywot Marii” z około roku 1504 (Bartsch 78)<sup>88</sup>.

Zdaniem Goetel-Kopffowej pejzaż z zamkiem wzniesionym na górze w tle *Męczeństwa św. Katarzyny* Cranacha (Budapeszt, Biblioteka kościoła reformowanego Ráday)<sup>89</sup> jest prototypem widoku ukazanego na obrazie Lancza<sup>90</sup>. W istocie wszystkie zamki malowane przez Lancza są podobne do zabudowań na wczesnych obrazach i rycinach Cranacha, Dürera i innych malarzy tego czasu, nie można jednak żadnego z nich uznać za ich pierwowzór.

### Przedstawienia Czterech Ojców Kościoła na rewersach skrzydeł

Jak już wspomniano, Maria Goetel-Kopffowa rozpoznała wzór graficzny tylko w przypadku wizerunku św. Hieronima w pracowni (Albrecht Dürer, Bartsch 114 [il. 114])<sup>91</sup>. Upozowanie św. Ambrożego uznała za podobne do układu postaci świętego oraz jego gestów w kwaterze tryptyku z katedry wrocławskiej (po 1504), a okno z pejzażem za podobne do jednego z obrazów w ołtarzu z Mycieli-  
na z roku 1520 (badaczka nie sprecyzowała, której kwatery dotyczy jej porównanie). Zupełnie słusznie nie uznała jednak tych obrazów

za wzory dla dzieła Lancza, mają one bowiem wspólne źródła w malarstwie górnoniemieckim<sup>92</sup>. Badaczka uważała również, że „w kręgu tych samych wpływów powstały obrazy Ojców Kościoła w toruńskim ołtarzu św. Wolfganga”<sup>93</sup>.

Trudno wskazać wzory graficzne pozostałych wykonanych przez Lancza przedstawień Ojców Kościoła. Obrazy te korzystają bowiem z obiegowego schematu przedstawiania uczonego świętego w pracowni. Najbardziej interesująca jest kompozycja ze św. Augustynem, któremu towarzyszy nagie dziecko z drewnianą łyżką. Jest to nawiązanie do snu, w którym Augustyn, spacerując brzegiem morza i rozmyślając o Trójcy Świętej, spotkał dziecko, które wykopało dziurę w piasku i na próżno próbowało napełnić ją wodą za pomocą muszli lub łyżki. Gdy zapytał dziecko, co czyni, odpowiedziało mu, że zamierza zmieścić całe morze w wykopanej przez siebie dziurze. Święty powiedział, że to niemożliwe, na co dziecko odparło, że jest jeszcze bardziej niemożliwe, by zdołał on pojąć umysłem tajemnicę Trójcy Świętej<sup>94</sup>. Motyw dziecka występuje zarówno jako atrybut Augustyna, jak i element przedstawienia narracyjnego<sup>95</sup>. Najstarszym znanym piszącemu te słowa graficznym przedstawieniem snu św. Augustyna jest drzeworyt (Lehrs 12) Mistrza Pasji Norymberskiej z około połowy XV wieku, a kolejnym – drzeworyt z lat sześćdziesiątych

131 Albrecht Dürer, *Święty Jan pochłaniający księgę*, Bartsch 70 (fot. <https://tiny.pl/ctnzk>)

84 [lucascranach.org/AT\\_KHM\\_GG6905](http://lucascranach.org/AT_KHM_GG6905) [stan na: 5 IV 2020].

85 Goetel-Kopff 1657; Goetel-Kopff 1964a.

86 Kat. zbiorów New York 2013, s. 20–25, nr 2 (oprac. M.W. Ainsworth).

87 Dürer 2002, s. 90–91, nr 120 (oprac. P. Krüger).

88 Ibidem, s. 229–230, nr 168 (oprac. A. Scherbaum).

89 Goetel-Kopffowa (Goetel-Kopff 1957, s. 116) za Ivánem Fenyő (Fenyő 1955, tabl. 1 i 2) datuje obraz na czas przed r. 1506. Obecnie dzieło datowane jest na czas ok. r. 1508 (literatura zob. [lucascranach.org/HU\\_HCBC](http://lucascranach.org/HU_HCBC) [stan na: 14 IV 2020]), a tym samym uważane za późniejsze niż obraz w Dreźnie z r. 1506 ([lucascranach.org/DE\\_SKD\\_GG1906A](http://lucascranach.org/DE_SKD_GG1906A) [stan na: 14 IV 2020]).

90 Goetel-Kopff 1957, s. 116.

91 Goetel-Kopff 1956; Goetel-Kopff 1957; Goetel-Kopff 1964a.

92 Goetel-Kopff 1957, s. 105–106. Na temat dzieł śląskich zob. Dettloff 1952, s. 55–56, il. 18, 21.

93 Goetel-Kopff 1957, s. 105–106.

94 Schnaubelt, van Fleteren 2004, s. 53, nr 6B.

95 Narracyjne przedstawienie wizji św. Augustyna nie było częste w północnoeuropejskiej sztuce tego czasu. Zbiór ikonografii św. Augustyna z Dzieciątkiem Jezus zob. [http://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/tematiche/trinita/02\\_spiaggia.html](http://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/tematiche/trinita/02_spiaggia.html) [stan na: 16 VIII 2019].

96 <https://www.bildindex.de/document/obj00044588?part=1&medium=mio2401g03> [stan na: 16 VIII 2019]. Dziecko w wizji Augustyna z Hippony utożsamiano z Dzieciątkiem Jezus, czego przykładem jest ten drzeworyt.

97 Geisberg 1974, t. 4, s. 1363, nr kat. G. 1410.

132 Michael Pach-  
cher, *Święty Augu-  
styn*, kwatera reta-  
bulum Ojców Koś-  
cioła, ok. 1480, Mo-  
nachium, Alte Pina-  
kothek, nr inw. 2597  
(fot. [https://tiny.pl/  
ctn28](https://tiny.pl/ctn28), CC BY-SA 4.0)

133 Albrecht Dürer,  
*Wniebowzięcie i ko-  
ronacja Najświętszej  
Marii Panny*, 1510,  
Bartsch 94 (Kupfer-  
stich-Kabinett, Staat-  
liche Kunstsammlun-  
gen Dresden, Foto:  
Andreas Diesend)

134 *Wyścig o koro-  
nę Leszka II*, drzewo-  
ryt w: Maciej Mie-  
chowita, *Chronica  
Polonorum*[m...], Cra-  
covia 1521: Hiero-  
nim Wietor, f. X  
(fot. [https://tiny.pl/  
ctn89](https://tiny.pl/ctn89))



xv wieku (Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, nr inw. Cod. lat. 18741)<sup>96</sup>. Dzieło Lancza jest zbliżone czasowo do drzeworytu Wolfa Trauta z roku 1518<sup>97</sup>. Dziecko jako atrybut towarzyszący stojącej lub siedzącej postaci świętego występuje w xv wieku dość często, na przykład na kwaterze awersu lewego skrzydła retabulum św. Michała w katedrze w Spiskiej Kapitule (ok. 1470). Jedynym, poza obrazem Lancza, znanym piszącemu te słowa przykładem wykorzystania motywu dziecka ze snu św. Augustyna jako jego atrybutu w pracowni jest kwatera retabulum Ojców Kościoła Michaela Pachera z około roku 1480 (Monachium, Alte Pinakothek, nr inw. 2597 [il. 132])<sup>98</sup>. Oba dzieła łączy też poza św. Augustyna, odwracającego się od pulpitu lub stołu, by spojrzeć na dziecko. Sama poza jest jednak obiegiowa dla wizerunków Ojców Kościoła i niekoniecznie obraz Lancza jest zależny od dzieła Pachera. Przykładu tak upozowanej



postaci dostarcza również drzeworyt Mistrza Pasji Berlińskiej przedstawiający św. Ambrożego (Lehrs 41).

#### **Koronacja Najświętszej Marii Panny w lunecie zwieńczenia**

Goetel-Kopffowa nie poruszyła kwestii wzoru graficznego *Koronacji Marii* w lunecie zwieńczenia tryptyku Konarskiego. Wydaje się, że Lancz posłużył się drzeworytem z cyklu „Żywot Marii” z roku 1510 (Bartsch 94) przedstawiającym Wniebowzięcie i Koronację Marii [il. 133]. Upozowanie postaci na obrazie Lancza przypomina sztych Dürera. Maria ze złożonymi rękami jest koronowana przez Boga Ojca i Chrystusa pochylających się w jej stronę. Nad wspólnie trzymaną przez nich koronę unosi się gołębica Ducha Świętego. Dzieło Lancza różni się jednak od drzeworytu Dürera szczegółami, a jego kompozycja jest znacznie mniej dynamiczna. Ten sposób komponowania *Koronacji Najświętszej Marii Panny* Dürer wykorzystał także w retabulum Hellerów (1507–1509). Na obrazie Lancza otoczenie sceny główkami aniołków również przypomina oba dzieła mistrza z Norymbergi<sup>99</sup>.

#### **Retabulum Nawrócenia św. Pawła w kaplicy Kaufmanów w wieży kościoła Mariackiego w Krakowie**

##### ***Nawrócenie św. Pawła*<sup>100</sup>**

O ile Nawrócenie św. Pawła było częstym motywem na skrzydłach ołtarzowych<sup>101</sup>, o tyle

rzadko spotyka się nastawy, w których było ono tematem głównego obrazu [il. 2, 37]. Przykład takiego umiejscowienia tej sceny odnajdujemy w dziele Georga Lembergera w katedrze w Naumburgu (około 1522)<sup>102</sup>. Pod koniec XV i na początku XVI wieku najczęściej stosowaną kompozycją sceny Nawrócenia Szawła była formuła oparta na niewielkim miedziorycie Israhela van Meckenema (Lehrs 446), a może przede wszystkim na drzeworycie Michaela Wolgemuta w *Liber chronicarum* Hartmanna Schedla z około roku 1492<sup>103</sup>. Powielano charakterystyczną pozę Szawła zasłaniającego się ręką przed blaskiem z nieba<sup>104</sup>. Choć – jak się wydaje – ta redakcja tematu Nawrócenia św. Pawła była szczególnie popularna, nie można zapominać, że jest ona tylko jedną z wielu<sup>105</sup>.

Trudno znaleźć bezpośredni wzór dla pozy św. Pawła na obrazie autorstwa Lancza: przesładowca Chrystusa spada z konia do tyłu i rozkłada ręce, za które chwytają towarzysze, chroniąc faryzeusza przed upadkiem. Należy więc przyjąć, że malarz zaprojektował taką kompozycję bez wykorzystania wzorów graficznych. Goetel-Kopffowa zwróciła uwagę na podobieństwo między pozą Szawła na obrazie Lancza a drzeworytem przedstawiającym Wyścig o koronę Leszka II z drukarni Hieronima Wietora [il. 134], zawierającym motyw jeźdźca spadającego z konia<sup>106</sup>. Nie tylko układ samego konia, ale i poza jeźdźcy są podobne do przedstawienia św. Pawła przez Lancza. Wnioskowanie o wspólnym autorstwie obrazu i ryciny jest jednak nieuzasadnione ze względu na niemożność porównania malowanego obrazu z drzeworytem o dość prostej formie. Rycina z oficyny Wietora nie może również być traktowana jako wzór dla obrazu Lancza, ponieważ druk, w której się znalazła, został wydany dwa lata po powstaniu retabulum Kaufmana.

Nawet jeśli przyjmiemy, że Lancz jest odpowiedzialny za szczegóły redakcji przedstawionego tematu, takie jak ułożenie kończyn jeźdźcy oraz konia, nie wyjaśnia to w pełni genezy przedstawienia. Biorąc pod uwagę, że wybór tematu dokonywał fundator, który mógł mieć określone oczekiwania dotyczące sposobu ukazania tej sceny, należy – choćby kontrolnie – spróbować umieścić jego dzieło w kontekście lokalnym. Do tej pory nie próbowano spojrzeć na ołtarz z kościoła Mariackiego w ten sposób, co wynikało z faktu, że jawiło się ono badaczom jako dzieło dalece



odmienne od lokalnej wytwórczości – reprezentujące zupełnie inny modus stylowy i inną ekspresję, wyrosłą ze sztuki południowoniemieckiej z kręgu Dürera, Cranacha i Altdorfera. W małopolskim malarstwie XV i XVI wieku poza omawianym dziełem znamy zaledwie dwa przykłady przedstawienia Nawrócenia św. Pawła. Pierwsze z nich znajduje się na rewersie skrzydła ołtarza Świętej Trójcy w kaplicy Świętokrzyskiej przy katedrze na Wawelu (1467)<sup>107</sup>, a drugie na predelli z Jurkowa (Tarnów, Muzeum Diecezjalne, nr inw. 74)<sup>108</sup>. Predella ta została opublikowana przez Anielę Zinkiewicz-Ryndziewicz, która związała ją z warsztatem Mistrza Tryptyku z Wójtowej,

98 Było to również jedyne takie przedstawienie znane Goetel-Kopffowej (Goetel-Kopff 1957, s. 106; zob. także Pächt 1929, il. 71).

99 Dürer 2002, s. 274–276, nr 184, (oprac. A. Scherbaum).

100 Poniższe rozważania są częścią tekstu Spodaryk 2020–2021.

101 Na temat ikonografii Nawrócenia św. Pawła zob. ibidem.

102 Reindl 2006, t. 1, s. 161–182, il. na s. 165, t. 2, s. 345. Pierwotny kształt nastawy nie jest pewny.

103 Schedel 1493, k. 103v.

104 Przykłady zob. Spodaryk 2020–2021. Zob. Kissling 1976, s. 172–176, il. 1 na s. 173; Ziomecka 1976, s. 136, nr 151, il. 61, s. 89–90, nr 48; Rauschenberger 1980, s. 24–28, il. 57–69 na s. 107–121; Gräf 1983, s. 61; *Hollstein's German*, t. xva, 1986, nr 202; *Hollstein* 1996, nr 107; Cuneo 1998, s. 21–22, il. 3 na s. 24; *Malarstwo Gotyckie* 2004, t. 2, s. 204, t. 3, s. 208, il. 379; Reindl 2006, t. 1, s. 106, t. 2, s. 85, nr H 15273.7.

105 Przykłady zob. Spodaryk 2020–2021. Zob. *Hollstein* 1954, nr 126; Reindl 2006, s. 167; *Handzeichnungen* 2011, s. 230–231, nr 101; Lucas Cranach młodszy, *Nawrócenie Szawła*, 1540–1550, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum (syg. GG6335), [http://lucascranach.org/AT\\_KHM\\_GG6335](http://lucascranach.org/AT_KHM_GG6335); Lucas Cranach młodszy, *Nawrócenie Szawła*, 1549, Norymberga, Germanisches Nationalmuseum (syg. Gm226), [http://lucascranach.org/DE\\_BStGS-GNMN\\_Gm226](http://lucascranach.org/DE_BStGS-GNMN_Gm226) [stan na: 6 IV 2020].

106 Goetel-Kopff 1956, s. 50–51, il. 30.

107 Aktualny stan badań nad malarskimi partiami tryptyku Świętej Trójcy zob. Gadomski 1988, s. 135, il. 47, 314–315; Secomska 2004, s. 194–195.

108 Zinkiewicz-Ryndziewicz 1978, s. 55–69; Gadomski 1995, s. 101, 104, 106, 109, il. 212, tabl. XXII; Gadomski 1997, s. 65–88; *Malarstwo Gotyckie* 2004, t. 2, s. 182 (oprac. K. Secomska).



135 Martin Schongauer, *Koronacja Najświętszej Marii Panny*, Bartsch 72 (fot. <https://tiny.pl/ctn8f>, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, CCo 1.0 Universal (CCo 1.0)

czynnym w latach 1515–1540, a jako źródło kompozycji wskazała miedzioryt Mistrza E.S. Walka św. Jerzego ze smokiem (Lehrs 146)<sup>109</sup>. Jerzy Gądomski uważał, że predella z Jurkowa powstała we wczesnej fazie działalności tego anonimowego artysty<sup>110</sup>, a „widoczna w tym dziele samodzielność, nie wolna od «prowincjonalnej naiwności», była może efektem niejako wymuszonym przez rzadki temat i brak odpowiedniego wzoru”<sup>111</sup>. Można więc przyjąć, że Nawrócenie św. Pawła było tematem rzadko realizowanym w Małopolsce. Trudno wyciągać wiążące wnioski na podstawie trzech bardzo różnych dzieł, ale wydaje się, że łączą je pewne cechy.

Po pierwsze, we wszystkich kompozycjach zastosowano banderole z inskrypcjami. W sztuce północnoeuropejskiej przedstawienia Szawła spadającego z siodła przewracającego się konia uzupełniano niekiedy banderolami: jedną zawierającą pytanie skierowane do niego przez Boga (*Saule, Saule, quid me persequeris?*) oraz drugą zawierającą odpowiedź (*Domine quid me oportet facere?*). Interesujące nas zdarzenie zostało trzykrotnie opisane w Dziejach Apostolskich (Dz 9, 3–7; Dz 22, 6–11; Dz 26 13–18). Wszystkie przekazy zgodnie mówią o tym, że prześladowca Chrystusa usłyszał głos z nieba dopiero gdy upadł oślepiiony na ziemię<sup>112</sup>, dlatego przedstawienie dialogu Jezusa z Szawłem podczas upadku należy traktować jako symultaniczne. Na obrazie Lancza w banderoли umieszczono tylko odpowiedź Szawła. O tym, że jej dodanie było

zapewne podyktowane przez fundatora i miało podstawę w uwarunkowaniach lokalnych, może świadczyć nie tylko jej obecność w znanych nam małopolskich przedstawieniach Nawrócenia św. Pawła, ale też pewna archaiczność tego elementu kształtowania narracji. O ile w malarstwie małopolskim drugiej połowy XV wieku banderole występują dość często<sup>113</sup>, o tyle w XVI stuleciu pojawiają się głównie w przedstawieniach dwóch tematów: Zwiastowania Marii i Rodziny Marii; w tym drugim przypadku zawierają imiona postaci<sup>114</sup>.

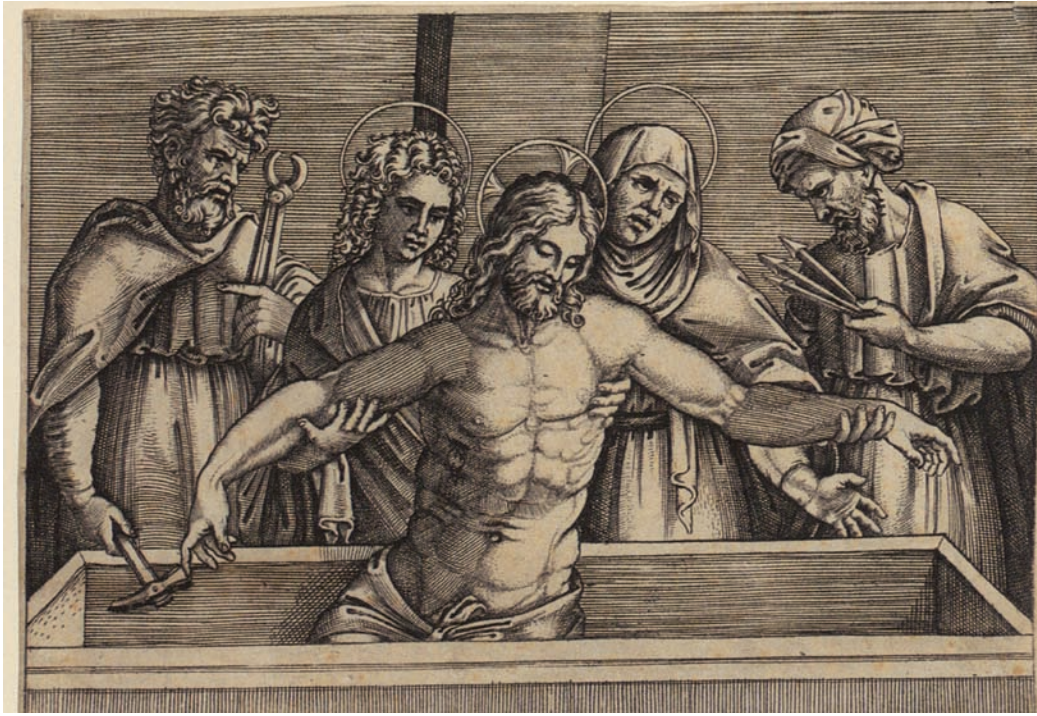
Wszystkie małopolskie obrazy przedstawiają Szawła upadającego z konia do tyłu, ze światłem padającym na twarz. Przy mnogości sposobów prezentowania tej sceny wydają się one konsekwentnie powielać ten typ. Pozostaje pytanie, czy Nawrócenie Szawła było w Krakowie motywem częstszym, niż nam się wydaje, i czy lokalni fundatorzy preferowali i dyktowali określoną, przyjętą i uświęconą przez tradycję redakcję tematu.

### **Chrystus królujący wśród aniołów**

Obraz w lunecie zwieńczenia ma dość nietypową kompozycję. Przedstawia asymetrycznie ustawionego, zwróconego w lewo tronującego Chrystusa wśród chmur i aniołów. Zbawiciel wykonuje prawą ręką gest błogosławieństwa, a w lewej dzierży jabłko, które pomaga mu podtrzymać jeden z aniołów Pierwowzorem upozowania Chrystusa królującego wśród aniołów może być postać Syna Bożego na miedziorycie Martina Schongauera z przedstawieniem Koronacji Najświętszej Marii Panny (Bartsch 72 [il. 135]) albo Boga Ojca lub Jezusa na ukazującym ten sam temat drzeworycie Albrechta Dürera (Bartsch 94 [il. 133]). Wyabstrahowanie jednej postaci z tych kompozycji tłumaczyłoby asymetryczne upozowanie Chrystusa na obrazie Lancza, jednak omawiana kompozycja niekoniecznie musi bazować na konkretnej rycinie, może być bowiem dostosowanym do kształtu podobrazia wariantem powszechnie występującego przedstawienia w typie *Salvator Mundi* albo Chrystusa jako sędziego w realizacjach Sądu Ostatecznego.

### **Złożenie Chrystusa do grobu**

Niemożliwość dokonania oględzin i badań zaginionego obrazu *Złożenie Chrystusa do grobu* – a co za tym idzie, niemożliwość ustalenia jego pierwotnego wyglądu – utrudnia analizę źródeł kompozycji. Jeśli tablica była oryginalną częścią retabulum Kaufmanów, a na to wskazuje



136 Marcantonio Raimondi, *Złożenie Chrystusa do Grobu*, po r. 1515, Bartsch 36 (fot. <https://tiny.pl/ctn8j>, Graphische Sammlung ETH Zürich, CCo 1.0 Universal (CCo 1.0))

forma sceny ukazanej na malowidle, co zauważył Jerzy Żmudziński<sup>115</sup>, to tego rodzaju badaniom poddaje się jedynie jej środkowa partia, na której widoczna jest trzyosobowa grupa Matki Boskiej i św. Jana Ewangelisty składających bezwładne ciało Chrystusa do kamiennego sarkofagu [il. 2, 42]. Michał Lancz w tym wypadku nie skorzystał z ukazującego ten temat popularnego drzeworytu Albrechta Dürera z cyklu „Małej Pasi” (Bartsch 44)<sup>116</sup>, lecz bardzo skrupulatnie skopiował upozowanie trzech postaci (Chrystusa, Matki Boskiej i św. Jana Ewangelisty) z miedziorytu Marcantonio Raimondiego, powstałego po roku 1515 (Bartsch 36 [il. 137]). Jest to jedyny znany przykład wykorzystania przez Michała Lancza z Kitzingen włoskiej ryciny, a jednocześnie jeden z najwcześniejszych przykładów refleksów grafiki włoskiej w malarstwie w Krakowie<sup>117</sup>.

### Ukrzyżowanie ze Lwowa

Zdaniem Goetel-Kopffowej kompozycja zaginionego *Ukrzyżowania* ze Lwowa [il. 94] powstała na podstawie dwóch drzeworytów Albrechta Dürera: z roku 1504 (Bartsch 59 [il. 117])<sup>118</sup>, skąd zaczerpnąć miano ujęcie ukrzyżowanych, i z roku 1516 (Bartsch 56 [il. 118])<sup>119</sup>, który miał być wzorem dla postaci Marii i św. Jana. Na tej podstawie badaczka zaproponowała datowanie obrazu po roku 1516<sup>120</sup>. Michał Lancz korzystał z rycin Dürera w przypadku obrazu św. Hieronima w Poznaniu oraz przy tworzeniu kompozycji części obrazów tryptyku

Konarskiego. Również kompilacja dwóch rycin nie była praktyką obcą temu malarzowi. Takiego połączenia dokonał w kwaterze z tego tryptyku przedstawiającej *Wizję* św. Jana na Patmos. Nie przesądza to jednak o atrybucji lwowskiego obrazu temu malarzowi.

Drzeworyt (Bartsch 56) określony przez Goetel-Kopffową jako wzór dla przedstawienia figur asystujących na lwowskim *Ukrzyżowaniu* jest datowany na rok 1516, ale nie jest sygnowanym dziełem Albrechta Dürera. Znajduje się w mszale wydany w roku 1517 w Norymberdze przez Hieronima Höltzela (f. X6v.)<sup>121</sup>. Rycina ta nie jest zresztą jedyną ani nawet najwcześniejszą graficzną realizacją interesującego nas układu postaci. Podobną kompozycję odnaleźć można na drzeworycie w wüzburgskim mszale z roku 1507<sup>122</sup>. Zbliżone postaci Marii i św. Jana Ewangelisty znajdują się na uważanej za wczesne dzieło

109 Zinkiewicz-Ryndziewicz 1978, s. 55–70.

110 Gadomski 1995, s. 101.

111 Ibidem, s. 104.

112 Suckale 2010.

113 Por. Gadomski 1988.

114 Por. Gadomski 1995.

115 Żmudziński 2002, s. 10.

116 Drzeworyt Dürera z ok. 1509 skopiował m.in. Marcantonio Raimondi, ok. 1510–1515 (Bartsch 611).

117 Zależności tej nie odnotowuje Kuczman 1983; Kuczman 1986.

118 *Dürer* 2002, s. 119–120, nr 131 (oprac. B. Mayer). B. 59. *Ukrzyżowanie*, tzw. *Mała Kalwaria*, ok. 1503–1504.

119 *Dürer* 2004, s. 148–151, nr 271 (oprac. A. Scherbaum).

120 Goetel-Kopff 1956, s. 51–54, il. 3; Goetel-Kopff 1964a, s. 105.

121 *Dürer* 2004, s. 148–151, nr 271 (oprac. A. Scherbaum).

122 Ibidem, s. 148, il. 1.

Dürera rycinie przedstawiającej Ukrzyżowanie w *Missale speciale* wydanym w Strasburgu w oficynie Johanna Grüningena w roku 1493 (f. 8or.). Jedyna różnica w stosunku do lwowskiego obrazu polega na tym, że św. Jan nie ma złożonych rąk, tylko dopiero zbliża je do siebie<sup>123</sup>. Wydaje się jednak, że Goettel-Kopffowa trafnie wskazała wzór asystujących postaci na lwowskim *Ukrzyżowaniu*. Ich upozowanie i wolumen, a może przede wszystkim draperie szat są w największym stopniu podobne do tych na rycinie z roku 1516.

### **Zaśnięcie Matki Boskiej w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich**

Janina Kłosińska (a za nią piszący te słowa) uznała obraz w Muzeum Książąt Czartoryskich za świadome nawiązanie do *Zaśnięcia Marii* w korpusie tryptyku przeznaczonego do kaplicy grobowej biskupa Jana Konarskiego przy katedrze na Wawelu<sup>124</sup>. Choć piszący te słowa, inaczej niż wcześniej<sup>125</sup>, uważa dzieło w zbiorach Czartoryskich za pracę Michała Lancza, a nie jego naśladowcy (zob. wyżej, rozdz. 5), to podtrzymuje postulowaną dawniej zależność między oboma obrazami.

Ze względu na to, że obraz z kolegiaty św. Michała na Wawelu jest lustrzanym odbiciem *Zaśnięcia* Michaela Lancza, piszący te słowa zastrzegają nigdy<sup>126</sup>, że można hipotetycznie przyjmować niezależną graficzną genezę obu kompozycji. Wzorem dla malowidła w ołtarzu z kaplicy Konarskiego mógł być zatem miedzioryt Israhela van Meckenema (*Śmierć Marii*, Bartsch 50, Lehrs 49 [il. 121]), a dla obrazu z kościoła św. Michała na Wawelu – miedzioryt Martina Schongauera (*Śmierć Marii*, Bartsch 33, Lehrs 16 [il. 122]), Wacława z Ołomuńca (*Śmierć Marii*, Bartsch 22, Lehrs 11) albo jeszcze inna z wielu kopii sztychu „pięknego Marcina”. Już wówczas piszący te słowa zauważył, że „Teza taka jest jednak trudna do udowodnienia i traktować ją należy jako jedną z hipotez, które powinny być uwzględnione dla porządku rozważań. Z drugiej strony za pośrednictwem (np. przez inną realizację malarską) wpływem grafiki na kompozycję anonimowego dzieła z kolekcji Czartoryskich przemawia fakt, że układ sceny na omawianym obrazie jest tak dalece przekształcony, iż można by go uznać za niemal inny niż ten znany z rycin Schongauera, Meckenema i Wenzela von Olmütz”<sup>127</sup>. Uznanie dzieła w zbiorach Muzeum Czartoryskich za pracę Michała Lancza z Kitzingen

wyjaśnia rozbieżność kompozycji obrazu z rycinami wskazywanymi jako jego wzór. Można sądzić, że malarz Michał, podejmując pracę nad tym samym tematem po raz drugi, nie był już zobowiązany do ścisłego naśladowania wzoru. Widać to także w swobodzie rysunku.

### **Podsumowanie**

Analiza genezy kompozycji obrazów Michała Lancza z Kitzingen i różnych występujących na nich elementów pozwala nie tylko na sformułowanie wniosków dotyczących wzorów graficznych, z których korzystał on przy tworzeniu swych dzieł, ale także na bardziej ogólne określenie źródeł jego twórczości, czyli na przypisanie mu znajomości określonych tradycji i prac innych twórców. Wydaje się, że Lancz był z jednej strony zakorzeniony w sztuce Norymbergi i znał twórczość Albrechta Dürera, ale przed przybyciem do Krakowa musiał zapoznać się również z wczesnymi, wiedeńskimi dziełami Lucasa Cranacha starszego. Zgodnie z powszechną praktyką przy realizacji niemal wszystkich dzieł Lancz posiłkował się rycinami. Korzystał głównie z grafik Dürera, Schongauera i – w mniejszym stopniu – Cranacha starszego. W przypadku tryptyku z kaplicy biskupa Jana Konarskiego przy katedrze krakowskiej można z całą pewnością założyć, że miedzioryt Israhela Meckenema jako wzór dla kompozycji głównego obrazu został wskazany przez fundatora. W przypadku pozostałych kwater tego retabulum, jak również innych dzieł, nie da się uchwycić, czy użycie rycin jako wzorów kompozycji było inwencją fundatorów, czy raczej efektem korzystania przez malarza ze zgromadzonych przez siebie materiałów. Zwraca uwagę również to, że Lancz był w jakimś stopniu zaznajomiony z grafiką włoską, o czym świadczy wykorzystanie przez niego miedziorytu Marcantonio Raimondiego. W przypadku zaginionego *Nawrócenia św. Pawła* z kościoła Mariackiego oraz *Zaśnięcia Marii* w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich można przyjąć, że Lancz nie kopiował kompozycji z rycin, lecz tworzył własne, być może czerpiąc poszczególne motywy i fragmenty przedstawięń z różnych sztychów. Da się przy tym zauważyć, że malarz wykazywał w tym znaczną inwencję.

123 *Dürer* 2004, s. 76–78, nr 264.1 (oprac. R. Schoch).

124 Kłosińska 1956, s. 15–34; Spodaryk 2016.

125 Spodaryk 2016.

126 *Ibidem*, s. 107.

127 *Ibidem*, s. 107–108.



## ROZDZIAŁ 7

# Organizacja pracy w warsztacie Michała Lancza z Kitzingen

Organizacja pracy w warsztacie Michała Lancza z Kitzingen jest trudna do opisanego ze względu na niewielki zasób źródeł pisanych. Poniższe rozważania nad kwestią działalności jego warsztatu są próbą odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące tego zagadnienia, bazującą na przekazach pisanych, analizie dzieł i zestawieniu w ten sposób uzyskanych ustaleń z lepiej udokumentowanymi analogiami z innych ośrodków artystycznych.

Pięciu pomocników, o których wspomina kontrakt z roku 1508 (por. wyżej, rozdz. 2), to prawdopodobnie współpracownicy zatrudnieni tylko w związku z pracami wykonywanymi w zamku wawelskim. Znany kontrakt jest jedynym zapisem mówiącym o tak dużej liczbie współpracowników i nie daje on asumptu do twierdzenia, że podobny zespół rzemieślników podlegał Lanczowi wcześniej lub później. Zapis ten nie jest również wystarczającą podstawą dla twierdzenia o istnieniu pracowni Lancza na Wawelu. Pogląd o długim funkcjonowaniu dużego warsztatu Lancza, zatrudniającego pięciu pomocników, wyraził Wojciech Marcinkowski<sup>1</sup>.

Ze źródeł pisanych znamy z imienia tylko jednego ucznia Michała Lancza – malarczyka imieniem Stefan (por. wyżej, rozdz. 2). W XV i XVI wieku wiele warsztatów działało jako firmy jednoosobowe, w szesnastowiecznej Antwerpii około 60% warsztatów prowadzono bez pomocników. Wielu malarzy w tym okresie zatrudniało jednego lub dwóch pracowników, a fakt, że Jan van Eyck w roku 1432 i 1433

miał ich co najmniej pięciu, świadczy o jego bardzo wysokim statusie<sup>2</sup>. Wobec rozmiarów retabulum z kaplicy Konarskiego i istotnych różnic formalnych między poszczególnymi jego obrazami trzeba stwierdzić, że warsztat Lancza nie był firmą jednoosobową. Niełatwo jednak określić, jaki był podział zadań w jego pracowni. Mistrzowie mogli dzielić pracę między czeladników, uczniów i pomocników, osobiście udzielając się tylko przy niektórych etapach zlecenia lub wykonując główne obrazy retabulów, malowanie kwater skrzydeł zostawiając czeladnikom. Dzięki zachowanej korespondencji między Albrechtem Dürerem a Jakobem Hellerem, wiemy, że tak wyglądała praca przy retabulum zamówionym przez tego ostatniego do kościoła Dominikanów we Frankfurcie. W liście z 19 marca 1598 roku malarz obiecał zleceniodawcy, że własnoręcznie namaluje scenę środkową, a jego pomocnik – skrzydła<sup>3</sup>. W sierpniu tego roku zapewnił, że sam z wielką starannością wykonał obraz główny<sup>4</sup>. Zupełnie inny modus pracy poświadczają księgi rachunkowe Sebald Schreyera,

1 Kat. wyst. Kraków 2018, s. 342, nr 18 (oprac. W. Marcinkowski):

„Z przekazów wiemy, że Michael Lancz stał na czele sporego, pięcioosobowego warsztatu. Tłumaczy to niejednolity poziom artystyczny malowideł, a także zróżnicowanie języka form.

2 Campbell 1998, s. 23.

3 Cyt. za: Dürer 1956, s. 65, nr 13 (list z 19 III 1508 r.): *Vnd sonderlich wil ich euch das mitler blat mit meiner aigen hand fleisig malen. Aber nich desto minder seind die fliegel auß wendig entworfen, das von stainfarb wirdt, habs auch vndermalen lassen, also habt ihr die mainung.*

4 Cyt. za: ibidem, s. 66–67, nr 14 (list z 24 VIII 1508 r.): [...] *vnd das corpus hab ich mit gar großem fleiß entworfen mit länger zeut [...].*

który ufundował retabulum w swojej kaplicy przy kościele w Schwäbisch Gmünd. Dowiadujemy się z nich, że Dürer zlecił całą pracę swoim bliżej nieokreślonym współpracownikom<sup>5</sup>.

Maria Goetel-Kopffowa<sup>6</sup>, Franciszek Stojot<sup>7</sup> i Wojciech Marcinkowski<sup>8</sup> zauważyli odmienność stylistyczną obrazów na rewersach i awersach skrzydeł retabulum fundacji biskupa Jana Konarskiego i słusznie dopatrywali się w niej odzwierciedlenia zespołowego wykonania dzieła. Natomiast zdaniem Stanisława Tomkowicza wszystkie osiem obrazów na skrzydłach tryptyku Konarskiego wyszły spod ręki jednego malarza. Badacz opierał się na błędnym założeniu, że każdy pojedynczy obraz został namalowany samodzielnie przez jedną osobę, a nie przez zespół realizujący czynności etapowo<sup>9</sup>. Tomkowicz uważał również, że awersy skrzydeł, jako według jego oceny lepsze od pozostałych malowideł tryptyku, mogły powstać w początkowym okresie pobytu malarza w Krakowie lub nawet zostały namalowane jeszcze w Norymberdze, pod bezpośrednim oddziaływaniem Albrechta Dürera lub Hansa Suessa von Kulmbach, albo już w pierwszych latach pobytu malarza w Krakowie, pod wpływem tego ostatniego<sup>10</sup>. Pogląd ten w żaden sposób nie odpowiada współczesnej wiedzy na temat sposobu powstawania retabulów ołtarzowych. *Ostatnią Wieczerzę* w predelli Tomkowicz uważał za „typowe dzieło cechowe”<sup>11</sup>, natomiast obraz w zwieńczeniu – za nieco późniejszy; dostrzegł jego odmienność stylistyczną oraz techniczną, choć nie rozpoznał go jako gruntownie przemalowanego. Badacz pisał, że obraz pochodzi „może z pierwszej ćwierci XVI w., lecz nie ma związku z cechowym malarstwem krakowskim”<sup>12</sup>.

Maria Goetel-Kopffowa jako pierwsza szczegółowo analizowała obrazy tryptyku Konarskiego pod kątem ich autorstwa<sup>13</sup>. Badaczka uznała, że kwatery na awersach i rewersach skrzydeł są dziełem jednego malarza. Dostrzegła podobieństwo sposobu malowania szczegółów takich jak delikatne plisowane tkaniny, sztywne brokatowe materie, wzory na tkaninach, elementy złotnicze, oprawy ksiąg, fragmenty pejzaży czy „nieudolny zazwyczaj rysunek dłoni”. Uważała również, że obraz główny i malowidło w zwieńczeniu są dziełami jednego malarza<sup>14</sup>. Jej zdaniem od pozostałych obrazów zdecydowanie różnić ma się *Ostatnia Wieczerza* w predelli. Tradycjonalizm kompozycji, typy fizjonomiczne i „rubaszny realizm”

skłoniły badaczkę do uznania obrazu za dzieło malarza „blisko związanego z warsztatem autora *Zaśnięcia Matki Boskiej*”<sup>15</sup>. Stojot nie próbował rozróżnić twórców retabulum, a jedynie zwrócił uwagę na różnice poziomu poszczególnych obrazów<sup>16</sup>, natomiast Wojciech Marcinkowski dostrzegł różnorodność formalną malowideł na tablicach retabulum fundacji Jana Konarskiego, jednakże nie rozwinął tej kwestii<sup>17</sup>.

Podobieństwo rysunku kompozycyjnego na gruncie wszystkich obrazów (zob. wyżej, rozdz. 4) pozwala stwierdzić, że Tomkowicz i Goetel-Kopffowa się mylili, postrzegając poszczególne obrazy retabulum z kaplicy Konarskiego jako dzieła różnych malarzy. W rzeczywistości mamy do czynienia z etapową pracą zespołową, w ramach której różni malarze byli odpowiedzialni za poszczególne fazy pracy i fragmenty tych samych kompozycji.

Tryptyki ołtarzowe przeciętnej wielkości mogły kosztować od kilkudziesięciu do kilkuset florenów<sup>18</sup>. Podczas lektury źródeł trzeba mieć świadomość, że dotyczą one przedpłat, zaliczek, płatności jednej raty, a znane kontrakty są często nieprecyzyjne – nie informują, jakich konkretnie prac dotyczą. Należy również dodać, że zatwierdzony w kontrakcie czas realizacji zlecenia nie zawsze oznacza, jak długo faktycznie trwało jego wykonanie<sup>19</sup>. Tak jest w przypadku umowy na wykonanie retabulum do kazimierskiego kościoła św. Katarzyny, w której Mikołaj Haberschrack wraz z pomocnikiem Albertem zobowiązują się do realizacji zadania w pięć miesięcy, nie podejmując przy tym żadnych innych prac. W przypadku tego kontraktu podejrzewa się, że prace przy poliptyku były już rozpoczęte, a umowa dotyczy jego wykończenia<sup>20</sup>.

W kwestii znanych nam zapisów o cenach retabulów należy również dodać, że w większym stopniu informują nas one o wydatku poniesionym przez zleceniodawcę niż o właściwym zarobku mistrza odpowiedzialnego za jego wykonanie. Na jego ostateczny przychód oprócz cen materiałów miały wpływ liczba zatrudnionych pomocników, czeladników czy uczniów oraz obciążenia finansowe związane ze współpracą z podwykonawcami różnych elementów ciesielskich, kowalskich czy złotniczych. Ceny podstawowych produktów codziennego użytku również nie pozwalają na ocenę wpływu realizacji zleceń na zamożność malarzy, a w ślad za tym na tempo ich pracy i liczbę przyjętych zamówień<sup>21</sup>. O zamożności

rzemieślników świadczyć mogą ceny nabywanych przez nich nieruchomości – ceny domów w Krakowie w XV i XVI wieku wahały się od 200 do 600 florenów<sup>22</sup>.

Ze względu na skromną bazę źródeł pisanych informacji na temat sposobu pracy Lancza muszą nam dostarczyć same dzieła, w tym sposób wykonywania rysunków kompozycyjnych na gruncie. Rysunek tablicy środkowej tryptyku Konarskiego w porównaniu do innych kwater tego retabulum jest znacznie staranniejszy i w większym stopniu powstał z wykorzystaniem pióra. Rysunki w XV i XVI wieku były najczęściej stosunkowo niewielkich rozmiarów. Do wykorzystania ulotnego rysunku jako bazy dla kompozycji malowanego obrazu tablicowego konieczne było jego przeskalowanie<sup>23</sup>. W przypadku *Zaśnięcia Matki Boskiej* najprawdopodobniej malarz nie zastosował żadnych technik pozwalających na powiększenie rysunku i przeniesienie na podobrazie. Świadczą o tym różnice w kompozycji z ryciną Israhela van Meckenema – przede wszystkim w układzie postaci. Sposób wykonywania rysunku kompozycyjnego na gruncie wskazuje na dość swobodny sposób jego prowadzenia – świadczą o tym choćby zmiany czynione przez malarza w obrębie części tablicy z przedstawieniem skrzyni. Ponadto rysunek uwidocznił na fotografii w podczerwieni nie pozwala zaobserwować użycia żadnych technik przeskalowania rysunku zaczerpniętego z ryciny. Malarz zastosował więc zapewne metodę polegającą na wraźniowym jego odtworzeniu na dużym podobrazu.

Gromadzone w czasie nauki rysunki i ryciny stanowiły podstawę warsztatu malarza. Rysunki zbierane przez artystów mogły być kopiami całych kompozycji lub pojedynczymi motywami odrysowanymi z dzieł mistrzów. Znane są przekazy pisane świadczące o tym, jak wysoko ceniono tego rodzaju zbiory<sup>24</sup>. Taką pomoc warsztatową miał zapewne również Michał Lancz z Kitzingen. Wśród motywów na jego obrazach można zaobserwować takie, które nie mają genezy graficznej, musiały być więc wykoncypowane przez malarza lub zaczerpnięte, czyli odrysowane z obrazów innych malarzy. Świadczy o tym upozowanie postaci Szawła w scenie jego nawrócenia na tablicy zaginionego retabulum Pawła Kaufmana. Piszący te słowa przyjął wcześniej, że specyficzna kompozycja tej sceny została wymyślona przez Lancza, należy jednak mieć świadomość, że może być

również inna możliwość – Lancz mógł ją skopiować z rysunków swojego mistrza lub widzianych przez siebie obrazów. Podobny układ postaci spadającej z konia występuje na jednej z kwater tryptyku ufundowanego przez Sebalda Schreyera do jego kaplicy przy farze w Schwäbisch Gmünd. Tablica ta przedstawia

- 5 Albert Gümbel (Gümbel 1904, s. 125) opublikował zawarte w kopiariuszu Sebalda Schreyera (Staatsarchiv Nürnberg, *Manuskriptensammlung, Schreyersche Kopialbücher*, t. F) zapisy dotyczące ufundowania przez niego kaplicy św. Sebalda przy kościele farnym Najświętszej Marii Panny (obecnie Świętego Krzyża) w Schwäbisch-Gmünd. Czytamy tam (cyt. za: ibidem): *Zweien knechten, der, ider 7 wochen an den materien gemalt hat, fur cost und lon 14 gld. rh. || Mer einem kneht mer dann ein wochen falb anzu-streichen und zu fassen 1 gld rh. || Mer einem gesellen 3 wochen am sarch zu malen 2 gld. rh. || Dem Albr. Türer fur sein muh und versaumnus seiner knecht zu liebung geben 7 fl. 5 pfd. 12 dl. || Seiner Hausfrauen zu einer vererung geben 2 gld. || Den gesellen zu trinkgelt ½ gld. und sonst unkost 1 ort. [...] Davon ungen Gemund zu furen 4 gld. Suma, das die tafel cost, tut 78 gld. rh.* Według tego zapisu przy pracy zatrudnionych było przynajmniej dwóch malarzy do malowania scen legendy św. Sebalda i jeszcze jeden do wykonania predelli. Mimo to w literaturze mówi się o jednym Mistrzu Ołtarza Schreyera (np. Löcher 1997, s. 455–458; Kat. wyst. Nürnberg 1961, s. 148–149). Krytyce poddała to Anja Grebe (Grebe 2007, s. 132). Badaczka uważa, że z powodu braku większych zamówień na ołtarze w warsztacie Dürera w latach 1509–1511 twórcy retabulum Schreyera zatrudnili się u innego mistrza, do którego stylu i zaleceń się dostosowali. Styl malarski oraz sposób narracji i kompozycji Schreyer-Altar przypomina zdaniem Grebe wczesne prace warsztatu Trauta – epitafium Johanna Löffelholza z ok. 1504 (Norymberga, kościół św. Wawrzyńca).
- 6 Goetel-Kopff 1957, s. 111–128.
- 7 Kat. wyst. Kraków 2000, t. 1, s. 79–81, nr 1/40 (oprac. F. Stolot).
- 8 Marcinkowski 2014, s. 67–68.
- 9 Tomkowicz 1910, s. 18.
- 10 Ibidem, s. 19.
- 11 Ibidem, s. 10. „Jest to typowy zabytek szkoły cechowej początku XVI w. prawdopodobnie krakowskiej. [...] Głowy apostołów arcydziełami nie są, odznaczają się nie tyle uduchowieniem, co siłą charakterystyki osobistej. Są między nimi typy polonusów i typy niemieckich mieszczan [...]. Ogromnego życia dodają tym postaciom urozmaicone zwroty i ruchy rąk”.
- 12 Ibidem, s. 11.
- 13 Goetel-Kopff 1957, s. 111–113, 126–128.
- 14 Ibidem, s. 125–126.
- 15 Ibidem, s. 125–126..
- 16 Kat. wyst. Kraków 2000, t. 1, s. 79–81, nr 1/40 (oprac. F. Stolot): „Razi w nich nieporadność kompozycyjna, np. w proporcjach postaci a urzekają rozległe krajobrazy, w których dostrzeżono atmosferę pejzaży z tzw. szkoły nad naddunajskiej. Poprawnie odtworzone wnętrza «pracowni uczonych», W kwaterach z czterema Ojcami Kościoła, kontrastują z niedostatkami w przedstawieniu figur niezbyt udatnie wpisanych w kameralną przestrzeń. Twarze Apostołów w scenie ostatniej wieczerzy odznaczają się niezwyklej ekspresją graniczącą z karykaturą najwięcej uchybień widać w wieńczącej ołtarz koronacji Marii”.
- 17 Zob. wyżej, przyp. 1.
- 18 Zob. m.in. Walanus 2006, s. 50–52.
- 19 Nowalińska 2019, s. 41–42; Gadomski 1988, s. 67.
- 20 Gadomski 2009b, s. 93.
- 21 Na temat cen towarów w Krakowie w XV i XVI w. zob. Pelc 1935.
- 22 Na temat cen nieruchomości w Krakowie w XV i XVI w. zob. Dobrowolski 1965b, s. 20. Na temat cen domów zakupionych przed krakowskich snyderzy w latach 1490–1540 zob. Walanus 2006, s. 50.
- 23 Kwestia kopiowania rysunków, a także ich powiększania i redukcji zob. Nowalińska 2019, s. 353–402.
- 24 Na ten temat zob. ibidem, s. 33–34.

scenę napadu na św. Sebalda. Lancz nie mógł widzieć tego obrazu, został on bowiem wykonany przez bliżej nieznaną czeladnicę (*gesele*) Dürera w roku 1508. Ze źródeł wiemy, że nie przyłożył on ręki do kwater tego retabulum, możemy natomiast się domyślać, że czeladnicy bazowali na kompozycjach znanych z warsztatu mistrza, skąd kompozycję upadającego jeźdźca mógł znać również Lancz. Nie przesądza to w żadnym razie o trwałym związku Lancza z Dürerem ani o tym, że był on jego uczniem. Dawniej sądzono, że Dürer miał wielu uczniów i prowadził ogromny

warsztat. Obecnie uważa się, że jego pracownia była w dużej mierze firmą jednoosobową, a wszystkie kreowane przez badaczy związki mistrz–uczeń nie mają oparcia w źródłach i materiale zabytkowym<sup>25</sup>. W istocie jest to jednak kolejna poszlaka wskazująca na związek Lancza z malarstwem w Norymberdze około roku 1500.

<sup>25</sup> Grebe 2007, s. 123–124 (krytyka koncepcji wielkiego warsztatu Dürera), s. 126–127 (na temat pomocników i malarzyków Dürera), s. 129 (na temat ewentualnych uczniów Dürera).

## ROZDZIAŁ 8

# Michał Lancz z Kitzingen a sztuka Krakowa i Europy

### Sygnatury

Zaledwie w nielicznych przypadkach udało się połączyć znane dzieła malarstwa tablicowego z poświadczonymi archiwalnie imionami artystów działających w Krakowie w XV wieku i na początku XVI stulecia. Dzięki kontrakto- wi z roku 1468 wiadomo, że obrazy wielkiego poliptyku augustiańskiego wykonał Mikołaj Haberschrack<sup>1</sup>. Inni twórcy znanych późno- gotyckich dzieł malarstwa tablicowego, któ- rych personalia udało się ustalić, to Jan Wiel- ki<sup>2</sup>, Michał z Działdowa<sup>3</sup>, mistrz Jerzy<sup>4</sup>, Marcin Czarny oraz jego syn Mikołaj<sup>5</sup>. W tej grupie wy- różnia się mistrz Jerzy, który w swoim *Zwia- stowaniu* (Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XII-340) umieścił herb cechu malarzy oraz własnych gmerk i monogram G<sup>6</sup>. Jarosław Ada- mowicz, badając dzieła Mistrza Rodziny Ma- rii, odkrył dwa znaki graficzne noszące cechy gmerku, które uznał za prawdopodobne ozna- czenia autorskie anonimowego malarza – na obrazie *Sacra Conversazione* w Łękawicy oraz na tablicy z przedstawieniem św. Wolfganga z Ra- tyzfony w Jędrzejowie<sup>7</sup>. Jedynym malarzem działającym w Krakowie, który konsekwen- tnie sygnował swoje dzieła, był Michał Lancz z Kitzingen [il. 137–139]. Pozostałe dwa przy- padki mają charakter jednostkowy. W Muze- um Narodowym w Krakowie znajduje się obraz wiązany z Hansem Dürerem (nr inw. MNK I-39), przedstawiający *Pokutę św. Hieronima na pu- styni* i opatrzony monogramem HD. Drugim

przykładem jest *Madonna z gruszką* z kościoła parafialnego pod wezwaniem św. Małgorzaty w Raciborowicach (obecnie w Muzeum Archi- diecezjalnym w Krakowie). Obraz nie otrzy- mał dotąd kompleksowego opracowania na- ukowego<sup>8</sup>, a znajdujący się na nim monogram (odczytywany jako IG, GI, IC lub CI) nie został do tej pory powiązany z żadnym spośród ma- larzy znanych ze źródeł pisanych.

Sygnowanie obrazów w pierwszych deka- dach XVI stulecia nie było niczym typowym. Nawet w grafice podpisywanie prac było w tym czasie stosunkowo nowym zjawiskiem<sup>9</sup>. Dwie najstarsze sygnowane ryciny pochodzą z lat trzydziestych XV wieku, jednakże są to przykłady wyjątkowe<sup>10</sup>. Swoje dzieła rzadko podpisywał nawet Mistrz E.S. – zaledwie kil- kanaście z ponad 300 wykonanych przez nie- go dzieł nosi sygnaturę<sup>11</sup>. Pierwszym rytowni- kiem, który konsekwentnie opatrywał swoje prace monogramem, był Martin Schongauer – znanych jest 115 jego rycin i wszystkie są syg- nowane<sup>12</sup>. Był on również pierwszym twórcą,

1 Przybyszewski 1953, s. 10–71; Gadomski 1988, s. 96–97, 138–139.

2 Gadomski 1988, s. 142–152; Gadomski 2005.

3 Gadomski 1988, s. 158.

4 Gadomski 1995, s. 87–89.

5 Ibidem, s. 59–65.

6 Ibidem, s. 87, il. 262.

7 Adamowicz 2018, s. 57–59, il. 4/2–4/3.

8 Tomkowicz 1906, s. 30; KZSP I, 6, s. 24, il. 23; Skrabski 2020.

9 Burg 2013, s. 284.

10 Ibidem.

11 Na temat Mistrza E.S. zob. Höfler 2007.

12 Na temat rycin Schongauera zob. Schmitt 2004.



137 Monogram ML i data 1507, fragment il. 1

138 Monogram ML i data 1521, fragment il. 17

139 Monogram ML, fragment il. 37



137 | 138  
139

który konsekwentnie stosował jedną formę monograficznego podpisu, podczas gdy sygnatury mistrza E.S. mają różne kształty. Konsekwencja Schongauera była wyjątkowa, gdyż nawet jego naśladowcy, jak Israhel van Meckenem, stosowali wiele zmiennych sposobów podpisywania się na rycinach<sup>13</sup>. Schongauer, choć konsekwentnie sygnował swoje ryciny, nie umieścił własnego monogramu na żadnym z namalowanych przez siebie obrazów. Zdaniem Tobiasa Burga pozwala to sądzić, że stosowanie monogramu nie było formą autoprezentacji, lecz wynikało z kwestii praktycznych<sup>14</sup>. Przekazy pisane dotyczące Schongauera są dość nieliczne i nie pozwalają potwierdzić takiego wniosku<sup>15</sup>, ale źródła na temat młodszego o pokolenie Albrechta Dürera wskazują wyraźnie na pragmatyczne



zastosowanie sygnatur w handlu rycinami<sup>16</sup>. Ich twórcy często nie mieli kontaktu ze swoimi klientami, do których sztychy trafiały przez pośredników. Było więc istotne z przyczyn rynkowych, by zarówno odbiorca, jak i sprzedający wiedzieli, kto wykonał drzeworyt lub miedzioryt<sup>17</sup>. Dürer od roku 1495 sygnował swoje ryciny, chociaż nie tak konsekwentnie jak Schongauer – spośród 102 Dürerowskich miedziorytów znanych jest 6 niesygnowanych prac, a wśród 158 drzeworytów – 33 (są to głównie ekslibrisy i druki heraldyczne)<sup>18</sup>. Na tej podstawie można się domyślać, że sygnowanie prac malarskich przez Lancza mogło mieć nie tylko wymiar praktyczny, ale przede wszystkim było formą autoprezentacji malarza. Być może podpisywanie dzieł przez Lancza wynikało z recepcji rycin. Tobias Burg uważa, że rozpowszechnienie się monogramowych sygnatur w malarstwie wywodzi się właśnie z grafiki<sup>19</sup>.

Najstarsza ze znanych sygnatur Lancza powstała w roku 1507 [il. 137] i ma inną formę niż dwie późniejsze o kilkanaście lat [il. 138–139]. Jest ona zbudowana z ozdobnych szeryfowych liter, a pozostałe są podobne do gmerków. Niezmienny pozostaje natomiast sposób łączenia liter w ligaturę. Wydaje się, że wiązanie znaków monogramu Lancza nawiązuje do tradycji rozpoczętej przez Albrechta Dürera<sup>20</sup>, którego sygnatura była powszechnie naśladowana i to zarówno w Norymberdze, jak i w poza nią, czego przykładem jest

monogram Albrechta Altdorfera. Najwcześniejszymi sygnowanymi pracami tego rzymskiego malarza są dwa z trzynastu drzeworytów z opactwa w Mondsee, które zdaniem Franza Winzingera powstały około roku 1500<sup>21</sup>. Datowanie to jest jednak zbyt wczesne, gdyż Altdorfer otrzymał prawo miejskie Ratybony dopiero w roku 1505<sup>22</sup>.

W kontekście związków dzieł Lancza z twórczością Lucasa Cranacha starszego należy zaznaczyć, że wczesne sygnatury mistrza z Kronach różnią się od siebie, przeważnie znajdują się na rycinach i ze względu na ich formę nie należy widzieć w nich wzoru dla monogramu Lancza<sup>23</sup>. Jedynym sygnowanym malowidłem Cranacha z tego czasu jest *Odpozynek podczas ucieczki do Egiptu* z roku 1504<sup>24</sup>. Monogram na tym obrazie ma formę ligatury i umieszczony jest na *cartellino*.

Zachowane dzieła Lancza nie pozwalają stwierdzić, czy malarz przyjął popularny motyw umieszczania monogramu lub daty na *cartellino*. Przyswoił natomiast sposób malowania sygnatury i daty jako części rzeczywistości przedstawionej na obrazie. Data 1507 na obrazie w Poznaniu została namalowana jako wykuta w skale [il. 137], monogram w tarczy na kwaterze tryptyku Konarskiego jest jakby naniesiony na powierzchnię mebla [il. 138], a sygnatura na zaginionym obrazie z kaplicy Kaufmanów była przedstawiona jako napis na drewnianej tabliczce powieszony na gałęzi [il. 139].

Wśród malarzy pochodzących spoza Włoch sygnatury jako iluzjonistyczny element przedstawionej rzeczywistości najwcześniej zaczął stosować Albrecht Dürer. Już w drzeworytach serii „Żywot Marii” z lat 1502–1511 przedstawił swój monogram na przykład jako napis na tabliczce opartej o mur (*Zwiastowanie Marii*, ok. 1502, Bartsch 83) lub jako inskrypcję wyrzytą w kamieniu czy na innych obiektach (*Boże narodzenie*, ok. 1502–1503, Bartsch 85)<sup>25</sup>. Wczesnym przykładem tego rodzaju Dürerowskiej sygnatury jest również drzeworyt *Stygmatyzacja św. Franciszka* (ok. 1503–1504, Bartsch 110), gdzie monogram umieszczony jest na tabliczce powieszony na pniu<sup>26</sup>.

Lucas Cranach starszy, którego twórczość również wywarła wpływ na malarstwo Lancza, zaczął nadawać swojej sygnaturze cechy elementu przedstawionej rzeczywistości dopiero mniej więcej od roku 1506. Przykładem tego są dwie ryciny: *Wenus i Amor* (Bartsch 113) oraz *Święty Krzysztof* (Bartsch 58). Cranach przedstawił na nich swoją sygnaturę (w postaci

skrzydlatego węża), monogram i datę umieszczone na tabliczce (tarczy) powieszony na drzewie za pomocą tekstylnej taśmy lub rzemienia<sup>27</sup>. Artysta przedstawiał swoją sygnaturę nie tylko na tabliczkach, lecz również jako *sgraffito* na parapecie, znak wyrzyty na drzewie lub w skale, a także jako napis na *cartellino*<sup>28</sup>.

*Święty Hieronim na pustyni* Michała Lancza jest bardzo wczesnym przykładem sygnowania obrazu monogramem. Dla porównania najstarsze sygnowane dzieło Hansa Baldunga Griena również pochodzi z roku 1507 (*Sebastiansaltar, Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. Gm 1079*)<sup>29</sup>, a pierwsze podpisane dzieło Hansa Suessa von Kulmbach powstało w roku 1511 (*Pokłon Trzech Króli, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, nr inw. 596 A*)<sup>30</sup>.

### Przedstawienie przyrody na obrazie *Święty Hieronim pokutujący na pustyni* w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu

*Święty Hieronim pokutujący na pustyni* w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu [il. 1] przedstawia Ojca Kościoła w leśnym pejzażu

13 Burg 2013, s. 284–285.

14 Ibidem, s. 285.

15 Na temat źródeł pisanych dotyczących Schongauera zob. Kemperdick 2004.

16 Burg 2013, s. 285.

17 Ibidem, s. 285, 287–289.

18 Ibidem, s. 285.

19 Burg 2007, s. 456–474. O używaniu monogramu jako typowego oznaczenia autorstwa ryciny świadczy m.in. przykład Hansa Burgkmaira, który prawie bez wyjątku sygnował swoje sztychy monogramem, a obrazy pełnym imieniem lub całym zdaniem (zob. Burg 2007, s. 488).

20 Jeszcze w najstarszym sygnowanym dziele Dürera – namalowanym na pergaminie *Dzieciątka Jezus z globem* z r. 1493 (Wiedeń, Albertina) – monogram artysty, tak jak u Schongauera, ma formę dwóch osobnych liter. Na późniejszej o dwa lata rycinie *Święta Rodzina z konikiem polnym* Dürer zastosował sygnaturę składającą się z wielkiej litery „A” i minuskulowego „d” wpisanego między laski, pod poprzeczką litery „A”. Na rycinie powstałej ok. r. 1496, przedstawiającej syna marnotrawnego, Dürer zastosował już typowy dla siebie monogram AD z literą majuskułową literą „D” wpisaną między laski i pod poprzeczką litery „A”, którego używał do końca życia. Litery monogramu mają jeszcze nieznacznie inny krój (Burg 2013, s. 286, s. 475–476).

21 Winzinger 1963, s. 53, nr 1, 7.

22 Baldass, 1953, s. 208–212.

23 Na temat wczesnych sygnatur Cranacha zob. Liebmann 1973, s. 133; Heiser 2002, s. 36–37; Horký 2013, s. 294.

24 lucascranach.org/DE\_smbGG\_564A [stan na: 21 II 2020].

25 Tschetschik-Hammerl 2018, s. 7–8.

26 Dürer 2002, s. 126–128, nr 134.

27 Horký 2013, s. 296, il. 2.

28 Na temat rozmieszczenia sygnatur Cranacha zob. Burg 2007, s. 486.

29 Burg 2007, s. 490–492. Na temat obrazu zob. <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1079> [stan na: 6 IV 2020] (tam literatura).

30 Burg 2007, s. 490–492.

i otoczeniu wielu różnych dzikich zwierząt. Jest to rozpowszechniony sposób ukazywania tego świętego w sztuce XVI wieku, jednak omawiane malowidło jest jednym z najstarszych środkowoeuropejskich wizerunków o tak rozbudowanym programie ikonograficznym. Mimo wczesnej metryki (jak na warunki tej części Europy), wysokiej klasy artystycznej i interesującego programu omawiane dzieło Lancza nie jest bliżej znane poza środowiskiem polskich historyków sztuki. Nie znał go na przykład Herbert Friedmann, autor monografii *The Bestiary of Saint Jerome*<sup>31</sup>.

### Święty Hieronim i natura

Hieronim był czczony z powodu wielu aspektów swojej działalności i przedstawiany w różnych rolach. Jako filologa, tłumacza Biblii, znawcę literatury pogańskiej i patrona humanistów przedstawiano go w pracowni uczonego. Jako Ojciec Kościoła i autorytet w sprawach wiary ukazywany był w postaci majestatycznych figur kultowych wyłączonych z przedstawień narracyjnych. Hieronim ze Strydonu był też wzorem ideałów monastycyzmu, życia w czystości, ubóstwie i w skupieniu na pokucie. Ten topos wywodzący się z pism samego Hieronima oraz jego żywotów i legend dał początek przedstawieniom tego świętego jako pokutnika na pustyni. Ten typ ikonograficzny był popularnym przedstawieniem (obok przedstawień św. Jana Chrzciciela głoszącego kazania na pustyni oraz wizerunków pokutującej Marii Magdaleny), dającym okazję do obrazowania natury<sup>32</sup>. Wspomniany Friedmann naliczył ponad 600 przedstawień z okresu od XIV do XVI wieku ukazujących św. Hieronima oddającego się ascezie na pustyni<sup>33</sup>. Temat ten pojawił się pod koniec XIV wieku i ukształtował w następnym stuleciu<sup>34</sup>.

W jednym z listów do św. Eustochium Hieronim wspominał, że jego codziennymi towarzyszami podczas pokuty były skorpiony i dzikie zwierzęta. Motyw ten przeszedł również do *Złotej legendy*<sup>35</sup>. Rozwinięta w XV wieku tradycja przedstawiania św. Hieronima jako pustelnika była szczególnie żywa w malarstwie włoskim, a przedstawienia roślin i zwierząt odgrywały w niej szczególną rolę, składając się na obraz pustynnego miejsca odosobnienia. Oprócz skorpionów w otoczeniu Hieronima występowały również inne stworzenia: węże, lamparty i smoki, które współcześnie postrzegali jako symbole zagrożenia grzechem<sup>36</sup>. Najczęściej przywoływanym tego typu obrazem

jest dzieło Sana di Pietro z roku 1444 (Paryż, Musée de Louvre, nr inw. M.I. 471)<sup>37</sup>. Oprócz stworzeń, które służyły identyfikacji przedstawionego miejsca jako bezludnej pustyni, Hieronimowi zawsze towarzyszy lew jako jego atrybut, ale także jako symbol<sup>38</sup>.

W XV wieku na przedstawieniach św. Hieronima jako pustelnika pojawia się coraz więcej różnego rodzaju zwierząt i roślin, które nie mają nic wspólnego z pustynnym środowiskiem, malarze bowiem otaczali świętego dobrze znanymi sobie stworzeniami. Wśród tych istot pojawiały się niedźwiedzie, jelenie, ptaki śpiewające i drapieżne, zające, kuropatwy, żaby, a w malarstwie północnowłoskim również papugi<sup>39</sup>. Uważa się, że przedstawienia zwierząt odczytywano jako symbole cnót, przywar i grzechów, a ich nagromadzenie służyło budowaniu złożonej alegorii<sup>40</sup>. Na północ od Alp szczególnie często spotykane jest nadawanie znaczeń symbolicznych wizerunkom ptaków. Przykładem tego jest *Święty Hieronim pokutujący na pustyni* Albrechta Dürera (ok. 1497, Londyn, National Gallery, nr inw. 6563)<sup>41</sup>.

Pokuta św. Hieronima była na początku XVI wieku jednym z ulubionych tematów w sztuce. Cranach, Dürer, Altdorfer i inni podejmowali go wielokrotnie. Ten szczególny rodzaj przedstawienia był ważny z przyczyn religijnych – jako obraz dewocyjny, wizerunek świętego i jako uzasadnienie kontrowersyjnego w czasach reformacji tematu ascezy – dawał też możliwość zaprezentowania mistrzostwa w malowaniu przyrody. Dla wielu malarzy sam temat otaczającej Hieronima natury był co najmniej tak samo ważny jak postać świętego. Lucas Cranach starszy był pod tym względem wyjątkowo kreatywny<sup>42</sup>.

W XVI wieku rozwinęło się w Europie zainteresowanie przyrodoznawstwem i zapotrzebowanie na ilustracje naukowe. Od lat czterdziestych XVI wieku wydawane były dzieła takich autorów jak Leonhart Fuchs<sup>43</sup>, Pietro Andrea Mattioli<sup>44</sup> czy Conrad Gessner<sup>45</sup>. Prace te miały również wpływ na sztukę, na wzrost jednak zakłada się współzależność pojawienia się w malarstwie motywów naturalistycznie malowanej flory i fauny oraz postępu nauk przyrodniczych i ilustracji naukowej<sup>46</sup>, rozwój pejzażu w tłach obrazów religijnych oraz pojawienie się na nich elementów sztafażu animalistycznego i florystycznego nastąpiły bowiem na długo przed powstaniem naukowych ilustracji Fuchsa czy Gessnera.



Ilustracje naukowe mogły jednak rzeczywistość stanowić wzory graficzne dla artystów i rzemieślników<sup>47</sup>.

### Pustynia jako las

Powstałe w XV i XVI wieku obrazy przedstawiające św. Hieronima na pustyni ukazują typowy dla tego czasu skalno-leśny krajobraz. Takie formacje krajobrazowe pojawiają się na pochodzącym z roku 1470 obrazie Mistrza Świętej Rodziny (Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. Gm28)<sup>48</sup>. Zdaniem badaczy skała powszechnie występująca w przedstawieniach św. Hieronima również jest elementem znaczącym. Skała, która stała się pierwowzorem imienia św. Piotra Apostoła, już u Ojców Kościoła stanowiła bowiem znak nieugiętości, trwałości, siły wiary oraz symbol Chrystusa<sup>49</sup>.

W XV i XVI wieku znano opisy jałowych ziem i mniej więcej wiedziano, jak wygląda pustynia. W tym czasie tłumaczono lub na nowo wydawano dzieła pisarzy starożytnych, którzy opisywali północnoafrykańskie czy bliskowschodnie pustynie (Herodot, Apolonios z Rodos). Powstawały wówczas również prace geograficzne, takie jak *Weltbuch* Sebastiana Francka<sup>50</sup>. Mimo to przyjęło się malować św. Hieronima w typowo północnoeuropejskim lesie. Wydaje się, że było to nieprzypadkowe.

Niemieccy humaniści początku XVI wieku fascynowali się naturalnym krajobrazem swoich rodzimych ziem. W centrum ich zainteresowania znalazł się wielki Las Hercyński – nieprzebyta puszcza ciągnąca się od Renu aż po Karpaty i dzieląca Europę na część północną i południową. Las ten wzmiankował już Arystoteles, a rzymski geograf i stoik Strabon opisał go jako gęstą puszcza, w której rosną ogromne drzewa. Opis Lasu Hercyńskiego dostarczył także Juliusz Cezar w *Commentarii de Bello Gallico*. Później, co najważniejsze z punktu widzenia szesnastowiecznych Niemiec, Las Hercyński opisał Tacyt w *Germanii*. Niekończąca się puszcza, zamieszkała przez bestie i dzikich ludzi, na początku XVI wieku była już przeszłością – częściowo wycięta, przecinana drogami, z rozsianymi miastami i wioskami nie była już nieprzebyłym obszarem, choć wciąż niekiedy niebezpiecznym, na przykład ze względu na grasujących rozbójników i maruderów. Dla niemieckich humanistów las ten stał się tym, co wyróżniało Germanię od wszystkich innych krain. Pierwotna puszcza

przerażała i odstręczała przybyszów z północy<sup>51</sup>. Tacyt napisał o Germanii następujące słowa: „któż opuściłby Azję, Afrykę lub Italię i podążył do Germanii, ziemi brzydkiej, o surowym klimacie, ponurej z wyglądu i niecywilizowanej, gdyby nie była jego ojczyzną?”<sup>52</sup>. Jednakże nowożytni Włosi także podziwiali pejzaże Dürera i innych północnych artystów. W połowie XVI wieku Wenecjanin Paolo Pino w *Dialogo di pittura* napisał, że malarze z północy mają szczególną możliwość odtwarzania wspaniałych krajobrazów swojej ojczyzny, które przez dzikość dają wiele wspaniałych motywów malarstwu, podczas gdy Włosi, mieszkają w „ogrodzie świata” (*giardin del mondo*), który bardziej nadaje się do kontemplacji niż odtwarzania w malarstwie<sup>53</sup>. Wraz z odkryciem na nowo Lasu Hercyńskiego niemieccy humaniści wynaleźli własny, rodzimy antyk, niezależny od obcej, włoskiej starożytności. Najważniejszym z niemieckich humanistów

31 Friedmann 1980.

32 Thun 2018a, s. 10.

33 Friedmann 1980.

34 Rice 1985, s. 75–79.

35 Friedmann 1980, s. 23; Rice 1985, s. 75–79; Grzęda 2016, s. 545.

36 Thun 2018a, s. 10 i przyp. 15–18 na s. 19.

37 Rice 1985, s. 9, il. 5; Kat. wyst. Innsbruck 2018, s. 72, il. 1.

38 Rice 1985, s. 39 n.; Thun 2018a, s. 10. Eremita przez swoją ascezę i pokojowe współżycie z groźnym drapieżnikiem zbliżył się bowiem do pierwotnego, rajskiego sposobu bytowania, kiedy to prarodzice w pokoju współdzielili Eden ze wszystkimi stworzeniami. Ujarmienie lwa, któremu Hieronim wyjął cierń z łapy, jest jednocześnie symbolem pokonania własnej grzesznej natury.

39 Thun 2018a, s. 12, il. 2 na s. 11. W XV i XVI wieku na obrazach przedstawiano papugi pochodzące z subkontynentu indyjskiego, a nie z Nowego Świata, np. aleksandrettę obroźną. Papugi można zobaczyć m.in. na obrazach Giovanniego Belliniego (*Pokutujący św. Hieronim na pustyni*, 1505, Waszyngton, National Gallery of Art, nr inw. 1939.1.217). Na temat tego obrazu zob. Kalina 2012.

40 Thun 2018a, s. 12, przyp. 18 na s. 19 (tam literatura na temat symbolicznego znaczenia roślin i zwierząt w malarstwie średniowiecznym i nowożytnym). O symbolicznym znaczeniu zwierząt w przedstawieniach św. Hieronima zob. Friedmann 1980.

41 Stadlober 2006, s. 88–95.

42 Thun 2018a, s. 7.

43 M.in. *De Historia Stirpium Commentarii Insignes*, Basilea 1542.

44 M.in. *Compendium de Plantis Omnibus una cum Earum Iconibus [...]*, Verona 1571.

45 *Historia animalium*, vol. 1–5, Zurich 1551–1558.

46 Pogląd taki wyraża np. Thun 2018a, s. 8.

47 Np. bóbr na jednym z wawelskich arrasów naddrzwiowych (nr inw. ZKWawel 65, zob. Hennel-Bernasikowa, Piwocka 2017, s. 343–346, nr 65) wzorowany jest na rycinie w książce Gessnera *Historia animalium*, t. 1: *De quadrupedibus viuiparis*, Zürich 1551, s. 84.

48 Thun 2018a, s. 7 i nr kat. 12.

49 Stadlober 2006, s. 99.

50 Pereña 2018, s. 71, przyp. 6–7.

51 Wood 1993, s. 128.

52 Tacyt 2008, s. 62.

53 Giovi 1960, s. 93–139, 396–432; Krupińska-Palamarż 1980, s. 104; Wood 1993, s. 128.

podejmujących kwestię Puszczy Hercyńskiej był Konrad Celtis<sup>54</sup>. *Germania* Tacyta i pisma Celtisa były znane i, jak sądzi Christopher Wood, mogły mieć wpływ na wyobraźnię artystów, w tym Albrechta Altdorfera<sup>55</sup>.

#### Wizerunki zwierząt na obrazie

##### Święty Hieronim pokutujący na pustyni

Ikonografii poznańskiego obrazu Lancza Mateusz Grzęda poświęcił fragment swojego artykułu na temat patronatu artystycznego Jana Konarskiego<sup>56</sup>. Badacz skupił się przede wszystkim na symbolicznym przedstawieniu zwierząt<sup>57</sup>. Jego praca jest jedynym szczegółowym omówieniem ikonografii tego obrazu i tym samym głównym punktem odniesienia dla poniższych rozważań.

#### Grupa ptaków dziennych otaczających sowę

Na prawo od św. Hieronima namalowano sowę [il. 140] siedzącą na cienkiej gałązce wyrastającej z pnia drzewa, na którym wisi kapelusz kardynalski św. Hieronima i nakryty infułą herb Abdank Jana Konarskiego. Sowę otaczają trzy zwrócone w jej stronę ptaki, które Grzęda rozpoznał jako dudka, sójkę i szczygła i zinterpretował znaczenie symboliczne każdego z nich<sup>58</sup>. Identyfikacja przedstawień sowy, dudka i szczygła nie budzi wątpliwości, gdyż ptaki te są częstymi motywami w malarstwie, przy czym znaczenia im nadawane są bardzo różne. Trzeci z ptaków, którego Grzęda uznał za sójkę, właściwie nie ma żadnych cech dystynktywnych, które pozwalają ustalić jego przynależność gatunkową. Wydaje się jednak, że jest to jakiś ptak drapieżny.

Friedmann uznał sowy za nieczęsty motyw w ikonografii św. Hieronima. Wśród ponad 600 zebranych przez siebie obrazów badacz ten odnotował zaledwie 12 przedstawień, na których ukazano tego ptaka – wszystkie są realizacją tematu Pokuty Hieronima na pustyni. Friedmann zauważa, że inne zwierzęta tradycyjnie uważane za symbol grzechu i zła – na przykład węże i skorpiony – występują w wizerunkach świętego eremity znacznie częściej<sup>59</sup>. Jako ptak ciemności sowa była kojarzona z heretykami, poganami oraz Żydami – tymi, którzy nie przyjęli światła wiary w Mesjasza w osobie Chrystusa<sup>60</sup>. Dopiero około roku 1500 sowie przydano kolejne znaczenia. Bywała wówczas kojarzona z mądrością, ale również przeciwnie – z głupotą. Nadawano jej także znaczną liczbę innych, często przeczących sobie konotacji<sup>61</sup>, jednakże

pierwszym i najważniejszym jej znaczeniem symbolicznym przez wieki były zło i grzech, które miały odpowiadać niecej naturze nocnego drapieżnika żyjącego w ciemności<sup>62</sup>.

Negatywne znaczenia tradycyjnie nadawano również dudkowi – ptak ten uważany był za zwierzę nieczyste (na obrazie w Poznaniu widoczny jest również drugi dudek siedzący przed jaskinią [zob. il. 144]). W pochodzącej z XIV wieku *Buch der Natur* Konrada von Megenberg dudek został opisany w następujący sposób: *Er nistet im Schmutz und verunreinigt auch sein eigenes Nest. Es ist aber ein schöner Vogel und hat auf dem Kopf eine Federkrone, die er wie einen gekrönten Helm trägt [...] Der Wiedehopf ist das Sinnbild jedes Menschen, der unter einem guten Aeussern seine Schlechtigkeit verbirgt und ein ungetreues Herz hat, oder mit Munde das Andere spricht. [...] Pfui über Dich, Du Schandritter, Du seiest Laie oder Pfaffe, wie trägst Du Ehrenkrone in Falschheit, ohne männlichen Sinn und ohne alle Wahrheit!*<sup>63</sup>.

Konrad von Megenberg w opisie dudka skonstruował jego zamięrowanie do brudu z pięknym pozorem. W związku z taką opinią na jego temat dudek był identyfikowany z grzechami *luxuria* i *fornicatio* oraz uważany za symbol diabła i herezji<sup>64</sup>. Oprócz tego ptak ten bywał jednak również symbolem synowskiego oddania (m.in. według Alberta Wielkiego)<sup>65</sup>. Herbert Friedmann odnotował pięć dzieł zawierających wizerunki dudka w kontekście postaci św. Hieronima i wszystkie z nich są scenami pokuty świętego na pustyni (wśród nich obraz Lucasa Cranacha starszego w Innsbrucku)<sup>66</sup>. Badacz uważał też, że przedstawienia dudka nie mają większego znaczenia<sup>67</sup>. Wydaje się jednak, że w kontekście tematu Pokuty św. Hieronima na pustyni zasadą jest odczytywanie przedstawienia tego ptaka jako symbolu grzechu cychającego na pustelnika.

W przeciwieństwie do sowy i dudka wyłącznie pozytywne konotacje miał szczygieł, którego odnoszono do łaski Bożej<sup>68</sup> oraz Pasji i Zmartwychwstania Chrystusa. O powszechności wykorzystywania tego symbolu świadczy fakt, że szczygieł pojawia się na setkach obrazów<sup>69</sup>. Występuje również w wielu malarstwach przedstawiających św. Hieronima, między innymi Albrechta Altdorfera (*Pokutujący św. Hieronim na pustyni*, Kolonia, Wallraf-Richartz Museum, nr inw. 844)<sup>70</sup>, Joosa van Cleve (*Święty Hieronim w pracowni*, Princeton University Art Museum, nr inw. y1982-76)

i Albrechta Dürera (*Pokutujący św. Hieronim na pustyni*, Londyn, National Gallery, nr inw. NG6563)<sup>71</sup>.

Zasadne wydaje się interpretowanie wizerunków ptaków na poznańskim obrazie w sposób odmienny niż zaproponowany przez Mateusza Grzędę<sup>72</sup>, abstrahując od symbolicznych znaczeń każdego z osobna. Cztery stworzenia ułożone są w sposób wysoce sugestywny – trzy dzienne ptaki ewidentnie otaczają i obserwują sowę, która siedzi w bezruchu. Przedstawienie to ilustruje topos średniowiecznej literatury przyrodniczej: sowy polują nocą, ale w ciągu dnia są bezbronne wobec innych ptaków. Ponownie można odnieść się do *Buch der Natur* Konrada von Megenberg, który napisał: *Er lebt von menschlichen Auswurfstoffen, singt gar übel, und man könnte seinen Gesang besser Greinen oder Weinen nennen. Er hasst das Licht und erwacht erst, wenn andere Tiere schlafen gehen. In der Nacht sucht er seine Nahrung. Flöge er am Tage, so würden ihn alle anderen Vögel anschreien und liessen ihm keine Ruhe*<sup>73</sup>.

