

Ks. Szymon Tracz
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Kraków

Obraz Św. Hieronim w pracowni z kolekcji Lanckorońskich na Wawelu – iluzja i realizm na styku malarstwa włoskiego i niderlandzkiego przełomu XV i XVI w.

Zasłużony dla polskiej kultury, arystokrata, wybitny kolekcjoner hrabia Karol Lanckoroński (1848–1933) herbu Zadora, przed rokiem 1912 pozyskał do swoich zbiorów niewielkich rozmiarów obraz tablicowy, przedstawiający św. Hieronima, określanego jako *Św. Hieronim* lub *Św. Hieronim w pracowni*, który wraz z ocalałą po zawierusze II wojny światowej częścią kolekcji został przekazany w 1994 roku do zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu (nr inw. 7958) przez córkę Karola, Karolinę Lanckorońską (1898–2002)¹. Obraz, obok zachowanych trzech innych ze scenami *Stygmatyzacja św. Franciszka*, *Boże Narodzenie* i *Św. Jerzy walczący ze smokiem* w zbiorach Pinakoteki w Ferrarze (nr inw. 324; wymiary każdej sceny 19 x 29 cm), a także zapewne *Męczeństwo św. Sebastiana* (18 x 28 cm), przechowywany w Musée Jacquemart-André w Paryżu, stanowił pierwotnie część predelli niezachowanej do dziś nastawy ołtarzowej, zdobiącej najprawdopodobniej jedną ze świątyń Ferrary, za czym wydaje się przemawiać obecność św. Jerzego, patrona tego miasta². Być może był to równocześnie

¹ Obraz *Św. Hieronim*, określanego przez Karola Lanckorońskiego jako „wenecki z XV w.” pojawił się na jednej z pocztówek z serii dokumentujących zbiory w 1912 r., co poświadcza obecność obrazu w kolekcji przed tą datą – zob. J. Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, t. 2, *Katalog – Malarstwo, rzeźba, miniatura*, Kraków 2010, s. 75.

² M. Skubiszewska, K. Kuczman, *Obrazy z kolekcji Lanckorońskich z wieków XIV-XVI w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2008, nr kat. 82, s. 276, il. s. 278; L. Scardino, *Alcuni collezionisti: un repertorio biografico*, [w:] *La legenda del collezionismo. Le quadrerie storiche ferraresi*, red. G. Agostini, J. Bentini, A. Emiliani, Ferrara 1996, s. 177, il. 68.

kościół franciszkański, na co mogłaby wskazywać scena *Stygmatyzacji św. Franciszka*³. Słusznie Andrea De Marchi, biorąc pod uwagę kompozycję kwater oraz ich strukturę stylistyczno-formalną, rekonstruuje kolejność ich ustawienia w predelli, od lewej strony, następująco: *Stygmatyzacja św. Franciszka*, *Męczeństwo św. Sebastiana*, *Boże Narodzenie*, *Św. Jerzy walczący ze smokiem*, *Św. Hieronim w pracowni*⁴.

Powszechnie przyjęło się sądzić, iż wyraźny kaligraficzny rysunek, zarówno *Świętego Hieronima*, jak i pozostałych paneli z ferraryjskiej predelli, wiąże anonimowego autora z malarstwem miniaturowym odnoszonym do miniatur Giovanniego Bentivoglio zdobiących rękopis wykonany w Bolonii w 1497 roku (Nowy Jork, Morgan Library, nr 53). Zauważono, że cechy formalne wszystkich przedstawień zdają się odzwierciedlać dwie tendencje występujące w malarstwie ferraryjskim końca Quattrocenta, wyrażające się w archaizmie, reprezentowanym przez Gianfrancesca Mainieriego i Lazzara Grimaldiego oraz w nowym nurcie malarstwa uprawianego przez Boccaccia Boccaccina i Lorenza Costę. Wpływy tych dwóch ostatnich artystów oraz wzory kompozycyjne obrazów mogłyby wskazywać na twórczość działającego w Ferrarze Gianfrancesca Mainieriego z Parmy. Kazimierz Kuczman zauważył jednak, że trudno w scenie ze św. Hieronimem wyraźnie stwierdzić oddziaływania wymienionych artystów. Jednocześnie za Lucianem Bellosim i Andream De Marchi odwołał się do twórczości emiliańskiego miniaturzysty Francesca Marmitty, przywołując scenę *Biczowanie Chrystusa ze św. Hieronimem i Benedyktem* z lat 1495–1500 (Edynburg, National Gallery of Scotland, nr inw. 1673), wysuwając równocześnie przypuszczenie, że *Św. Hieronim w pracowni* mógł zostać wykonany przez innego artystę niż pozostałe sceny z predelli, ale w obrębie tego samego warsztatu⁵.

Interesujący nas obraz ze św. Hieronimem to kwatera malowana temperą na desce topolowej (19,2 x 29,5 cm) o lekko przyciętych z trzech stron krawędziach, której odwrocie zostało mocno uszkodzone przez drewnojady⁶. Malarz ukazał Świętego siedzącego na drewnianej ławie przy stole do pisania w pracowni, określanej także często mianem *studio* – gabinet do pracy renesansowego humanisty⁷. Na wawelskiej kwaterze jest to kame-

³ L. Scardino, *Alcuni collezionisti*, s. 177, il. 68.

⁴ M. Skubiszewska, K. Kuczman, *Obrazy z kolekcji Lanckorońskich*, s. 276, il. s. 278.

⁵ Tamże, s. 276–278, il. s. 277.

⁶ Zachowana górna krawędź obrazu bez warstwy malarskiej pierwotnie połączona była z zakrywającą ją ramą. Takie same krawędzie posiadają pozostałe trzy kwatery ze zbiorów ferraryjskich – por. L. Scardino, *Alcuni collezionisti*, s. 177, il. 68.

⁷ Ideę *studio* omawia m.in. Z. Ważbiński, *Portret renesansowego amatora sztuki*, [w:] „Rocznik Historii Sztuki” 1969, t. 7, s. 163–176; A. Jasińska, *Portret uczonego w malarstwie. Zarys historii i rozwoju typów ikonograficznych*, [w:] *Uczony i jego pracownia. Katalog wystawy w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. M. Reklewska, Kraków 2005,

ralne wnętrze o skondensowanej przestrzeni, ograniczone z lewej strony przez masywną, jednolitą kolorystycznie ścianę z dwiema niszami, zajmującą prawie połowę całego przedstawienia. *Studiolo* z prawej strony zamyka ustawiony pod kątem iluzyjnie malowany, prosty, kamienny regał zaopatrzone w trzy półki, podobnie jak równoległe do niego ustawiony drugi regał umieszczony w głębi pracowni. W ten sposób wyobrażona architektura ścian zdaje się być kamienną ramą ujmującą „pudełkową” przestrzeń wnętrza, widoczną dzięki odjęciu ściany frontalnej – lica obrazu.

Siedzący św. Hieronim o twarzy zwróconej w 2/3 w stronę patrzącego, okolonej złocisto-rudawą brodą, z lekko przymkniętymi oczami, przedstawiony został w szerokiej, powłóczystej szacie bez rękawów, spod której widoczne są czerwone rękawy oraz założony na głowie podbity gronostajem kaptur purpurowego stroju kardynalskiego. Wpadająca w szarość turkusowo opalizująca szata wierzchnia Hieronima, opada masywnymi fałdami na lekko rozsunięte kolana, tworząc wydatną fałdę w kształcie litery V. Przy spotkaniu z podłogą jej draperie rozkładają się graficznie, odsłaniając równocześnie węższy bok drewnianej ławy, na której siedzi Święty, wykrojony w trójliść, wpisany w profilowane obramowanie. Postać Hieronima jest lekko nachylona nad ustawionym w perspektywicznym skosie stołem o cienkim blacie i filigranowych nóżkach. Uczony obiema rękami ujmuje leżącą na stole otwartą księgę o zapisanych kartach, obok której widać nożyczki i podłużny kałamarz. Wokół głowy widoczny jest złocisty nimf, pokryty delikatnym ornamentem. U stóp Świętego, równoległe do dłuższej krawędzi obrazu, leży niewielki lew z kaligraficznie modelowaną grzywą, uniesionym ogonem oraz głową odwróconą w stronę piszącego. Pomiędzy stołem a frontalnie ukazanim regałem, zaopatrzone w masywne kamienne półki, na zielonkawożółtej podłodze, stoi dzban oraz pusta płaska donica. Nad nimi, na dolnej półce regału, umieszczono rozsypane i pogięte zapisane kartki i karteluski. Na dwóch następnych półkach rozstawiono kilka książek. Niektóre z nich są rozłożone, inne stoją, opierając się o siebie nawzajem. Podobnie jest na dwóch górnych półkach bocznego regału. Oprócz książek artysta ukazał jeszcze klepsydre znajdującą się na górnej półce frontального regału oraz zielonkawą flaszkę, zajmującą najniższą półkę-wnękę regału bocznego. Zamykająca kompozycję masywna ściana z lewej strony została zaopatrzona na środku w spiętrzone nad sobą dwie iluzjonistyczne wnęki. W dolnej, zakończony półkoliście, leży oparty pod skosem czerwony kapeluszek kardynalski, ze zwisającym z krawędzi niszysznym zdobionym