Topos ten ma zresztą racjonalne wytłumaczenie – sowy (a właściwie puchacze) były używane jako przynęty podczas polowania na ptaki<sup>74</sup>. Myśliwi przywiązywali je na przykład do gałęzi drzewa lub do płotu. Sama obecność tego dużego drapieznika powodowała, że inne ptaki, broniąc swojego terytorium, atakowały go i tym samym – wypłoszone ze swoich kryjówek w koronach drzew i zaroślach – wystawiały się na niebezpieczeństwo ze strony myśliwych<sup>75</sup>. Znane były również inne metody polowania z sową jako przynętą, na przykład z wykorzystaniem tak zwanego lepu na ptaki. Te formy łowiectwa były nie tylko elementem wiedzy powszechnej, nauk przyrodniczych, ale również toposem literackim i tematem emblematów<sup>76</sup>. Temat sowy walczącej z dziennymi ptakami był rozpowszechniony w sztuce XV i XVI wieku. Motyw ten pojawił się między innymi na ornamentalnym miedziorycie Martina Schongauera<sup>77</sup> oraz w dekoracjach książek<sup>78</sup>. W tych przypadkach można go traktować jako pozbawioną wszelkich znaczeń symbolicznych ozdobę odwołującą się do przyrodoznawczego toposu. Wizerunki atakowanego nocnego ptaka były również uważane za symboliczne przedstawienia kuszenia do cielesnej nieczystości. Wczesny przykład tego motywu odnajdziemy na miedziorycie Mistrza E.S. (Lehrs 214) ukazującym grających w szachy w ogrodzie miłości<sup>79</sup>. W tym



140 Sowa otoczona przez dzienne ptaki, fragment il. 1

znaczeniu sowa atakowana przez dzienne ptaki zdaje się odpowiadać sensowi pokuty Hieronima na pustyni, święty bowiem, w związku z praktykami ascetycznymi (nie tylko własnymi), pisał o erotycznych pokusach<sup>80</sup>. Sowa napastowana przez dzienne ptaki na obrazach

54 Wood 1993, s. 128–133.

55 Ibidem, s. 134. Wcześniej na temat lasu w kontekście twórczości Altdorfera zob. Silver 1983, nr 1, s. 4–43.

56 Grzęda 2016, s. 543–553.

57 Ibidem.

58 Ibidem.

59 Friedmann 1980, s. 274–285.

60 Ibidem, s. 274–285; Kobielius 2002, s. 300–302; Dittrich 2004, s. 108–114; Grzęda 2016, s. 545–546.

61 Schwarz, Plagemann 1973, szp. 302, 305, 311 n.

62 Friedmann 1980, s. 274–285; Kobielius 2002, s. 300–302; Dittrich 2004, s. 108–114; Grzęda 2016, s. 545–546.

63 *Buch der Natur* 1897, s. 189–190.

64 Kobielius 2002, s. 86–88; Dittrich 2004, s. 557–559; Grzęda 2016, s. 545–546.

65 Friedmann 1980, s. 225, przyp. 109.

66 Egg 1966, s. 52–55; Mayr 1967, s. 53–58, 158–159, nr 1; Madersbacher 2003, s. 401, il. 9, przyp. 4 na s. 410; Andergassen 2007, s. 616, nr kat. 316, s. 620–621, tabl. na s. 489.

67 Friedmann 1980, s. 224–226.

68 Kobielius 2002, s. 315–317; Dittrich 2004, s. 315–317; Grzęda 2016, s. 545–546.

69 Friedmann 1946; Friedmann 1980, s. 220.

70 Friedmann 1980, s. 220, il. 76 na s. 92.

71 Ibidem, s. 220.

72 Grzęda 2016, s. 545–546.

73 *Buch der Natur* 1897, s. 173.

74 *Symbolische Jagd*, s.p.

75 Endrődi 2018b, s. 87.

76 Więcej na ten temat zob. *Symbolische Jagd*, s.p.

77 *Hollstein's German*, vol. XLIX, s. 231, nr 115; <https://www.graphikportal.org/document/gp000004001> [stan na: 10 V 2020].

78 Endrődi 2018b, s. 87.

79 Ibidem i przyp. 8 na s. 94; <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm28> [stan na: 7 IV 2020].

80 Rice 1985, s. 75–79.



141 Gil lub grubodziób, fragment il. 1

142 Wąż, mucha i jaszczurka, fragment il. 1

143 Ptak z muchą w dziobie, bocian i jeździec, fragment il. 1

przedstawiających pokutę św. Hieronima na pustyni może się więc odnosić do umartwienia się przez pustelnika<sup>81</sup>. Przykładami obrazów wykorzystujących ten symbol są dzieła kolońskiego Mistrza Świętej Rodziny z około roku 1470 (Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. Gm28)<sup>82</sup> oraz Lucasa Cranacha starszego z roku 1502 (Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, nr inw. GG6739)<sup>83</sup>.

Albrechtowi Dürerowi lub jego bliżej nieokreśloneму naśladowcy przypisuje się rycinę z przedstawieniem walki sowy z innymi ptakami, której znaczenie jest jeszcze inne<sup>84</sup>. Drzeworyt ten towarzyszy protoemblematycznemu wierszowi, który nosi tytuł *Der Eülen seyndt alle Vögel neydig und gram (Wszystkie ptaki są wrogie [lub zazdrośczą] sobie i się na nią gniewają)*<sup>85</sup>. Tekst ten przedstawia sowę, która symbolizuje wyśmiewaną i poniżaną prostoduszność<sup>86</sup>.

Na marginesie należy dodać, że walka ptaków dziennych z sową nie jest jedynym motywem zmagających się ptaków, który zyskał popularność w XV i na początku XVI wieku. Popularne było też podniebne starcie sokoła i czapli – wykorzystali je Domenico Venetiano na swoim *Pokłonie Trzech Króli* (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, nr inw. 95A), Vittore Carpaccio na *Portrecie młodego rycerza* (Madryt, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, nr inw. 82 (1935.3))<sup>87</sup>, Dürer na ilustracjach do modlitewnika cesarza Maksymiliana I i na rycinie przedstawiającej walczących rycerzy<sup>88</sup> oraz Cranach starszy na portrecie Anny Cuspinian (*pendant* do wspomnianego już portretu Johannes Cuspiniana)<sup>89</sup>. Walka sokoła i czapli występuje również na przedstawieniach św. Hieronima na pustyni. Motyw ten jest odczytywany jako zobrazowanie dualizmu i walki dobra ze złem – dobrze odpowiada więc sensowi pokuty<sup>90</sup>.

Podsumowując, rozważania nad znaczeniem poszczególnych ptaków otaczających sowę na obrazie Lancza wydają się bezzasadne wobec ich roli jako grupy odwołującej się do znanego toposu przyrodoznawstwa, który zresztą również ma znaczenia naddane. Wykraczając poza okres, któremu poświęcona jest ta praca, warto zwrócić uwagę na przedstawienia ptasich koncertów z XVII wieku, w przypadku których tylko sowa odgrywająca rolę dyrygenta ma określone znaczenie symboliczne i definiuje wydzwięk moralny całego obrazu<sup>91</sup>.

### Gil lub grubodziób

U dołu kompozycji *Pokutującego św. Hieronima* w Poznaniu znajduje się przedstawienie niewielkiego ptaka o masywnym dziobie [il. 141]. Mateusz Grzęda uznał, że jest to wizerunek gila – symbol duszy szukającej zbawienia<sup>92</sup>. W kontekście ikonografii św. Hieronima ptak ten występuje na obrazie Albrechta Dürera (Londyn, National Gallery, nr inw. NG6563). Był też symbolem *luxurii*<sup>93</sup>. Przedstawiony ptak wydaje się jednak nie być gilem, a grubodziobem. Nie był on często przedstawiany w sztuce, a tym bardziej w wyobrażeniach św. Hieronima. Hipotetyczne przedstawienie tego ptaka Friedmann odnotował tylko w jednym przedstawieniu świętego ze Strydonu (wraz ze św. Marcinem i Antonim Opatem albo Benedyktem), manalowanym przez lombardzkiego malarza Piera Francesca Sacchiego (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie)<sup>94</sup>. Grubodziób podobnie jak gil może być uważany za symbol duszy, ale jak zauważa Friedman, *the hawfinch carried no particular symbolic meaning; any small bird could be a symbol of the soul, but this alone would hardly qualify it for a meaningful place in the faunal iconography of Jerome*<sup>95</sup>.

### Wąż lub żmija

Na poznańskim obrazie Lancza znajduje się przedstawienie węża wijącego się w górę po belce krzyża [il. 142]. Liczne węże lub jaszczurki beznogie były często występującym motywem na przedstawieniach pokutującego św. Hieronima, nie pojawiały się natomiast na wizerunkach Ojca Kościoła w pracowni. Jest to wyraźny sygnał, że mamy je interpretować przede wszystkim jako element realistycznego sztafażu (obrazowanie pustyni) i odwołanie do historycznej narracji Hieronima w liście do Eustochium<sup>96</sup>.



Wąż pojawia się głównie we włoskich redakcjach tematu, często w towarzystwie skorpionów<sup>97</sup>. Jedynym przytoczonym przez Friedmanna przykładem występowania beznogiego gada w malarstwie niemieckim jest obraz Albrechta Altdorfera w Wallraf-Richartz Museum w Kolonii (nr inw. 844)<sup>98</sup>. Badacz uważał, że w omawianym przez niego kontekście nieodmiennie symbolizował on zło<sup>99</sup>. Wąż wspinający się po belce krzyża jest rozwiązaniem nietypowym w ikonografii św. Hieronima. Wydaje się, że symbolizuje on grzech pokonany przez śmierć Chrystusa na Golgocie.

#### Ptak brodzący – bocian, czapla lub żuraw

Na lewo od dzierzżącej kamień ręki św. Hieronima, blisko tafli wody znajduje się biały ptak brodzący – sądząc po jego długich nogach i szyi [il. 143]. Mateusz Grzęda widział w nim czaplę i uznał za symbol prawdziwej miłości do Chrystusa<sup>100</sup>. Jej biało-szare pióra symbolizowały czystość (biel) i pokutę (szarość), a usposobienie – według średniowiecznych bestiariuszy – czyniło ją szczególnym wzorem dla zakonników<sup>101</sup>. Pogląd ten wywodzi się z *Etymologii* Izydora z Sewilli, który uważał, że czapla boi się deszczu, lata więc wysoko ponad chmurami burzowymi. Z tego powodu Hraban Maur twierdził, że czapla może symbolizować duszę człowieka, która lękając się doczesnej zawieruchy, kieruje swoje myśli do rzeczy boskich<sup>102</sup>. Oprócz tego czapla była uważana za zwierzę wybredne i wybierające stale ten sam pokarm, w związku



z czym widziano w niej symbol wiernego wyznawcy, który nie daje posłuchu obcym naukom. Zdaniem Friedmanna czapla nie jest częstym motywem w ikonografii św. Hieronima, a jej moralistyczne znaczenie nie jest spójne z wymową dzieł świętego ze Strydonu,

81 Endrődi 2018b, s. 87, przyp. 5–6 na s. 94 (przykłady i literatura).

82 Ibidem, il. 1 na s. 88, Kat. wyst. Innsbruck 2018, nr kat. 12.

83 Kat. wyst. Innsbruck 2018, nr kat 1 (omawiany w wielu miejscach w katalogu). Zwłaszcza Thun 2018b, s. 37–41; Thun 2018c, s. 97–107. Taką interpretację zaproponował Ludwig Grote (Grote 1965, s. 151–169, przyp. 19 na s. 166). Gábor Endrődi (Endrődi 2018b, s. 87–93) sugerował inne odczytanie tego motywu – widząc w nim symboliczne przedstawienie cyklicznej zmiany dnia i nocy. Sowa reprezentuje noc, a patrzący na nią barwny ptak, uznawany przez Endrődiego za feniksa, symbolizuje słońce. [http://lucascranach.org/AT\\_KHM\\_GG6739](http://lucascranach.org/AT_KHM_GG6739) [stan na: 7 IV 2020].

84 Johann David Passavant, który uważał ją za dzieło Dürera, sądził, że powstała w r. 1515 lub 1516 (Passavant 1860–1864, t. 3, s. 188–189, nr 199; Knappe 1964, s. 333. Niekiedy jest jednak datowana dużo wcześniej, nawet na koniec XV w., (*Symbolische Jagd*, s.p.).

85 Thum. Adam Spodaryk.

86 *Symbolische Jagd*, s.p.; Strauss 1980, s. 514.

87 Konečný 1990, s. 111–124.

88 Passavant 1860–1864, t. 3, s. 214–215, nr 291; Knappe 1964, s. 342.

89 Koeplin 1973, s. 246–250.

90 Cohen 2008, s. 61–62; Friedmann 1980, s. 213.

91 Dittrich 2004, s. 11.

92 Grzęda 2016, s. 545.

93 Dittrich 2004, s. 65–69.

94 Friedmann 1980, s. 223–224.

95 Ibidem, s. 224, 272–273.

96 Ibidem, s. 293.

97 Dittrich 2004, s. 445–456.

98 Friedmann 1980, s. 293–294, il. 76 na s. 92.

99 Ibidem, s. 294–295.

100 Grzęda 2016, s. 546.

101 Ibidem; Kobiellus 2002, s. 83–84; Dittrich 2004, s. 391–397; Kobiellus 2005, s. 148; Friedmann 1980, s. 224.

102 Symboliczne znaczenie czapli zob. Cohen 2008, s. 62–64.

który miał problem z wyrzeczeniem się pogańskich autorów<sup>103</sup>.

Oprócz czapli również żuraw był często wykorzystywany jako nośnik znaczeń. Występował w tej roli w malarstwie renesansowym i w nowożytnej emblematyce – jako symbol czujności i lojalności. Jego czujność ukazywano jako trwanie w bezruchu na jednej nodze, niekiedy z kamieniem trzymany w drugiej. Średniowieczni pisarze (za Pliniuszem) twierdzili, że odzwierciedla to zwyczaj pustelników – asceta, gdy odpoczywa w nocy, trzymając kamień, by upadł i obudził go, gdyby zasnął<sup>104</sup>. Friedmann wykazał, że motyw żurawia nie był częsty w ikonografii; odnotował jedynie trzy obrazy św. Hieronima, na których występuje. Zwrócił również uwagę na fakt, że identyfikacja ptaka na wspomnianych malowidłach jest wątpliwa. Żurawiom poza tym nadawano podobne znaczenia jak czaplom<sup>105</sup>. Na obrazie *Święty Hieronim na pustyni* Cranacha starszego w Innsbrucku (ok. 1525, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, nr inw. Gem116) żurawie przedstawiono w postaci lecącego po niebie klucza. Interpretacja brodzącego ptaka na obrazie *Lancza* jako żurawia wydaje się mało prawdopodobna, nawet biorąc pod uwagę niewielką dbałość malarza o poprawne przedstawianie zwierząt. W tle tego obrazu pojawił się natomiast żuraw-dźwig. W języku niemieckim (także w jego historycznych formach), w łacinie i grece – tak jak w polszczyźnie – słowa odnoszące się do dźwigu oraz brodzącego ptaka zachowują pokrewieństwo genezy i podobieństwo lekcji oraz grafii<sup>106</sup>. Przedstawienie żurawia-dźwigu może być jednak zupełnie przypadkowe i pozbawione znaczenia.

Ptak brodzący na obrazie *Lancza* może być również bocianem białym. Friedmann na podstawie zebranych przez siebie materiałów uznał, że zwierzę to rzadko występuje w ikonografii św. Hieronima. Badacz odnotował jedynie trzy przykłady. Dwa z nich to wizerunki pokutującego św. Hieronima: wspomniany obraz Cranacha starszego w Innsbrucku oraz relief Francesca di Giorgio (Waszyngton, National Gallery of Art, nr inw. 1957.14.12). Cechą wspólną dzieł Cranacha, Francesca di Giorgio oraz *Lancza* jest to, że ptak przedstawiony został w wodzie<sup>107</sup>. Friedmann nie potrafił przypisać bocianowi konkretnego znaczenia symbolicznego, uznał jednak, że należy go uważać za ptaka przywołującego skojarzenia pozytywne<sup>108</sup>. Bociany uchodziły za wrogów węży, tym

samym miały więc symbolizować wieczną walkę dobra i zła<sup>109</sup>.

Czaplom, żurawiom i bocianom przypisywano znaczenia odpowiadające ikonografii pokuty św. Hieronima na pustyni. Jak słusznie zauważył Friedman, w dawnym malarstwie ptaki te często były przedstawiane do tego stopnia umownie, że ich rozpoznanie gatunkowe nie jest możliwe<sup>110</sup>. *Pokutujący św. Hieronim* w Poznaniu jest dobrym przykładem tego zjawiska.

### Jeleń i łania

Na omawianym obrazie w oddali, po prawej stronie, na tle jaskini ukazano byka i łanię, która schyla głowę, by napić się ze strumienia [il. 144]. Jelenie są jednymi z najczęściej występujących zwierząt na obrazach ukazujących pokutę św. Hieronima na pustyni. Friedmann odnotował 43 dzieła 33 artystów. Jelenie – często całe ich stada – były zazwyczaj przedstawiane w oddaleniu, jako mieszkańcy dzikich ostępów, co świadczy, że miejsce przedstawione na obrazie i wybrane przez świętego na pokutę jest odludne i dzikie<sup>111</sup>. Jednocześnie jeleń jest symbolem ludzkiej duszy łaknącej zbawienia, wyobrażenia tych zwierząt uchodzą więc za symbol ascetów. Często przedstawiano je pijące ze strumienia, rzeki lub zbiornika wodnego, co wywodzi się z Psalmu 41 (Ps 41, 1: *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus*)<sup>112</sup> oraz z rozpowszechnianego w bestiariuszach przekonania, że jelenie pożerają węże. Po zjedzeniu toksycznego gada jeleni musi czym prędzej udać się do strumienia i pić z niego wodę, która neutralizuje trucziznę<sup>113</sup>. Topos ten pojawia się również dwukrotnie w pismach św. Hieronima. Pierwszym jest kazanie dla neofitów wygłoszone w czasie wigilii paschalnej, a drugim – komentarz do Psalmu 41. W obu pismach Hieronim wspomina nie tylko o tym, że jelenie mają w pogardzie jad węży, ale również o tym, że po rozszarpaniu gada zwierzęta te czują wielkie pragnienie. Analogicznie, jak tłumaczy św. Hieronim, człowiek, gdy pozna grzechy świata, pragnie przyjść do Chrystusa i przez chrzest doznać odpuszczenia grzechów<sup>114</sup>.

Motyw jelenia pijącego ze strumienia był bardzo popularny w szesnastowiecznym malarstwie północnej Italii. Występuje on między innymi na enigmatycznym obrazie młodego rycerza pędzla Vittore Carpaccia (Madyryt, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,



nr inw. 82 1935.3)<sup>115</sup>. Jelenie na obrazie Lancza nie gaszą pragnienia w strumieniu, ale są przedstawione w jego bezpośrednim sąsiedztwie.

#### Królik lub zając

Po lewej stronie obrazu, przy krawędzi tablicy widoczne jest przedstawienie zająca lub królika [il. 145]. Rozróżnienie tych dwóch gatunków jest w malarstwie przeważnie niemożliwe. Dokładna identyfikacja nie ma jednak znaczenia, ponieważ oba zwierzęta były nośnikami tych samych znaczeń symbolicznych. Zestawienie Friedmanna wykazało, że króliki i zające są jednymi z najczęściej występujących zwierząt w ikonografii św. Hieronima, niosącymi różne znaczenia symboliczne. Najczęściej wiązano je z płodnością, niekiedy rozumianą jako lubieżność, oraz z łagodnością i strachliwością. Na obrazie Adriaena Isenbrandta w Sankt Petersburgu (Ermitaż, nr inw. ΓΘ-436) znajduje się przedstawienie królika lub zająca pożeranego przez lwa. Motyw ten rozumiany jest jako zobrazowanie przezwyżyczenia cielesnych rozkoszy<sup>116</sup>. Być może więc wizerunki królików lub zające na obrazach pokutującego św. Hieronima należy interpretować jako symbole zagrożenia grzechem nieczystości, które pustelnik przewycięża. Inną



144 Jaskinia, dudek, para jeleni i niedźwiedź, fragment il. 1

145 Królik lub zając, fragment il. 1

146 Lis i kaczki, fragment il. 1



interpretację symbolicznego znaczenia zające w sztuce zaproponował Pavel Kalina w tekście o *Świętym Hieronimie pokutującym na pustyni* pędzla Giovanniego Belliniego. Na obrazie tym widnieją dwa zające pod skalnym łukiem. Badacz uznał, że jest to nawiązanie do komentarza św. Augustyna do Psalmu 104 (103), w którym Ojciec Kościoła stwierdził, że ludzie są zającami, które mają szukać schronienia w skale symbolizującej Chrystusa<sup>117</sup>.

#### Kaczki i lis

W strumieniu, z którego piją jelenie, przedstawiono kilka pływających kaczek [il. 146]. Ptakom tym przypisuje się kilka niekiedy

103 Friedmann 1980, s. 148, 224.

104 Cohen 2008, s. 67–70.

105 Friedmann 1980, s. 204–205.

106 Thun 2018c, s. 99, przyp. 19–20 na s. 106.

107 Friedmann 1980, s. 297–298.

108 Ibidem, s. 298, Cohen 2008, s. 70–72.

109 Thun 2018c, s. 100, przyp. 17 na s. 106; Dittrich 2004, s. 513.

110 Friedmann 1980, s. 204–205.

111 Ibidem, s. 205–207.

112 Ibidem.

113 Szerzej na temat jelenia jako pożeracza węży: Bath 1992, s. 208–219, 237–274.

114 Bath 1992, s. 212–213.

115 Cohen 2008, s. 81.

116 Friedmann 1980, s. 286–288; Dittrich 2004, s. 194–206.

117 Kalina 2012, s. 351–352.

sprzecznych znaczeń – występują jako symbol duszy, miłości małżeńskiej, grzechu *luxurii*, głupoty oraz miłości do Chrystusa i zawierzenia mu<sup>118</sup>. Na obrazie Lancza w pobliżu kaczek siedzi lis, który zdaje się czyhać na niczego nieświadome ptaki. Drapieżnik ten był często symbolem szatana i nierzadko identyfikowano go z heretykami<sup>119</sup>. Motyw lisa polującego na ptaki występuje na obrazie Hieronymusa Boscha ukazującym Pokutę św. Hieronima (Gandawa, Museum voor schone Kunsten, nr inw. 1908-H), jednak drapieżnik nie poluje na kaczki, ale na koguta. Zwierzęta znajdują się u dołu kompozycji, a lis leży zwinięty w kłębek jakby spał. Ma to symbolizować fałsz i diabła – udając, że śpi, czeka, by nieuważny ptak zbliżył się do niego<sup>120</sup>. Jest to równocześnie jedyny wizerunek tego drapieżnika, który Friedmann odnotował w kontekście ikonografii św. Hieronima<sup>121</sup>. Motyw lisa nastającego na życie koguta znajduje się również na rysunku Albrechta Altdorfera zdobiącym kartę bb6 verso modlitewnika cesarza Maksymiliana I w Besançon (Bibliothèque municipale de Besançon, nr inw. Res. 67.633)<sup>122</sup>.

Należy uznać, że kaczki na obrazie Lancza nie są nośnikami żadnych konkretnych symbolicznych znaczeń. Istotna jest ich relacja z drapieżnikiem, którego zamiary symbolizują podstępność szatana zastawiającego sidła na pokutującego.

### Niedźwiedź

Nie można dokładnie określić przynależności gatunkowej brunatnego zwierzęcia stojącego u wejścia do jaskini na poznańskim obrazie Lancza, jednakże najprawdopodobniej jest to niedźwiedź [il. 144]. Zwierzę to nie występuje często na przedstawieniach św. Hieronima. Herbert Friedmann odnotował jedną rzeźbę i siedem obrazów przedstawiających tego świętego w towarzystwie niedźwiedzia. Wszystkie one ukazują Ojca Kościoła pokutującego na pustyni i wszystkie zostały wykonane przez włoskich artystów<sup>123</sup>. Na większości obrazów wymienionych przez tego badacza niedźwiedź jest bierny, tak jak na poznańskim malowidle Lancza. Inaczej jest na dziele Filipina Lippiego (Londyn, National Gallery, nr inw. NG293) i na grafice Domenica Campagnoli (Bartsch 2), gdzie przedstawiono konfrontację niedźwiedzia z lwem – atrybutem św. Hieronima. Symboliczne znaczenie niedźwiedzia nie jest jasne. Drapieżnik ten

często występuje jako uosobienie zła, diabła lub gniewu. Badacz zwrócił również uwagę na to, iż w starożytności i średniowieczu uważano, że lwy i niedźwiedzie wydają potomstwo w bezkształtnej formie lub nawet bez życia i dopiero trzy dni po narodzinach nadają mu kształt poprzez wylizanie go. Przekonanie to interpretowano jako analogiczne do kształtowania człowieka na nowo pod wpływem Słowa Bożego, a trzydniowy okres bezkształtności młodych zwierząt uważano za symboliczny odpowiednik czasu między śmiercią a zmartwychwstaniem Chrystusa. Znane są również żywoty świętych, w których niedźwiedź odgrywa podobną rolę jak lew w żywocie św. Hieronima<sup>124</sup>. Na negatywne, diaboliczne konotacje niedźwiedzia na obrazie Lancza wskazuje jego zestawienie z dudkiem i lisem [il. 144–145]. Nie można również wykluczyć, że mamy do czynienia z przedstawieniem innego zwierzęcia, na przykład borsuka, który jest jeszcze rzadszym motywem w ikonografii św. Hieronima i jego znaczenie jest jeszcze bardziej niejasne – Friedmann skłania się ku opinii, że nie ma on żadnych konotacji symbolicznych<sup>125</sup>. Może to nawet być dzik, który wcale nie występuje w przedstawieniach pokuty św. Hieronima<sup>126</sup>.

### Jeździec na koniu

W tle poznańskiego obrazu widnieje wyobrażenie jeźdźca na koniu [il. 143]. Tego rodzaju motyw występuje między innymi na obrazie Madonny z Dzieciątkiem Lucasa Cranacha starszego w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu (ok. 1510, bez nr. inw.)<sup>127</sup>, na portretach Margarete Roth z domu Vöhlin i Hansa Rotha autorstwa Bernharda Strieglę (1527, Londyn, National Gallery, nr inw. 1947.6.5.a–1947.6.5.b)<sup>128</sup> oraz w Madonnie Hellerów Dürera (Waszyngton, National Gallery of Art, nr inw. 1595.2.16 a,b)<sup>129</sup>. Koń był tradycyjnym symbolem dumy, ale również niepohamowania żądz. Przedstawienie jeźdźca miało natomiast być postrzegane jako antagonizm między ciałem a duszą<sup>130</sup>. O ile w przypadku wymienionych obrazów wyobrażenia jeźdźców są raczej pozbawione znaczeń symbolicznych, o tyle w malowidle Lancza sens tego motywu zdaje się odpowiadać religijnemu znaczeniu wizerunku pokutującego pustelnika. Poza omawianym obrazem motyw jeźdźca nie występuje w ikonografii św. Hieronima<sup>131</sup>, nie można więc wykluczyć, że jest on wyłącznie sztafązem.





### Muchy

Na poznańskim obrazie *Lancza* występują aż trzy muchy. Pierwsza z nich tkwi w dziobie ponadnaturalnych rozmiarów sikorki siedzącej na lewo od pustelnika [il. 147], druga ukazana jest na obnażonym udzie świętego [il. 148], a trzecia – pod krzyżem, przed którym modli się eremita [il. 142]. Ta ostatnia, podobnie jak pierwsza, jest obiektem polowania drapieżnika – choć jeszcze pozostaje wolna, czai się na nią jaszczurka. Mucha, mimo ważkości znaczeń symbolicznych, których jest nośnikiem, nie występuje często w przedstawieniach św. Hieronima<sup>132</sup>. Warto w tym miejscu zauważyć, że André Pigler nie odnotował żadnego przedstawienia świętego ze Strydonu, na którym znajdowałyby się ten owad<sup>133</sup>. Z kolei Friedmann odnalazł zaledwie trzy takie przedstawienia<sup>134</sup>. Także Mateusz Grzęda, analizując motyw muchy na poznańskim obrazie *Lancza*, nie odnotował innego obrazu św. Hieronima, na którym widnieje jej wyobrażenie<sup>135</sup>. Opierając się na dotychczasowych badaniach, Grzęda omówił dwie zasadnicze warstwy znaczeniowe tego motywu: jedną wywodzącą się ze średniowiecznego symbolizmu oraz drugą – humanistyczną<sup>136</sup>. Poszukiwania piszącego te słowa również pozostały bezowocne.

### Mucha jako element obrazowania mimetycznych możliwości malarstwa

Za źródło iluzjonistycznych motywów, w tym także muchy, w malarstwie XV i XVI wieku uważa się<sup>137</sup> literacki topos wywodzący się z opowieści o rywalizacji Zeuksisa i Parrasiosa zawartej w *Historii naturalnej* Pliniusza. Zeuksis miał namalować winogrona w sposób tak doskonały, że oszukały oczy ptaków, które zlatywały się do nich. Parrasios natomiast



miał namalować kurtynę zasłaniającą obraz w sposób tak przekonujący, że gdy Zeuksis zobaczył jego dzieło, chciał odsłonić namalowaną kurtynę. Zwycięstwo tym samym należało do Parrasiosa, który potrafił oszukać nie tylko oczy zwierząt, ale również doskonałego w swojej sztuce Zeuksisa<sup>138</sup>. Starożytne teksty przekazują również inne tego rodzaju historie. Pliniusz opowiada, że Apelles namalował konia tak wiernie, że ogiery widząc to malowidło rżały. Według *Geografii* Strabona Protagoras miał tak doskonale namalować

147 Mucha w dziobie ptaka, fragment il. 1

148 Mucha na udzie św. Hieronima, fragment il. 1

118 Friedmann 1980, s. 211.

119 Kobielius 2002, s. 130–134, 192–196; Dittrich, 2004, s. 166–172, 411–421; Grzęda 2016, s. 546.

120 Friedmann 1980, s. 216.

121 Ibidem, s. 142, 216, il. 112 na s. 143.

122 Lange Krach 2018, s. 329, il. 26.

123 Friedmann 1980, s. 194–197, il. 36 na s. 60, il. 56 na s. 78, il. 81 na s. 98, il. 142–143 na s. 194–195.

124 Ibidem, s. 196–197.

125 Ibidem, s. 193.

126 Friedmann nie odnotował żadnego obrazu św. Hieronima zawierającego wyobrażenie dzika. Na temat niedźwiedzi w kulturze zob. Kiersnowski 1990.

127 [http://lucascranach.org/PL\\_DMW](http://lucascranach.org/PL_DMW) [stan na: 12 V 2020].

128 Kat. wyst. Wien 2011, s. 260–261, nr 167–168 (oprac. M. Nielke).

129 Kat. wyst. Nürnberg 2012, s. 336–337, nr kat.53 (oprac. P. Grosse).

130 Cohen 2008, s. 81.

131 Friedmann nie odnotował żadnego obrazu św. Hieronima zawierającego wyobrażenie jeźdźcy.

132 Friedmann 1980, s. 214–216.

133 Pigler 1964, s. 47–64.

134 Friedmann 1980, s. 214, il. 149 na s. 215, il. 41 na s. 64.

135 Grzęda 2016.

136 Ibidem, s. 547, przyp. 71. Badacz ten cytuje ważniejszą literaturę dotyczącą motywu muchy, a podstawą jego rozważań jest przede wszystkim artykuł Lubomíra Konečného. Literatura: Pigler 1964, s. 47–64; Gaskell 1981, s. 164; Chastel 1984; Chastel 1986, s. 24–25; Kühnel 1989, s. 285–305; Ronen 1989, s. 105–122; Chastel 1990, s. 235–240; Arasse 1992, s. 117–126; Delbecke 2000, s. 179–223; Eörsi 2001, s. 7–22; Jurkovic 2003; Jurkovic 2004, s. 4–23; Konečný 2006, s. 41–49 (cytuje całą literaturę przedmiotu); Studničková 2009, s. 253–261; Studničková 2012, s. 185–188.

137 Np. Konečný 2006 (tam wcześniejsza literatura).

138 Ibidem, s. 41–42.

kuropatwę, że gdy hodowcy pokazali ptakom malowidło, te myślały, że widzą żywe zwierzę<sup>139</sup>. Filostrat Starszy w *Obrazach* opisał malowidło, na którym umieszczono przedstawienie pszczoły siedzącej na kwiecie: „malowidło [...] to i rosę toczy z kwiatów, na których nawet jakaś pszczoła usiadła, nie wiem, czy zwiedziona obrazem, czy też może trzeba, abyśmy i my ulegli złudzeniu, że ona jest tu naprawdę?”<sup>140</sup>. Żaden ze starożytnych autorów nie wspomina jednakże o doskonale namalowanej musze.

W wiekach XV i XVI iluzjonistycznie namalowana mucha była chętnie wykorzystywana przez artystów w celu zademonstrowania mimetycznych możliwości malarstwa. W tym czasie motyw ten zaczął pojawiać się również w pismach z zakresu historii i teorii sztuki. Giorgio Vasari w *Żywotach najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* zamieścił anegdotę, według której Giotto namalował na obrazie muchę tak doskonale, że Cimabue próbował ją przegonić<sup>141</sup>. Opowieść o musze pojawia się także u Filareta w *Trattato di Architettura* oraz w dziele Giovanniego Paola Lomazza, u którego występuje w kontekście obrazu ze św. Hieronimem: „Gdy Andrea Mantegna był czeladnikiem malarskim w Mantui, domalował on muchę na rzęsie lwa na ukazującym św. Hieronima obrazie swego mistrza, gdy ten poszedł jeść. Mucha była tak bliska rzeczywistości, że po powrocie mistrz zaczął ją odganiać rękawem. Potem, gdy zdał sobie sprawę, że została ona namalowana, był zazdrosny i zwolnił Mantegnę”<sup>142</sup>. W XV i na początku XVI wieku motyw muchy pojawiał się w malarstwie zarówno włoskim, jak i północnoeuropejskim<sup>143</sup>. Ciekawym kontekstem dla iluzjonistycznych malarskich przedstawień much są pisma humanistów początku quattrocenta. Manuel Chryzoloras uważał, że gdy widzimy najróżniejsze, nawet najdziwniejsze stworzenia, to pozostajemy niewzruszeni, ale zaskakują nas malowane wizerunki „konia, wołu, rośliny, ptaka czy nawet muchy, robaka lub komara”<sup>144</sup>. Podobną opinię wyraził nieco później jego uczeń, Guarino da Verona. Uważał on, że nie mniej docenilibyśmy talent i umiejętności wielkich malarzy, gdyby zamiast malować nagie ludzkie ciała, wykonywali przedstawienia ukazujące „robaki, węże, myszy, skorpiony, muchy” i inne dziwne zwierzęta<sup>145</sup>.

Pierwsza próba ukazania muchy na obrazie tablicowym nastąpiła przed połową XV wieku

w południowych Niderlandach i jest wiązana z Robertem Campinem (zaginiony tryptyk św. Łukasza z kościoła ewangelickiego w Stolzenhain)<sup>146</sup>, następnie motyw ten pojawił się w malarstwie Włoch<sup>147</sup> oraz w innych północnoeuropejskich ośrodkach<sup>148</sup>. Jeden z najbardziej znanych wizerunków muchy w malarstwie europejskim znajduje się dzieło Petrusa Christusa z roku 1446 przedstawiającym kartuza (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, nr inw. 49.7.19). Malowany owad siedzi na iluzjonistycznie malowanej ramie, łudzając widza, który nie wie, czy ma do czynienia z prawdziwą muchą na malowanej ramie, czy z namalowaną muchą na prawdziwej ramie. Zdaniem Lubomíra Konečného obraz ten ilustruje przełomowy moment w malarstwie europejskim, gdy świadomi swoich możliwości mimetycznych malarze zaczęli grę z widzem<sup>149</sup>.

Iluzjonistyczny motyw *musca depicta* występuje również w malarstwie północnowłoskim XV wieku, czego najbardziej znanym przykładem jest *Madonna z Dzieciątkiem* Carla Crivelliego (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, nr inw. 49.7.5). W porównaniu do postaci Jezusa i Marii mucha namalowana została w nieproporcjonalnie dużej skali, celowo wywołując wrażenie prawdziwego owada siedzącego na powierzchni tablicy. Towarzyszy temu jednak odczucie, że mucha jest częścią przedstawienia, ponieważ Dzieciątko Jezus reaguje na jej obecność strachem lub ciekawością. Dwuznaczny jest również sposób malowania owada – jeśli rzeczywiście siedzi on na powierzchni malowidła, to dlaczego rzuca cień zgodnie z kierunkiem padania światła w obrazie? Podobnie niejasny jest status *cartellino* z inskrypcją OPVS KAROLI CRIVELLI VENETI<sup>150</sup>.

Konečný<sup>151</sup> – na podstawie prac Anne-Marie Lecoq<sup>152</sup> i Haralda Jurkovic<sup>153</sup> – wyznaczył trzy warunki, które powinna spełnić namalowana mucha, aby mogła być mylnie wzięta za prawdziwego owada, a tym samym uznana za *trompe-l'oeil*: 1. przedstawienie cechuje znaczny realizm; 2. namalowany owad jest naturalnej wielkości (ok. 5–15 mm), ale nieproporcjonalny do namalowanej rzeczywistości; 3. mucha jest przedstawiona równoległe do powierzchni obrazu (może również siedzieć na przedmiocie, którego płaszczyzna namalowana jest frontalnie – np. na ścianie). Obrazem spełniającym wszystkie te kryteria jest wiązana z Carlem

Crivellim lub jego warsztatem *Święta Katarzyna* z roku 1491 (Londyn, National Gallery, nr inw. NG907.1)<sup>154</sup>.

Należy zadać pytanie o to, jak malowane muchy znalazły się w repertuarze motywów znanych Michałowi Lanczowi. Wydaje się, że mógł je przejąć od Albrechta Dürera, ale trudno wskazać konkretny wzór. Lancz raczej nie mógł znać *Święta Różańcowego* tego artysty z roku 1506 (Praga, Národní galerie, nr inw. O 1552), które zostało namalowane dla Wenecji. Być może znał powstały dwa lata wcześniej *Pokłon Trzech Króli* (Florencja, Galleria degli Uffizi nr inw. 1890, 1434), na którym mistrz umieścił końską muchę<sup>155</sup>. Lubomir Konečný wskazał cztery potencjalne źródła, z których Dürer mógł zaczerpnąć ten motyw. Po pierwsze, mógł on zapoznać się z włoską modą na malowanie iluzjonistycznych owadów już w czasie swojej domniemanej pierwszej włoskiej podróży (1494–1495)<sup>156</sup>, co wydaje się mało prawdopodobne, podobnie jak sam wczesny pobyt w Italii, który nie jest udokumentowany źródłowo. Po drugie, mógł przejąć motyw *musca depicta* od Jacopa de' Barbari, z którym spotkał się w Wittenberdze w roku 1504<sup>157</sup>. Iluzjonistyczne zabawy z widzami były znane Włochowi, który w roku 1495 wykonał portret włoskiego teoretyka perspektywy Luki Pacioli, na którym malował muchę siedzącą na *cartellino* (Neapol, Galleria Nazionale di Capodimonte, nr inw. Q 58)<sup>158</sup>. Po trzecie, mógł zapoznać się z tym motywem dzięki franko-flamandzkim iluminowanym rękopisom<sup>159</sup>. Po czwarte, mógł się z nim zetknąć w latach 1490–1495, oglądając w czasie podróży dzieła malarzy transalpejskich, takie jak *Autoportret malarza i jego żony* Mistrza z Frankfurtu (Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, nr inw. 5096)<sup>160</sup>. Colin Eisler sądził natomiast, że mucha namalowana przez Dürera w *Święcie Różańcowym* jest jego odpowiedzią na przedstawienie tego owada w *Zwiastowaniu Marii* wykonanym dla kościoła Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą w Wenecji przez Cimę da Conegliano w roku 1495 (Sankt Petersburg, Ermitaż, nr inw. ГЭ-256)<sup>161</sup>. Zdaniem Konečnego Dürer niewątpliwie znał starożytne przekazy o malarstwie iluzjonistycznym, które stały się punktem wyjścia dla Erazma z Rotterdamu, Konrada Celtisa, Christoph'a Scheurla czy Wilibalda Pirkheimera, którzy porównywali norymberskiego mistrza między innymi do Apellesa i Zeuksisa. Scheurl i Celtis

wspominają ponadto historię o tym, że pies Dürera uznał autoportret pana za rzeczywistą osobę. Scheurl twierdził nawet, że widział ten obraz, a na nim zaschnięty ślad świadczący o tym, że pies go polizał<sup>162</sup>.

Jedynym współczesnym utworem poświęconym motywowi iluzjonistycznie namalowanej muchy jest wiersz Georgiusa Sibutusa (ok. 1480–po 1528), który od roku 1505 był poetą dworskim księżąt saskich w Wittenberdze<sup>163</sup>. Wiosną 1507 roku opublikował on w Lipsku utwór *Pieśń o Musze Kiliana ułożona w trzy godziny* (*Carmen in tribus horis editum de musca Chilianea*)<sup>164</sup>. Celem poematu było uczczenie Lucasa Cranacha starszego, który w tym czasie przybył na dwór saski. Ma on charakter żartobliwy. Tytuł sugeruje niezwykle szybkie powstanie wiersza, co André Chastel zinterpretował jako nawiązanie do inskrypcji na obrazie *Chrystus wśród uczonych w Piśmie* Albrechta Dürera z roku 1506 (Madryt, Thyssen-Bornemisza Museum, nr inw. 134; 1934.38)<sup>165</sup>, głoszącej, iż jest to dzieło powstałe w pięć dni (*Opus quinque dierum*). Tytuł ma również charakter ironiczny – określona w nim, z pozoru błaha

139 Ibidem, s. 42.

140 Filostrat Starszy 2004, s. 162; Konečný 2006, s. 42.

141 Konečný 2006, s. 43–44. Nie wydaje się jednak, żeby Vasari sam wymyślił anegdotę w oparciu o Pliniusza. Podobną historię, również o Giotcie i Cimabuem, przytacza Filarete w *Trattato di Architettura* z lat 1461–1464. Zob. Konečný 2006, s. 43–44, przyp. 23.

142 Cyt. za: Grzęda 2016, s. 548.

143 Grzęda 2016 wymienia dzieła Carla Crivellego, Giorgia Schavione, Francesca Squarcione, Cimy da Conegliano, Mistrza z Flémalle oraz tzw. Mistrza z Frankfurtu (Henrik van Wueluwe?) i Albrechta Dürera.

144 Konečný 2006, s. 43

145 Ibidem.

146 Thürlemann 1992, s. 543; Konečný 2006, s. 45, przyp. 29.

147 Pigler 1964, s. 47–64. Badacz ten wymienił 19 przykładów ze sztuki włoskiej w kolejności chronologicznej.

148 Przykłady zob. Bergström 1955, s. 303–308; Pigler 1964, s. 47–64; Friedmann 1980, s. 214–216; Kühnel 1989, s. 285–305; Strieder 1993, il. na s. 69; Kat. wyst. Washington 2002, s. 163–179.

149 Konečný 2006, s. 45.

150 Ibidem, s. 46, przyp. 33, 34 na s. 46 (tam literatura).

151 Ibidem, s. 46.

152 Lecoq 1996, s. 105.

153 Jurkovic 2004, s. 4–8.

154 Konečný 2006, s. 46, przyp. 37 na s. 46.

155 Ibidem, s. 47, przyp. 44 na s. 47

156 Ibidem, s. 46.

157 Ibidem, s. 47.

158 Ibidem.

159 Ibidem.

160 Ibidem.

161 Eisler 1991, s. 130.

162 Wuttke 1967, s. 323, 325; Marschke 1998, s. 99.

163 *Deutscher Humanismus* 2012, szp. 893–894.

164 Georg Daripinus Sibutus, *Georgij Sibuti Daripini Poete et Oratoris laureati Carme[n] in tribus horis editum de musca Chilianea*, Lips[ia]e 1507, s.p.

165 Chastel 1986, s. 25–26.

tematyka zdaje się bowiem nie odpowiadać powadze formy łacińskiego wiersza skreślonego ręką uczonego humanisty i dworskiego poety laureata. Pretekstem do powstania tego niewielkiego dzieła była następująca sytuacja: Kilian Reuter, były uczeń Sibutusa, zobaczył posiadany przez swojego dawnego mistrza ekslibris z przedstawieniem ptaka (piegży) trzymającej muchę w dziobie. Kilian próbował przerysować muchę z rysunku w książce, ale jego nadzieja, że *Ipse ego Zeusis* [...] & [...] *Apelles ero* okazała się płonna i doprowadziła do sytuacji komicznej – nikt nie rozpoznawał, co przedstawia jego rysunek<sup>166</sup>. Stronę tytułową poematu zdobi drzeworyt autorstwa Lucasa Cranacha starszego. Widnieje na nim odwzorowanie ekslibrisu, z którego Kilian chciał skopiować muchę, a ponad nim odzwierciedlenie nieudanego rysunku Kiliana [il. 236]<sup>167</sup>. Wiersz kończy się radą dla młodzieńca, aby porzucił tego rodzaju próby, bo tylko prawdziwy mistrz potrafi narysować muchę:

Qualis Praxiteles pingendi doctus in arte  
 Aut alij multi quos secula nostra probatos  
 Pictores norunt. Inter quos gloria prima  
 Hic viuuit Lucas nostro sub principe moller  
 Qui turpi nostros vetula decepit ocellos  
 Quam pinxit. Multas etiam picture puellas  
 Ipsius ostendit, quas longo tempore vidi  
 Atque prius noui, quarum vultus faciesque  
 Ars sua me docuit rursus meminisse poetam  
 Ut reor hic omnem pingendi nouerat artem  
 Cui iam non similis toto laudatur in orbe  
 Vix tarnen audacem tentaret pingere muscam  
 Pingeret Albertus vix hanc cognomine Dürrer  
 Pictura Venetos nostro qui vicit in euo  
 Vix hanc Ernestus Traiecti pictor in vrbe  
 Inferioris, olim cicinit qui carmina mecum  
 Dum colui terras externis exul in oris<sup>168</sup>

Sibutus z jednej strony wychwalał Cranacha jako największego malarza swoich czasów, z drugiej zaś stwierdził, że nie podołał on zadaniu namalowania muchy. Podobnie twierdził, że i Dürer nie poradził sobie do końca z tym zadaniem, choć przewyższył w sztuce malarskiej Wenecjan. Zdaniem Konečnego zestawienie mucha–Dürer–Wenecja może się odnosić tylko do *Święta Różańcowego*, które powstało rok przed wierszem Sibutusa i natychmiast stało się szeregiem znane<sup>169</sup>.

W roku 1507 motyw iluzjonistycznie namalowanej muchy wykorzystał po raz pierwszy Hans Baldung Grien w kwaterze ołtarza przedstawiającej *Męczeństwo św. Sebastiana* (Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. Gm1079)<sup>170</sup>. Retabulum to było prawdopodobnie pierwszym samodzielnym dziełem malarza, dlatego – zdaniem Josepha Koerner<sup>171</sup> i Sabine Söll-Tauchert<sup>172</sup> – chciał w nim zaprezentować artystyczną sprawność nabytą w warsztacie Dürera, a także pełną niezależność. Autoprezentacji miało służyć umieszczenie na obrazie autoportretu<sup>173</sup> i wykorzystanie motywu iluzjonistycznie namalowanych much<sup>174</sup>. Malarz przedstawił dwa owady: jeden na łydce oprawcy, a drugi na brzechwie (tuż przy lotkach) strzały wbitej w udo męczennika. Miejsce na łydce wybrano zapewne ze względów kolorystycznych – na żółtym tle czarny owad doskonale się wyróżnia. Przedstawienie to spełnia wszystkie trzy postulaty Konečnego, pozwalające je uznać za *trompe-l'oeil*<sup>175</sup>.

Na koniec warto przytoczyć opinię Mateusza Grzędy, że mucha przedstawiona na obrazie św. Hieronima w Poznaniu była popisem artystycznego mistrzostwa oraz „wizualną refleksją nad naturą malarstwa, a Michał Lancz był bez wątpienia artystą obytym z aktualną problematyką artystyczną<sup>176</sup>. Jest to wniosek w pełni uzasadniony, nie wyczerpuje jednak całej problematyki.

### Mucha jako motyw religijny

Iluzjonistycznie namalowana mucha może być interpretowana nie tylko w kategoriach reprezentacji mimetycznych możliwości malarstwa i autoprezentacji dumnego malarza. *Musca depicta* występowała w iluminowanych rękopisach już w XV wieku, ale ich znaczenie przeważnie umyka uwadze badaczy<sup>177</sup>. Josef Krása wywodził ją z Pliniuszowskiej anegdoty o rywalizacji Zeuksisa i Paraziosa<sup>178</sup>, Konečný zauważył jednak, że mimo relatywnie dobrej dostępności dzieła tego autora w średniowieczu interpretacja Krásy jest nieco anachroniczna. Jego zdaniem bardziej zasadne jest sięgnięcie do interpretacji biblijnych. Belzebub, którego imię bywało odczytywane jako „Pan/Władca much” (prawdopodobnie obraźliwe przekształcenie *בַּעַל זְבוּב* na *בַּעַל זְבוּב*), jest jednym z fałszywych bożków i demonów wymienianych w Starym Testamencie, w Nowym Testamencie określanym jako władca złych duchów (Łk 11, 15) i książę

diabłów (Mt 12, 24). Lekcja imienia demona jako „Władca much” oraz różne fragmenty Starego Testamentu (przede wszystkim Wj 8, 20–32) utrwaliły powszechne w średniowieczu wyobrażenie muchy jako nosiciela plag oraz symbol grzechu, nieczystości rytualnej i zła<sup>179</sup>. Jako taka, może w malarstwie wskazywać na grzesznika. W ten sposób bywa interpretowana w przypadku wspomnianego Sebastiansaltar Hansa Baldunga Griena<sup>180</sup> albo dwóch tablic Pasji z Karlsruhe powstałej około 1450–1455 (być może Hans Hirtz, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, nr inw. 2911). W scenie Biczowania owad siedzi na potylicy ubranego na zielono sługi słuchającego poleceń Piłata, a w scenie Koronowania cierniem – na oprawcy podającym Chrystusowi berło z trzciny<sup>181</sup>. Muchę siedzącą na oprawcy zobaczyć można także w górno-reńskim przedstawieniu Kalwarii z lat około 1435–1445 (Frankfurt nad Menem, Städel Museum, nr inw. 1799).

Mucha ma też konotacje związane z cielesnością. Wspomniano już, że jedna z nich na obrazie głównym Sebastianaltar Hansa Baldunga siedzi na brzuchach strzały wbitej w udo męczennika i spija jego krew. Zdaniem Sabine Söll-Tauchert obecność owada na ranie św. Sebastiana należy rozumieć jako objaw zbliżającej się śmierci, nietrwałości doczesnej powłoki człowieka, którą wkrótce opuści nieśmiertelna dusza<sup>182</sup>. Motyw muchy na ranie występuje niekiedy w obrazach *Vanitas*, na przykład na dziele ulmskiego mistrza *Para martwych kochanków* z około roku 1470 (Strasburg, Musée de l'Œuvre de Notre-Dame, nr inw. 1442). Muchy, żaby i inne zwierzęta obsiadają ich rozkładające się ciała, a na odwrocie obrazu przedstawiono kochanków jako młodych, elegancko ubranych ludzi w kwitnącym ogrodzie (Cleveland Museum of Art, nr inw. 1932.179). Ma to przypominać o skutkach oddawania się wyłącznie ziemskim rozkoszom<sup>183</sup>.

W ten sposób należy również interpretować muchę siedzącą na udzie św. Hieronima na obrazie Lancza w Poznaniu. Jej znaczenie wanitatywne dobrze koresponduje z tematem Pokuty św. Hieronima na pustyni, a w przypadku obrazu Lancza także z fragmentem Księgi Koheleta wyeksponowanym na kartach kodeksu trzymanego przez pustelnika. Owad wskazuje grzeszną cielesność, której asceta się wyzbywa. Nie bez znaczenia jest fakt, że czarna mucha siedząca

na bladej skórze świętego umieszczona jest mniej więcej na takiej wysokości, że klęczący przed obrazem i modlący się biskup Jan Konarski miał ją zapewne przed oczami. Podobnie miała może działać na oranta mucha spoczywająca na obnażonej piersi Chrystusa jako Męża Boleści na obrazie Giovanniego Santiego z około roku 1490 (Budapeszt, Szépművészeti Múzeum, nr inw. 51.799)<sup>184</sup>. Jej znaczenie było jednak zapewne inne – dobitnie unaczniła wcielenie Boga.

### Sikorka i jaszczurka polujące na muchy

Na omawianym obrazie znajdują się przedstawienia dwóch zwierząt polujących na muchy.

166 Ibidem.

167 Rupprich 1956, t. 3, s. 461; Kat. wyst. Basel 1974, t. 1, 214, 217, il. 118, nr 163, s. 252; Chastel 1986; Pfisterer 2003 s. 205–233; Schirmermeister 2003; Kat. wyst. Coburg 2010, s. 289, nr kat. 2.3.08 (oprac. U. Pfisterer); *Deutscher Humanismus* 2012, szp. 893–894.

168 „Tak jak Praksyteles, uczony w sztuce malowania / Lub wielu innych w naszym wieku. / Uznanych malarzy. Wśród nich najznamienszy / Lucas [Cranach – A.S.] naszego księcia malarz. / Który haniebnie nasze oczy oszukał staruchę / namalowawszy. Wiele także jego obrazów dziewczęta / przedstawia, które dawno już widziałem. / I wpięrow, których twarze i kształty / Jego sztuka nauczyła mnie, poetę, przywoływać. / Myślę więc, że w pełni opanował on sztukę malarzką. / I nikogo mu równego nie można odnaleźć w świecie. / Jednak mało ma odwagi, by malować bezczelną muchę, / i Albrecht nazwiskiem Dürer ledwie ją namalował, / Którego malarstwo obecnie przewyższyło Wenecjan. / Ledwie też namalował ją Ernest w mieście Utrecht, / Ten który kiedyś ze mną układał poemat, / gdy jako wyrzutek przebywał w obcych krajach”. Tłum. Adam Spodaryk. Łaciński fragment wraz z tłumaczeniem francuskim zob. Chastel 1986, s. 24; angielski przekład zob. Konečný 2006, s. 48. Tam również (ibidem, s. 48, przyp. 52) opublikowano uwagi na temat błędów w tekście Sibususa i komentarz dotyczący interpretacji niejasności – np. osobowości wymienionego „malarza Ernesta” i pomylenia Praksytelesa z Parrasjosem.

169 Konečný 2006, s. 48.

170 Söll-Tauchert 2010, s. 161–167.

171 Koerner 1993, s. 425–426

172 Söll-Tauchert 2010, s. 161.

173 Na temat autoportretów Hansa Baldunga i jego samoreprezentacji zob. ibidem.

174 Ibidem, s. 161–162.

175 Ibidem, s. 163, 166 (il. 101, 104).

176 Grzęda 2016, s. 547–550.

177 Konečný 2006, s. 42, przyp. 13 (tam literatura na temat wizerunków much w rękopisach).

178 Krása 1971 s. 215–216; Krása 1990, 216.

179 Konečný 2006, s. 42–43.

180 Chastel 1984; Chastel 1986, s. 61–82; Söll-Tauchert 2010, s. 163, przyp. 389; <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1079> [stan na: 8 IV 2020].

181 Lüdke 1996, s. 68, 73; Franzen 2002, s. 29–33; Söll-Tauchert 2010, s. 165, przyp. 409. Inne przykłady much siedzących na prześmiewcach Chrystusa zob. Melinkoff 1993, s. 165–166, 186, il. I.72; Kat. wyst. Karlsruhe 2001, s. 104.

182 Osten 1983, s. 53 i 82, nr kat. 17; Kühnel 1989, s. 292; Dittrich 2004, s. 153; Söll-Tauchert 2010, s. 167.

183 Buchner 1953, nr 196, s. 170–173; Dülberg 1990, nr 213; Kat. wyst. Gotha 1998, s. 168–170, nr kat. 83; Jurkovic 2004, s. 17; Söll-Tauchert 2010, s. 166.

184 Jest to jedno z dzieł wymienionych przez André Piglera (Pigler 1964, s. 50).

Jednym jest ptak z owadem w dziobie, na lewo od św. Hieronima, drugim zaś jaszczurka czająca się na muchę pod krzyżem, przed którym modli się pustelnik. W świetle powyższych rozważań motyw polowania na muchę w warstwie religijnej odnosi się do zwycięstwa nad grzechem<sup>185</sup>. Identyfikacja gatunkowa ptaka z muchą w dziobie jest niepewna, chociaż wydaje się, że jest to sikorka. Rozróżnienie przynależności systematycznej nie ma jednak znaczenia dla interpretacji symbolicznej. Wszystkie małe ptaki miały dość podobny repertuar konwencjonalnych znaczeń – najczęściej symbolizowały duszę<sup>186</sup>. Ptak polujący na muchę nie jest częstym motywem w sztuce. Jedynymi przykładami znanymi piszącemu te słowa są wspomniany drzeworyt na karcie tytułowej poematu Sibutusa (zob. wyżej) oraz przedstawiający św. Wolfganga obraz Hansa Hessego z około roku 1515 w korpusie retabulum ołtarza głównego w kościele ewangelicko-augsburskim św. Katarzyny w Annabergu-Bucholz<sup>187</sup>.

Mateusz Grzęda uznał, że mimo swojego ambiwalentnego statusu jaszczurka nie była symbolem grzechu<sup>188</sup>. Zdaniem badacza „Prawdopodobna wydaje się [...] przeciwna interpretacja, w myśl której, zgodnie z *Fizjologusem*, płaza [*Fizjologus* nie odróżnia płazów i gadów – A.S.] tego identyfikowano z duszą szukającą światła. W takim kontekście byłaby ona przeciwstawieniem dla obrazu zła, grzechu, śmierci i pokus szatana, jakim jest wijący się tuż obok niej wąż”<sup>189</sup>. Badacz nie odnotował jednak, że jaszczurka poluje na muchę. Fakt, że przedstawiony gad jest prześladowcą muchy może potwierdzać jego pozytywne konotacje. Jaszczurka jest zwierzęciem często występującym w przedstawieniach św. Hieronima pokutującego na pustyni, ale poza omawianym przykładem – nigdy jako czyhająca na owada<sup>190</sup>.

### Podsumowanie

*Musca depicta* w malarstwie czasów Dürera to motyw wieloznaczny. Z jednej strony wpisuje się w tradycję średniowiecznego symbolizmu i pozostaje nieczystym owadem oznaczającym śmierć i zło. Z drugiej – w XV wieku rozpowszechniły się teksty o starożytnych malarzach, tak doskonałych w swojej sztuce, że potrafili oszukać oko nawet najwprawniejszych widzów. Wydaje się, że podwójne znaczenie mają też muchy na omawianym obrazie Lancza. Taki sposób odczytywania obecności

owadów w różnych dziełach sztuki z końca XV i początku XVI wieku jest przyjmowany najczęściej. Felix Thürleman interpretuje tak wizerunki dwóch much na pochodzącym z 1496 roku *Autoportrecie z żoną* Mistrza z Frankfurtu. Jedna, która przysiadła na misce z wiśniami, ma być częścią przedstawienia i odwoływać się do negatywnych konotacji wywodzących się ze średniowiecznego symbolizmu, podczas gdy druga, namalowana na śnieżnobiałym czepcu żony malarza, nie ma być elementem przedstawionej sceny, lecz iluzjonistycznie ukazywać „prawdziwego” owada, który spoczął na powierzchni malowidła<sup>191</sup>. André Chastel napisał, że malowana mucha stała się „emblematem nurtu awangardowego [sic!] w malarstwie” początku XVI wieku<sup>192</sup>.

Wydaje się, że owad siedzący na udzie pustelnika oprócz ewidentnych konotacji symboliczno-religijnych miał być również dowodem malarskich umiejętności Lancza. Przedstawienie muchy na udzie świętego nie spełnia co prawda wszystkich trzech postulatów Konečnego<sup>193</sup> – nie jest bowiem namalowana w skali nieproporcjonalnej do reszty sceny – jednak sugestywność ujęcia owada i fakt, że rzuca on namalowany cień na powierzchnię obrazu skłaniają do przekonania, że nie mamy do czynienia tylko i wyłącznie z symbolem religijnym. Więcej wątpliwości budzi przedstawienie sikorki z muchą w dziobie. Mało prawdopodobne, choć nie niemożliwe, że Lancz lub Konarski znali wiersz Sibutusa. Został on wydany na wiosnę 1507 roku, a Lancz przyjął prawo miejskie Krakowa 23 sierpnia, co zresztą niekoniecznie musiało nastąpić bezpośrednio po przybyciu do miasta. To, co skłania do widzenia w przedstawieniach much na obrazie Lancza nawiązania do treści humanistycznych oraz interpretowania ich jako elementów autoprezentacji, to inne elementy malowidła świadczące o recypowaniu bieżącej problematyki malarskiej<sup>194</sup>.

Jak wspomniano już kilkakrotnie, wizerunki roślin i zwierząt mogą być traktowane jako świadomie dobrane nośniki znaczeń – symbole religijne rozumiane jako przykład *disguised symbolism*<sup>195</sup> oraz jako motywy humanistyczne zainspirowane naukami przyrodniczymi. Wyraźne rozróżnienie tych dwóch konotacji nie jest jednak możliwe, czego dowodem jest niejasny status namalowanych much. Nie sposób rozstrzygnąć, czy owa dwuznaczność była celowa, czy jest efektem ograniczonych możliwości poznawczych współczesnego odbiorcy.

Jednocześnie chaos poznawczy powstający w wyniku próby interpretacji ikonografii obrazów według opisanych powyżej kategorii oraz możliwość prześledzenia pochodzenia różnych motywów i ich rozpowszechnienia skłaniają do zadania pytania, czy ikonologiczna interpretacja w ogóle jest zasadna. Nie należy wątpić w uczone interpretacje znaczenia poszczególnych motywów ikonograficznych (w przypadku interesującego nas dzieła wszystkich kilkunastu zwierząt występujących na obrazie), ale w słuszość łączenia ich z konkretnymi realizacjami. Włoskie pochodzenie tematu oraz części motywów animalistycznych w zestawieniu z innymi, zaczerpniętymi na przykład z północnoeuropejskiego przyrodoznawstwa, które nawarstwiły się na temat w ramach jego rozpowszechniania, skłania do wywiedzenia odmiennego wniosku. Powstanie wielu obrazów takich jak omawiane dzieło Lancza mogło być wynikiem powtarzania obiegowych motywów bez ich rozumienia. Podążając tym tropem, należy przeciwstawić spójnej interpretacji obrazu w kategoriach religijnego symbolizmu i renesansowego humanizmu wizję bardziej złożoną. W ramach jednego dzieła obok siebie pojawiają się różne motywy, których wykorzystanie mogło wynikać z odmiennych intencji. Motywy te mogły zostać użyte ze względu na tradycję ich wykorzystania w danym temacie ikonograficznym, z chęci naśladowania istniejących obrazów lub dlatego, że występowały na rycinach, zarówno w ramach graficznych przedstawień realizowanego tematu, jak i w drukach ukazujących odmienną scenę. Ich rozumienie mogło być natomiast kwestią drugorzędną. Te same motywy mogły być parergonem malarza, popisem umiejętności i wyrazem jego dumy zawodowej<sup>196</sup>. Ich obecność mogła być również podyktowana wolą fundatora, którego motywacje mogły być podobnie różnorodne. W kontekście starannego wykończenia obrazu i jego popisowej szczegółowości, wymagającej dużego nakładu pracy, nie można wykluczyć, że nagromadzenie tak wielu drobnych motywów w obrębie niewielkiego dzieła mogło mieć wpływ na jego kosztowność. Niewielkie rozmiary tablicy i jej funkcja (jak się wydaje, była obiektem prywatnej dewocji) w połączeniu z klasą wykonania malowidła pozwalają sądzić, że mamy do czynienia z przedmiotem luksusowym. Wobec faktu, że omawiany wizerunek św. Hieronima jest jedną z najwcześniejszych północnoeuropejskich redakcji tego tematu

o tak rozbudowanej ikonografii natury, trudno odpowiedzieć na pytanie o to, w jaki sposób powstał tak osobliwy program dzieła. Czy jego twórcą był Jan Konarski i tym samym czy jego celem było tak silne nasycenie dzieła treściami ideowymi? Czy może za dobór motywów odpowiedzialny był malarz, który zaczerpnął motywy ze znanej sobie, choć nierozpoznanej przez badaczy tradycji? Nie chodzi bynajmniej o to, by przypisywać Lanczowi cechy właściwe niektórym włoskim artystom cinquecenta, którzy nie wykonywali dzieł według instrukcji zleceńodawców, kompozycję i generalną koncepcję realizacji zadanego tematu pozostawiając sobie i konsekwentnie obstając przy obronie własnej *fantasia*<sup>197</sup>. O tego rodzaju formacji intelektualnej nie może być mowy w przypadku Lancza.

Pokuta św. Hieronim na pustyni była jednym z najpopularniejszych tematów obrazów dewocyjnych około roku 1500. Obserwując liczne wizerunki tego Ojca Kościoła, niezależnie od różnorodności redakcji tematu jego odosobnienia czy zmian otoczenia świętego, nieodmiennie pustelnik przedstawiony jest przed krucyfiksem jako wzór pobożności pasywnej<sup>198</sup>. Niezależnie od wszystkich wyszukanych interpretacji, mamy do czynienia z obrazem

185 Grzęda 2016, s. 546.

186 Friedmann 1980, s. 299–300.

187 Neubert 1962; Sandner 1983, s. 49–50; Sandner 1993, s. 252–253; Kat. wyst. Dresden 2004, 1, s. 38–39, nr kat. 1 (oprac. I. Sandner).

188 Grzęda 2016, s. 546–547. Jaszczurka najczęściej obrazowała grzech *invidia* (zob. Dittrich 2004, s. 78–84).

189 Friedmann 1980, s. 268–269, 293–296; Kobielus 2002, s. 325–329; Dittrich 2004, s. 445–456; Grzęda 2016, s. 546–547.

190 Herbert Friedmann odnotował 26 malarskich realizacji tego tematu zawierających motyw jaszczurki, a wśród nich obraz Albrechta Dürera datowany ok. 1495–1497, przechowywany w kolekcji Edmunda Bacona w Raveningham Hall (obecnie w Londynie w National Gallery (nr inw. NG6563), wcześniej w Cambridge w Fitzwilliam Museum). Pozostałe w większości są dziełami włoskimi (Friedmann 1980, s. 268–269).

191 Thürlemann 1992, s. 543.

192 Chastel 1984, s. 18.

193 Konečný 2006, s. 46.

194 Por. niżej rozdz. 8.

195 Ostatnio w ten sposób Agnes Thun (Thun 2018c, s. 97) zinterpretowała obraz Lucasa Cranacha starszego *Święty Hieronim pokutujący na pustyni* w Innsbrucku. Badaczka uznała, że Hieronim – wraz z oczyszczającym źródłem i pnącym się do góry drzewem (bukiem) – stanowi wzór dla ludzi, których reprezentują zwierzęta. Naziemne oznaczają grzeszników, a ptaki – roztropnych, którzy zmierzają prostą drogą do zbawienia. Thun dzieli przedstawione zwierzęta na: „zwierzęcych pokutników” (*Tierische Büßer*), „zwierzęcych grzeszników” (*Tierische Sünder*) i „zwierzęcych zwycięzców grzechu” (*Tierische Sünderüberwinder*).

196 Na temat przedstawień zwierząt (domowych), które nie zawsze są nieistotnym naddatkiem w stosunku do historii przedstawionej na obrazie, zob. Degler 2015, s. 211–237.

197 Belting 2014, s. 5.

198 Noll 2004, s. 99–100.

będącym najprawdopodobniej obiektem prywatnej dewocji. Hieronimowi w tej scenie zwykle towarzyszy Biblia lub inna księga. Na obrazie Lancza litery na kartach kodeksu dzierżonego przez świętego są czytelne, co wcale nie jest typowe. Postawiony przed oczami widza fragment z Księgi Koheleta wyraźnie wyznacza sens przedstawienia. Wszystkie zwierzęta otaczające świętego, niezależnie od swoich symboliczno-religijnych i humanistycznych konotacji, są również unaocznieniem wspańności świata, który jednak jest niczym, marnością i „utrapieniem ducha” – *universa vanitas et afflictio spiritus* (Koh 1, 14). Są może również reprezentacją grzesznych głupców, których *infinitus est numerus* (Koh 1, 15). Mucha siedząca na udzie świętego jest ostatecznym i nad wyraz dobitnym wskazaniem na marność doczesnego ciała człowieka. Tradycyjny symbol zła i zepsucia, siedząc na ciele pustelnika kontemplującego słowa Koheleta, wskazuje na ciało jako na źródło grzechu oraz na przemijalność doczesnej powłoki nieśmiertelnej duszy. Umieszczenie tego wymownego motywu w centralnym punkcie obrazu, przed oczami modlącego się, w kontekście prywatnej, dewocyjnej funkcji tego obrazu, nadaje mu ostateczny sens. W obliczu marności ziemskiej egzystencji, modlący się skierowany jest w stronę cierpiącego Chrystusa.

### **Program ikonograficzny tryptyku Zaśnięcia Matki Boskiej**

Program ikonograficzny obrazów tryptyku Zaśnięcia Matki Boskiej [il. 4] jest nietypowy w skali malarstwa krakowskiego tego czasu, a właściwie dość niezwykły jest zestaw obrazów na awersach skrzydeł tego retabulum. Już Goetel-Kopffowa zwróciła na to uwagę<sup>199</sup>. Próbowala to wyjaśnić ingerencją fundatora<sup>200</sup>, co jest słusznym założeniem, choć wymagającym sprostowania – Konarski zdecydował o programie ideowym finansowanego przez siebie dzieła, ale nie ingerował w niego. Nawet jeśli biskup nie był jego autorem, to w pełni zależał on od jego woli. Goetel-Kopffowa słusznie zauważyła, że w przypadku pozostałych znanych retabulum fundowanych przez Konarskiego mamy do czynienia z konwencjonalną i konsekwentną ikonografią. Jak sądziła badaczka, nietypowy zestaw tematyczny obrazów omawianego tryptyku, zapewne wiązał się z jego funkcją jako nastawy w miejscu wiecznego spoczynku fundatora<sup>201</sup>.

Program ikonograficzny miał więc charakter osobisty. Wskazuje na to umieszczenie na skrzydłach dwóch obrazów z przedstawieniami św. Janów – patronów biskupa [il. 12, 14]. Pozostałe obrazy na skrzydłach miały natomiast odnosić się do jego osobistych poglądów. Przedstawienia Ojców Kościoła [il. 15–18] miały wyrażać uznanie Konarskiego dla ich wiary i uczoności, a wizerunki św. Barbary i Katarzyny Goetel-Kopffowa interpretowała jako odniesienie do życia aktywnego i kontemplacyjnego<sup>202</sup>. Umieszczanie przedstawień Ojców Kościoła na rewersach skrzydeł mieści się w tradycji późnogotyckiej, choć w malarstwie małopolskim nie było to częste. Taki program ikonograficzny rewersów skrzydeł spotykamy w retabulum Rozesłania Apostołów z Mikuszowic (Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK ND-20; MNK ND-21)<sup>203</sup>. Jerzy Szablowski uważał, że tryptyk ten powstał dla ołtarza św. Mateusza, Rozesłania Apostołów i św. Jadwigi, erygowanego w roku 1413 i znajdującego się przy wejściu bocznym w nawie południowej katedry krakowskiej<sup>204</sup>. Wiadomo, że znajdujące się tam retabulum zastąpiono nowym przed rokiem 1638, nie ma jednakże żadnych przesłanek pozwalających bezsprzecznie uznać tryptyk mikuszowicki za pochodzący z najważniejszej świątyni diecezji krakowskiej<sup>205</sup>. Tym samym dopatrywanie się w użyciu przedstawień Ojców Kościoła na awersach tryptyku Konarskiego jakiegokolwiek związku z tryptykiem mikuszowickim i ikonografią retabulum w katedrze wydaje się nieuprawnione. Zastosowany program ikonograficzny rewersów skrzydeł nastawy wynikał więc chyba wyłącznie z osobistych poglądów i potrzeb fundatora.

Wciąż niewyjaśnione pozostają motywacje, jakimi kierował się fundator, wprowadzając do ikonografii retabulum swojej kaplicy grobowej przedstawienia męczeńskich śmierci dwóch świętych dziewic [il. 11, 13]. Tematy obrazów w korpusie tryptyku oraz w jego zwieńczeniu są natomiast odwołaniem się do maryjnego wezwania kaplicy<sup>206</sup>, a jednocześnie wybór sceny Zaśnięcia Matki Boskiej [il. 10] wynikał z sepulkralnej funkcji kaplicy, co opisał szerzej piszący te słowa<sup>207</sup>. Rekapitulując te rozważania, wydaje się, że genezę ikonografii omawianego obrazu tłumaczy fakt, że został wykonany do retabulum w kaplicy grobowej. Temat Zaśnięcia Matki Boskiej występuje między innymi w południowoniemieckiej rzeźbie nagrobnej<sup>208</sup> (nagrobek Małgorzaty



Pfollenkofer w ratyżbońskim kościele św. Emmerama, ok. 1420–1430, i wzorowany na nim nagrobek Zengerów z czwartej ćwierci XV w.)<sup>209</sup>. Innym północnoeuropejskim przykładem nagrobka wykorzystującego motyw Śmierci Marii jest nagrobek kanonika Friedricha Solera von Richtemberg w katedrze w Konstancji (1460–1480)<sup>210</sup>. Zaśnięcie Marii pojawia się także w sztuce sepulkralnej na terenie Italii. Zdaniem Debry Pincus pierwszym przykładem jest nagrobek doży weneckiego Francesca Dandola w kapitulniku klasztoru Franciszkanów przy kościele Santa Maria Gloriosa dei Frari w Wenecji<sup>211</sup>. Motyw ten zdobi również nagrobek (częściowo zachowany) weneckiego doży Giovanniego Dolfina w kaplicy Cavalli w kościele Santi Giovanni e Paolo (ok. 1361)<sup>212</sup>. Omawiany temat występuje także na innych włoskich monumentach grobowych, na przykład Antonia Grignana autorstwa Domenica Gagginięgo w Chiesa del Carmine w Marsali (1475)<sup>213</sup> i Philippe’a d’Alençon w Santa Maria in Trastevere w Rzymie<sup>214</sup>. Zaśnięcie Matki Boskiej od drugiej ćwierci XV wieku było również częstym motywem na epitafiach<sup>215</sup>. Wymienić można dwa epitafia znajdujące się w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze: Agnes von Glockengießner (1433)<sup>216</sup> i Hansa Lochnera (ok. 1466)<sup>217</sup>. Gyöngyi Török i Paul Schoenen sądzą, że popularność tematu Śmierci Matki Boskiej na nagrobkach i epitafiach wiązała się z przekonaniem o roli Marii jako orędowniczki wiernych mających nadzieję na zbawienie<sup>218</sup>. Na tym tle wyróżnia się retabulum Zaśnięcia Marii (Maria-Schlaf-Altar, 1434) w katedrze we Frankfurcie nad Menem, które zdaniem Török potwierdza konotacje między Zaśnięciem Matki Boskiej a sztuką sepulkralną, ponieważ było pierwotnie pomyślane jako retabulum ołtarzowe zespolone z grobowcem (*Grabaltar*)<sup>219</sup>. Przedstawienie *Koimesis* było wykorzystywane w kontekście sepulkralnym także w sztuce bizantyńskiej. Umieszczano je często na zachodniej ścianie narteksu, który służyć mógł jako miejsce grzebalne. Przykłady tego odnajdujemy na Bałkanach<sup>220</sup> i na Rusi<sup>221</sup>. Anna Różycka-Bryzek zwróciła uwagę na fakt, że w kaplicy Świętokrzyskiej przy katedrze krakowskiej skojarzono scenę Zaśnięcia Marii (będącą częścią bizantyńsko-ruskich malowideł ściennych) z funkcją grzebalną. Fresk ten znajduje się w południowo-zachodnim narożu kaplicy, gdzie później stanął nagrobek Kazimierza Jagiellończyka. Królewski grobowiec częściowo zasłonił malowidło,

ale nie miało to większego wpływu na religijne znaczenie obrazu<sup>222</sup>. W świetle tych faktów można zaryzykować stwierdzenie, że tryptyk z kaplicy Konarskiego oraz dwie inne znane nastawy ołtarzowe z motywem Śmierci Marii<sup>223</sup>, które niegdyś znajdowały się w kaplicach grobowych przy katedrze krakowskiej, nawiązywały do tradycji zapoczątkowanej fundacją nagrobka Kazimierza Jagiellończyka<sup>224</sup>.

## Putta i festony

Kwaterny awersów skrzydeł tryptyku Zaśnięcia Matki Boskiej Michała Lancza zdobią ornamentalne malowane i złożone zwieńczenia [il. 11–14]. Na tablicach z przedstawieniami męczeństw św. Barbary i Katarzyny [il. 11, 13] mają formę roślinnych festonów, a w *Chryście Chrystusa i Wizji św. Jana na Patmos* [il. 12, 14] – rogów obfitości, z których wystają festony. W tym ostatnim przedstawieniu rogi obfitości podtrzymywane są przez putta [il. 149], które Goetel-Kopffowa porównała z rycinami

199 Goetel-Kopff 1957, s. 128.

200 Ibidem.

201 Ibidem.

202 Ibidem.

203 Gadomski 1988, s. 58–59.

204 Szablowski 1936, s. 40–42.

205 Na temat wątpliwości dotyczących pierwotnej lokalizacji tryptyku z Mikuszowic zob. Gadomski 1988, s. 34.

206 Goetel-Kopff 1957, s. 128–129.

207 Spodaryk 2016, s. 113–115.

208 Różycka-Bryzek 1968, s. 260.

209 Dettloff 1920, s. 23; Török 1973, s. 170–171, il. 25, 180–182.

210 [www.bildindex.de/?pgesamt:Richtemberg#|home](http://www.bildindex.de/?pgesamt:Richtemberg#|home) [stan na: 8 VII 2016].

211 Pincus 2000, s. 105–120, 113, przyp. 28.

212 Ibidem, s. 151–153, 119, il. 89.

213 [www.bildindex.de/?pgesamt:Grabmal%20pgesamt:des%20pgesamt:Antonio%20pgesamt:Grignano#|home](http://www.bildindex.de/?pgesamt:Grabmal%20pgesamt:des%20pgesamt:Antonio%20pgesamt:Grignano#|home) [stan na: 8 VII 2016]; Krufft 1972, s. 242, nr kat. 26.

214 Pincus 2000, przyp. 28. Nagrobek powstał w r. 1396, ale płaskorzeźba ze Śmiercią Matki Boskiej została dodana później – pierwotnie zdobiła retabulum ołtarzowe.

215 Schoenen 1967, kol. 892–894.

216 Török 1973, s. 180.

217 Ibidem, s. 190–191.

218 Ibidem, s. 182.

219 Ibidem, s. 182, przyp. 103; Weerth 1999, nr kat. E/6, s. 91–98, il. 41–44.

220 Różycka-Bryzek 1968, s. 260, przyp. 256 (w Bojanie, Sopočanach, Gračanicy i Trinowie).

221 Różycka-Bryzek 1968 (w nowogrodzkich cerkwiach na Wołtowie i Kładbiszczu).

222 Ibidem, s. 260.

223 Są to: retabulum fundacji braci Ożarówskich (zachował się z niego tylko obraz środkowy ze sceną Śmierci Marii, przechowywany w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, nr inw. XII-341; zob. Kłosińska 1956; Spodaryk 2016) oraz znana z przekazów źródłowych nastawa fundacji podskarbięgo koronnego Andrzeja Kościeleckiego (zm. 1515), która znajdowała się w kaplicy św. Jana Chrzyciela (Walanus 2006, s. 36).

224 Szerzej na ten temat: Spodaryk 2016, s. 114–115.

149 Putta, fragment il. 14

150 Albrecht Dürer, ilustracja w: Konrad Celtis, [...] *Quatuor libri amorum* [...], Nüremberg 1502: Sodalitas Celtica (fot. <https://tiny.pl/ctn8k>)

151 Lucas Cranach starszy, *Święty Szczepan*, 1502 (fot. <https://tiny.pl/ctn8s>)



149  
150 | 151

w krakowskich drukach, co jednak nie wyczerpuje tematu (zob. niżej)<sup>225</sup>.

Motyw girland i wieńców był powszechny w malarstwie niemieckim w drugiej i trzeciej dekadzie XVI wieku i często występował także na rycinach, co ułatwiało jego popularyzację<sup>226</sup>. Mimo to, jak można sądzić na podstawie zachowanego materiału zabytkowego, tego rodzaju dekoracja wieńcząca kwatery nie przyjęła się w krakowskim malarstwie tablicowym. Również dekoracja obrazów Lancza nie wywarła żadnego wpływu na lokalnych twórców retabulów ołtarzowych<sup>227</sup>. Zasługuje jednak na więcej uwagi, a w szczególności putta. W sztuce krajów południowoniemieckich pojawiły się one dość wcześnie i szybko stały się częstym motywem dekoracyjnym<sup>228</sup>.

Putta w ornamentalnym zwieńczeniu zdobią drzeworyt tytułowy Erharda Reuwicha w *Peregrinatio in Terram Sanctam* Bernharda von Breidenbach z roku 1486 (Moguncja: Peter Schöffer). Później rycina ta być może posłużyła Michaelowi Wolgemutowi do zaprojektowania zwieńczenia drzeworytu przedstawiającego Boga Ojca jako Stwórcę w *Liber chronicarum* Hartmanna Schedla wydanej w roku 1493<sup>229</sup>. Najstarsze Dürerowskie przedstawienie puttów pochodzi z roku 1495. Jest to rysunek piórem i tuszem przedstawiający putta tańczące i grające na instrumentach (miejsce przechowywania nieznane)<sup>230</sup>. W twórczości graficznej Dürera motyw puttów w ornamentalnym roślinnym zwieńczeniu pojawił się już na drzeworycie dedykacyjnym *Quatuor libri amorum*

Konrada Celtisa z roku 1502 [il. 150]<sup>231</sup>. Z tego samego roku pochodzi drzeworyt Lucasa Cranacha starszego przedstawiający św. Szczepana [il. 151]<sup>232</sup>. Postać męczennika flankują dwa drzewa tworzące obramienie, a na ich konarach zasiadają dwa putta grające na instrumentach muzycznych. Putta zdobią również drzeworytnicze epitafium Konrada Celtisa z roku 1507, autorstwa Hansa Burgkmaira<sup>233</sup>. Na zakończenie należy dodać, że najszersze zastosowanie omawianych motywów odnajdujemy w twórczości Daniela Hopfera<sup>234</sup>.

Michał Lancz zapewne znał ten motyw z rycin i druków. W drugiej dekadzie XVI wieku putta stały się popularnym motywem dekoracyjnym, a dzieci z girlandami chętnie stosowano na kartach tytułowych druków<sup>235</sup>. Motyw ten dotarł również do krakowskich oficy drukarskich (zob. niżej). Niemożliwe jest jednak wskazanie konkretnego pierwowzoru realizacji Lancza.

### Przestrzenne nimby

Na obrazie św. Hieronima w Poznaniu [il. 1] i na dwóch kwaterach tryptyku Konarskiego [il. 12, 17] Michał Lancz namalował nimby w postaci świetlistych kół ukazanych w skrócie perspektywicznym. W przypadku obrazu i kwatery tryptyku Konarskiego z wizerunkiem św. Ambrożego widzimy identyczne nimby mające formę malowanego cienkim pędzlem złotego okręgu, wypełnionego delikatnymi promieniami. Z kolei w *Chrzcie Chrystusa* nimb nad głową św. Jana przyjął formę złotego, repusowanego i rytowanego dysku. Na pozostałych obrazach Lancz stosuje nimby w formie nieograniczonego okręgiem promienistego „blasku” [il. 11–12, 152]. Na znanych obrazach Lancza nie występują tradycyjne nimby w formie płaskich, złotych kół, które są wyizolowane z logicznie skonstruowanej przestrzeni. Wyjątkowo tradycyjną formułę malarz zastosował w nimbach dwóch apostołów w *Zaśnięciu Matki Boskiej* (św. Piotra i nieokreślonego apostoła [il. 153]). Mają one formę gwieździstego otoku wytłoczonego lub wrytowanego w zaprawie.

Nimby w formie przestrzennie ujętego „blasku” nieograniczonego okręgiem Dürer stosował już we wczesnych dziełach – na przykład w serii drzeworytów do Apokalipsy (np. Bartsch 62, Bartsch 63, Bartsch 68, Bartsch 74). Taka forma nie była obca także Lucasowi Cranachowi starszemu (np. na drzeworytach z 1509:

Bartsch 100, Bartsch 107) i Albrechtowi Altdorferowi<sup>236</sup>. W krajach południowoniemieckich w latach dwudziestych XVI wieku tego rodzaju

225 Goetel-Kopff 1956, 37–38, il. 20–21.

226 W przypadku niektórych malarzy, jak Hans Wertinger, festony są niemal stałym motywem zdobniczym. Po r. 1515 girlandy występują na większości malowanych przez niego portretów. Na ich temat zob. Weniger 2009, s. 64–81; Weniger 2010, s. 297–308 oraz katalog w Kat. wyst. Landshut 2009. Tam pod poszczególnymi notami można znaleźć wcześniejszą literaturę na temat obrazów: nr 1.4, s. 168–169 (oprac. B. Langer) – portret Małgorzaty von Bayern-Landshut jako zakonnicy, 1528 (Monachium, Bayerische Schlösserverwaltung, nr inw. Bgh. G 6); nr 4.19, s. 215–216 (oprac. M. Weniger) – portret palatyna reńskiego i biskupa Fryzyngi Filipa, 1515 (Monachium, Alte Pinakothek, Staatsgemäldesammlungen, nr inw. 12030); nr 4.20, s. 216–217 (oprac. M. Weniger) – portret Jana III, administratora diecezji ratybońskiej, 1526 (Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. 1424; zachowała się również pierwotna rama w formie renesansowej aediculi, atrybuowana Stephanowi Rottalerowi); nr 6.1, s. 240 (oprac. M. Weniger) – portret Ludwika X, ks. Bawarii, 1516 (Monachium, Bayerisches Nationalmuseum, nr inw. R 579); nr 6.14, s. 256–258 (oprac. M. Weniger) – portret Wilhelma IV, ks. Bawarii, 1526 (Monachium, Alte Pinakothek, Staatsgemäldesammlungen, nr inw. 17); nr 6.15, s. 258–259 (oprac. M. Weniger) – portret Jakobiny, ks. Bawarii, żony Wilhelma IV, 1526 (Monachium, Alte Pinakothek, Staatsgemäldesammlungen, nr inw. 18); nr 6.16, s. 260–261 (oprac. M. Weniger) – portret Fryderyka Wittelsbacha (późniejszego palatyna reńskiego panującego jako Fryderyk II), 1515 (Monachium, Bayerisches Nationalmuseum, nr inw. 6883); nr 6.18–6.19, s. 261–262 (oprac. M. Weniger) – dwa portrety Ludwika IV Wittelsbacha, elektora Palatynatu Reńskiego, 1515 (Monachium, Bayerisches Nationalmuseum, nr inw. 6884) i ok. 1515 (Monachium, Bayerisches Nationalmuseum, nr inw. D 35). Oprócz portretów festony występują też w innych obrazach malarza, np. nr 6.8a–c, s. 247–249 – trzy tablice z serii przedstawień miesięcy, 1516–1525 (Norymberga Germanisches Nationalmuseum Gm 1236, Gm 1131, Gm 1239). Na ten temat zob. Wagner 1972, s. 18–22; Ehret 1976, s. 27–33.

227 Putta pojawiają się właściwie tylko w malarstwie książkowym, np. w Mszałe Erazma Ciołka (ok. 1515, Warszawa, Biblioteka Narodowa, Rps 3306 III, fol. 51r., fol. 102 v., 129 r.). Na temat Mszału zob. Miodońska 1983; Miodońska 1993, s. 200, 201, 241; Miodońska 2006; *Inwentarz rękopisów* 2012, s. 94.

228 Putta były nazywane *Welschen Kindlein*. Najstarsze znane nam wykozystanie tego określenia (jako *walhische kindlein*) zapisano w r. 1515 w rachunkach za wyposażenie sali obrad (*Ratsstube*) w augsburskim ratuszu. Wzmiankowane są tam niezachowane figury puttów, które wykonał rzeźbiarz Jörg Muscat. Cyt. za: Buff 1893, s. 130, przyp. 35: *Sab.[bato] p.[lost] Andr.[eae] [...] It.[em] 4 fl.[oreni] von dem Walhischen kindlein in der neuen ratsstuben dem Muschgat zeschneiden*. Na ten temat zob. Buff 1893, s. 21 n.; Eser 2000, s. 228–333; Teget-Welz 2016, s. 264, przyp. 29 na s. 270.

229 Schmidt 2012, s. 154–155, il. 5 na s. 156, il. 6–8 na s. 157; Kat. wyst. Nürnberg 2012, s. 397, nr kat. 94 (oprac. M. Reuter). Rysunek projektowy Wolgemuta znajduje się w Londynie, British Museum, nr inw. 1885,0509.43. Rycina ukazująca Boga Ojca jako Stwórcę znajduje się na karcie 1r.

230 Hütt 1971, s. 105; Hoffmann 2019, s. 11, il. 1 na s. 12.

231 Konrad Celtis, [...] *Quatuor libri amorum* [...], Nürnberg: Sodalitas Celtica, 1502.

232 *Hollstein's German*, t. VI, s. 66, nr 89.

233 *Hollstein's German*, t. V, s. 102, nr 308.

234 Zob. *Daniel Hopfer* 2009.

235 Np. w: Johannes Aventinus, *Gramatica fundamentalis juvenibus utilissima*, 1515 – putta podtrzymujące festony (Kat. wyst. Landshut 2009, nr 3.7, s. 191–192 (oprac. A. Schmid)); Erazm z Rotterdamu, *Brevissima maximeque compendiaria conficiendura epistolarum formula*, Landshut: Johann Weysenburger, 1521 – putto siedzący na festonie (Kat. wyst. Landshut 2009, nr 4.4, s. 203–204 (oprac. M. Paringer)).

236 Np. *Hollstein's German*, t. XVI, s. 103, nr. 16; Winzinger 1963, s. 66, nr 41.

152 Twarz św. Augustyna i kapa, fragment il. 16

153 Twarz św. Piotra i oblicza innych apostołów, fragment il. 10



nimby był już powszechne – oprócz dzieł Dürera widniały na przykład na drzeworytach Georga Lembergera<sup>237</sup>. Nieczęstym motywem w północnoeuropejskiej sztuce pierwszej ćwierci XVI wieku jest natomiast nimb w formie przezroczystego dysku ograniczonego złotym okręgiem. Rzadkie są też te w formie przestrzennego okręgu wypełnionego promieniami. Występują one niekiedy na obrazach Albrechta Altdorfera, na przykład na tablicy z wizerunkami dwóch św. Janów z około roku 1507 (Ratyźbna, Historisches Museum, nr inw. LG 100)<sup>238</sup>, oraz Wolfa Hubera – *Pożegnanie Jezusa z kobietami* z roku 1519 (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inw. A135)<sup>239</sup>. Jedynym znanym piszącemu te słowa przykładem tego rodzaju nimbów w sztuce Krakowa są miniatury i inicjał w *Mszale Erazma Ciołka* z około roku 1515 (Warszawa, Biblioteka Narodowa, Rps 3306 III, fol. 51r.)<sup>240</sup>.

Przedstawianie nimbu jako ujętego perspektywnie dysku pojawiło się we Florencji w okresie quattrocenta. Przez cały wiek XV we Włoszech stosowano również nimb w formie płaskiego koła, ale głównie w realizacjach o zachowawczych formach. W krajach niemieckich nimb jako perspektywnie ujęty dysk zaczął się pojawiać w XVI wieku pod wpływem włoskim, nie był jednakże popularny. Dominującą formą nimbu, szczególnie w grafice, były promienie rozchodzące się koncentrycznie od głowy świętego<sup>241</sup>. Nie podjęto

do tej pory w sposób wyczerpujący kwestii transferu motywu przestrzennego nimbu do malarstwa północnoeuropejskiego<sup>242</sup>. Wydaje się, że tego typu nimby pojawiały się okazjonalnie w niemieckiej sztuce XV wieku<sup>243</sup>. Niemal w ogóle nie występują we wczesnych dziełach Dürera i Cranacha starszego, które były głównymi źródłami motywów w malarstwie Lancza. Takie nimby występują na kilku drzeworytach Cranacha<sup>244</sup>, ale ponieważ nie są one datowane, trudno ocenić, w jakim czasie mistrz z Kronach przyswoił sobie ten motyw. Jedynymi przykładami zastosowania przez Dürera nimbów w formie malowanych przestrzennych dysków ukazanych w skrócie perspektywnym są obrazy z retabulum Hellerów, zawierające przedstawienia św. Piotra i Pawła oraz św. Tomasza z Akwinu i Krzysztofa (Frankfurt nad Menem, Historisches Museum, nr inw. B 271 i B 272). Obrazy te znajdowały się na rewersach skrzydeł i były malowane *en grissaille*. Być może przyjęta przez Dürera forma nimbów wynikała właśnie z potrzeby utrzymania spójności malarskiego przedstawienia naśladowującego rzeźbę<sup>245</sup>. Tego rodzaju nimby występują również w rycinach Albrechta Altdorfera<sup>246</sup>, a szczególnie często na sztychach Hansa Burgkmaira<sup>247</sup>.

Ostateczna odpowiedź na pytanie o źródła przestrzennych nimbów na obrazach Lancza nie jest możliwa, ale wydaje się, że ich obecność nie była tylko efektem recepcji rycin, ale

musiała również wnikać z jego znajomości malarstwa niemieckiego dwóch pierwszych dekad XVI wieku.

## Michał Lancz a krakowska grafika książkowa

Kwestia wzorów graficznych obrazów Michała Lancza była poruszana kilkakrotnie<sup>248</sup>, ale wyjątek w badaniach stanowi studium Marii Goetel-Kopffowej nad związkami jego twórczości z krakowską grafiką książkową<sup>249</sup>. Badaczka określiła manierę mistrza z Kitzingen jako „suchą, niemal graficzną”, co w połączeniu z jego znajomością niemieckich rycin miało stanowić punkt wyjścia do dalszych rozważań nad powiązaniem malarza z krakowskim drukarstwem<sup>250</sup>. Niesprecyzowane stwierdzenie o „suchej” i „graficznej manierze” należy zapewne rozumieć jako rzekomą skłonność Lancza do linearyzmu i uproszczony modelunek światłocieniowy. W rzeczywistości obok konturowego rysunku anatomii mamy w jego malarstwie do czynienia z różnorodnymi, niekiedy wysoce malarskimi środkami ekspresji, jak w przypadku impastowego, kontrastowego malowania przedmiotów złotniczych czy stosowania barwnych podmalówek i kolorów nielokalnych. Prostota form krakowskich drzeworytów książkowych nie pozwala natomiast na wyrokowanie o jakichkolwiek związkach ich twórców z malarstwem. Pomijając nietrafność tezy Goetel-Kopffowej, jej dalsze rozważania zasługują na uwagę i krytyczny komentarz.

Badaczka porównała z dziełami Lancza wiele ilustracji i kart krakowskich druków z pierwszej ćwierci XVI wieku. Putta trzymające rogi obfitości wieńczące *Wizję św. Jana na Patmos* [il. 149] zestawiała z kartą tytułową wydanego trzy lata wcześniej druku z oficyny Jana Hallera [il. 154]<sup>251</sup>. Nie jest to jednakże jedyny krakowski drzeworyt książkowy z motywem puttów. Figurki nagich chłopców występują w roli trzymaczy herbowych na drukach z oficyny Jana Hallera z roku 1515<sup>252</sup> oraz Floriana Unglera z roku 1512<sup>253</sup> i 1514<sup>254</sup>. Putta z obrazu Lancza mają najwięcej wspólnego z tymi przedstawionymi na stronie verso karty tytułowej wspomnianego wydawnictwa Unglera z roku 1512 [il. 155]<sup>255</sup>, trudno jednak wyrokować o jakimkolwiek ich powinowactwie.

Kolejną ryciną, która zdaniem Goetel-Kopffowej ma być analogią dla wawelskiego

- 237 Np. ibidem, t. XXI, nr 17–18.7, 17–19.7.
- 238 <https://www.bavarikon.de/object/bav:HMR-ALT-000000000000112?lang=de> [stan na: 18 IV 2020].
- 239 Kat. wyst. Frankfurt am Main, Wien 2014, s. 74–75, nr 25 (oprac. A. Hoppe-Hanoncourt). Tego rodzaju nimby występują również w późniejszych obrazach Wolfa Hubera. Zob. Kat. wyst. Frankfurt am Main, Wien 2014, s. 76–79, nr 27 (oprac. J. Sander); ibidem, s. 80–81, nr 28 (oprac. K. Dyballa); s. 82–83, nr 29 (oprac. J. Sander); ibidem, s. 106–109, nr 44–47 (oprac. D. Bohde); <https://pid.volare.vorarlberg.at/o:57293> [stan na: 18 IV 2020].
- 240 Inicjał E[gressus] (fol. 51 r.); *Ostatnia Wieczerza* (fol. 47 v.), *Zesłanie Ducha Świętego* (fol. 83 r.), *Trójca Święta* (fol. 89 v.), *Boże Narodzenie* (fol. 102 v.), *Ukrzyżowanie* (fol. 121 v.), *Apostołowie* (fol. 129 r.), *Boże Narodzenie* (fol. 135 r.), *Ofiarowanie w Świątyni* (fol. 145 v.), *Chrystus jako dobry pasterz* (fol. 158 r.), *Święci Piotr i Paweł* (fol. 180 r.). Literatura wyżej, przyp. 227.
- 241 Braunfels 1950, s. 324; Laporte 1956, s. 237; Braunfels 1979, s. 13.
- 242 Dotyczy to również monografii zagadnienia nimbu: Collinet-Guérin 1961. Wyczerpująco na temat nimbu i złotego tła w sztuce włoskiej Schulz 2016.
- 243 Np. Mistrz Pasji Berlińskiej (Meister der Berliner Passion), L. 49, L. 51. W malarstwie: Michael Pacher, kwatery *Zabójstwo św. Tomasza Becketta* (ok. 1470, Graz, Landesmuseum Joanneum, nr inw. 326). Zob. Dunkerton, Foister, Spring 2000, s. 7–8, il. 7 na s. 9, przyp. 9 na s. 17 (tam wcześniejsza literatura). W pierwszej dekadzie XVI w. nimb w kształcie przestrzennego dysku występuje np. na wykonanym przez Hansa Holbeina starszego obrazie wotywnym Ulricha Schwarza (ok. 1508, Augsburg, Staatsgalerie, nr inw. L. 1057).
- 244 Np. drzeworyty przedstawiające apostołów: *Święty Andrzej* (Bartsch 25); *Święty Jakub Większy* (Bartsch 26). Ryciny nie są datowane. Myrna B. Pope datowała je na dość wczesny okres, tj. ok. 1512 (Pope 1976, nr 3–4, s. 31, 121–122, il. 3–4).
- 245 Anzelewsky 1971, s. 219, nr 109W, 110W, il. 81–82 na s. 220–221. W rzeźbie tak kształtowany nimb spotykamy m.in. w twórczości Hansa Leinbergera, np. dwa reliefy z męczeństwem św. Kastulusa (1514, kościół farny św. Kastulusa w Moosburgu), reliefy ze scenami Pasji Chrystusa, ok. 1515: *Ukrzyżowanie* (Monachium, Bayerisches Nationalmuseum, nr inw. R 171), *Zdjęcie z Krzyża i Oplakiwanie* (Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinischen Kunst, nr inw. 5941 nr inw. M 63). Zob. Kat. wyst. Frankfurt am Main, Wien 2014, s. 58–59, nr 15 (oprac. M. Weniger)
- 246 Np. *Pokutujący św. Hieronim*, ok. 1513–1515 (*Hollstein's German*, vol. I, s. 134, nr 60; Winzinger 1963, s. 78–79, nr 82); *Pożegnanie Chrystusa z Matką*, ok. 1513 (*Hollstein's German*, vol. I, s. 19, nr 6; Winzinger 1963, s. 103, nr 135); *Pokutujący św. Hieronim*, ok. 1515–1520 (*Hollstein's German*, vol. I, s. 103, nr 16; Winzinger 1963, s. 66, nr 41).
- 247 Jednokartkowy drzeworyt przedstawiający Chrystusa Zbawcę Świata (*Salvator Mundi*), ok. 1500 (*Hans Burgkmair* 1973, s.p., nr kat. 8, il. 2.); drzeworyt przedstawiający Matkę Boską w architektonicznym obramieniu, 1508 (ibidem, s.p., nr kat. 20a, 20c, il. 22, 23.); *Matka Boska z Dzieciątkiem i goździkiem*, 1508–1510 (ibidem, s.p., nr kat. 34, il. 43); *Ukrzyżowany Chrystus na tle pejzażu*, ok. 1510 (ibidem, s.p., nr kat. 58, il. 83); *Święta Rodzina ze św. Anną i św. Joachimem*, 1512 (ibidem, s.p., nr kat. 74, il. 84); *Święci Piotr i Paweł z Chustą Weroniki*, ok. 1510–1512 (ibidem, s.p., nr kat. 82, il. 93); *Głowa Chrystusa z profilu*, po 1511 (ibidem, s.p., nr kat. 83, il. 75); *Święta Rodzina napadnięta przez wilki*, ok. 1521 (ibidem, s.p., nr kat. 129, il. 107); inicjały z przedstawieniami św. Pawła podającego list posłańcowi, piszącego św. Pawła, św. Jana na Patmos, św. Jakuba Mniejszego (ibidem, s.p., nr kat. 131, il. 129a–129e).
- 248 Kłosińska 1956; Goetel-Kopff 1957; Goetel-Kopff 1964a; Olszewski 1975, s. 130–131; Spodaryk 2016; Michalczyk 2016, s. 35–36, il. 4f.
- 249 Goetel-Kopff 1956.
- 250 Ibidem, s. 37.
- 251 Ibidem, 37–38, il. 20–21. Druk ten występuje w kilku wydawnictwach oficyny Hallera: *Arystoteles, Prioru[m] analecticum aristoteles philosophorum principis libri duo castigate impressi s[e]c[un]d[u]m exemplar Iacobi Stapulensis*, Cracovia 1518; Stanisław Zaborowski, *Gra[m]matices rudime[n]ta seu Octo partiu[m] orationis examen, cum forma seu modo verba exponendi*, Cracovia 1518.

154 Arystoteles, *Prioru[m] analectico[rum] aristotelis philosophorum [...]*, Cracovia 1518: Jan Haller, karta tytułowa (fot. <https://tiny.pl/ctn8v>)

155 Stanisław Zaborowski, *Contra malos diuites et usurarios tractatus*, Cracovia 1512, verso karty tytułowej (fot. <https://tiny.pl/ctn83>)

156 Zaccaria Ferreri, *Oratio legati apostolici [...] contra errores fratris Martini Luteri [...]*, Cracovia 1521, verso karty tytułowej (fot. <https://tiny.pl/ctnsx>)



154  
155 | 156



retabulum Lancza, jest drzeworyt wykorzystany w dwóch drukach z oficyny Jana Hallera wydanych w roku 1521. Przedstawia on autora publikacji, legata papieskiego Zaccarię Ferreriego [il. 156]<sup>256</sup> i zdaniem badaczki ma przypominać Ojców Kościoła na rewersach skrzydeł tryptyku Lancza<sup>257</sup>. Pewne wiązanie go w jakikolwiek sposób z obrazami na rewersach skrzydeł wawelskiego retabulum [il. 15–18] nie ma podstaw nie tylko ze względu na dalece uproszczoną formę drzeworytu, niepozwalającą na wysuwanie wniosków o powinowactwie formalnym, ale przede wszystkim ze względu na fakt, że kompozycje malowideł Lancza i drzeworytu z oficyny Hallera nie są tożsame, a ich ogólne podobieństwo jest efektem powszechności tego rodzaju przedstawień. Goetel-Kopffowa słusznie zauważyła, że wyjaśnienie genezy wizerunku Ferreriusza na gruncie krakowskiej grafiki książkowej nie jest możliwe, ale teza, jakoby rycina została wykonana przez formschneidera „według odręcznego rysunku Michała Lancza”, nie ma wystarczających podstaw<sup>258</sup>. Badaczka zwróciła również uwagę na drzeworytniczy wizerunek Kazimierza Królewicza znajdujący się na karcie tytułowej w jednym ze wspomnianych dzieł Ferreriego (*Vita beati Casimiri Confessoris* [il. 157]<sup>259</sup>). Mimo różnic formalnych między tymi przedstawieniami Goetel-Kopffowa uważała je za dzieło jednej pracowni<sup>260</sup>.

Drzeworyty w krakowskich drukach legata badaczka porównała z ilustracjami przedstawiającymi bitwę Polaków z Tatarami w dwóch drukach Macieja Miechowity, wydanych przez oficynę Hieronima Wietora w roku 1521<sup>261</sup> – w *Kronice Polaków*<sup>262</sup> i *Opisaniu Sarmacji Azjatyckiej i Europejskiej*<sup>263</sup>. Goetel-Kopffowa dostrzegła związki *Nawrócenia św. Pawła* Michała Lancza [il. 37] oraz kwatery tryptyku Konarskiego ze scenami męczeństwa św. Katarzyny [il. 13] i św. Barbary [il. 11] z tymi dwiema rycinami [il. 158–159]<sup>264</sup>. Podobieństwo to dotyczyć ma postaci drugoplanowych na obrazach Lancza, a przede wszystkim ich wschodnich strojów<sup>265</sup>. Rzeczywiście, nie można im go odmówić, ale tego rodzaju kostiumy występują powszechnie w malarstwie i grafice tego czasu, na przykład na drzeworytniczych ilustracjach Hansa Burgkmaira do poematu *Weißkunig*<sup>266</sup> i na obrazach Hansa Suessa von Kulmbach (np. *Pokłon Trzech Króli*, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, nr inw. 596 A).

Goetel-Kopffowa dostrzegła również związek kompozycji sceny *Nawrócenia św. Pawła* z drzeworytem przedstawiającym wyścig o koronę Leszka II w *Kronice Polaków* Miechowity [il. 134]<sup>267</sup>. Zawiera on motyw jeźdźca spadającego z konia w pozycji, do której podobny jest układ ciała św. Pawła powalonego przez blask z nieba<sup>268</sup>. Do ewentualnej relacji między drzeworytem z kroniki Miechowity i obrazem *Nawrócenie Szawła* odniesiono się przy omawianiu wzorów graficznych dzieł Lancza (por. wyżej, rozdz. 6).

Goetel-Kopffowa porównywała również związane z Lanczem zaginione *Ukrzyżowanie* ze Lwowa [il. 94] z dwoma drzeworytami w dwóch mszałach z oficyny Jana Hallera z roku 1524<sup>269</sup> i 1525<sup>270</sup> [il. 160–161]. Badaczka uważała, że ich forma może być przykładem

252 Andrzej Krzycki, *Ad divum Sigismundum Poloniae regem et magnvm duce[m] Lithuaniae semper invictum post partam de Moskis victoriam Andree Krziczki inclite co[n]iugis sue ca[n]cellarij carme[n]*, Cracovia 1515 (strona tytułowa).

253 Stanisław Zaborowski, *Contra malos diuites et usurarios tractatus*, Cracovia 1512 (strona verso karty tytułowej).

254 Ta sama rycina w: Piotr Gaszowiec, *Col[m]putus nouus et ecclesiasticus totius fere astronomie fundamentu[m] pulcherrimu[m] continens, clerico no[n] minus vtilis qua[m] necessarius cu[m] figuris et additionibus nouiter apressis*, Cracovia 1514 (strona tytułowa); Jan z Głogowa, *Introductorium astronomi[a]e in ephemerides*, Cracovia 1514; idem, *Tractatus preclarissimus in iudicijs astro[rum] de mutatio[n]ibus aeris c[a]eterisq[ue] accidentibus singulis annis euenientibus iuxta prisco[rum] sapie[n]tu[m]q[ue] sententias Cracovia 1514* (strona tytułowa); Benedictus Chelidonius, *Passio Iesu Christi Saluatoris mu[n]di*, Cracovia 1514, s. 36r.

255 Stanisław Zaborowski, *Contra malos diuites...*

256 Zaccaria Ferreri, *Oratio legati apostolici habita Thorunij in Prussia ad serenissimum Poloni[a]e regem co[n]tra errores fratris Martini Luteri. Edictum eiusdem serenissimi regis contra Luterum. Decretum eiusde[m] legati pro christiano ritu in Lituania seruando et ampliando. Concrematio Luterinarum traditionum in Prussia eiusdem legati mandato. Edictum inuictissimi caesaris Caroli in causa Luterina*, Cracovia 1521, s. 1v.; idem, *Vita beati Casimiri Confessoris. Oratio habita Thorunii ad Poloniae regem Sigismundum pro eodem rege et agno Prussiae magistro apostolica autoritate invicem reconciliandis. Ad Poloniae regem Sigismundum pro belli Pruthenici suspensione gratiarum actio*, Cracovia 1521, s. 1v.

257 Goetel-Kopff 1956, s. 38, il. 22.

258 Ibidem, s. 40–41. Badaczka doszukiwała się podobieństw między drzeworytem a obrazami na rewersach skrzydeł tryptyku wawelskiego Lancza nie tylko w zakresie głównych cech kompozycji, ale również w drobnych szczegółach.

259 Ibidem, s. 43, il. 24 na s. 43. Zaccaria Ferreri, *Vita beati Casimiri Confessoris...*, s. 1r.

260 Ibidem, s. 43.

261 Ibidem.

262 Maciej Miechowita, *Chronica Polonorum*, Kraków 1521 (strona tytułowa).

263 Idem, *Descriptio Sarmatarum Asianae et Europianae*, Kraków 1521 (strona tytułowa).

264 Goetel-Kopff 1956, s. 44–49, il. 25, 29.

265 Ibidem, s. 44–45.

266 Na temat *Weißkuniga*: Silver 2008, s. 147–168.

267 Maciej Miechowita, *Chronica Polonorum...*, s. x.

268 Goetel-Kopff 1956, s. 50–51, il. 30.

269 *Missale Cracoviensis dyocesis*, Cracovia 1524.

270 *Missale pro itinerantibus secundum cursum ecclesie cathedralis Cracouien[sis]*, Cracovia 1525, s.p. [f. 68v.].

**157** Kazimierz Król-  
lewicz w: Zaccaria  
Ferreri, *Vita beati  
Casimiri Confesso-  
ris* [...], recto karty 1.  
(fot. <https://tiny.pl/ctnsg>)

**158** Bitwa Polaków  
z Tatarami, frag-  
ment karty tytuło-  
wej w: Maciej Mie-  
chowita, *Chronica  
Polonorum*[m...], Cra-  
covia 1521: Hieronim  
Wietor (fot. <https://tiny.pl/ctn89>)

**159** Bitwa Polaków  
z Tatarami, frag-  
ment karty tytułowej  
w: Maciej Miechowita,  
*Descriptio Sarmatiarum  
Asianae* [et]  
*Europianae* [...], Cra-  
covia 1521: Jan Haller  
(fot. <https://tiny.pl/ctnsc>)



157  
158  
159



**160** *Missale Craco-  
viensis dyocesis*, Cra-  
covia 1524 (wg Goetel-  
-Kopff 1956, il. 32 na  
s. 53)

**161** *Missale pro iti-  
nerantibus secundum  
cursum ecclesie cathe-  
dralis Cracouien[sis]*,  
Cracovia 1525, [f. 68v.]  
(fot. <https://tiny.pl/ctns1>)







oddziaływania Lancza na krakowskie drzeworyty książkowe<sup>271</sup>. Rzeczywiście, na drzeworycie z roku 1524 ukrzyżowany Chrystus jest niemal identyczny z postacią Zbawiciela na obrazie ze Lwowa, ale nie przesądza to o tym, że drzeworyt jest naśladownictwem obrazu związanego z Lanczem. Za bardziej prawdopodobne należy uznać to, że mają one wspólny wzór graficzny w postaci ryciny Albrechta Dürera z roku 1504 (Bartsch 59 [il. 117]). Postać Chrystusa na krzyżu na Hallerowskim drzeworycie z roku 1525 jest zaś do tego stopnia typowa, że doszukiwanie się wzoru graficznego dla niej jest bezprzedmiotowe. Figury Marii i św. Jana na obu drzeworytach istotnie są podobne do postaci na obrazie ze Lwowa, ale w takim samym stopniu, w jakim przypominają osoby asystujące Ukrzyżowaniu na



wymienionym już drzeworycie Dürera. Rzekome podobieństwo zachmurzonego nieba na obu drzeworytach i na lwowskim obrazie<sup>272</sup> też ma niewielkie podstawy wobec umowności form omawianych sztychów oraz kiepskiej jakości dostępnych reprodukcji fotografii zaginionego obrazu ze Lwowa.

Kwestia ewentualnego wpływu twórczości Michała Lancza na drzeworytników pracujących dla Jana Hallera i Hieronima Wietora jest trudno uchwytana i musi pozostać otwartym pytaniem. Znany materiał zabytkowy nie daje podstaw do wysuwania wniosków podobnych do tych zaproponowanych przez Marię Goetel-Kopffową<sup>273</sup>.

271 Goetel-Kopff 1956, s. 51–53, il. 32, 33.

272 Ibidem, s. 54.

273 Ibidem.



# Konstrukcja nastaw ołtarzowych Michała Lancza z Kitzingen

## Retabulum z kaplicy Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy katedrze krakowskiej na Wawelu

Stanisław Tomkowicz<sup>1</sup>, odkrywca wawelskiego tryptyku Zaśnięcia Matki Boskiej [il. 4], oprócz obrazów stanowiących części omawianego retabulum dostrzegł snycerskie elementy architektoniczne z XVI wieku, które uznał za pochodzące z tej samej nastawy ołtarzowej<sup>2</sup>. Elementy konstrukcyjne i dekoracyjne zostały przez niego zastane w różnych miejscach krakowskiego klasztoru Karmelitanek na Wesołej. Były one wmontowane w późniejsze, wtórne struktury. W kaplicy nowicjackiej zwrócił uwagę na dwa retabula. Pierwsze z nich było wówczas ustawione na mense ołtarza stojącego przy ścianie południowej, na prawo od wejścia [il. 162–164]. Nastawa została zestawiona wtórnie z siedemnastowiecznego obrazu *Matka Boska z Dzieciątkiem* oraz fragmentów szesnastowiecznego retabulum: architektonicznej predelli z przedstawieniem Ostatniej Wieczery [il. 167]; półkolistego zwieńczenia składającego się z obrazu *Koronacja Matki Boskiej* i ramy pokrytej arabeską kandelabrową [il. 185]; dwóch par pilastrów [il. 171–173] – szerszych i węższych – pokrytych podobną dekoracją snycerską jak zwieńczenie i zakończonych snycerskimi kapitelami; dźwiganego przez pilastry, wyłamanego nad podporami belkowania [il. 183] oraz fragmentu profilowanego gzymsu umieszczonego nad siedemnastowiecznym obrazem

wprawionym w korpus wtórnego retabulum [il. 182]. Pilastry zostały przycięte do wymiarów siedemnastowiecznego obrazu, niższego niż pierwotny korpus szesnastowiecznej nastawy. Para szerszych pilastrów znajdowała się po bokach korpusu, a para węższych flankowała obraz *Matka Boska z Dzieciątkiem*. Pilastry połączone deskami, na których namalowano marmoryzację. Drugą nastawę w kaplicy nowicjackiej [il. 165] tworzył szesnastowieczny obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* wprawiony w późniejszą ramę. Badacz stwierdził, że ów obraz stanowił pierwotnie całość z predellą, pilastrami, gzymsem i półkolistym zwieńczeniem<sup>3</sup>. Uznał, że pochodzące z XVI wieku fragmenty dwóch nastaw w kaplicy nowicjackiej tworzyły pierwotnie całość ze skrzydłami zawieszonymi wówczas w krużgankach tego samego klasztoru<sup>4</sup>, a obecnie zestawionymi z pozostałymi częściami retabulum [il. 4].

Choć badacz słusznie zdefiniował wszystkie wymienione obiekty jako pochodzące z jednej nastawy, to jednak nie zaproponował spójnej rekonstrukcji wyglądu pierwotnego retabulum. Zupełnie nie interesowała go rola pilastrów w konstrukcji nastawy i nie podjął

1 Tomkowicz 1910, s. 3–22.

2 Odbitki części spośród opublikowanych przez Tomkowicza fotografii obrazów i fragmentów retabulum Konarskiego znajdują się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw. MNK XX-f-557; MNK XX-f-558; MNK XX-f-559; MNK XX-f-560; MNK XX-f-1937; MNK XX-f-1938; MNK XX-f-1939).

3 Tomkowicz 1910, s. 3–22.

4 Ibidem, s. 16.

**162** Nastawa ołtarzowa w kaplicy nowicjackiej w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie, stan na r. 1910 (wg Tomkowicz 1910, s. 11, il. 4)



**163** Nastawa ołtarzowa w kaplicy nowicjackiej w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie, stan na r. 1910, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XX f-557 (fot. MNK)



**164** Nastawa ołtarzowa w kaplicy nowicjackiej w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie, stan na r. 1910, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XX f-558 (fot. MNK)



**165** Nastawa ołtarzowa w kaplicy nowicjackiej (z obrazem *Zaśnięcie Matki Boskiej* Michała Lanza z Kitzingen) w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie, stan na r. 1910 (wg Tomkowicz 1910, s. 15, il. 7)



**162** | **163**  
**164**  
**165**

się wyjaśnienia pierwotnej formy zwieńczenia, poprzestając na stwierdzeniu ułamania flankujących je listew. Co więcej, badacz uważał, że skrzydła były połączone bezpośrednio z obrazem *Śmierć Matki Boskiej*, mimo stwierdzonego przez siebie braku śladów po zawiasach na jego ramie. Tomkowicz zauważył również, że skrzydła złożone razem są szersze o kilkanaście centymetrów od głównego obrazu. Tłumaczył to wypaczeniem desek kwater skrzydeł i powstałymi w nich szczelinami<sup>5</sup>.

Tomkowicz stwierdził podobieństwo odnalezionych przez siebie obrazów do tablic Michała Lanza w kościele Mariackim i na tej podstawie uznał, że nastawa w klasztorze Karmelitanek miała być pierwotnie podobna do retabulum Nawrócenia św. Pawła, w której znajdowały się sygnowane obrazy Lanza [il. 2]<sup>6</sup>. Wnioskowanie badacza jest chaotyczne i niespójne – z jednej strony stwierdził podobieństwo odnalezionego przez siebie retabulum do nastawy w kościele Mariackim,

a z drugiej nie uwzględnił pilastrów w pomiarach szerokości jego skrzydeł i korpusu. Ponadto zignorował fakt, iż już wówczas retabulum Kaufmana w kościele Mariackim nie miało pierwotnej rami. Badacz mógł znać oryginalną strukturę retabulum Nawrócenia św. Pawła, którą wymieniono kilkanaście lat wcześniej, i mógł wiedzieć, że zgodnie z intencją twórców nowa rama miała naśladować pierwotną, jednak nie poinformował o tym w swojej publikacji<sup>7</sup>.

Goetel-Kopffowa – dzięki identyfikacji retabulum z uchwytną w źródłach pisanych nastawą w kaplicy Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy katedrze krakowskiej – zyskała możliwość skonfrontowania zachowanych fragmentów struktury z opisem tryptyku zamieszczonym w wizytacji biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1602<sup>8</sup>: *Altare lapideum mensam integram habens cum insigni eiusdem Konarski consecratum, imagines supra illud pictas historiam obitus Beatae virginis referendes in medio tabella in collateralibus autem in dextra Sancti Joannis Baptistae baptizantis Christum Dominum et desuper eius decollationem sanctae Barbare in sinistra beati Joannis Evangeliste desuper autem ipsius decollationem Sanctae Catherinae*<sup>9</sup>.

Na podstawie tego tekstu zrekonstruowano pierwotny układ obrazów i zaprezentowano go na ekspozycji w muzeum [il. 4]<sup>10</sup>. Nie wykorzystano jednak wszystkich elementów architektonicznych retabulum. Nastawa z kaplicy grobowej Jana Konarskiego była pierwotnie tryptykiem. Obraz środkowy przedstawia Zaśnięcie Matki Boskiej z portretem fundatora. Na awersach skrzydeł znajdują się obrazy: *Męczeństwo św. Barbary* i *Chrzest Chrystusa* (lewe skrzydło) oraz *Męczeństwo św. Katarzyny* i *Św. Jana na Patmos* (prawe skrzydło). Na rewersach skrzydeł namalowano św. Hieronima i św. Augustyna (lewe skrzydło) oraz św. Grzegorza (kwatery będąca destruktem) i św. Ambrożego (prawe skrzydło). W predelli przedstawiono Ostatnią Wieczerzę, a w zwieńczeniu Koronację Matki Boskiej<sup>11</sup>.

Nastawa ta jest wzmiankowana również w wizytacjach z kolejnych lat<sup>12</sup> i przyjmuje się, że na swoim pierwotnym miejscu znajdowała się aż po XVIII wiek, kiedy to została usunięta z kaplicy w związku z jej przebudową przez biskupa Konstantego Felicjana Szaniawskiego<sup>13</sup>. Zarówno ta przebudowa, jak i budowa kościoła oraz klasztoru Karmelitanek na Wesołej, gdzie odnaleziono pozostałości tryptyku,

wiązane są z pracującym dla Szaniawskiego architektem Kacprem Bażanką. Prace nad obiema budowlami toczyły się zresztą w tym samym czasie<sup>14</sup>. Zbieg tych kilku okoliczności pozwala sądzić, że nastawa trafiła bezpośrednio z katedry do klasztoru na Wesołej, gdzie w latach dwudziestych XVIII wieku, aby dostosować duże retabulum do rozmiarów kaplicy nowicjackiej, rozłożono je na części, z których zmontowano dwa nowe retabula.

W monograficznym artykule na temat omawianego tryptyku Goetel-Kopffowa ogólnie poprawnie zrekonstruowała pierwotny wygląd nastawy i opublikowała jej rysunki (autor: M. Dyląg – imienia nie podano [zob. il. 166]), nie opatrzyła jednakże tych szkiców rekonstrukcyjnych żadnym komentarzem<sup>15</sup>. Z rysunku można odczytać, że zdaniem badaczki szersze pilastry flankowały obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* i stanowiły obramienie korpusu nastawy, a węższe zdobiły zewnętrzne strony rewersów skrzydeł w taki sposób, że po ich zamknięciu powtarzały artykulację korpusu. Obrazy na rewersach skrzydeł są węższe i po ich zewnętrznej stronie pozostawiono więcej miejsca na obramienie<sup>16</sup>. Taki układ wyjaśniał niezrozumiałe dla Tomkowicza<sup>17</sup> wycięcie dolnych narożników skrzydeł (zapewne wgłębienia te mieściły niezachowane bazy pilastrów korpusu)<sup>18</sup>. Ustalenia zaproponowane przez Goetel-Kopffową były w późniejszym czasie powtarzane jako ostatecznie rozwiązujące kwestię pierwotnego wyglądu omawianego tryptyku<sup>19</sup>. W kwestii genezy jego struktury

5 Ibidem, s. 16–17.

6 Tomkowicz 1910, s. 10–17.

7 Por. niżej.

8 Goetel-Kopff 1957, s. 93.

9 AKK, A. Vis. 19b, s. 153.

10 Goetel-Kopff 1957, s. 94.

11 Ibidem, s. 94–95.

12 Niemal identyczny opis retabulum jak w wizytacji bp. Maciejowskiego (AKK, A. Vis. 19b, s. 153) zapisano w wizytacji bp. Trzebickiego z r. 1670 (AKK, A. Vis. 52, s. 38–39). Bardziej szczegółowa deskrypcja znajduje się w aktach wizytacji bp. Zadzik z r. 1635 (AKM, AV Cap 43, s. 99): *Altare in hac Capella habet mensam lapideam integra cum insigni Habdank consecratu sigillum habentem integrum imagines supra illud pictas in triplicatis clausibilibus tabulis quarum media hystoria obitus B.M. Virginis refert. Secunda S. Ioannis Bap[tis]tae et S. Barbarae tertia S. Joannis Evangelistae et S. Catherinae ac aliorio[rum] Sanctoru[m].*

13 Goetel-Kopff 1957, s. 94.

14 Zagórowski 1956, s. 111–113, 119–121.

15 Goetel-Kopff 1957, il. 5 na s. 99.

16 Ibidem, s. 95.

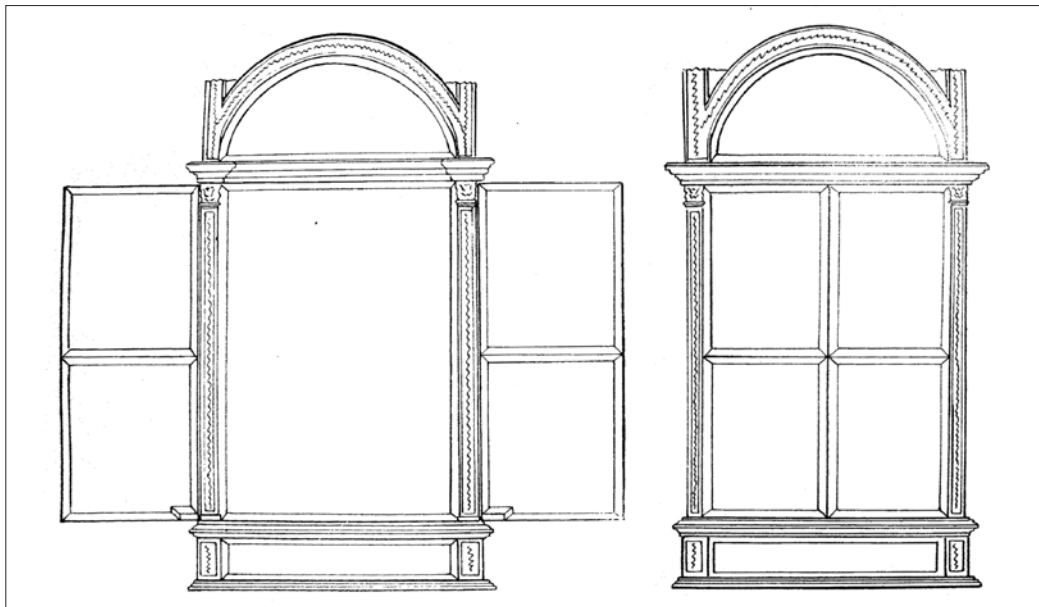
17 Tomkowicz 1910, s. 10–17.

18 Goetel-Kopff 1957, s. 95.

19 Goetel-Kopff 1964a, Kat. wyst. Kraków 1964; Kat. wyst. Kraków 2000; Spodaryk 2016; Kat. wyst. Kraków 2018.

**166** Retabulum Zasięnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/1-10, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu wg Marii Goetel-Kopffowej, rys. M. Dyląg (wg Goetel-Kopff 1956, s. 99, il. 5)

**167** Retabulum Zasięnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/5, predella (fot. Paweł Gąsior)



głos zabrali jedynie Wojciech Walanus<sup>20</sup> oraz Wojciech Marcinkowski<sup>21</sup>. Celem niniejszego rozdziału jest rewizja ustaleń Goetel-Kopffowej w oparciu o badania zachowanych fragmentów nastawy oraz porównanie ich z nastawami ołtarzowymi z pierwszej połowy XVI wieku.

#### Zachowane elementy retabulum

Zarówno obrazy, jak i elementy architektury retabulum znajdują się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie. Dokładna analiza wszystkich fragmentów nastawy jest niezbędna dla rozważań nad jej pierwotną strukturą. Poniższe uwagi nie dotyczą stanu zachowania warstwy malarskiej obrazów, lecz kondycji części konstrukcyjnych i zdobniczych retabulum. Dokładne pomiary i oględziny wszystkich fragmentów nie są obecnie możliwe, wymagałoby to bowiem rozebrania obecnej aranżacji tryptyku. Demontaż tej wielkiej struktury będzie możliwy dopiero w momencie stwierdzenia potrzeby gruntownej konserwacji, co z pewnością nie nastąpi w najbliższym czasie. Wszelkie doraźne zabiegi konserwatorskie wykonywane są z dostawianych do obiektu rusztowań<sup>22</sup>. Jeżeli

w poniższym zestawieniu nie podano wymiarów którejs z części retabulum, oznacza to, że wykonanie pomiaru nie było możliwe.

#### Predella

Predella [il. 167] ma formę jednopoziomowego cokołu stojącego na profilowanej podstawie i zwieńczonego profilowanym gzymsem. Jej całkowita szerokość wynosi 216 cm, a wysokość – 67 cm. Od strony frontowej, po bokach znajdują się dwa wysunięte do przodu postumenty pod pilastry. Zdobią je płyciny z ornamentem kandelabrowym na groszkowanym tle. Między postumentami, w płycinę o kształcie leżącego prostokąta wprawiona jest tablica z obrazem *Ostatnia Wieczerza*. Obramienia płyciny, w którą wprawiono obraz, a także płycin na postumentach pilastrów ozdobione są kimationem. Gzyms od dołu zdoła motyw nakładających się na siebie liści lub łusek. Predella jest właściwie jedynym elementem retabulum, który dotrwał do naszych czasów w stanie niezmienionym. Od góry, widoczne są na niej zarisy konstrukcji zmontowanych z pilastrów w XVIII wieku. Miejsce, w którym



przylegały one do predelli, odznaczają się brunatną barwą na tle osiemnastowiecznej warstwy błękitnej farby olejnej. Obecny sposób ekspozycji nastawy nie pozwala na oględziny pierwotnego miejsca mocowania pilastrów.

### Obraz Zaśnięcie Matki Boskiej

Tablica [il. 10] wprawiona jest w drewnianą, złożoną ramę dekorowaną wytłoczonym w zaprawie motywem rybich łusek ozdobionych wątkiem wykonanym radełkiem. Ramę otacza prosta listwa, obecnie pomalowana na błękitno, pierwotnie złocona. Zewnętrzne boki ramy pokryte są zaciekami warstw olejnych przemalowań. Częściowo widoczne są fragmenty zaprawy kredowo-klejowej. Obraz wraz z ramą ma wymiary 167 cm szerokości na 245 cm wysokości. Obraz bez ramy (widoczna część tablicy) ma wymiary odpowiednio około 144,5 cm na 223 cm. Złożona rama ma szerokość około 7 cm, a błękitna listwa około 4 cm. Do każdego z dłuższych boków ramy wbite są dwa duże, żelazne gwoździe. Od tyłu do ramy przytwierdzone są dwie blachy z umocowanymi do nich metalowymi kółkami, każda za pomocą trzech śrub.

### Skrzydła

Każde ze skrzydeł [il. 168–170] ma wymiary 96 cm szerokości na 245 cm wysokości. Obrazy na awersach (widoczne części tablic) mierzą odpowiednio 80 cm na 110 cm, natomiast te na

rewersach (widoczne części tablic) – 68 cm na 110 cm. Elementy konstrukcyjne skrzydeł wydają się integralną całością. Widoczne są fragmenty uzupełnień dokonanych w nieokreślonym czasie. Jedynym znacznie większym uszkodzeniem konstrukcji jest ubytek dolnego, zewnętrznego naroża prawego skrzydła.

Obrazy na awersach są otoczone profilowanymi złożonymi ramami ozdobionymi płytko wrytym w zaprawie motywem nakładających się na siebie liści lub łusek. Wzór ten odpowiada ornamentowi na ramie obrazu środkowego. U dołu ram awersów znajdują się charakterystyczne wycięcia naroży skrzydeł przylegających do korpusu. U góry, również od strony korpusu, na awersach obu skrzydeł brakuje fragmentów ramy. W prawym skrzydle brakujący fragment profilowanej ramy został uzupełniony.

Obrazy na rewersach oprawione są w profilowane ramy, ale bardziej płaskie niż te na awersach. Zdobi je inny ornament ryty w zaprawie. Ma on formę ukośnej kratownicy zbudowanej

**168** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3, rewers lewego skrzydła (fot. Paweł Gąsior)

**169** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2, rewers prawego skrzydła (fragment) (fot. MNK)

**170** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2, awers prawego skrzydła (fot. Paweł Gąsior)

20 Walanus 2016, s. 119, 132.

21 Kat. wyst. Kraków 2018, s. 342, nr 18 (oprac. W. Marcinkowski): „Struktura retabulum o półkolistym zwieńczeniu, koryncki porządek stolarskiej mikroarchitektury, ornament kandelabrowy i motyw wolic oczu – wszystko to nawiązuje choćby do retabulum Landauerów Albrechta Dürera (projekt z 1508) bądź do wczesnorenansowych nastaw dolnoaustriackich (Sierndorf, ołtarz główny kaplicy zamkowej, 1516)”.

22 Informacja podana przez dr. Tomasza Zauchę, kierownika Działu Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Krakowie.



**171** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/8, pilastry połączone i przemalowane w XVIII w. (lewa podpora osiemnastowiecznego retabulum) (fot. MNK)

**172** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/7, pilastry połączone i przemalowane w XVIII w. (prawa podpora osiemnastowiecznego retabulum) (fot. MNK)



z dwóch przeplatających się listew, między którymi naprzemiennie widoczne są dwa motywy zdobnicze: cztery wgłębienia lub groszkiowanie. Profilowane ramy obrazów na rewersach zachowały się w gorszym stanie niż ramy awersów, co wynika z faktu, że rewersy skrzydeł przez długi czas przylegały do muru, kiedy obrazy powieszono na ścianie w krużgankach klasztoru Karmelitanek<sup>23</sup>. W wielu miejscach uszkodzeniu lub zupełnemu zniszczeniu uległa ryta w zaprawie dekoracja ram. Widoczne są również liczne uzupełnienia ubytków drewna. Znacznie gorzej prezentuje się stan lewego skrzydła – zarówno ram, jak i obrazów. Z powodu tego, że kwatery na rewersach są węższe niż te na awersach, ramy od strony zewnętrznej (przy widoku na zamknięte retabulum) są szersze (16,1 cm). Zewnętrzna część ram rewersów jest destruktem. Na lewym skrzydle zachowały się resztki niebieskiej farby i wgłębienia, będące śladami po oderwaniu znajdujących się tam wcześniej elementów snycerskich. U góry widoczny jest dodany wtórnie drewniany klocek, który służy jako uzupełnienie ubytku. Na prawym skrzydle ta część ramy zachowała się znacznie lepiej. W obrębie szerokiej zewnętrznej części ramy widać

pięć następujących po sobie pionowych pasów (w kolejności od lewej do prawej, w stronę środka nastawy [zob. il. 169]): 1. silnie uszkodzone drewno z resztkami błękitnej farby (szerokość: 2,1 cm); 2. zniszczone drewno ze śladami po usuniętej dekoracji snycerskiej (szerokość: 3,2 cm); 3. płaski pas złożonej dekoracji wytłoczonej w zaprawie z motywami nakładających się łusek lub liści (szerokość: 4,4 cm); 4. zniszczone drewno ze śladami po usuniętej dekoracji snycerskiej (szerokość: 3,4 cm); 5. pas pomalowany na niebiesko (szerokość: 3 cm). U dołu widoczny jest klocek drewna, który jest uzupełnieniem wykonanego wtórnie wcięcia w skrzydle.

Na każdym ze skrzydeł widoczne są ślady po dwóch blachach służących mocowaniu zawiasów. Ich rozmieszczenie odpowiada analogicznym wgłębieniom na szerszych pilastrach nastawy (na pilastrach ze względu na ich skrócenie zachowały się tylko pojedyncze ślady).

### Pilastry

W Muzeum Narodowym w Krakowie przechowywane są fragmenty pilastrów uważanych za części wawelskiego retabulum Lanca [il. 171–173]. Mimo rozłożenia wtórnej



nastawy, w której je znaleziono w klasztorze Karmelitanek na Wesołej, nie wymontowano ich z osiemnastowiecznych podpór. Struktury te stanowiły główną konstrukcję tektoniczną korpusu wtórnej nastawy. Zawarte są w nich cztery pilastry – dwa szersze i dwa węższe. Złożone są one parami – szerszy i węższy pilaster są połączone za pomocą wtórnych desek, tworząc jedną z podpór korpusu wtórnej nastawy. Obie podpory tworzą uskokowe obramienie, które flankowało obraz główny osiemnastowiecznej struktury. Deski użyte w XVIII wieku w znacznym stopniu odróżniają się od pierwotnych fragmentów nastawy. Drewno z XVI wieku pochodzi z drzewa liściastego, prawdopodobnie lipy, natomiast deski z XVIII wieku wycięto najprawdopodobniej z drzewa iglastego. Starsze fragmenty wykazują również większy stopień zniszczenia przez drewnojady oraz noszą ślady różnego rodzaju uszkodzeń mechanicznych. Strukturę zaimprovizowaną w XVIII wieku cechuje prymitywna technika wykonania. Poszczególne części zostały zbite za pomocą gwoździ, w wielu miejscach wbitych krzywo, zagiętych lub nawet przebijających się na drugą stronę desek [il. 99]. Gwoździe zostały wykonane z ręcznie kutego żelaza, dlatego należy przypuszczać, że niedbałe połączenie elementów składowych nastawy powstałej dla kaplicy nowicjackiej w klasztorze Karmelitanek zostało zastosowane już w XVIII wieku, gdy stworzono wtórne retabulum z części wawelskiego tryptyku. Wszystkie powierzchnie struktur (z wyjątkiem złożonych frontów pilastrów) pokryte są różowo-żółtą marmoryzacją namalowaną grubą warstwą farby olejnej. Spod łuszczącej się farby wyciera wcześniejsza warstwa błękitnej marmoryzacji [il. 174].

Każda z podpór skonstruowana jest w ten sam sposób. Cała konstrukcja mierzy 148 cm wysokości. Do tego wymiaru przycięto szesnastowieczne, pierwotnie wyższe pilastry. W każdej z tych struktur szerszy pilaster znajdował się po stronie zewnętrznej wtórnego, nieistniejącego już retabulum. Każdy z szerszych pilastrów skonstruowany jest z trzech desek: frontowej (złożonej, ozdobionej kapitelem kompozytowym oraz płyciną wypełnioną ornamentem kandelabrowym) oraz dwóch bocznych – zewnętrznej (ustawionej od zewnątrz korpusu nastawy) o szerokości 12,5 cm, oraz wewnętrznej o szerokości 7,7 cm. Boczne deski pilastra są połączone za pomocą poprzecznych desek tworzących



skrzyńce [il. 175]. W każdym z szerszych pilastrów zachowały się po dwie takie deski. Są one mocowane na jaskółczy ogon do ścian bocznych wnętrza pilastra. Na szczycie każdego z szerszych pilastrów znajdują się kwadratowe czopy [il. 176]. Są one umieszczone asymetrycznie na bocznych deskach i odpowiadają otworom widocznym od spodu belkowania, poniżej jego gierowanych fragmentów [il. 177]. Na zewnętrznych bokach szerszych pilastrów, około 31,5 cm od góry, znajdują się ślady po blachach mocujących zawiasy skrzydeł [il. 178]. Ślady mają postać wgłębienia o formie pasa szerokości około 6–7 cm, biegnącego przez całą szerokość boku pilastra. Ślady po mocowaniu zawiasów, widoczne na bokach szerszych pilastrów, odpowiadają wgłębieniom po zawiasach na skrzydłach nastawy. Otwory po gwoździach i śrubach są obecnie niewidoczne ze względu na pokrycie całych boków pilastrów grubą warstwą farby olejnej.

Każdy z kapiteli szerszego pilastra spoczywa na annulusie w formie profilowanego gzymsu, którego krawędź ma około 18 cm szerokości. Kapitele kompozytowe zbudowane są z pary

23 Tomkowicz 1910, s. 16.

**173** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/8, pilastry połączone i przemalowane w XVIII w. (lewa podpora osiemnastowiecznego retabulum, na fotografii konstrukcja rozłączona) (fot. MNK)

**174** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/8, marmoryzacja na boku jednego z pilastrów (fot. Adam Spodaryk)

**175** Odwrocie lewej podpory osiemnastowiecznego retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej. Widoczne połączenie desek lewego pilastra korpusu retabulum Lancza (1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/8) (fot. Adam Spodaryk)



**176** Retabulum Za-  
śnięcia Matki Boskiej,  
1521, Muzeum Na-  
rodowe w Krakowie,  
nr inw. MNK I-851/8,  
lewy, szerszy pilaster  
(widok od góry)  
(fot. Adam Spodaryk)

**177** Retabulum Za-  
śnięcia Matki Boskiej,  
1521, Muzeum Na-  
rodowe w Krakowie,  
nr inw. MNK I-851/6,  
belkowanie (widok  
od dołu) (fot. Adam  
Spodaryk)

**178** Retabulum Za-  
śnięcia Matki Boskiej,  
1521, Muzeum Na-  
rodowe w Krakowie,  
nr inw. MNK I-851/8,  
ślady po blasze mo-  
cującej zawias skrzy-  
deł na boku lewego  
pilasta korpusu  
(fot. Adam Spodaryk)

liści akantu, które znajdują się na zewnątrz kompozycji kapitelu. W środku widoczne są dwa antytetycznie ustawione rogi obfitości, których wylewy mają formę delfinich lub rybich pysków. Na prawym<sup>24</sup> pilastrze rogi są spiralnie żłobkowane, a pole między nimi pokryte pionowymi rowkami. Między rogami znajduje się arabeska kandelabrowa zbudowana z liści akantu. Na prawym kapitelu, zza arabeski rozchodzą się na boki woluty o twar- do zarysowanych formach architektonicznych. Na lewym pilastrze stanowią one część ara- beski i mają formy liści akantu skręconych na końcach. Jak można sądzić, pierwotnie każdy z kapiteli miał jeszcze abakus.

Do bocznej, wewnętrznej strony każdego z szerszych pilastrów przytwierdzona jest dłuższym bokiem (148 cm) deska o szeroko- ści 14 cm. Jest ona wykonana z drewna igla- stego i nie pochodzi z pierwotnego wawelskie- go retabulum. Podobnie jak boki szerszego

pilastra, pokryta jest malowaną marmoryza- cją. Drugi z dłuższych boków tej deski przy- lega do boku węższego pilastra. Oba pilastry i pionowa deska między nimi połączone są od tyłu poprzecznymi, cienkimi deseczkami, które przybito gwoździami do wszystkich po- zostałych elementów struktury. Są one wyko- nane z drewna iglastego i nie pochodzą z pier- wotnej nastawy.

We wtórnej, osiemnastowiecznej nastawie węższe pilastry flankowały obraz *Matka Boska z Dzieciątkiem*. Stan ich zachowania jest bar- dziej zróżnicowany niż w przypadku pilastrów szerszych. Pilaster wprawiony w prawą struk- turę ma lepiej zachowaną konstrukcję, dla- tego posłuży do jej opisu. Składa się on z fron- towej listwy o szerokości 11 cm, rzeźbionej analogicznie do frontu pilastrów szerszych, i dwóch boków. Jeden, wykonany z pojedyn- czej deski o szerokości około 10,5 cm, we wtór- nej strukturze z XVIII wieku zwrócony był na zewnątrz nastawy. Drugi bok pilastra zbu- dowany jest z deski o szerokości około 14 cm. Do tej deski przylega kolejna, węższa (ok. 12 cm). Są one tej samej długości. W omawianym pi- lastrze oba boki są prawdopodobnie pierwot- ne. Również węższa deska przylegająca do jego boku zdaje się być wykonana z tego samego drewna. Kwestią otwartą pozostaje to, czy jest pierwotnym elementem, czy też została tam przymocowana wtórnie. Należy jednak odnotować, że jej połączenie z deską szerszą nie nosi znamion prymitywnego wykonania, charakterystycznego dla połączeń wykona- nych w XVIII wieku. Na odwrociu, poniżej ka- pitela oraz około 107 cm licząc od jego szczy- tu, znajdują się dwie deski łączące oba boki za pomocą wiązania na jaskółczy ogon – tech- nika wykonania połączeń jest taka sama, jak w przypadku pilastrów szerszych.

Wbudowany w lewą strukturę węższy pi- laster w części oryginalnej – tak jak opisany pilaster prawy – składa się obecnie z: fronto- wej listwy o szerokości 11 cm, rzeźbionej ana- logicznie do frontu pilastrów szerszych oraz jednego boku skierowanego do wnętrza na- stawy, wykonanego z deski o szerokości około 10,5 cm. Lewy pilaster nosi na odwrociu ślady po drewnianych deskach łączących oba boki wiązaniem na jaskółczy ogon. Drugi, brakują- cy bok pilastra został dosztukowany z dREW- na iglastego i jest przytwierdzony do cienkich, poprzecznych desek łączących całą struktu- rę. Brak mocnego połączenia z oryginalny- mi partiami pilastra spowodował odłamane



się jego szesnastowiecznej części od wtórnej struktury z drewna drzewa iglastego [il. 173]. Od węższego pilastra w prawej podporze wtórnej nastawy odpadł natomiast kapitel. Oględziny oderwanej główicy pozwalają sądzić, że pierwotnie była ona zamocowana za pomocą czterech kołków [il. 179–180]. Widoczny jest również wtórny, niedbale przybity gwóźdź – zapewne kapitel odpadł już podczas demontażu pierwotnej nastawy i wtórnie został zamocowany w tak prymitywny sposób. W obu węższych pilastrach brakuje dolnych części kapitelu.

Obie główice są podobne do siebie w większym stopniu niż kapitele szerszych pilastrów. Są to typowe, ozdobione liśćmi i wolutami kompozytowe główice dźwigające wygięty abakus. Między wolutami umieszczono charakterystyczny motyw czteropłatkowego kwiatu. W obu węższych pilastrach brakuje annuli, ale można się domyślać, że tak jak w szerszych pilastrach miały one formę architektonicznego gzymsu.

#### **Fragment pilastra przekształcony we wspornik**

W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się osobliwy wspornik wykonany z fragmentu pilastra o szerokości 11 cm [il. 181]. Konsola skonstruowana została z kawałka liczącego około 19,6 cm). Co ciekawe, wycięty fragment na obu zakończeniach został wykończony profilowaną listwą domykającą płytcinę ozdobioną ornamentem. Z jednej strony kandelabrowa arabeska została przycięta w środku motywu. Fragment pilastra został obrócony o 90° i umieszczono na nim gzyms pokryty malowaną błękitną marmoryzacją. Nie pochodzi on z pierwotnego wawelskiego retabulum, o czym świadczy jego obła forma, nieodpowiadająca zachowanemu belkowaniu i gzymsom. Niebieska marmoryzacja jest podobna do wtórnych błękitnych przemalowań innych części ołtarza. Nie wiadomo, do czego wspornik był wykorzystywany w klasztorze

**179** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/7, oderwany kapitel jednego z węższych pilastrów (fot. Adam Spodaryk)

**180** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/7, oderwany kapitel jednego z węższych pilastrów (odwrocenie) (fot. Adam Spodaryk)

178  
179 | 180

24 Prawym heraldycznie. Dalej tak samo.



181  
182  
183  
184  
185

Karmelitanek. Ani Tomkowicz<sup>25</sup> ani Goettel-Kopffowa<sup>26</sup> o nim nie wspominali.

#### Fragment profilu

Zachowany w Muzeum Narodowym w Krakowie fragment drewnianego, złożonego profilu,

ozdobionego ornamentami wytłoczonymi lub rytymi w zaprawie, w momencie odnalezienia fragmentów nastawy przez Tomkowicza znajdował się nad siedemnastowiecznym obrazem *Matka Boska z Dzieciątkiem* [il. 182]. Listwa mierzy 108,8 cm długości i składa się z dwóch nałożonych na siebie profili. Górny w przekroju poprzecznym mierzy 4 na 4 cm, dolny natomiast 6,1 na 7,4 cm i ma bardziej zróżnicowany przekrój. Górny profil ozdobiony jest dość prymitywnie wykonanym kimationem, a dolny – kratownicą. Na jednym z boków listwy widoczny jest wycięty w całej jego długości rowek – być może prowadnica malowanej tablicy.

#### Belkowanie

Belkowanie (lub być może sam gzyms belkowania [il. 183]) jest złożone z różnych profilowanych listew i schodkowo rozszerza się ku górze. Po bokach wyłamane jest do przodu, w miejscach, w których spoczywało na pilastrach korpusu nastawy. Profile gzymsu są na zmianę złożone i pokryte wtórną błękitną marmoryzacją. Na jednym ze złożonych profili widoczny jest wytłoczony motyw liści lub łusek ozdobionych groszkowaniem. Motyw ten powtarza się również w innych częściach nastawy.

Od góry [il. 184], na wierzchniej powierzchni belkowania widoczne jest duże wycięcie odpowiadające kształtowi zwieńczenia. Od spodu belkowania widoczne są zarysy konstrukcji zmontowanych z pilastrów w XVIII wieku. Miejsce, w którym przylegały one do belkowania, odznacza się brunatną barwą na tle osiemnastowiecznej warstwy błękitnej, olejnej farby. Obecny sposób ekspozycji nastawy nie pozwala na całościowe oględziny pierwotnego miejsca mocowania pilastrów, jednak częściowo widoczne są otwory o kształcie zbliżonym do kwadratów, które odpowiadają czopom na szczytach szerszych pilastrów [por. il. 177].

#### Zwieńczenie

Zwieńczenie retabulum [il. 185] ma szerokość 203 cm i wysokość 97 cm. Ma formę półkolistego obrazu otoczonego półokrągłą ramą o dekoracji analogicznej do powierzchni frontów pilastrów. Po bokach rama się rozdzwaja, tworząc dwie pionowe listwy flankujące lunetę zwieńczenia. Zostały one przycięte w XVIII wieku w związku z wykorzystaniem elementów pierwotnej nastawy do budowy

mniejszego retabulum, które umieszczono w kaplicy nowicjackiej w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie. Zwieńczenie w pierwotnej formie było zbyt wysokie i nie mieściło się pod sklepieniem.

### Rekonstrukcja nastawy

Poniższe rozważania są próbą rekonstrukcji pierwotnego wyglądu retabulum. Najpierw przedstawione zostaną tezy dotyczące oryginalnej formy poszczególnych części składowych nastawy, potem zaś rozważania nad wyglądem całej struktury.

### Korpus i skrzydła

Wszyscy badacze zajmujący się dotychczas wawelskim retabulum Lancza byli zgodni co do tego, że miało ono formę tryptyku<sup>27</sup>. Jak już wspomniano, wnioski Tomkowicza<sup>28</sup> dotyczące jego konstrukcji były w szczegółach błędne, natomiast Goetel-Kopffowa<sup>29</sup>, choć zaproponowała słuszną rekonstrukcję wyglądu nastawy [il. 166], to jednak nie wyjaśniła szczegółów jej budowy. Rekonstrukcja retabulum jako tryptyku nie budzi wątpliwości [zob. il. 188–190, 196, 200–201] wobec jednoznacznych sformułowań w aktach wizytacji biskupa Bernarda Maciejewskiego z roku 1602<sup>30</sup>, biskupa Andrzeja Trzebickiego z roku 1670<sup>31</sup> i biskupa Jakuba Zadziką z roku 1635<sup>32</sup>. W aktach wizytacji Maciejewskiego i Trzebickiego ograniczono się do wymienienia, jakie tematy przedstawiają obraz główny i cztery otaczające go tablice<sup>33</sup>. W aktach Zadziką opisano natomiast strukturę nastawy w sposób bardziej precyzyjny: *imagines [...] pictas in triplicatis clausibilibus tabulis [...]*<sup>34</sup>. Przedstawienia opisane w trzech wizytacjach jako flankujące obraz *Śmierć Marii* są tożsame z tablicami na awersach skrzydeł zachowanych w Muzeum Narodowym w Krakowie. Skrzydła to struktura pierwotna; są dwustronnie malowane, a na ich bokach widoczne są ślady po mocowaniu zawiasów, które odpowiadają zagłębieniom na szerszych pilastrach. Wygląd skrzydeł i opis w wizytacji biskupa Zadziką pozwalają z całą pewnością wykluczyć rekonstrukcję retabulum jako bezskrzydłą, trójosiową nastawę. Odrzucić należy również ewentualne przypuszczenia o formie pentaptyku z jedną parą nieruchomych skrzydeł, brak bowiem na bokach predelli jakichkolwiek śladów, które świadczyłyby o tym, że była ona pierwotnie szersza lub że przylegały do niej wsporniki, na których mogłaby się opierać druga para skrzydeł.

W kwestii budowy korpusu należy z pewnością stwierdzić to, co – jak się wydaje – zakładała Goetel-Kopffowa<sup>35</sup>, a mianowicie, że obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* był flankowany przez dwa pilastry. Jak już wspomniano, badaczka nie wyraziła wprost żadnej opinii na temat pierwotnej formy retabulum, a jej rekonstrukcja została przedstawiona jako rysunek pozbawiony komentarza<sup>36</sup>. Należy sądzić, że podporami flankującymi obraz w korpusie nastawy były szersze z zachowanych pilastrów. Świadczą o tym czopy na ich szczytach i odpowiadające im otwory w belkowaniu [il. 176–177], jak również znaczna stabilność ich skrzyńcowej konstrukcji. Goetel-Kopffowa nie podała również wymiarów pilastrów, ograniczając się do wymieniać wymiarów obrazów wraz z ramami<sup>37</sup>. Nie mogła więc zauważyć, że łączna szerokość obrazu środkowego (167 cm) i pary szerszych pilastrów (15 cm każdy) wynosi mniej (197 cm) niż szerokość całej nastawy (202–203 cm) o około 4–6 cm. Wobec tego należy przyjąć, że obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* był flankowany przez dwie niezachowane listwy o szerokości około 2–3 cm, być może profilowane i pokryte ornamentami. Wykluczyć należy, że miały one formę dodatkowej ramy obiegającej cały obraz, skrzydła ołtarza mają bowiem identyczną wysokość (245 cm) jak obraz w korpusie nastawy wraz z jego zachowaną ramą.

Goetel-Kopffowa<sup>38</sup> nie wiedziała również, że łączna szerokość skrzydeł wynosząca 192 cm (każde po 96 cm) jest mniejsza niż łączna szerokość pilastrów i obrazu głównego (197 cm), a tym bardziej szerokość całego retabulum (202–203 cm). Ponadto nie odnotowała, że na rewersie prawego skrzydła przez środek miejsca, w którym znajdował się pilaster, przebiega złożony płaski ornament złożony z liści lub łusek [zob. il. 169]<sup>39</sup>. Badaczka nie zajmowała się pozostałościami pilastrów

**181** Wspornik wykonany z fragmentu pilastra retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK 1-851/9 (fot. MNK)

**182** Fragmentu profilu. Część retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK 1-851/10 (fot. MNK)

**183** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK 1-851/6, belkowanie (fot. Paweł Gąsior)

**184** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK 1-851/6, belkowanie (widok od góry) (fot. Paweł Gąsior)

**185** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK 1-851/4, Zwieńczenie (fot. Paweł Gąsior)

25 Tomkowicz 2010.

26 Goetel-Kopff 1957; Goetel-Kopff 1964a.

27 Tomkowicz 1910; Goetel-Kopff 1957; Goetel-Kopff 1964a.

28 Tomkowicz 1910.

29 Goetel-Kopff 1957, il. 5 na s. 99.

30 AKK, A. Vis. 19b, s. 153. Zob. niżej.

31 AKK, A. Vis. 52, s. 38–39. Zob. niżej.

32 AKM, AV Cap 43, s. 99. Zob. niżej.

33 AKK, A. Vis. 19b, s. 153; AKK, A. Vis. 52, s. 38–39.

34 AKM, AV Cap 43, s. 99.

35 Goetel-Kopff 1957, il. 5 na s. 99.

36 Ibidem.

37 Ibidem.

38 Ibidem.

39 Ibidem.

186 Martin, Stefan i Johannes Kirchenbaum (?), retabulum w Allerheiligenkapelle przy kościele św. Benedykta w Almünster, 1518 (fot. G. Freihalter, <https://tiny.pl/ctnsz>, CC BY-SA 3.0)



retabulum, ale z pewnością je znała. Zapewne więc zakładała, że w tym miejscu musiały się znajdować węższe pilastry. Słusznie uznała, że rewersy skrzydeł zdołała jakaś architektoniczna artykulacja, ale należy wątpić, że jest ona tożsama z węższymi pilastrami zachowanymi w Muzeum Narodowym w Krakowie. O tym, że jakieś pilastry zdobiły rewersy, świadczy to, że u góry odwrocia prawego skrzydła widoczny jest ślad po znajdującym się tam niegdyś kapitelu. Znajduje się on bezpośrednio nad wspomnianym pasem złożonego ornamentu. Ów pas ma szerokość około 4,4 cm i flankowany jest przez dwa pasy drewna niezakrytego żadną farbą (po 3,3 cm). Wydaje się, że złożony pas ornamentu pierwotnie znajdował się w płycinie pilastra utworzonego z dwóch niezachowanych snycerskich części (zapewne profilowanych listew), umieszczonych na wspomnianych pasach niezamalowanego drewna. Węższe pilastry nie mogły stanowić dekoracji rewersów skrzydeł, na których zewnętrznych krańcach widoczne są opisane wyżej pozostałości złożonych dekoracji. Jest to również niemożliwe z powodu wolumenu pilastrów – razem z bocznymi deskami mają one głębokość kilkunastu centymetrów, a więc znacznie wystawałyby poza belkowanie. Raczej nie były też elementem dodatkowych nieruchomych skrzydeł, jak bowiem wspomniano, na predelli i na belkowaniu nie

ma żadnych śladów, które mogłyby sugerować, że były one szersze, niż są obecnie, a predella miała po bokach wsporniki na drugą parę nieruchomych skrzydeł.

Węższe pilastry mogły być pozostałością bardzo wąskich i niższych od korpusu pól bocznych, które mogły być przymocowane wyłącznie do boków pilastrów, jest to jednak mało prawdopodobne. Tego typu niewielkie skrzydła, czy raczej uszy nastawy, mogłyby zawierać obrazy, rzeźby lub jedynie dekorację ornamentalną. Taka rekonstrukcja jest zupełnie hipotetyczna, jednak tego rodzaju struktury występowały już w drugim dziesięcioleciu XVI wieku. Różnica polega na tym, że owe bardzo wąskie pola boczne zawierające figury przeważnie opierały się na konsolach przylegających do predelli. Przykładem jest nastawa ołtarza w kaplicy Wszystkich Świętych przy kościele parafialnym w Almünster, datowana na rok 1518 [il. 186]<sup>40</sup>. Jest to rozbudowane, kamienne, bezskrzydłe retabulum charakteryzujące się niezwykle bogactwem ornamentów. Jego korpus jest aediculą składającą się z dwóch kolumn dźwigających belkowanie wyłamane nad podporami. Flankują go dwie dodatkowe niższe kolumny, stojące na wolutowych konsolach, na których spoczywają spływy w formie stylizowanych delfinów. Boczne kolumny są swego rodzaju „uszami” nastawy.

Porównanie formy węższych pilastrów z pozostałymi snycerskimi częściami odnalezionymi przez Stanisława Tomkowicza z całą pewnością pozwala stwierdzić, że węższe pilastry pochodzą z tego samego czasu co wszystkie pozostałe elementy konstrukcyjne i dekoracyjne nastawy i że zostały wykonane przez tych samych twórców. Niewątpliwie trafiły do klasztoru Karmelitanek na Wesołej w tych samych okolicznościach. Wobec trudności z ustaleniem ich pierwotnego ułożenia w obrębie nastawy nie można wykluczyć, że mogły być one pozostałością innego niezachowanego elementu wyposażenia kaplicy Poczęcia Najświętszej Marii Panny z czasów przekształcenia jej przez Konarskiego na swoją kaplicę grobową – na przykład zapleceków stalli, szafy na paramenty lub ramy wzmiankowanego w wizytacjach portretu biskupa Jana Konarskiego<sup>41</sup>. Wizytacja kardynała Bernarda Maciejewskiego z roku 1602 informuje, że *in pariete et regione coream evangelii altaris imaginem pictam ipsius Reverendissimi Konarski*<sup>42</sup>. Ten sam portret wzmiankowany jest także w wizytacjach

biskupa Jakuba Zadzika z roku 1635<sup>43</sup> i biskupa Andrzeja Trzebieckiego z roku 1670<sup>44</sup>. Wizerunek fundatora umieszczony obok ołtarza po stronie Ewangelii zniknął z kaplicy zapewne tak samo jak tryptyk Zaśnięcia Marii w czasie jej przebudowy przez biskupa Konstantego Felicjana Szaniawskiego.

Podobne wątpliwości wzbudzają dwa fragmenty profilowanych listew [il. 182], które w XVIII wieku umieszczono nad obrazem w korpusie wtórnej nastawy w kaplicy nowicjackiej w klasztorze Karmelitanek na Wesołej [il. 162]. Niewykluczone, że zostały one ze sobą zbite wtórnie – w XVIII wieku, gdy tworzono nastawę, w której je znalaziono. Kimation i kratownica zdobiące te dwa fragmenty nie mają odpowiedników w innych dekoracjach nastawy, choć kratownica jest podobna do płaskich obramień obrazów na rewersach skrzydeł. Podobna technika i niezbyt wysoki poziom wykonania łączą ornamenty tych profili z pozostałymi fragmentami nastawy. Powyższe spostrzeżenia oraz ucięcie detalu bez poszanowania wątku ornamentów pozwala raczej odrzucić ewentualność, że detale te powstały w XVIII wieku z myślą o nowym retabulum. Należy zatem uznać, że zostały one wykonane w tym samym czasie co tryptyk Lancza i przez tego samego twórcę. Jednocześnie fakt, że kimation i kratownica na fragmentach profilowanych listew nie mają odpowiednika w zachowanych częściach nastawy, pozwala sądzić, że mogły one, podobnie jak węższe pilastry, stanowić część innej struktury – na przykład ram znajdującego się w kaplicy portretu Konarskiego. Na takie zastosowanie profili wskazuje również znajdująca się na jednym z nich prowadnica, prawdopodobnie na tablicę obrazu. Jak opisano wyżej, jest mało prawdopodobne, by nastawa z kaplicy Konarskiego miała drugą parę skrzydeł, wobec czego zapewne jest to fragment ramy tablicy niebędącej częścią tryptyku Zaśnięcia Marii. Z pewnością nie jest to brakujący dolny fragment ramy obrazu w zwieńczeniu, ponieważ zdobiony jest innym ornamentem niż pozostałe części zwieńczenia.