chwostami ułożonymi w trzy rzędy. Usytuowana równolegle wnęka górna, o mocno wydłużonym kształcie, jest pusta. Masyw ściany został poprowadzony przez całą wysokość kwatery, w przeciwieństwie do bocznej ścianki regału zamykającej kompozycję z prawej strony, co w znaczny sposób zachwiało logikę przestrzeni wnętrza⁸.

Wawelski obraz ze św. Hieronimem wydaje się być niepozorny, na co wpływa zarówno jego rozmiar, jak i też subtelny, kaligraficzny sposób malowania, z charakterystycznym akordem żywych barw, spotęgowanych przez zestawienie z chłodną tonacją kamiennych ścian ukazanego wnętrza oraz misternie kładzionymi blikami świetlnymi. W mistrzowski sposób za pomocą świetlistych kresek artysta zaakcentował krawędzie półek i nisz, kartki ksiąg i karteluszków, światło odbijające się na brzuścach klepsydry, czy też padające na purpurowe rękawy szaty spodniej oraz na twarz Hieronima. Przy bliższym przyjrzeniu się i zwróceniu uwagi na szczegóły, dzieło staje się intrygujące i wciągające odbiorcę, prowokując równocześnie do stawiania pytań. O ile środowisko artystyczne powstania obrazu zostało już ustalone, to należałoby się przyjrzeć, jakie zabiegi artystyczne ukształtowały jego specyficzną kompozycję oraz jaką rolę odgrywa tu posługiwanie się iluzją i realizmem w modelowaniu wielowymiarowej przestrzeni⁹.

Autorowi Św. *Hieronima* przyszło działać w niezwykle twórczym i dynamicznym środowisku artystycznym, skupionym wokół rezydującego w Ferrarze książęcego rodu d'Este¹⁰. Sztuka uprawiana w tym mieście jeszcze w I poł. XV w. wyraźnie ciążyła w stronę gotyku międzynarodowego. Sytuacja uległa zmianie w ostatnich latach panowania Nicolò III d'Este (1393–1441), a zwłaszcza pod rządami jego światłego następcy Leonella de'Este (1441–1450), wykształconego przez humanistę Guarino Guariniego (1370–1460), kiedy to do Ferrary zaczęli przybywać artyści tego formatu, co Leone Battista Alberti (1404–1472), Jacopo Bellini (ok. 1400–1470), Piero della Francesca (1415–1492), młody Mantegna (ok. 1431–

⁸ Dolna krawędź obrazu jest mocno zniszczona, zwłaszcza od strony lewej. Stąd też w nieznanym czasie zabezpieczono ją kitami konserwatorskimi, rekonstruując równocześnie warstwę malarską, co w rezultacie przedłużyło masyw ściany z lewej strony aż do dolnej krawędzi kwatery. Wyraźnie odznaczająca się kolorystycznie warstwa malarska w tym miejscu może sugerować, że pierwotnie ściana kończyła się na tej samej wysokości, co regał ujmujący kompozycję z prawej strony. Właściwej odpowiedzi będzie można udzielić dopiero po przeprowadzeniu gruntownej konserwacji tej części obrazu. Za te cenne uwagi dziękuję Pani dr hab. Ewie Wilkojc – Głównemu Konserwatorowi Muzealnemu Zamu na Wawelu oraz Panu Tadeuszowi Stopce z Pracowni Konserwacji Malowideł Sztalugowych na Drewnie Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

⁹ W tym miejscu pragnę podziękować za wiele cennych rad i wskazówek oraz inspirujące rozmowy Panu prof. Kazimierzowi Kuczmanowi, Panu prof. Juliuszowi Chrościckiemu oraz Pani dr Joannie Ziętkiewicz-Kotz.

¹⁰ Zob. M. Natale, *De kunsten in Ferrara in de 15de eeuw*, [w:] *Een bijzondere Renaissance. Het Hof van de Este's te Ferrara*, red. J. Bentini, G. Agostini, B. Ghelfi, Brussel 2003, s. 109–118.

1506) oraz Rogier van der Weyden (1399/1400–1464), który w 1450 r. – jak twierdzi Bartolomeo Fazio w *De viris illustribus* (1456) – był we Włoszech, pielgrzymując do Rzymu z okazji Roku Świętego¹¹. Ich działalność sprawiła, iż w czasach Borsy I d'Este (1450–1471) narodziła się ferraryjska szkoła malarska, skupiona wokół wszechstronnie utalentowanego ucznia Francesca Squarcione (ok. 1397–468), działającego na ferraryjskim dworze Cosmè Tury (1430–1495). Cosmè Tura artystycznie ukształtował się w Padwie, gdzie poznał dzieła Donatella i Mantegni, wypracowując jednocześnie własną niepowtarzalną manierę, przenikniętą swoistym dramatyzmem i niepokojem, o charakterystycznej plastyce ciał, ze sobie właściwym zastosowaniem padania światła, co sprawiało wrażenie, iż malowane przedmioty wydają się być z kamienia lub metalu¹². Artystyczne poszukiwania w obrębie ferraryjskiej szkoły malarskiej kontynuował wyrosły w jego kręgu Francesco del Cossa (ok. 1435–1478), który wyraźnie dążył do osiągnięcia efektu monumentalności. Ukończywszy prace przy dekorowaniu Palazzo Schifanoia w 1470 r. Cossa opuścił Ferrarę, przenosząc się wraz ze swym uczniem Ercole de Robertim (ok. 1450–1496) do Bolonii, zaszczipiając tam doświadczenia szkoły ferraryjskiej, dynamizując w ten sposób miejscowe środowisko artystyczne¹³. Sama malarska szkoła ferraryjska rozkwitła na niespotykaną skalę pod rządami kolejnych włodarzy miasta nad Padem – Ercole d'Este (1471–1505) i jego syna Alfonsa I d'Este (1505–1534)¹⁴.

W kompozycji przedstawienia *Św. Hieronim w pracowni* z kolekcji Lancorońskich bardzo czytelnie uwidacznia się nowa koncepcja obrazu, sformułowana przez Leona Battistę Albertiego w traktacie *De pictura (O malarstwie)* z 1435 roku, w której obraz stał się „oknem otwartym na historię” (*storie* = opowieść, wydarzenia, jakie się za nim rozgrywają), czyniąc w ten sposób malowidło całością w istocie zamkniętą. Obraz miał być ilustracją opowieści albo określonym fragmentem rzeczywistości, zaś albertyńskie okna – obrazy stały się zasadniczo zamkniętymi pudełkami lub kasetami, w których po odjęciu jednej ze ścianek – lica przedstawienia, można zobaczyć, co jest w ich wnętrzu¹⁵. Wprawdzie Alberti zalecał artystom, by

¹¹ B.W. Meijer, *Ferrara en het Noorden*, [w:] *Een bijzondere Renaissance. Het Hof van de Este's te Ferrara*, red. J. Bentini, G. Agostini, B. Ghelfi, Brussel 2003, s. 23; G. Bastek, *Warsztaty weneckie w drugiej połowie XV i w XVI wieku*. Bellini, Giorgione, Tycjan, Tintoretto, Warszawa 2010, s. 83, przypis 40.

¹² S.J. Campbell, *Cosmè Tura of Ferrara. Style, Politics and the Renaissance City, 1450–1495*, London 1998, s. 1–7.