Fakt, że złożone skrzydła są węższe niż korpus nastawy, oznacza, że między nimi musiała być szpara lub że miały one nietypową konstrukcję zawiasów. O ile w przypadku szerszych pilastrów mocowania zawiasów były typowymi prostokątnymi blachami przybitymi do drewnianej konstrukcji, o tyle mocowania zawiasów do skrzydeł musiały być



187 Hans Burgkmair starszy, Paulus Behaim, Sebastian Loscher (?), Thomas Hebindanz, Rosenkranzaltar, 1522, Norymberga, kaplica św. Rocha (© Bildarchiv Foto Marburg)

wydłużone, tak by skrzydła składały się na styk<sup>45</sup>. Takie mocowanie mogło być konieczne również ze względu na przestrzenność kapiteli pilastrów w korpusie. Tego typu wydłużone zawiasy, choć inaczej mocowane, można zobaczyć na przykład w Rosenkranzaltar z roku 1522 w norymberskiej kaplicy św. Rocha [il. 187]<sup>46</sup>. W nastawie tej mamy również do czynienia z wycięciami w skrzydłach, wykonanymi w taki sposób, by były one dostosowane do wydatnego gzymsu. Tego rodzaju wycięcia

40 Lothar Schultes (Schultes 2003, s. 347, nr kat. 131) uważał retabulum za dzieło warsztatu passawskich rzeźbiarzy Kriechbaumów (ojca, Martina, zm. 1518, i jego synów Stefana i Johanna). Ostatnio na ten temat zob. Latzin 2018, s. 95, il. 100 na s. 202.

41 AKK, A. Vis. 19b, s. 153; AKM, AV Cap 43, s. 99; AKK, A. Vis. 52, s. 39. Na temat tego obrazu zob. Łętowski 1859, s. 8; Goetel-Kopff 1964a, s. 108; Łodyńska-Kosińska 1986, s. 432; Grzęda 2017, s. 533.

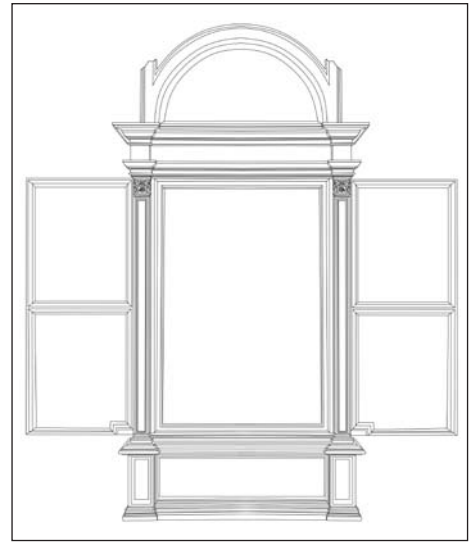
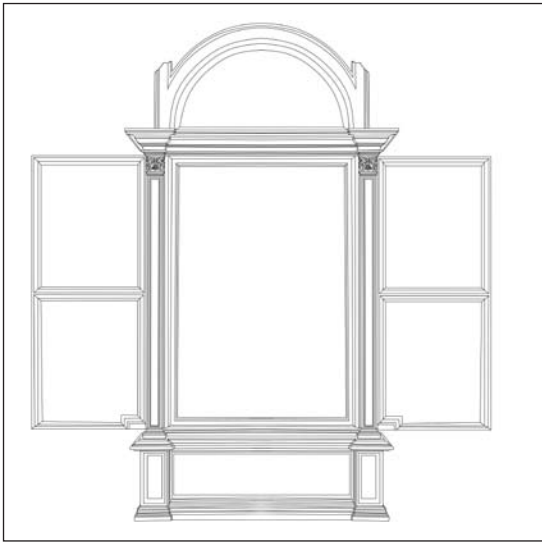
42 AKK, A. Vis. 19b, s. 153.

43 AKM, AV Cap 43, s. 99.

44 AKK A. Vis. 52, s. 39.

45 O zawiasach skrzydeł nastaw ołtarzowych zob. Bachmann, Jászai 2003, s. 1450–1536.

46 Nastawa ta powstała w r. 1522, czyli w podobnym czasie co interesujące na retabulum i jest dziełem norymberskim wykonanym przez Hansa Burgkmaira i Sebastiana Loschera. Rosenkranzaltar cechuje dobra znajomość włoskich form renesansowych, ale właściwie jest to tradycyjne skrzydłowe retabulum szafiaste. Fundatorami byli członkowie patrycjuszowskiego rodu Imhoff, który pochodził ze Szwabii i osiedlił się w Norymberdze i Augsburgu (Rasmussen 1874, s. 78–81, il. 17, 18; Stafski 1978, s. 141).



**188** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu (otwarte skrzydła) (rys. Adam Spodaryk)

**189** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu (zamknięte skrzydła) (rys. Adam Spodaryk)

**190** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu (otwarte skrzydła) – wariant z pełnym belkowaniem (rys. Adam Spodaryk)

**191** Albrecht Dürer, Landauer-Altar, 1511, projekt 1508, Inv.-Nr. Pl.O.211, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Museen der Stadt Nürnberg (fot. <https://tiny.pl/ctn6q>, © Germanisches Nationalmuseum)

**192** Sebastian Schell, Annaberger-Altar, 1517, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (wg Egg 1966, s. 53, il. 21)



zastosowano także w retabulum Konarskiego: wewnętrzne, dolne rogi awersów skrzydeł są wycięte, by mogły się zamknąć na wystających do przodu bazach pilastrów.

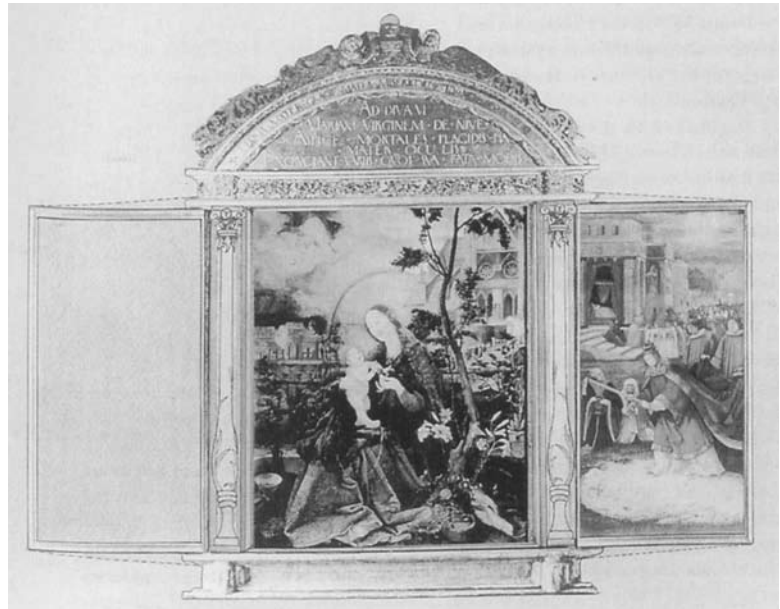
### Belkowanie

Należy postawić pytanie o pierwotny wygląd belkowania wieńczącego korpus nastawy. Element ten może być kompletny [il. 183] – co oznacza, że belkowanie dźwigane przez pilastry miało formę profilowanego gzymsu, a nie pełnego belkowania. Na taką jego formę wskazują otwory widoczne od spodu [il. 177], służące mocowaniu go do korpusu i odpowiadające czopom widocznym na szczycie szerszych pilastrów. Podobne belkowanie w formie profilowanego gzymsu wyłamanego nad podporami miała rama retabulum Nawrócenia św. Pawła z kaplicy Kaufmanów przy kościele

Mariackim w Krakowie [il. 2]. Została ona wykonana w roku 1893, ponoć na wzór oryginalnej, która uległa zniszczeniu<sup>47</sup>. Stało się to jeszcze przed odkryciem tryptyku Zaśnięcia Matki Boskiej<sup>48</sup>, a więc belkowanie retabulum Kaufmana nie było wzorowane na pozostałościach nastawy pochodzącej z katedry. Wobec tego można domniemywać, że belkowanie retabulum Konarskiego jest kompletne [il. 188–189]. Jest to jednak jedynie ostrożne przypuszczenie bazujące na niepewnych założeniach, takich jak: 1. zachowanie kompletnego belkowania nastawy Zaśnięcia Marii w ramach nowej aranżacji w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w XVIII wieku; 2. zachowanie kompletnego belkowania ramy nastawy Nawrócenia św. Pawła w momencie wymiany na nową strukturę (1893); 3. pierwotność struktury retabulum Nawrócenia św. Pawła

188	189	190
	191	192





wymienionej w roku 1893; 4. wykonanie nowej ramy tego retabulum w roku 1893 na wzór starej ramy. Dodać należy, że długość czopów zachowanych na szczytach szerszych pilastrów nie musi być pierwotna. Oryginalnie mogły być one dłuższe i przechodzić przez architraw i fryz belkowania, by na końcu być zamocowane do zachowanego gzymsu. Usunięcie architrawy i fryzu mogło nastąpić w klasztorze Karmelitanek na Wesołej i wynikać z potrzeby zmniejszenia wysokości struktury w celu jej zmieszczenia pod sklepieniem – z tego samego powodu przycięto pilastry i listwy flankujące lunetę zwieńczenia.

Rekonstrukcja korpusu nakrytego pełnym belkowaniem również jest wyłącznie hipotetyczna [il. 190 – przedstawienie takiej struktury]. W pierwszej ćwierci XVI wieku pełne belkowanie występowało częściej niż zredukowane do gzymsu i odnajdziemy je na przykład w retabulum Landauerów Dürera (1511, projekt 1508, Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. Pl.O.211 [il. 191])<sup>49</sup>, wywodzących się od niego nastawach, takich jak Annaberger-Altar Sebastiana Schela z roku 1517 (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, nr inw. Gem 130 [il. 192])<sup>50</sup>, Maria-Schnee-Altar z roku 1519 (Aschaffenburg, Stiftskirche)<sup>51</sup> oraz w siedmiogrodzkich retabulach: z roku 1521 w kościele parafialnym w Moşnie (niem. Meschen, węg. Muzsna)<sup>52</sup> i z około roku 1520 w kościele parafialnym w Şaeş (węg. Segesd)<sup>53</sup>.

### Zwieńczenie

Stanisław Tomkowicz<sup>54</sup> i Maria Goetel-Kopffowa<sup>55</sup> nie omówili kwestii rekonstrukcji pierwotnego kształtu zwieńczenia [il. 185],



**193** Maria-Schnee-Altar, rekonstrukcja stanu z r. 1516, Aschaffenburg, Stiftskirche, kaplica Matki Boskiej Śnieżnej (wg Hubach 2007, s. 83, il. 3)

**194** Maria-Schnee-Altar, rekonstrukcja stanu z r. 1519, Aschaffenburg, Stiftskirche, kaplica Matki Boskiej Śnieżnej (wg Hubach 2007, s. 84, il. 4)

**195** Maria-Schnee-Altar, stan obecny, Aschaffenburg, Stiftskirche, kaplica Matki Boskiej Śnieżnej (wg Hubach 1996, tabl. I)

poprzestając na uwadze, że boczne listwy flankujące półkolistą lunetę zostały przycięte, aby dopasować nastawę do sklepienia kaplicy

**193 | 194**  
**195**

47 Źmudziński 2002.

48 Tomkowicz 1910.

49 Literatura zob. objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.211 [stan na: 14 IV 2019].

50 Egg 1966, s. 52–55; Mayr 1967, s. 53–58, 158–159, nr 1; Madersbacher 2003, s. 401, il. 9, przyp. 4 na s. 410; Andergassen 2007, s. 616, nr kat. 316, s. 620–621, tabl. na s. 489.

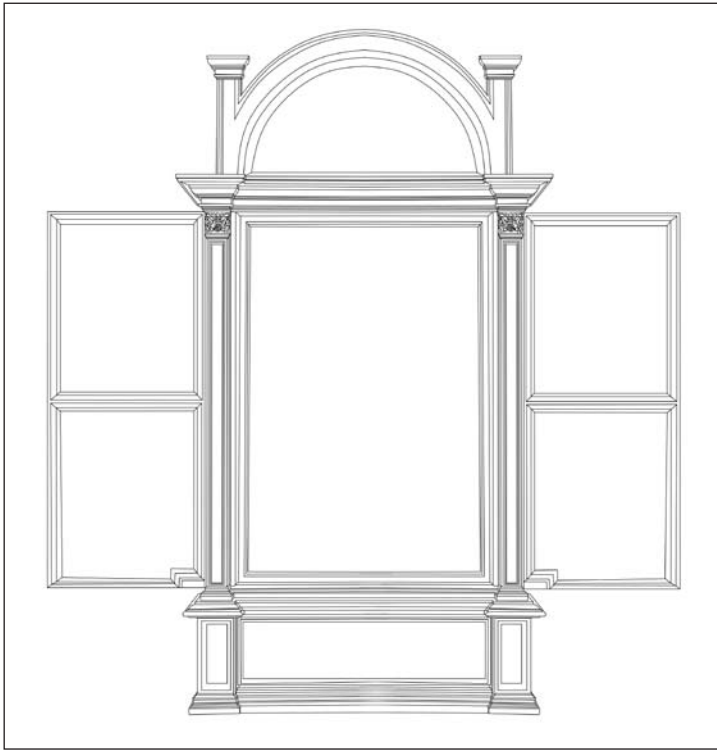
51 Hubach 1996; Hubach 2007.

52 Sarkadi 2012, s. 101–104, nr 20, s. 150–151 (tam bibliografia), il. II.48; Endrődi 2018c, s. 208. Retabulum obecnie znajduje się w zborze ewangelicko-augsburskim w Cincu (niem. Großschenk, węg. Nagysink).

53 Sarkadi 2012, nr 78, s. 238–240, il. II.176; Endrődi 2018c, s. 208, il. 31. Retabulum znajduje się obecnie w kościele Na Wzgórzu w Sighişoarze (niem. Schässburg, węg. Segesvár).

54 Tomkowicz 1910, s. 10–17.

55 Goetel-Kopff 1957, s. 95, il. 5 na s. 99.



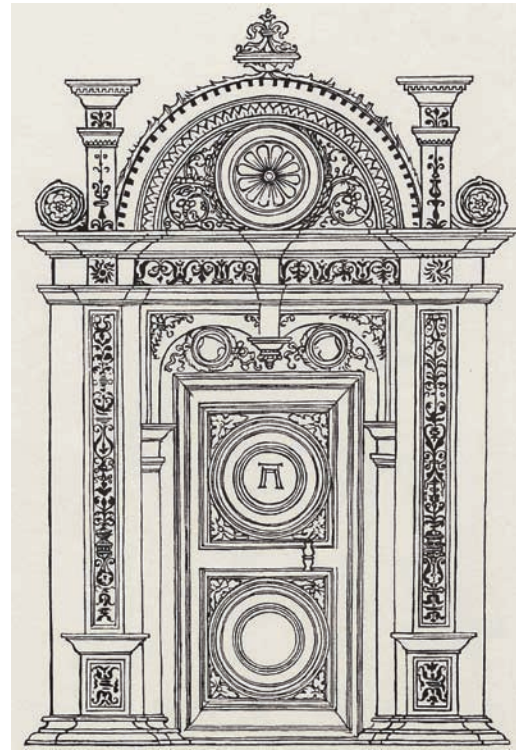
**196** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu (otwarte skrzydła) – wariant z pełnym belkowaniem i alternatywnym zwieńczeniem (rys. Adam Spodaryk)

**197** Albrecht Altdorfer, *Projekt portalu* (fot. <https://tiny.pl/ctn6m>)

**198** Retabulum Koronacji Matki Boskiej w Rötha w Saksonii, ok. 1525–1530 (wg Kieswetter 2016, il. 1 na s. 6)



nowicjackiej w klasztorze Karmelitanek. Wojciech Walanus uważał, że boczne listwy były pierwotnie zakończone impostami, na których mogły się znajdować również inne elementy zdobnicze lub figury [il. 196 – rekonstrukcja takiej struktury]). Zdaniem badacza<sup>56</sup> wyobrażenie o pierwotnym wyglądzie zwieńczenia daje drzeworyt Albrechta Altdorfera przedstawiający projekt portalu [il. 197]<sup>57</sup> lub retabulum Koronacji Matki Boskiej w Rötha



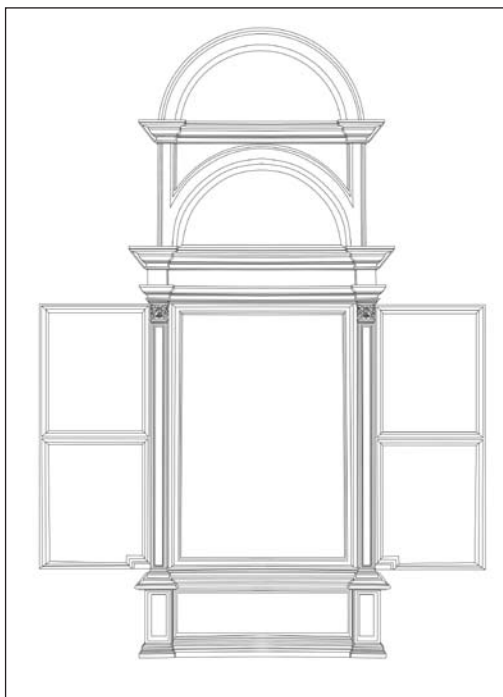
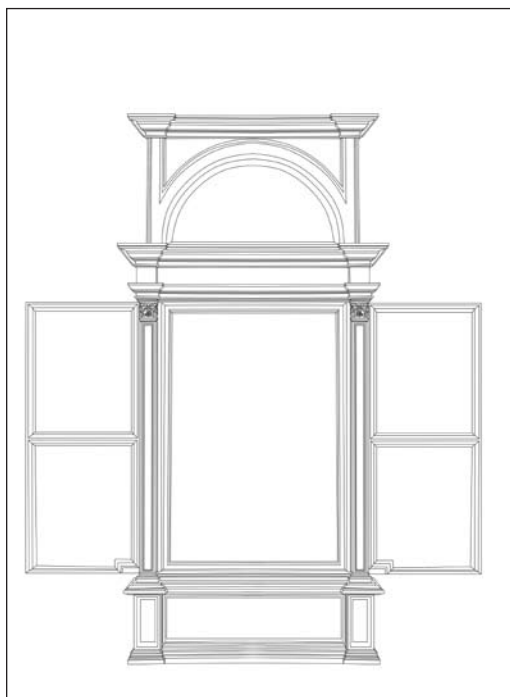
w Saksonii z około 1525–1530 [il. 198]<sup>58</sup>. Na drzeworycie Altdorfera półkolistie zwieńczenie flankowane jest przez dwa architektoniczne postumenty zakończone gzymsami. Zwieńczenie nastawy w Rötha flankują dwa niskie postumenty, na których stoją figury.

Tego rodzaju rozwiązanie, oprócz przykładów wymienionych przez Walanusa, występuje jeszcze w co najmniej kilku dziełach. Wczesnym przykładem jest portal Salvatorkirche w Wiedniu, 1515–1519<sup>59</sup>. Ma on formę aediculi złożonej z dwóch kolumn dźwigających belkowanie, na którym spoczywa półokrągła luneta flankowana przez dwa postumenty z posągami. Nieco późniejszym przykładem podobnej kompozycji zwieńczenia w innym ośrodku artystycznym jest datowany na lata 1520–1530 posąg tronującego św. Antoniego Pustelnika w architektonicznym obramieniu (Monachium, Bayerisches Nationalmuseum, nr inw. MA 1760)<sup>60</sup>. Jego zwieńczenie ma formę trójkątnego przyczółku flankowanego przez dwa postumenty zakończone wydatnym, schodkowo rozszerzającym się ku górze gzymsem.

Nie można wykluczyć, że zwieńczenie wawelskiego tryptyku Lancza miało inną formę. Być może dwie listwy nie stanowiły postumentów pod figury, kule czy inne elementy ozdobne, lecz dźwigały gzyms koronujący całe retabulum. Ten typ zwieńczenia, podobnie jak luneta lub przyczółek flankowany przez postumenty, nie występuje często i nie jest

196 | 197  
198

możliwe powiązanie go z żadnym konkretnym ośrodkiem. W ten sposób rekonstruowane jest szczerunkowo zachowane zwieńczenie retabulum ołtarza św. Barbary z kościoła rektoralnego św. Piotra w Wiedniu (ok. 1510; obecnie w tamtejszym Muzeum Diecezjalnym [il. 199])<sup>61</sup>. Jest to jedyny zachowany fragment najstarszego kamiennego retabulum w Wiedniu. Zwieńczenie ma kształt leżącego prostokąta. Scena Męczeństwa św. Barbary skomponowana została w półkolu, które flankują dwa pilastry. W pachach półokrągłego łuku



**199** Zwieńczenie retabulum ołtarza św. Barbary z kościoła św. Piotra (Andreas-kapelle) w Wiedniu, obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Wiedniu (wg Ginhart 1970, il. 124 na tabl. 29)

**200** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu (otwarte skrzydła) – wariant ze zwieńczeniem z impostami (rys. Adam Spodaryk)

**201** Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu (otwarte skrzydła) – wariant z pełnym belkowaniem i alternatywnym zwieńczeniem (rys. Adam Spodaryk)

znajdują się przedstawienia aniołków – puttów. Zapewne jest to jedynie fragment pierwotnego zwieńczenia. Pilastry podtrzymywały belkowanie, na którym być może znajdowała się kolejna część zwieńczenia – mógł to być przyczołek lub na belkowaniu stały figury, kule albo ażurowe ornamenty jak w Walentinsaltar z roku 1512 (Wiedeń, kościół rektoralny św. Piotra, dolny kościół)<sup>62</sup>. Zdaniem Mechthild Latzin była to półkolistą lunetą<sup>63</sup>. Relikt zwieńczenia retabulum św. Barbary jest istotną wskazówką, jak pierwotnie mogło wyglądać zwieńczenie retabulum z kaplicy grobowej biskupa Konarskiego [il. 200–201]. Wydaje się jednak, że taka struktura miałaby źle wyważone proporcje, wariant z postumentami flankującymi lunetę jest zatem najbardziej prawdopodobny [il. 196].

Podobne, choć sporo późniejsze rozwiązanie można spotkać w katedrze w Trewirze – jest nim Grabaltar Richarda von Greiffenklau z roku 1525. Zwieńczenie tej nastawy ma

formę łuku odcinkowego flankowanego przez pilastry, na których spoczywa belkowanie<sup>64</sup>.

Bez przeprowadzenia dokładnych badań technologicznych nad nastawą Zaśnięcia Marii w Muzeum Narodowym, a przede wszystkim bez możliwości dokonania oględzin odwrotca zwieńczenia nie jest możliwa odpowiedź na pytania, czy miało ono pierwotnie formę jedynie tablicy w listwowej ramie (tak jak obecnie), czy było strukturą przestrzenną.

56 Walanus 2016, s. 119, przyp. 22.

57 Tietze 1923, s. 186, il. na s. 182.

58 Hentschel 1931, il. 113; Kiesewetter 2010, s. 214; Kiesewetter 2016, il. 1 na s. 6.

59 *Geschichte der bildenden Kunst* 2003, 3, s. 270, nr kat. 44 (oprac. E. Vancsa).

60 Kat. wyst. Landshut 2007, s. 190–191, nr 30 (oprac. F. Niehoff).

61 Frey 1929; Seiberl 1935, s. 22–26; Oettinger 1952, s. 110, nr 19, il. 119; Legner 1965a, s. 243; Legner 1965b, s. 15; Kaiser 1978, s. 533–534, nr A 53; Ginhart 1970, s. 64; Latzin 2005, s. 81; Latzin 2018, s. 88–94; Plieger 2018, s. 239–240, il. 3 na s. 239.

62 Latzin 2018, s. 89–90, il. 79 na s. 186.

63 Ibidem, s. 88–89, il. 78 na s. 185.

64 Heinz 2015, il. 4 na s. 53.

### Pierwotna kolorystyka nastawy

Pierwotnej kolorystyki retabulum na obecnym etapie badań nie można opisać z całą pewnością. Dysponujemy jedynie dokumentacją prac konserwatorskich sprzed około 30 lat, dotyczącą jednak jedynie obrazu głównego. W obrębie ramy *Zaśnięcia Matki Boskiej* konserwatorzy wyróżnili trzy warstwy chronologiczne: pierwsza pochodzi z czasów wykonania retabulum, czyli z roku 1521. Składa się na nią zaprawa kredowo-klejowa, pulment na grawerunku i warstwa złota płatkowego. Dwie kolejne warstwy pochodzą z XVIII wieku – obie błękitne<sup>65</sup>. Wobec tego wydaje się, że pierwotnie cała rama obrazu głównego była złocona. Na tej podstawie można się domyślać, że pierwotnie wszystkie powierzchnie pomalowane na niebiesko były złocone, jednakże bez nowych badań konserwatorskich trudno postawić ostateczne wnioski.

### Retabulum Nawrócenia św. Pawła z kaplicy Nawrócenia św. Pawła w wieży południowej kościoła Mariackiego w Krakowie

Drugim ze znanych retabulów ołtarzowych, którego obrazy wykonał Michał Lancz z Kitzingen, była niezachowana nastawa, która do roku 1940 znajdowała się w kościele Mariackim w Krakowie, a pochodziła z kaplicy Nawrócenia św. Pawła w wieży południowej tej świątyni [il. 2]. Przyjmuje się<sup>66</sup>, że nastawa z roku 1522 miała formę bezskrzydłą, co jest uzasadnione, biorąc pod uwagę lokalizację mensy ołtarzowej w niewielkim wnętrzu – ewentualne lewe skrzydło nastawy nie mogłoby być w pełni otwarte ze względu na obniżenie sklepienia przy ścianie wschodniej. Mimo – jak się wydaje – słusznie założonej bezskrzydłej formy nastawy należy podkreślić, że nie zachowały się żadne źródła ikonograficzne oraz pisane pozwalające na dokładne określenie jej kształtu. Pierwsza wzmianka o retabulum pochodzi dopiero z inwentarza kościoła Mariackiego spisane w latach trzydziestych XIX wieku. Podano w nim jedynie zdawkową informację, że w kaplicy znajduje się „ołtarz drewniany w drobne płaskorzeźby wyłaczane przybrany”<sup>67</sup>. W roku 1893 retabulum przeniesiono z kaplicy Nawrócenia św. Pawła do prezbiterium, gdzie postawiono je na gotyckiej mensie ołtarza bocznego przy północnej ścianie. Z okazji przenosin stolarz Wojciech Bober wykonał nową konstrukcję

w formach neorenesansowych, co wiadomo dzięki zachowanym rachunkom<sup>68</sup>. Neorenesansowa rama z roku 1893 zachowała się w kościele Mariackim, ponieważ w roku 1940 Niemcy wywieźli jedynie obrazy. Obecnie w zachowanej dziewiętnastowiecznej ramie znajduje się obraz *Ukrzyżowanie*. Po roku 2003 dokonano rekonstrukcji nastawy ołtarzowej rezygnując z wykorzystania ramy Wojciecha Bobera. Nowa rama dla odtworzonych obrazów została wykonana na wzór nastawy *Zaśnięcia Matki Boskiej* Lancza. Jeszcze przed przeniesieniem retabulum do prezbiterium kościoła powstał rysunek Jana Matejki ukazujący wnętrze kaplicy Kaufmanów. Niestety przedstawia on tylko portal południowy, jedną z ławek i różnego rodzaju przedmioty złożone na stertę<sup>69</sup>. W XIX wieku kaplica Nawrócenia św. Pawła nie była używana do celów kultowych – wykorzystywano ją jako skład sprzętów procesyjnych<sup>70</sup>. Niestety nie wiadomo, co stało się ze starą ramą obrazów, zapewne była w bardzo złym stanie, skoro zdecydowano się ją wymienić. Zdają się to potwierdzać słowa Tomkowicza, który w roku 1910 napisał: „zrąb [nastawy] z nowego drzewa został przy odnawianiu przed 25 laty podług zniszczonego pierwowzoru odtworzony”<sup>71</sup>. Mimo to nie można wykluczyć, że już wówczas obrazy nie miały pierwotnej ramy. Z widocznej na fotografiach inskrypcji na predelli [np. il. 42], wiadomo, że kaplica i retabulum były ponownie konsekrowane w roku 1614. Sam fakt przemalowania predelli lub nawet całkowitej jej wymiany (czego nie można wykluczyć) skłania do przypuszczeń o ewentualnym przekształceniu ramy lub jej wymianie (całościowej lub częściowej) w XVII wieku. Tego rodzaju odnowa ołtarzy w dobie nowożytnej nie jest zresztą niczym wyjątkowym – przykładem może być między innymi nastawa w kościele parafialnym w Kobylinie z fundacji Jana Konarskiego<sup>72</sup>.

Podsumowując, pierwotna forma nastawy nie jest znana, choć przypuszczenia co do niej są uzasadnione. Samo miejsce jej pierwotnego przechowywania pozwala przyjąć, że początkowo nie miała skrzydeł. Analogia do nastawy z kaplicy Poczęcia Matki Boskiej w katedrze krakowskiej i odnotowane informacje o tym, że nową ramę z końca wieku XIX wykonano na wzór dawnej pozwalają przyjąć, że nastawa miała predellę w formie architektonicznego cokołu z wprawionym obrazem, korpus z obrazem *Nawrócenie św. Pawła*

flankowanym przez pilastry dźwigające wyłamane nad nimi belkowanie, a także półkoliste wieńczenie z obrazem w lunecie. Wojciech Walanus zauważył, że nastawa z oratorium Kaufmanów była pierwszą w Krakowie w typie *palà*<sup>73</sup>.

### Geneza form nastaw ołtarzowych Michała Lancza z Kitzingen i ich znaczenie dla sztuki Małopolski

Retabula Michała Lancza z Kitzingen były zapewne jednymi z pierwszych, a może nawet najstarszymi krakowskimi nastawami ołtarzowymi o renesansowej stolarce zdobionej ornamentem kandelabrowym. Kwestia genezy ich form nie była do tej pory przedmiotem zainteresowania naukowców<sup>74</sup>. Poniższy podrozdział ma na celu uzupełnienie tej luki.

### Wpływ włoskiej sztuki na północ od Alp a świadomość stylu

Thomas Eser zadał podstawowe pytanie o to, w jakim stopniu elementy nowej sztuki były na początku XVI wieku percypowane i interpretowane przez współczesnych jako włoskie lub antyczne<sup>75</sup>. Pierwsze zastosowanie terminu *welsch* jako określenia proveniencji zastosowanego motywu pochodzi z roku 1515 i dotyczy tak zwanych *Welschen Kindlein*, czyli puttów<sup>76</sup>. Kolejne użycie przymiotnika *welsch* pochodzi z roku 1522. Wówczas Hans Baldung Grien użył sformułowania *welsch ding* najprawdopodobniej na określenie italianizujących ornamentów<sup>77</sup>. Pierwsze użycie terminu *welsch* w celu określenia cech formalnych retabulum ołtarzowego pochodzi z roku 1526. W tym czasie Johannes Vendt II, prepozyt klasztoru Kanoników Regularnych w Polling bei Weilheim w Górnej Bawarii, zamówił retabulum ołtarza głównego do tamtejszego kościoła parafialnego. Nastawę wykonano i zamontowano na miejscu w kolejnym roku. W zachowanej umowie prepozyt zlecił Hansowi Bockschützowi, stolarzowi z Bad Tölz, sporządzenie trójpolowego retabulum „z jak najlepiej wykonanymi rzeźbionymi kolumnami i włoskimi gzymsami” (*mit ausgeschnitten colonnen und welschen symsen nach dem pesten*) oraz polami bocznymi w formie „dwóch włoskich portali” (*zwen welsch porten*). „Włoskie gzymsy” to być może antykizujące elementy belkowania o przekroju schodkowym lub wklęsło-wypukłym, a „włoskie portale” miały być zapewne aediculowymi obramieniami lub

niszami zamkniętymi w architektonicznych ramach. Niewiele lat później w swoim dzienniku Vendt z dumą odnotował: „w roku 1527 poleciłem wykonać do kościoła Najświętszej Panny Marii nową nastawę włoskiego stylu” (*1527 han ich ain schön ney Tafel auf die welsch Art in Unser Frauen Kirche [...] lassen machen*). Jest to również najstarsze znane użycie sformułowania *welsche Art* – „włoski styl”<sup>78</sup>.

Jak Michał Lancz i jego zleceniodawcy postregali renesansowe struktury jego retabulów oraz stosowane przez niego ornamenty? Czy ich formy mogą być dowodem recepcji dzieł pracujących na Wawelu włoskich kamieniarzy? Czy może były efektem znajomości bieżących, północnoeuropejskich wzorów graficznych? Kto zdecydował o italianizującej dekoracji obramień – fundator czy malarz? Te pytania niestety muszą pozostać bez odpowiedzi, gdyż nie dysponujemy odpowiednimi

65 Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991, s.p.

66 Żmudziński 2002, s. 46, przyp. 14 (tam starsza literatura).

67 ANK, rkps 3340, s. 40–4. Zapis cytuje Żmudziński 2002, s. 46, przyp. 15.

68 Rachunki zob. Maniakowska [2006], s. 171–172. Na ten temat Żmudziński 2002, s. 47, przyp. 16

69 Kęder, Komorowski, Zeńczak 1999, s. 230, nr 150.

70 Ibidem.

71 Tomkowicz 1910, s. 12.

72 Secomska 1994, s. 163–196.

73 Walanus 2016, s. 119–121.

74 Wyjątkiem jest tekst Wojciecha Walanusa (Walanus 2016), lecz dotyczy on tylko półkolistych zwieńczeń małopolskich nastaw ołtarzowych w pierwszej połowie XVI wieku.

75 Eser 2000, s. 324.

76 Określenie *Welschen Kindlein* występuje w rachunkach za wyposażenie sali obrad (*Ratsstube*) w augsburskim ratuszu. Wzmiankowane są tam niezachowane figury puttów, które wykonał rzeźbiarz Jörg Muscat (Buff 1893, s. 130, przyp. 35; Eser 2000, s. 333; Teget-Welz 2016, s. 264, przyp. 29 na s. 270).

77 Eser 2000, s. 334–335. W tzw. *Karlsruher Skizzenbuch* Hansa Baldunga Griena znajduje się datowany na ok. 1522 projekt witraża z herbem kanclerza Nicolausa Zieglera umieszczonym w architektonicznej ramie. Artysta uzupełnił projekt o notatki dotyczące kolorystyki. W dwóch polach bocznych ramy malarz zanotował: *blaw und grau welsch ding gemalt* oraz *blaw ding gemalt*. W żaden sposób nie wyjaśniono, czym są owe *welsche dinge* i odpowiedź na to pytanie ma charakter spekulatywny, ale uważa się, że chodzi o italianizujące motywy zdobnicze, jak liście akantu, delfiny, rogi obfitości i ozdobne wazy.

78 Eser 2000, s. 335. Cyt. za: Lill 1942, s. 311, nr XXX: *Item mein her eine Tafel verdigt in unser lieben frauen kirche zu Pollingen auf den choralter an meister Hannsen Pockschitzen zu Dölz nach der visierung, wie er meinen herrn anzeigt und aufgerissen hat, mit ausgeschnitten collonen und welschen symsen nach dem posten, auch in das corpus ein sitzend Maria pild, und in die feldund daruber ein barmhertzigkeit, und in den dritten kron darob sandt Johans des gotzdeufer und unten neben dem mariapild zwein engel und ob. in die aussern feldungen zwen welsch porthen, und die Tafel soll acht werchschuhen breytt, und die tafel mit allem zugehören 75 gld. rh. und 2 gld zu leyhkauf sejner hausfrauen, auch 1 fuder eichen holz und, so die tafel bereit ist, soll mein herr die selbs meister Hans meinem hern weiter umb kein besserung anfordern, dan was meines hern guter wille ist. Tarrigel Jörg und coppar, die kistler zu Pollingen, decanus Härtl [?] actum feria 4 post pentecostes [23 v 1526].*

źródłami pisanymi. Również materiał zabytkowy nie jest pomocny w tej kwestii. Poza obrazem w Poznaniu nie znamy innych dzieł Lancza – wcześniejszych niż jego wawelski tryptyk. Przesłanki dotyczące roli fundatora, dające się wysnuć z jego działalności fundacyjnej, wzajemnie się znoszą: z jednej strony pozostałe znane fundacje Konarskiego nie dowodzą jego zainteresowania sztuką włoską<sup>79</sup>, a z drugiej jako człowiek blisko związany z dynastią panującą być może w prestiżowej fundacji na Wawelu chciał on nawiązać do dzieł zlecanych przez monarchę. Są to jednak zbyt słabe postawy do wysuwania wniosków.

### Renesansowe nastawy ołtarzowe

Naśladownictwo form architektury włoskiego renesansu pojawiło się w malarstwie niemieckim bardzo wcześnie. Wymienić można choćby wizerunek *Porta Sacra* na obrazie przedstawiającym bazylikę św. Piotra na Watykanie Hansa Burgkmaira z roku 1501 (Augsburg, Staatsgalerie, nr inw. 5341)<sup>80</sup>. Wykorzystywano wówczas pojedyncze ornamenty oraz zapożyczano całe zespoły motywów, kompozycje i tematy. Pierwszymi elementami nowej sztuki, jakie pojawiły się w krajach niemieckich około roku 1510, były ornamentalne ramy nastaw ołtarzowych, epitafiów i niewielkich reliefów. Pomocne w rozpowszechnianiu nowych wzorów dekoracji architektonicznej i ornamentalnych ram obrazów mogły być ryciny, jak na przykład drzeworyt Hansa Springinklee przedstawiający św. Piotra w *Hortulus anim[ae] cum alijs [quam] plurimis orationibus* (Lyon: Johann Klein, Norymberga: Johann Koberger) z roku 1516<sup>81</sup>. W drugiej i trzeciej dekadzie XVI wieku w dekoracji retabulów ołtarzowych, epitafiów i nagrobków pojawiły się antykizujące kolumny, kapitele, fryzy gzymsowe, konchowe lunety, girlandy owoców i przede wszystkim symetryczne ornamenty kandelabrowe z motywami roślinnymi. Architektoniczna dekoracja włoska w drugim dziesięcioleciu XVI wieku stała się w krajach niemieckich opcjonalną estetyką. Bardzo często nakładano włoską ornamentykę na tradycyjną strukturę o lokalnych źródłach. Przykładem jest dekoracja kamienna ościeży okien kostnicy w krużgankach katedry w Ratyzbonie z lat 1517–1518<sup>82</sup>. Tego rodzaju tendencje przejawiały się również w przybieraniu tradycyjnych struktur retabulów ołtarzowych w dekorację o proveniencji włoskiej, na którą składały się motywy

architektoniczne i ornamentalne. W krajach południowoniemieckich i w Austrii takie retabula pojawiły się już na przełomie pierwszego i drugiego dziesięciolecia XVI wieku – na przykład tryptyk w kościele pielgrzymkowym *Maria am grünen Anger* w Mauer bei Melk z około roku 1509<sup>83</sup> i tryptyk ulmskiego rzeźbiarza Daniela Maucha w Bieselbach z roku 1510<sup>84</sup>.

### Retabula w typie *palà*

Rozwój skrzydłowych nastaw ołtarzowych w XVI wieku wyobrażano sobie jako następującą stopniowo fuzję północnych elementów rodzimych i narastających wpływów włoskich. Na rozważaniach nad typologią i rozwojem renesansowych nastaw zaważyły koncepcje rozróżniające „pseudorenesans” i „renesans” jako fazy recepcji wpływów włoskich<sup>85</sup>. „Pseudorenesans” rozumiany był jako naśladowanie tych wzorów ograniczające się do przyswajania drugorzędnych elementów dekoracyjnych, bez zrozumienia tradycji sztuki włoskiej, i miał się objawiać używaniem zewnętrznych form dekoracyjnych włoskiego renesansu na tradycyjnej strukturze architektonicznej czy mikroarchitektonicznej. Niezrozumienie tych wzorów miało również znajdować wyraz w nadmiarze dekoracji dzieł architektonicznych<sup>86</sup>. Jak zauważył Bernhard Decker, badacze zdawali się wierzyć w „tajny ideał ołtarza” (*das geheime Altarideal*) niemieckiego renesansu – bezskrzydłą nastawę ołtarzową w formie aediculi. „Dowodem rzeczowym” (*das Beweisstück*) i dziełem początkowym miała być nastawa ołtarzowa w typie *palà*, zaprojektowana w roku 1508 i wykonana w roku 1511 przez Albrechta Dürera – retabulum ołtarza Wszystkich Świętych do kaplicy fundacji *Matthäusa Landauera* w Norymberdze [il. 191]. Składa się ona z obrazu flankowanego przez dwie kolumny oraz zwieńczenia w formie lunety<sup>87</sup>.

Jak uważała Ute-Nortrud Kaiser, recepcja formy włoskiej bezskrzydłej nastawy architektonicznej wywołała zanik tradycyjnych retabulów skrzydłowych<sup>88</sup>. Nastawy łączące tradycyjną strukturę z włoskimi ornamentami lub antykizującym kostiumem architektonicznym były według tej badaczki ogniwem pośrednim między nastawą Landauerów jako dziełem pierwszym a renesansowymi ołtarzami architektonicznymi z lat dwudziestych XVI wieku<sup>89</sup>. Koncepcję Kaiser o przyczynach zaniku retabulów skrzydłowych odrzucili Doris Kutschbach<sup>90</sup> i Reiner Laun – ten ostatni wykazał, że obie

formy retabulów funkcjonowały równocześnie i to jeszcze przez długi czas<sup>91</sup>.

Jak zauważył Heinz Stafski, tak naprawdę brak materialnych świadectw rozwoju form renesansowych nastaw ołtarzowych. W niektórych przypadkach dysponujemy późniejszymi graficznymi wizerunkami niezachowanych retabulów, takich jak Hörwarth-Altar Loya Heringa<sup>92</sup> i Welser-Altar Hansa Peissera<sup>93</sup>. Niektóre ołtarze zachowały się w formie przekształconej, jak na przykład Grünauer-Altar, przebudowany w roku 1618<sup>94</sup>. Racjonalną syntezę rozwoju renesansowych nastaw ołtarzowych utrudnia nie tylko fragmentaryczny stan zachowania retabulów, ale również brak jasnych przesłanek do datowania znanych obiektów. Przykładem tego jest nastawa ołtarza głównego w kościele parafialnym w Grünau, której datowanie przez różnych badaczy różni się o 20 lat!<sup>95</sup>

Koncepcja stawiająca retabulum Landauerów na początku trwale renesansowych nastaw ołtarzowych szczerze zakorzeniła się w literaturze przedmiotu<sup>96</sup>. Za retabula wywodzące się od niego uważa się<sup>97</sup>: Annaberger-Altar Sebastiana Schela<sup>98</sup>, Maria-Schnee-Altar<sup>99</sup>, wspomniane siedmiogrodzkie retabula z kościołów w Moşnie<sup>100</sup> i w Şaeş<sup>101</sup>. Do tego zestawienia można dołączyć jeszcze nastawę ołtarza Nawrócenia św. Pawła Michała Lancza z Kitzingen [il. 2]. Wczesnym graficznym wizerunkiem tego rodzaju retabulum jest drzeworyt tytułowy w *Hystoria de festo nivis glorioss. dei genitricis[sime] virginitis Marie* [...] Heinricha Reitzmana z roku 1515 (Bazylea 1515: Jakob Wolff von Pforzheim [il. 202])<sup>102</sup>. W latach dwudziestych XVI wieku zapewne pojawiały się kolejne tego rodzaju nastawy, czego dowodem jest miedzioryt Daniela Hopfera przedstawiający wnętrze kościoła św. Katarzyny w Augsburgu, w którym widoczne są dwa ołtarze boczne w typie *palà* [il. 203]<sup>103</sup>. Bernhard Decker uważał jednak, że nie znamy żadnej nastawy, którą można by uznać za bezpośrednio do niej nawiązanie<sup>104</sup>. Faktycznie, żadna z wymienionych nastaw nie była aediculą z pełnoplastycznymi kolumnami. Często również pierwotny kształt retabulów nie jest dobrze znany.

Kwestia genezy form ram wymienionych retabulów w istocie jest jednak bardziej skomplikowana. *Palà* w Annabergu, pierwsze w całości zachowane dzieło Sebastiana Schela (notowanego w innsbruckich źródłach od r. 1507 i zmarłego w r. 1554) różni się od Landauer-

-Altar pewnymi szczegółami. Nie wykorzystano w jej konstrukcji pełnych kolumn, lecz pilastry o trzonach zdobionych płycinami wypełnionymi arabeską<sup>105</sup>. Erich Egg uważał, że wszystkie elementy ciesielskie i snycerskie nie są dziełem Schela, lecz stolarza lub snycerza, który związany był z dworem w Innsbrucku<sup>106</sup>. Złożone elementy nastawy przypominają jego zdaniem meble w stylu, który dotarł na północną stronę Alp w latach ok. 1510–1515. W źródłach tego rodzaju meble – konsekwentnie i zgodnie z ich proveniencją stylistyczną – określane są jako *welscher*<sup>107</sup>. W pierwszej połowie XVI wieku Hans von Wörth i jego syn Jörg byli odpowiedzialni za rozpropagowanie italianizujących boazerii z motywami architektonicznymi. Zdaniem Egga

79 Goetel-Kopff 1964b; Grzęda 2017.

80 Bellot 2018, s. 81.

81 Eser 2000, s. 325–326 il. 5 na s 354.

82 Ibidem, il. 4 na s 354.

83 Latzin 2005, il. 1.

84 Wagini 1995, s. 29–41, il. 1.

85 Decker 1985a, s. 18. Przez długi czas badacze błędnie zakładali, że wszystkie zmiany zachodzące w formie nastaw ołtarzowych u progu reformacji wiązały się ze wzrostem wpływu sztuki włoskiej – do tego stopnia, że nawet niemalowane drewniane rzeźby prezentujące fakturę materiału, z którego zostały wykonane, uznawali za imitację figur odlewanych z brązu. Na ten temat zob. Decker 1990, s. 101.

86 Reindl 1976, s. 133; Stafski 1978, s. 134, 146.

87 Decker 1985a, s. 18. Literatura zob. objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.211 [stan na: 14 II 2019].

88 Kaiser 1978, s. 59 n.

89 Ibidem, s. 70–72. Ute-Nortrud Kaiser charakteryzowała wczesnorenesansowe niemieckie ołtarze skrzydłowe w następujący sposób (ibidem): *Eine Zwischenstellung nehmen die Flügelaltäre ein, die noch die Funktionen der drehbaren Flügel des Altares der Spätgotik beibehalten, während ihre Struktur vom Architekturretabel geprägt wird. Sie sind bereits als Frührenaissancealtäre anzusprechen; sie verkörpern in der Reihe der modernen Altäre die konservative Form mit retardierendem Moment* [...].

90 Kutschbach 1995, s. 102–104.

91 Laun 1982, s. 48.

92 Stafski 1978, s. 134, przyp. 5 na s. 135.

93 Ibidem, s. 134.

94 Ibidem.

95 Pühringer-Zwanowetz 1974, s. 100–107; Rasmussen 1974, s. 80–81; Stafski 1978, s. 137–144.

96 Na ten temat Decker 1985a, s. 18. Pogląd na szczególną rolę Landauer-Altar zob. Rasmussen 1974; Stafski 1978, s. 135; Rasmussen 1983.

97 Rasmussen 1974; Rasmussen 1983; Stafski 1978, s. 135; Decker 1985a, s. 18.

98 Egg 1966, s. 52–55; Mayr 1967, s. 53–58, 158–159, nr 1; Madersbacher 2003, s. 401, il. 9, przyp. 4 na s. 410; Andergassen 2007, s. 616, nr kat. 316, s. 620–621, tabl. na s. 489.

99 Hubach 1996.

100 Zob. wyżej, przyp. 52.

101 Zob. wyżej, przyp. 53.

102 Hubach 1996, s. 21, il. 4.

103 *Daniel Hopfer* 2009, nr 39, s. 364–365, il. 39 na s. 147.

104 Decker 1985a, s. 18.

105 Egg 1966, s. 50–57; Mayr 1967, s. 53–58, 158–159, nr 1.

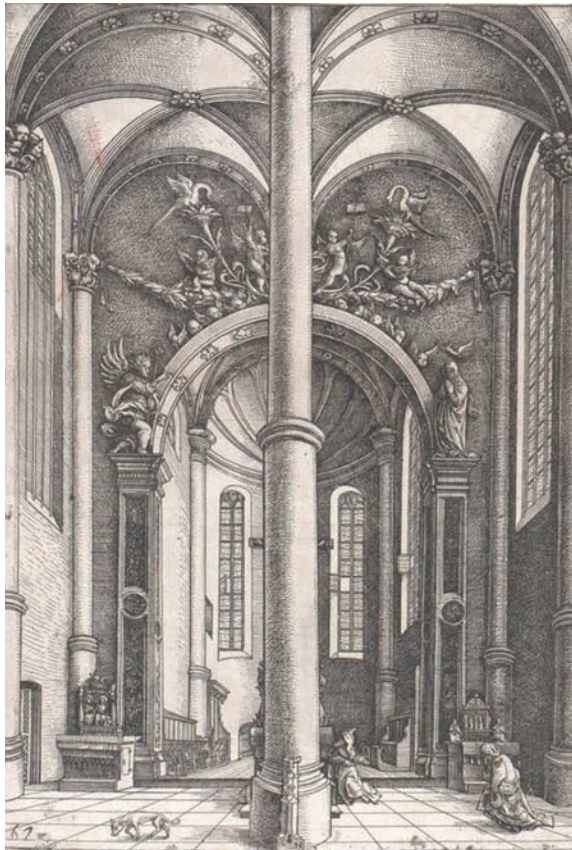
106 Egg 1966, s. 50–57.

107 Ibidem, s. 52.



202 Drzeworyt tytułowy w *Hystoria de festo nivis glorioss. dei genitricis[sime] virginis Marie* [...] Heinricha Reitzmana, Basel 1515; Jakob Wolff von Pforzheim (wg Hubach 1996, il. 4)

203 Daniel Hopfer, *Wnętrze kościoła św. Katarzyny w Augsburgu* (fot. <https://tiny.pl/ctn67>)



to właśnie w ich kręgu należy szukać twórców ramy retabulum w Annabergu<sup>108</sup>. Zbliżoną formę do tej nastawy ma pochodząca z podobnego czasu (1515) brązowe epitafium Matthiasa Rumlera, fundatora kaplicy św. Wita w Innsbrucku (Innsbruck, Tirloer Landesmuseum, nr inw. 130)<sup>109</sup>.

Wyobrażonemu, logicznemu rozwojowi retabulów ołtarzowych od form skrzydłowych do bezskrzydłej architektonicznej nastawy przeczy Maria-Schnee-Altar w Aschaffenburgu. Hanns Hubach uważał, że retabulum to, będące obecnie destruktem, powstało w kilku fazach<sup>110</sup>. Początkowo, w roku 1516 zostało wykonane jako *palà* w formie aediculi składającej się z dwóch podpór (pilastrów lub kolumn) dźwigających belkowanie, na którym spoczywała rzeźbiona luneta zawierająca tablicę inskrypcyjną. W korpusie nastawy znajdował się obraz Matthiasa Grünewalda<sup>111</sup>. Między rokiem 1517 a 1519 do aediculi domontowano boczne, nieruchome skrzydła z jego obrazami. Tablica z lewego skrzydła zaginęła, a obraz z prawego, przedstawiający Cud Matki Boskiej Śnieżnej, znajduje się obecnie we Fryburgu Bryzgowijskim (Augustiner Museum, nr inw. 11480)<sup>112</sup>. Około roku 1530 ołtarz ponownie przekształcono. Nieruchome dotychczas skrzydła zamontowano na zawiasach pozwalających je zamykać<sup>113</sup>, dodano również

drugą parę nowych, nieruchomych skrzydeł. Malowidła na rewersach pierwszych skrzydeł oraz na nieruchomych skrzydłach wykonał prawdopodobnie Jörg Isenhart (obecnie znajdują się w nowej ramie w kaplicy pod północną wieżą kościoła)<sup>114</sup>. W późniejszym czasie nastawa została zdekompletowana. Nie zachowały się lewe skrzydło oraz podpory aediculi, które rekonstruuje się jako półkolumny<sup>115</sup>. Rama Maria-Schnee-Altar zachowała się *in situ* w klasztorze w Aschaffenburgu. Obecnie w ramie, uzupełnionej w roku 1957 lizenami, znajduje się kopia pierwotnie umieszczonego w niej obrazu (*Stuppacher Madonna*) Matthiasa Grünewalda (oryginał znajduje się w kościele parafialnym w Bad Mergentheim)<sup>116</sup>. Pierwotną bezskrzydłą strukturę Maria-Schnee-Altar Hubach porównał do retabulum Landauerów Dürera oraz do ramy portretu księcia Bawarii Ludwika X w Monachium (Bayrisches Nationalmuseum, nr inw. R 579), ale zauważył również podobieństwa, które łączą nastawę w Aschaffenburgu z wczesnorenesansową sztuką Augsburga i porównał zwieńczenie retabulum do lunety ukazanej na obrazie *Matka Boska z Dzieciątkiem w pejzażu* Hansa Burgkmaira z roku 1509 (Normberga, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. Gm 83)<sup>117</sup>. Do tego typu wczesnych przykładów recepcji sztuki włoskiej w Augsburgu zaliczyć można



ramy dla czczonego jako relikwia sudarium św. Ulryka (Augsburg, kościół św. Ulryka i Afry, Bartholomäuskapelle), które w roku 1506 wykonał złotnik Jörg Seld<sup>118</sup>. Późniejszy przykład tego rodzaju struktury pojawia się na projekcie retabulum ołtarzowego z około lat 1515–1517 (Bazylea, Kupferstichkabinett)<sup>119</sup> wykonanym przez działającego w Bazylei złotnika Jörga Schweigera, który urodził się w Augsburgu i tam też około roku 1500 kształcił się w warsztacie Jörga Sedla i Hansa Holbeina starszego<sup>120</sup>. Tego rodzaju strukturą jest również nastawa Allerheiligenaltar w kaplicy Wszystkich Świętych przy farze w Almnünster w Górnej Austrii, datowana na rok 1518<sup>121</sup>.

W rozważaniach nad renesansowymi nastawami ołtarzowymi nie sposób ograniczyć się tylko do drewnianych retabulów, ponieważ znaczna część dzieł recypujących rozwiązania włoskie jest wykonana z kamienia. Do końca XV wieku kamienne nastawy w Europie Środkowej były niezwykle rzadkie<sup>122</sup>. Dopiero w XVI wieku kamienne retabula w architektonicznych formach pochodzących ze sztuki włoskiej stały się częstsze. W pierwszej tercji tego stulecia w Krakowie i Małopolsce kamienne nastawy o formach antykizujących struktur architektonicznych zachowały się w większej liczbie niż retabula drewniane. Kamienne retabula znajdowały się w katedrze krakowskiej: jeden odnaleziono w Zatorze<sup>123</sup>, a drugi znajduje się w Bodzowie pod Krakowem<sup>124</sup>.

Znaczna liczba renesansowych bezskrzydłych nastaw ołtarzowych pochodzących z drugiej i trzeciej dekady XVI wieku zachowała się w Austrii, a przede wszystkim w Wiedniu. Są to przede wszystkim dzieła odkute w kamieniu<sup>125</sup>, dlatego przeważnie i niesłusznie pozostawały na uboczu dyskursu o rozwoju retabulów ołtarzowych w XV i XVI wieku. Te kamienne nastawy ołtarzowe oraz epitafia są niemal jedynymi świadectwami wczesnej recepcji form renesansowych w austriackiej małej architekturze (Mechthild Latzin uważa, że pierwotna liczebność nastaw drewnianych mogła być większa niż kamiennych<sup>126</sup>). Uważa się, że za przyniesienie do Wiednia nowych wzorów kamieniarki i rzeźby odpowiedzialni byli artyści południowoniemieccy<sup>127</sup>. Lothar Schultes sądził, że za przeszczepieniem nowych form stać mogli synowie Martina Kriechbauma<sup>128</sup>. Cornelia Plieger wyraziła sceptyczną opinię na temat udziału tych rzeźbiarzy w transferze do Austrii włoskiego

modusu stylistycznego, jednak przychyliła się do opinii, że genezy renesansowej rzeźby wymienionych ołtarzy należy szukać w tym samym środowisku artystycznym<sup>129</sup>. W Wiedniu i okolicach dość wcześnie pojawiły się

108 Ibidem, s. 52–55.

109 Oberhammer 1935, s. 54

110 Hubach 1996, s. 68–83.

111 Ibidem, s. 73, tabl. I.

112 Ibidem, s. 73–74, tabl. II.

113 Ibidem, s. 68, il. 20a–20c, 21a–21c. Mocowanie skrzydeł miało formę zawiasów czopowych w belkowaniu i predelli. Jest to więc zupełnie inny sposób mocowania skrzydeł niż w przypadku tryptyku Konarskiego.

114 Ibidem, s. 78–83, tabl. III.

115 Ibidem, s. 61, tabl. II, il. 47; Schmid 1911, s. IV; Kaiser 1978, s. 625–627; Saran 1981, s. 306.

116 Hubach 1996, s. 57, tabl. I.

117 Ibidem, s. 62, il. 22, 24.

118 Kat. wyst. Augsburg 1965, s. 201–202, nr 274

119 Falk 1979, s. 101–102, 159–160.

120 Ibidem, s. 101–102, 159–160; Hubach 1996, s. 63–64, il. 25.

121 Schultes 2003, s. 347, nr kat. 131; Latzin 2018, s. 95, il. 100 na s. 202.

122 Latzin 2018, s. 88.

123 Świszczowski 1955.

124 Trybowski, Zagórowski 1961.

125 Na temat wiedeńskich ołtarzy zob. Legner 1965a, s. 238; Legner 1965b, s. 15; Ginhart 1970, s. 64 n.; Schultes 2001, s. 197 n.; Steiner 2001, s. 67; Schultes 2003, s. 310; Latzin 2005, s. 80–85; Plieger 2018, s. 239–240. Oprócz wspomnianych powyżej dzieł warto wymienić: 1. Valentinsaltar (1512, Wiedeń, kościół rektoralny św. Piotra, dolny kościół) w formie trójpolowej struktury architektonicznej posadowionej na węższej predelli o szerokości pola środkowego. Pola oddzielone są pilastrami, które dźwigają belkowanie. Predella ma po bokach wsporniki, na których opierają się pola boczne korpusu nastawy, będące swojego rodzaju nieruchomymi skrzydłami. Retabulum ma prostokątne zwieńczenie w formie aediculi składającej się z pilastrów dźwigających belkowanie. Zwieńczenie flankują posągi, a szczyt zdobią stylizowane rzeźbione delfiny przekształcające się w ornament roślinny (Frey 1929; Seiberl 1935, s. 230; Oettinger 1952, s. 113, nr 40, il. 149–152; Ginhart 1970, s. 65; Latzin 2005, s. 81 n.; Latzin 2018, s. 88–94; Plieger 2018, s. 240, przyp. 40 na s. 248. 2. Retabulum św. Anny z kościoła Augustianów Eremitów w Wiedniu (obecnie w kaplicy św. Andrzeja w pałacu arcybiskupim w Wiedniu). Schultes uważał je za dzieło passawskiego rzeźbiarza Stefana Kriechbauma (Schultes 2003, s. 346, nr kat. 130; Latzin 2018, s. 90–91, il. 83–85 na s. 190–191; Plieger 2018, s. 240, il. 4 na s. 240, przyp. 41 na s. 248). 3. W kościele krzyżackim w Wiedniu znajdują się resztki retabulum fundacji Johanna Cuspiniana z r. 1515 (Schultes 2003, s. 346, nr kat. 130; Latzin 2018, s. 91–93, il. 86–87 na s. 192). 4. W kościele zamkowym w Sierndorf na lewo od ołtarza gł. znajduje się ołtarz boczny. Ma on strukturę architektoniczną podobną do ołtarza św. Anny w kaplicy św. Andrzeja. Różni się przede wszystkim formą zwieńczenia, które ma kształt lunety. Mechthild Latzin wiąże ten ołtarz z warsztatem, który wykonał wymienioną nastawę św. Anny oraz zachowane jako destrukcyjne retabulum fundacji Cuspiniana w kościele krzyżackim w Wiedniu (Latzin 2018, s. 93–94 il. 92–95 na s. 196–197). 5. Kamienne retabulum ołtarzowe w jednej z kaplic bocznych Mariastiegenkirche w Wiedniu, fundacji kanonika Johanna Pergera, ok. 1520. Chronologicznie jest to ostatni ołtarz w typie bezskrzydłej *palà* o konstrukcji aediculi ze zwieńczeniem w formie lunety (Ginhart 1970, s. 66, przyp. 316 na s. 81 – tam literatura, tabl. 27, il. 118).

126 Latzin 2018, s. 88. Odwołuje się do: Braun 1924, t. 2, s. 310 n., 364.

127 Plieger 2018, s. 240.

128 Schultes 1993, s. 64 n.; Schultes 2001, s. 198 n.; Schultes 2003, s. 346 n., nr kat. 130.

129 Plieger 2018, s. 240, przyp. 42 na s. 248.



204 Retabulum ołtarza głównego w kaplicy zamkowej w Sierndorf (© Bildarchiv Foto Marburg / Helga Schmidt-Glassner)

kamienne epitafia z kompozycją w typie aediculi dźwigającej belkowanie ze zwieńczeniem w formie lunety<sup>130</sup>.

Trudno jednoznacznie wskazać genezę bezskrzydłego retabulum Nawrócenia św. Pawła Michała Lancza z Kitzingen. Wydaje się, że należy wiązać tę nastawę z wpływem ołtarza Landauerów. Nie ma przesłanek pozwalających bezsprzecznie wykazać taką relację, ponieważ oba retabula są dość różne od siebie. Na taką genezę wskazują jednak pośrednie przesłanki – zależność twórczości malarzkiej Lancza od wzorów dürerowskich i hipotetyczny związek Lancza ze środowiskiem norymberskim. Być może Lancz mógł znać również wiedeńską kamieniarkę, na co jednak nie wskazują żadne inne przesłanki. Renesansowe struktury retabulum mistrza Michała mogły też być refleksem działalności w Krakowie włoskich kamieniarzy.

Na marginesie powyższych rozważań należy wykluczyć ewentualną koncepcję, że pierwotnie tryptyk Konarskiego planowany był jako *palà*, tak jak (hipotetycznie) omawiany wcześniej Maria-Schnee-Altar. Tryptykowa forma retabulum Lancza była z pewnością zamierzona od początku. Świadczą o tym smukłe proporcje tej nastawy [il. 188–189].

Wysoki korpus i stosunkowo wąskie skrzydła są charakterystyczne dla tradycyjnych małopolskich retabulum skrzydłowych. Ówczesne nastawy w typie *palà* przeważnie mają inne proporcje. Stosunek szerokości do wysokości jest w nich bardziej zrównoważony. Przykładem może być retabulum Landauerów Dürera [il. 191], pierwotna forma wspomnianego retabulum Matki Boskiej Śnieżnej oraz krakowska nastawa Nawrócenia św. Pawła wykonana przez Lancza [il. 2]. Nawet stosunkowo wysmukły Annaberger-Altar Sebastiana Schella nie ma tak wertykalnie rozciągniętych proporcji jak krakowski tryptyk Lancza.

### „Renesansowe” poliptyki

Charakterystyczne dla tryptyku Michała Lancza z kaplicy Poczęcia Najświętszej Marii Panny w katedrze na Wawelu połączenie italianizującej małej architektury z tradycyjną kompozycją retabulum skrzydłowego nie jest ani częste, ani uchwytnie jako forma chronologicznie pośrednia między późnogotyckimi poliptykami a nowożytnymi nastawami architektonicznymi. Pewne wskazanie genezy tego rodzaju rozwiązania nie jest możliwe, ponieważ zachowany materiał zabytkowy nie pozwala na związanie go z żadnym ośrodkiem ani na chronologiczne uszeregowanie go w rozwoju retabulum ołtarzowych. Najstarszym znanym rozwiązaniem tego rodzaju jest retabulum ołtarza głównego w kościele zamkowym w Sierndorf w Dolnej Austrii [il. 204]. Karl Keck zadatował tę nastawę na rok 1518<sup>131</sup>. Mimo że badacz nie podał źródła tych informacji, datowanie to przyjęło się w późniejszej literaturze<sup>132</sup>. Retabulum to ma formę tryptyku: predella, korpus i zwieńczenie wykonane zostały z piaskowca, a skrzydła z drewna pomalowanego jednobarwnie w taki sposób, by nie odróżniały się od kamiennego korpusu. Innym przykładem takiej struktury jest wspomniane już retabulum Koronacji Matki Boskiej w Rötha w Saksonii, powstałe około 1525–1530. Od krakowskiej nastawy Lancza różni się ono jednak brakiem artykulacji na rewersach skrzydeł.

Charakterystyczne dla zrekonstruowanej dekoracji tryptyku Lancza [il. 189] umieszczenie pilastrów na zewnętrznych krawędziach rewersów skrzydeł – w taki sposób, by po ich zamknięciu powtórzona była artykulacja korpusu nastawy – występuje w dwóch szesnastowiecznych retabulum z terenów środkowej Europy. Są one jednak znacznie późniejsze niż

tryptyk Konarskiego: Reformationsaltar Michaela Ostendorfera z Neupfarkirche w Ratzbonie z lat 1554–1555 (obecnie w tamtejszym Historisches Museum)<sup>133</sup> i retabulum w kaplicy św. Marcina w szwajcarskim Mels z roku 1585<sup>134</sup>.

W początkach XVI wieku w retabulach czerpiących z form italianizujących występuje również inny sposób łączenia podpór inspirowanych architekturą porządkową i funkcjonalnej potrzeby stosowania ruchomych skrzydeł. Stolarze i snycerze wykorzystywali kolumny zintegrowane ze skrzydłami i obracające się wokół własnej osi. Taki mechanizm zachował się w retabulum św. Jana w kościele Najświętszej Panny Marii przed Tynem w Pradze. Nastawa wykonana przez Mistrza IP miała zawiasy prętowe, ukryte we wnętrzu italianizujących kolumn połączonych na trwale ze skrzydłami. Bernhard Decker uważał, że sposób mocowania skrzydeł w nastawie Mistrza IP ma genezę w niewielkich bizantyńskich tryptykach z kości słońskiej<sup>135</sup>. Tego rodzaju kombinacją form renesansowych i bizantyńskich miał być niewielki ołtarzyk z około roku 1520 znajdujący się w Berlinie (Staatliche Museen, Preußische Kulturbesitz, Skulpturensammlung)<sup>136</sup>. Decker wspominał również inny ołtarzyk domowy tego rodzaju (ok. 1520–1530), w którym zastosowano zupełnie italianizującą strukturę kolumnowej aediculi (Wiedeń, Österreichische Galerie)<sup>137</sup>. Teza zaproponowana przez tego badacza zakłada pochodzenie tego mechanizmu z dzieł odległych zarówno czasowo, jak i formalnie, wobec czego należy uznać ją za błędną, tym bardziej że takie zawiasy występują w niektórych gotyckich poliptykach, czego najstarszym przykładem jest byłe retabulum ołtarza głównego w kościele św. Leonarda w Ratzbonie, powstałe około roku 1505<sup>138</sup>. Inną tego rodzaju realizacją jest predella retabulum Hansa Leinbergera w kościele św. Kastulusa w Moosburgu<sup>139</sup>. Miała ona pierwotnie skrzydła zamocowane na zawiasach prętowych, jednakże o formach skręconych trzonów fial.

Obrotowe kolumny rekonstruowano również w przypadku niektórych niezachowanych nastaw ołtarzowych. Jörg Rasmussen brał pod uwagę takie rozwiązanie jako mechanizm poruszania skrzydeł retabulum Hellerów Dürrera<sup>140</sup>. Badacz ten uważał, że było ono pierwszą niemiecką nastawą, która łączyła italianizującą ornamentykę ram z tradycyjną północnoeuropejską formą nastawy skrzydłowej,

mimo braku jakichkolwiek elementów konstrukcyjnych czy ornamentalnych. Dürer wykonał projekt ołtarza, jednakże nie zachowały się żadne przekazy na temat jego

130 Np. 1. Epitafium Augustina Holdta, 1509–1512 (lub 1509 wg Latzin), Wiedeń, katedra św. Stefana (Latzin 2018, s. 81–82, il. 59 na s. 168; Plieger 2018, s. 242, il. bez nr na s. 236, il. 8 na s. 243). 2. Epitafium Hansa Rechweina, 1511 (lub 1513–1514 wg Latzin), Wiedeń, katedra św. Stefana (Latzin 2018, s. 82, il. 61 na s. 170; Plieger 2018, s. 241, il. 5, przyp. 53 (tam literatura) na s. 248). 3. Epitafium Matthiasa Hauera, 1515 – jest zdekompletowane i uważa się, że pierwotnie miało zwieńczenie w formie lunety. W katedrze św. Stefana w Wiedniu znajduje się jego kopia, oryginał przechowywany jest w Historisches Museum der Stadt Wien (Latzin 2018, s. 82–83, il. 63 na s. 172). 4. Epitafium Johannesza Kaltenmarktera, Mistrz MT, 1517, Wiedeń, katedra św. Stefana, kaplica św. Eligiusza (Latzin 2018, s. 83, il. 64 na s. 173; Plieger 2018, s. 242–243, il. 13 na s. 245). 5. Epitafium kanoników katedralnych Georga Hagera i Jakoba Georga Hubera, ok. 1515, Wiedeń, katedra św. Stefana (Latzin 2018, s. 83–84, il. 65 na s. 174). 6. Formę aediculi, ale bez zwieńczenia w formie lunety ma również epitafium rektora uniwersytetu w Wiedniu, Thomasa Rescha z ok. 1520 (Latzin 2018, s. 84, il. 67). 7. Podobne kompozycyjnie epitafium znajduje się w kościele parafialnym w Deutsch-Wagram. Ma ono kompozycję stojącego prostokąta zwieńczonego belkowaniem i półokrągłą lunetą, ale w odróżnieniu od wcześniej wymienionych elementy architektoniczne są w nim uproszczone i nie ma pilastrów dźwigających belkowanie (Latzin 2018, s. 87, il. 77 na s. 184). 8. Należy wspomnieć również epitafium Niclause Forstera z r. 1514, znajdujące się w krużgankach klasztoru Kanoników Regularnych w Klosterneuburgu. Nie ma ono formy aediculi, ale zastosowano w nim elementy antykizującej architektury w podobny sposób jak w epitafiach z katedry wiedeńskiej (Latzin 2018, s. 86, il. 71–72 na s. 180–181).

131 Keck 1985, s. 554.

132 Schultes 2003, s. 141, 353; Latzin 2018, s. 93. Większe kontrowersje budzi atrybucja nastawy. Lothar Schultes (Schultes 2003, s. 353–354, nr kat. 140) atrybuował ją Sebastianowi Kriechbaumowi, którego utożsamiał z Mistrzem Töpferaltar. Kriechbaum od r. 1498 był uczniem Gregora Erharta w Augsburgu. Mechthild Latzin (Latzin 2018, s. 94) wiąże tę nastawę z anonimowym mistrzem ołtarza fundacji wiedeńskiego cechu garncarzy w kościele św. Heleny w Baden bei Wien (Meister des Töpferaltars). Gábor Endrődi (Endrődi 2018a, s. 223, przyp. 1 na s. 232, s. 227, il. 7 na s. 226) powiazał tryptyk z dziełami tradycyjnie przypisywanymi Antonowi Pilgramowi. W dysertacji z r. 2012 (jeszcze nieopublikowanej) rozdzielił jego dotychczasowe *oeuvre*. Cześć dotąd przypisywanych mu rzeźb, w tym m.in. ambonę w katedrze św. Stefana w Wiedniu oraz ołtarz główny kościoła zamkowego w Sierndorf, badacz uznał za dzieła innego rzeźbiarza, który jest jego zdaniem tożsamy z Mistrzem MT (Mistrzem Töpferaltar).

133 Micus 2011, s. 51–69; <https://www.bavarikon.de/object/HMR-OBJ-00000BAV80000053?lang=de#> [stan na: 28 V 2020]; Kernl 2012, s. 130–133, il. 7–10. Retabulum Ostendorfera nie ma pilastrów w obrębie korpusu nastawy. Awersy i rewersy skrzydeł zdobią lizeny z płytkami wypełnionymi arabeską.

134 Schächtelin 1980, s. 70, nr 10, K 10. Tablica główna nastawy w Mels ma formę leżącego prostokąta i zwieńczona jest gzymsem wyłamanym po bokach. Powyżej gzymesu znajduje się półkoliste zwieńczenie tej samej szerokości co korpus nastawy. Na rewersach skrzydeł zamocowane są pilastry, które przy zamkniętych skrzydłach znajdują się po bokach korpusu, poniżej wyłamanych partii gzymesu, tworząc logiczną konstrukcję architektoniczną.

135 Decker 1985a, s. 228–238, il. 103–104.

136 Decker 1985a, s. 238–239, il. 102; Decker 1990, s. 103, il. 53.

137 Decker 1985a, s. 229, il. 101.

138 Ibidem, s. 239, il. 57.

139 Ibidem, s. 245, il. 94.

140 Rasmussen 1974, s. 38–39, przyp. 96 na s. 109.

wyglądu<sup>141</sup>. Wiadomo tylko, że artysta wykonał ramę dla obrazu i że została ona ozdobiona pięcioma herbami<sup>142</sup>. Ramy retabulum Hellerów były zapewne bogato zdobione ornamentami roślinnymi, w tym także snycerskimi, na co wskazują przekazy z drugiej połowy XVI i z XVII wieku<sup>143</sup>. Teza Rasmussena opiera się na założeniu, że przy powstawaniu retabulum współpracował Matthias Grünewald, który dziesięć lat później miał powtórzyć renesansową kompozycję retabulum Dürera w wykonanym przez siebie Maria-Schnee-Altar<sup>144</sup>. Mimo powyższych wątpliwości teza Rasmussena przyjęła się w literaturze przedmiotu<sup>145</sup>. Jak wspomniano, Hanns Hubach uznał natomiast, że Maria-Schnee-Altar był początkowo bezskrzydłą nastawą w typie Landauer-Altar<sup>146</sup>. Przypuszczenie o zastosowaniu obrotowych kolumn wiąże się z interpretacją jednego zdania w liście Albrechta Dürera do Jakoba Hellera, w którym malarz informuje zleceniodawcę, że nie przybił zawiasów do skrzydeł, ponieważ fundator sobie tego nie życzył: *Aber ich hab sie nit beschlagen (mit Scharnieren für die Flügel nämlich), den ihr habts nit haben wollen*<sup>147</sup>. Tezę o obrotowych kolumnach w ołtarzu Hellerów przyjął także Bernhard Decker, który w podobny sposób rekonstruował również nastawę Paumgartnerów (Monachium, Alte Pinakothek, nr inw. 706)<sup>148</sup>. Tak jak w przypadku retabulum Hellerów jej rekonstrukcja ma jednak nikłe podstawy. Retabulum Paumgartnerów równie dobrze mogło być typowym późnogotyckim norymberskim poliptykiem z parą ruchomych i parą nieruchomych (niezachowanych) skrzydeł. Od poliptyków z drugiej połowy XV wieku<sup>149</sup> różniło się brakiem naracyjnego powiązania między przedstawieniami na tablicach skrzydeł a obrazem środkowym. Pod tym względem ołtarz Paumgartnerów jest dziełem nie tyle tradycyjnym, co archaizującym, odwołującym się do konwencji z pierwszej połowy XV wieku<sup>150</sup>.

Inne norymberskie retabula z tego czasu są rekonstruowane jako tradycyjne gotyckie struktury – np. Jabacher-Altar (Frankfurt nad Menem, Städel Musuem, nr inw. WRM 0369 [depozyt Wallraf-Richartz Museum]; Kolonia, Wallraf-Richartz Museum, nr inw. 0369; Monachium, Alte Pinakothek, nr inw. WAF 228, WAF 229)<sup>151</sup>, Ober-St.-Veiter-Altar (Wiedeń, Dom Museum, nr inw. L/58)<sup>152</sup>. Właściwie środowisko norymberskie, z którym tradycyjnie łączy się Michała Lancza, poza Landauer-Altar

nie wydało w pierwszych dwóch dekadach XVI wieku żadnego znanego nam retabulum o formach italianizujących. Nie jest również niczym niezwykłym, że malarze związani z włoskim modusem tworzyli retabula o zupełnie tradycyjnej strukturze. Przykładem tego są nastawy działającego w Landshucie malarza Hansa Wertingera<sup>153</sup>.

W niektórych regionach Europy Środkowej zachowało się całkiem dużo gotycko-renesansowych retabulów ołtarzowych. Spora liczba znajduje się w Lewoczy na Spiszu. Duże i dobrze zachowane realizacje znajdują się również w Siedmiogrodzie. W roku 1518, a więc mniej więcej w tym samym czasie co retabula w typie *palà* w Mośni i Şaeş, powstała nastawa ołtarza głównego kościoła parafialnego (obecnie ewangelicko-augsburskiego) w Sebeş (niem. Mühlbach, rum. Sebeş, węg. Szászsebes, obecnie Rumunia)<sup>154</sup>. Zachowało się również wiele późniejszych retabulów „w typie nastawy w Sebeş”<sup>155</sup>.

Mimo że w siedmiogrodzkich retabulach – tak jak w tryptyku Konarskiego – mamy do czynienia z recepcją italianizującej ornamentyki i form architektonicznych, efekt przyswojenia włoskich form jest zupełnie inny. Korpus nastawy w Sebeş wygląda tak, jakby tradycyjny poliptyk umieszczono w renesansowej ramie, a w retabulum w Krakowie widoczne jest zespolenie tradycyjnej konstrukcji nastawy skrzydłowej z renesansową architektoniczną formą. Należy również dodać, że – w odróżnieniu od dzieł południowoniemieckich i austriackich – na nastawy siedmiogrodzkie oprócz północnoeuropejskich ośrodków sztuki renesansowej, takich jak Norymberga, Augsburg czy Wiedeń, mógł mieć wpływ bezpośredni kontakt miejscowych twórców z włoskimi dziełami obecnymi na dworze Maćeja Korwina<sup>156</sup>.

Równolegle do renesansowych tryptyków z ruchomymi skrzydłami występują retabula ołtarzowe w formie trójosiowej struktury architektonicznej pozbawionej ruchomych skrzydeł, częste w drugiej, trzeciej i czwartej dekadzie XVI wieku. Mimo architektonicznej, italianizującej formy nawiązywały one do tradycyjnej formy tryptyku i często nie wykazywały tektonicznej logiki włoskiej architektury renesansowej. Retabula ołtarzowe, a także nagrobki i epitafia skonstruowane w ten sposób zazwyczaj mają predellę identycznej szerokości jak pole środkowe korpusu, a po jej bokach wsporniki dźwigające pola

boczne, w analogiczny sposób jak wsporniki pod skrzydłami poliptyków o jednej parze nieruchomych skrzydeł. Pola boczne tych architektonicznych nastaw są więc swojego rodzaju atrapą skrzydeł. Tego rodzaju konstrukcje występowały w niemal wszystkich regionach Europy Środkowej<sup>157</sup>.

### Zwieńczenie

Półkoliste zwieńczenia małopolskich nastaw do niedawna nie były przedmiotem szczególnych studiów. Władysław Smoleń<sup>158</sup> oraz Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki<sup>159</sup> ograniczyli się do ogólnego stwierdzenia ich renesansowego rodowodu. Andrzej Olszewski zwrócił uwagę na częste występowanie półkolistego zwieńczenia w nastawach wiązanych z Mistrzem Tryptyku z Wójtowej<sup>160</sup>, a Piotr Łopatkiewicz – w dziełach Mistrza Tryptyku z Szyku<sup>161</sup>. Kwestii genezy i rozpowszechniania się półkolistych zwieńczeń dwukrotnie uwagę poświęcił Wojciech Walanus<sup>162</sup>. Jak wyliczył, w Małopolsce zachowało się ich stosunkowo dużo, bo aż 13<sup>163</sup>. Marian Kornecki<sup>164</sup>, Piotr Łopatkiewicz<sup>165</sup> i Wojciech Walanus<sup>166</sup> słusznie uznali jednak, że pierwotnie tego rodzaju szczytów musiało być więcej. Na przykład o półkoliście zamkniętym obrazie z XVI wieku znajdującym się w kościele parafialnym w Raciborowicach donosił Stanisław Tomkowicz w roku 1906<sup>167</sup>.

Łopatkiewicz wysunął przypuszczenie, że popularyzację półkolistych zwieńczeń można łączyć z Michałem Lanczem z Kitzingen<sup>168</sup>. Walanus przychylił się do tego zdania, ale zaznaczył, że nie można z całą pewnością uznać dzieł Lancza za pierwsze wykorzystanie półkolistego zwieńczenia, ponieważ nie są znane pierwotne szczyty wielu nastaw, zwłaszcza dużych retabulów z początku XVI wieku – na przykład w Szydłowcu i Bodzentynie<sup>169</sup>. Jak jednak zauważył, przy obecnym stanie badań najstarszym znanym dziełem, w którym występuje tego rodzaju zwieńczenie jest tryptyk Zaśnięcia Matki Boskiej wykonany w roku 1521 przez Michała Lancza z Kitzingen<sup>170</sup>.

Bezsporne określenie genezy formy zwieńczenia tryptyku Zaśnięcia Matki Boskiej z kaplicy Konarskiego przy katedrze krakowskiej nie jest możliwe, gdyż nie jest znany jego pierwotny kształt. Jeśli przyjąć, że tryptyk miał zwieńczenie w formie półkola ujętego w postumenty na figury lub kule [il. 196], to wobec faktu, że opisany powyżej kształt szczytu nie ma precedensów w sztuce włoskiej,

- 141 Weizsäcker 1923, 169 n.; Dürer 1956, s. 73–74; Pfaff 1971, s. 6; Kutschbach 1995, s. 73–74. Z treści listu Dürera do Jakoba Hellera wiadomo, że obraz główny podobał się fundatorowi oraz że malarz załączył do listu rysunek, który był projektem ramy, dzięki czemu fundator mógł się dowiedzieć, jak Dürer planuje je ozdobić (*Da jhr mir schreibt, wie ihr die ihr die taffel zieren solt, schickh ich euch hiermit ein wenig gezeichnet main mainung, wen sie mein were, wie ich wolt machen. Doch mögt ihr thun, was ihr wolt*).
- 142 Weizsäcker 1923, s. 173; Kutschbach 1995, s. 73.
- 143 Kutschbach 1995, s. 74; źródła zob. Pfaff 1971, s. 11–12.
- 144 Rasmussen 1974, s. 38–39.
- 145 Decker 1990, s. 103, przyp. 24 na s. 103; Kutschbach 1995, s. 73–74.
- 146 Hubach 1996, s. 73–74.
- 147 Dürer 1956, s. 73–74 (list z 12 X 1509).
- 148 Decker 1990, s. 103, przyp. 24 na s. 103; Decker 1985b, s. 179–192.
- 149 Np. Dreikönigsaltar, ok. 1460, Norymberga, kościół św. Wawrzyńca lub Peringsdörfer-Altar, warsztat Michaela Wolgemuta, ok. 1486–1497, pierwotnie w kościele Augustianów w Norymberdze, obecnie w Friedenskirche (Kutschbach 1995, s. 16–21).
- 150 Np. Katharinenaltar, ok. 1418–1420, Kleinschwarzenlohe, kaplica Wszystkich Świętych; nastawa z Cadolzburgu, pierwsza ćwierć XV w., Berlin, Jagdschloß Grunewald; Koler-Altar, ok. 1432–1439, Norymberga, Peterskapelle. Nastawy te charakteryzują się tym, że awersy ich skrzydeł nie są podzielone na mniejsze kwatery i znajdują się na nich całopostaciowe, nienarracyjne wizerunki świętych (Kutschbach 1995, s. 16–21).
- 151 Kutschbach 1995, s. 51–58. Tzw. retabulum Jabacha prawdopodobnie zostało zamówione przez elektora saskiego Fryderyka Mądrego dla kaplicy w uzdrowisku Hiobsbad niopodal Annabergu w Saksonii. Z nastawy zachowały się jedynie kwatery skrzydeł, które są obecnie rozporoszone. Wobec fragmentarycznego stanu zachowania rekonstrukcja budowy i struktury tego retabulum nie jest w pełni możliwa. Rozważania nad jego pierwotną formą dotyczą przede wszystkim programu ikonograficznego, a w szczególności są próbą odpowiedzi na pytanie o temat i formę niezachowanej kwatery środkowej. Fedja Anzelewsky widział retabulum jako tryptyk, w którym korpus jest zamknięty łukiem odcinkowym, a skrzydła – połowami tego łuku (zob. Anzelewsky 1991, s. 181, il. 66; Kutschbach 1995, s. 57, il. 44 na s. 60). Nie sugerowano jednak, że ołtarz miał italianizujące architektoniczne ramy.
- 152 Kutschbach 1995, s. 65–69. Podobnie wygląda kwestia rekonstrukcji nastawy z kościoła parafialnego w Ober St. Veit – nie ma przesłanek do rekonstruowania retabulum inaczej niż jako tradycyjny pod względem konstrukcji gotycki poliptyk.
- 153 Liedke 1980a, s. 21–48. Ołtarze Hansa Wertingera pod względem konstrukcyjnym i ornamentalnym są typowymi strukturami późnogotyckimi.
- 154 Sarkadi 2012, nr 47a, s. 194–198 (tam wcześniejsza literatura), il. II.110–II.111; Endrődi 2018c, s. 208–209, il. 30. Pod względem kompozycji retabulum (ale bez zatosowania ornamentów renesansowych) poprzednikiem nastawy z Sebeş jest retabulum ołtarza gł. fary Świętego Ducha w Leliceni (węg. Csikszentlélek), obecnie w Magyar Nemzeti Galéria w Budapeszcie. Dzięki inskrypcji na predelli wiadomo, że nastawa pochodzi z r.1510 (Sarkadi 2012, nr 11–12, s. 139–142, il. II.27–II.30).
- 155 Sarkadi 2012, nr 9, s. 134–137, il. II.21–II.24, s. 156–160, il. II.55–II.59, nr 25, s. 160–161, il. II.60–II.61, nr 26, s. 110–162, il. II.62–II.65, nr 70, s. 219–221, il. II. 150–153, nr 93, s. 256–257, il. II. 202–II.203, nr 6, s. 127–128, il. II.12–II.13, nr 15, s. 144, il. II. 35.
- 156 Sarkadi 2012, s. 10.
- 157 Np. Valentinsaltar (1512) w wiedeńskim kościele rektoralnym św. Piotra, (Latzin 2018, s. 89–90, il. 79 na s.186); drzeworyt Albrechta Altdorfera z wizerunkiem ratyżbońskiej *Schöne Maria* (lata 30. XVI w.). Jest to projekt (?) trójpolowej, architektonicznej nastawy ołtarzowej z ok. 1520. Zob. Kat. wyst. Regensburg 2017, s. 103–104, nr kat. 15 (oprac. D. Rimsl).
- 158 Smoleń 1971, s. 11.
- 159 Chrzanowski, Kornecki 1989, s. 179.
- 160 Olszewski 1975, s. 86.

należy stwierdzić, że jest to forma wypracowana w sztuce południowoniemieckiej i austriackiej, ale trudno powiązać ją z jakimś konkretnym ośrodkiem. Niewykluczone, że tego rodzaju struktury są zastosowaniem nowożytnego kostiumu architektonicznego wraz z jego masywnym wolumenem do powszechnej w środkowej Europie formy zwieńczenia w postaci malowanej tablicy flankowanej przez fiale<sup>171</sup>. Nie bez znaczenia mogła być tradycja umieszczania w zwieńczeniach rzeźbionych figur, którą starano się dostosować do nowego modusu ornamentalnego i konstrukcyjnego. Przykładem zastosowania architektonicznych postumentów jako elementu italianizującej ornamentyki może być wspomniane już retabulum w Mauer bei Melk (1509–1510). Szafa i skrzydła tej nastawy pozbawione są form architektonicznych, za to w całości pokryte ornamentami proveniencji włoskiej. W snycerskim zwieńczeniu przedstawiającym grupę Ukrzyżowania występują postumenty w formie antykizujących cokołów i kapiteli<sup>172</sup>. Prawdopodobnie podobne zwieńczenie miał tryptyk z Pławna (Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Śr.18)<sup>173</sup>, który według ostatnich ustaleń jest dziełem importowanym z Norymbergi<sup>174</sup>.

Jeśli natomiast przyjąć, że zwieńczenie tryptyku Zaśnięcia Marii miało formę prostokątną, zwieńczoną gzymsem, z półkolistą tablicą flankowaną przez dwie listwy [il. 200], to geneza takiego rozwiązania przedstawia się inaczej. Tego typu zwieńczenie nie ma bezpośredniego precedensu w sztuce włoskiej, ale wydaje się być przetworzeniem kompozycji występującej w sztuce weneckiej. Powszechnie stosowaną formą w małej architekturze tego miasta była prostokątna architektoniczna rama, w której znajdowała się nisza zamknięta łukiem półokrągłym. Nad nim znajdowało się belkowanie wieńczące całą strukturę<sup>175</sup>. Tego rodzaju struktury występują również poza Wenecją<sup>176</sup>. Należy jednakże zaznaczyć, że w żadnym z wymienionych powyżej przykładów nie zastosowano kompozycji identycznej z tą w zwieńczeniu krakowskiego tryptyku – to znaczy z bocznymi listwami połączonymi z ramą obiegającą lunetę.

Chociaż półkoliste zwieńczenia nastaw ołtarzowych znane były już w XII wieku<sup>177</sup>, a dość często występowały w wieku XV<sup>178</sup>, to ich pojawienie się w środkowoeuropejskich retabulach pierwszej połowy XVI stulecia można jednoznacznie wiązać z oddziaływaniem

włoskiego renesansu<sup>179</sup>. Półkoliste zamknięcia obrazów tablicowych pojawiły się w Italii najpóźniej w XIII wieku<sup>180</sup>, ale jako element wywodzący się z architektury antycznej rozpowszechniły się w architekturze i rzeźbie quattrocenta, a następnie cinquecenta<sup>181</sup>. Półkoliste przyczółki szczególną popularność zyskały w Wenecji<sup>182</sup>, skąd motyw ten przejął mieli później budowniczości i kamieniarze działający w Rzeszy<sup>183</sup>. Z recepcją sztuki weneckiej związane jest zwieńczenie Dürerowskiego retabulum wykonanego dla Mathäusa Landauera. Zapewne dzieło to miało wpływ na rozpowszechnienie tego motywu, ale wspomniane jednoosiowe retabulum Sebastiana Schela i aschaffenburgskie retabulum Matki Boskiej Śnieżnej powstały chyba niezależnie od niego. Półkoliste przyczółek występuje również w wiedeńskiej kamieniarce<sup>184</sup>. Wojciech Walanus wskazał na najstarsze śląskie przykłady wykorzystania półkolistego przyczółka w retabulach z ruchomymi skrzydłami<sup>185</sup>. Są to: srebrny tryptyk relikwiarzowy z katedry wrocławskiej, datowany inskrypcją na rok 1511 (skarbiec klasztoru Paulinów na Jasnej Górze)<sup>186</sup> oraz powstały w podobnym czasie poliptyk Męki Pańskiej w kościele św. Jakuba w Nysie<sup>187</sup>. Oba dzieła są fundacją biskupa wrocławskiego Jana Thurzona, który konsekwentnie promował renesansowe motywy i ornamenty<sup>188</sup>. Kolejna wskazana przez Walanusa realizacja pochodzi z roku 1512. Wówczas kanonik katedry wrocławskiej Jan Schottenhofer zlecił wykonanie nowego, półkolistego, malowanego zwieńczenia do znajdującego się w katedrze tryptyku Ukrzyżowania fundacji kanonika Piotra Wartemberga z roku 1468 (zwieńczenie niezachowane; tryptyk w Muzeum Narodowym w Warszawie)<sup>189</sup>. Być może zatem pojawienie się półkolistych zwieńczeń retabulów w Małopolsce należy wiązać z oddziaływaniem sztuki śląskiej?

W innych regionach Europy Środkowej nastawy z omawianym typem zwieńczenia pojawiły się dopiero pod koniec drugiej dekady XVI wieku. Zarówno wtedy, jak i w trzecim dziesięcioleciu retabula zwieńczone półkolistym szczytem nie były dominujące w żadnym regionie. Wojciech Walanus słusznie zauważył, że poza Małopolską były one powszechne tylko w dwóch środowiskach – w Saksonii i Siedmiogrodzie. W obu ośrodkach mają one niepewną genezę. Uważa się jednak, że dzieła saskie powstały pod wpływem ośrodków

- 161 Łopatkiewicz 2007, s. 145, przyp. 182.
- 162 Walanus 2006, s. 247, 296; Walanus 2016, s. 117–133.
- 163 Walanus 2016, s. 119–126.
- 164 Kornecki 1983, s. 63, przyp. 33.
- 165 Łopatkiewicz 2007, rys. 9a, 9b, 13.
- 166 Walanus 2016, s. 126.
- 167 Tomkowicz 1906, s. 30–31: „obraz, wprawdzie drugorzędny, ale nie bez interesu, zawieszony obecnie w miejscu ciemnym i nie wpadającym w oczy w kruchcie południowej wysoko nad wejściem. Malowany olejno na drzewie, zapewne w XVI w., przedstawia Koronowanie M.B. i ma kształt półkola ujętego w listwę karnesową złożoną. Zapewne był to niegdyś tympanon szczytowy ołtarza, może tryptyku, dziś nieistniejącego”.
- 168 Łopatkiewicz 2007, s. 145.
- 169 Walanus 2016, s. 119, 126.
- 170 Ibidem, s. 119.
- 171 Szczyt w formie prostokątnej tablicy zamkniętej łukiem „w osli grzbiet” i ujętej z obu stron fiakami rozpowszechnił się w sztuce małopolskiej na początku XVI w. (Walanus 2016, s. 117–118).
- 172 Antos 2018, s. 202–205, il. 8 na s. 203.
- 173 Zwieńczenie to nie zachowało się. Obecność krucyfiksu w zwieńczeniu jest znana dzięki wizytacjom. Najstarszą (z r. 1712) odnalazła Sylwia Jeruzal (Jeruzal 1999, s. 14). Fragment kolejnej wizytacji z r. 1779 opublikował Władysław Łuszczkiewicz (Łuszczkiewicz 1899, s. xxvii). Badaczka uważała, że zwieńczenie nie miało formy architektonicznej, lecz przypominało zwieńczenie tryptyku w Mauer bei Melk (Jeruzal 1999, s. 26). Ostatnio na ten temat: Walanus 2006, s. 279–280.
- 174 Krzysztof J. Czyżewski ostrożnie identyfikował tryptyk z Pławna jako drewniany model retabulum zamówionego w norymberskim warsztacie Albrechta Glima w r. 1512 (Czyżewski 2008, s. 246–247; Czyżewski 2009, s. 366–367). Malowane rewersy skrzydeł wiązano przeważnie z Hansem Suessem von Kulmbach. Sabine Lata (Lata 2005, s. 201–204) zaproponowała atrybucję malowideł Wolfowi Trautowi. Ostatnio na ten temat: Sitek 2018, s. 70.
- 175 Jacopo Bellini, *Święty Jan Chrzyciel w niszy*, ok. 1440–1445, Paryż, Musée de Louvre (Humfrey 1993, s. 167, il. 152); Giovanni Bellini, nastawa ołtarza św. Katarzyny Sienieńskiej, ok. 1470, Wenecja, kościół SS. Giovanni e Paolo (Humfrey 1993, s. 185–186, il. 176); nagrobki dożów autorstwa Pietra Lombarda w kościele SS. Giovanni e Paolo: Pietra Moceniga, 1476–1481, Niccola Marcella, 1481–1485 (Humfrey 1993, s. 196, il. 182–183); Tulio Lombardo, nagrobek doży Andrei Vendramina, ok. 1488–1493, Wenecja, kościół SS. Giovanni e Paolo (Humfrey 1993, s. 216, il. 204); Giovanni Bellini, ołtarz w kościele S. Giobbe w Wenecji, 1478–1480 (Humfrey 1993, s. 203, il. 191); Cima da Conegliano, retabulum św. Jana Chrzyciela, 1493–1495, Wenecja, Madonna dell’Oro (Humfrey 1993, s. 212, il. 200); nieco inny wariant tej kompozycji: Giovanni Bellini, ołtarz S. Zaccaria w kościele S. Zaccaria w Wenecji, 1505–1506 (Humfrey 1993, s. 232, il. 222); Pietro Lombardo, przegroda chórowa w kościele Frari w Wenecji (Humfrey 1993, s. 302, il. 290).
- 176 Nastawa ołtarzowa z obrazem *Ukrzyżowanie* Lorenza Lotta, Monte San Giusto, kościół S. Maria della Pietà (Gardner von Teuffel 2005, s. 288–289, il. 31 na s. 317); Girolamo Romanino, ołtarz z obrazem *Madonna ze świętymi*, 1517, kościół S. Francesco w Brescii (Gardner von Teuffel 2005, s. 279–280, il. 15 na s. 307).
- 177 Zob. Walanus 2016, s. 126, przyp. 52.
- 178 Latzin 2018, s. 100–101. W Europie Środkowej forma łuku półokrągłego pojawia się w XV w. u Hansa Multschera i Wita Stwosza, ale pierwszym znanym retabulum z italianizującą strukturą architektoniczną i półkolistym zwieńczeniem jest nastawa Landauerów Dürera z r. 1511. Znany jest również rysunek projektowy z r. 1508, a więc powstały niedługo po jego podróży do Włoch w r. 1507. Ołtarz ten uważany jest za wzór dla większości powstałych niedługo później nastaw ołtarzowych i epitafiów – m.in. w katedrze św. Szczepana w Wiedniu. Jeszcze przed ołtarzem Landauerów powstał tryptyk św. Mikołaja w Nikolauskapelle w Bad Dreikirchen dei Barbian w Tyrolu, będący dziełem warsztatu Nikolausa Stürhofera i datowany na lata 1500–1510. Należy jednak zauważyć, że nastawa ta nie ma tektonicznej, architektonicznej i przede wszystkim italianizującej formy, a przez zwieńczenie, bynajmniej nie półokrągłe, lecz o formie łuku odcinkowego, przebija się maswerkowy łuk w kształcie osłego grzbietu. Ponadto nad łukowym zamknięciem szafy korpusu znajduje się właściwe, ażurowe zwieńczenie złożone z suchych, akantowych liści (Egg 1985, s. 121, il. 76, 128). Podobnie wątpliwe jest dopatrywanie się wpływów architektury renesansowej w retabulach św. Michała z lat 1517–1522 w kościele filialnym w St. Michael ob Rauchenödt i św. Wulf-ganga z lat 1517–1523 w kościele parafialnym w Waldburgu (Latzin 2018, s. 101, il. 45, 48 na s. 159, 161). Również w przypadku retabulum Świętej Rodziny Daniela Maucha z Franz-Xaver-Kapelle w Bieselbach bei Horgau (1510) i tryptyku w Mauer bei Melk (1509–1510) nie jest jasne, czy półkoliste zamknięcie korpusu to wynik wpływów renesansu włoskiego. Obie nastawy pozbawione są antykizującej struktury architektonicznej, a recepcja sztuki italskiej występuje w nich przede wszystkim poprzez wykorzystanie ornamentyki – girland, puttów, rogów obfitości oraz antykizujących cokołów w zwieńczeniu (Latzin 2018, s. 101, il. 80 na s. 187 – Bieselbach bei Horgau; s. 106–108 – Mauer bei Melk).
- 179 Chrzanowski, Kornecki 1989, s. 179; Walanus 2016, s. 126.
- 180 Belting 2012, s. 34.
- 181 Formę *palà* z półkolistym zwieńczeniem stosowali m.in. Pietro Perugino (np. *Lo Spozalizio*, ok. 1504, Caen); Fra Angelico (np. *Madonna Linaiuoli*, 1433, Florencja); Filippo Lippi (np. *Madonna Torquinia*, 1437, Rzym; *Madonna del Ceppo*, 1453, Prato); Leonardo da Vinci (np. *Madonna w grocie*, ok. 1483–1490, Paryż; *Madonna w grocie*, ok. 1490–1508, Londyn) i Rafael Santi (np. *Ukrzyżowanie ze świętymi*, 1503, Londyn; *Święty Sebastian*, ok. 1501–1502, Bergamo; *Sacra Conversazione*, 1505, Londyn; *Lo Spozalizio*, ok. 1504, Mailand; *Koronacja Marii*, ok. 1503, Rzym) (Latzin 2018, s. 100). Aedicula składająca się z dwóch pilastrów dźwigających belkowanie, na którym znajduje się zwieńczenie w postaci lunety, w sztuce włoskiej jest typowa nie tylko dla ram obrazów i nastaw ołtarzowych – oprócz tego występuje jako podstawowy schemat kompozycyjny takich struktur jak tabernakula (np. Giovanni, della Robia, tabernakulum w kościele SS. Apostoli we Florencji, ok. 1497), lawabo (np. Giovanni della Robia, lawabo w zakrystii kościoła S. Maria Novella we Florencji, 1497) czy nagrobki (Latzin 2018, il. 137–140 na s. 232–233).
- 182 Gardner von Teuffel 1982, s. 16, il. 14–15; Humfrey 1993, s. 180–181, 203, 346, il. 86–89, 113, 172; Manca 2000, s. 69–72, nr kat. 30, s. 147–148, il. 15e; Walanus 2016, s. 127.
- 183 Donin 1983, s. 93–94; Magirius 2004, s. 159–163; Walanus 2016, s. 126–127, przyp. 53.
- 184 Na ten temat zob. wyżej. Zob. także Walanus 2006, s. 127–129.
- 185 Walanus 2016, s. 129.
- 186 Szewczyk 2009, nr kat. 5.1, s. 148–149; Walanus 2016, s. 129, il. 21.
- 187 Szewczyk 2009, s. 33–38, nr kat. 3.2, s. 143–146; Walanus 2016, s. 129, il. 22.
- 188 Szewczyk 2009, s. 108–115; Walanus 2016, s. 129.
- 189 Luchs 1859, s. 35–36; Lutsch 1886, s. 177; Braune, Wiese 1929, s. nr kat. 182, s. 85–86; Rasmussen 1974, s. 43; Kat. wyst. Legnica 2001, nr kat. 1.4, s. 14–15 (oprac. M. Kapustka); Walanus 2016, s. 129.

niemieckich – głównie Augsburga, a retabula siedmiogrodzkie mogą mieć to samo źródło lub być efektem zaznajomienia lokalnych artystów z dziełami włoskiego renesansu. Geneza półkolistych zwieńczeń w sztuce Małopolski nie daje się jednoznacznie określić, gdyż zachowane szczyty są bardzo różne. Ze względu na związki Krakowa z Wrocławiem nie można wykluczyć wpływów śląskich. Znaczenie, przede wszystkim dla Mistrza Tryptyku z Szyku, mogła mieć też austriacka kamieniarka. Prawdopodobne są również wpływy siedmiogrodzkie, co potwierdzać mogą poświadczone źródłowo migracje artystów<sup>190</sup>.

## Podsumowanie

Wojciech Walanus uznał, że „wawelski tryptyk Zaśnięcia Marii dowodzi suwerenności projektanta jego struktury w operowaniu renesansowymi motywami architektonicznymi, co każe poszukiwać ewentualnych źródeł inspiracji w najważniejszych poza Włochami ośrodkach nowej sztuki, jak Augsburg czy Norimberga. To samo dotyczy retabulum z kaplicy Kaufmanów, które prezentowało zaawansowany, w pełni nowożytny typ jednoosiowej nastawy malarskiej zawierającej trzy obrazy (w predelli, polu środkowym i półkolistym zwieńczeniu), nawiązujący do dzieł w rodzaju [...] ołtarza z zamku Annenberg Sebastiana Schela. Warto dodać, że w Małopolsce schemat ten znalazł zastosowanie także w malowanych epitafiach, o czym świadczy tablica upamiętniająca Stanisława Chroberskiego w katedrze w Sandomierzu (1520), wcześniejsza zresztą od obu retabulów Lancza”<sup>191</sup>.

Konstrukcja retabulów Lancza, a właściwie tryptyku Zaśnięcia Marii, bo tylko ta jest dobrze znana, najbardziej przypomina dzieło Sebastiana Schela. Trudno jednak wyciągać z tego jakiegokolwiek daleko idące wnioski. Ponieważ obrazy Lancza wykazują podobieństwo do wczesnych dzieł Lucasa Cranacha starszego z okresu wiedeńskiego, nie można wykluczyć wpływów kamieniarki wiedeńskiej na kształt retabulów mistrza z Kitzingen. Jednocześnie należy pamiętać, że wszystkie opisane renesansowe retabula, łącznie z nastawą Landauerów i dziełami kamieniarki austriackiej, powstały już po przyjeździe Lancza do Krakowa (1507), nie wydaje się więc zasadne przyjmowanie, że malarz znał je z autopsji.

Konstrukcję tryptyku Konarskiego najprawdopodobniej wykonali lokalni rzemieślnicy.

Zgodnie z typowym dla systemu cechowego podziałem kompetencji wykonywaniem konstrukcji nastaw, ram i podobrazí zajmowali się stolarze<sup>192</sup>. Statut krakowskiego cechu stolarzy (prawdopodobnie z r. 1490) przyznawał im zresztą wyłączność na wykonywanie tych prac<sup>193</sup>. Dodać należy, że arabeski kandelabrowe zdobiące płyciny pilastrów oraz ornamenty na ramach wykonane są w technice typowej dla dekoracji ram i złożonych teł obrazów.

Pozostaje odpowiedź na pytanie, kto był twórcą kompozycji retabulów Lancza i skąd czerpał wzory. Projektodawcą mógł być sam malarz, który korzystał z norymberskich i augsburskich rycin, trudno jednak wskazać na konkretne sztychy. Nie można wykluczyć inspiracji twórczością działających wówczas w Krakowie włoskich kamieniarzy lub nawet ich bezpośredniego udziału w stworzeniu koncepcji struktury retabulum Zaśnięcia Marii, którą później powtórzono w nastawie Nawrócenia św. Pawła. Wybitnie włoski charakter mają doskonale wykonane kapitele pilastrów tryptyku Konarskiego. Stanisław Mossakowski uważał, że prace murarskie na Wawelu w sezonach budowlanych 1518, 1519 i 1520 nie wymagały udziału wszystkich sprowadzonych z Włoch kamieniarzy. W tym czasie wykonano (na zlecenie króla) baldachim nad nagrobkiem Władysława Jagiełły (1519–1524), a w roku 1521 nagrobek biskupa Jana Konarskiego oraz kamienny ołtarz zwany zatorskim (zamówiony przez altarystę Jakuba z Obornik). W podobnym czasie powstał również balkon prowadzący do kaplicy Kaufmanów w kościele Mariackim<sup>194</sup>. Być może architektoniczna struktura retabulum przeznaczonego do kaplicy Konarskiego została zaprojektowana przez włoskiego kamieniarza? Wszystko to są jednakże jedynie domysły.

Tryptyk Michała Lancza z kaplicy Poczęcia Matki Boskiej w katedrze krakowskiej oraz jego retabulum Nawrócenia św. Pawła są jedyne znanymi krakowskimi nastawami snycerskimi z pierwszej ćwierci XVI wieku, które miały nowożytną, architektoniczną konstrukcję i dekorację. Tryptyk Zaśnięcia Matki Boskiej był zapewne jednym z pierwszych lub być może nawet pierwszym krakowskim retabulum ołtarzowym o renesansowej stolarce, z pilastrami zwieńczonymi akantowymi kapitelami i trzonami bogato zdobionymi ornamentem kandelabrowym<sup>195</sup>. Inne małopolskie retabula wykorzystują pojedyncze motywy zaczerpnięte ze sztuki włoskiej, jednakże



w zasadniczej strukturze pozostają tradycyjnymi poliptykami. Ten modus utrzymał się w regionie aż do lat czterdziestych XVI wieku. Krakowskie dzieła z tego czasu albo nawiązują do nowych form artystycznych jedynie w warstwie przedstawiającej, pozostawiając tradycyjną strukturę retabulum, albo recypują pojedyncze motywy, jak ornamenty czy półkoliste zwieńczenie. Wobec mniejszej trwałości drewna nie można wykluczyć, że pierwotnie w Małopolsce znajdowało się więcej retabulów podobnych pod względem konstrukcji i ornamentyki do dzieł Lancza, jednakże nie ma na to żadnych dowodów. Należy również dodać, że wobec stanu zachowania wielu nastaw ołtarzowych z tego czasu rozważania nad ich pierwotnymi strukturami pozwalają jedynie na ogólnikowe wnioskowanie. Przykładem tego może być dwustronnie malowana tablica w Męcinie (zob. niżej, rozdz. 10). Chronologicznie ostatnim gotycko-renesansowym retabulum małopolskim jest poliptyk w Wieniawie z roku 1544<sup>196</sup>. W podobnym czasie powstało renesansowe retabulum ołtarza głównego katedry krakowskiej (obecnie w Bodzentynie)<sup>197</sup>, które definitywnie zrywa z lokalną tradycją budowy nastaw. Zupełnie inaczej wygląda kwestia

dzieł importowanych do Krakowa z Norymbergi. Jedynym znanym nam importem norymberskim, w którym ramy mają częściowo charakter architektoniczny, jest srebrne retabulum w kaplicy Zygmuntowskiej<sup>198</sup>. Tryptyk z Pławna nie ma renesansowej struktury architektonicznej, a jego innowacyjność wyznaczają zastosowanie półokrągłego zamknięcia szafy, rzadko wykorzystywana kompozycja reliefów oraz forma rzeźbionych i malowanych przedstawień. Nic nie wskazuje na to, że struktury nastaw wykonanych dla Krakowa przez Hansa Suessa von Kulmbach odbiegały od tradycyjnych, późnogotyckich form<sup>199</sup>. W ogóle norymberska produkcja nastaw ołtarzowych przedstawia się jako dosyć konserwatywna, a retabulum Landauerów jawi się jako dzieło wyjątkowe, również wśród nastaw wykonanych przez Dürera.

190 Walanus 2016, s. 129–132.

191 Ibidem, s. 131.

192 Ibidem, s. 44–45.

193 Urbańska, Niezabitowski 1991, s. 8–9, 14–15.

194 Mossakowski 2007, s. 54–55.

195 Burnatowa 1964, s. 160

196 Walanus 2006, s. 305.

197 Pencakowski 2002–2003.

198 Ciesielska 2015.

199 Walanus 2006, s. 277–283.



# Wpływ Michała Lancza z Kitzingen na malarstwo w Małopolsce

Kwestię wpływu Michała Lancza na malarstwo krakowskie jako pierwszy poruszył Feliks Kopera. Badacz zaklasyfikował obraz *Ukrzyżowanie* w pochodzącym z katedry krakowskiej retabulum w Bodzentynie jako „dalsze rozwinięcie kierunku, którego przedstawicielem jest u nas Lenz, ale jednak już z wpływami rozwijającego się w Polsce odrodzenia [...]”<sup>1</sup>. W historii malarstwa Kopera starał się dostrzec ciągłość, co skłaniało go do błędnych wniosków, trudno bowiem w wyraźnie italizującym obrazie w Bodzentynie<sup>2</sup> dostrzegać następstwo malarstwa Lancza. W późniejszej literaturze dopatrywano się wpływu mistrza z Kitzingen na malarstwo krakowskie i wskazywano kilka omówionych poniżej obrazów jako dzieła naśladowców tego artysty. Należy na wstępie dodać, że są to przykłady jednostkowe. Trudno jednakże na tej podstawie wnioskować, jak Franciszek Stolot, że w Krakowie twórczość Lancza nie doczekała się żadnych refleksów<sup>3</sup>.

## Mistrz Tryptyku z Klimkówki

Piotr Łopatkiewicz powiązał z krakowskim warsztatem Michała Lancza z Kitzingen osobę Mistrza Tryptyku z Klimkówki utożsamianego z malarzem Andrzejem, którego działalność w Krośnie jest dobrze poświadczona źródłowo w drugiej ćwierci XVI wieku. Wykazana przez Łopatkiewicza właściwa krośnieńskiemu malarzowi recepcja południowo-niemieckiego malarstwa pierwszej ćwierci

XVI wieku skłoniła go do wniosku, że mógł on być czeladnikiem Michała Lancza<sup>4</sup>. Pole do domysłów daje fakt, że jedynym znanym nam ze źródeł pomocnikiem Lancza jest malarczyk Stefan, za którego mistrz poręczył w sprawie sądowej w roku 1513<sup>5</sup>.

Wizerunek św. Jana na wiązonym z malarzem Andrzejem obrazie Matki Boskiej z Klimkówki Łopatkiewicz porównał do głównego obrazu *Johannesaltar* Hansa Burgkmaira oraz do *Wizji św. Jana na Patmos* na awersie skrzydła tryptyku z kaplicy grobowej Jana Konarskiego. Do porównania krośnieńskiej tablicy z dziełem Burgkmaira skłoniła badacza swoboda przedstawienia św. Jana<sup>6</sup>, jest to jednakże wniosek dalece ogólny i przez to mało przekonujący. Podobnie ogólny, ale bardziej prawdopodobny ze względów geograficznych jest wniosek Łopatkiewicza, że malarz Andrzej mógł znać krakowskie dzieło Lancza<sup>7</sup>. Należy jednak dodać, że kompozycja wykorzystana w krośnieńskim obrazie była obiegową i mogła zostać zaczerpnięta z miedziorytu Schongauera (Bartsch 55) lub

1 Kopera 1926, s. 104.

2 Na temat włoskiej genezy tego obrazu zob. Kuczman 1988.

3 Kat. wyst. Kraków 2000, t. 1, s. 80, nr I/40 (oprac. F. Stolot): „Nowości jego stylu, a więc umiejętne konstruowanie perspektywicznych wnętrzy, precyzja w oddaniu szczegółów, wzorów na tkaninach, wreszcie chłodny, dość jaskrawy koloryt nie znalazły szerszego uznania miejscowego, konserwatywnego środowiska artystycznego”.

4 Łopatkiewicz 2007, s. 207–209.

5 CA 1501–1550, s. 94–95, nr 257.

6 Łopatkiewicz 2007, s. 200–201, il. 27.

7 Ibidem, s. 200–201.



**205** *Ocalenie rozbitków podczas burzy na morzu*, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, nr inw. MNK XII-241 (fot. <https://tiny.pl/ctn6r>)

**206** *Biczowanie posągu św. Mikołaja*, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, nr inw. MNK XII-242 (fot. <https://tiny.pl/ctn65>)

**207** *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz z kościoła św. Mikołaja w Starym Korczynie, obecnie w kościele św. Stanisława w Nowym Korczynie (wg Gadomski 1995, il. 160)



pośrednio z jakiejś innej realizacji malarzkiej, niekoniecznie wykonanej przez Lancza. Tezy Łopatkiewicza są prawdopodobne wobec wykazanej przez badacza zależności malarstwa krośnieńskiego od środowiska krakowskiego<sup>8</sup>. Podobieństwo do dzieł Lancza Piotr Łopatkiewicz dostrzegał także na obrazach malarza Andrzeja w Rzepienniku Biskupim (kościół filialny św. Jana Chrzciciela)<sup>9</sup>.

### Obrazy ze scenami legendy o św. Mikołaju z Bari w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie

Paulina Chełmecka uznała obrazy ze scenami legendy o św. Mikołaju z Bari (*Biczowanie Posągu św. Mikołaja*, *Ocalenie rozbitków*) w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XII-241, MNK XII-242 [il. 205–206]) za przykład wpływu Michała Lancza z Kitzingen na malarstwo południowych terenów Królestwa Polskiego. Podobieństwo zaobserwowane przez badaczkę jest jednak powierzchowne. Zauważyła ona analogie między nakryciem głowy i fizjonomią postaci Żyda w *Biczowaniu posągu św. Mikołaja* a oprawcami w scenach męczeństwa św. Katarzyny i Barbary na kwaterach tryptyku Konarskiego. Obrazy w kolekcji Muzeum Książąt Czartoryskich Chełmecka uznaje za dzieło jednego ze współpracowników lub uczniów malarza Andrzeja działającego w Krośnie<sup>10</sup>, którego Piotr Łopatkiewicz uważał za



czeladnika Michała Lancza<sup>11</sup>. Podobnie skomponowane przedstawienia tych samych tematów występują również na obrazach malarza Andrzeja w Rzepienniku<sup>12</sup>. Rzeczywiście, stroje postaci na obrazach w Muzeum Książąt Czartoryskich są podobne do tych w tryptyku Konarskiego i w niezachowanym retabulum Nawrócenia św. Pawła, choć trudno uznać to za bezwzględny wyznacznik związków obu malarzy. Tego rodzaju stroje występują nie tylko w malarstwie Lancza i mogły zostać zaczerpnięte z rycin. Podobieństwo do obrazów mistrza Michała można dostrzec również w ogólnym sposobie budowania przestrzeni pomieszczenia w *Biczowaniu posągu św. Mikołaja* i w kulisowym ujęciu brzegu w *Ocaleniu rozbitków*. Jednak, tak jak w przypadku strojów, są to podobieństwa powierzchowne i mogą wynikać z recepcji podobnych wzorów graficznych.

### Zaśnięcie Matki Boskiej w kościele św. Stanisława w Nowym Korczynie

Obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* z kolegiaty św. Michała na Wawelu, który piszący te słowa w niniejszej pracy przypisał Michałowi Lanczowi z Kitzingen (zob. wyżej, rozdz. 5), doznał się w dziele Mistrza Tryptyku z Szyku naśladownictwa kompozycji, choć nie techniki malarzkiej i stylu. Pochodzi ono z kościoła św. Mikołaja w Starym Korczynie i znajduje się obecnie w kościele św. Stanisława w Nowym



208 *Chrystus Bolesny z aniołami*, 1. ćwierć XVI w., klasztor Kamedułów na Bielanych w Krakowie (fot. Paweł Gąsior)

Korczynie [il. 207]<sup>13</sup>. Podobieństwo kompozycji sceny Zaśnięcia Marii do tej na tablicy fundacji Ożarowskich zauważyła już Janina Kłosińska, nie rozwinęła jednakże tej kwestii<sup>14</sup>.

Rozmieszczenie postaci apostołów na obu tablicach jest niemal identyczne. Na tej w Nowym Korczyniu widzimy jednakże stłoczenie postaci niemal rozpychających ramy obrazu i niepozostawiających miejsca na architektoniczne tło, która stanowi ważny czynnik kształtowania przestrzeni w dziele krakowskim. W obu dziełach występuje złote, ornamentalne tło z motywami arabeskowymi i podobnie traktowany jest ciężki płaszcz św. Piotra. Powtórzona została także charakterystyczna kolumnienka zbudowana z arabeski kandelabrowej. Obraz w Nowym Korczyniu jest jednak dziełem – w sensie techniki malarskiej – tradycyjnym, zakorzenionym w praktyce wywodzącej się jeszcze z XV wieku. Wszystkie te podobieństwa skłaniają do stwierdzenia, że jest to bezpośrednie naśladownictwo *Zaśnięcia* fundacji Ożarowskich.

Jerzy Gadomski, przekonująco łącząc obraz w Nowym Korczyniu z twórczością Mistrza Tryptyku z Szyku, datował obraz na lata dwudzieste XVI wieku – najwcześniej około 1522–1525, po powrocie mistrza z jego domniemanej podróży do Austrii<sup>15</sup>. Obraz Ożarowskich, który – jak dowiedziono w niniejszej pracy – musiał powstać około roku 1522, nie jest jedynym wzorem dla obrazu w Korczyniu. Zdaniem Gadomskiego anonimowy mistrz zaczerpnął niektóre, nieobecne na obrazie Ożarowskich motywy (scena Koronacji Marii w chmurach oraz motyw apostoła dmuchającego w trybularz) z tablicy epitafijnej burmistrza Wiener Neustadt Alexiusa Funcka,

zmarłego w roku 1521<sup>16</sup> (Wiedeń, Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, nr inw. 4726)<sup>17</sup>.

### ***Chrystus Bolesny z aniołami w zakrystii kościoła Kamedułów na Bielanych pod Krakowem***

W zakrystii kościoła Kamedułów na Bielanych pod Krakowem znajduje się obraz pochodzący z pierwszej tercji XVI wieku, ukazujący Chrystusa Bolesnego z aniołami [il. 208]. Obraz ten nie doczekał się do tej pory wyczerpującego omówienia<sup>18</sup> ani nawet dokumentacji fotograficznej odpowiadającej wymogom współczesnych badań.

8 Ibidem, s. 221.

9 Ibidem, s. 202–203, il. 30.

10 Chełmecka 2017, s. 149–150.

11 Łopatkiewicz 2007, s. 207–209.

12 Ibidem, s. 202–203, il. 30.

13 Walicki 1937, s. 41, przyp. 1; Kłosińska 1956, s. 26, 33, ryc. 19; KZSP III, 1, s. 43; Gadomski 1993, s. 43–45; Gadomski 1995, s. 27, 94, 97–98, il. 160; Spodaryk 2016, s. 109–111.

14 Kłosińska 1956, s. 26, 33, ryc. 19.

15 Gadomski 1995, s. 98.

16 Ankiewicz-Kleehoven 1955, s. 44.

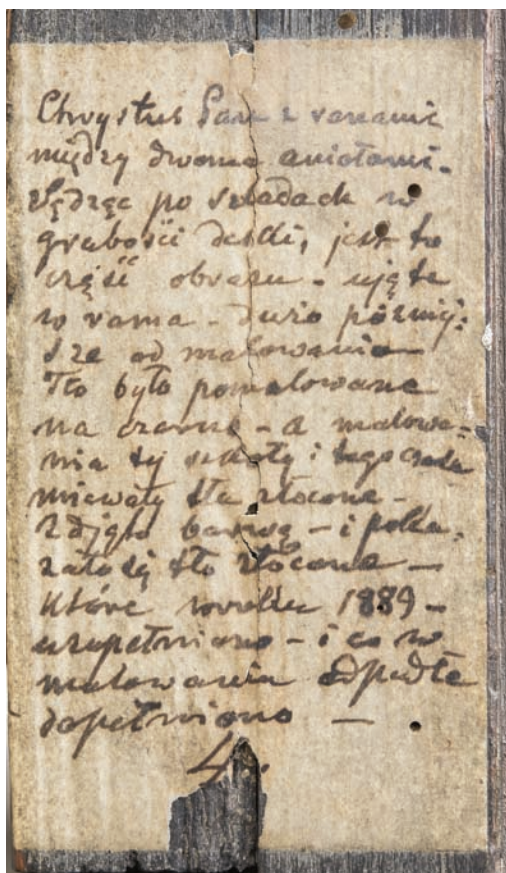
17 Baum 1971, s. 147; Gadomski 1993, s. 43–45; Gadomski 1995, s. 97–98.

18 Krótka notatka na temat obrazu zob. Tomkowicz 1904. Omówienie dzieła zob. Pagaczewski 1905. O zdjęciu opublikowanym przez Tomkowicza zob. Kat. zbiorów Kraków 2019, nr 867, s. 262 (oprac. W. Walanus).

19 Tomkowicz 1904, s. 45. Odbitka fotografii zachowała się w zbiorach Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (nr inw. IHSUJ P 014656), a negatyw znajduje się w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa (nr inw. MHK-618/K). Wojciech Walanus (Kat. zbiorów Kraków 2019, nr 867, s. 262 (oprac. W. Walanus)) uważał, że zdjęcie powstało zapewne w związku z badaniami Juliana Pagaczewskiego (Pagaczewski 1905), który przedstawił referat o tablicy podczas posiedzenia Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności w r. 1905. W związku z tym badacz ten datuje zdjęcie na lata 1889–1905 (Kat. zbiorów Kraków 2019, nr 867, s. 262 (oprac. W. Walanus)).

209 *Chrystus Bolesny z aniołami*, 1. ćwierć XVI w., klasztor Kamedułów na Bielanach w Krakowie (fot. Ignacy Krieger, Fototeka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr inw. IHSUJ P 014656)

210 *Chrystus Bolesny z aniołami*, 1. ćwierć XVI w., klasztor Kamedułów na Bielanach w Krakowie, notatka na ramie obrazu (fot. Paweł Gąsior)



W roku 1904 Stanisław Tomkowicz opublikował przedstawiającą ten obraz fotografię z zakładu Kriegera [il. 209]<sup>19</sup>. Na zdjęciu tym widnieje malowidło po restauracji Ludwika Łepkowskiego w roku 1889. W jej trakcie zdjęto warstwę czarnej farby, którą w bliżej nieokreślonym czasie zamalowano tło. Pod tą przemalówką odkryto pozostałości pierwotnego złoconia. Na zdjęciu Kriegera widoczne jest nowe złocone tło, które wykonał Łepkowski. Jest ono namalowane złotą farbą, a nie wykonane za pomocą złota płatkowego nakładanego na pulment. Na boku ramy obrazu znajduje się

notatka Łepkowskiego [il. 210]: „Chrystus Pan z ranami między dwoma aniołami. Sądząc po śladach w grubości deski, jest to część obrazu ujęta w rama [sic] – dużo późniejsze od malowania. Tło było pomalowane na czarno – a malowania tej szkoły i tego czasu miały tła złoczone – zdjęto barwę – i pokazało się tło złoczone – które w roku 1889 – uzupełniono – i co w malowaniu odpadło dopełniono”<sup>20</sup>. Obecnie obraz nosi ślady uszkodzeń, które nastąpiły po wykonaniu fotografii opublikowanej przez Tomkowicza. Na torsie Chrystusa oraz na twarzy kędzierzawego anioła widoczne są duże ubytki, a na ramieniu Jezusa – mniejszy. Ubytki zamalowano w sposób prymitywny. Na piersi Chrystusa widoczne są odspojenia i wykruszenie warstwy malarskiej razem z gruntem.

Konserwacja przeprowadzona przez Łepkowskiego niestety zupełnie zniszczyła wszelkie pozostałości po pierwotnym złoconym tle. Natomiast partia malarska, nie licząc wspomnianego późniejszego ubytku, zachowała się w dobrym stanie. Nie wykonano dokumentacji tych prac, ale analiza zabytku i fotografii w świetle naturalnym oraz w podczerwieni [il. 211] pozwala sądzić o stosunkowo niewielkiej ingerencji Łepkowskiego. Potwierdza to zapis referatu Pagaczewskiego. Badacz, który zapewne widział dzieło przed, w trakcie i po konserwacji, podaje, że Łepkowski „ograniczył się tylko do kilku nieznacznych retuszów na ciele Chrystusa i sukniach aniołów, t. j. tam gdzie farba odpadła”<sup>21</sup>.

Historia tego obrazu nie jest znana. Jest to jedyny zabytek w klasztorze, który pochodzi sprzed fundacji eremu<sup>22</sup>. Tomkowicz odnotował jedynie „niewielki poprzeczny formatu obraz na drzewie [...] niedawno tutaj [tj. do



211 *Chrystus Bolesny z aniołami*, 1. ćwierć XVI w., klasztor Kamedułów na Bielanach w Krakowie, reflektografia IR (fot. Paweł Gąsior)

zakrystii – A.S.] z predelli ołtarza jednej z kaplic został przeniesiony<sup>23</sup>. Pagaczewski przekazał, że tablica znajdowała się w kaplicy pod wezwaniem św. Michała i nie była wmontowana w predellę nastawy, lecz stała oparta o predellę barokowego retabulum<sup>24</sup>.

Obraz z ramami ma wymiary 47 cm na 93 cm, a bez nich – 27,05 cm na 77 cm. Pagaczewski uznał, że ramy nie są współczesne malowanej tablicy, uważał je jednak za „nie o wiele późniejsze, gdyż złoty liściasty ornament na środkowym pasie wykazuje znamiona rozwiniętego renesansu<sup>25</sup>. Badacz miał okazję oglądać tablicę wyjętą z ram, dzięki czemu mógł zauważyć, że: „otworki i ścięte kołki widoczne w bokach deski, a nie pozostające w żadnym związku z opisaną ramą świadczą, że obraz miał pierwotnie inną ramę<sup>26</sup>. Badacz uważał, że obraz jest predellą niezachowanego tryptyku ze scenami Męki Pańskiej. Wobec braku badań dokumentacji konserwatorskiej nie pozostaje nic innego, jak założyć wnioskowi Pagaczewskiego z oględzin obrazu bez ramy. Należy jednakże podkreślić, że dostępne informacje na temat losów obrazu nie pozwalają z pewnością wyrokować o kwestiach jego funkcji i proveniencji. Wobec milczenia Pagaczewskiego w sprawie ewentualnego wcześniejszego przycięcia tablicy kwestią otwartą pozostaje to, czy jej obecne rozmiary są pierwotne. Uniemożliwia to wyrokowanie w kwestii oryginalności lub wtórności ramy, gdyż niedopasowanie do niej otworów i ściętych kołków na bokach podobrazia może wynikać ze zmiany rozmiaru tablicy, a także samej ramy, jeśli jest oryginalnym obramieniem malowidła. W dolnych narożach ramy, przy łączeniu pionowych desek z poziomą, na bocznych deskach widać, że fragment ornamentów



został ucięty [il. 212]. Pokryte arabeską frontowe deski ram zostały przytwierdzone do późniejszego stelażu [il. 213]. Malowany ornament arabeskowy na ramach jest przykładem udanej recepcji wzorów włoskich lub niemieckich. Ornamenty na ramie obrazu na Bielanach są podobne do wykonanego w innej technice, bardziej ozdobnego i wyposażonego w elementy groteski obramienia wizerunku biskupa Jana Konarskiego na jego nagrobku<sup>27</sup>. Pozwala to sądzić, że rama nie musi być – jak sądził Pagaczewski<sup>28</sup> – późniejsza niż sam obraz. Oba elementy mogą pochodzić z podobnego czasu – z lat dwudziestych lub trzydziestych XVI wieku.

212 *Chrystus Bolesny z aniołami*, 1. ćwierć XVI w., klasztor Kamedułów na Bielanach w Krakowie, naroża ramy (fot. Paweł Gąsior)

20 O tym zabiegu poinformował Julian Pagaczewski (Pagaczewski 1905, szp. CCXCIV–CCXCV), choć nie napisał wprost o złotym tle wyzierającym spod czarnej przemalówki.

21 Pagaczewski 1905, szp. CCXCIV–CCXCV.

22 Ibidem, szp. CCXCV.

23 Tomkowicz 1904, s. 44.

24 Pagaczewski 1905, szp. CCXCII.

25 Ibidem, szp. CCXCIV.

26 Ibidem.

27 Na temat nagrobka zob. Goetel-Kopff 1957, s. 93; KZSP IV, 1, s. 88; Sulewska 2016, s. 102–105.

28 Pagaczewski 1905, szp. CCXCIV.



**213** *Chrystus Bolesny z aniołami*, 1. ćwierć XVI w., klasztor Kamedułów na Bielanych w Krakowie, odwrocie (fot. Paweł Gąsior)

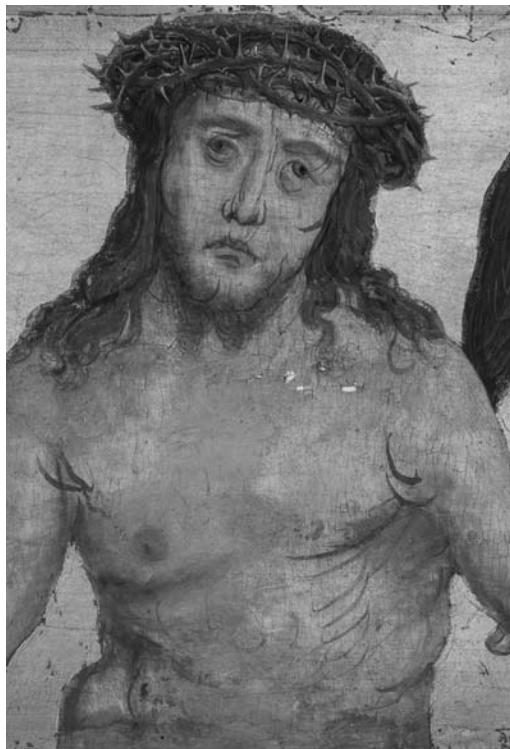
Tomkowicz zadatował obraz ogólnie na XVI wiek i uznał, że jest to „dzieło malarstwa może krakowskiego [...] pod wpływem tradycji sztuki włoskiej”<sup>29</sup>. Pagaczewski datował obraz na pierwsze dekady XVI wieku i zauważył jego zależność od twórczości Albrechta Dürera<sup>30</sup>. Mimo to uważał bielańskie malowidło za odległe od ówczesnego malarstwa frankońskiego: „na pięknej twarzy Zbawiciela maluje się głęboki smutek i cierpienie, ale spokojne, ciche, dalekie od tak charakterystycznego dla szkoły frankońskiej patosu i dramatycznej siły”<sup>31</sup>. Stwierdził natomiast, że obraz należy wiązać ze „szkołą szwabsko-bawarską”, choć nie można wykluczyć, że mógł go „wymalować malarz krakowski, którego przyniosły fale szwabskiej emigracji, gdyż zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie natrafiamy od czasu do czasu na zabytki, które śmiało można włączyć w sferę szwabskich wpływów”<sup>32</sup>. Na obecnym etapie badań z pewnością można wskazać jedynie wzór graficzny wizerunku Chrystusa. Bazuje on na wyobrażeniu Męża Bolesci na miedziorycie Albrechta Dürera z około roku 1500 (Bartsch 20).

Środki formalne stosowane przez malarza nie pozwalają powiązać go z żadnym z warsztatów działających w Krakowie. Dość charakterystyczny jest sposób malowania szczegółów skrzydeł, włosów i korony cierniowej. Na ciemnej warstwie farby malarz z dużą skrupulatnością, cienkim pędzlem i jasną farbą namalował szczegóły – kosmki włosów, pióra i detale cierniowego wieńca. Już Pagaczewski zauważył tę cechę formalną malowidła, porównując ją z pewną przesadą do miniaturstwa.

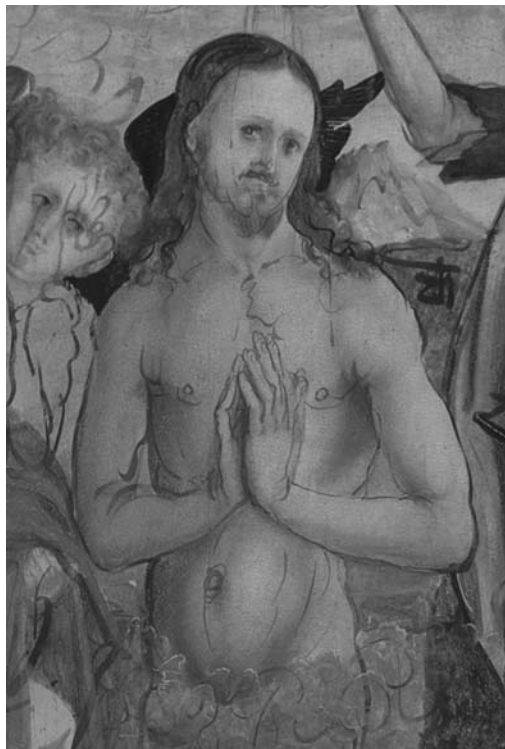
Jak napisał badacz, na obrazie „przeważa kierunek rysunkowy”<sup>33</sup>. Zwraca uwagę również szczegółowy sposób malowania ust i oczu postaci. Szczególnie interesujące są oczy Chrystusa, w których odbija się światło (okno?). Pagaczewski dostrzegł specyficzną technikę malowania blad różowych tunik aniołów: „w ten sam, rysunkowy sposób traktowane są suknie aniołów. Malarz podłożył je naprzód blad różową, prawie białą farbą, a następnie wydobywał z tła coraz silniejsze różowe cienie, używając gdzieś nawet i amarantowej farby, a to w celu uzyskania kontrastu i zaznaczenia głębokości fałdów”<sup>34</sup>.

Rysunek kompozycyjny pod warstwą malarzką omawianego obrazu ujawnia kolejne ciekawe cechy techniki anonimowego mistrza [il. 211, 214]. Został on wykonany spiczastym pędzlem zanurzonym w płynnej farbie, a kontury postaci być może są rytowane w zaprawie. Sam rysunek kompozycyjny nie może być podstawą do atrybucji, szczególnie biorąc pod uwagę dość niezwykłą w Krakowie formę obrazu oraz fakt, że jego pewne, ugruntowane przekazami pisanymi powiązanie z Krakowem przed XIX wiekiem nie jest możliwe. Bez szczegółowych badań konserwatorskich nie można jednak wykluczyć, że oprócz wspomnianych bliżej nieokreślonych retuszy Łepkowskiego oraz późniejszych niedbałych uzupełnień obraz jest też częściowo przemalowany. Sam rysunek, w przeważającej części wykonany pędzlem, przypomina rysunki Michała Lancza z Kitzingen. Widoczne jest to w sposobie szkicowania draperii za pomocą falistych, niedbałych linii





oraz w charakterystycznych krótkich, sierpowatych śladach pędzla widocznych w partii twarzy kędzierzawego anioła i Chrystusa. Sposób podkreślenia policzka kędzierzawego anioła jest podobny do szkicowego rysunku policzków niektórych postaci na tryptyku Lancza – łucznika w *Męczeństwie św. Barbary* [il. 60], sędziego w *Męczeństwie św. Katarzyny* [il. 62] i niektórych apostołów w *Ostatniej Wieczerzy* [il. 58]. Na obrazie w klasztorze Kamedułów zwraca też uwagę charakterystyczny sposób podkreślenia pachwin Chrystusa za pomocą dwóch krótkich i mocno zagiętych śladów pędzla. Niemal identyczny sposób rysowania tej części anatomii nagich postaci odnajdziemy w *Pokutującym św. Hieronimie* Lancza [il. 45] oraz w *Chrzcie Chrystusa* w retabulum Konarskiego [il. 61]. Sposób nakreślenia rysów twarzy Męża Boleści przypomina szkic twarzy Jezusa w *Chrzcie Chrystusa* Lancza [il. 215]. Na obu tablicach w podobny sposób narysowano nos postaci oraz brodę podkreśloną dwoma silnie zagiętymi, niełączącymi się liniami. Również sposób malowania skrzydeł aniołów oraz loków tego kędzierzawego na obrazie w klasztorze Kamedułów jest podobny do techniki malarskiej zastosowanej w analogicznych partiach w *Chrzcie Chrystusa* Michała Lancza [il. 12]. Na obrazie w podkrakowskim klasztorze niedbały, ogólny rysunek dłoni postaci pokryty został bardzo szczegółową i poprawną pod względem anatomicznym warstwą malarską. Taka dokładność



214 Twarz i tors Chrystusa, fragment il. 208

215 Tors i głowa Chrystusa, fragment il. 61

i właściwy sposób odtwarzania budowy ciała postaci w twórczości Lancza występuje tylko na obrazie w Poznaniu [il. 1].

Forma rysunku na obrazie Męża Boleści może wskazywać na związek jego twórcy z warsztatem Michała Lancza z Kitzingen, który może być nawet brany pod uwagę jako jego autor. Możliwe jednak, że mamy do czynienia jedynie z przypadkowym podobieństwem rysunków dwóch różnych malarzy. Odpowiedź na pytanie o ewentualną relację między omawianym obrazem a twórczością Lancza nie jest możliwa bez dalszym badań fizykochemicznych i konserwatorskich. Może też być niemożliwa. Pewność wnioskowania niweczy niemożność ustalenia historii obrazu i jego pierwotnego pochodzenia. Trudno orzec, czy mamy do czynienia z obrazem powstałym w Krakowie, importem, czy z dziełem, które znalazło się w Polsce po kilku wiekach.

#### Tablica ze skrzydła ołtarzowego w Męcinie

W drewnianym kościele parafialnym św. Antoniego Opata w Męcinie znajduje się dwustronnie malowana tablica z przedstawieniem

29 Tomkowicz 1904, s. 45.

30 Pagaczewski 1905, szp. CCXCIV.

31 Ibidem, szp. CCXCIII.

32 Ibidem, szp. CCXCIV.

33 Pagaczewski 1905, szp. CCXCIII–CCXCIV.

34 Ibidem, szp. CCXCIV.

216 *Męczeństwo św. Wojciecha*, lata 20. XVI w. (?), kościół św. Antoniego Opata w Męcinnie (fot. Paweł Gąsior)



217 *Święta Rodzina*, lata 20. XVI w. (?), kościół św. Antoniego Opata w Męcinnie (fot. Paweł Gąsior)



Męczeństwa św. Wojciecha z jednej [il. 216] oraz Świętej Rodziny z drugiej strony [il. 217]. Tablica bez ram mierzy 98,5 cm szerokości i 146 cm wysokości<sup>35</sup>.

Tablicę wprowadzono do obiegu naukowego dość wcześnie – w protokołach z posiedzeń Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej z roku 1900 zapisano: „W zakrystii obraz z tryptyku, deska dwustronnie malowana olejno, wcale niezłe. Strona nieodnawiana, przedstawia męczeństwo dwóch świętych, biskupa i kardynała; pejzaż, układ grup, stroje charakterystyczne, typy polskie<sup>36</sup>”.

Obrazy w Męcinnie nie doczekały się dotychczas większego zainteresowania badaczy. Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki datowali je na połowę XVI wieku i widzieli w nich podobieństwo do *Wskrzeszenia Łazarza* w Muzeum Miejskim w Żywcu (wówczas Muzeum Ziemi Żywieckiej). Badacze uważali obrazy w Męcinnie za końcowy etap przyswajania „wpływów naddunajskich”. Dowód na to widzieli w rozbudowanym, „manierycznym” pejzażu, efektach świetlnych wzmagających „nastrojowość”, uwysmukleniu postaci i „mniejszym modelowaniu<sup>37</sup>”. Władysław Smoleń przyjął wcześniejsze datowanie tablicy w Męcinnie – na czas około roku 1520. Uważał on, że między obrazami widoczne są różnice stylistyczne. Jego zdaniem *Święta Rodzina* jest przedstawiona w konwencji późnogotyckiej i nosi znamiona wpływu Marcina Czarnego, a *Męczeństwo św. Wojciecha* powstało pod

wpływem malarstwa Hansa Suessa von Kulmbach<sup>38</sup>. Róża Godula i Tomasz Węclawowicz<sup>39</sup> oraz Alicja Karłowska-Kamzowa<sup>40</sup> przyjęły datowanie Smolenia. Marta Giżyńska-Matecka powtórzyła natomiast datowanie Chrzanowskiego i Korneckiego<sup>41</sup>.

Godula, Węclawowicz i Karłowska-Kamzowa<sup>42</sup> interesowali się przede wszystkim ikonografią przedstawienia św. Wojciecha. Zwrócili oni uwagę na zależność tej sceny od tak zwanej *Pasji z Tegernsee*. Zdaniem Karłowskiej-Kamzowej związek tego obrazu (oraz innych wymienionych przez nią przedstawień stworzonych w XVI stuleciu) z tekstami powstałymi w wiekach X–XIII „zasługuje na najwyższą uwagę, jest bowiem świadectwem znajomości tych średniowiecznych źródeł pisanych oraz ilustrowania ich w sztuce. Ustalenie, z jakich odpisów lub przedruków korzystano, czeka na odrębne badania historyków lub historyków literatury. Dotkliwie brakuje studiów nad kazaniem średniowiecznymi, jak też późniejszymi, wykorzystywanymi w XVI wieku. Mogły one zawierać informacje zaczerpnięte z żywotów św. Wojciecha. Ten etap popularyzacji dowodzi, iż poszczególne wątki z życia Świętego inspirowały twórców dzieł plastycznych. Jakkolwiek by było, w XV i XVI wieku powstało w Polsce najwięcej nowych wariantów wyobrażeń św. Wojciecha<sup>43</sup>”.

Obrazy pierwotnie stanowiły część skrzydła nastawy ołtarzowej. *Męczeństwo św. Wojciecha* znajdowało się na jego awersie, a *Święta*

*Rodzina* – na rewersie. Świadczy o tym ślad po snycerskiej dekoracji wieńczącej kwaterę z przedstawieniem zabójstwa świętego. Ze względu na snycerskie zwieńczenie kwater awersów skrzydeł można się domyślać, że korpus retabulum stanowiła szafa wypełniona figurami rzeźbionymi z drewna. Na podstawie rozmiarów tablicy (szerokość: 95,5 cm, wysokość: 146 cm) należy domniemywać, że niezachowana nastawa mogła mierzyć pierwotnie nawet około 4,5 m wysokości – skrzydła nastaw ołtarzowych w Małopolsce składały się najczęściej z dwóch tablic ustawionych nad sobą. Ponadto retabulum musiało pierwotnie stać na predelli i z pewnością miało zwieńczenie, być może w postaci ażurowej struktury architektonicznej lub w formie obrazu tablicowego, który mógł mieć kształt półkola lub prostokąta zwieńczonego łukiem w osi grzbiet.

Ze względu na ulokowanie na awersie skrzydła przedstawienia męczeńskiej śmierci św. Wojciecha można się domyślać, że kwatery awersów skrzydeł przedstawiały cykl żywota biskupa, a w korpusie znajdował się jego wizerunek kultowy (zapewne snycerski). Z tego względu wydaje się, że nastawa mogła być pierwotnie związana z ołtarzem św. Wojciecha.

Retabulum tych rozmiarów i klasy artystycznej powstało zapewne dla jednego z kościołów Krakowa, a w Męcinie znalazło się najwcześniej w XVII lub XVIII wieku, nie wiadomo jednak, czy trafiło tam w całości. O tym, że nastawa nie mogła powstać dla kościoła w Męcinie świadczą nie tylko domniemane wymiary retabulum, ale również historia świątyni. W roku 1555 Sebastian i Stanisław Krzesz, właściciele Dolnej i Górnej Męciny, sprowadzili dwóch różnowierczych kaznodziejów, zburzyli ołtarze w drewnianym kościele i spalili obrazy. Świątynia wróciła do katolików na mocy procesu w roku 1605<sup>44</sup>. Z akt wizytacji wiadomo, że w latach 1608–1618 wciąż nie była rekonyliowana<sup>45</sup>. Przywrócenie do służby obrządkowi katolickiemu nastąpiło zdaniem Bolesława Kumora w roku 1639<sup>46</sup>. Budowla odebrana arianom była uszkodzona i około roku 1680 postawiono nową drewnianą świątynię, którą ufundował Stanisław Krzesz, ówczesny właściciel Męciny. Kościół konsekrował prawdopodobnie biskup sufragan krakowski Stanisław Szembek około roku 1692<sup>47</sup>. Być może omawiana tablica lub całe retabulum trafiło do Męciny mniej więcej w czasie rekonyliacji świątyni około roku 1639 lub około roku 1692, przy okazji jej konsekracji. Rozmiary retabulum każą

szukać pierwotnego miejsca jego przechowywania w jednym z dużych kościołów Krakowa, na przykład w katedrze. Ołtarz św. Wojciecha jest notowany na Wawelu od XIII wieku<sup>48</sup>. Od XIV wieku znajdował się on między arkadami w obejściu chóru, za stallami kanoników<sup>49</sup>. Źródła pisane nie pozwalają na ustalenie wyglądu retabulum tego ołtarza w XV i XVI wieku<sup>50</sup>. W latach trzydziestych XVII wieku ołtarz przebudowało dwóch kanoników katedralnych: Wojciech Serebryski herbu Korczak (zm. 1649) oraz Wojciech Dąbrowski<sup>51</sup>. Wiadomo, że siedemnastowieczna nastawa fundacji kanoników był niewielka i znajdowała się w północnym ramieniu ambitu, koło wejścia na ambonę, i istniała jeszcze około połowy XVIII wieku<sup>52</sup>. Jeśli obrazy w Męcinie pochodzą z rozkawałkowanego retabulum zdemontowanego przez Serebryskiego i Dąbrowskiego, to do obecnego miejsca przechowywania musiałyby trafić około roku 1639. *Patrocinium* św. Wojciecha odnajdujemy również w innych krakowskich kościołach. W XV wieku odnotowywano kaplicę i prebendę św. Wojciecha przy krakowskim kościele pod jego wezwaniem, w roku 1529 – kapelanię, czyli ołtarz św. Wojciecha, a w roku 1598 – ponownie kaplicę pod jego wezwaniem<sup>53</sup>. Poświęcony mu niewielki budynek raczej nie mógł pomieścić tak dużego retabulum, jaką była nastawa, z której pochodzi tablica w Męcinie. Wiadomo również,

35 KZSP, t. 1, z. 7, 1953, s. 7–8.

36 *Z protokołów posiedzeń* 1900, s. 394.

37 Chrzanowski, Kornecki 1982, s. 293–294.

38 Smoleń 1987, s. 128–129.

39 Godula, Węclawowicz 1997, s. 31.

40 Karłowska-Kamzowa 1999, s. 363, il. 7.

41 Kat. wyst. Kraków 2000, t. 2, s. 62, nr 20 (oprac. M. Giżyńska-Matecka).

42 Godula, Węclawowicz 1997, s. 31. Karłowska-Kamzowa 1999, s. 363, il. 7.

43 Karłowska-Kamzowa 1999, s. 363.

44 Szczęsny Morawski (Morawski 1865, t. 2, s. 114) oraz SGKP, t. 6, s. 273 podają, że reformacja kościoła rozpoczęła się w r. 1555, a Jan Sygański (Sygański 1901–1902, t. 1, s. 146) wymienia datę 1564. Bolesław Kumor (Kumor 1964b, s. 96) na podstawie akt wizytacji z lat 1565–1608 podaje, że w latach 1565–1605 parafia nie miała katolickiego duszpasterza. Wiadomo również, że jeszcze w r. 1639 arianie byli w posiadaniu połowy gruntu kościelnego (ibidem, s. 98 [40]).

45 Kumor 1964b, s. 97. Już w r. 1605 kościół został przywrócony katolikom (SGKP, t. 6, s. 273).

46 Kumor 1964b, s. 97.

47 Ibidem.

48 Rajman 2002, s. 33, 37.

49 Ołtarz ten został erygowany w r. 1349 przez biskupa krakowskiego Bodzantę (Rajman 2002, s. 43; *Inwentarz katedry krakowskiej* 1979, s. 226).

50 Gadomski 1988, s. 60–61.

51 Róg 1995–1996; Przybyszewski 2012, s. 41.

52 Przybyszewski 2012, s. 41.

53 Rajman 2002, s. 60.

218 Albrecht Dürer, *Święta Rodzina*, 1511, Bartsch 96 (fot. <https://tiny.pl/ctn6z>)



219 Hans Baldung Grien, *Święta Rodzina*, 1510–1511 (fot. <https://tiny.pl/ctn6s>)



że w roku 1428 w kościele św. Katarzyny erygowano bractwo św. Wojciecha, a w roku 1507 odnotowano ołtarz z tym *patrocinium*<sup>54</sup>. Kwestia pierwotnej lokalizacji wymaga dalszych badań, które jednakże mogą nie przynieść rezultatów.

Nieznana pozostaje osoba fundatora retabulum. U dołu kompozycji *Świętej Rodziny* widnieją herb i nieczytelne majuskułowe inicjały. W czasie konserwacji<sup>55</sup> odnotowano towarzyszące herbowi Rogala litery „XIK” oraz naniesione na kicie „ZSD” i „ZWM”. Fotografie dołączone do dokumentacji pozwalają jedynie na odczytanie liter „XIK” (lub „XIR”), „Z”, „P” (?), „SZ” (?) na lewo od herbu i dwóch liter trudnych do zidentyfikowania („C” lub „O”) po stronie prawej. Prawdopodobnie litery te, razem z herbem, odnoszą się do fundatora retabulum lub osoby, która sfinansowała jego odnowienie. Jak dotąd nie udało się jej zidentyfikować. W katalogu wystawy „Wawel 1000–2000” odnotowano te same litery, które wymieniono w dokumentacji konserwatorskiej z roku 1961<sup>56</sup>. Nota cytuje jednak tylko dokumentację z kolejnej konserwacji, przeprowadzonej w roku 1971<sup>57</sup>. W Regionalnym Ośrodku Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Krakowie nie udało się odnaleźć tej późniejszej dokumentacji.

W roku 1961 na wniosek komisji konserwatorskiej usunięto przemalowania. Zamieszczona w dokumentacji odbitka zdjęcia obrazu przed konserwacją świadczy o stopniu

ingerencji. Wydaje się jednak, że nie zdjęto wszystkich przemalówek z twarzy oprawców w *Męczeństwie św. Wojciecha*. Nie usunięto również okrągłych, punktowych śladów pędzla, którymi pokryte zostały drzewa<sup>58</sup>. Oba obrazy mają liczne ubytki warstwy malarzkiej wraz z zaprawą oraz złuszczenia farby. Powierzchnia obrazu jest w wielu miejscach bardzo spękana. Ponadto partie, z których usuwano przemalowania, są w znacznym stopniu przemyte i pozbawione laserunków.

Wydaje się, że malarz, który wykonał obrazy w Męcinie, przy tworzeniu kompozycji korzystał z rycin. *Święta Rodzina* [il. 217] może być wzorowana na drzeworycie Albrechta Dürera z roku 1511 (Bartsch 96 [il. 218]), z której zaczerpnięto motyw przekazywania Dzieciątka z rąk do rąk, oraz na drzeworycie Hansa Baldunga Griena z podobnego czasu [il. 219], z którego zapożyczono wysoki zapleczek ławy, za którym stoją św. Józef i Joachim. Malarz powtórzył nawet, choć w innej redakcji, motyw św. Joachima trzymającego w ręce kapelus. Kotara (widoczna na fotografii w podczerwieni [il. 220]) zawieszona na pręcie i zasłaniająca część wnętrza pomieszczenia również mogła zostać zaczerpnięta z rycin. Taki motyw pojawia się na przykład na drzeworycie Dürera *Ofiara Joachima* (Bartsch 77) z cyklu „Żywot Marii” oraz na rycinie *Pokutujący król Dawid* (Bartsch 119).

Trudniej wskazać źródła kompozycji *Męczeństwa św. Wojciecha* [il. 216]. Motywem, na



**220** *Święta Rodzina*, lata 20. XVI w. (?), kościół św. Antoniego Opata w Męcynie, reflektografia IR (fot. Paweł Gąsior)

**221** *Męczeństwo św. Wojciecha*, lata 20. XVI w. (?), kościół św. Antoniego Opata w Męcynie, reflektografia IR (fot. Paweł Gąsior)

**222** Lucas Cranach starszy, *Ścięcie Jana Chrzciciela*, ok. 1513, Bartsch 62 (fot. <https://tiny.pl/ctn6v>)

**220** | **221**  
**222**

który warto zwrócić uwagę, jest leżące, pozbawione głowy ciało, z którego szyi obficie wypływa krew. Fotografia w poczerwieni ujawnia, że początkowo malarz planował namalować znacznie obfitszy krwotok [il. 221]. Taka kompozycja została prawdopodobnie zaczerpnięta z twórczości Lucasa Cranacha starszego: występuje ona na drzeworycie *Ścięcie Jana Chrzciciela* z około roku 1513 (Bartsch 62 [il. 222]) oraz na ukazującym ten sam temat obrazie z roku 1515, przechowywanym w Pałacu Biskupim w Kromieryżu (nr inw. 2367)<sup>59</sup>.

Jak już wspomniano, stan zachowania obrazów utrudnia wnioskowanie na temat ich pierwotnej formy, a tym samym próby ich atrybucji na podstawie techniki malarskiej. Wykorzystanie przez twórcę obrazów niektórych motywów i ogólne cechy kompozycji wskazują na podobieństwo obrazów w Męcynie do malowideł Michała Lancza w tryptyku Konarskiego. Kompozycja *Męczeństwa św. Wojciecha* [il. 216] przypomina układy postaci na awersach skrzydeł [il. 11, 13], a ciasne wnętrza nakryte sklepieniem na obrazie *Świętej Rodziny* [il. 217] – pomieszczenia widoczne na kwaterach rewersów skrzydeł wawelskiej nastawy [il. 15–17]. Z twórczością Lancza łączy te obrazy również zamiłowanie malarza do malowania wzorzystych tkanin [il. 10–11, 16, 217].

Kolejne podobieństwa obrazów do twórczości mistrza Michała ujawnia rysunek kompozycyjny uwidoczniiony przez fotografie w poczerwieni [il. 220–221]. Na obu obrazach



w Męcynie został on wykonany spiczastym pędzlem zanurzonym w płynnej farbie. Swoboda wykonania szkiców, granicząca z niedbałością, przypomina manierę rysunkową Lancza.

54 Ibidem, s. 95.

55 Pilitowska 1961, s.p.

56 Kat. wyst. Kraków 2000, t. 2, s. 62, nr 20 (oprac. M. Giżyńska-Matecka).

57 Jachimczak 1971.

58 Pilitowska 1961, s. 1.

59 [http://lucascranach.org/CZ\\_ESGK\\_KE2367](http://lucascranach.org/CZ_ESGK_KE2367) [stan na: 17 IV 2020].

Ślady narzędzia są długie i faliste oraz krótkie i sierpowate, jak na najstarszym znanym obrazie Lancza [il. 45–46]. Sposób naszkicowania ciała Dzieciątka Jezus przypomina rysunek dziecka ze snu św. Augustyna na kwaterze retabulum Konarskiego [il. 78]. Niedbałe szrafowania na żółtych nogawicach kata w scenie Męczeństwa św. Wojciecha przywodzą na myśl dzieła mistrza Michała [il. 48–50]. Szkic nosa Marii na obrazie Świętej Rodziny przypomina sposób rysowania tego szczegółu anatomii na twarzy Chrystusa w *Chrzcie w Jordanie* Lancza [il. 70]. Oczy Marii na rysunku kompozycyjnym *Świętej Rodziny* w Męcinie zaznaczone są poziomą linią wyznaczającą ich ogólne umiejscowienie. Taki sposób zaznaczenia szczegółów twarzy wstępuje na twarzy aniołka w lewym dolnym rogu lunety zwieńczenia tryptyku Lancza (jest to jedno z niewielu miejsc, w których na tym przemalowanym obrazie widoczny jest rysunek kompozycyjny [zob. il. 59]). Dość szczegółowy sposób nakreślenia twarzy św. Józefa i Joachima przypomina szkice twarzy niektórych apostołów na obrazie środkowym tryptyku Konarskiego – przede wszystkim św. Piotra [il. 49].

W świetle powyższych uwag można postawić tezę, że twórca obrazów w Męcinie mógł czerpać z twórczości Michała Lancza lub nawet był jego uczniem. Nie można również wykluczyć, że mamy do czynienia z silnie uszkodzonymi i przemalowanymi obrazami samego Lancza.

### Podsumowanie

Źródła pisane mówiące o uczniach i współpracownikach Lancza ograniczają się do zaledwie dwóch przekazów (zob. wyżej, rozdz. 2)<sup>60</sup>. Nic nie wiemy o pomocnikach artysty pracujących

z nim na Wawelu ani o losach malarczyka Stefana. Michał Lancz, tworząc w Krakowie przez kilkanaście lat, zapewne miał uczniów i współpracowników, ale nasza wiedza na temat organizacji jego warsztatu jest ograniczona do tego, co udaje się odczytać z jego dzieł, a także do analogii wyciągniętych ze źródeł dotyczących nieraz odległych miast Rzeszy czy Niderlandów (zob. wyżej, rozdz. 7). O wpływie, jaki Michał Lancz wywarł na sztukę Krakowa i Małopolski, świadczyć mogą jedynie zachowane dzieła malarstwa pierwszych dekad XVI wieku. Obrazy w kościele parafialnym w Męcinie i w klasztorze Kamedułów na Bielanach zdają się potwierdzać, że Lancz pozostawił po sobie następców, tworzących w manierze podobnej do jego stylu i stosujących przejęte od niego techniki malarskie (choć nie czerwonawe podmalówki) i rysunkowe. Nie da się jednak orzec, czy mamy do czynienia z jego uczniami, współpracownikami, czy może naśladowcami niepowiązanymi więzami zawodowymi. Może ich relacja z mistrzem Michałem była jeszcze inna? Dwustronnie malowana tablica w Męcinie może być nawet dziełem samego Lancza, ale wobec jej stanu zachowania wszelkie dalsze wnioski będą możliwe dopiero po przeprowadzeniu badań technologicznych. Przykładami bardziej pobieżnej recepcji obrazów Lancza są prace Mistrza Tryptyku z Klimkówki, tablice ze scenami legendy o św. Mikołaju z Bari w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie oraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* w Nowym Korczynie. Świadczą one o tym, że dzieła Michała Lancza były szeroko znane, a malarze w Krakowie i na prowincji czerpali z nich motywy i rozwiązania kompozycyjne.

<sup>60</sup> *Wawel* 1913, s. 17; CA 1501–1550, s. 94–95, nr 257.

# ZAKOŃCZENIE

W powyższej pracy starałem się na nowo omówić twórczość Michała Lancza z Kitzingen, wykorzystując możliwości badawcze, jakie stwarza współczesna metodologia historii sztuki. Ponowne spojrzenie na działalność tego artysty było konieczne wobec faktu, że ostatnia kompleksowa praca na jego temat została wydana ponad 50 lat temu<sup>1</sup>. W czasie ostatniego półwiecza nastąpił olbrzymi przyrost literatury przedmiotu pozwalającej na prowadzenie badań porównawczych i rozpatrzenie twórczości Lancza w szerokim kontekście sztuki europejskiej. Nie bez znaczenia jest również postęp technologiczny, który pozwolił na wykonanie zdjęć obrazów omawianego malarza w podczerwieni, co umożliwiło przeprowadzenie analizy wykonanych przez niego rysunków kompozycyjnych. Zaowocowało to nowymi ustaleniami na temat jego dzieł i weryfikacją dotychczasowych atrybucji.

Ponownej interpretacji wymagały również przekazy pisane, mimo że ich zasób nie został istotnie poszerzony. Współczesne krytyczne podejście do źródeł pozwala odrzucić narracje snute przez badaczy, którzy widzieli w Lanczu malarza dworskiego, choć takiej funkcji nie było w tym okresie na dworze monarszym w Krakowie. Dogłębna lektura rachunków budowy i dekoracji renesansowej rezydencji na Wawelu, mimo niewielkiej liczby zapisów i ich lapidarności, pozwala obecnie lepiej zrozumieć rolę Lancza w tworzeniu dekoracji sal nowo wybudowanych części zamku. Rewizji poddano również koncepcję, według której

mistrz z Kitzingen był malarzem dworskim biskupa krakowskiego Jana Konarskiego. Podjęto również starania, by naświetlić kwestię relacji malarza i hierarchy, jednak uwagi te stanowią zaledwie przyczynek do dalszych badań nad patronatem artystycznym biskupa<sup>2</sup>. Ze źródeł krakowskich wyłania się obraz Michała Lancza jako późnośredniowiecznego malarza oraz zamożnego, szanownego obywatela, mającego koneksje wśród elity państwa, Kościoła i miasta. Koneksje te jednakże były, jak się zdaje, jedynie wynikiem jego aktywności zawodowej i tylko jej dotyczyły. Nie był dworzaninem królewskim i nic nie wskazuje na to, by miał kontakty ze środowiskiem uczonych. Niestety wciąż niemal nic nie wiemy o życiu malarza przed jego pojawieniem się w Krakowie. Podjęta na nowo<sup>3</sup> kwerenda źródłowa nie wykazała zapisów na temat jego życia i działalności przed przyjazdem do Krakowa, nie można jednak wykluczyć, że tego rodzaju źródła zostaną odkryte w przyszłości.

Najwięcej miejsca w niniejszej rozprawie poświęcono analizie formalno-genetycznej dzieł Michała Lancza. W wyniku zestawienia i analizy obiektów dotychczas hipotetycznie mu przypisywanych dokonano uporządkowania jego *oeuvre*, odrzucając większość

1 Goetel-Kopff 1964a. Praca ta jest przede wszystkim rekapitulacją rozważań zawartych we wcześniejszych publikacjach tej autorki (Goetel-Kopff 1956; Goetel-Kopff 1957).