¹³ M. Natale, *De kunsten in Ferrara in de 15de eeuw*, [w:] *Een bijzondere Renaissance. Het Hof van de Este's te Ferrara*, red. J. Bentini, G. Agostini, B. Ghelfi, Brussel 2003, s. 116–118.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ L.B. Alberti, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, tłum. L. Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 19.

w swoich kompozycjach uwzględniali jakąś figurę – postać, która za pomocą gestu lub spojrzenia będzie porozumiewać się z widzem, by w ten sposób kierować jego uwagę na centrum malowanej *storii*¹⁶. Jednakże kontakt ten w żaden sposób nie miał na celu niweczyć bariery lica, co w praktyce nie pozwalało na stworzenie wrażenia, że widz prowadzi rzeczywistą rozmowę z obrazem, co w tym samym czasie wypracowali mistrzowie w Niderlandach¹⁷.

Stąd też wawelska kwatery jest oparta o zasadę zamkniętego pudełka-kasety, w której odjęto ściankę – lico obrazu, by obserwator mógł wniknąć do jego wnętrza. Zabieg ten jest szczególnie czytelny w chwili uświadomienia sobie, że dolna krawędź obrazu właściwie jest tylko zaznaczeniem pustego miejsca po odjętej ścianie pracowni (jeszcze bardziej czytelnego, gdyby się okazało, że masyw ściany z niszami kończył się pierwotnie na równi z regałem z prawej strony)¹⁸. Pochłonięty czytaniem św. Hieronim zdaje się tego nie zauważać, gdyż mimo „ciekawskich spojrzeń” osób trzecich nie przerywa swojego pasjonującego zajęcia, o czym świadczy jego lekkie nachylenie i medytacyjnie przymknięte oczy, skierowane na tekst. Jedynie swą gotowość do nawiązania rzeczywistego kontaktu z widzem zdradza lew, który podnosząc ogon wymownie zwraca się w stronę Hieronima, niejako „informując” go o obecności osób postronnych, kierując równocześnie naszą uwagę na centrum malowanej *storii*. Jednakże niewidzialna granica w tej części malowidła nie została w żaden sposób przekroczona, a artysta, pomimo wiedzy o zabiegach stosowanych przez mistrzów niderlandzkich, co uwidacznia się w innych partiach obrazu, nie odważył się naruszyć albertyńskiego ideału. Zdaje się, że bardziej interesowały go poszukiwania w zakresie perspektywy, które pozwoliłyby mu we właściwy sposób wykreować przestrzeń pracowni Hieronima.

W renesansowej Italii *prospettiva* lub *perspectiva* oznaczała nie tylko perspektywę stosowaną, a więc sztukę przedstawiania przedmiotów na płaszczyźnie, ale także ściśle z nią związaną optykę i naukę o prawach widzenia. Powszechnie przyjętą koncepcją wśród artystów Quattrocenta była idea piramidy promieni wzrokowych, niosących do oka kształt, kolor i światło powierzchni. Jednakże właściwie zajmowali się oni (w przeciwieństwie do średniowiecza) przede wszystkim perspektywą stosowaną jako częścią geometrii wykreślonej płaskiej. Dlatego też ani Piero della Francesca, ani Alberti nie byli zainteresowani sprawą fizjologii widzenia, tudzież nie interesowało ich złudzenie optyczne, jak również rozróżnienie pomię-

¹⁶ Tamże, s. 40.

¹⁷ A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 150.

¹⁸ Por. przyp. 8.

dzy schematem geometrycznym „piramidy wzrokowej” z wierzchołkiem w punkcie a rzeczywistym przebiegiem widzenia jako skomplikowanym mechanizmem psychofizycznym. Wszystkie wysiłki koncentrowano na organizacji płaszczyzny w taki sposób, aby obraz przypominał albertyńskie „okno otwarte” na naturę. W ten sposób rzut środkowy, czyli perspektywa centralna, był najbardziej właściwy. Prostota tego rozwiązania jest szczególnie czytelna w zestawieniu z niezliczonymi wariantami perspektywy, np. ukośnej, żabiej, bocznej, czy też z lotu ptaka, które uwzględniał np. Piero della Francesca w *De prospectiva pingendi* (1480)¹⁹. Do niej także sięgnął twórca tablicy ze św. Hieronimem, tworząc realne wnętrza, łudzące głębią przestrzeni, którą poszerzają wnęki iluzjonistycznie malowanych półek regałów oraz rozstawionych na nich przedmiotów.