2 Na ten temat dotychczas Goetel-Kopff 1964b; Grzęda 2016.

3 Zapisów źródłowych w archiwach niemieckich szukała wcześniej Maria Goetel-Kopffowa (Goetel-Kopff 1964a, s. 100).

dotychczasowych atrybucji. W dwóch przypadkach wstrzymano się od kategorycznego rozstrzygnięcia kwestii autorstwa, bo zdaniem piszącego te słowa nie ma wystarczających ku temu podstaw. Dzieła te to zaginione *Ukrzyżowanie* znajdujące się niegdyś we Lwowie oraz niezachowany i bliżej nieznaną portret biskupa Jana Konarskiego w krużgankach klasztoru Franciszkanów w Krakowie. Za ich powiązaniem z Lanczem stoją racjonalne argumenty, ale oba dzieła, jako niedostępne dla badaczy, nie mogą zostać poddane wnikliwej analizie. W ramach porządkowania spuścizny malarzkiej Lancza ponownie rozważono kwestię autorstwa i datowania obrazu *Zaśnięcie Matki Boskiej*, znajdującego się obecnie w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. Analizę obrazu przeprowadzono w oparciu o lepiej obecnie rozpoznane źródła pisane, wyniki badań konserwatorskich oraz fotografie w podczerwieni. Tablicę tę uważano dotąd za dzieło naśladowcy mistrza z Kitzingen i datowano na czas około roku 1530. Piszący te słowa podtrzymał postulowane przez Kłosińską powiązanie tego obrazu z fundacją Sylwestra Ożarówskiego dla kaplicy biskupa Jana Grota, ale na podstawie zapisów w źródłach pisanych dowodzi, że dzieło powstało między rokiem 1522 a początkiem roku 1523. Fundacja obrazu przez członka elity społecznej, blisko związanego z królem i jego dworem, oraz liczne podobieństwa malowidła do dzieł Michała Lancza z Kitzingen dają jego zdaniem podstawy, by uznać je za dzieło tego frankońskiego malarza.

Analiza techniki malarskiej dzieł Lancza, formy retabulów ołtarzowych i osobliwości ikonografii jego prac (szczególnie *Świętego Hieronima pokutującego*) pozwala na wysunięcie ostrożnych wniosków o źródłach jego twórczości i losach przed pojawieniem się w Krakowie. Inaczej niż dotąd twierdzono, rysuje się ona nie tyle jako eklektyczna z przeważającym wpływem Albrechta Dürera, lecz jako wyrastająca z dwóch głównych źródeł: wczesnej twórczości norymberskiego mistrza i z najstarszych dzieł Lucasa Cranacha starszego<sup>4</sup>. Życiorys Lancza przed przybyciem do Krakowa zdaje się wykazywać pewną zbieżność z równie enigmatycznymi wczesnymi latami mistrza z Kronach<sup>5</sup>. Tak jak w jego przypadku, stosowanie przez Lancza czerwonych podmalówek pozwala uznać, że około roku 1500 znalazł się w Norymberdze<sup>6</sup>. Zastosowanie przez malarza z Kitzingen tej techniki

odpowiada więc jego dotychczas rekonstruowanej biografii. Miał on bowiem przed rokiem 1507 uczyć się zawodu w Norymberdze, skąd przybył do Krakowa jako dojrzały artysta<sup>7</sup>. Już w Norymberdze Lancz mógł zatem zetknąć się nie tylko z twórczością Dürera, ale również Cranacha, który – jak sądził Gunnar Heydenreich – uczył się w tamtejszym warsztacie Michaela Wolgemuta (1434–1519)<sup>8</sup>. Być może w tym samym warsztacie kształcił się również Lancz. W świetle ustaleń niniejszej pracy wydaje się jednak, inaczej niż dotychczas sądzono<sup>9</sup>, że Michał Lancz nie przybył do Krakowa bezpośrednio z Frankonii. Zbieżność części rozwiązań budowy retabulum Zaśnięcia Marii fundacji biskupa Jana Konarskiego z dziełami wiedeńskiej kamieniarki, a przede wszystkim stylowe i ikonograficzne powinowactwo poznańskiego obrazu *Święty Hieronim pokutujący* z wiedeńskimi dziełami Lucasa Cranacha starszego skłaniają do postawienia hipotezy, że Lancz, podobnie jak on, opuścił Norymbergę i przebywał jakiś czas w Wiedniu. Cranach przybył do Dolnej Austrii w wieku około 28 lat i choć *ad hoc* podjął tam ambitne prace, nie pozostawił po sobie żadnych zapisów archiwalnych. Jaki był zatem jego status? Na pewno nie był uczniem, bo przeczy temu ranga dzieł, jakie po sobie zostawił. Jego obrazy wybijają się ponad poziom lokalnej twórczości. Z tych samych powodów wyklucza się jego rolę jako współpracownika lub czeladnika. Nie mógł być również mistrzem, bo był jeszcze wówczas kawalerem, i nic nie wskazuje na to, by uzyskał obywatelstwo Wiednia i należał do cechu. Być może przed represjami korporacji zawodowej chroniły go koneksje ze środowiskiem uniwersyteckim (choć nie immatrykutował się na uczelnię) lub możliwymi protektorami<sup>10</sup>. Jeśli Michał Lancz rzeczywiście też był w Wiedniu, to jaki był jego status? Mógł być na przykład współpracownikiem Cranacha, ale znajomość wczesnych prac tego wielkiego artysty nie jest wystarczającą przesłanką do wysnuwania takiego wniosku. Wydaje się, że w późniejszym czasie malarze nie utrzymywali bliższych kontaktów. W twórczości Lancza, poza znajomością drzeworytów mistrza z Kronach, niewidoczne są bowiem wpływy jego wittenberskiej pracowni. Na obrazach krakowskiego malarza nie dostrzeżemy typowych dla jego ówczesnych dzieł bogatych strojów właściwych modzie panującej na dworze saskim. Lancz inaczej niż Cranach tworzył iluzję przestrzeni, a szczególnie wnętrza.



Jego kompozycje są stłoczone, figury bardziej monumentalne, a perspektywa zbieżna ma o wiele mniejsze znaczenie i przeważnie jest wykreślona niezbyt poprawnie. Wydaje się wątpliwe, że Lancz w ogóle umiał wyrysować perspektywę zbieżną, nawet w tak podstawowym zakresie jak na przykład śląski Mistrz Ołtarzy Lubińskich<sup>11</sup>. W kompozycjach Lancza brak też wyraźnych akcentów horyzontalnych, a przestrzeń budowana jest w sposób bardziej przypominający najwcześniejsze dzieła Dürera i Cranacha starszego – za pomocą planów i perspektywy kulisowej.

Wpływ bieżącej sztuki na malarstwo Lancza w czasie jego pobytu w Krakowie był przede wszystkim efektem recepcji wzorów graficznych. Korzystał on głównie z rycin Albrechta Dürera, Martina Schongauera i w mniejszym stopniu Lucasa Cranacha starszego. Jednakże – na co wielokrotnie zwrócono uwagę w niniejszej rozprawie – nie kopiował kompozycji, lecz tworzył własne, czerpiąc poszczególne motywy i fragmenty przedstawień z różnych sztychów. Kompozycje obrazów *Nawrócenie św. Pawła* z kaplicy Kaufmanów oraz *Zaśnięcie Marii* w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich ukazują, że potrafił wykazywać znaczną inwencję w ich budowaniu. Należy również podkreślić, że Lancz był w jakimś stopniu zaznajomiony ze sztuką, a przynajmniej grafiką włoską, o czym świadczy wykorzystanie przez niego miedziorytu Marcantonio Raimondiego jako pierwowzoru kompozycji *Złożenia Chrystusa do grobu* w predelli zaginionej nastawy fundacji Pawła Kaufmana. Frankoński malarz z pewnością był zdolnym kompilatorem, potrafiącym korzystać z różnych tradycji. Jak się wydaje, nie był jednak jedynie biernym odbiorcą różnych zjawisk, lecz miał świadomość bieżącej problematyki malarskiej. Dowodzą tego stosowana przez niego technika malarska, forma retabulów ołtarzowych, jego sygnatury, a także wykorzystanie ornamentów arabeskowych, girland, puttów i motywu iluzjonistycznie malowanej muchy. Michał Lancz jako człowiek swoich czasów był jednak przede wszystkim rzemieślnikiem, który choć odbierał humanistyczne impulsy, czego dowodem jest *Święty Hieronim pokutujący*, to mniej był zainteresowany tworzeniem skomplikowanych literackich odniesień czy przedstawianiem natury dla niej samej niż ukazywaniem przez nią, zgodnie z wolą pobożnego fundatora, boskiej działalności zbawczej. Oczywiście zwierzęta na poznańskim obrazie

dają się identyfikować taksonomicznie, ale nie wydaje się, by malarz traktował *verisimilitude* jako swój cel<sup>12</sup>.

W świetle obecnej wiedzy na temat małopolskiego malarstwa pierwszych dekad XVI wieku trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie o miejsce Michała Lancza z Kitzingen w sztuce Krakowa tego czasu. Choć ze źródeł pisanych wyłania się obraz wysoko cenionego i dobrze opłacanego malarza, to niewiele wiemy o jego uczniach i współpracownikach oraz o organizacji pracy w jego warsztacie. Więcej informacji dostarczają nam dzieła sztuki, przede wszystkim obrazy w kościele parafialnym w Męcinie i w klasztorze Kamedulów na Bielanach, które zdają się świadczyć o tym, że Lancz musiał mieć silny wpływ na lokalną produkcję malarską. Oprócz tego daje się zaobserwować bardziej pobieżną recepcję obrazów Lancza, ograniczającą się do przejmowania pewnych motywów i kompozycji. Przykładem tego są prace Mistrza Tryptyku z Klimkówki, tablice ze scenami legendy o św. Mikołaju z Bari w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie oraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* w Nowym Korczynie. Trudno ocenić, jaki wpływ miała twórczość mistrza z Kitzingen na pojawienie się w malarstwie małopolskim pierwszych dekad XVI wieku różnych motywów wywodzących się z bieżącej sztuki południowoniemieckiej (kostiumów, ornamentów, motywów kompozycyjnych), ale wydaje się, że słuszniejszym tropem jest uznanie ich wystąpienia za efekt recepcji wzorów graficznych. Wątki nawiązujące w dziełach Lancza do treści humanistycznych nie zostały – jak się zdaje – w Krakowie podjęte, a przedstawiciele głównego nurtu produkcji obrazów tablicowych

4 Wpływ Cranacha na sztukę Polski (Chojecka 1973), Czech (Hamsiková 2016 – tam wcześniejsza literatura) i Śląska (Patała 2019 – tam wcześniejsza literatura) ma dość bogatą literaturę, przy czym najmniej satysfakcjonująco wygląda obraz badań nad oddziaływaniem jego twórczości na sztukę polską.

5 Ostatnio Kat. wyst. Wien 2022.

6 Heydenreich 2007, s. 97, 101, 105; Teget-Welz 2018, s. LI–LIII; Kat. zbiorów Nürnberg 2019; Kat. wyst. Wien 2022; Messling 2022, s. 16–17.

7 Goettel-Kopff 1957, s. 91–133; Goettel-Kopff 1964a, s. 99–112; Goettel-Kopff 1971, s. 458–459; Łodyńska-Kosińska 1986, s. 431–433; Iseler et al. 2013, s. 237–239.

8 Heydenreich 2007, s. 97, 101–103.

9 Goettel-Kopff 1957, s. 91–133; Goettel-Kopff 1964a, s. 99–112; Goettel-Kopff 1971, s. 458–459; Łodyńska-Kosińska 1986, s. 431–433; Iseler et al. 2013, s. 237–239; Arnold 2020, s. 25–41; Arnold 2021, s. 2–6.

10 Ostatnio na ten temat wyczerpująco Blauensteiner 2022, s. 25–33.

11 Na ten temat zob. Patała 2019, s. 43–44; Ziomecka 1976, s. 67.

12 W ten sposób odczytywane są wczesne dzieła Lucasa Cranacha starszego (zob. Endrődi 2018; Thun 2018; Baumhoff 2022).

w Małopolsce pod tym względem pozostali obojętni na jego dzieła. Wydaje się natomiast, że Lancz wywarł wpływ na stołeczną produkcję retabulów w latach dwudziestych i trzydziestych XVI wieku. Prawdopodobnie to za jego sprawą doszło tu do popularyzacji zwieńczeń nastaw ołtarzowych w formie półkolistej lunety z malowanym obrazem. Dalsze wnioski

na temat miejsca Michała Lancza z Kitzingen w sztuce Krakowa wymagają lepszego rozpoznania tak zwanego renesansowego malarstwa w Krakowie w pierwszych dziesięcioleciach XVI wieku. Trudno jednakże spodziewać się znacznego poszerzenia materiału zabytkowego, umożliwiającego badanie powiązań warsztatowych.

# Bibliografia

## ŹRÓDŁA NIEPUBLIKOWANE

### Archiwum Kapituły Katedralnej Krakowskiej

**AKK, A.Vis. 19:** *Acta Visitationis Illustrissimi et Reverendissimi Domini Bernardi Cardinalis Maczieiowski Episcopi Cracoviensis et Ducis Severiensis. Ecclesia Cathedralis Cracoviensis. Anno Domini Millesimo Sexcentesimo Secundo [...]*, sygn. A.Vis. 19, 1602.

**AKK, A.Vis. 19a:** *Acta Visitationis Exterioris Ecclesiarum ad Decanatus seu Archipresbiteratum Cracoviensem pertinentium [...] per Reverendissimum Dominum D. Christophorum Kazimirski Episcopum Kiiouiensem, et Reverendum Dominum D. Ioanem Barski Archidiaconum Cracoviensem, mandato Illustrissimi Principis D.D. Georgii [...] Cardinalis Presbiteri Radziuil Episcopatus Cracoviensis [...] Anno Domini M.D.XC. [...]*, sygn. A.Vis. 19a, 1599.

**AKK, A.Vis. 19b:** *Acta Visitationis Illustrissimi et Reverendissimi Domini Bernardi Cardinalis Maczieiowski nuncupati Episcopi Cracoviensis et Ducis Severiensis Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis. Anno Domini Millesimo Sexcentesimo Secundo*, sygn. A.Vis. 19b, 1602.

**AKK, A.Vis. 52:** *Acta visitationis Ill[ust]r[iss]mi et Re[vere]nd[iss]mi Domini Andreae Trzebicki Episcopo Cracoviensis [...] capellarum ecclesi[ae] Cath[edra]lis Cracoviensis [...]*, sygn. A.Vis. 52, 1670.

**AKK, A.Vis. 63:** *Acta Visitationis Generalis Celestissimi Principis Illustrissimi et Reverendissimi Domini Casimiri a Lubna Lubieński [...] Episcopi Cracoviensis*, sygn. A.Vis. 63, 1711.

**AKK, A.Vis. 69:** [Akta wizytacji i akta różne, kopie, odpisy, oblata, brudnopisy], sygn. A.Vis. 69, 1513–1771.

**AKK, A.Vis. 95:** *Capella Sancti Joannis Apostoli et Evangelistae vulgo Grothonis nuncupata [...] Ex actis Visitationis Lubienianae [...] extractum*, sygn. A.Vis. 95, 1711.

**AKK, Ecc. Crac. 3/1:** *Opisanie Kościoła Kolegiaty S. Michała na Zamku Krakowskim będącego na Wizytę Generalną mającą się odprawować Roku Pańskiego 1791 dnia 5tego Grudnia zaczęta sporządzony*, sygn. Ecc. Crac. 3/1, 1791.

**AKK, Ecc. Crac. 3/2:** *Opisanie Kościoła Kolegiaty S. Michała na Zamku Krakowskim będącego na Wizytę [Gene]ralną R.P. 1791 d 5ta [decembris]*, sygn. Ecc. Crac. 3/2, 1791.

**AKK, Ecc. Crac. 3/22:** *Opisanie Kościoła Kolegiaty S. Michała na Zamku Krakowskim będącego na Wizytę Generalną R.P. 1791. [...] Które to Opisanie iako tak jest a nie inaczej podpisuię [podpis: „X. Jacek Trąbski kan: y Prokurator koll. S. Michała mpp”]*, sygn. Ecc. Crac. 3/22, 1791.

### Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie

**AKK, AV Cap 43:** *Acta visitationum Illustrissimi et Reverendissimi Domini D. Jacobi Zadzik Episcopi Cracoviensis [...]*, sygn. AV Cap 43, 1635.

**AKK, AV Cap 63:** *Visitatio exterior ecclesiae archipresbiteralis Beatae Mariae Virginis in circulo Cracoviensi per R.D. Casimirum a Lubna Lubieński, episcopum Cracoviensem [...]*, sygn. A. Vis. Cap. 63, 1711.

### Archiwum Narodowe w Krakowie

**ANK, sygn. J11498 , nr 779:** *Consularia Crac. Testamenta in officio consulari*, sygn. J11498, nr 779 (*Testamenta luźne*), s. 333–334: *Elisabeth olim Michaelis Lancz pictoris S.R. Mtis relicta vidua*.

**ANK, rkps 3340:** *Inwentarz Kościoła Parafialnego Archiprezbiterialnego Najświętszej Maryi Panny [...] przez Komisję Cywilno-Duchowną na mocy Rozporządzenia Wydziału Spraw Wewnętrznych i Sprawiedliwości w Senacie Rządzącym [...] w czasie działalności JWM Księdza Wincentego Łańcuckiego [...] sporządzony, sygn. rkps 3340, lata trzydzieste XIX wieku (?).*

#### **Archiwum Zarządu Rewaloryzacji Zespołów Zabytkowych Krakowa**

**AZRZZK Żmudziński 2002a:** Jerzy Żmudziński, *Kaplica p.w. Nawrócenia Św. Pawła Apostoła (Kaufmanów) w wieży południowej kościoła p.w. Wniebowzięcia N. P. Marii (Mariackiego) w Krakowie. Wstępna dokumentacja historyczna*, Kraków 2002, mps, s. 1–20.

**AZRZZK Żmudziński 2002b:** Jerzy Żmudziński, *Zaginiony ołtarz z obrazami Michała Lancza z Kitzingen (1522 r.), pochodzący z kaplicy Nawrócenia Św. Pawła Apostoła [...]. Dokumentacja historyczna – przesłanki do rekonstrukcji*, Kraków 2002, mps, s. 1–29.

#### **Biblioteka Książąt Czartoryskich**

**BCz, rkps 2917:** [Franciszek Kozłowski], *Katalog domu gotyckiego*, t. 1–3, sygn. 2917, [1816–1830].

**BCz, rkps 3035:** [Izabela Czartoryska], *Catalogue historique et détaillé des objets réunis à la Maison Gotique à Pulawy, achevé l'an 1809*, sygn. 3035, 1809 [1816–1830].

**BCz, rkps 12777:** Leon Bentkowski, Adam Smoleński, Stefan S. Komornicki, *Katalog Obrazów w Zbiorach XX. Czartoryskich w Krakowie*, sygn. rkps 12777, 1878–nn.

#### **Biblioteka Katolickiego Uniwersyteckiego Lubelskiego im. Jana Pawła II**

**BKUL, rkps 806:** [Franciszek Kozłowski], *Regestr pamiątek starożytnych i starożywieckich z różnych krajów przez Elżbietę księżną Czartoryską zebranych, na powierzeni i w środku Domu Gotyckiego umieszczonych*, sygn. rkps 806, [1816–1830].

#### **Biurowisko Pełnomocnika Rządu do Spraw Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą w Warszawie oraz Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Krakowie**

**BPRDKWK Dreścik 1995:** *Karty inwentaryzacyjne strat wojennych w dziedzinie kultury: Jan Dreścik, Karty obrazów (I–III) Michała Lancza z Kitzingen z ołtarza Kaufmanów w kościele Mariackim w Krakowie*, mps, Kraków 1995.

#### **Muzeum Badań Polarnych (dawne Muzeum Regionalne PTTK im. Izabeli ks. Czartoryskiej) w Puławach**

**MBP, 58:** [Izabela Czartoryska], *Catalogue historique et détaillé des objets réunis à la Maison Gotique à Pulawy, achevé l'an 1809*, sygn. 58, 1809 [1816–1830].

#### **Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu**

**Wyszkowski 1792:** *Inventarium ecclesiae Cracoviensis ordinis Minorum s. patris Francisci conventualium per rev. patrem Vincentium a Paulo Wyszkowski conscriptum anno D[omini] 1792*, nr inw. 634/I.

#### **ŹRÓDŁA OPUBLIKOWANE**

**Buch der Natur 1897:** Konrad von Magenber, *Das Buch der Natur von Conrad von Megenberg. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. In Neu-Hochdeutscher Sprache bearbeitet und mit Anmerkungen versehen von Dr. Hugo Schulz*, Greifswald 1897.

**Bularz 2014:** *Akta wizytacji katedry wawelskiej oraz kościołów diecezji krakowskiej 1602–1604*, oprac. Elżbieta Bularz, Kraków 2014 (*Źródła do Dziejów Wawelu*, 20).

**CA 1501–1550:** *Cracovia artificum 1501–1550*, oprac. Jan Ptaśnik, wyd. Marian Friedberg, z. 1, Kraków 1936; z. 2 Kraków 1937; z. 3, Kraków 1948 (*Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce*, 5).

**Decjusz 2014:** Justus Jodok Ludwik Decjusz, *Diariusz zapamiętania z wydarzeń weselnych Najznakomitszego i Najpotężniejszego króla Polski Zygmunta i Najjaśniejszej pani Bony, księżnej Mediolanu, Bari i Rossano*, 1518, tłum. M. Fabiański [w:] *Autorzy Złotego Wieku o kulturze i sztuce na Wawelu. Antologia tekstów 1518–1617*, oprac. Marcin Fabiański, Michał Kurzej, Anna Lebensztejn, Katarzyna Brzezina-Scheuerer, Almut Bues, Wojciech Kurzej, Kraków 2014, s. 28–29.

**Dürer 1956:** Hans Rupprich, Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, Bd. 1: *Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen, Beischriften, Notizen und Gutachten, Zeugnisse zum persönlichen Leben*, Bearb. Hans Rupprich, Berlin 1956.

**Filostrat Starszy 2004:** Filostrat Starszy, *Obrazy*, tłum. Remigiusz Popowski, Warszawa 2004.

**Gruneweg 2008:** *Die Aufzeichnung des Dominikaners Martin Gruneweg (1562–ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, Bearb. Almut Beus, Wiesbaden 2008.

**Inwentarz katedry krakowskiej 1979:** *Inwentarz katedry wawelskiej z 1563 r.*, wyd. Adam Bochnak, Kraków 1979 (*Źródła do dziejów Wawelu*, 10).

**Liber iuris 1913:** *Księgi przyjęć do prawa miejskiego w Krakowie 1392–1506*, Kraków 1913

**Liber iuris 1993:** *Księgi przyjęć do prawa miejskiego w Krakowie 1507–1572. Libri iuris civilis Cracoviensis 1507–1572*, wyd. Aniela Kiełbicka, Zbigniew Wojas, Kraków 1993

**Łaszczynska 1955a:** Olga Łaszczynska, *O rachunkach budowy zamku krakowskiego z roku 1535*, „*Studia do Dziejów Wawelu*”, 1, 1955, s. 195–202.

- Łaszczyńska 1955b:** *Rachunki generalne Seweryna Bonera, 1545*, oprac. Olga Łaszczyńska, Kraków 1955.
- MRPS IV/2:** *Matricularum Regni Poloniae summaria, excussis codicibus, qui in Chartophylacio Maximo Varsoviensi asservantur*, cz. IV: *Sigismundi I regis tempora complectens (1507–1548)*, t. 2: *Acta vicecancellarium, 1507–1535*, wyd. Teodor Wierzbowski, Warszawa 1912.
- Poczet pamiątek 1828:** [Izabela Czartoryska], *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1829.
- Pruszcz 1647:** Piotr Jacek (Hiacynt) Pruszcz, *Stołeczne-go miasta Krakowa kościoły i klejnoty, co w nich jest widzenia godnego i zacnego krótko opisane przez Piotra Pruszcza [...]*, Kraków 1647.
- Przewodnik 1603:** *Przewodnik abo kościołów krakowskich krótkie opisanie wydany w 1603 z widokami Krakowa, którego już nie ma*, Kraków 1603.
- Rachunki 1997:** *Rachunki podskarbiego Andrzeja Kościeleckiego z lat 1510–1511*, oprac. Anna Wajs, Hubert Wajs, Kraków 1997 (*Źródła do Dziejów Wawelu*, 15).
- Schedel 1493:** Hartmann Schoedel, *Weltchronik*, Nürnberg 1493.
- Tacyt 2008:** Publius Cornelius Tacitus, *Germania*, tłum. Tomasz Płóciennik, wstęp, komentarz Jerzy Kolendo, Poznań 2008.
- Tomkowicz 1915:** *Materyały do historii stosunków kulturalnych w XVI w. na dworze królewskim polskim*, oprac. Stanisław Tomkowicz, Kraków 1915 (*Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce*, 3).
- Wawel 1908:** *Wawel. Materiały archiwalne do budowy zamku*, t. 1, oprac. Adam Chmiel, Kraków 1908 (*Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, 4).
- Wawel 1913:** *Wawel. Materiały archiwalne do budowy zamku*, t. 2, oprac. Adam Chmiel, Kraków 1913 (*Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, 5).
- Wypisy źródłowe 1965:** *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1501–1515*, oprac. Bolesław Przybyszewski, Kraków 1965 (*Źródła do dziejów Wawelu*, 4).
- Wypisy źródłowe 1970:** *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1516–1525*, oprac. Bolesław Przybyszewski, Kraków 1970 (*Źródła do dziejów Wawelu*, 5).
- Opracowania**
- Adamowicz 2018:** Jarosław Adamowicz, *Mistrz Rodziny Marii. Dzieła malarstwa tablicowego jednego z krakowskich warsztatów cechowych przełomu XV i XVI wieku | The Master of the Holy Kinship. Works from a panel painting guild workshop in Krakow from the turn of the 16<sup>th</sup> century*, Kraków 2018.
- Ameisenowa 1937–1938:** Zofia Ameisenowa, *Epitafium Jana Borka h. Wąż. Obraz krakowski z w. XVI, niegdyś w Krakowie na Wawelu*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 7, 1937–1938, s. 41\*–43\*.
- Ameisenowa 1961:** Zofia Ameisenowa, *Kodeks Baltazara Behema*, Warszawa 1961.
- Ameisenowa 1967:** Zofia Ameisenowa, *Cztery polskie rękopisy iluminowane z lat 1524–1528 w zbiorach obcych*, Kraków 1967.
- Andergassen 2007:** Leo Andergassen, *Malerei der Renaissance und des Manierismus (1530–1600)* [w:] *Kunst in Tirol*, Hrsg. Paul von Naredi-Rainer, Lukas Madersbacher, Bd. 1: *Von den Anfängen bis zur Renaissance*, Innsbruck–Wien–Bozen 2007, s. 611–619.
- Ankwicz-Kleehoven 1955:** Hans Ankwicz-Kleehoven, *Alexius Funck. Bürgermeister von Wiener Neustadt*, „Unsere Heimat”, 26, 1955, nr 3–4, s. 44.
- Antos 2018:** Dorotée Antos, *Zur Ikonographie und Stilfrage des ehemaligen Zwettler Hochaltarretabels (1525)* [w:] *Das Expressive in der Kunst 2018*, s. 195–213.
- Anzelewsky 1971:** Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1971.
- Anzelewsky 1991:** Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Bd. 1: *Tafelband*, Bd. 2: *Textband*, Berlin 1991.
- Anzelewsky 1965:** Fedja Anzelewsky, *Eine spätmittelalterliche Malerwerkstatt. Studien über die Malerfamilie Katzheimer in Bamberg*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 19, 1965, s. 134–150.
- Anzelewsky 1985:** Fedja Anzelewsky, *Eine Gruppe von Malern und Zeichnern aus Dürers Jugendjahren*, „Jahrbuch der Berliner Museen”, seria nowa, 27, 1985, s. 35–59.
- Arasse 1992:** Daniel Arasse, *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992, s. 117–126.
- Arnold 1975:** Klaus Arnold, *Die Stadt Kitzingen in Bauernkrieg*, „Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst”, 27, 1975, s. 11–50.
- Arnold 2021a:** Klaus Arnold, *Von Kitzingen nach Krakau. Der königliche polnische Hofmaler Michael Lancz (um 1470–1523)*, „Jahrbuch für den Landkreis Kitzingen”, 2021, s. 25–41.
- Arnold 2021b:** Klaus Arnold, *Der Maler Michael Lancz von Kitzingen (um 1470–1523) und Frankens Beziehungen zur Kunst in Polen*, „Altfränkische Bilder. Neue Folge”, 16, 2021, s. 2–6.
- Bachman, Jászai 2003:** Karl Werner Bachmann, Géza Jászai, *Flügelretabel* [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IX, München 2003, s. 1450–1536.
- Baciagalupo 1987:** Italo Baciagalupo, *Der Gutenstetter Altar. Ein Werk der Nürnberger Meister Hanns Peheim und Veit Wirsberger*, „Ars Bavarica”, 45/46, 1987, s. 1–181.

- Baldass 1953:** Ludwig Baldass, *Altdorfer, Albrecht* [w:] *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 1, Berlin 1953, s. 208–212.
- Bartsch 1802–1821:** Adam von Bartsch, *Le peintre graveur*, vol. 1–21, Vienne 1802–1821.
- Bath 1992:** Michael Bath, *The Image of the Stag. Iconographic Themes in Western Art*, Baden-Baden 1992.
- Bátori et al 1982:** Ingrid Bátori, Erdman Weyrauch, Ernst Kemmeter, Rainer Metz, *Die bürgerliche Elite der Stadt Kitzingen. Studien zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte einer landesherrlichen Stadt im 16. Jahrhundert*, Stuttgart 1982.
- Baum 1971:** Elfriede Baum, *Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst*, Wien 1971.
- Baumhoff 2022:** Katja Baumhoff, *Green pastures. The Image of Nature in Viennese Humanism* [w:] *Kat. wyst.* Wien 2022, s. 45–51.
- Bednarski 1939:** Adam Bednarski, *Do genezy obrazu „Zaśnięcia N.P. Marii” w kościele świętego Wojciecha w Kielcach*, „Dawna Sztuka”, 2, 1939, z. 2, s. 163–165.
- Beenken 1930:** Hermann Beenken, *Hans Dürer*, „Zeitschrift für bildende Kunst”, 64, 1930, s. 88–98.
- Beenken 1935:** Beenken, *Beiträge zu Jörg Breu und Hans Dürer*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen”, 56, 1935, s. 66–73.
- Bellot 2018:** Christoph Bellot, *Burgkmair und die Frage der Stilwahl* [w:] *Burgkmair* 2018, s. 69–156.
- Belting 2012:** Hans Belting, *Obraz i kult: historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. Tadeusz Zatorski, Gdańsk 2012.
- Belting 2014:** Hans Belting, *St. Jerome in Venice: Giovanni Bellini and the Dream of Solitary Life*, „I Tatti. Studies in the Italian Renaissance”, 79, 2014, no. 1, s. 5–33.
- Bergström 1955:** Ingvar Bergström, *Disguised symbolism in „Madonna” Pictures and still life*, „Burlington Magazine”, 97, 1955, s. 303–308.
- Blauensteiner 2022:** Björn Blauensteiner, *Cranach's Vienna. Guild regulations and Artistic Environment* [w:] *Kat. wyst.* Wien 2022, s. 25–33.
- Bohde 2012:** Daniela Bohde, *Schräge Blicke – exzentrische Kompositionen: Kreuzigungen und Beweinungen in der altdeutschen Malerei und Graphik*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 75, 2012, s. 193–222.
- Borkowska 1988:** Urszula Borkowska, *Królewskie modlitewniki. Studium z kultury religijnej epoki Jagiellonów (XV i początek XVI wieku)*, Lublin 1988.
- Braun 1924:** Joseph Braun, *Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 1–2, München 1924.
- Braune, Wiese 1929:** Heinz Braune, Erich Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig 1929.
- Braunfels 1950:** Wolfgang Braunfels, *Nimbus und Goldgrund*, „Das Münster”, 3, 1950, no. 11/12, s. 321–334.
- Braunfels 1979:** Wolfgang Braunfels, *Nimbus und Goldgrund* [w:] *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte. 1949–1979*, Mittenwald 1979, s. 9–28.
- Brzozowska 2005:** Ałła Brzozowska, *Humanistyczna ideologia władzy w mowach politycznych i dekoracji Pontyfikatu biskupa płockiego Erazma Ciołka (Ms. Czart. 1212 IV)*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie”, seria nowa, 2, 2005, s. 27–56.
- Buchner 1930:** Ernst Buchner, *Altdorfers „Büssender Hieronymus” im Wallraf-Richartz-Museum*, „Wallraf-Richartz Jahrbuch”, seria nowa, 1, 1930, s. 161–169.
- Buchner 1953:** Ernst Buchner, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürererzeit*, Berlin 1953.
- Buff 1893:** Adolf Buff, *Augsburg in der Renaissancezeit*, Bamberg 1983.
- Bünsche 1998:** Bernd Bünsche, *Die Verwendung von Lochpausen bei der Anfertigung der Fürstenportraits durch Lucas Cranach den Älteren* [w:] *Kat. wyst.* Regensburg 1998, s. 61–64.
- Burg 2007:** Tobias Burg, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2007.
- Burg 2013:** Tobias Burg, *Signatures in der frühen Druckgraphik* [w:] *Künstler-Signaturen* 2013, s. 284–293.
- Burgkmair 2018:** *Hans Burgkmair. Neue Forschungen*, Hrsg. Wolfgang Augustyn, Manuel Teget-Welz, Passau 2018.
- Burnatowa 1964:** Irena Burnatowa, *Ornament renesansowy w Krakowie*, „Studia Renesansowe”, 6, 1964, s. 5–243.
- Bushart 2018:** Magdalena Bushart, *Intermedialität um 1500. Wechselwirkungen zwischen Druckgraphik und Malerei in der Kunst der Dürererzeit* [w:] *Das Expressive in der Kunst* 2018, s. 43–53.
- Büttner 2018:** Nils Büttner, *Die Kunst als der Natur Reißen. Natur und Landschaft bei Lucas Cranach d. Ä.* [w:] *Kat. wyst.* Innsbruck 2018, s. 143–151.
- Campbell 1998:** Lorne Campbell, *The fifteenth century Netherlandish schools*, London 1998.
- Ceraščatava, Ārašëvič 1994:** Vol'ga V. Ceraščatava, Alaksandr A. Ārašëvič, *Rènesansavy altarny abraz „Paklanenne veščunou” z Drysvât* [w:] *Pomniki mas-tackaj kul'tury Belarusi èpohi adradžënnâ*, red. Stanislau V. Marcëleu, Minsk 1994, s. 82–92.
- Chastel 1984:** André Chastel, *Musca depicta*, Milano 1984.
- Chastel 1986:** André Chastel, *Addendum muscarium*, „La Revue de l'Art”, 72, 1986, s. 24–25.
- Chastel 1990:** André Chastel, *De la „burla” au laz-zo della mosca* [w:] *Scritti in onore di Giulio Briganti*, a cura di Marco Bona Castelllotti, Laura Laureati, Milano 1990, s. 235–240.
- Chełmecka 2017:** Paulina Chełmecka, *Obrazy ze scenami legend o św. Mikołaju w zbiorach Muzeum*

- Książąt Czartoryskich w Krakowie. Kwestia powro-  
nienicy i wykonawcy*, „Folia Historica Cracoviensia”,  
23, 2017, z. 2, 121–156.
- Chmielewska 2021:** Małgorzata Chmielewska, *Konserwacja i badania technologiczne obrazu Św. Katarzyna Aleksandryjska Hansa Süssa von Kulmbach z Muzeum Narodowego w Krakowie – Muzeum Książąt Czartoryskich*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 52, 2021, s. 213–246.
- Chmielewska, Grochowska-Angelus 1999–2000:** Małgorzata Chmielewska, Anna Grochowska-Angelus, *Krakowski naśladowca Michała Lancza, Zaśnięcie najświętszej Marii Panny*, dokumentacja konserwatorska w zbiorach Pracowni Konserwacji Malarstwa w Muzeum Książąt Czartoryskich, sygn. DK7-441-1/99, Kraków 1999–2000.
- Chmielewska, Grochowska-Angelus 2004:** Małgorzata Chmielewska, Anna Grochowska-Angelus, *Komunikat o pracach badawczych i konserwatorskich: przeprowadzonych w latach 1998–2000 w Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Książąt Czartoryskich*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie”, seria nowa, 2, 2004, s. 133–143.
- Chojecka 1971:** Ewa Chojecka, *Der Einfluss Albrecht Dürers auf die Kunst des 16. Jahrhunderts in Polen* [w:] *Albrecht Dürer. Zeit und Werk. Eine Sammlung von Beiträgen zum 500. Geburtstag*, Hrsg. Ernst Ullmann, Günter Grau, Rainer Behrends, Leipzig 1971, s. 161–172, 243–252.
- Chojecka 1973:** Ewa Chojecka, *Der Einfluss von Lucas Cranach d. Ä. auf die polnische Malerei und Grafik der Renaissance* [w:] *Lucas Cranach. Cranach-Komitee der Deutschen Demokratischen Republik*, Hrsg. Peter H. Feist, Ernst Ullmann et al., Wittenberg 1973, s. 119–121.
- Chrzanowski, Kornecki 1982:** Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982.
- Chrzanowski, Kornecki 1989:** Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Sztuka w Krakowie po Stwoszu. Epilog gotyku mieszczańskiego*, „Folia Historiae Artium”, 25, 1989, s. 155–189.
- Chwalik 2017:** Arleta Chwalik, *Gotycko-renesansowe obrazy tablicowe w kościele św. Wojciecha w Niedźwiedziu. Badania archiwalne oraz próba określenia genezy stylowej dzieł*, Kraków 2017, mps pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr. hab. Marka Walczaka, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.
- Ciesielska 2015:** Tanita Ciesielska, *Srebrna nastawa ołtarzowa w kapicy Zygmuntowskiej – uwagi o znaczeniu, technice wykonania i autorstwie* [w:] *Patronat artystyczny Jagiellonów*, red. Marek Walczak, Piotr Węcowski, Kraków 2015, s. 409–418.
- Cohen 2008:** Simona Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art.*, Leiden–Boston 2008.
- Collinet-Guérin 1961:** Marthe Collinet-Guérin, *Histoire du Nimbe des origines aux temps modernes*, Paris 1961.
- Cuneo 1998:** Pia F. Cuneo, *The Basilica Cycle of Saint Katherine's Convent: Art and Female Community in Early-Renaissance Augsburg*, „Woman's Art Journal”, 19, 1998, no. 1, s. 21–25.
- Czyżewski 2008:** Krzysztof J. Czyżewski, *Martin Grüneweg o krakowskiej katedrze* [w:] „*Żeby wiedzieć*”. *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. Wojciech Walanus, Marek Walczak, Joanna Wolańska, Kraków 2008, s. 243–255.
- Czyżewski 2009:** Krzysztof J. Czyżewski, *Der Krakauer Dom um 1600 im Lichte zeitgenössiger Quellen* [w:] *Martin Grüneweg (1562–nach 1615). Ein europäischer Lebensweg*, Hrsg. Almut Beus, Wiesbaden 2009, s. 361–372.
- Czyżewski 2013:** Krzysztof J. Czyżewski, „*Koronacja Marii*” w klasztorze Dominikanów w Krakowie – próba rozpoznania [w:] *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. Anna Markiewicz, Marcin Szyma, Marek Walczak, Kraków 2013, s. 527–550.
- Czyżewski 2018:** Krzysztof J. Czyżewski, *Kultura artystyczna Krakowa w pierwszej połowie XVI wieku | Die künstlerische Kultur Krakaus in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* [w:] *Kat. wyst. Kraków 2018*, s. 83–105.
- Daniel Hopfer 2009:** Daniel Hopfer. *Ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen. Holzschnitte. Zeichnungen. Waffenätzungen*, Hrsg. Christoph Metzger, München 2009.
- Das Expressive in der Kunst 2018:** *Das Expressive in der Kunst 1500–1550. Albrecht Altdorfer und seine Zeitgenossen*, Hrsg. Jiří Fajt, Susanne Jaeger, Berlin–München 2018.
- Decker 1985a:** Bernhard Decker, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*, Bamberg 1985.
- Decker 1985b:** Bernhard Decker, *Notizen zum Heller-Altar*, „Städel-Jahrbuch”, seria nowa, 10, 1985, s. 179–192.
- Decker 1990:** Bernhard Decker, *Reform within the cult image: the German winged altarpiece before the Reformation* [w:] *The Altarpiece 1990*, s. 90–105.
- Degler 2015:** Anna Degler, *Platz! Tiere als Parerga in der Malerei der Frühen Neuzeit* [w:] *Verrückt, Versetzt. Zur Verschiebung von Gegenständen, Körpern und Orten*, Hrsg. Daria Dittmeyer, Jeannet Hommers, Sonja Windmüller, Berlin 2015, s. 211–237.
- Delbecke 2000:** Maarten Delbecke, *The Pope, the Bust, the Sculptor, and the Fly*, „Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome”, 70, 2000, s. 179–223.

- Dettloff 1920:** Szczęsny Dettloff, „Śmierć Matki Boskiej” w galerii Towarzystwa Przyjaciół Nauk, „Zapiski Muzealne”, 4–5, 1920, s. 22–29.
- Dettloff 1952:** Szczęsny Dettloff, *Ze studiów nad Witem Stwoszem*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 14, 1952, s. 25–56.
- Deutscher Humanismus 2012:** *Deutscher Humanismus 1480–1520*, Hrsg. Franz Josef Worstbrock, Burghart Wachinger, Gundolf Keil, Kurt Ruh, Werner Schröder, Christine Stöllinger-Löser, Bd. 2, Berlin–New York 2012.
- Die Unterzeichnung 2004:** *Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Graphische Mittel und Übertragungsverfahren im 15.–17. Jahrhundert*, Bearb. Andreas Siejek, Kathrin Kirsch, Hrsg. Ingo Sandner, Köln 2004.
- Dittrich 2004:** Sigrid Dittrich, Lothar Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004.
- Dobrowolski 1927:** Tadeusz Dobrowolski, *Ukrzyżowanie w krążanku klasztoru oo. Cystersów w Mogile* [w:] Tadeusz Dobrowolski, *Studja nad średniowiecznym malarstwem ściennym w Polsce*, Poznań 1927, s. 117–129.
- Dobrowolski 1950:** Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1950.
- Dobrowolski 1959:** Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, wyd. 2, Kraków 1959.
- Dobrowolski 1965a:** Tadeusz Dobrowolski, *Historia Sztuki Polskiej w zarysie od wczesnego średniowiecza do czasów ostatnich*, t. 1–3, Kraków 1965.
- Dobrowolski 1965b:** Tadeusz Dobrowolski, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440–1520). Z pogranicza historii, teorii i socjologii*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.
- Dobrowolski 1973:** Tadeusz Dobrowolski, *Ze studiów nad ikonografią patrona rycerstwa*, „Folia Historiae Artium”, 9, 1973, s. 57–71.
- Dobrzeński 1969:** Tadeusz Dobrzeński, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 13 /1, 1969, s. 11–149.
- Dollinger 2006:** Heinz Dollinger, *Hans Leinberger und die Herren von Plieningen. Hans Leinbergers Kleinbottwarer Altar von 1505*, „Alt und Jung Metten”, 72, 2006, s. 185–374.
- Donin 1983:** Richard Kurt Donin, *Venedig und die Baukunst von Wien und Niederösterreich*, Wien 1963 (*Forschungen zur Landeskunde von Niederösterreich*, 14).
- Drecka 1957:** Wanda Drecka, *Kulmbach*, Warszawa 1957.
- Dülberg 1990:** Angelica Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990.
- Dunkerton, Foister, Spring 2000:** Jill Dunkerton, Susan Foister, Marika Spring, „*The Virgin and Child enthroned with angels and saints*” attributed to Michael Pacher, „National Gallery Technical Bulletin”, 21, 2000, s. 4–19.
- Dürer 2001:** *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bearb. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, Bd. 1: *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, München 2001.
- Dürer 2002:** *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bearb. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, Bd. 2: *Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, München 2002.
- Dürer 2004:** *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bearb. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, Bd. 3: *Buchillustrationen*, München 2004.
- Dyballa 2014:** Katrin Dyballa, *Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg*, Berlin 2014.
- Dyballa 2021:** Katrin Dyballa, *Wiederentdeckt. Die Marienkrönung von Georg Pencz*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 72/73 (2018/2019), 2021, s. 371–386.
- Działalność fundacyjna 2016:** *Działalność fundacyjna biskupów krakowskich*, red. Marek Walczak, Kraków 2016.
- Egg 1966:** Erich Egg, *Zur maximilianischen Kunst in Innsbruck. Der Habsburgermeister (Nicolaus Reiser?)*, „Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum”, 46, 1966, s. 11–80.
- Egg 1985:** Erich Egg, *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*, Innsbruck 1985.
- Ehret 1976:** Gloria Ehret, *Hans Wertinger. Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance*, München 1976.
- Eisler 1991:** Colin Eisler, *Dürer's Animals*, Washington–London 1991.
- Endrődi 2018a:** Gábor Endrődi, *Eine Sonderklassik für den Stephansdom oder Pluralismus der Faltenstile bei Meister MT* [w:] *Das Expressive in der Kunst* 2018, s. 223–235.
- Endrődi 2018b:** Gábor Endrődi, „*Nach ständigem Aufblick zum Himmel*”. *Die Vögel auf Cranachs Wiener Hieronymusbild* [w:] Kat. wyst. Innsbruck 2018, s. 87–95.
- Endrődi 2018c:** Gábor Endrődi, *Winged Altarpieces in Medieval Hungary* [w:] *The Art of Medieval Hungary*, ed. Xavier Barral i Altet et al., Roma 2018 (*Bibliotheca Academiae Hungariae – Roma. Studia*, 7), s. 193–212.
- Eörsi 2001:** Anna Eörsi, *Puer, abige Muscas! Remarks on Renaissance Flyology*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae”, 42, 2001, s. 7–22.
- Erichsen 1994:** Johannes Erichsen, *Cranach und Dürer* [w:] Kat. wyst. Regensburg 1994, s. 293.
- Eser 2000:** Thomas Eser, „*Künstlich auf welsch und deutschen sitten*”. *Italianismus als Stilkriterium für die*



- deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550* [w:] *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, Hrsg. Bodo Guthmüller, Wiesbaden 2000, s. 319–361.
- Essenwein 1869**: August von Essenwein, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1869.
- Fabiański 2015**: Marcin Fabiański, *Dlaczego Jagiellonowie ufundowali nowy pałac na Wawelu* [w:] *Patronat artystyczny Jagiellonów*, red. Marek Walczak, Piotr Węcowski, Kraków 2015, s. 197–234.
- Fabiański 2017**: Marcin Fabiański, *Zamek króla Zygmunta I na Wawelu. Architektura – dekoracja architektoniczna – funkcje*, Kraków 2017.
- Falk 1979**: Tilman Falk, *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel*, Bd. 1: *Das 15. Jahrhundert*, Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweiger, die Basler Goldschmiederrisse, Basel–Stuttgart 1979.
- Fenyő 1955**: Iván Fenyő, *An Unknown Early Cranach*, „The Burlington Magazine”, 97, 1955, no. 624, s. 68–69, 71.
- Ferenc 1998**: Marek Ferenc, *Dwór Zygmunta Augusta. Organizacja i ludzie*, Kraków 1998.
- Fischinger, Fabiański 2009**: Andrzej Fischinger, Marcin Fabiański, *Dzieje budowy renesansowego zamku na Wawelu, około 1504–1548*, Kraków 2009.
- Fischinger, Fabiański 2013**: Andrzej Fischinger, Marcin Fabiański, *The Renaissance Wavel: Building the Royal Residence*, Kraków 2013.
- Franzen 2002**: Wilfrid Franzen, *Karlsruher Passion und das „Erzählen in Bildern”*. Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, Berlin 2002.
- Frey 1929**: Dagobert Frey, *Renaissancealtäre in der Krypta der Peterskirche in Wien*, „Kirchenkunst”, 1, 1929, s. 2–5.
- Frey-Stec 1995**: Beata Frey-Stec, *Znaczenie wzorów graficznych dla identyfikacji wizerunków na fryzie w krużgankach zamku wawelskiego*, „Studia Waweliana”, 4, 1995, s. 47–70.
- Frey-Stec 1997/1998**: Beata Frey-Stec, *Rola grafiki w powstaniu renesansowych fryzów podstropowych w Zamku Królewskim na Wawelu*, „Studia Waweliana”, 6/7, 1997/1998, s. 29–88.
- Frey-Stecowa 2000**: Beata Frey-Stecowa, *Odkrycia historyka sztuki* [w:] *Hans Dürer na Wawelu. Związki artystyczne Krakowa i Norymbergi w XVI-tym wieku*, red. Małgorzata Skiba, Kraków 2000.
- Fricks 2010**: Juliane von Fricks, *Brautbild – Wappen – Weltkarte. Soziale Stellung und Aufgaben der Hofkünstler vor der Zeit Kaiser Maximilians I.*, [w:] *Kat. wyst.* Coburg 2010, s. 113–129.
- Friedmann 1946**: Herbert Friedmann, *The Symbolic Goldfinch: its history and significance in European devotional art*, New York 1946.
- Friedmann 1980**: Herbert Friedmann, *A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European Religious Art*, Washington 1980.
- Führer 1973**: *Führer durch das Kunsthistorische Museum*, Bd. 18: *Verzeichnis der Gemälde*, Hrsg. Klaus Demus, Wien 1973.
- Gadomski 1981**: Jerzy Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe małopolski. 1420–1470*, Warszawa 1981.
- Gadomski 1988**: Jerzy Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988.
- Gadomski 1993**: Jerzy Gadomski, *O podróżach artystycznych malarzy cechu krakowskiego w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Folia Historiae Artium”, 29, 1993, s. 27–47.
- Gadomski 1995**: Jerzy Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe małopolski 1500–1540*, Warszawa 1995.
- Gadomski 1997**: Jerzy Gadomski, *O „granicy” między gotykiem a renesansem w krakowskim malarstwie tablicowym pierwszej połowy XVI wieku* [w:] *Między gotykiem a barokiem. Sztuka Krakowa XVI i XVII wieku. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20 marca 1993 roku*, Kraków 1997 (Biblioteka Krakowska, 136), s. 65–88.
- Gadomski 2000**: Jerzy Gadomski, *Późnogotyckie retabulum ołtarza głównego w Krakowie na Wawelu*, Kraków 2000.
- Gadomski 2005**: Jerzy Gadomski, *Jan Wielki. Krakowski malarz z drugiej połowy wieku XV*, Kraków 2005.
- Gadomski 2009**: Jerzy Gadomski, *O prawach i obyczajach w krakowskim cechu malarzy u schyłku średniowiecza* [w:] *Świat, Europa, mała ojczyzna. Studia ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Grodzkiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, red. Marian Małecki, Bielsko-Biała 2009, s. 89–94.
- Gardner von Teuffel 1982**: Christa Gardner von Teuffel, *Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 45, 1982, H. 1, s. 1–30.
- Gardner von Teuffel 2005**: Christa Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration: Italian Altarpieces and Their Settings*, London 2005.
- Gaskell 1981**: Ivan Gaskell, *Gerrit Dou and Trompe l'oeil*, „Burlington Magazine”, 123, 1981, s. 164.
- Gąsior 2006**: Agnieszka Gąsior, *Hans Süß von Kulmbachs Krakauer Karriere* [w:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, Hrsg. Jiří Fajt, Markus Hörsch, Ostfildern 2006, s. 325–346.
- Geisberg 1930**: Max Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzchnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, München 1930.
- Geisberg 1974**: Max Geisberg, *The German single-leaf woodcut: 1500–1550*, vol. 1–4, New York 1974.
- Geschichte der bildenden Kunst 2003**: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 3: *Spätmittelalter*

- und Renaissance, Hrsg. Artut Rosenauer, München 2003.
- Ginhart 1970:** Karl Ginhart, *Die gotische Bildnerie in Wien* [w:] *Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien*, Wien 1970 (*Geschichte der Stadt Wien*, seria nowa, 7.1), s. 1–81.
- Giovi 1960:** Paolo Giovi, *Dialogo di pittura* [w:] *Trattati d'arte del Cinquecento a cura di Paola Barocchi*, vol. 1, Bari 1960.
- Girshausen 1937:** Ludwig Girshausen, *Die Handzeichnungen Lucas Cranach des Älteren*, Frankfurt am Main 1937.
- Głuszcz-Zwolińska 1988:** Elżbieta Głuszcz-Zwolińska, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*, Kraków 1988.
- Godula, Węclawowicz 1997:** Róża Godula, Tomasz Węclawowicz, *Polskie legendy św. Wojciecha*, Kraków 1997.
- Goetel-Kopff 1956:** Maria Goetel-Kopff, *Michał Lancz z Kitzingen a krakowska grafika książkowa*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, 4, 1956, s. 36–58.
- Goetel-Kopff 1957:** Maria Goetel-Kopff, *Tryptyk wawelski Michała Lancza z Kitzingen* [w:] *Studia renesansowe*, t. II, red. Michał Walicki, Wrocław 1957, s. 91–133.
- Goetel-Kopff 1964a:** Maria Goetel-Kopff, *Die Tätigkeit des Michael Lancz in Krakau*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, 15, 1964, s. 99–112.
- Goetel-Kopff 1964b:** Maria Goetel-Kopff, *Mecenat kulturalny Jana Konarskiego (1447–1525)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, 8, 1964, s. 7–200.
- Goetel-Kopff 1971:** Maria Goetel-Kopff, *Lancz (Lantcz, Lens lub Lencz) Michał z Kitzingen (zm. 1523)* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 458–459.
- Grabowski 1850:** Ambroży Grabowski, *Dawne zabytki miasta Krakowa*, Kraków 1850.
- Grabowski 1854:** Ambroży Grabowski, *Skarbniczka naszej archeologii*, Lipsk 1854.
- Gräf 1983:** Hartmut Gräf, *Untertäler Altäre 1350–1540*, Heilbronn 1983.
- Grebe 2007:** Anja Grebe, *Meister nach Dürer. Überlegungen zur Dürerwerkstatt* [w:] *Das Dürer-Haus. Neue Ergebnisse der Forschung*, Nürnberg 2007, s. 121–140.
- Grote 1965:** Ludwig Grote, *Dürer-Studien*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 19, 1965, s. 151–169.
- Grzęda 2016:** Mateusz Grzęda, „*Sacerdos magnus*” i „*pastor bonus*”: uwagi o patronacie artystycznym biskupa Jana Konarskiego [w:] *Działalność fundacyjna* 2016, s. 529–558.
- Grzęda 2020:** Mateusz Grzęda, *Uwagi o najstarszych renesansowych portretach biskupów krakowskich w kruzgankach klasztoru Franciszkanów w Krakowie* [w:] *Sztuka w kregu krakowskich franciszkanów i klarysek*, red. Marek Walczak, Kraków 2020, s. 279–285.
- Gümbel 1904:** Albert Gümbel, *Sebald Schreyer und die Sebalduskapelle zu Schwäbisch-Gmünd*, „Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg”, 16, 1904, s. 125–150.
- Gumowski 1929:** Marian Gumowski, *Lenz (Lencz) Michael* [w:] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 23, Leipzig 1929, s. 64.
- Hadyka 1998:** Aleksej Hadyka, *Abraz „Paklanenne veščunou” z kalekcyi starażytnabelaruskaj kul’tury*, „Dyâlog”, 1 (45), 1998, s. 92–94.
- Halm 1920:** Philipp Maria Halm, *Studien zur Augsburger Bildnerie der Frührenaissance: 1*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen”, 41, 1920, s. 214–282.
- Hamsíková 2016:** Magdaléna Nespěšná Hamsíková, *Lucas Cranach a malířství v českých zemích (1500–1550)*, Praha 2016.
- Handzeichnungen 2011:** *Handzeichnungen. Die deutschen und schweizerischen Meister der Spätgotik und der Renaissance. Kritischen Bestandskatalog*, Bd. 4, Hrsg. N. Michels, Berlin 2011 (*Katalog der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau*, 16).
- Hans Burgkmair 1973:** Hans Burgkmair. *Das graphische Werk*, Stuttgart 1973.
- Heinz 2015:** Stefan Heinz, *Mailand oder Augsburg – Hauptsache Italien! Graphische Vorlagen in der Trierer Bildhauerei der Spätgotik und Renaissance*, „Libri pretiosi”, 18, 2015, s. 51–65.
- Heiser 2002:** Sabine Heiser, *Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren. Wien um 1500 – Dresden um 1900*, Berlin 2002.
- Hennel-Bernasikowa, Piwocka 2017:** Maria Hennel-Bernasikowa, Magdalena Piwocka, *Katalog arrasów króla Zygmunta Augusta*, Kraków 2017.
- Hentschel 1931:** Walter Hentschel, *Der Altar von Rötha und seine Wiederherstellung*, „Die Denkmalpflege. Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz”, 33, 1931, s. 91–95.
- Herbst, Walicki 1949:** Stanisław Herbst, Michał Walicki, *Obraz bitwy pod Orszq. Dokument historii sztuki i wojskowości XVI w.*, „Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki”, 1, 1949, s. 16–68.
- Hess, Mack 2012:** Daniel Hess, Oliver Mack, *Dürer beim Malen. Das Frühwerk bis 1505* [w:] *Kat. wyst. Nürnberg 2012*, s. 171–193.
- Heydenreich 2007:** Gunnar Heydenreich, *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007.
- Heydenreich 2017:** Gunnar Heydenreich, *Kompositionsentwürfe unter der Malschichte* [w:] *Kat. wyst. München 2017*, s. 275.

- Historia Sztuki Polskiej 1962:** *Historia Sztuki Polskiej w zarysie*, red. T. Dobrowolski, W. Tatarkiewicz, t. 1, Kraków 1962.
- Hodegetrie 2014:** *Prolegomena do badań nad obrazami hodegetrii typu krakowskiego*, red. Jerzy Gadowski, Kraków 2014.
- Hodegetrie 2015:** *Hodegetrie krakowskie 1400–1450*, t. 1, red. Małgorzata Schuster-Gawłowska, Marta Lempart-Geratowska, Kraków 2015.
- Hodegetrie 2017:** *Hodegetrie krakowskie 1450–1490*, t. 2, red. Małgorzata Schuster-Gawłowska, Marta Lempart-Geratowska, Kraków 2017.
- Hodegetrie 2019:** *Hodegetrie krakowskie 1490–1550*, t. 3, red. Małgorzata Schuster-Gawłowska, Marta Lempart-Geratowska, Kraków 2019.
- Hofbauer 2010:** Michael Hofbauer, *Cranach – die Zeichnungen*, Heidelberg 2010.
- Hoffmann 2019:** Reiner Hoffmann, *Im Glanze des Himmels. Putten-Motive im Werk Albrecht Dürers*, Wien–Köln–Weimar 2019.
- Höfler 2007:** Janez Höfler, *Der Meister E. S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg 2007.
- Hola 2018:** Aleksandra Hola, *Przebieg prac konserwatorskich ołtarza św. Katarzyny Aleksandryjskiej Hansa Suessa z Kulmbachu i ich wyniki | Verlauf der konservatorischen Arbeiten am Katharinenaltar von Hans Suess von Kulmbach und ihre Ergebnisse [w:]* Kat. wyst. Kraków 2018, s. 255–286.
- Hollstein 1954:** Friedrich Wilhelm Hollstein, *German Engravings, Etchings, and Woodcuts ca. 1450–1700*, Amsterdam 1954.
- Hollstein 1996:** *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, vol. III, 1996.
- Hollstein's German:** *Hollstein's German engravings etchings and woodcuts ca. 1400–1700*, vol. I–XCI, 1954–2019.
- Horký 2013:** Mila Horký, *Vom Monogramm zur ikonischen Selbstdarstellung. Die geflügelte Schlange als Signatur von Lucas Cranach dem Älteren [w:] Künstler-Signaturen 2013*, s. 294–305.
- Hoszowski 1861:** Konstanty Hoszowski, *Żywot Andrzeja Zawiszy Trzebickiego biskupa krakowskiego i księcia siewierskiego*, Kraków 1861.
- Hubach 1996:** Hanns Hubach, *Matthias Grünewald. Der Aschaffenburg Maria-Schnee-Altar. Geschichte – Rekonstruktion – Ikonographie*, Mainz 1996.
- Hubach 2007:** Hanns Hubach, *La technique picturale de Grünewald et de ses contemporains | Die Maltechnik von Grünewald und seinen Zeitgenossen | The pictorial technique of Grünewald and his peers*, ed. Pantxika Béguerie, Colmar 2007, s. 81–88.
- Humfrey 1993:** Peter Humfrey, *The Altarpiece in the Renaissance Venice*, New Haven–London 1993.
- Hütt 1971:** Wolfgang Hütt, *Albrecht Dürer. 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk*, Bd. 1: *Handzeichnungen*, München 1971.
- Indra 1979:** Bohumír Indra, *K pobytu Hanse Dürera v Olomouci*, „Časopis Slezského Muzea”, 28, 1979, s. 183–184.
- Inwentarz rękopisów 2012:** *Inwentarz rękopisów do połowy XVI wieku w zbiorach Biblioteki Narodowej*, oprac. Jerzy Kaliszuk, Sławomir Szyller, Warszawa 2012.
- Iseler et al. 2013:** *Kompass Ostmitteleuropa. Kritische Beiträge zur Kulturgeschichte*, Hrsg. Jiří Fajt, Markus Hörsch, Bd. 2: *Künstler der Jagiellonen-Ära in Mitteleuropa*, oprac. Maritta Iseler, Sophie Lorenz-Rupsch, Markus Hörsch, Jana Knejfl, Aleksandra Szewczyk, Ostfildern 2013.
- Jachimczak 1971:** *Dokumentacja konserwatorska (Obraz z Męciny)*, sporządziła M. Jachimczak 1971, sprawdziła M. Zaremba 1984, mps w Regionalnym Ośrodku Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Krakowie.
- Jakubczyk 2011:** Ignacy Jakubczyk, *Zakryta kaplica biskupa Piotra Tomickiego przy katedrze krakowskiej w świetle ostatnich badań*, „Krzysztofor. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 29, 2011, s. 95–117.
- Janicki 2015:** Marek Janicki, *Obraz Bitwa pod Orszą – geneza, datowanie, wzory graficzne a obraz bitwy „na Kropiwej” i inne przedstawienia batalistyczne w wileńskim pałacu Radziwiłłów [w:] Bitwa pod Orszą*, red. Mirosław Nagielski, Warszawa 2015, s. 172–225.
- Jaworski 2015:** Piotr Jaworski, *O podobiznach Aleksandra, Cezara i Augusta oraz skutkach zacierania tożsamości: nowe ustalenia w sprawie wzorów graficznych dla antykizujących drzeworytów Kroniki wszystkiego świata Marcina Bielskiego*, „Notae Numismatae”, 10, 2015, s. 221–248.
- Jeruzal 1999:** Sylwia Jeruzal, *Tryptyk z Pławna*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Gadowskiego, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.
- Jurkovic 2003:** Harald Jurkovic, *Die Kunst eine Fliege zu malen: Untersuchungen zur Funktion und Bedeutung eines Motivs in der Europäischen Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Graz 2003.
- Jurkovic 2004:** Harald Jurkovic, *Das Bildnis mit der Fliege: Überlegungen zu einem ungewöhnlichen Motiv in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, „Belvedere: Zeitschrift für bildende Kunst”, 10, 2004, s. 4–23.
- Kaczmarek, Witkowski 1990:** Romuald Kaczmarek, Jacek Witkowski, *Gotyckie epitafia obrazowe na Śląsku*, cz. 2: *Zarys katalogu [w:] Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku. Studia i materiały*, t. 3, Wrocław–Poznań 1990, s. 97–118.

- Kaiser 1978:** Ute-Nortrud Kaiser, *Der skulptierte Altar der Frührenaissance in Deutschland*, Bd. 1–2, Frankfurt 1978.
- Kalina 2012:** Pavel Kalina, *Hericiis et leporibus: Giovanni Bellini's St Jerome in Washington and the Idea of the Hermit's Life in Italy and Central Europe in the Early 16<sup>th</sup> Century* | *Hericiis et leporibus: Belliniho sv. Jeroným ve Washingtonu a idea poustevnického života v Itálii a ve střední Evropě na počátku 16. století*, „Umění | Art”, 60, 2012, no. 5, s. 346–362.
- Kalinowski 1960:** Lech Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe kaplicy Zygmuntowskiej*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 2, 1960, s. 1–129.
- Karbowiak 1891:** Antoni Karbowiak, *Spis złotników z XVI wieku*, „Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce”, 4, 1891, z. 2, s. XXXVII–XXXVIII.
- Karłowska-Kamzowa 1999:** Alicja Karłowska-Kamzowa, *Wyobrażenia św. Wojciecha w sztuce polskiej XII–XX wieku. Warianty ujęć ikonograficznych [w:] Tropami świętego Wojciecha*, Poznań 1999 (Prace Komisji Archeologicznej Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk), s. 355–371.
- Kat. wyst. Basel 1974:** *Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgrafik*, Hrsg. Dieter Koepplin, Tilmann Falk, Bd. 1–2, Basel–Stuttgart 1974–1976.
- Kat. wyst. Berlin 1973:** *Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Hrsg. Wilhelm H. Köhler, Frank Steigerwald, Berlin 1973.
- Kat. wyst. Coburg 2010:** *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, Hrsg. Matthias Müller, Klaus Weschenfelder, Beate Böckem, Ruth Hansmann, Coburg 2010.
- Kat. wyst. Dresden 1971:** *Deutsche Kunst der Dürer-Zeit. Ausstellung in Albertinum*, Dresden 1971.
- Kat. wyst. Dresden 2004, 1:** *Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit*, Bd. 1: *Katalog*, Hrsg. Harald Marx, Eckhard Kluth, Dresden 2004.
- Kat. wyst. Frankfurt am Main, Wien 2014:** *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, Hrsg. Stefan Roller, Daniela Bohde, München 2014.
- Kat. wyst. Gdańsk 2018:** *Portret w Gdańsku od schyłku średniowiecza do późnego baroku (1420–1700)*, red. Aleksandra Jaśkiewicz, Gdańsk 2018.
- Kat. wyst. Gotha 1998:** *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Hrsg. Allmuth Schuttwolf, Gotha 1998.
- Kat. wyst. Innsbruck 2018:** *Cranach natürlich. Hieronymus in der Wildnis*, Hrsg. Wolfgang Meighörner, Innsbruck–Wien 2018.
- Kat. wyst. Karlsruhe 2001:** *Spätmittelalter am Oberrhein. Große Landesausstellung Baden-Württemberg*, Bd. 1–2, Karlsruhe–Stuttgart 2001.
- Kat. wyst. Kielce 2000:** *Ornamenta Ecclesiae. Sztuka sakralna Diecezji kieleckiej*, Kielce 2000.
- Kat. wyst. Kraków 1884:** *Katalog wystawy zabytków z czasów Jana Kochanowskiego urządzonej w 300 letnią rocznicę jego zgonu*, Muzeum Narodowe, Kraków 1884.
- Kat. wyst. Kraków 1964:** *Sztuka w Krakowie w latach 1350–1550. Wystawa urządzona na sześćsetletnią rocznicę założenia Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. Adam Bochnak, Kraków 1964.
- Kat. wyst. Kraków 2000:** *Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa*, t. 1: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, red. Magdalena Piwocka, Dariusz Nowacki, t. 2: *Skarby Archidiecezji Krakowskiej*, t. 3: *Ilustracje*, red. Józef Andrzej Nowobilski, Kraków 2000.
- Kat. wyst. Kraków 2008:** *Martin Grüneweg. Życie Europejczyka*, red. Almut Bues, Zbigniew Krysiwicz, Kraków 2008.
- Kat. wyst. Kraków 2010:** *Na znak świętego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem. Katalog wystawy w Zamku Królewskim na Wawelu, 15 lipca–30 września 2010*, t. 1–2, Kraków 2010.
- Kat. wyst. Kraków 2015:** *Dwa oblicza smoka. Katalog wystawy*, t. 1: *Noty*, t. 2: *Eseje*, red. Maria Podlowska-Reklewska, Marcin Starzyński, Kraków 2015.
- Kat. wyst. Kraków 2018:** *Mistrz i Katarzyna: Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa | Der Meister und Katharina. Hans von Kulmbach und seine Werke für Krakau*, red. Mirosław P. Kruk, Aleksandra Hola, Marek Walczak, Kraków 2018.
- Kat. wyst. Landshut 2007:** *Um Leinberger. Schüler und Zeitgenossen*, Landshut 2007 (*Schriften aus den Museen der Stadt Landshut*, 22).
- Kat. wyst. Landshut 2009:** *„Ewig blühe Bayerns Land”. Herzog Ludwig X. und die Renaissance*, Hrsg. Brigitte Langer, Katharina Heinemann, Regensburg 2009.
- Kat. wyst. Legnica 2001:** *‘Op Nederlandse Manier’. Inspiracje niderlandzkie w sztuce śląskiej XV–XVIII w. Katalog wystawy*, oprac. Mateusz Kapustka, Andrzej Kozieł, Piotr Oszczanowski, Legnica 2001.
- Kat. wyst. Linz 1965:** *Die Kunst der Donauschule. 1490–1540*, Linz 1965.
- Kat. wyst. München 2017:** *Lucas Cranach der Ältere. Meister, Marke, Moderne*, Hrsg. Gunnar Heydenreich, Daniel Görres, Beat Wismer, München [2017].
- Kat. wyst. München 2019:** *Einblattholzschritte des 15. Jahrhunderts. Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München*, Hrsg. Achim Riether, München 2019.
- Kat. wyst. Nowy Sącz 2000:** *Cystersi w Szczyrzycu. Historia i kultura*, red. Robert Ślusarek, Nowy Sącz 2000.
- Kat. wyst. Nürnberg 1961:** *Meister um Albrecht Dürer. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums*

- Nürnberg vom 4. Juli – 17. September 1961, Hrsg. Gottfried Frenzel, Peter Strieder, Nürnberg 1961.
- Kat. wyst. Nürnberg 2012:** *Der frühe Dürer*, Hrsg. Daniel Hess, Thomas Eser, Nürnberg 2012.
- Kat. wyst. Praha 2005:** *Pod znamením okřídleného hada. Lucas Cranach a české zeme. Under the winged Serpent. Lucas Cranach and the Czech Land*, ed. Kalio-pi Chamonikola, Praha 2005.
- Kat. wyst. Praha 2016:** *Cranach. Ze všech stran. From all sides*, ed. Olga Kotková, Praha 2016.
- Kat. wyst. Regensburg 1994:** *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Hrsg. Claus Grimm, Johannes Erichsen, Evamaria Brockhoff, Regensburg 1994.
- Kat. wyst. Regensburg 1998:** *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*, Hrsg. Ingo Sandner, Regensburg 1998.
- Kat. wyst. Regensburg 2017:** *Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg*, Hrsg. Christoph Wagner, Dominic E. Delarue, Regensburg 2017.
- Kat. wyst. Schallaburg 1986:** *Polen im Zeitalter der Jagiellonen, 1386–1572*, Hrsg. Franciszek Stopot, Agnieszka Perzanowska et al., Wien 1986.
- Kat. wyst. Vilnius 2022:** *Dvasinis skydas: Lietuvos Kanclerio Alberto Goštauto Maldynas iš Miuncheno*, Nacionalinis Muziejus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės Valdovų Rūmai, ed. Vydas Dolinskas, Gintarė Tadarovska, Vilnius 2022.
- Kat. wyst. Warszawa 2012:** *Europa Jagellonica 1386–1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów. Przewodnik po wystawie*, red. Jiří Fajt, Warszawa 2012.
- Kat. wyst. Washington 2002:** *Deceptions and Illusions: five centuries of trompe l'oeil painting*, Washington 2002.
- Kat. wyst. Wien 2011:** *Dürer. Cranach. Holbein. Die Entdeckung des Menschen. Das deutsche Porträt um 1500*, Hrsg. Sabine Haag, Christine Lande, Christoph Metzger, Karl Schütz, Wien 2011.
- Kat. wyst. Wien 2022:** *Cranach. The Early Years in Vienna*, Hrsg. Guido Messling, Kerstin Richter, München 2022.
- Kat. zbiorów Kraków 2019:** *Katalog Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fotografie dzieł sztuki polskiej wykonane przed rokiem 1900*, red. Wojciech Walanus, Kraków 2019.
- Kat. zbiorów New York 2013:** *German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350–1600*, ed. Maryan W. Ainsworth, Joshua P. Waterman, New York 2013.
- Kat. zbiorów Nürnberg 2019:** *Die Gemälde des Spätmittelalters im Germanisches Nationalmuseum, Franken*, Bd. 1–2, Hrsg. Daniel Hess et al., Regensburg 2019.
- Kat. zbiorów Warszawa 2000:** Bożena Steinborn, Antoni Ziemia, *Malarstwo niemieckie do 1600 roku. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 2000.
- Keck 1985:** Karl Keck, Sierndorf [w:] *Handbuch der historischen Stätten Österreich*, Bd. 1: *Donauländer und Burgenland*, Hrsg. Karl Lechner, Stuttgart 1985.
- Kemperdick 2004:** Stefan Kemperdick, *Martin Schongauer, Eine Monographie*, Petersberg 2004.
- Kernl 2012:** Hubert Kernl, *Altäre der Renaissance [w:] Zwischen Gotik und Barock. Spuren der Renaissance in Regensburg*, Hrsg. Arbeitskreis Regensburger Herbstsymposium, Regensburg 2012, s. 127–140.
- Kęder, Komorowski, Zeńczak 1999:** Iwona Kęder, Waldemar Komorowski, Anna Zeńczak, *Ikonografia kościoła Mariackiego i placu Mariackiego, Małego Rynku, ulic Mikołajskiej, Siennej, Św. Krzyża w Krakowie*, Kraków 1999.
- Kiersnowski 1990:** Ryszard Kiersnowski, *Niedźwiedzie i ludzie w dawnych i nowych czasach. Fakty i mity*, Warszawa 1990.
- Kiesewetter 2010:** Arndt Kiesewetter, *Der Einfluß Augsburgs auf die Kunst der Frührenaissance in Sachsen. Ein Beitrag zur Ausbreitung der Renaissance im albertinischen Herrschaftsbereich Sachsens zwischen 1520 und 1535*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 64, 2010, s. 202–242.
- Kiesewetter 2016:** Arndt Kiesewetter, *Künstlerische Intention oder Nachtvollendung? Der Schnitzaltar in der Marienkirche Rötha und seine Holzichtigkeit im Vergleich zu anderen holzsichtigen Retabeln der Spätgotik [w:] Forschung zur spätgotischen Retabelkunst*, Dresden 2016, s. 7–35.
- Kieszkowski 1912:** J. Kieszkowski, *Kanclerz Krzysztof Sztylwocki. Z dziejów kultury i sztuki zygmunto-wskich czasów*, Poznań 1912.
- Kissling 1976:** Hermann Kissling, *Probleme um Jörg Ratgeb. Zum Frühwerk des Malers, zugleich eine Auseinandersetzung mit dem Anschauungen und The-sen Wilhelm Fraengers*, „Gmünder Studien”, 1, 1976, s. 169–200.
- Kitzingen 1995:** „Apud Kizinga monasterium“. *1250 Jahre Kitzingen am Main*, Hrsg. Helga Walter, Kitzingen 1995.
- Kłosińska 1956:** Janina Kłosińska, *Obraz Zaśnię-cia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, 4, 1956, s. 14–35.
- Knappe 1964:** Karl-Adolf Knappe, *Dürer, Das graphi-sche Werk*, Wien–München 1964.
- Kobielus 2002:** Stanisław Kobielus, *Bestiarium Chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.
- Kobielus 2005:** *Fizjologi i Aviarium. Średniowieczne traktaty o symbolice zwierząt*, tłum. i oprac. Stanisław Kobielus, Kraków 2005.
- Koepplin 1973:** Dieter Koepplin, *Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502: seine christlich-humanistische Bedeutung*, Basel 1973.

- Koepplin 2003:** Dieter Koepplin, *Neue Werke von Lukas Cranach und ein altes Bild einer polnischen Schlacht – von Hans Krel?*, Basel 2003.
- Koerner 1993:** Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago–London 1993.
- Kohte 1896:** Julius Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, Bd. 2: *Die Kunstdenkmäler des Stadtkreises Posen*, Berlin 1896.
- Kohte 1898:** Julius Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, Bd. 1: *Übersicht der Kunstgeschichte der Provinz Posen*, Berlin 1898.
- Komornicki 1929:** Stefan S. Komornicki, *Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1929 (*Muzea Polskie*, 5).
- Konečný 1990:** Lubomír Konečný, *Novueaux regards sur le jeune cavalier de Vittore Carpaccio*, „*Artibus et Historiae*”, 21, 1990, s. 111–124.
- Konečný 2006:** Lubomír Konečný, *Catching an Absent Fly [w:] Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Gardens*, ed. Olga Kotková, Prague 2006, s. 40–51.
- Kopera 1925:** Feliks Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 1: *Sredniowieczne malarstwo w Polsce*, Kraków 1925.
- Kopera 1926:** Feliks Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 2: *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku (Renesans, barok, rokoko)*, Kraków 1926.
- Kozakiewicz, Kozakiewicz 1976:** Helena Kozakiewicz, Stefan Kozakiewicz, *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976.
- Koziara 2019:** Natalia Koziara, *Opisanie muzeum [w:] Muzeum Książąt Czartoryskich*, red. Katarzyna Płonka-Bałus, Natalia Koziara, Kraków 2019.
- Kozłowski, Kuczman 1984:** Janusz Krzysztof Kozłowski, Kazimierz Kuczman, *Włoska fundacja krakowskiego malarstwa cechowego. Epitafijny obraz Ainolfa Tedaldiego w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie*, „*Folia Historiae Artium*”, 20, 1984, s. 41–61.
- Krakau, Prag und Wien 2000:** *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat*, Hrsg. Marina Dmitrieva, Karen Lambrecht, Stuttgart 2000 (*Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropas*, 10).
- Krása 1971:** Josef Krása, *Rukopisy Václava IV.*, Prague 1971.
- Krása 1990:** Josef Krása, *České iluminované rukopisy 13.–16. století*, Prague 1990.
- Kren, Ainsworth 2003:** Thomas Kren, Maryan W. Ainsworth, *Illuminators and Painters: Artistic Exchanges and Interrelationships [w:] Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, ed. Thomas Kren, Scot Mc Kendrick, London–Los Angeles 2003, s. 35–58.
- Kruft 1972:** Hanno-Walter Kruft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München 1972.
- Krupińska-Pałamarz 1980:** Elżbieta Krupińska-Pałamarz, *Pejzaż w krakowskim malarstwie tablicowym końca XV i początku XVI wieku (między późnym średniowieczem a wczesnym renesansem)*, „*Folia Historiae Artium*”, 16, 1980, s. 87–116.
- Kuczman 1983:** Kazimierz Kuczman, *Refleksy sztuki włoskiej w polskim malarstwie sztalugowym XVI wieku*, „praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Szablowskiego, Wydział Filozoficzno-Historyczny Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1983.
- Kuczman 1986:** Kazimierz Kuczman, *Wpływy włoskie w polskim malarstwie sztalugowym XVI wieku*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych PAN w Krakowie”, 27/2, 1986, s. 14–16.
- Kuczman 1988:** Kazimierz Kuczman, *Wczesne refleksy twórczości Michała Anioła w malarstwie polskim*, „*Folia Historiae Artium*”, 24, 1988, s. 51–59.
- Kuczman 2007:** Kazimierz Kuczman, *O szczyrzyckiej Świętej Rozmowie [w:] Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadowskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, red. Wojciech Bałus, Wojciech Walanus, Marek Walczak, Kraków 2007, t. 2, s. 149–160.
- Kuczman, Stangrett 1974:** Kazimierz Kuczman, Katarzyna Stangrett, *Skrzydła ołtarza w krakowskim kościele Św. Krzyża a obraz „Zwiastowanie” malarza Jerzego w Muzeum Narodowym w Krakowie*, „*Folia Historiae Artium*”, 10, 1974, s. 107–116.
- Kühnel 1989:** Harry Kühnel, *Die Fliege – Symbol des Taufels und der Sündhaftigkeit [w:] Aspekte der Germanistik: Festschrift für Hans-Friedrich Rosenfeld zum 90. Geburtstag*, Hrsg. Walter Tauber, Göppingen 1989, s. 285–305.
- Kumor 1964a:** Bolesław Kumor, *Archidiakonat sądecki. Opracowanie źródłowe do atlasu historycznego Kościoła w Polsce*, „*Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne*”, 8, 1964, s. 271–304.
- Kumor 1964b:** Bolesław Kumor, *Archidiakonat sądecki. Opracowanie źródłowe do atlasu historycznego Kościoła w Polsce*, „*Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne*”, 9, 1964, s. 93–286.
- Künstler-Signaturen 2013:** *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. Nicole Hegener, Florian Horsthemke, Petersberg 2013.
- Kutschbach 1995:** Doris Kutschbach, *Albrecht Dürer. Die Altäre*, Stuttgart–Zürich 1995.
- KZSP:** *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1–13, Warszawa 1951–1974, seria nowa: t. 1–nn., Warszawa 1977–.
- Labuda 2003:** Adam S. Labuda, *Die künstlerischen Beziehungen Polen zum deutschen Reich im späten Mittelalter. Krakau und Süddeutschland*, „*Vorträge und Forschungen*”, 59, 2003, s. 1–20.
- Lange Krach 2018:** Heidrun Lange Krach, *Illustrationen im Gebetbuch Kaiser Maximilians I [w:] Burgkmair 2018*, s. 315–332.

- Laporte 1956:** Paul M. Laporte, *The Nimbus in the Renaissance* [w:] *Venezia e l'Europa. Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte. Venezia 12–18 settembre 1955, Venezia 1956*, s. 237.
- Lata 2005:** Sabine Lata, *Wolf Traut als Maler*, Nürnberg 2005.
- Latzin 2005:** Mechthild Latzin, *Das Schnitzretabel in Mauer bei Melk*, München 2005.
- Latzin 2018:** Mechthild Latzin, *Das Schnitzretabel in Mauer bei Melk. Neue Interpretationsansätze*, St. Pölten 2018.
- Laun 1982:** Reiner Laun, *Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland 1560–1650*, München 1982.
- Lecoq 1996:** Anne-Marie Lecoq, *Tromper les yeux, dissent-ils: XIV<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle* [w:] *Le Trompe-l'oeil de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, éd. Patrick Mauriès, Paris 1996, s. 63–113.
- Legner 1965a:** Anton Legner, *Plastik*, [w:] *Kat. wyst. Linz 1965*, s. 235–246.
- Legner 1965b:** Anton Legner, *Plastik des Donaustils*, „Alte und moderne Kunst”, 10, 1965, h. 78, s. 12–17.
- Lehrs 1908–1934:** Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 1–18, Wien 1908–1934.
- Lepszy 1904:** Leonard Lepszy, *Historia malarstwa* [w:] *Kraków. Jego kultura i sztuka*, „Rocznik Krakowski”, 4, 1904, s. 199–262.
- Lepszy 1906:** Leonard Lepszy, *Krakau*, Leipzig 1906 (*Berühmte Kunststätten*, 36).
- Lepszy 1933:** Leonard Lepszy, *Przemysł złotniczy w Polsce*, Kraków 1933.
- Lexikon der christlichen Ikonographie:** *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Hrsg. Engelbert Kirschbaum, Günter Bandmann, Bd. 1–8, Rom–Freiburg–Basel 1968–1976.
- Liebmann 1973:** Michael Liebmann, *Die Künstler-signatur im 15.–16. Jahrhundert als Gegenstand soziologische Untersuchungen* [w:] *Lucas Cranach 1973*, s. 129–134.
- Liedke 1980a:** Volker Liedke, *Altäre aus der Werkstatt des Landshuter Hofmalers Hans Wertinger, genannt Schwab*, „Ars Bavarica”, 15/16, 1980, s. 21–48.
- Liedke 1980b:** Volker Liedke, *Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon für Deutschland, Österreich und die Schweiz*, „Ars Bavarica”, 15/16, 1980, s. 155–156.
- Liedke 1980c:** Volker Liedke, *Die Lehrjugend der Münchner Male rund Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, „Ars Bavarica”, 15/16, 1980, s. 64–74.
- Lill 1942:** Georg Lill, *Hans Leinberger. Der Bildschnitzer von Landshut. Welt und Umwelt des Künstlers*, München 1942.
- Löcher 1997:** Kurt Löcher, *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, Stuttgart 1997.
- Lucas Cranach 1973:** *Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Referate des Colloquiums mit intern. Be-teil. zum 500. Geb. Lucas Cranach d. Ä.*, Hrsg. Peter H. Feist, Ernst Ullmann, Wittenberg 1973.
- Luchs 1859:** Hermann Luchs, *Romanische und gotische Stilproben aus Breslau und Trebnitz. Eine kurze Anleitung zur Kenntnis der bildenden Künste des Mittelalters zunächst Schlesiens*, Breslau 1859.
- Lüdke 1996:** Dietmar Lüdke, *Der Meister der Karlsruher Passion und sein Werk* [w:] *Karlsruher Pas-sion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spät-gotik*, Hrsg. Dietmar Lüdke, Ostfildern–Ruit 1996, s. 27–113.
- Lutsch 1886:** Hans Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenk-mäler der Provinz Schlesien*, Bd. 1: *Die Stadt Breslau*, Breslau 1886.
- Łętowski 1859:** Ludwik Łętowski, *Katedra krakowska na Wawelu*, Kraków 1859.
- Łodyńska-Kosińska 1986:** Maria Łodyńska-Kosińska, *Lancz (Lantcz) Michael (Michel) von Kytzcin-gen (Kitzingen, Frankonia), malarz, zm. przed 6 X 1523* *Kraków* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Pol-sce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*, t. 4, Wrocław–Warszawa–Kra-ków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 432.
- Łomnicka-Żakowska 1969:** Ewa Łomnicka-Żakow-ska, *Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym wieku XV i w pierwszych dziesięcioleciach wieku XVI*, „Studia Źródłoznawcze”, 14, 1969, s. 13–33.
- Łopatkiewicz 2007:** Piotr Łopatkiewicz, *Malarstwo w Krośnie w pierwszej połowie XVI wieku*, Krosno 2007.
- Łuszczkiewicz 1880:** Władysław Łuszczkiewicz, *Ma-larstwo religijne w Polsce* [w:] *Encyklopedia kościelna*, t. 13, Warszawa 1880, s. 121–176.
- Łuszczkiewicz 1889:** Władysław Łuszczkiewicz, *O będą-cych w Polsce obrazach malarza monogramisty M. L. (może Michała Lenz z Kitzingen)*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 4, 1889, z. 1, s. XII.
- Łuszczkiewicz 1899:** Władysław Łuszczkiewicz, *Zda-nie sprawy ze studiów nad tryptykiem w Pławnie*, „Sprawozdanie Komisji Historii Sztuki”, 7, 1902, s. XXV–XXIX.
- Madersbacher 2003:** Lukas Madersbacher, *Male-rei und Bild 1430–1520* [w:] *Geschichte der bildenden Kunst 2003*, 3, s. 394–476.
- Magirius 2004:** Heinrich Magirius, *Zur Ausbreitung der Renaissance in Mitteldeutschland in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* [w:] *Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit*, Bd. 2: *Auf-sätze*, Hrsg. Harald Marx, Cecilie Hollberg, Dresden 2004, s. 155–174.
- Malarstwo Gotyckie 2004:** *Malarstwo Gotyckie w Pol-sce*, red. Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, t. 1–3, Warszawa 2004.

- Manca 2000:** Joseph Manca, *Cosmè Tura. The Life and Art of a Painter in Estense Ferrara*, Oxford 2000.
- Maniakowska [2006]:** Anna M. Maniakowska, *Metody konserwacji malarstwa sztalugowego na ziemiach polskich w latach 1800–1918*, Toruń [2006], s. 171–172.
- Maniura 2004:** Robert Maniura, *Pilgrimage to Images in the Fifteenth Century. The Origins of the Cult of Our Lady of Częstochowa*, Woodbridge 2004.
- Marcinkowski 2014:** Wojciech Marcinkowski, *Lancz Michael* [w:] *Algemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 83, Berlin–Boston 2014, s. 67–68.
- Marschke 1998:** Stefanie Marschke, *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihnen Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar 1998.
- Mayr 1967:** Gisela Mayr, *Sebastian Schel (um 1480–1554). Leben und Werk*, dysertacja obroniona na Uniwersytecie w Innsbrucku, Innsbruck 1967.
- Mazurek 1935:** Franciszek Mazurek, *Kościół i parafrja św. Wojciecha w Kielcach. Opis historyczno-prawny*, Kielce 1935.
- Melinkoff 1993:** Ruth Melinkoff, *Outcasts. Signs of otherness in northern European Art. of the Late Middle Ages*, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1993.
- Mende 2004:** Matthias Mende, *Hans Dürer (1490–1534)*, „Fränkische Lebensbilder”, 20, Würzburg 2004, s. 46–47.
- Messling 2022:** Guido Messling, *Cranach's Beginnings. Known Facts and Assumptions* [w:] Kat. wyst. Wien 2022, s. 13–24.
- Michalczyk 2016:** Zbigniew Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016.
- Micus 2011:** Rosa Micus, *Der Reformationsaltar von Michael Ostendorfer 1554/55*, „Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg”, 151, 2011, s. 51–69.
- Milewska 1995:** Teresa Danuta Milewska, *Nieznany portret Krzysztofa von Suchtena z 1507 r. w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 6, 1995, s. 9–22.
- Miodońska 1961:** Barbara Miodońska, *Renesansowe portrety biskupów krakowskich*, „Rocznik Krakowski”, 35, 1961, s. 41–56.
- Miodońska 1975:** Barbara Miodońska, *Dürer Hans* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2: D–G, Wrocław 1975, s. 126–129.
- Miodońska 1979:** Barbara Miodońska, *Rex Regum i Rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduatu Jana Olbrachta i Pontyfikatu Erazma Ciołka. Z zagadnień ikonografii władzy królewskiej w sztuce polskiej wieku XVI*, Kraków 1979.
- Miodońska 1983:** Barbara Miodońska, *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa 1983.
- Miodońska 1986:** Barbara Miodońska, *Organizacja i technika pracy iluminatorów małopolskich w latach 1400–1520* [w:] *Symbolae Historiae Artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, Warszawa 1986, s. 329–347.
- Miodońska 1993:** Barbara Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540*, Warszawa 1993.
- Miodońska 2006:** Barbara Miodońska, *Miniatury Mszału Erazma Ciołka*, Warszawa 2006.
- Moda na Cranacha 2019:** *Moda na Cranacha*, red. Ewa Houszka, Marek Pierzchała, Wrocław 2017.
- Morawski 1865:** Szczęśny Morawski, *Sądecka Jagiellonów*, t. 2, Kraków 1865.
- Morka 2006:** Mieczysław Morka, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe*, Warszawa 2006.
- Mossakowski 2007:** Stanisław Mossakowski, *Kaplica Zygmuntowska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I*, Warszawa 2007.
- Mossakowski 2013:** Stanisław Mossakowski, *Rezydencja królewska na Wawelu w czasach Zygmunta Starego*, Warszawa 2013.
- Mossakowski 2015:** Stanisław Mossakowski, *Pałac królewski Zygmunta I na Wawelu jako dzieło renesansowe*, Warszawa 2015.
- Mrozowski 2021:** Przemysław Mrozowski, *Portret w Polsce w XVI wieku*, Warszawa 2021.
- Muczkowski, Zdanowski 1927:** Józef Muczkowski, Józef Zdanowski, *Hans Suess z Kulmbachu*, „Rocznik Krakowski”, 21, 1927, s. 1–86.
- Müller 1935:** Cornelius Müller, *Deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts in Schlesien. Ein Überblick mit anschließendem Katalog*, „Schlesische Heimatpflege”, 1, 1935, s. 204–237.
- Mycielski 1893a:** Jerzy Mycielski, *Galerya obrazów przy Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1893.
- Mycielski 1893b:** Jerzy Mycielski, *Nowa galerya obrazów przy Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie*, „Przegląd Polski. Pismo poświęcone polityce i literaturze”, 28, 1893, z. 4, s. 31–80.
- Nalewajek 2012:** Agnieszka Nalewajek, *Ożarowscy herbu Rawicz – kariera na dworze Jagiellonów*, „Rocznik Lubelskiego Towarzystwa Genealogicznego”, 4, 2012, s. 29–50.
- Neubert 1962:** Eberhard Neubert, *Bemerkungen zur Ikonologie des Bergmannes*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe”, 4, 1962, z. 11, s. 882–884.
- Nitecki 2000:** Piotr Nitecki, *Biskupi Kościoła w Polsce w latach 965–1999. Słownik biograficzny*, Warszawa 2000.



- Noll 2004:** Thomas Noll, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München 2004.
- Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991:** Anna Nowak-Tarnowska, Monika Tarnowska-Reszczyńska, *Dokumentacja konserwatorska obrazu Zaśnięcia Marii autorstwa Michała Lancza z Kitzingen z tryptyku Jana Konarskiego*, [Kraków] 1991.
- Nowalińska 2019:** Małgorzata Nowalińska, *O sztuce kopiowania. Studia inspirowane powtarzalnością przedstawięń Hodegetrii Krakowskich 1400–1500 | On the Art. of Copying. Studies Inspired by Research on the Repeatability of Cracovian Hodegetria 1400–1500*, Kraków 2019.
- Nykiel 1992:** Józef Nykiel, *Technologia malarstwa tablicowego Małopolski (1480–ok. 1510)*, „Ochrona Zabytków”, 45, 1992, nr 3 (178), s. 201–224.
- Oberhammer 1935:** Vinzenz Oberhammer, *Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck*, Innsbruck 1935.
- Ochenkowski 1914:** Henryk Ochenkowski, *Galeria obrazów. Katalog tymczasowy*, Kraków 1914.
- Oettinger 1952:** Karl Oettinger, *Wiener Hofmaler um 1360–80. Zur Entstehung des ersten deutschen Porträts*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft”, t. 6, 1952, s. 137–154.
- Olszewski 1975:** Andrzej M. Olszewski, *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Wrocław 1975.
- Osten 1983:** Gert von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemelde und Dokumente*, Berlin 1983.
- Ostrowski 2019:** Jan K. Ostrowski, *Portret w dawnej Polsce*, Kraków 2019.
- Pächt 1929:** Otto Pächt, *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, Augsburg 1929.
- Pagaczewski 1905:** Julian Pagaczewski, *Obraz XVI w. u Kamedułów na Bielanach*, „Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki”, 7, 1905, z. 4, szp. CCXCII–CCXCV.
- Pajzderski 1916:** Nikodem Pajzderski, *Z dziejów malarstwa w Poznaniu (Ciąg dalszy)*, „Kurier Poznański”, 11, 1916, nr 65 (dodatek).
- Pajzderski 1922:** Nikodem Pajzderski, *Poznań*, Lwów–Warszawa 1922.
- Passavant 1860–1864:** Johann David Passavant, *Le peintre-graveur*, t. 1–6, Leipzig 1860–1864.
- Patała 2018:** Agnieszka Patała, *Pod znakiem świętego Sebalda. Rola Norymbergi w kształtowaniu późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku*, Wrocław 2018.
- Patała 2019:** Agnieszka Patała, *Moda na Cranacha w czasach przemian [w:] Moda na Cranacha 2019*, s. 31–46.
- Pelc 1935:** Julian Pelc, *Ceny w Krakowie w latach 1369–1600*, Lwów 1935.
- Pencakowski 2002–2003:** Paweł Pencakowski, *Renesansowy ołtarz główny z katedry krakowskiej w Bożentynie*, „Studia Waweliana”, 11/12, 2002–2003, s. 107–155.
- Pencakowski 2018:** Paweł Pencakowski, *Dzieje ośmiu krakowskich obrazów Hansa Suessa z Kulmbachu z cyklem św. Katarzyny Aleksandryjskiej od powstania do 1939 roku | Die Geschichte der acht Krakauer Tafelbilder von Hans Suess von Kulmbach aus dem Katharinenzyklus seit der Entstehung bis 1939 [w:] Kat. wyst. Kraków 2018*, s. 193–207.
- Pereña 2018:** Helena Pereña, *Von der Einöde ins Paradies [w:] Kat. wyst. Innsbruck 2018*, s. 71–85.
- Petrus 2010a:** Jerzy Petrus, *Ikonografia króla Władysława Jagiełły [w:] Kat. wyst. Kraków 2010*, t. 1, s. 247–248.
- Petrus 2010b:** Jerzy Petrus, *Portrety króla Władysława Jagiełły*, Kraków 2010.
- Pfaff 1971:** Anette Pfaff, *Studien zu Albrecht Dürers Heller-Altar*, Nürnberg 1971.
- Pfisterer 2003:** Ulrich Pfisterer, *Kunst im Curriculum des 15. Und 16. Jahrhundert – oder: Eine Nürnberger Erziehungsalegorie der Reformation [w:] Anfänge und Grundlegungen moderner Pädagogik im 16. Und 17. Jahrhundert*, Hrsg. Anja-Silvia Göing, Ulrich Pfisterer, Köln–Wien 2003, s. 205–233.
- Piasecki 1843:** Jakób Piasecki, *Opisanie kościołów i klasztorów księży franciszkanów prowincji polskiej*, „Pamiętnik Religijno-Moralny”, 4, 1843, z. 2, s. 168–182.
- Piasecki 1845:** Jakób Piasecki, *Opisanie kościołów i klasztorów księży franciszkanów (konwentualnemi zwanych) z dawnej prowincji Polskiej Ś. Franciszka Seraficznego po utworzeniu w r. 1815 Królestwa Polskiego pozostałych przez Jakóba Piaseckiego*, Warszawa 1845.
- Piech 1987:** *Corpus Inscriptionum Poloniae*, t. VIII: *Województwo krakowskie*, red. Zbigniew Perzanowski, z. 2: *Bazylika Mariacka w Krakowie*, wstęp i komentarz Zenon Piech, Kraków 1987.
- Pigler 1964:** André Pigler, *La mouche peinte: un talisman*, „Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts”, 24, 1964, s. 47–64.
- Pilitowska 1961:** Ewa Pilitowska, *Św. Rodzina i Męczeństwo św. Wojciecha [dokumentacja konserwatorska]* (rkps i mps w Regionalnym Ośrodku Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Krakowie, nr inw. 5107-K).
- Pincus 2000:** Debra Pincus, *The Tombs of the Doges of Venice: Venetian State Imagery in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Cambridge 2000.
- Plieger 2018:** Cornelia Plieger, *Lucas Cranach d.Ä. und die Plastik des frühen 16. Jahrhunderts in Wien [w:] Das Expressive in der Kunst 2018*, s. 237–253.
- Płonka-Bałus 2018:** Katarzyna Płonka-Bałus, *Średniowieczne rękopisy iluminowane*, t. 2: *Bawaria, Czechy – Polska*, Kraków 2018.

- Pope 1976:** Myrna B. Pope, *Woodcuts by Lucas Cranach the Elder and His Workshop: A Catalogue*, dysertacja napisana pod kierunkiem Charlesa I. Minotta, Uniwersytet Pensylwanii, 1976.
- Przybyszewski 1951:** Bolesław Przybyszewski, *Stanisław Samostrzelnik*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 13, 1951, s. 47–87.
- Przybyszewski 1953:** Bolesław Przybyszewski, *W sprawie autorstwa obrazów augustiańskich w Krakowie*, „Sprawozdanie z Czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności”, 53, 1953, nr 2, s. 10–71.
- Przybyszewski 1965:** Bolesław Przybyszewski, *Powstanie i autorstwo polptyku olkuskiego*, „Folia Historiae Artium”, 2, 1965, s. 83–95.
- Przybyszewski 2012:** Bolesław Przybyszewski, *Katedra krakowska w XVIII wieku*, Kraków 2012.
- Puget 1967:** Wanda Puget, *Z dziejów zamku w Szydłowiecu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, 4, 1967, s. 261–302.
- Puget 1976:** Wanda Puget, *Przyczynek do działalności Stanisława Samostrzelnika. Malarstwo ścienne w budowlach fundacji Szydłowieckich* [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 487–503.
- Puget 1999:** Wanda Puget, *Liber Genoseos illustris familiae Schidloviciae – panegiryk czy także źródło?*, „Ochrona Zabytków”, 52, 1999, nr 1, s. 73–75.
- Pühringer-Zwanowetz 1974:** Leonore Pühringer-Zwanowetz, *Metamorphosen eines Kunstwerks. Der Hochaltar der Pfarrkirche von Grünau im Almtal und seine Vorgeschichte im Raum der Stiftskirche von Kremsmünster, 1511–1712*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 27, 1974, s. 83–139.
- Radwańska 2011:** Zofia Radwańska, *Monografia obrazu Zaśnięcie Matki Bożej Michała Lancza z Kitzingen z kościoła pod wezwaniem świętego Wojciecha w Kielcach*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Jadwigi Kuczyńskiej, Lublin 2011.
- Rajman 2002:** Jerzy Rajman, *Średniowieczne patrocenia krakowskie*, Kraków 2002.
- Rasmussen 1974:** Jörg Rasmussen, *Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit*, Hamburg 1974.
- Rasmussen 1983:** Jörg Rasmussen, *Kleinplastik unter Dürers Namen: Das New Yorker Rückenakt-Relief*, „Städel-Jahrbuch”, seria nowa, 9, 1983, s. 131–144.
- Rastawiecki 1857:** Edward Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857.
- Rauschenberger 1980:** Ilse Rauschenberger, *Drei neckarschwäbische Schnitzretabel der Spätgotik. Bönningheim – Ellhofen – Neckargartach*, Heilbronn 1980.
- Reindl 1976:** Peter Reindl, *Loy Hering. Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland*, Basel 1976.
- Reindl 2006:** Isabel Reindl, *Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit – Leben und Werk*, Bd. 1–2, Bamberg 2006, dysertacja, Otto-Friedrich-Universität, Bamberg, dostępne online: <https://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/docId/244> [stan na: 16 IV 2016].
- Rice 1985:** Eugene Rice, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore–London 1985.
- Ronen 1989:** Avraham Ronen, *La mosca di Giotto e la testa di Fauno di Michelangelo: Due illustrazioni del pensiero storico del Vasari*, „Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze”, 51, 1989, s. 105–122.
- Rosenberg 1960:** Jakob Rosenberg, *Die Zeichnungen Lukas Cranach d.Ä. Denkmäler deutscher Kunst*, Berlin 1960.
- Róg 1995–1996:** Rafał Róg, *Serebryski (Serebrzyński) Wojciech h. Korczak (zm. 1649)* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 36, 1995–1996, dostępne online: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/wojciech-serebryski-h-korczak> [stan na: 16 IV 2020].
- Różycka-Bryzek 1968:** Anna Różycka-Bryzek, *Bizantyjsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 3, 1968, s. 175–293.
- Rupprich 1956:** *Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlass*, Hrsg. Hans Rupprich, Bd. 1–3, Berlin 1956–1969.
- Sandner 1983:** Ingo Sandner, *Hans Hesse, ein Maler der Spätgotik in Sachsen*, Dresden 1983.
- Sandner 1993:** Ingo Sandner, *Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen*, Dresden–Basel 1993.
- Sandner 1998a:** Ingo Sandner, *Zeichengeräte um 1500* [w:] *Kat. wyst. Regensburg 1998*, s. 51–60.
- Sandner 1998b:** Ingo Sandner, *Cranach als Zeichner auf dem Malgrund* [w:] *Kat. wyst. Regensburg 1998*, s. 83–95.
- Sandner 2007:** Ingo Sandner, *Die Unterzeichnungen auf dem Annenaltar Wolf Hubers in Feldkirch*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”, 61, 2007, z. 2/3, s. 291–297, 385.
- Saran 1981:** Bernhard Saran, *Reitzmanns Maria-Schnee-Stiftung und Grünwalds Altar – humanistisch gesehen*, „Aschaffenburger Jahrbuch für Geschichte, Landeskunde und Kunst des Untermaingebiets”, 7, 1981, s. 263–371.
- Sarkadi 2012:** Emese Sarkadi, *Local Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transylvania*, Ostfildern 2012 (*Studia Jagellonica Lipsiensia*, 9).
- Schächtelin 1980:** Barbara Schächtelin, *Altarbaustudien: Formen renaissancemässiger Altarretabel in d. deutschsprachigen Schweiz*, Zürich 1980.
- Schawe 2011:** Martin Schawe, *Cranach in Bayern*, München 2011, s. 94–99.
- Schirrmeyer 2003:** Albert Schirrmeyer, *Triumph des Dichters. Gekrönte Intellektuelle im 16. Jahrhundert*, Köln 2003.

- Schmid 1911:** Heinrich Alfred Schmid, *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, Straßburg 1911.
- Schmidt 2012:** Peter Schmidt, *Wieso Holzschnitt? Dürer auf der Medien- und Rollensuche* [w:] Kat. wyst. Nürnberg 2012, s. 146–159.
- Schmitt 2004:** Lothar Schmitt, *Martin Schongauer und seine Kupferstiche. Materialien und Anregungen zur Erforschung früher Druckgraphik*, Weimar 2004.
- Schnaubelt, van Fleteren 2004:** J.C. Schnaubelt, F. van Fleteren, *Literary Sources for the Iconography of Saint Augustine* [w:] *Augustine in Iconography*, ed. Joseph C. Schnaubelt, Frederick van Fleteren, New York–Baltimore–Boston–Bern–Frankfurt am Main–Berlin–Wien–Paris 2004.
- Schneider 1995:** Erich Schneider, *Von Kunst und Künstlern in der Geschichte der Stadt Kitzingen* [w:] *Kitzingen* 1995, s. 75–98.
- Schoenen 1967:** Paul Schoenen, *Epitaph* [w:] *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 5, Hrsg. Otto Schmitt, Stuttgart 1967, kol. 872–921.
- Schultes 1993:** Lothar Schultes, *Zu Identität und Werk des Meisters des Kefermarkter Altars* [w:] *Der Meister des Kefermarkter Altars. Die Ergebnisse des Linzer Symposiums*, Hrsg. Lothar Schultes, Linz 1993, s. 27–72.
- Schultes 2001:** Lothar Schultes, *Die Abtfigur im Liebieghaus und die Passauer Plastik der Spätgotik* [w:] *Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus*, Hrsg. Valentina Torri, Berlin 2001, s. 191–202.
- Schultes 2003:** Lothar Schultes, *Plastik vom Ende des Schönen Stils bis zum Beginn der Renaissance* [w:] *Geschichte der bildenden Kunst* 2003, 3, s. 301–366.
- Schultes 2008:** Lothar Schultes, *Der Zwettler Altar und sein(e) Meister – eine Bilanz | Světelský oltář a jeho mistr(ři) – bilance* [w:] *Světelský oltář v kontextu pozdně gotického umění střední Evropy | Zwettler Altar im Kontext der spätgotischen Kunst Mitteleuropas*, vyd. Bohdana Fabiánová, Zdeněk Vácha, Brno–Mikulov 2008, s. 83–102.
- Schulz 2016:** Vera-Simone Schulz, *Bild, Ding, Material:Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 79, 2016, s. 508–541.
- Schwarz, Plagemann 1973:** Heinrich Schwarz, Volker Plagemann, *Eule* [w:] RDK, 6, 1973, szp. 267–322.
- Secomska 1994:** Krystyna Secomska, *Wielkopolska czy Kraków?: geneza stylu Mistrza z Warty* [w:] *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce*, Poznań 1994, s. 163–195.
- Secomska 2004:** Krystyna Secomska, *Predella z Jurkowa* [w:] *Malarstwo Gotyckie* 2004, t. 2, s. 182.
- Secomska 2004:** Krystyna Secomska, *Tryptyk Świętej Trójcy* [w:] *Malarstwo Gotyckie* 2004, t. 2, s. 194–195.
- Seiberl 1935:** Herbert Seiberl, *Die Plastik des frühen 16. Jahrhunderts in Wien und Niederösterreich*, Wien 1935.
- Sękowska 2011:** Anna Sękowska, *Szesnastowieczny portret Zygmunta I Starego w katedrze krakowskiej i zagadnienie malarstwa klejowego na płótnie bez zaprawy*, Kraków 2011 (*Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, 21).
- SGKP:** *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 1–16, Warszawa 1880–1902.
- Sichergestellte Kunstwerke 1940:** *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*, [Berlin] 1940.
- Sikora 1979:** Franciszek Sikora, *Ożarowski Sylwester* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 24, Wrocław 1979, s. 679–680.
- Silver 1983:** Larry Silver, *Forest Primeval: Albrecht Altdorfer and the German Wilderness Landscape*, „*Simiolus*”, 13, 1983, nr 1, s. 4–43.
- Silver 2008:** Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008.
- Sinko-Popielowa 1937:** Krystyna Sinko-Popielowa, *Hans Dürer i Cebes wawelski*, „*Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*”, 1937, s. 141–163.
- Sitek 2016a:** Masza Sitek, *Hans von Kulmbach in Poland: on the writing of the story*, „*Kunsttexte.de*”, t. 3, 2016, s. 1–14, dostępne online: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8228> [stan na 31 V 2020].
- Sitek 2016b:** Masza Sitek, *Overlapping revelations: a folding altarpiece by Hans Süss von Kulmbach and the Boner chapel* [w:] *Klappeffekte: faltbare Bildträger in der Vormoderne*, Hrsg. David Ganz, Marius Rimmelmele, Berlin 2016, s. 287–307.
- Sitek 2017:** Masza Sitek, *Just what is it that makes identification-portrait hypotheses so appealing?: on why Hans Süss von Kulmbach ‘must’ have portrayed John Boner*, „*Journal of Art Historiography*”, 17, 2017, s. 1–20.
- Sitek 2018:** Masza Sitek, „*Uczeń Albrechta Dürera w Polsce*”. *Między źródłem a interpretacją | „Der Schüler von Albrecht Dürer in Polen”*. *Zwischen Quelle und Auslegung* [w:] Kat. wyst. Kraków 2018, s. 39–81.
- Sitek 2021:** Masza Sitek, *Prace Hansa Süssa von Kulmbach (zm. 1522) dla zleceniodawców w Polsce*, praca doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Marka Walczaka, prof. UJ, Kraków 2021.
- Skrabski 2020:** Józef Skrabski, *Matka Boska z Dzieciatką* [w:] *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, Kraków 2020, dostępne online: <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/matka-boska-z-dzieciatką-21> [stan na: 6 II 2020].
- Sławińska 2015:** Joanna Sławińska, *Kaplica ogrojcowa przy kościele św. Barbary w Krakowie*, Kraków 2015.
- Smoleń 1971:** Władysław Smoleń, *Konstrukcja gotyckich ołtarzy w Polsce*, „*Roczniki Humanistyczne*”, 19, 1971, z. 5, s. 5–17.

- Smoleń 1987:** Władysław Smoleń, *Ilustracje święt kościelnych w polskiej sztuce*, Lublin 1987.
- Sokołowski 1883:** Marian Sokołowski, *Hans Suess v. Kulmbach, jego obrazy w Krakowie i jego mistrz Jacopo dei Barbari*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 2, 1883, z. 3–4, s. 53–119.
- Sokołowski 1892a:** Marian Sokołowski, *Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*, Lwów 1892.
- Sokołowski 1892b:** Marian Sokołowski, *Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*, „Kwartalnik Historyczny”, 6, 1892, nr 2, s. 229–276.
- Sokołowski 1901:** Marian Sokołowski, *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.*, Kraków 1901.
- Sokołowski 1902:** Marian Sokołowski, *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 7, 1902, z. 1–2, kol. 79–240.
- Söll-Tauchert 2010:** Sabine Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545): Selbstbildnis und Selbstinszenierung*, Köln–Weimar–Wien 2010.
- Spodaryk 2016:** Adam Spodaryk, *Obraz Zaśnięcie Matki Boskiej autorstwa naśladowcy Michaela Lancza z Kitzingen w Muzeum Czartoryskich w Krakowie* [w:] *Imagines pictae. Studia nad malarstwem gotyckim w Polsce*, red. Wojciech Walanus, Marek Walczak, Kraków 2016, s. 101–117.
- Spodaryk 2018:** *Mistrz i Katarzyna: Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa* [w:] Kat. wyst. Kraków 2018, s. 338–340, nr 17 (oprac. Adam Spodaryk).
- Spodaryk 2020–2021:** Adam Spodaryk, *Zaginiony ołtarz Michała Lancza z Kitzingen z kaplicy Nawrócenia św. Pawła w kościele Mariackim w Krakowie* [w:] „*Jako serce pośrodku ciała...*”. *Kultura artystyczna kościoła Mariackiego w Krakowie*, Kraków 2020–2021, s. 261–269, 584–586.
- Spodaryk 2023:** Adam Spodaryk, *Izabela z Flemmingów Czartoryska i eksploracja „ruin” kościoła św. Michała na Wawelu w świetle źródeł pisanych*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, 120, 2023 (złożony do druku).
- Stadler 1936:** Franz Stadler, *Hans von Kulmbach*, Wien 1936.
- Stadlober 2006:** Magrit Stadlober, *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Wien 2006.
- Stafski 1978:** Heinz Stafski, *Zur Rezeption der Renaissance in der Altarbaukunst Süddeutschlands*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 41, 1978, s. 134–147.
- Starzyński 2011:** Marcin Starzyński, *Stanisława Samostrzelnika renesansowa dekoracja heraldyczna klasztoru Cystersów w Mogile*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 73, 2011, s. 7–26.
- Stebelski 1957:** Adam Stebelski, *Dzieje zniszczenia Archiwum Głównego Akt Dawnych*, [w:] *Straty archiwów i bibliotek warszawskich w zakresie rękopiśmiennych źródeł historycznych*, t. 1: *Archiwum Głównie Akt Dawnych*, red. Adam Stebelski, Warszawa 1957.
- Steiner 2001:** Irene Steiner, *Totengedächtnismale der frühen Neuzeit des Wiener Stephansdomes: Grabplatten, Grabdenkmäler, Totivtafeln und Epitaphe von 1500–1530*, Wien 2001.
- Stębowska 1907:** Konstancja Stębowska, *Przyczynki do stosunków Kulmbacha z Polską i do jego działalności w Krakowie*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 8, 1907, z. 1–2, s. 21–24.
- Strauss 1980:** Walter Strauss, *The Woodcuts and Woodblocks of Albrecht Dürer*, New York 1980.
- Strieder 1993:** Peter Strieder, *Tafelmalereien in Nürnberg 1350–1550*, Königstein in Taunus 1993.
- Studničková 2009:** Milada Studničková, *A Lifelike Fly in Margins of Manuscripts: a Symbol as Tromp l’Oeil*, „*Ikon: Časopis za ikonografske studije*”, 2, 2009, s. 253–261.
- Studničková 2012:** Milada Studničková, *A theological Metaphor as an Object. A Fly and Spectacles* [w:] *The challenge of the object: 33rd congress of the International Committee of the History of Art*, Nürnberg 2012, s. 185–188.
- Suckale 2010:** Robert Suckale, *Die Bekehrung des Paulus, ein verschollenes Bild aus dem Umkreis Hans Siebenbürgers* [w:] *Bonum ut pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*, ed. L. Varga et al., Budapest 2010, s. 323–332.
- Sulewska 2016:** Renata Sulewska, *Szesnastowieczne pomniki nagrobne biskupów krakowskich i ich funkcje sepulkralne* [w:] *Działalność fundacyjna* 2016, s. 101–121.
- Sygański 1901–1902:** Jan Sygański, *Historia Nowego Sącza od wstąpienia dynastji Wazów do pierwszego rozbioru Polski*, t. 1: *Obraz dziejów wewnętrznych miasta*, Lwów 1901; t. 2: *Obraz urzędzeń cywilnych oraz życia mieszczaństwa w epoce Wazów*, Lwów 1901; t. 3: *Zabytki dziejowe miasta*, Lwów 1902.
- Symbolische Jagd:** *Symbolische Jagd*, Schweizerische Gesellschaft für Symbolforschung / Société Suisse de Recherches en Symbolique, dostępne online: [www.symbolforschung.ch/jagd.html](http://www.symbolforschung.ch/jagd.html) [stan na: 2 VII 2019].
- Szablowski 1936:** Jerzy Szablowski, *Tryptyk w Mikuszowicach (Ze studiów nad malarstwem krakowskim drugiej połowy XV wieku)*, „*Rocznik Krakowski*”, 27, 1936, s. 3–42.
- Szewczyk 2009:** Aleksandra Szewczyk, *Mecenat artystyczny biskupa wrocławskiego Jana v Thurzona (1506–1520)*, Wrocław 2009.
- Świszczowski 1955:** Stefan Świszczowski, *Ołtarz renesansowy z kaplicy św. Trójcy na Wawelu: Problem rekonstrukcji i autorstwa*, „*Studia do Dziejów Wawelu*”, 1, 1955, s. 113–137.
- Teget-Welz 2016:** Manuel Teget-Welz, *Die Kunst der Reproduktion. Daniel Hopfer und die Augsburger Re-*

- naissanceskulptur [w:] *Kunst-Kontexte*, Hrsg. Hans-Christoph Dittscheid, Doris Gerstl, Simone Heppers, Petersberg 2016, s. 262–271.
- Teget-Welz 2018:** Manuel Teget-Welz, *Cranach trifft Dürer. Facetten einer Künstlerbegegnung* [w:] *Zeichnen in Cranachs Werkstatt. Die sächsischen Zeichnungen der Renaissance in der Universitätsbibliothek Erlangen*, Hrsg. Hans Dickel, Petersberg 2018, s. LI–LXX.
- The Altarpiece 1990:** *The Altarpiece in the Renaissance*, ed. Peter Humfrey, Martin Kemp, Cambridge 1990.
- The Illustrated Bartsch: The Illustrated Bartsch**, vol. 1–, New York 1978–.
- Thun 2018a:** Agnes Thun, *Cranach Hieronymusbilder und die Natur* [w:] Kat. wyst. Innsbruck 2018, s. 7–20.
- Thun 2018b:** Agnes Thun, *Cranachs Innsbrucker Hieronymusbild. Neues zur Provenienz* [w:] Kat. wyst. Innsbruck 2018, s. 37–41.
- Thun 2018c:** Agnes Thun, *Cranachs Innsbrucker Hieronymusbild. Die Sprache der Natur* [w:] Kat. wyst. Innsbruck 2018, s. 97–107.
- Thürlemann 1992:** Felix Thürlemann, *Das Lukas-Triptychon in Stolzenhain: Ein verlorenes Hauptwerk von Rogier Campin in einer Kopie aus der Werkstatt Derrick Baegerts*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 55, 1992, s. 54–543.
- Tietze 1923:** Hans Tietze, *Albrecht Altdorfer*, Leipzig 1923.
- Tomkiewicz 1949:** Władysław Tomkiewicz, *Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów niemieckich w latach 1939–1945*, t. 1: *Malarstwo obce*, „Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań”, 9, 1949.
- Tomkowicz 1904:** Stanisław Tomkowicz, *Bielany*, Kraków 1904 (*Biblioteka Krakowska*, 26).
- Tomkowicz 1905:** Stanisław Tomkowicz, *Galerya portretów biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie*, Kraków 1905 (*Biblioteka Krakowska*, 28), s. 6.
- Tomkowicz 1906:** Stanisław Tomkowicz, *Raciborowice*, Kraków 1906 (*Biblioteka Krakowska*, 33).
- Tomkowicz 1908:** Stanisław Tomkowicz, *Zabudowania Wawelu i ich dzieje*, Kraków 1908 (*Grono Konserwatorów Galicyi Zachodniej*, 4).
- Tomkowicz 1910:** Stanisław Tomkowicz, *Zabytki sztuki w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 12, 1910, s. 1–22.
- Tomkowicz 2008:** *Stanisława Tomkowicza Inwentarz zabytków powiatu limanowskiego. Z rękopisów Autora wydali i własnymi komentarzami opatrzyli Piotr i Tadeusz Łopatkiewiczowie*, Kraków 2008.
- Torbus 2014:** Tomasz Torbus, *Das Königsschloss in Krakau und die Residenzarchitektur unter den Jagiellonen in Polen und Litauen (1499–1548)*, Ostfildern 2014 (*Studia Jagellonica Lipsiensia*, 18).
- Török 1973:** Gyöngyi Török, *Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä*, „Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae”, 19, 1973, nr 3–4, s. 151–205.
- Trybowski, Zagórowski 1961:** Ignacy Trybowski, Olgierd Zagórowski, *Retabulum renesansowe z katedry krakowskiej*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 2, 1961, s. 450–454.
- Tschetschik-Hammerl 2018:** Ksenija Tschetschik-Hammerl, *Dürer-Monogramm als Gegenstand der Nachahmung im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, „Kunsttexte.de. Kritische Texte und Bilder zur Geschichte der Kunst”, 2018, nr 3: *Renaissance*, dostęp online: [https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20223/KT\\_2018-3%20Hammerl.pdf](https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20223/KT_2018-3%20Hammerl.pdf) [stan na: 6 VIII 2019].
- Urbańska, Niezabitowski 1991:** Bożena Urbańska, Michał Niezabitowski, *Powstanie i rozwój krakowskiego cechu stolarzy do poł. XVI wieku*, „Krzysztofory”, 18, 1991, s. 7–17.
- Wagini 1995:** Susanne Wagini, *Der Ulmer Bildschnitzer Daniel Mauch (1477–1540). Leben und Werk*, Stuttgart 1995.
- Wagner 1972:** Anni Wagner, *Die Monatsbilder des Hans Wertinger*, „Die Kunst und das schöne Heim”, t. 84, 1972, s. 18–22.
- Walanus 2006:** Wojciech Walanus, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490–1540*, Kraków 2006.
- Walanus 2016:** Wojciech Walanus, *Zwieńczenia półkoliste w małopolskich nastawach ołtarzowych pierwszej połowy XVI wieku* [w:] *Imagines pictae. Studia nad malarstwem gotyckim w Polsce*, red. Wojciech Walanus, Marek Walczak, Kraków 2017, s. 117–133.
- Walicki 1932/1933:** Michał Walicki, [rec.] *Stefania Zahorska, Dzieje malarstwa polskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 1, 1932/1933, s. 224
- Walicki 1937:** Michał Walicki, *Le peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons*, Paris 1937.
- Walicki 1954:** Michał Walicki, *Epitafium Jana Sakrana*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 16, 1954, s. 40–52.
- Walicki 1955:** Michał Walicki, *Polskimi śladami Kulmbacha*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 17, 1955, s. 164–173.
- Walicki 1957:** Michał Walicki, *Renesansowy tryptyk z Warty*, „Studia Muzealne”, 2, 1957, s. 71–111.
- Walicki 1961:** Michał Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961.
- Walicki 1962:** Michał Walicki, *Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 24, 1962, s. 383–399.
- Walicki 1963:** Michał Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1963.
- Walicki 1965:** Michał Walicki, *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965.

- Walicki 1971:** Michał Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1971.
- Warnke 1985:** Martin Warnke, *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
- Ważny 2007:** Tomasz Ważny, *Analiza dendrochronologiczna obrazu „Portret Christoph von Suchten”*, dokumentacja badań przeprowadzonych w Pracowni Badań Dendrochronologicznych Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika, 13 XII 2017.
- Weerth 1999:** Elsbeth de Weerth, *Die Ausstattung des Frankfurter Domes*, Frankfurt am Main 1999.
- Weissenberger 1951:** Paulus Weissenberger, *Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte mainfränkischer Benediktiner- und Zisterzienserklöster*, „Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst”, 3, 1951, s. 163–222.
- Weizsäcker 1923:** Heinrich Weizsäcker, *Die Kunstschatze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a.M.*, München 1923.
- Weniger 2009:** Matthias Weniger, *Neues zu Hans Wertinger und seinen Porträts* [w:] Kat. wyst. Landshut 2009, s. 64–81.
- Weniger 2010:** Matthias Weniger, *Original, Replik, Kopie. Zur Porträtproduktion in der Werkstatt von Hans Wertinger*, [w:] *Original – Kopie – Zitat*, Hrsg. Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding, München 2010, s. 297–308.
- Wiegand 1938:** Eberhard Wiegand, *Der Meister des Gutenstettener Altars*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 5, 1938, s. 125–141.
- Wierzbowski 1910:** Teodor Wierzbowski, *Matriculum Regni Poloniae Summaria*, VI, I, Varsoviae 1910.
- Winckler 1952:** Friedrich Winckler, *Die Mischtechnik der Zeichnungen Grünewalds*, „Berliner Museen. Berichte aus den ehemaligen preußischen Kunstsammlungen”, seria nowa, 2, 1952, s. 32–40.
- Winkler 1936–1939:** Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Bd. 1–4, Berlin 1936–1939.
- Winzinger 1963:** Franz Winzinger, *Albrecht Altdorfer. Grafik. Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen*, München 1963.
- Witkowska-Żychiewicz 1967:** Teresa Witkowska-Żychiewicz, *Krakowskie malarstwo epitafilejne 1500–1800*, Kraków 1967, s. 5–42.
- Witkowski, Pawełkowicz 2021:** Michał Witkowski, Sylvia Svorová Pawełkowicz, *Handel pigmentami miedziowymi ze złóż świętokrzyskich w świetle źródeł archiwalnych*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 52, 2021, s. 331–352.
- Woldt 2008:** Isabella Woldt, *Krakau – Nürnberg: Wirtschaftliche Partnerschaft und Kunsttransfer in der Frühen Neuzeit – Fallbeispiel: Das Callimachus-Epithaph von Veit Stofß und der Peter Vischer-Werkstatt* [w:] *Frankens Städte und Territorien als Kulturdrehscheibe. Kommunikation in der Mitte Deutschlands*, Hrsg. Wolfgang Wüst, Ansbach 2008, s. 56–86.
- Wolf Huber 2006:** Wolf Huber. *Der Annenaltar für Feldkirch, 1521*, Hrsg. Gerbert Frodl, Wien 2006.
- Wood 1993:** Christopher Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Chicago 1993.
- Wuttke 1967:** Dieter Wuttke, *Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 30, 1967, s. 321–325.
- Wydra 2015:** Wiesław Wydra, [Wstęp] [w:] *Modlitewnik Olbrachta Gasztołda kanclerza wielkiego litewskiego 1528 r. Facsimile*, Poznań 2015, s. 5–41.
- Wyszyńska 2015:** Anna Wyszyńska, *Zygmunt I Stary i XVI-wieczna moda europejska* [w:] *Patronat artystyczny Jagiellonów*, red. Marek Walczak, Piotr Węcowski, Kraków 2015, s. 81–91.
- Z protokołów posiedzeń 1900:** *Z protokołów posiedzeń Grona*, „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, 1, 1900, s. 333–456.
- Zagórowski 1956:** Olgierd Zagórowski, *Architekt Kacper Bażanka, około 1680–1726*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 18, 1956, s. 84–122.
- Zahorska 1932:** Stefania Zahorska, *Dzieje malarstwa polskiego*, Warszawa 1932.
- Zalewska 1999:** Katarzyna Zalewska, *Modlitwa i Obraz. Średniowieczna ikonografia różańcowa*, wyd. 2, Warszawa 1999.
- Zdanowski 1927:** Joseph Zdanowski, *Hans Suess von Kulmbach. Sein Leben und seine Werke*, Kielce 1927.
- Zdanowski 1932:** Józef Zdanowski, *Obrazy cechowe kieleckiego Muzeum Diecezjalnego*, Kielce 1932.
- Ziemia 2008:** Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500. Niderlandzkie malarstwo tablicowe*, t. 2, Warszawa 2008.
- Ziemięcki-Nieczuja 1891a:** Teodor Ziemięcki-Nieczuja, *Hans Dürer, malarz nadworny Zygmunta I*, „Świat”, 3, 1890, s. 418–419.
- Ziemięcki-Nieczuja 1891b:** Teodor Ziemięcki-Nieczuja, *Hans Dürer, malarz nadworny Zygmunta I*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 4, 1891, s. IX.
- Zinkiewicz-Ryndziewicz 1978:** Aniela Zinkiewicz-Ryndziewicz, *Gotycko-renesansowy obraz Nawrócenie Szawła z Jurkowa k. Czchowa w tarnowskim Muzeum Diecezjalnym*, „Rocznik Humanistyczny”, 26, 1978, z. 4: *Historia Sztuki*, s. 55–69.
- Ziomecka 1976:** Anna Ziomecka, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, 10, 1976, s. 7–146.
- Zlat 2008:** Mieczysław Zlat, *Sztuka polska. Renesans i manieryzm*, Warszawa 2008.

**Zwolińska 2018:** Elżbieta Zwolińska, *Pytania o muzykę w kościele Mariackim w Krakowie w pierwszej połowie XVI stulecia i o postać Jana z Lublina*, „Muzyka”, 63, 2018, s. 3–42.

**Żakowicz 2004:** Aleksander Żakowicz, *Fotografowie zawodowi w latach 1860–1914*, [w:] *Dawna fotografia lwowska 1839–1939*, red. Aleksander Żakowicz, Lwów 2004.

**Żmudziński 2002:** Jerzy Żmudziński, *Kaplica Kaufmanów w wieży południowej Kościoła Mariackiego w Krakowie (XVI–XVII w.). Na granicy przestrzeni publicznej i prywatnej miasta* [w:] *Mecenat artystyczny a oblicze miasta. Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków 8–10 XI 2007, red. Dariusz Nowacki, Kraków 2008, s. 33–55.





## SUMMARY

# Michael Lancz of Kitzingen – Franconian painter in Kraków (1507–1523)

Michael Lancz of Kitzingen was a Franconian painter active in Kraków in the years 1507–1523. His date of birth and his fate before he arrived in Kraków are not traceable in the existing sources, but relatively numerous written records concerning him have been preserved in the capital of the Kingdom of Poland. In 1507, with the surety of the senior painters' guild, he accepted the right to reside in Kraków, and in 1508, together with his five assistants, he began working on the painting decoration of the newly constructed westerly wing of the Wawel Royal Castle. Perhaps he also worked on the decoration of the northerly wing, although the scarcity of the surviving accounts does not allow us to formulate a conclusive verdict on this issue. It is possible that he performed various works at Wawel up until 1517, when the greater involvement of the painter in the affairs of the guild can be traced in the written sources. In Kraków, he earned his wealth, won prestige (he married into the city patriciate and held the position of an elder of the painters' guild), and he gained powerful clients in the persons of king Sigismund I, bishop Jan Konarski, and Paul Kaufman. He also bore the honourable title of the royal painter. Among the approximately 80 painters known from Kraków's written sources from the first half of the sixteenth century, at least a dozen came from the southern areas of the Holy Roman Empire. Some of them were associated with the emergence of new art forms in Kraków, different

from the traditional schemes developed in local workshops throughout the fifteenth century. Michael Lancz is one of the few painters of that time confirmed by written sources, whose name can be convincingly connected to specific, surviving works. Three of his signed works are known: *The Penitent Saint Jerome*, 1507 (Poznań, Archdiocesan Museum, inventory no. MAdP 7223); the triptych of the *Dormition of the Virgin Mary* (1521, National Museum in Kraków, inventory no. MNK I-851/1-10); and the now-lost *Retable of the Conversion of St. Paul* (1522, from the altarpiece of the Kaufman chapel in the south tower of St. Mary's Church in Kraków).

Polish history of art has so far published few monographic studies of painters of the fifteenth and sixteenth centuries active in the former Kingdom of Poland. The following dissertation is intended to offer a small step in contribution towards filling this important gap. It is also a reference to the long tradition of research on painting, conducted to date in Kraków's scientific institutions: the Institute of Art History of the Jagiellonian University, the Academy of Fine Arts in Kraków, the National Museum in Kraków, the Wawel Royal Castle, the Academy of Arts and Sciences, and the Institute of History of Art and Culture at the University of the Pope John Paul II in Kraków. The present work is the first attempt, in more than 50 years, to provide a monographic study of the life and work of Michael Lancz from Kitzingen. Over that

time, there has been a substantial increase in the body scientific literature, which made it possible to conduct comparative research and consider Lancz's work in the broader context of European art.

The first chapter discusses the state-of-the-art and future perspectives of research into Renaissance painting in Małopolska in the first half of the sixteenth century, and it describes the existing body of research on the life and activity of Michael Lancz of Kitzingen. The second chapter deals with mentions of the painter in written sources, and contains their critical analysis. On that basis, conclusions regarding the life and work of the said artist were formulated. Separate subchapters discuss the issues of the painter's life as a citizen and member of the guild, his activity at the Wawel hill, and the nature of his relations with the royal court and with bishop Jan Konarski, as they emerge from written sources. The third chapter discusses the state of research and the history of three known signed works by Lancz – signed, and therefore unquestionably linked to him – the painting *Saint Jerome the Penitent*, the altarpiece of the *Dormition of the Virgin Mary*, and the lost retable depicting the *Conversion of St. Paul*. The works listed above constitute the main historical material, which is analysed in subsequent parts of the present work. The fourth chapter describes Michael Lancz's painting and drawing technique with particular emphasis on underdrawing. Apart from other methods, considerations on the techniques used in the painter's signed works became the basis for a critical analysis of the attribution of works' authorship to Lancz, as proposed in the literature on the subject. The fifth chapter is devoted to this particular issue. It is divided into three subsections. The first subsection discusses attributions that cannot be convincingly rejected or accepted due to the fact that the works attributed to Lancz have not been preserved. The second presents a critique of various proposed attributions put forward in the literature. The third subchapter is a micro-monograph of a painting hitherto considered to be the work of one of Michael Lancz's followers – namely, the *Dormition of the Virgin Mary* in the collection of the Czartoryski Museum in Kraków – which the author of this work, based on the analysis of written sources, proposes to be dated earlier than previously postulated, and on the basis

of formal analysis and a detailed inspection of the preparatory drawing and painting technique – he believes it to be associated with master Michael. The sixth chapter discusses the genesis of artistic means used by the painter from Kitzingen, and above all, the sources of compositional solutions that he uses in his work. In the seventh chapter, despite the lack of written sources, based primarily on the analysis of the works themselves, an attempt was made to reconstruct the organization of work in the master's workshop. The eighth chapter deals with the relationship between the work of Michael Lancz from Kitzingen, and the art of Kraków and Europe. In separate subchapters, the following issues are discussed: the painter's signatures, representations of nature in the painting *Saint Jerome Penitent in the Desert* in the Archdiocesan Museum in Poznań, as well as various motifs present in Lancz's work, such as putti or spatial nimbuses. The last subchapter is a critical analysis of Michael Lancz's connections with Kraków book illustration, as postulated by Goetel-Kopff. The ninth chapter, which constitutes an independent, stand-alone argument, is devoted to the reconstruction and analysis of the genesis of the painter Michael's retable forms. The tenth chapter discusses the influence exerted by the master from Kitzingen on painting in Małopolska in the first half of the sixteenth century.

The article discusses the work of the artist in question, using the research opportunities offered by the contemporary methodology of art history. Not without significance is also the technological progress, which facilitated taking infrared photos of the painter's works, and that in turn made it possible to analyse the underdrawings made by him. This resulted in new findings relating his works, and led to the verification of previous attributions.

Written records were also re-interpreted, although their range was not significantly expanded. A contemporary critical approach to sources allows us to reject the narratives spun by researchers who saw Lancz as a court painter, although this type of function was not formally present at the royal court in Kraków at that time. An in-depth reading of accounts of the construction and decoration works conducted in the Renaissance residence at Wawel, despite the small number of surviving records and their conciseness, now allows a better understanding of Lancz's role

in creating decorations for the rooms of the newly built parts of the castle. The concept according to which the master from Kitzingen was the court painter for the Bishop of Kraków, Jan Konarski, was also revised. Furthermore, efforts were made to shed light on the relationship between the painter and the hierarch, but these remarks do not pretend to go beyond a contribution towards future research on the artistic patronage of the bishop. Kraków sources reveal the image of Michael Lancz as a late medieval painter and a wealthy, honourable citizen with connections among the elite of the state, church, and city. However, it seems that these connections were the sole result of his professional activity, and concerned only that sphere. He was not a royal courtier; neither is there any indication that he had any contacts with the scholarly community. Unfortunately, we still know next to nothing about the painter's life before his appearance in Kraków. The renewed source query did not reveal any records of his life or activities prior to his arrival in Kraków, but it cannot be ruled out that such sources will be discovered in the future.

The dissertation devoted most space to the formal and genetic analysis of Michael Lancz's works. As a result of the juxtaposition and analysis of objects hypothetically attributed to him, his oeuvre was put in order, rejecting most of the hitherto prevailing attributions. In two cases, categorical resolution of the issue of authorship was refrained from, because, according to the author of these words, there are insufficient grounds for this. These works include the lost *Crucifixion*, once located in Lviv, and the unpreserved and unknown portrait of Bishop Jan Konarski in the cloister of the Franciscan monastery in Kraków. There are rational arguments behind linking them with Lancz; nevertheless, neither of the two works, being inaccessible to researchers, can be subjected to an in-depth analysis. As part of organizing Lancz's painting legacy, the issue of the authorship and dating of the painting *Dormition of the Virgin Mary*, currently located in the Princes Czartoryski Museum in Kraków, was reconsidered. The analysis of the image was based on the written sources (currently better recognized), on the results of conservation research, and on infrared photographs. Until recently, the work was considered to be the creation of a follower of the master from Kitzingen, and it was dated to

around 1530. The author of these words upheld the connection of the said painting, postulated by Kłosińska, with the foundation of Sylwester Ożarowski for the chapel of Bishop Jan Grot, but, based on records in written sources, he can ascertain that the work was created between 1522 and the beginning of 1523. The commission of the painting by a member of the social elite, closely related to the king and his court, and the numerous similarities of the painting to the works of Michael Lancz of Kitzingen, in his opinion, give grounds to attributing the authorship of the said work to the Franconian painter.

The analysis of the painting technique of Lancz's works, the form of the altar retables, and the peculiarities of the iconography of his works (especially *Saint Jerome the Penitent*) allows us to draw cautious conclusions about the sources of his work, as well as his fate before his appearance in Kraków. Contrary to what has been claimed so far, his art is not so much eclectic, with the predominant influence of Albrecht Dürer, but instead seems to be arising from two main sources: the early works of the Nuremberg master, and the oldest works of Lucas Cranach the Elder. Lancz's biography before his arrival in Kraków seems to exhibit some similarities with the equally enigmatic early years of the master from Kronach. As in the case of the latter, Lancz's use of reddish underpainting allows us to assume that he was in Nuremberg around 1500. Thus, the use of this technique by the painter from Kitzingen corresponds to his biography as it has been reconstructed so far. Before 1507, he was supposed to learn a trade in Nuremberg, whence he came to Kraków as a mature artist. Already back in Nuremberg, Lancz could have encountered not only the works of Dürer, but also that of Cranach, who, according to Gunnar Heydenreich, studied in the local workshop of Michael Wolgemut (1434–1519). Perhaps Lancz was also educated in the same workshop. In the light of the findings of the present work, however, this would seem contrary to what was previously believed – namely, we conclude that Michael Lancz did not come to Kraków directly from Franconia. The convergence of some solutions for the construction of the retable of the *Dormition of the Virgin Mary* commissioned by bishop Jan Konarski with the works of Viennese stonemasonry, and above all the stylistic and iconographic affinity of the Poznań painting *Saint*

*Jerome the Penitent* with the Viennese works of Lucas Cranach the Elder, lead to the hypothesis that Lancz, like Cranach, left Nuremberg and stayed for some time in Vienna. Cranach arrived in Lower Austria around the age of 28, and although he undertook some *ad hoc* ambitious work there, he left behind no archival records. What, then, was his status? He was certainly not a student, nor a disciple, because the importance of the works he left behind would contradict this. His paintings stand out above the typical quality level of the local art. For the same reasons, any hypotheses of his role as a collaborator or journeyman must be rejected. He also could not have been a master, because he was still a bachelor at the time, and there is no indication that he obtained the citizenship of Vienna or belonged to the guild. Perhaps he was protected from the repressions of the professional corporation by his connections with the university community (although he did not matriculate at the university) or by powerful protectors. If Michael Lancz was indeed also in Vienna, then what was his status there? He could have been an associate of Cranach, for example, but the current knowledge of the early works of this great artist is not sufficient to draw such conclusion. It seems that later the painters did not maintain meaningful contacts. In the work of Lancz, apart from the knowledge of woodcuts by the master from Kronach, the influence of his Wittenberg workshop is not visible. In the paintings of the Cracovian painter, we will not see the rich costumes emblematic of Cranach's works at that time, typical of the fashion prevailing at the Saxon court. Unlike Cranach, Lancz created the illusion of space, especially interiors. His compositions are crowded, the figures more monumental, and the linear perspective is of much lesser importance, and in most cases it is not drawn correctly. It seems doubtful that Lancz was able to draw in linear perspective at all, even in such a basic scope as, for example, the Silesian Master of Lubin Altars could. Lancz's compositions also lack clear horizontal accents, whereas the space is constructed in a way more reminiscent of the earliest works of Dürer and Cranach the Elder – with their use of planes and overlapping perspective.

The influence of the art of his contemporaries on Lancz's painting during his stay in Kraków was primarily the result of the reception of graphic patterns. He mainly used

engravings by Albrecht Dürer, by Martin Schongauer and, to a lesser extent, by Lucas Cranach the Elder. However, as has been pointed out many times in this dissertation, he did not copy the composition, but instead he created his own, while drawing individual motifs and fragments of representations from various engravings. Compositions of paintings *Conversion of St. Paul* from the Kaufman Chapel and *Dormition of the Virgin Mary* in the collection of the Princes Czartoryski Museum demonstrate that he was able to show considerable inventiveness in their construction. It should also be emphasized that Lancz was to some extent familiar with Italian art, or at least with Italian graphic art, as evidenced by his use of Marcantonio Raimondi's engraving as the prototype for the composition of *The Entombment of Christ* in the predella of the lost retable financed by Paweł Kaufman. The Franconian painter was certainly a skilled compiler, and he was able to draw on various traditions. As it seems, however, he was not only a passive recipient of various phenomena, but he was aware of the current problems of painting. This is evidenced by the painting technique he used, by the form of altar retables, by his signatures, as well as the use of arabesque ornaments, garlands, putti and the motif of an illusionistically painted fly. Michael Lancz, as a man of his time, was above all a craftsman who – although he received humanistic impulses, as evidenced by the *Penitent Saint Jerome* – was less interested in creating complicated literary references or presenting nature for its own sake than in showing the divine activity of salvation through it, which would have been in accordance with the desire of his pious benefactor. Of course, the animals in the Poznań painting can be identified taxonomically, but it does not seem that the painter pursued verisimilitude as an important goal of his.

In the light of current knowledge about the painting of Małopolska in the first decades of the sixteenth century, it is difficult to answer the question about the place of Michael Lancz of Kitzingen within the art of Kraków at that time. Although the image of a highly valued and well-paid painter emerges from written sources, we know little about his students and collaborators, and about the organization of work in his workshop. His artworks provide us with more information. The paintings in the parish church in Męcina

and in the Camaldolese monastery in Bielany seem to evidence that Lancz left behind artistic successors, who created in a similar manner and used the techniques of painting (though not reddish underpainting) and drawing techniques that they took over from him. An example of a more superficial reception of Lancz's paintings is found in the works of the Master of the Triptych from Klimkówka, the paintings with scenes of the legend of Saint Nicholas of Bari at the Princes Czartoryski Museum in Kraków, and the *Dormition of the Virgin Mary* in Nowy Korczyn. It is difficult to assess what kind of influence the work of the master from Kitzingen had on the appearance of various motifs originating from the South German art at the time (including costumes, ornaments, and compositional motifs) in Małopolska painting in the first decades of the sixteenth century, but it seems that a more correct trajectory is to consider their

occurrence as an effect of the reception of graphic patterns. Threads referring to the humanistic content in Lancz's works – it would seem – were not taken up in Kraków, and representatives of the mainstream production of panel paintings in Małopolska remained indifferent to his works in this respect. It also seems, however, that Lancz had an impact on the production of retables in the capital in the 1520s and 1530s. We probably owe it to him that the finials of altarpieces in the form of a semi-circular lunette with a painted image became popular here. Further conclusions about the place of Michael Lancz of Kitzingen in the art of Kraków require a better recognition of the so-called Renaissance painting in Kraków in the first decades of the sixteenth century. However, it seems futile to expect a significant extension of the historic material, enabling the study of workshop connections.



# Spis ilustracji

## Rozdział 1

1. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Hieronim pokutujący na pustyni*, 1507, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, nr inw. MAdP 7223 (fot. Paweł Gąsior)
2. Retabulum z r. 1893 w prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie, z obrazami Michała Lancza (1522) z kaplicy Kaufmanów tym w kościele. Obrazy zaginione w czasie drugiej wojny światowej (fot. Adolf Guzik, 1940 (?), zbiór prywatny ks. Piotra Guzika)
3. *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz środkowy niezachowanego retabulum skrzydłowego, ok. 1520, Muzeum Diecezjalne w Kielcach, nr inw. MD/M/20 (fot. Paweł Gąsior)
4. Michał Lancz z Kitzingen, retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/1-10 (fot. Paweł Gąsior)
5. *Ukrzyżowanie*, 1. ćwierć XVI w., Lwów (?). Obraz zaginiony (fot. zakład Edwarda Trzemeskiego we Lwowie, wg Kopera 1926, il. 9 na s. 104)
6. *Portret Krzysztofa von Suchtena*, 1507, w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/343/M (fot. MNG)

## Rozdział 3

7. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Hieronim pokutujący na pustyni*, 1507, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, nr inw. MAdP 7223 (fot. Paweł Gąsior)
8. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Hieronim pokutujący na pustyni* (fragment), 1507, Muzeum

Archidiecezjalne w Poznaniu, nr inw. MAdP 7223 (fot. Paweł Gąsior)

9. Michał Lancz z Kitzingen, retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/1-10 (fot. Paweł Gąsior)
10. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/1 (fot. Paweł Gąsior)
11. Michał Lancz z Kitzingen, *Męczeństwa św. Barbary*, kwatera na awersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2 (fot. Paweł Gąsior)
12. Michał Lancz z Kitzingen, *Chrzest Chrystusa w Jordanie*, kwatera na awersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2 (fot. Paweł Gąsior)
13. Michał Lancz z Kitzingen, *Męczeństwo św. Katarzyny*, kwatera na awersie prawego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3 (fot. Paweł Gąsior)
14. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Jan na Patmos*, kwatera na awersie prawego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3 (fot. Paweł Gąsior)
15. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Hieronim*, kwatera na rewersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2 (fot. Paweł Gąsior)

16. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Augustyn*, kwatera na rewersie lewego skrzydła retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej*, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2 (fot. Paweł Gąsior)
17. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Ambroży*, kwatera na rewersie prawego skrzydła retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej*, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3 (fot. Paweł Gąsior)
18. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Grzegorz (?)*, kwatera na rewersie lewego skrzydła retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej*, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3 (fot. Paweł Gąsior)
19. Michał Lancz z Kitzingen, *Ostatnia Wieczerza*, predella retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej*, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/5 (fot. Paweł Gąsior)
20. Michał Lancz z Kitzingen, *Koronacja Matki Boskiej*, zwieńczenie retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej*, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/4 (fot. Paweł Gąsior)
21. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz gł. retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* z osiemnastowiecznymi przemalowaniami przed ich usunięciem w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
22. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz gł. retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań i założeniu kitów w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
23. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* w trakcie zdejmowania osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
24. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* w trakcie zdejmowania osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
25. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* w trakcie zdejmowania osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
26. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* w trakcie zdejmowania osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
27. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
28. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
29. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
30. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
31. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
32. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
33. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment), obraz gł. retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* po zdjęciu osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
34. Michał Lancz z Kitzingen, *Koronacja Matki Boskiej*, zwieńczenie retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* przed zdjęciem osiemnastowiecznych przemalowań w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
35. Michał Lancz z Kitzingen, *Koronacja Matki Boskiej*, zwieńczenie retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej* po zdjęciu części osiemnastowiecznych przemalowań i założeniu kitów w latach 1956–1957 (wg Nowak-Tarnowska, Tarnowska-Reszczyńska 1991)
36. Retabulum z r. 1893 w prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie, z obrazami Michała Lancza (1522) z kaplicy Kaufmanów w tym kościele. Obrazy zaginione w czasie drugiej wojny światowej (fot. Adolf Guzik, 1940 (?), zbiór prywatny ks. Piotra Guzika)
37. Michał Lancz z Kitzingen, *Nawrócenie Szawła*, obraz środkowy nastawy z kaplicy Kaufmanów (fot. Ignacy Krieger, 1893 (?), Fototeka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr inw. IHSUJ P 013542)
38. Monogram, fragment il. 37



39. Wincenty Wodzinowski, *Rysunki fragmentów obrazu Nawrócenia św. Pawła z retabulum z kaplicy Kaufmanów w kościele Mariackim w Krakowie*, 4 czerwca 1884, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-21173 (fot. Adam Spodaryk)
40. Prezbiterium kościoła Mariackiego i ołtarz Mariacki. Po lewej stronie widoczny nowy ołtarz boczny z obrazami Michała Lancza z kaplicy Kaufmanów (fot. zakład Ignacego Kriegera, ok. 1894–1895, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XX-f-1648)
41. Jan Matejko, *Wnętrze kaplicy Kaufmanów*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-448 (fot. MNK)
42. Retabulum z r. 1893 z obrazami Michała Lancza (1522) z kaplicy Kaufmanów w kościele Mariackim w Krakowie, stan ołtarza po zarekwirowaniu go przez Niemców (fot. Stanisław Kolowca, 1940 (?), wg Herbst, Walicki 1949, il. 30 na s. 65)
43. Michał Lancz z Kitzingen, *Nawrócenie św. Pawła*, obraz środkowy nastawy z kaplicy Kaufmanów (fot. Stanisław Kolowca, 1940 (?), wg *Sichergestellte Kunstwerke* 1940, il. pod nr. kat. 26)
44. Michał Lancz z Kitzingen, *Koronacja Matki Boskiej*, zwieńczenie retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/4, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)
45. Michał Lancz z Kitzingen, *Męczeństwa św. Barbary*, kwatera na awersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)
46. Michał Lancz z Kitzingen, *Chrzest Chrystusa w Jordanie*, kwatera na awersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)
47. Michał Lancz z Kitzingen, *Męczeństwo św. Katarzyny*, kwatera na awersie prawego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)
48. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Jan na Patmos*, kwatera na awersie prawego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)
49. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Hieronim*, kwatera na rewersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)
50. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Augustyn*, kwatera na rewersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)
51. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Ambroży*, kwatera na rewersie prawego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)
52. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Grzegorz (?)*, kwatera na rewersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3, zdjęcie w IR, fot. Paweł Gąsior
53. Twarz św. Katarzyny, fragment il. 62
54. Twarz św. Barbary, fragment il. 60
55. Tors i głowa Chrystusa, fragment il. 61
56. Pejzaż, fragment il. 60
57. Pejzaż, fragment il. 61
58. Pejzaż, fragment il. 62
59. Pejzaż, fragment il. 63
60. Pejzaż, fragment il. 66
61. Pastorał, fragment il. 66
62. Twarz św. Augustyna i kapa, fragment il. 65

## Rozdział 4

44. Tors Chrystusa z widocznym prześwitującym rysunkiem, fragment il. 12
45. Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Hieronim pokutujący na pustyni*, 1507, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, nr inw. MAdP 7223, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)
46. Tors św. Hieronima, fragment il. 45
47. Lew, ostatecznie nienamalowany, fragment il. 45
48. Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz gł. retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/1, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)
49. Grupa apostołów ze św. Piotrem, fragment il. 48
50. Szrafowanie na szacie apostoła z księgą, fragment il. 48
51. Skrzynia, fragment il. 48
52. Lichtarz, fragment il. 48
53. Dłonie apostołów: ucznia z księgą i ucznia w okularach, fragment il. 48
54. Stopy apostołów: ucznia z księgą i ucznia w okularach, fragment il. 48
55. Dłonie św. Jana i Matki Boskiej, fragment il. 48
56. Twarz Marii, fragment il. 48
57. Biskup Jan Konarski, fragment il. 48
58. Michał Lancz z Kitzingen, *Ostatnia Wieczerza*, predella retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/5, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)

78. Skrzynia i Dziecię ze snu św. Augustyna, fragment il. 65
79. Grupa aniołów, fragment il. 61
80. Święty król (?), 1. tercja XVI w., Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu (fot. Paweł Gąsior)
81. Święty król (?), 1. tercja XVI w., Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu, zdjęcie w IR (fot. Paweł Gąsior)
82. Turban łuczownika, fragment il. 11
83. Grupa oprawców, fragment il. 11
84. Grupa oprawców, fragment il. 13
85. Błękitna szata trzymana przez anioła, fragment il. 12
86. Różowa szata anioła, fragment il. 12
87. Święta Barbara, fragment il. 11
88. Święty Jan, fragment il. 14
89. Drapieżny ptak, sowa i oczko wodne z pływającymi po nim kaczkami, fragment il. 1
90. Pień drzewa, ubytki warstwy malarskiej, fragment il. 1
91. Cesarz, fragment il. 13
92. Szaty św. Ambrożego, fragment il. 17
93. Szaty św. Ambrożego, fragment il. 66

## Rozdział 5

94. *Ukrzyżowanie*, 1. ćwierć XVI wieku, Lwów (?). Obraz zaginiony (fot. zakład Edwarda Trzemeskiego we Lwowie, wg Kopera 1926, s. il. 9 na s. 104)
95. Księga w ręce św. Hieronima, fragment il. 1
96. Księga, fragment il. 10
97. *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz środkowy niezachowanego retabulum skrzydłowego, ok. 1520, Muzeum Diecezjalne w Kielcach, nr inw. MD/M/20 (fot. Paweł Gąsior)
98. Lichtarz, fragment il. 10
99. Fundator – biskup Jan Konarski, fragment il. 97
100. *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz środkowy niezachowanego retabulum skrzydłowego, po 1521, Muzeum Diecezjalne w Kielcach, nr inw. MD/M/20, fotografia w IR (fot. Paweł Gąsior)
101. *Portret Krzysztofa von Suchtena*, 1507, w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/343/M (fot. MNG)
102. *Portret Krzysztofa von Suchtena*, 1507, w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/343/M, fotografia w IR (fot. MNG)
103. *Pokłon Trzech Króli*, 1. tercja XVI w., Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu (fot. Paweł Gąsior)
104. *Pokłon Trzech Króli*, 1. tercja XVI w., Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu, reflektografia IR (fot. Paweł Gąsior)
105. Michał Lancz z Kitzingen (?), *Zaśnięcie Matki Boskiej*, 1522–1523, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, nr inw. MNK XII-341 (fot. Paweł Gąsior)

106. Mistrz Jerzy, *Zwiastowanie*, 1517, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, nr inw. XII-340 (fot. <https://zbiory.mnk.pl/pl//katalog/247911>)
107. Michał Lancz z Kitzingen (?), *Zaśnięcie Matki Boskiej*, 1522–1523, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, nr inw. MNK XII-341, fotografia w IR (fot. Paweł Gąsior)
108. Maria i apostołowie, fragment il. 107
109. Apostoł z trybularzem i apostoł z księgą, fragment il. 107
110. Klęczący rycerz, fragment il. 107
111. Klęczący rycerz, fragment il. 105
112. Dłonie Marii i apostołów, fragment il. 105
113. Michał Lancz z Kitzingen, *Chrzest Chrystusa* (fragment), kwatera skrzydła retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej*, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. I-851/3 (fot. Paweł Gąsior)

## Rozdział 6

114. Albrecht Dürer, *Święty Hieronim w pracowni*, Bartsch 114 (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000079173>)
115. Albrecht Dürer, *Męczeństwo św. Katarzyny*, Bartsch 120 (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000079133>)
116. Martin Schongauer, *Święty Jan na Patmos*, Bartsch 55 (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000342607>)
117. Albrecht Dürer, *Ukrzyżowanie*, 1504, Bartsch 59 (fot. <https://www.nga.gov/collection-search-result.html?accession=1943.3.3594>)
118. Albrecht Dürer, *Ukrzyżowanie*, 1516, Bartsch 56 (fot. <https://www.nga.gov/collection-search-result.html?accession=1943.3.3681>)
119. Albrecht Dürer, *Pokutujący św. Hieronim*, 1496, Bartsch 61 (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000084662>)
120. Lucas Cranach starszy, *Pokutujący św. Hieronim*, 1509, Bartsch 63 (Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend)
121. Israhel van Meckenem, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, Bartsch 50 (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000418680>)
122. Martin Schongauer, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, Bartsch 33, Lehrs 16, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inventarnummer MSchongauer MSchongauer V 3.5346 (bpk / Herzog Anton Ulrich-Museum)
123. Albrecht Dürer, *Zaśnięcie Matki Boskiej* (fragment z cyklu „Żywot Marii”, 1510, Bartsch 93, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inventarnummer ADürer WB 3.150H (bpk / Herzog Anton Ulrich-Museum)

124. Lucas Cranach starszy, *Męczeństwo św. Barbary*, 1510 (fot. [www.metmuseum.org/art/collection/search/624953](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/624953))
125. Martin Schongauer, *Chrzest Chrystusa*, Bartsch 8 (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000342517>)
126. Wolf Traut, *Chrzest Chrystusa*, 1516 lub 1517, Inv.-Nr. Gm181, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (fot. Monika Runge, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm181>, © Germanisches Nationalmuseum)
127. Grupa oprawców, fragment il. 13
128. Lucas Cranach starszy, *Ukrzyżowanie*, 1502 (fot. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336242>)
129. Lucas Cranach starszy, *Ukrzyżowanie*, ok. 1502 (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000162680>, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, CC BY-NC-SA 3.0)
130. Lucas Cranach starszy, *Ukrzyżowanie*, ok. 1509, Bartsch 17 (Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend)
131. Albrecht Dürer, *Święty Jan pochłaniający księgę*, Bartsch 70 (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000079016>)
132. Michael Pacher, *Święty Augustyn*, kwatera retabulum Ojców Kościoła, ok. 1480, Monachium, Alte Pinakothek, nr inw. 2597 (fot. <http://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/7yxYmbIxYm>, CC BY-SA 4.0)
133. Albrecht Dürer, *Wniebowzięcie i koronacja Najświętszej Marii Panny*, 1510, Bartsch 94 (Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend)
134. *Wyścig o koronę Leszka II*, drzeworyt w: Maciej Miechowita, *Chronica Polonorum* [...], Cracovia 1521: Hieronim Wietor, f. x (fot. <https://polona.pl/item/chronica-polonorum,MTA1MDM5ODY5/8/#info:metadata>)
135. Martin Schongauer, *Koronacja Najświętszej Marii Panny*, Bartsch 72 (fot. <http://parismuseescollections.paris.fr/en/node/224798#infos-principales>, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, CCo 1.0 Universal (CCo 1.0))
136. Marcantonio Raimondi, *Złożenie Chrystusa do Grobu*, po r. 1515, Bartsch 36 (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000412614>, Graphische Sammlung ETH Zürich, CCo 1.0 Universal (CCo 1.0))
137. Monogram ML i data 1507, fragment il. 1
138. Monogram ML i data 1521, fragment il. 17
139. Monogram ML, fragment il. 37
140. Sowa otoczona przezienne ptaki, fragment il. 1
141. Gil lub grubodziób, fragment il. 1
142. Wąż, mucha i jaszczurka, fragment il. 1
143. Ptak z muchą w dziobie, bocian i jeździec, fragment il. 1
144. Jaskinia, dudek, para jeleni i niedźwiedź, fragment il. 1
145. Królik lub zając, fragment il. 1
146. Lis i kaczkę, fragment il. 1
147. Mucha w dziobie ptaka, fragment il. 1
148. Mucha na udzie św. Hieronima, fragment il. 1
149. Putta, fragment il. 14
150. Albrecht Dürer, ilustracja w: Konrad Celtis, [...] *Quatuor libri amorum* [...], Nuremberg 1502: Sodalitas Celtica (fot. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/388471>)
151. Lucas Cranach starszy, *Święty Szczepan*, 1502 (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000342378>)
152. Twarz św. Augustyna i kapa, fragment il. 16
153. Twarz św. Piotra i oblicza innych apostołów, fragment il. 10
154. Arystoteles, *Prioru[m] analectico[rum] aristotelis philosophorum* [...], Cracovia 1518: Jan Haller, karta tytułowa (fot. <https://polona.pl/item/prioru-m-analectico-rum-aristotelis-philosophorum-principis-libri-duo-castigate,NjA4NjYzMA/6/#info:metadata>)
155. Stanisław Zaborowski, *Contra malos diuites et usurarios tractatus*, Cracovia 1512, verso karty tytułowej (fot. <https://polona.pl/item/contra-malos-diuites-et-usurarios-tractatus,MTE4MTY1Mzc/5/#info:metadata>)
156. Zaccaria Ferreri, *Oratio legati apostolici* [...] *co[n]tra errores fratris Martini Luteri* [...], Cracovia 1521, verso karty tytułowej (fot. <https://polona.pl/item/oratio-legati-apostolici-habita-thorunjin-prussia-ad-serenissimum-poloni-a-e-regem,NDUyMDQ2MDQ/1/#info:metadata>)
157. *Kazimierz Królewicz* w: Zaccaria Ferreri, *Vita beati Casimiri Confessoris* [...], recto karty 1. (fot. <https://www.bibliotekacyfrowa.pl/publication/31277>)
158. *Bitwa Polaków z Tatarami*, fragment karty tytułowej w: Maciej Miechowita, *Chronica Polonorum* [...], Cracovia 1521: Hieronim Wietor (fot. <https://polona.pl/item/chronica-polonorum,MTA1MDM5ODY5/8/#info:metadata>)
159. *Bitwa Polaków z Tatarami*, fragment karty tytułowej w: Maciej Miechowita, *Descriptio Sarmatarum Asiana[e] et Europiana[e]* [...], Cracovia 1521: Jan Haller (fot. <https://polona.pl/item/descriptio-sarmatarum-asiana-e-et>)

## Rozdział 8

137. Monogram ML i data 1507, fragment il. 1
138. Monogram ML i data 1521, fragment il. 17

europianae-et-eoru-m-quae-in-eis-co-n-tinent-ur,Njg3ODkxODE/8/#info:metadata)

160. *Missale Cracoviensis dyocesis*, Cracovia 1524 (wg Goetel-Kopff 1956, il. 32 na s. 53)

161. *Missale pro itinerantibus secundum cursum ecclesie cathedralis Cracouien[is]*, Cracovia 1525, [f. 68v.] (fot. <https://polona.pl/item/missale-pro-itinerantibus-secundum-cursum-ecclesie-cathedralis-cracouien-sis,NDExNzg2NzY/o/#info:metadata>)

## Rozdział 9

162. Nastawa ołtarzowa w kaplicy nowicjackiej w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie, stan na r. 1910 (wg Tomkowicz 1910, s. 11, il. 4)

163. Nastawa ołtarzowa w kaplicy nowicjackiej w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie, stan na r. 1910, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XX-f-557 (fot. MNK)

164. Nastawa ołtarzowa w kaplicy nowicjackiej w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie, stan na r. 1910, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XX-f-558 (fot. MNK)

165. Nastawa ołtarzowa w kaplicy nowicjackiej (z obrazem *Zaśnięcie Matki Boskiej* Michała Lancza z Kitzingen) w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie, stan na r. 1910 (wg Tomkowicz 1910, s. 15, il. 7)

166. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/1-10, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu wg Marii Goetel-Kopffowej, rys. M. Dyląg (wg Goetel-Kopff 1956, s. 99, il. 5)

167. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/5, predella (fot. Paweł Gąsior)

168. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/3, rewers lewego skrzydła (fot. Paweł Gąsior)

169. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2, rewers prawego skrzydła (fragment) (fot. MNK)

170. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/2, awers prawego skrzydła (fot. Paweł Gąsior)

171. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/8, pilastry połączone i przemalowane w XVIII w. (lewa podpora osiemnastowiecznego retabulum) (fot. MNK)

172. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/7, pilastry połączone i przemalowane w XVIII w.

(prawa podpora osiemnastowiecznego retabulum) (fot. MNK)

173. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/8, pilastry połączone i przemalowane w XVIII w.

(lewa podpora osiemnastowiecznego retabulum, na fotografii konstrukcja rozłączona) (fot. MNK)

174. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/8, marmoryzacja na boku jednego z pilastrów (fot. Adam Spodaryk)

175. Odwrocie lewej podpory osiemnastowiecznego retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej. Widoczne łączenie desek lewego pilastra korpusu retabulum Lancza (1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/8) (fot. Adam Spodaryk)

176. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/8, lewy, szerszy pilaster (widok od góry) (fot. Adam Spodaryk)

177. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/6, belkowanie (widok od dołu) (fot. Adam Spodaryk)

178. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/8, ślady po blasze mocującej zawias skrzydeł na boku lewego pilasta korpusu (fot. Adam Spodaryk)

179. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/7, oderwany kapitel jednego z węższych pilastrów (fot. Adam Spodaryk)

180. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/7, oderwany kapitel jednego z węższych pilastrów (odwrocie) (fot. Adam Spodaryk)

181. Wspornik wykonany z fragmentu pilastra retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/9 (fot. MNK)

182. Fragmentu profilu. Część retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/10 (fot. MNK)

183. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/6, belkowanie (fot. Paweł Gąsior)

184. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/6, belkowanie (widok od góry) (fot. Paweł Gąsior)

185. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-851/4, zwieńczenie (fot. Paweł Gąsior)

186. Martin, Stefan i Johannes Kirchenbaum (?), retabulum w Allerheiligenkapelle przy kościele św. Benedykta w Altmünster, 1518

- (fot. G. Freihalter, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altmc3%BCnster\\_St.\\_Benedikt\\_Allerheiligenkapelle\\_702.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altmc3%BCnster_St._Benedikt_Allerheiligenkapelle_702.jpg), CC BY-SA 3.0)
187. Hans Burgkmair starszy, Paulus Behaim, Sebastian Loscher (?), Thomas Hebdanz, Rosenkranzaltar, 1522, Norymberga, kaplica św. Rocha © Bildarchiv Foto Marburg
  188. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu (otwarte skrzydła) (rys. Adam Spodaryk)
  189. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu (zamknięte skrzydła) (rys. Adam Spodaryk)
  190. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu (otwarte skrzydła) – wariant z pełnym belkowaniem (rys. Adam Spodaryk)
  191. **Albrecht Dürer, Landauer-Altar, 1511, projekt 1508**, Inv.-Nr. Pl.O.211, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Museen der Stadt Nürnberg (fot. <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.211>, © Germanisches Nationalmuseum)
  192. **Sebastian Schell, Annaberger-Altar, 1517, Innsbruck**, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (wg Egg 1966, s. 53, il. 21)
  193. Maria-Schnee-Altar, rekonstrukcja stanu z r. 1516, Aschaffenburg, Stiftskirche, kaplica Matki Boskiej Śnieżnej (wg Hubach 2007, s. 83, il. 3)
  194. Maria-Schnee-Altar, rekonstrukcja stanu z r. 1519, Aschaffenburg, Stiftskirche, kaplica Matki Boskiej Śnieżnej (wg Hubach 2007, s. 84, il. 4)
  195. **Maria-Schnee-Altar, stan obecny, Aschaffenburg**, Stiftskirche, kaplica Matki Boskiej Śnieżnej (wg Hubach 1996, tabl. 1)
  196. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu (otwarte skrzydła) – wariant z pełnym belkowaniem i alternatywnym zwieńczeniem (rys. Adam Spodaryk)
  197. Albrecht Altdorfer, *Projekt portalu* (fot. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht\\_Aldorfer\\_Portal.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_Aldorfer_Portal.jpg))
  198. Retabulum Koronacji Matki Boskiej w Rötha w Saksonii, ok. 1525–1530 (wg Kieswetter 2016, il. 1 na s. 6)
  199. Zwieńczenie retabulum ołtarza św. Barbary z kościoła św. Piotra (Andreaskapelle) w Wiedniu, obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Wiedniu (wg Ginhart 1970, il. 124 na tabl. 29)
  200. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu (otwarte skrzydła) – wariant ze zwieńczeniem z impostami (rys. Adam Spodaryk)
  201. Retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, rekonstrukcja pierwotnego wyglądu (otwarte skrzydła) – wariant z pełnym belkowaniem i alternatywnym zwieńczeniem (rys. Adam Spodaryk)
  202. Drzeworyt tytułowy w *Hystoria de festo nivis glorioss. dei genitricis[sime] virginis Marie* [...] Heinricha Reitzmana, Basel 1515: Jakob Wolff von Pforzheim (wg Hubach 1996, il. 4)
  203. Daniel Hopfer, *Wnętrze kościoła św. Katarzyny w Augsburgu* (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000187734>)
  204. Retabulum ołtarza głównego w kaplicy zamkowej w Sierndorf © Bildarchiv Foto Marburg / Helga Schmidt-Glassner

## Rozdział 10

205. *Ocalenie rozbitków podczas burzy na morzu*, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, nr inw. MNK XII-241 (fot. <https://zbiory.mnk.pl/pl/katalog/180629>)
206. *Biczowanie posągu św. Mikołaja*, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, nr inw. MNK XII-242 (fot. <https://zbiory.mnk.pl/pl/katalog/181145>)
207. *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz z kościoła św. Mikołaja w Starym Korczynie, obecnie w kościele św. Stanisława w Nowym Korczynie (wg Gadomski 1995, il. 160)
208. *Chrystus Bolesny z aniołami*, 1. ćwierć XVI w., klasztor Kamedułów na Bielanych w Krakowie (fot. Paweł Gąsior)
209. *Chrystus Bolesny z aniołami*, 1. ćwierć XVI w., klasztor Kamedułów na Bielanych w Krakowie (fot. Ignacy Krieger, Fototeka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr inw. IHSUJ P 014656)
210. *Chrystus Bolesny z aniołami*, 1. ćwierć XVI w., klasztor Kamedułów na Bielanych w Krakowie, notatka na ramie obrazu (fot. Paweł Gąsior)
211. *Chrystus Bolesny z aniołami*, 1. ćwierć XVI w., klasztor Kamedułów na Bielanych w Krakowie, reflektografia IR (fot. Paweł Gąsior)
212. *Chrystus Bolesny z aniołami*, 1. ćwierć XVI w., klasztor Kamedułów na Bielanych w Krakowie, naroża ramy (fot. Paweł Gąsior)
213. *Chrystus Bolesny z aniołami*, 1. ćwierć XVI w., klasztor Kamedułów na Bielanych w Krakowie, odwrocie (fot. Paweł Gąsior)
214. Twarz i tors Chrystusa, fragment il. 208
215. Tors i głowa Chrystusa, fragment il. 61
216. *Męczeństwo św. Wojciecha*, lata 20. XVI w. (?), kościół św. Antoniego Opata w Męcinie (fot. Paweł Gąsior)
217. *Święta Rodzina*, lata 20. XVI w. (?), kościół św. Antoniego Opata w Męcinie (fot. Paweł Gąsior)
218. Albrecht Dürer, *Święta Rodzina*, 1511, Bartsch 96 (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000079164>)

219. Hans Baldung Grien, *Święta Rodzina*, 1510–1511 (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000079486>)
220. *Święta Rodzina*, lata 20. XVI w. (?), kościół św. Antoniego Opata w Męcinie, reflektografia IR (fot. Paweł Gąsior)
221. *Męczeństwo św. Wojciecha*, lata 20. XVI w. (?), kościół św. Antoniego Opata w Męcinie, reflektografia IR (fot. Paweł Gąsior)
222. Lucas Cranach starszy, *Ścięcie Jana Chrzciciela*, ok. 1513, Bartsch 62 (fot. <https://www.graphikportal.org/document/gp000101409>)

# Indeks osób

- Adamowicz Jarosław** 7, 10, 11, 42, 43, 73, 75, 99  
**Ainsworth Maryan W.** 25, 87, 89  
**Albert Wielki** 104  
**Albert, pomocnik** 96  
**Aleksander Jagiellończyk, król Polski** 22–24  
**Altdorfer Albrecht** 54, 81, 91, 101, 102, 104, 105, 121, 122  
**Ameisenowa Zofia** 13, 67  
**Andergassen Leo** 105, 143, 149  
**Anderseck M.** 81  
**Ankwicz-Kleehoven Hans** 163  
**Antos Dorotée** 157  
**AnzelewskyFedja** 123, 155  
**Apollonios z Rodos** 103  
**Ārašēvič Alāksandr A.** 13  
**Arasse Daniel** 111  
**Arnold Klaus** 13, 16, 20, 21, 25, 66–68, 175  
**Arystoteles** 103, 123, 124  
**Augustyn z Hippony, św.** 89, 109  
**Aventinus Johannes** 121
- Bachmann Karl Werner** 141  
**Bacigalupo Italo** 21  
**Bacon Edmund** 80, 117  
**Badel Doris** 21  
**Baldass Ludwig** 101  
**Baldung Grien Hans** 77, 115, 147  
**Balthasar z Würzburga** 21  
**de' Barbari Jacopo** 78, 113  
**Bartetzko Evelyn** 23  
**von Bartsch Adam** 7  
**Bath Michael** 109  
**Bátori Ingrid** 21  
**Baum Elfriede** 163  
**Baumhoff Katja** 175  
**Bažanka Kacper** 131  
**Becker Felix** 15  
**Bednarek A.** 37  
**Bednarski Adam** 11, 15, 61, 85
- Beenken Hermann** 13  
**Beham Hans Sebald** 66  
**Bellot Christoph** 149  
**Belting Hans** 117, 157  
**Benedykt Sandomierzanin** 25, 26  
**Berecci Bartłomiej** 25, 26  
**Bergström Ingvar** 113  
**Blauensteiner Björn** 175  
**Bober Wojciech** 146  
**Böckem B.** 43  
**Bockenschütz Hans** 147  
**Bodzanta, bp Krakowa** 169  
**Bohde Daniela** 83, 123  
**Bona Sforza** 23  
**Boner Jan** 11  
**Bonifacy VIII, papież** 24  
**Bonifacy, św.** 21  
**Borkowska Urszula** 13  
**Braun Joseph** 151  
**Braune Heinz** 157  
**Braunfels Wolfgang** 123  
**von Breidenbach Bernhard** 120  
**Brzozowska Ałła** 13  
**Buchner Ernst** 20, 81, 115  
**Buff Adolf** 121  
**Bularz Elżbieta** 69  
**Bünsche Bernd** 43  
**Burg Tobias** 99–101  
**Burgkmair Hans st.** 70, 101, 122  
**Burnatowa Irena** 159  
**Bushart Magdalena** 81  
**Büttner Nils** 58
- Campbell Lorne** 95  
**Castiglione Mikołaj** 25, 26  
**Celtis Konrad** 104, 113, 120, 121  
**Ceraščatava Vol'ga V.** 13  
**Chastel André** 111, 113, 115–117  
**Chelidonius Benedictus** 125  
**Chełmecka Paulina** 41, 162, 163  
**Chlumska S.** 85
- Chmielewska Małgorzata** 7, 69, 71, 73, 75  
**Chojecka Ewa** 10, 11, 175  
**Chramiec Mateusz** 7  
**Chryzoloras Manuel** 112  
**Chrzanowski Tadeusz** 11, 13, 155, 157, 168, 169  
**Chwalik Arleta** 7, 12, 13, 43, 53  
**Ciesielska Tanita** 159  
**Cimabue** 112, 113  
**Clein Johann** 148  
**Cohen Simona** 107, 109, 111  
**Collinet-Guérin Marthe** 123  
**de Conegliano Cima** 113  
**Cranach Lucas st.** 10, 11, 20, 42, 43, 54, 55, 57, 58, 78, 80–83, 86, 87, 91, 94, 101, 102, 113–115, 122, 158, 174, 175  
**Crivelli Carlo** 113  
**Cuneo Pia F.** 91  
**Czarny Marcin** 17, 99, 168  
**Czarny Mikołaj** 99  
**Czartoryska Izabela z Flemmingów** 68, 69  
**Czimerman Elżbieta** zob. Lancz Elżbieta  
**Czimerman Jan** 5, 17–19  
**Czyżewski Krzysztof J.** 7, 11–13, 16, 64, 65, 71, 157
- Dąbrowski Wojciech** 169  
**Dec Dorota** 69  
**Decjusz Justus Ludwik** 23, 25  
**Decker Bernhard** 148, 149, 153–155  
**Degler Anna** 117  
**Delbecke Maarten** 111  
**Dettloff Szczęsny** 11, 15, 29, 85, 89, 119  
**Dittrich Lothar** 105, 107, 109, 111, 115, 117  
**Dittrich Sigrid** 105, 107, 109, 111, 115, 117  
**Dobrowolski Tadeusz** 13, 19, 26, 29, 61, 77, 97  
**Dobrzeńiecki Tadeusz** 11, 13, 26, 69  
**Dolczewska B.** 11  
**Dollinger Heinz** 85

- Donin Richard Kurt* 157  
*Drecka Wanda* 69  
*Dreščik Jan* 37  
*Dülberg Angelica* 115  
*Dunkerton Jill* 123  
*Dürer Albrecht* 10, 20, 42, 73, 77–80, 83, 85–87, 91, 93–98, 100–103, 106, 107, 113–116, 120, 122, 148, 153–155, 159, 166, 174, 175  
*Dürer Hans* 12, 13, 24, 26  
*Durink Stanisław* 24  
*Dyballa Katrin* 5, 12, 13, 123  
*Dyląg M.* 131
- E**  
*Egg Erich* 105, 143, 149, 157  
*Ehret Gloria* 121  
*Eisler Colin* 113  
*Elżbieta Rakuszanka, królowa* 23  
*Elżbieta, siostra Mistrza Bertalana* 21  
*Endrődi Gábor* 83, 105, 107, 143, 153, 155, 175  
*Eörsi Anna* 111  
*Erazm z Rotterdamu* 113, 121  
*Erhart Gregor* 153  
*Erichsen Johannes* 81, 83  
*Ernest, malarz* 114, 115  
*Eser Thomas* 121, 147, 149  
*von Essenwein August* 61  
*d'Este, ród* 26  
*Etienne d'Auxerre* 24  
*Eustochium, św.* 102, 106
- F**  
*Fabiański Marcin* 7, 13, 22, 23, 25, 26, 67, 69  
*Falk Tilman* 151  
*Fenyő Iván* 89  
*Ferenc Marek* 25  
*Ferreri Zaccaria* 124–126  
*Filarete* 112, 113  
*Filip Dobry, ks. Burgundii* 24  
*Filip IV Piękny, król Francji* 24  
*Filostrat Starszy* 112, 113  
*Fischinger Andrzej* 13, 23, 25, 26, 67  
*van Fleteren Frederick* 89  
*Florian, złotnik* 18  
*Foister Susan* 123  
*Franciszek Florentczyk* 25, 26  
*Franck Sebastian* 103  
*Franzen Wilfrid* 115  
*Frey Dagobert* 145, 151  
*Frey-Stec Beata* 13, 16, 66, 67  
*von Fricks Juliane* 25  
*Friedmann Herbert* 102–111, 113, 117  
*von Fronhofen Katarzyna II* 21  
*Fruoff Jan* 25  
*Fryderyk Mądry, elektor saski* 155  
*Fuchs Leonhardt* 102  
*Fulvio Andrea* 66, 67  
*Funck Caspar* 21
- G**  
*Gadomski Jerzy* 9–11, 25, 61, 69, 85, 91–93, 97, 99, 119, 163, 169  
*Gardner von Teuffel Christa* 157  
*Gaskell Ivan* 111  
*Gaszowiec Piotr* 125  
*Gasztołd Olbracht* 68  
*Gąsior Agnieszka* 12, 13
- Gąsior Paweł* 7, 41  
*Geisberg Max* 67, 89  
*Gessner Conrad* 102, 103  
*Ginhart Karl* 145, 151  
*Giotto di Bondone* 112, 113  
*Giovi Paolo* 103  
*Girshausen Ludwig* 85  
*Giżyńska-Matecka Marta* 168, 169, 171  
*Glim Albrecht* 157  
*Głuszczyńska-Zwolińska Elżbieta* 19  
*Godula Róża* 11, 168, 169  
*Goetel-Kopff Maria* 5, 7, 10, 11, 13, 15–21, 23, 25–27, 29, 36, 37, 54, 55, 59–61, 75, 77–79, 83, 85–91, 93, 94, 96, 97, 118, 119, 121, 123, 125–127, 131, 132, 138, 139, 141, 143, 149, 165, 173, 175  
*Goraj Jan* 21, 24  
*Görres D.* 81  
*Grabowski Ambroży* 12, 13  
*Gräf Hartmut* 91  
*Grebe Anja* 97, 98  
*Grochowska-Angelus Anna* 7, 69, 71, 73, 75  
*Grosse P.* 111  
*Grot Jan, bp Krakowa* 71  
*Grote Ludwig* 83, 107  
*Grünwald Matthias* 84, 150, 154  
*Gruneweg Martin* 69  
*Grüningen Johann* 93  
*Gryglewski Piotr* 7  
*Grzęda Mateusz* 7, 12, 13, 15, 16, 26, 27, 61, 103–107, 111, 113–117, 141, 149, 173  
*Guarino da Verona* 112  
*Gucci Mateusz* 26  
*Gümbel Albert* 97  
*Gumowski Marian* 15, 27, 61  
*Guzik Adolf* 38  
*Guzik Piotr* 7
- H**  
*Haberschrack Mikołaj* 96, 99  
*Hadeloga, bł.* 21  
*Hadyka Aleksej* 13  
*Haller Jan* 123–127  
*Handlar Petrus z Kitzingen* 21  
*Hamsíková Magdaléna*  
*zob. Nespěšná Hamsíková Magdaléna*  
*Hazywazo György* 21  
*Heinz Stefan* 145  
*Heiser Sabine* 83, 101  
*Heller Jakob* 95, 154, 155  
*Hennel-Bernasikowa Maria* 103  
*Hentschel Walter* 145  
*Herbst Stanisław* 13, 15, 27, 37, 66, 67  
*Herodot* 103  
*Hess Daniel* 43  
*Heydenreich Gunnar* 56–58, 81, 174, 175  
*Hieronim ze Strydonu, św.* 102, 103, 105–111, 116, 117  
*Hirschfelder D.* 43  
*Hoffmann Reiner* 121  
*Hofbauer Michael* 85  
*Höfler Janez* 99  
*Hola Aleksandra* 7, 12, 13  
*Holbein Hans st.* 151  
*Hollstein Friedrich Wilhelm* 7, 91  
*Höltzel Hieronim* 93
- Hopfer Daniel* 121  
*Hoppe-Hanoncourt A.* 123  
*Horenbout Gerard* 24  
*Horký Mila* 101  
*Hoszowski Konstanty* 61  
*Hraban Maur* 107  
*Hubach Hanns* 143, 149–151, 154, 155  
*Huber Rudolf* 59  
*Huber Wolf* 123  
*Humfrey Peter* 157  
*Hütt Wolfgang* 121  
*Huttich Johann* 67
- I**  
*Imhoff, ród* 141  
*Indra Bohumír* 13  
*Iseler Maritta* 27, 175  
*Isenhardt Jörg* 150  
*Izydor z Sewilli, św.* 107
- J**  
*Jachimaczak M.* 171  
*Jagiellonowie, dynastia* 18  
*Jakub z Lublina (Monopedes)* 68  
*Jakub z Obornik* 158  
*Jakubczyk Ignacy* 13  
*Jan Olbracht, król Polski*  
*Jan van Eyck* 24, 95  
*Jan z Głogowa* 125  
*Jan z Książąt Litewskich* 11  
*Jan z Leśnej (Janek)* 24  
*Jan z Nysy* 24  
*Jan, malarz* 24  
*Janicki Marek* 66, 67  
*Jaszai Geza* 141  
*Jaworski Piotr* 67  
*Jeruzal Sylwia* 157  
*Jordan Jan* 23  
*Julisz Cezar* 103  
*Jurkovic Harald* 111–113, 115
- K**  
*Kaczmarek Romuald* 83  
*Kaiser Ute-Nortrud* 145, 148, 149, 151  
*Kalina Pavel* 103, 109  
*Kalinowski Lech* 71  
*Kapustka M.* 157  
*Karbowiak Antoni* 19  
*Karłowska-Kamzowa Alicja* 168, 169  
*Kaszowska Zofia* 37  
*Kaufman Paweł* 26, 36, 75  
*Kazmierz Jagiellończyk, król Polski* 24  
*Keck Karl* 152, 153  
*Kemperdick Stefan* 85, 101  
*Kernl Hubert* 153  
*Kesner L.* 85  
*Kęder Iwona* 37, 147  
*Kiersnowski Ryszard* 111  
*Kiesewetter Arndt* 145  
*Kieszkowski Jerzy* 14, 15, 66, 67  
*Kissling Hermann* 91  
*Kłosińska Janina* 10, 11, 16, 41, 68, 69, 71, 73, 74, 76, 83, 85, 94, 119, 123, 163, 174  
*Knappe Karl-Adolf* 107  
*Koberger Johann* 148  
*Kobieliński Stanisław* 105, 107, 117  
*Kobylińska Agnieszka* 13  
*Kochanowski Jan* 15, 36  
*Koepllin Dieter* 66, 67, 83, 107



- Koerner Joseph Leo* 114, 115  
*Köhler Wilhelm* 57  
*Kohte Julius* 23, 27  
*Kolowca Stanisław* 37  
*Komornicki Stefan Saturnin* 69  
*Komorowski Waldemar* 37, 147  
*Konarski Adam*, bp Poznań 27  
*Konarski Jan*, bp Krakowa 5, 6, 13, 15, 16, 18, 26–29, 45, 61, 63, 67, 68, 71, 83, 85, 96, 104, 115–118, 140, 146, 148, 173, 174  
*Konarski Jerzy* 13  
*Konečný Lubomír* 107, 111–117  
*Konrad von Magenber* 104, 105  
*Kopera Feliks* 9–11, 14, 15, 23, 27, 36, 37, 59–61, 65–67, 69, 77, 79, 161  
*Köpfel Wolfgang* 67  
*Kornecki Marian* 11, 13, 155, 157, 168, 169  
*Kostecki Grzegorz* 10  
*Kościelecki Andrzej* 22, 119  
*Kozakiewicz Helena* 11  
*Kozakiewicz Stefan* 11  
*Koziara Natalia* 7  
*Kozłowski Janusz Krzysztof* 11  
*Krása Josef* 114, 115  
*Kren Thomas* 25  
*Kriechbaum Johannes* 141  
*Kriechbaum Martin* 141, 151  
*Kriechbaum Sebastian* 153  
*Kriechbaum Stefan* 141, 151  
*Krieger Ignacy* 37, 164  
*Kruft Hanno-Walter* 119  
*Krüger P.* 89  
*Krupińska-Pałamarz Elżbieta* 13, 103  
*Krzesz Sebastian* 169  
*Krzesz Stanisław* 169  
*Krzycki Andrzej* 125  
*Kuczman Kazimierz* 10, 11, 69, 93, 161  
*Kühnel Harry* 111, 113, 115  
*von Kulmbach Hans Suess* 10, 12, 13, 73, 77–79, 96, 157, 159, 168  
*Kumor Bolesław* 169  
*Kutschbach Doris* 148, 149, 155
- Labuda Adam S.** 15  
*Lancz Dorota* 17, 19, 22  
*Lancz Elżbieta* z d. Czimerman 17–19, 63  
*Lancz Feliks* 18, 19  
*Lancz Jan* 5, 18  
*Lancz Michał młodszy* 5, 18, 19  
*Lancz Michał* z Kitzingen 5–7, 10, 12–29, 36, 41–43, 46–50, 52–54, 56–69, 73–79, 83, 85, 89, 93–95, 97–101, 113, 114, 116, 117, 120–123, 127, 130, 141, 146–148, 152, 154, 155, 158, 161, 162, 166, 167, 171–176  
*Lancz Paweł* 18  
*Landauer Matthäus* 148, 156  
*Lange Krach Heidrun* 111  
*Langer B.* 121  
*Lantz Michael* 21  
*Lantz Stephan* 20, 21  
*Laporte Paul M.* 123  
*Lata Sabine* 86, 87, 157  
*Latzin Mechthild* 141, 145, 149, 151, 153, 155, 157
- Laun Reiner* 148, 149  
*Lecoq Anne-Marie* 112, 113  
*Legner Anton* 145, 151  
*Lehmann Robert* 85  
*Lehrs Max* 7  
*Lemberger Georg* 122  
*Lentz Hueber Karl* 21  
*Lepszy Leonard* 13–15, 19, 36, 37  
*Libnaw Joachim* z Drossen 17, 18, 77  
*Liebmann Michael* 101  
*Liedke Volker* 21, 155  
*Lill Georg* 147  
*Löcher Kurt* 97  
*Lomazzo Giovanni Paolo* 112  
*Lorentz Hans* z Würzburga 21  
*Lubieniecki Walerian*, bp Bakowa (Mołdawia) 38  
*Luchs Hermann* 157  
*Lüdke Dietmar* 115  
*Lutsch Hans* 157
- Łaszczyńska Olga** 23  
*Łepkowski Ludwik* 164, 166  
*Łętowski Ludwik* 61, 141  
*Łodyńska-Kosińska Maria* 16, 23, 27, 29, 61, 69, 141, 175  
*Łomnicka-Żakowska Ewa* 11, 26, 69  
*Łopatkiewicz Piotr* 12, 41, 155, 157, 161–163  
*Łubieński Kazimierz*, bp Krakowa 68  
*Łuczynska-Bystrowska Justyna* 7  
*Łuszczkiewicz Władysław* 13, 15, 27, 36, 37, 61, 79, 157
- Maciej Korwin**, król Węgier 154  
*Maciejowski Bernard*, bp Krakowa 68, 131, 139, 140  
*Mack Oliver* 43  
*Madersbacher Lukas* 105, 143, 149  
*Magirius Heinrich* 157  
*Małgorzata Austriacka*, namiestniczka Niderlandów 24  
*Manca Joseph* 157  
*Maniakowska Anna M.* 147  
*Maniura Robert* 63  
*Mantegna Andrea* 112  
*Marcin*, malarz 18  
*Marcinkowski Wojciech* 13, 15, 16, 29, 95, 96, 98, 132, 133  
*Marschke Stefanie* 113  
*Mattioli Pietro Andrea* 102  
*Mayer B.* 93  
*Mayr Gisela* 105, 143, 149  
*Mazurek Franciszek* 61  
*van Meckenem Israel* 100  
*Melinkoff Ruth* 115  
*Mende Matthias* 13  
*Messling Guido* 175  
*Michalczyk Zbigniew* 83, 85, 123  
*Michał* z Działdowa 99  
*Mickūnaitė Giedrė* 13  
*Micus Rosa* 153  
*Miechowita Maciej* 91, 125, 126  
*Milewska Teresa Danuta* 16, 63  
*Miodońska Barbara* 13, 61, 67, 121  
*Mistrz Bertalan* (Bartłomiej) 21  
*Mistrz E.S.* 99, 100
- Mistrz Jerzy* 68, 99  
*Mistrz Ołtarza Schreyera* 97  
*Mistrz Ołtarza Lubińskich* 175  
*Mistrz Pasji Berlińskiej* 123  
*Mistrz Rodziny Marii* 10, 42, 99  
*Mistrz Töpferaltar* 153  
*Mistrz Tryptyku* z Klimkówki (malarz Andrzej) 161, 162, 172, 175  
*Mistrz Tryptyku* z Szyku 9, 155, 158, 163  
*Mistrz Tryptyku* z Wójtowej 91, 155  
*Mistrz z Flémalle* 113  
*Mistrz z Frankfurtu* (Henrik van Wueluwe?) 113  
*Monte Mariae Jan Herman* 25  
*Montelupi*, rodzina 36  
*Morawski Szczęsny* 25, 169  
*Morka Mieczysław* 13, 16, 65, 66, 67  
*Mossakowski Stanisław* 13, 16, 25, 26, 66, 67, 158, 159  
*Mrozowski Przemysław* 7, 10–13  
*Muczkowski Józef* 11, 69  
*Müller Cornelius* 83  
*Müller-Wirthmann B.* 21  
*Multscher Hans* 157  
*Musialik Elżbieta* 7  
*Mycielski Jerzy* 69  
*Myslińska A.* 63
- Nalewajek Agnieszka** 69, 71  
*Nespěšná Hamsíková Magdaléna* 85, 175  
*Neubert Eberhard* 117  
*Niehoff F.* 145  
*Niekel M.* 111  
*Niezabitowski Michał* 159  
*Nitecki* 38  
*Noll Thomas* 117  
*Novljaković Katarzyna* zob. *Semkowicz-Novljaković Katarzyna*  
*Nowak-Tarnowska Anna* 30, 31, 147  
*Nowalińska Małgorzata* 10, 11, 42, 43, 53, 97  
*Nykiel Józef* 73
- Oberhammer Vinzenz** 151  
*Ochenkowski Henryk* 69  
*Oettinger Karl* 25, 145, 151  
*Olszewski Andrzej M.* 13, 61, 83, 123, 155  
*von der Osten Gert* 115  
*Ostendorfer Hans II* 21  
*Ostrowski Jan K.* 12, 13, 26, 63  
*Ożarowski Jan* 68, 119  
*Ożarowski Sylwester* 68–71, 74, 76, 119, 174
- Pächt Otto** 91  
*Pagaczewski Julian* 11, 163–167  
*Pajzderski Nikodem* 69  
*Paringer M.* 121  
*Passavant Johann David* 107  
*Patała Agnieszka* 42, 43, 83, 175  
*Pawełkowicz Sylvia* zob. *Svorová Pavełkowicz Sylvia*  
*Pelc Julian* 97  
*Pencakowski Paweł* 159  
*Pencz Georg* 5, 12, 13  
*Pereña Helena* 103

- Petrus Jerzy* 11, 53  
*Pfaff Anette* 155  
*Pfisterer Ulrich* 115  
*Piasecki Jakub* 61  
*Piech Zenon* 38  
*Pigler André* 111, 113, 115  
*Pilgram Anton* 153  
*Pilitowska Ewa* 171  
*Pincus Debra* 119  
*Pino Paolo* 103  
*Pirkheimer Wilibald* 113  
*Piwocka Magdalena* 103  
*Plagemann Volker* 105  
*Plieger Cornelia* 145, 151, 153  
*Pliniusz Starszy* 108, 111, 113  
*Plock Hans* 84  
*Płonka-Balus Katarzyna* 7, 13  
*Pociecha Władysław* 66  
*Polster Hans* 21  
*Pope Myrna B.* 123  
*Pruszcz Piotr Jacek (Hiacynt)* 69  
*Przybyszewski Bolesław* 11, 13, 18, 19, 22, 68, 99, 169  
*Puget Wanda* 13  
*Pühringer-Zwanowetz Leonore* 149
- Radwańska Zofia** 15, 61, 63, 85  
**Raimondi Marcantonio** 67  
**Rajman Jerzy** 169  
**Rasmussen Jörg** 141, 149, 153–155, 157  
**Rastawiecki Edward** 12, 13  
**Rauschenberger Ilse** 91  
**Reindl Isabel** 91  
**Reindl Peter** 149  
**Reitzman Heinrich** 149, 150  
**Renner Jakob z Norymbergi** 21  
**Reuter Kilian** 114  
**Reuter M.** 121  
**Reuwich Erhard** 120  
**Rice Eugene** 103  
**Rimsl Daniel** 155  
**Róg Rafał** 169  
**Ronen Avraham** 111  
**Rosenberg Jakob** 85  
**Rottaler Stephan** 121  
**Różycka-Bryzek Anna** 119  
**Rumejko Walenty** 18  
**Rupprich Hans** 115
- Sadl Jörg** 151  
**Samostrzelnik Stanisław** 12, 68  
**Sander J.** 123  
**Sandner Ingo** 43, 55, 117  
**Saran Bernhard** 151  
**Sarkadi Emese** 143, 155  
**Schächtelin Barbara** 153  
**Scharff Krzysztof** 17  
**Schawe Martin** 83  
**Schedel Hartmann** 91, 120  
**Schel Sebastian** 149  
**Scherbaum A.** 89, 91, 93  
**Scheurl Christoph** 113  
**Schiavone Giorgio** 113  
**Schirrmeister Albert** 115  
**Schmid A.** 121  
**Schmid Heinrich Alfred** 151
- Schmidt Peter** 65, 121  
**Schmitt Lothar** 99  
**Schnaubelt Joseph C.** 89  
**Schneider Erich** 21  
**Schoch A.** 94  
**Schoenen Paul** 119  
**Schöffler Peter** 120  
**Schongauer Martin** 94, 99–101, 105, 175  
**Schottenhofer Jan** 156  
**Schreyer Sebald** 96, 97  
**Schultes Lothar** 141, 151, 153  
**Schulz Vera-Simone** 123  
**Schwarz Heinrich** 105  
**Schwob (Stwosz) Matthias** 18  
**Sebald, malarz** 67  
**Secomska Krystyna** 13, 26, 91, 147  
**Seiberl Herbert** 149, 151  
**Semkowicz-Novljaković Katarzyna** 7  
**Serebryski Wojciech** 169  
**Sękowska Anna** 12, 13  
**Sibutus Georg** 113–116  
**Sikora Franciszek** 71  
**Silver Larry** 105, 125  
**Sinko-Popielowa Krystyna** 13  
**Sitek Masza** 7, 12, 13, 21, 43, 69, 157  
**Skrabski Józef** 10, 11, 99  
**Stawińska Joanna** 5  
**Smoleń Władysław** 11, 155, 168, 169  
**Sokolowski Marian** 69  
**Söll-Tauchert Sabine** 114, 115  
**Spodaryk Adam** 7, 11, 16, 27, 37, 41, 69, 73, 75, 81, 83, 85, 91, 94, 107, 115, 119, 123, 131, 163  
**Spring Marika** 123  
**Squarcione Francesco** 113  
**Stadler Franz** 69  
**Stadlober Margit** 81, 103  
**Stafski Heinz** 141, 149  
**Stahl C.** 81  
**Stangrett Katarzyna** 69  
**Stary Stanisław** 17, 23  
**Starzyński Marcin** 13  
**Stefan, malarczyk** 18, 95, 161, 172  
**Steiner Irene** 151  
**Steun Matthias** 20  
**Stępień U.** 11, 53  
**Stębowska Konstancja** 69  
**Stolot Franciszek** 29, 79, 96, 97, 161  
**Strabon** 103, 111  
**Strauss Walter** 107  
**Strieder Peter** 113  
**Stuba Dionizy** 66, 67  
**Studničková Milada** 111  
**Stürhofer Nikolaus** 157  
**Stwosz Stanisław** 18  
**Stwosz Wit** 157  
**von Suchten, ród** 63, 64  
**von Suchten Krzysztof** 63  
**Suckale Robert** 93  
**Sulewska Renata** 29, 165  
**Svorová Pawełkiewicz Sylvia** 23  
**Sygański Jan** 169  
**Szablowski Jerzy** 118, 119  
**Szaniawski Konstanty Felicjan, bp Krakowa** 29, 131, 141  
**Szembek Stanisław** 169
- Szewczyk Aleksandra** 157  
**Szwarc Adam** 5  
**Szydłowiecki Krzysztof** 69
- Świszczowski Stefan** 151
- Tacyt** 103, 104  
**Tarnowska-Reszczyńska Monika** 7, 30, 31, 147  
**Teget-Welz Manuel** 121, 147, 175  
**Thieme Ulrich** 15  
**Thun Agnes** 81, 103, 107, 109, 117, 175  
**Thürlemann Felix** 113, 116, 117  
**Thurzo Jan, bp Wrocławia** 156  
**Tietze Hans** 145  
**Tkaczyk Paweł** 63  
**Tomaszewicz, doktor** 31  
**Tomkiewicz Władysław** 36, 37  
**Tomkowicz Stanisław** 10–15, 19, 27–29, 61, 67, 77, 79, 96, 97, 99, 129–131, 135, 138–140, 143, 146, 147, 155, 157, 163–167  
**Torbus Tomasz** 13, 15, 25  
**Török Gyöngyi** 119  
**Traut Wolf** 87, 90, 157  
**von Truchseß von Badersheim Margaretha** 21  
**Trybowski Ignacy** 151  
**Trzebicki Andrzej, bp Krakowa** 68, 131, 139, 141  
**Trzemeska Zofia** 59  
**Trzemeski Edward Ignacy** 14, 59, 60  
**Tschetschik-Hammerl Ksenija** 101  
**Tura Cosme** 26
- Ungler Florian** 123  
**Urban Jacek** 7  
**Urbańska Bożena** 159  
**Utzig Joanna** 7, 12, 13
- Vancsa E.** 145  
**Vasari Giorgio** 112, 113  
**Vendt Johannes II** 147
- Wagini Susanne** 149  
**Wagner Anni** 121  
**Walanus Wojciech** 7, 19, 37, 97, 119, 132, 133, 144, 145, 147, 155–159  
**Walczak Marek** 7  
**Walicki Michał** 9–11, 13, 15, 26, 27, 37, 66, 67, 163  
**Warnke Martin** 25  
**Wartemberg Piotr** 156  
**Ważny Tomasz** 63, 67  
**Weißsenberger Paulus** 21  
**Weizsäcker Heinrich** 155  
**Weniger Matthias** 121, 123  
**de Weerth Elisabeth** 119  
**Wertinger Hans** 121, 154, 155  
**Weyrauch Erdman** 21  
**Weysenburger Johann** 121  
**Węclawowicz Tomasz** 11, 168, 169  
**Wiegand Eberhard** 21  
**Wielki Jan** 17, 23, 99  
**Wierzbowski Teodor** 19  
**Wiese Erich** 157  
**Wietor Hieronim** 91, 125–127

- Winkler Friedrich* 85  
*Winzinger Franz* 101, 123  
*Wiśniowski Bartłomiej* 25, 26  
*Witkowska-Żychiewicz Teresa* 13  
*Witkowski Jacek* 93  
*Witkowski Michał* 23  
*Władysław II Jagiellończyk, król Czech i Węgier* 21  
*Władysław II Jagiełło, król Polski* 11  
*Wodzinowski Wincenty* 36  
*Wojciech, św.* 168  
*Woldt Isabella* 15  
*Wolff von Pforzheim Jakob* 149, 150  
*Wolgemut Michael* 120, 155, 174  
*Wood Christopher* 103–105  
*von Wörth Hans* 149  
*von Wörth Jörg* 149  
*Wunderlich Piotr z Wrocławia* 67  
*Wuttke Dieter* 113  
*Wydra Wiesław* 67  
*Wyszkowski Wincenty* 61  
*Wyszyńska Anna* 7, 69  
**Zaborowski Stanisław** 123–125  
*Zadzik Jakub, bp Krakowa* 68, 69, 131, 139, 141  
*Zagórowski Olgierd* 131, 151  
*Zahorska Stefania* 11, 15, 27, 61  
*Zalewska Katarzyna* 13  
*Zapolya Barbara* 22  
*Zaucha Tomasz* 133  
*Zdanowski Józef* 11, 61, 69  
*Zeńczak Anna* 37, 147  
*Ziomba Antoni* 43  
*Ziemięcki-Nieczuja Teodor* 13  
*Zimmermann Małgorzata* 63  
*Zinkiewicz-Ryndziewicz Aniela* 91, 93  
*Ziomecka Anna* 91, 175  
*Zlat Mieczysław* 11  
*Zwolińska Elżbieta* 21  
*Zych Ewelina* 7  
*Zygmunt I Stary, król Polski* 23–26, 69  
*Zygmunt II August, król Polski* 24, 25  
**Żakowicz Aleksander** 59  
*Żmudziński Jerzy* 7, 16, 36–38, 93, 143, 147  
*Żur Jakub* 71



# Indeks topograficzno-rzeczowy

- Afryka** 103  
Almünster, kaplica Wszystkich Świętych przy kościele św. Benedykta, M., S. i J. Kirchenbaum, retabulum 140, 151  
Alpy 79, 102, 147, 149  
Altdorfer Albrecht  
— *Pokutujący św. Hieronim* 123  
— *Pożegnanie Chrystusa z Matką* 123  
— projekt portalu 144  
— *Schöne Maria* z Ratyzbony 155  
Ameryka 83  
Annaberg-Bucholz, kościół św. Katarzyny, H. Hesse, *Święty Wolfgang* 116  
Antwerpia 95  
— Koninglijk Museum voor Schoene Kunsten, Mistrz z Frankfurtu, *Autoportret malarza i jego żony* 113  
Aschaffenburg, Stiftskirche, kaplica Matki Boskiej Śnieżnej, Maria-Schneer-Altar 143, 149, 150, 152, 154, 156  
Augsburg 141, 150, 151, 153, 154, 158  
— kościół śś. Ulryka i Afry, Bartholomäuskapelle, J. Seld, rami sudarium św. Ulryka 151  
— ratusz, sala obrad, J. Muscat, putta 121, 147  
— Staatsgalerie  
— — H. Burgkmair st., *Bazylika św. Piotra na Watykanie* 148  
— — H. Holbein st., obraz wotywny U. Schwarza 123  
Austria 148, 151, 163  
Azja 103
- Bad Dreikirchen dei Barbian** (Tyrol), Nikolauskapelle, warsztat N. Stürhofer, tryptyk św. Mikołaja 157  
Bad Kissingen 22, 23  
Bad Mergentheim, M. Grünewald, *Stupacher Madonna* 150  
Bad Tölz 147
- Baden bei Wien, kościół św. Heleny, ołtarz cechu garncarzy 153  
Baldung Grien Hans  
— *Karlsruher Skizzenbuch*, projekt witraża z herbem N. Zieglera 147  
— *Święta Rodzina* 170  
Bałkany 119  
Bardo Śląskie, Muzeum Sztuki Sakralnej, *Święty Hieronim pokutujący* z Głogowa 83  
Bawaria 20  
Bazylea 149, 150  
— Kupferstichkabinett, J. Schweiger, projekt retabulum 151  
Bergamo, Rafael, *Święty Sebastian* 157  
Berlin  
— Jagdschloß Grunewald, nastawa z Cadolzburgu 155  
— Staatliche Museen zu Berlin  
— — A. Altdorfer, *Święty Hieronim pokutujący* 80  
— — L. Cranach st., *Odpozynek podczas ucieczki do Egiptu* 56, 57, 101  
— — H. Leinberger, *Zdjęcie z Krzyża i Oplakiwanie* 123  
— — ołtarzyk, ok 1520 153  
— — *Portret kobiety w złotym czepcu* 65  
— — P.F. Sacchi, *Święty Hieronim* 106  
— — H. Suess von Kulmbach, *Pokłon Trzech Króli* ze Skalki 11, 53, 65, 101, 125  
— — D. Venetiano, *Pokłon Trzech Króli* 106  
— — R. van der Weyden, retabulum św. Jana 87  
Besançon, Bibliothèque municipale, Modelitewnik Maksymiliana I, A. Altdorfer, rysunek 110  
Bieselbach bei Horgau, Franz-Xaver-Kapelle, D. Mauch, retabulum Świętej Rodziny 148, 157
- Bodzentyń, ołtarz gł. z katedry na Wawelu 155, 159  
— *Ukrzyżowanie* 161  
Bodzów, kościół, kamienne retabulum z katedry na Wawelu 151  
Bojana, cerkiew, Zaśnięcie Matki Boskiej 119  
Brema, Lucas Cranach st., *Święty Hieronim pokutujący* 83  
Brescia, kościół S. Francesco, G. Romani-no, ołtarz z obrazem *Madonna ze świętymi* 157  
Budapeszt  
— Biblioteka kościoła Ráday, L. Cranach st., *Męczeństwo św. Katarzyny* 89  
— Magyar Nemzeti Galéria, retabulum z fary Świętego Ducha w Leliceni 155  
— Szépművészeti Múzeum, G. Santi, *Chrystus jak Mąż Bolesci* 115  
Burgkmair Hans st.  
— epitafium K. Celtisa 121  
— *Głowa Chrystusa z profilu* 123  
— ilustracje do *Weißkunig* 125  
— inicjały 123  
— Johannesaltar 161  
— *Matka Boska* 123  
— *Matka Boska z Dzieciątkiem i goździem* 123  
— *Salvator Mundi* 123  
— *Święta Rodzina napadnięta przez wilki* 123  
— *Święta Rodzina ze św. Anną i św. Joachimem* 123  
— *Święci Piotr i Paweł z Chustą Weroniki* 123  
— *Ukrzyżowany Chrystus na tle pejzażu* 123  
Burgundia 24
- Caen**, P. Perugino, *Lo Spozalizio* 157  
Cambridge, Fitzwilliam Museum 117

- Campagnola Domenico, *Święty Hieronim* (Bartsch 2) 110
- Cinco, kościół ewangelicki, retabulum z fary w Moşnie 143, 149, 154
- Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, L. Cranach st., *Święty Hieronim pokutujący* 81, 83
- Cleveland, Cleveland Museum of Art, Mistrz z Ulm, *Para kochanków* 115
- Cranach Lucas starszy  
— drzeworyt (Bartsch 100) 121  
— drzeworyt (Bartsch 107) 121  
— *Męczeństwo św. Barbary* 86  
— *Portret Anny Cuspinian* 106  
— *Ścięcie Jana Chrzyciela* (Bartsch 61) 87  
— *Ścięcie Jana Chrzyciela* (Bartsch 62) 171  
— *Święty Andrzej* (Bartsch 25) 123  
— *Święty Jakub Większy* (Bartsch 26) 123  
— *Święty Krzysztof* (Bartsch 58) 101  
— *Święty Hieronim pokutujący* (Bartsch 63) 80, 81  
— *Święty Szczepan* 120, 121  
— *Ukrzyżowanie* 87, 88  
— *Ukrzyżowanie* (Bartsch 17) 87, 88  
— *Wenus i Amor* (Bartsch 113) 101
- Czechy 85, 175
- Częstochowa, Jasna Góra, skarbiec, srebrny tryptyk relikwiarzowy z katedry wrocławskiej 156
- Damaszek** 36, 60
- Deutsch-Wagram, fara, epitafium 153
- Dolna Austria 174
- Drezno, Gemäldegalerie Alte Meister, L. Cranach st., obraz gł. Katharinenaltar 87, 89
- Dürer Albrecht  
— *Apokalipsa* (Bartsch 62, 63, 68, 74) 121  
— *Boże narodzenie* (Bartsch 85) 101  
— *Grające i tańczące putta* 120  
— *Joachim i anioł* (Bartsch 78) 89  
— *Mąż Bolesci* (Bartsch 20) 166  
— *Męczeństwo św. Katarzyny* (Bartsch 120) 78, 79, 86, 87  
— Modlitewnik Maksymiliana I, ilustracja 106  
— *Ofiara Joachima* (Bartsch 77) 170  
— *Pokutujący król Dawid* (Bartsch 119) 170  
— **retabulum Hellerów z kościoła Dominikanów we Frankfurcie** 87, 90, 95, 122, 153, 154  
— *Stygmatyzacja św. Franciszka* (Bartsch 110) 101  
— *Syn marnotrawny* 101  
— *Święty Hieronim pokutujący* (Bartsch 61) 80–83  
— *Święty Hieronim w pracowni* (Bartsch 114) 78, 79, 89  
— *Święty Jan pochłaniający księgę* (Bartsch 70) 88, 89  
— *Święta Rodzina* (Bartsch 96) 170  
— *Święta Rodzina z konikiem polnym* 101  
— *Ucieczka do Egiptu* (Bartsch 89) 86  
— *Ukrzyżowanie* (Bartsch 56) 78, 79, 93  
— *Ukrzyżowanie* (Bartsch 59) 78, 79, 93, 127  
— *Ukrzyżowanie w Missale speciale* 93
- *Walczący rycerze* 106  
— *Wniebowzięcie i Koronacja Najświętszej Marii Panny* (Bartsch 94) 90, 92  
— *Zaśnięcie Matki Boskiej* (Bartsch 93) 84, 85  
— *Złożenie Chrystusa do grobu* (Bartsch 44) 93  
— *Zwiastowanie Marii* (Bartsch 83) 101
- Europa** 6, 15, 41, 83, 102, 103, 151, 152, 154–157
- Florencja** 122  
— Fra Angelico, *Madonna Linaiuoli* 157  
— Galleria degli Uffizi  
— — A. Dürer, *Madonna z gruszką* 11  
— — A. Dürer, *Pokłon Trzech Króli* 42, 113  
— — A. Dürer, *Portret Albrechta Dürera (ojca)* 64  
— — A. Dürer, *Święta Barbara* 85  
— kościół SS. Apostoli, G. della Robia, tabernakulum 157  
— kościół S. Maria Novella, G. della Robia, lawabo 157
- Frankfurt  
— katedra, retabulum Zaśnięcia Marii (Maria-Schlaf-Altar) 119  
— Städel Museum  
— — J. Harrich, kopia obrazu gł. retabulum Hellerów 86  
— — Jabacher-Altar 154, 155  
— — *Kalwaria* 115
- Frankonia 5, 6, 20, 174
- Fryburg Bryzgowijski, Augustiner Museum, *Cud Matki Boskiej Śnieżnej z Maria-Schnee-Altar* 150
- Gandawa**  
— katedra św. Bawona, H. van Eyck, J. van Eyck, Ołtarz Gandawski 24  
— Museum voor schone Kunsten, H. Bosch, *Pokuta św. Hieronima* 110
- Gdańsk 64  
— Muzeum Narodowe, *Portret Krzysztofa von Suchtena* 16, 63, 64
- Generalne Gubernatorstwo 36
- Germania zob. Niemcy
- Graz, Landesmuseum Joanneum, M. Pacher, *Zabójstwo św. Tomasza Becketta* 123
- Gračanica, cerkiew, *Zaśnięcie Matki Boskiej* 119
- Grünau, fara, nastawa ołtarza gł. 149
- Gutenstetten, nastawa ołtarzowa 20, 21
- Hering Loy, Hörwarth-Altar** 149
- Hiobsbad k. Annabergu, kaplica 155
- Hopfer Daniel, *Wnętrze kościoła św. Katarzyny w Augsburgu* 149, 150
- Hopfer Hieronymus, *Święty Hieronim pokutujący* (Bartsch 19) 80
- Indie** 83
- Innsbruck  
— kaplica św. Wita 150  
— Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum  
— — L. Cranach st., *Święty Hieronim pokutujący* 80, 82, 83, 104, 108, 117  
— — epitafium M. Rumlera 150  
— — S. Schell, Annaberger-Altar 142, 143, 149, 150, 152, 156, 158
- Italia zob. Włochy
- Jerozolima** 60
- Jędrzejów, obraz *Święty Wolfgang z Ratyzbony* 99
- Jodłownik 12
- Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Hans Hirtz** (?), Pasja z Karlsruhe 115
- Karpaty 103
- Kielce  
— kościół św. Wojciecha 61  
— Muzeum Diecezjalne, *Zaśnięcie Matki Boskiej* 11, 14, 61–63, 74, 83, 84
- Kitzingen 18, 20, 21  
— kościół św. Katarzyny 21  
— klasztor Benedyktynek 20, 21  
— — ołtarz św. Anny 21  
— — ołtarz św. Jadwigi Śląskiej 21
- Kleinbottwar, ewangelicki kościół św. Jerzego, H. Leinberger, *Święta Barbara* 85
- Kleinschwarzenlohe, kaplica Wszystkich Świętych, Katharinenaltar 155
- Klimkówka, kościół św. Michała Archanioła, obraz *Matka Boska w ołtarzu gł.* 161
- Klosterneuburg, klasztor Kanoników Regularnych, epitafium N. Forstera 153
- Kładbiszczce, cerkiew, *Zaśnięcie Matki Boskiej* 119
- Kobylin, fara, retabulum 12, 13, 146
- Kolonia, Wallraf-Richartz-Museum  
— A. Altdorfer, *Święty Hieronim pokutujący* 80, 81, 104, 107  
— Jabacher-Altar 154
- Konstancja, katedra, nagrobek kanonika F. Solera von Richtenberga 119
- Kórnik, Muzeum, epitafium J. Borka z Trzcienca 11
- Kraków 5, 6, 9–13, 15–22, 24, 36, 59, 63, 64, 67, 69, 70, 76, 77, 79, 92–94, 96, 97, 99, 116, 122, 147, 151, 158, 159, 161, 166, 167, 169, 172–176  
— Bielany, klasztor Kamedułów, *Chrystus Bolesny z aniołami* 10, 53, 163–167, 172, 175  
— kościół i klasztor Dominikanów  
— — G. Pencz, *Koronacja Marii* 12  
— — obraz wotywny zabójców Grzegorza Nożownika 12  
— — *Wieniec Różańcowy* 12  
— kościół i klasztor Franciszkanów  
— — portrety biskupów 12  
— — — portret Piotra Gamrata 61  
— — — portret Jana Konarskiego 14, 61, 174  
— — — portret Jana Latańskiego 61  
— — — portret Piotra Tomickiego 61  
— — *Walka Polaków z Tatarami*, malowidło 14, 66  
— kościół Mariacki 36–38, 146

- — kaplica Kaufmanów 36, 37, 146
- — — balkon 158
- — — Michał Lancz z Kitzingen, retabulum Nawrócenia św. Pawła 6, 13–16, 28, 36–38, 40, 59, 60, 65, 70, 75, 78, 91, 92, 94, 97, 101, 125, 130, 131, 142, 143, 146, 147, 149, 152, 158, 162, 175
- — ołtarz Wita Stwosza 37, 39
- — organy 21
- — retabulum z r. 1893 w prezbiterium 37, 39, 40, 146
- kościół św. Barbary, kaplica ogrojcową 5
- kościół św. Katarzyny 170
- — M. Haberschrack, poliptyk augustiański 96, 99
- — ołtarz św. Wojciecha 170
- — poliptyk św. Jana Jałmużnika 77
- kościół św. Wojciecha 169
- Muzeum Archidiecezjalne, *Madonna z Dzieciątkiem* z Raciborowic 10, 99
- Muzeum Książąt Czartoryskich
- — obrazy z legendą o św. Mikołaju z Bari 162, 172, 175
- — — *Biczowanie posągu św. Mikołaja* 162
- — — *Ocalenie rozbitków podczas burzy na morzu* 162
- — M. Lancz (?), *Zaśnięcie Matki Boskiej* 6, 7, 16, 68–76, 84, 94, 119, 162, 163, 174, 175
- — Mistrz Jerzy, *Zwiastowanie* 68, 69, 99
- Muzeum Narodowe
- — H. Dürer, *Święty Hieronim pokutujący na pustyni* 12, 99
- — M. Lancz, retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej (Konarskiego) 6, 14, 15, 28, 30, 45, 57, 60, 62, 63, 74, 75, 77, 79, 84, 93–97, 101, 118, 119, 125, 129, 131–139, 141, 142, 144–146, 151–156, 158, 171, 174
- — — *Chrystus w Jordanie* 30, 31, 41, 43, 48–51, 54, 75, 77, 86, 119, 121, 131, 167, 172
- — — *Koronacja Matki Boskiej* (zwieńczenie) 30, 33, 35, 48, 90, 96, 97, 129
- — — *Męczeństwo św. Barbary* 30, 31, 48, 49, 51, 54, 55, 60, 85, 86, 119, 125, 131, 162, 167
- — — *Męczeństwo św. Katarzyny* 30, 31, 48, 49, 51, 54, 55, 60, 79, 87, 119, 125, 131, 162, 167
- — — *Ostatnia Wieczerza* (predella) 30, 32, 47, 48, 96, 129, 131, 132, 167
- — — *Święty Ambroży* 29, 30, 32, 48–50, 57, 60, 121, 131
- — — *Święty Augustyn* 30, 32, 48, 50, 52, 53, 60, 131, 172
- — — *Święty Grzegorz (?)* 30, 32, 48, 50, 60, 131
- — — *Święty Hieronim* 30, 32, 48, 50, 56, 60, 79, 131
- — — *Święty Jan na Patmos* 30, 31, 49, 55, 57, 77, 79, 88, 93, 119, 123, 131, 161
- — — *Zaśnięcie Matki Boskiej* 30, 33–35, 45, 47, 49, 53, 60, 74, 75, 79, 81, 83, 85, 96, 97, 121, 129–131, 133, 139, 146
- — J. Matejko, *Wnętrze kaplicy Kaufmanów* 36, 40, 146
- — Mistrz Rodziny Marii, retabulum z Dobczyc 42
- — poliptyk z Lusiny 9
- — retabulum Roześlania Apostołów z Mikuszowic 118
- — W. Wodzinowski, *Rysunki fragmentów obrazu Nawrócenia św. Pawła z retabulum z kaplicy Kaufmanów w kościele Mariackim w Krakowie* 36, 38
- Stradom, klasztor Misjonarzy, epitafia z kaplicy Świętej Trójcy przy katedrze na Wawelu (J. Sakrana, J. Chełmskiego, M. Sobka) 11
- Wawel 6, 12, 13, 17, 67, 147, 148, 158
- — katedra 11, 30
- — — epitafia 10, 11
- — — kaplica Bożego Ciała
- — — kaplica bp. Jana Grota (św. Jana, św. Marty, śś. Niewiniątek) 68–71, 76, 174
- — — kaplica bp. Jana Konarskiego (Niepokalanego Poczęcia NMP) 29, 118, 141, 152, 155, 158, 161, 131, 140
- — — kaplica bp. Samuela Maciejewskiego 68
- — — kaplica Świętego Krzyża 119
- — — kaplica Zygmunowska 25
- — — malowidła ruskie, *Zaśnięcie Matki Boskiej* 119
- — — nagrobek bp. Jana Grota 70, 71
- — — nagrobek bp. Jana Konarskiego 158, 165
- — — nagrobek Kazimierza Jagiellończyka 119
- — — nagrobek Władysława Jagiełły, baldachem 158
- — — nastawa w kaplicy św. Jana Chrzyciela 119
- — — ołtarz św. Mateusza, Roześlania Apostołów i św. Jadwigi 118
- — — ołtarz św. Wojciecha 169
- — — ołtarz Świętej Trójcy 91
- — — ołtarz zwany zatorskim 151, 158
- — — *Portret bp. Jana Konarskiego* 11, 61, 140, 141
- — — *Portret Zygmunta Starego* 12
- — — srebrne retabulum 159
- — — kolegiata św. Jerzego 10
- — — kolegiata św. Michała 68, 69, 94
- — Muzeum Katedralne, *Święty Jerzy* 10, 70
- — zamek 12, 13, 15, 18, 22, 25, 66, 67, 95, 172, 173
- — — arras naddrzwiowy z bobrem 103
- — — fryz II piętra krużganków 16, 66, 67
- — — fryz sali na I piętrze skrzydła zach. 16, 66
- — — Kurza Noga, malowidła 24
- — — sień brama 67
- — — skrzydło północne 22, 23, 25, 66
- — — skrzydło wschodnie 66
- — — skrzydło zachodnie 22, 23, 66, 67
- — — wykusz 66
- Wesoła, klasztor Karmelitanek 28, 61, 77, 129–131, 135, 137, 140, 142, 143
- — kaplica nowicjacka 30, 130, 139, 141, 144
- — — *Matka Boska z Dzieciątkiem* 129, 136, 138
- — krużganki 129, 134
- Kromieryż, Pałac Biskupi, L. Cranach st., *Ścięcie św. Jana Chrzyciela* 171
- Krosno 161, 162
- Królestwo Polskie zob. Polska
- L**andshut 154
- Las Hercyński 103, 104
- Lewocza (Spisz) 154
- Linz, pałac biskupi 81
- Lipsk 113
- Litwa 68
- Londyn 24
- British Museum, M. Wolgemut, *Bóg Ojciec jako Stwórca* 121
- Leonardo da Vinci, *Madonna w grocie* 157
- National Gallery
- — C. Crivelli lub warsztat, *Święta Katarzyna* 113
- — A. Dürer, *Święty Hieronim pokutujący* 80–82, 102, 105, 106, 117
- — F. Lippi, *Święty Hieronim* 110
- — B. Striegl, *Portret Hansa Rotha* 110
- — B. Streigl, *Portret Margarete Roth* 110
- Rafael, *Sacra Conversazione* 157
- Rafael, *Ukrzyżowanie ze świętymi* 157
- Lyon 148
- Lwów, *Ukrzyżowanie* (zaginiony) 14, 59, 60, 79, 93, 94, 125, 127, 174
- Ł**ękawica, obraz *Sacra Conversazione* 99
- M**adryt
- Museo del Prado, Albrecht Dürer, *Autoportret* 64
- Museo Thyssen-Bornemisza
- — V. Carpaccio, *Portret młodego rycerza* 106, 108
- — L. Cranach st., *Madonna z Dzieciątkiem* 11
- — A. Dürer, *Chrystus wśród uczonych w Piśmie* 113
- Mailand, Rafael, *Lo Sposalicio* 157
- Małopolska 6, 7, 9, 10, 12, 41, 42, 57, 92, 151, 155, 156, 158, 159, 172, 176
- Mantua 112
- Marsala, Chiesa del Carmine, D. Gaggini, nagrobek Antonia Grignana 119
- Mauer bei Melk, kościół Maria am grünen Anger, tryptyk 148, 156, 157
- van Meckenem Israhel
- *Nawrócenie Szawła* (Lehrs 446) 91
- *Zaśnięcie Matki Boskiej* (Bartsch 50) 79, 81, 83–85, 94, 97
- Mels, kaplica św. Marcina, retabulum 153
- Męcina, kościół św. Antoniego Opata 169
- dwustronna tablica 10, 53, 159, 167–169, 172, 175

- — *Męczeństwo św. Wojciecha* 168, 170–172
- — *Święta Rodzina* 168, 170–172
- Mińsk, Muzeum Starobiałoruskiej Kultury, *Pokłon Trzech Króli* z Dereświat 12
- Mistrz E.S.
- *Grający w szachy* (Lehrs 214) 105
- *Święta Barbara* (Lehrs 161, Lehrs 162) 85, 86
- *Walka św. Jerzego ze smokiem* (Lehrs 146) 92
- Mistrz IW, *Męczeństwo św. Barbary, Męczeństwo św. Katarzyny* 85
- Mistrz Pasji Berlińskiej, *Święty Ambroży* (Lehrs 41) 90
- Mistrz Pasji Norymberskiej, *Sen św. Augustyna* (Lehrs 12) 89
- Mistrz z Frankfurtu, *Autoportret z żoną* 116
- Mogiła 68
- Moguncja 120
- Monachium 21
- Alte Pinakothek
- — L. Cranach st., *Schleißheimer Kreuzigung* 54, 82
- — L. Cranach st., *Święty Hieronim pokutujący*, kopie warsztatowe 80, 81, 83
- — A. Dürer, *Portret Oswolta Krela* 56, 64
- — Jabacher-Altar 154
- — nastawa Paumgartnerów 154
- — M. Pacher, *Święty Augustyn*, kwatera retabulum Ojców Kościoła 90
- — H. Wertinger, *Portret Jakobiny*, ks. Bawarii 121
- — H. Wertinger, *Portret palatyna reńskiego i biskupa Fryzyngi Filipa* 121
- — H. Wertinger, *Portret Wilhelma IV*, ks. Bawarii 121
- Bayerische Schlösserverwaltung, H. Wertinger, *Portret Małgorzaty von Bayern-Landshut jako zakonnicy* 121
- Bayerische Staatsbibliothek, *Sen św. Augustyna* 90
- Bayerisches Nationalmuseum
- — H. Leinberger, *Ukrzyżowanie* 123
- — posąg św. Antoniego 144
- — H. Wertinger, *Portret Fryderyka Wittelsbacha* 121
- — H. Wertinger, portrety Ludwika IV Wittelsbacha 121
- — H. Wertinger, *Portret Ludwika X*, ks. Bawarii 121, 150
- Universitätsbibliothek, Modlitewnik Olbrachta Gasztołda 16, 67
- Mondsee, klasztor 81, 101
- drzeworyty A. Altdorfera
- Monogramista AG, *Zaśnięcie Matki Boskiej* 85
- Monogramista ie, *Zaśnięcie Matki Boskiej* 83, 85
- Monogramista MZ (Matthäus Zasinger), *Święta Barbara* (Lehrs 162) 85
- Monogramista Z.A. (Zoan Andrea, Bartsch 7) 80
- Monte San Giusto, kościół S. Maria della Pietà, L. Lotto, *Ukrzyżowanie* 157
- Moosburg, kościół św. Kastulusa, H. Leinberger, retabulum
- predella 153
- reliefy z męczeństwem św. Kastulusa 123
- Mycielin, kościół św. Mikołaja, ołtarz gł. 89
- Naumburg**, katedra, Georg Lemberger, *Nawrócenie św. Pawła* 91
- Neapol, Galleria Nazionale di Capodimonte, J. de' Barbari, *Portret Luki Pacioli* 113
- Niderlandy 112, 172
- Niedźwiedz, fara, obrazy tablicowe 12, 42, 53
- Niemcy (Rzesza) 6, 77, 156, 172
- Norymberga 12, 15, 16, 18, 20, 21, 64, 66, 78, 93, 94, 96, 98, 100, 141, 148, 154, 156, 158, 159, 174
- Friedenskirche, warsztat M. Wolgemuta, Peringsdörfer-Altar z kościoła Augustianów w Norymberdze 155
- Germanisches Nationalmuseum
- — H. Baldung Grien, Sebastiansaltar 101, 115
- — — *Męczeństwo św. Sebastiana* 114, 115
- — H. Burgkmair, *Matka Boska z Dzieciątkiem w pejzażu* 150
- — L. Cranach młodszy, *Nawrócenie Szawła* 91
- — A. Dürer, Landauer-Altar, projekt 133, 142, 143, 157
- — A. Dürer, *Portret Barbary Dürer* 42, 64
- — Mistrz Świętej Rodziny, *Święty Hieronim pokutujący* 103, 106
- — W. Traut, *Chrzest Chrystusa* 86
- — H. Wertinger, obrazy miesiący 58, 121
- — H. Wertinger, *Portret Jana III, administratora diecezji ratybońskiej* 121
- kaplica Landauerów, retabulum 148–150, 152, 156, 157, 159
- kaplica św. Rocha, H. Burgkmair st., P. Behaim, S. Loscher (?), T. Heben-danz, Rosenkranzaltar 141
- kościół św. Wawrzyńca
- — Dreikönigsaltar 155
- — epitafium A. von Glockengießler 119
- — epitafium H. Lochnera 119
- — warsztat W. Trauta, epitafium J. Löffelholza 97
- Peterskapelle, Koler-Altar 155
- Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art
- H. Baldung Grien, *Święty Jan na Patmos* 88
- P. Christus, *Portret kartuza* 112
- L. Cranach st., *Męczeństwo św. Barbary* 85
- C. Crivelli, *Madonna z Dzieciątkiem* 112
- Nowy Korczyn, kościół św. Stanisława, Mistrz Tryptyku z Szyku, *Zaśnięcie Matki Boskiej* z kościoła św. Mikołaja w Starym Korczynie 84, 162, 163, 172, 175
- Nysa, kościół św. Jakuba, poliptyk Męki Pańskiej 156
- Oslo**, Nationalgalerie, Lucas Cranach st., *Święta Barbara* 85
- Pacher Michael**, *Chrzest Chrystusa* 87
- Palatynat 20
- Paryż 24
- Leonardo da Vinci, *Madonna w grocie* 157
- Musée de Louvre
- — J. Bellini, *Święty Jan Chrzyciel w niszy* 157
- — A. Dürer, *Autoportret* 64
- — Mistrz E.S., *Chrzest Chrystusa* 87
- — S. di Pietro, *Święty Hieronim* 102
- Peisser Hans, Welser-Altar 149
- Polling bei Weilheim (Górna Bawaria), klasztor Kanoników Regularnych, retabulum 147
- Polska (Korona, Królestwo Polskie) 5, 6, 14, 16, 37, 38, 42, 69, 78, 161, 162, 167, 168, 175
- Poznań
- katedra, zakrystia kanonicka 27
- Muzeum Archidiecezjalne, Michał Lancz z Kitzingen, *Święty Hieronim pokutujący na pustyni* 6, 7, 13–16, 21, 27, 28, 43–45, 48, 54, 57, 60, 64, 75, 77, 79, 81–83, 85, 93, 101, 102, 104, 106, 108, 110, 111, 114–118, 121, 148, 167, 174, 175
- Towarzystwo Przyjaciół Nauk, *Zaśnięcie Matki Boskiej* 84
- Praga 24
- kościół NMP przed Tynem, Mistrz IP, retabulum św. Jana 153
- Narodni galerie, A. Dürer, *Święto Różańcowe* 113, 114
- Prato, F. Lippi, *Madonna del Ceppo* 157
- Princeton, Princeton University Art Museum, J. van Cleve, *Święty Hieronim w pracowni* 104
- Puławy, Dom Gotycki 68
- Raciborowice**, fara, obraz zamknięty półkuliście 155
- Raimondi Marcantonio
- *Złożenie Chrystusa do grobu* (Bartsch 36) 93, 94, 175
- *Złożenie Chrystusa do grobu* (Bartsch 611) 93
- Ratyżbona 20, 101
- Historisches Museum
- — A. Altdorfer, *Święci Janowie* 122
- — M. Ostendorfer, Reformationssaltar z Neupfarkirche 153
- katedra, ościeża okien w kostnicy 148
- kościół św. Emmerama
- — nagrobek Małgorzaty Pfolkenkofer 118, 119
- — nagrobek Zengerów 119
- kościół św. Leonarda, retabulum ołtarza gł. 153
- Raveningham Hall 117
- Ren 103
- Rötha w Saksonii, retabulum Koronacji Matki Boskiej 144, 152
- Ruś 119
- Rzepiennik Biskupi, kościół filialny św. Jana Chrzyciela, obrazy malarza Andrzeja 162
- Rzesza zob. Niemcy
- Rzym 66



- F. Lippi, *Madonna Torquinia* 157
- Rafael, *Koronacja Marii* 157
- Santa Maria in Trastevere, nagrobek Philippe'a d'Alençon 119
- Saksonia** 155, 156
- Sandomierz
- katedra, epitafium Stanisława Chrobberskiego 12, 158
- Muzeum Diecezjalne
- — *Pokłon Trzech Króli* 10, 16, 53, 64, 65
- — *Święty król (Władysław Jagiełło?)* 10, 53, 54
- Sankt Petersburg, Ermitaż,
- Cima da Conegliano, *Zwiastowanie Marii z kościoła Krzyżowców z Czerwona Gwiazdą w Wenecji* 113
- A. Isenbrandt, *Święty Hieronim pokutujący* 109
- Schongauer Martin
- *Chrystus* (Bartsch 8) 86
- *Koronacja Najświętszej Marii Panny* (Bartsch 72) 92
- *Święty Jan na Patmos* (Bartsch 55) 78, 79, 88, 161
- *Zaśnięcie Matki Boskiej* (Bartsch 33, Lehrs 16) 81, 83–85, 94
- Schwäbisch Gmünd, kościół NMP (Świętego Krzyża)
- A. Dürer, retabulum Sebald Schreyera 20, 96–98
- kaplica św. Sebald 97
- Sebeş, fara, retabulum ołtarza gł. 154, 155
- Siedmiogród 154, 156
- Sierndorf (Dolna Austria), kaplica zamkowa
- ołtarz boczny 151
- retabulum ołtarza gł. 133, 151–153
- Sighişoara, kościół Na Wzgórzu, retabulum z fary w Şaeş 143, 149, 154
- Sopočany, cerkiew, *Zaśnięcie Matki Boskiej* 119
- Spiska Kapituła, katedra, retabulum św. Michała, *Święty Augustyn* 90
- Springinkle Hans, *Święty Piotr* 148
- St. Michael ob Rauchenödt, kościół filialny, retabulum św. Michała 157
- St. Wolfgang, fara, retabulum 87
- Stolzenhain, kościół ewangelicki, R. Campin, zaginiony tryptyk św. Łukasza 112
- Strasburg 67, 93
- Musée de l'Œuvre de Notre-Dame, Mistrz z Ulm, *Para martwych kochanków* 115
- Szczyrzyc, klasztor Cystersów, *Święta Rozmowa* 11
- Szwabia 20, 141
- Szydłowiec, retabulum 155
- Śląsk** 175
- Tarnów**, Muzeum Diecezjalne, predella z Jurkowa 91, 92
- Tegernsee, *Pasja* 168
- Toruń, ołtarz św. Wolfganga 89
- Trewir, katedra, R. von Greiffenklau, Gralbalt 145
- Trinowo, cerkiew, *Zaśnięcie Matki Boskiej* 119
- Tyrol 78
- Utrecht** 115
- Wacław z Ołomuńca**, *Śmierć Marii* (Bartsch 22) 85, 94
- Waldburg, fara, retabulum św. Wolfganga 157
- Warszawa
- Biblioteka Narodowa, Mszał Erazma Ciołka 121, 122
- Muzeum Narodowe
- — *Bitwa pod Orszą* 65, 66
- — Hans Dürer, *Potręt Zygmunta Starogo* 12
- — tryptyk Ukrzyżowania z katedry wrocławskiej 156
- — tryptyk z Pławna 156, 157, 159
- Waszyngton, National Gallery of Art
- G. Bellini, *Święty Hieronim pokutujący* 103, 109
- A. Dürer, *Madonna Hellerów* 110
- F. di Giorgio, *Święty Hieronim pokutujący* 108
- Wenecja 113, 114, 156
- kościół Madonna dell'Oro, Cima da Conegliano, retabulum św. Jana Chrzciela 157
- kościół S. Giobbe, G. Bellini, ołtarz 157
- kościół S. Maria Gloriosa dei Frari
- — P. Lombardo, przegroda chórowa 157
- — nagrobek doży F. Dandola 119
- kościół S. Zaccaria, G. Bellini, ołtarz S. Zaccaria 157
- kościół SS. Giovanni e Paolo
- — G. Bellini, *nastawa ołtarza św. Katarzyny Sienneńskiej* 157
- — kaplica Cavalli, nagrobek doży G. Dolfina 119
- — P. Lombardo, *nagrobek doży P. Moceniga* 157
- — P. Lombardo, *nagrobek doży N. Marcella* 157
- — T. Lombardo, *nagrobek doży A. Vendramina* 157
- Wiedeń 151, 154, 174
- Albertina, A. Dürer, *Dzieciątka Jezus z globem* 101
- Dom Museum, Ober-St.-Veiter Altar 154, 155
- Fürstliche Liechtensteinische Kunstsammlung, A. Dürer, *Męczeństwo św. Katarzyny* 87
- Historisches Museum des Stadt Wien, epitafium M. Hauera z katedry w Wiedniu 153
- katedra św. Stefana 157
- — ambona 153
- — epitafium G. Hagera i J.G. Hubera 153
- — epitafium A. Holdta 153
- — epitafium J. Kaltenmarkera (Mistrz MT) 153
- — epitafium H. Rechweina 153
- — epitafium T. Rescha 153
- kościół krzyżacki (św. Elżbiety), resztki retabulum fund. J. Cuspiniana 151
- kościół rektoralny św. Piotra, dolny kościół, Valentinsaltar 145, 151, 155
- Kunsthistorisches Museum
- — A. Dürer, *Madonna* 42
- — A. Dürer, retabulum Landauerów, *Wszyscy święci* 86, 87
- — L. Cranach mł., *Nawrócenie Szawła* 91
- — L. Cranach st., *Święty Hieronim pokutujący* 54, 56, 80–82, 106
- — L. Cranach st., *Ukrzyżowanie* 54, 57
- — L. Cranach st., *Ukrzyżowanie z Schottenstiftung* 82, 88
- — W. Huber, *Pożegnanie Jezusa z kobietami* 122
- Mariastiegenkirche, kamienne retabulum fund. J. Pergera 151
- Muzeum Diecezjalne, zwieńczenie retabulum ołtarza św. Barbary z kościoła św. Piotra (Andreaskapelle) w Wiedniu 145
- Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, epitafium burmistrza Wiener Neustadt Alexiusa Funcka 163
- Österreichische Galerie
- — Mistrz Męczeństwa Świętych, obrazy 58
- — ołtarzyk domowy 153
- pałac arcybiskupi, kaplica św. Andrzeja, retabulum św. Anny z kościoła Augustianów Eremitów w Wiedniu 151
- Salvatorkirche, portal 144
- Wieliczka 22
- fara, prace malarskie 23
- Wieniawa, kościół św. Katarzyny, polityk św. Stanisława 159
- Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart, L. Cranach st., *Portret Johannesy Cuspiniana* 82
- Wittenberga 20, 56, 113
- Włochy (Italia) 101, 103, 108, 112, 113, 119, 156–158
- Wolgemut Michael, *Nawrócenie Szawła* 91
- Wołtów, cerkiew, *Zaśnięcie Matki Boskiej* 119
- Wrocław 22, 158
- katedra
- — tryptyk, *Święty Ambroży* 89
- — zespół epitafiów 11
- Muzeum Archidiecezjalne, Lucas Cranach st., *Madonna pod jodłami* 11, 110
- Würzburg 20
- Zator** 151
- Żywiec**, Muzeum Miejskie, *Wskrzeszenie Łazarza* 168



# Spis treści

- 5 **WSTĘP**
- 9 **ROZDZIAŁ 1 Stan badań**
- 9 Malarstwo renesansowe w Małopolsce w pierwszej połowie XVI wieku
- 12 Życie i działalność Michała Lancza z Kitzingen
- 17 **ROZDZIAŁ 2 Michał Lancz z Kitzingen – wiadomości źródłowe na temat życia malarza**
- 17 Krakowskie źródła pisane o Michale Lanczu z Kitzingen
- 18 Przyjazd Michała Lancza z Kitzingen do Krakowa i jego wcześniejsze losy
- 22 Prace Michała Lancza z Kitzingenna Wawelu
- 24 Czy Michał Lancz był malarzem dworskim Zygmunta I?
- 26 Michał Lancz z Kitzingen i biskup krakowski Jan Konarski
- 27 **ROZDZIAŁ 3 Sygnowane prace Michała Lancza z Kitzingen**
- 27 *Święty Hieronim pokutujący na pustyni* w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu
- 28 Retabulum z kaplicy Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy katedrze na Wawelu
- 36 Retabulum Nawrócenia św. Pawła z kaplicy Nawrócenia św. Pawła w wieży południowej kościoła Mariackiego w Krakowie
- 41 **ROZDZIAŁ 4 Technika malarska i rysunkowa Michała Lancza z Kitzingen**
- 41 Rysunek kompozycyjny na gruncie obrazów
- 43 *Święty Hieronim pokutujący na pustyni*
- 45 Tryptyk Zaśnięcia Marii
- 52 Podsumowanie
- 54 Technika malarska
- 59 **ROZDZIAŁ 5 Dzieła przypisywane Michałowi Lanczowi z Kitzingen**
- 59 Atrybucje niedające się rozstrzygnąć
- 61 Atrybucje odrzucone
- 68 Obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie – dzieło Michała Lancza z Kitzingen czy jego naśladowcy?
- 77 **ROZDZIAŁ 6 Geneza środków artystycznych stosowanych przez Michała Lancza z Kitzingen**
- 77 Stan badań
- 79 *Święty Hieronim pokutujący* w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu
- 83 Tryptyk Zaśnięcia Marii z kaplicy Poczęcia Najświętszej Panny Marii przy katedrze na Wawelu
- 90 Retabulum Nawrócenia św. Pawła w kaplicy Kaufmanów w wieży kościoła Mariackiego w Krakowie
- 93 *Ukrzyżowanie* ze Lwowa
- 94 *Zaśnięcie Matki Boskiej* w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich
- 94 Podsumowanie
- 95 **ROZDZIAŁ 7 Organizacja pracy w warsztacie Michała Lancza z Kitzingen**
- 99 **ROZDZIAŁ 8 Michał Lancz z Kitzingen a sztuka Krakowa i Europy**
- 99 Sygnatury
- 101 Przedstawienie przyrody na obrazie *Święty Hieronim pokutujący na pustyni* w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu
- 118 Program ikonograficzny tryptyku *Zaśnięcie Matki Boskiej*
- 119 Putta i festony

1 2 1	Przestrzenne nimby	1 6 2	<i>Zaśnięcie Matki Boskiej</i> w kościele św. Stanisława w Nowym Korczynie
1 2 3	Michał Lancz a krakowska grafika książkowa	1 6 3	<i>Chrystus Bolesny z aniołami</i> w zakrystii kościoła Kamedułów na Bielanych pod Krakowem
1 2 9	<b>ROZDZIAŁ 9 Konstrukcja nastaw ołtarzowych Michała Lancza z Kitzingen</b>	1 6 7	Tablica ze skrzydła ołtarzowego w Męcinie
1 2 9	Retabulum z kaplicy Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy katedrze krakowskiej na Wawelu	1 7 2	Podsumowanie
1 4 6	Retabulum Nawrócenia św. Pawła z kaplicy Nawrócenia św. Pawła w wieży południowej kościoła Mariackiego w Krakowie	1 7 3	<b>ZAKOŃCZENIE</b>
1 4 7	Geneza form nastaw ołtarzowych Michała Lancza z Kitzingen i ich znaczenie dla sztuki Małopolski	1 7 7	<b>Bibliografia</b>
1 5 8	Podsumowanie	1 9 9	<b>SUMMARY Michael Lancz of Kitzingen – Franconian painter in Kraków (1507–1523)</b>
1 6 1	<b>ROZDZIAŁ 10 Wpływ Michała Lancza z Kitzingen na malarstwo w Małopolsce</b>	2 0 5	<b>Spis ilustracji</b>
1 6 1	Mistrz Tryptyku z Klimkówki	2 1 3	<b>Indeks osób</b>
1 6 2	Obrazy ze scenami legendy o św. Mikołaju z Bari w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie	2 1 9	<b>Indeks topograficzno-rzeczowy</b>





SOCIETAS  
VISTULANA

ISBN 978-83-67277-12-9



Uniwersytet Papieski  
Jana Pawła II  
w Krakowie



Muzeum  
Narodowe  
w Krakowie

ISBN 978-83-7581-436-1