Autor Św. *Hieronima*, w swoich poszukiwaniach właściwego zagospodarowania przestrzeni pracowni, sięgnął także do zdobyczy malarstwa niderlandzkiego, które we Włoszech XV w. cieszyło się wielką estymą, a dzieła Flamandów zdobiły wiele włoskich kolekcji (rzadziej pojawiały się one na wyposażeniu kościołów). Szczególnym uznaniem darzono Jana van Eycka i Rogiera van der Weydena, zaś ich obrazy wymieniane są w opisach z epoki we włoskich inwentarzach. Jednymi z pierwszych, którzy w Italii głosili pochwałę mistrzów z Północy, byli Ciriaco d’Ancona (1391–1452) i Bartolomeo Fazio (ok. 1400–1457). Do najstarszych opisów niderlandzkiego obrazu należy pochwała Ciriaco d’Ancona, który na ferraryjskim dworze Leonella d’Este miał możliwość w 1449 roku podziwiać *Zdjęcie z krzyża* Rogiera van der Weydena, zachwycające bogactwem kolorów, malarskich efektów, mistrzostwem w oddawaniu właściwości poszczególnych tkanin i ich faktur²⁰. Ważną rolę w rozwoju malarstwa tego czasu, co widoczne jest m.in. w twórczości Piera della Francesca, odegrał działający na dworze Federica da Montefeltro w Urbino Flamandczyk – Justus z Gandawy (1430/35 – po 1480) obok Hiszpana – Pedra Berruguete (ok. 1450–1504)²¹.

W Niderlandach w pierwszych dziesięcioleciach XV w. za sprawą Jana van Eycka (ok. 1390–1441) na plan pierwszy wysunęło się malarstwo tablicowe, które dzięki monumentalnym ołtarzom przyjęło dotychczas niespotykaną formę. Coraz bardziej doskonalona technika olejna, polega-

¹⁹ M. Poprzęcka, *Przestrzeń i linia w teorii malarskiej Leonarda da Vinci*, „Rocznik Historii Sztuki” 1969, t. 8, s. 9; Z. Ważbiński, *Malarstwo Quattrocenta*, Warszawa 1989, s. 38; M. Kemp, „Perché sembri vero”: *il disegno prospettico dello studio di Gubbio*, [w:] *Lo studio di Federico da Montefeltro. Il Palazzo Ducale di Gubbio e il restauro del suo studio*, red. O. Raggio, Milano 2007, s. 169–173.

²⁰ B.W. Meijer, *Ferrara en het Noorden*, [w:] *Een bijzondere Renaissance. Het Hof van de Este’s te Ferrara*, red. J. Bentini, G. Agostini, B. Ghelfi, Brussel 2003, s. 222–223; G. Bastek, *Warsztaty weneckie*, s. 80.

²¹ C. Bucci, *Wielka historia sztuki*, t. 3. *Wczesny renesans*, Warszawa 2010, s. 303.

jąca na malowaniu kolejnymi półprzezroczystymi warstwami farb, pozwalała na przedstawienia rzeczywistości z całą różnorodnością kształtów, barw i światła, co w rezultacie umożliwiło stworzenie przekazu trójwymiarowych przedmiotów i figur umieszczonych w przestrzeni²². To światło, spowijające w zależności od pory dnia i roku oraz wydobywające najdrobniejsze szczegóły przedstawienia, było czynnikiem ujednociającym całość. Dzięki zastosowaniu przezroczystych laserunków oraz precyzyjnie kładzionym farbom, pokrytym przezroczystym werniksem wzmagającym świetlistość kolorów, uzyskiwano niespotykany dotąd blask pełen oszałamiającego splendoru. Dzięki tym czynnikom odbiorca wchodzący w bezpośredni kontakt z dziełem miał wrażenie spotkania się z czymś drogocennym, pełnym barw i kolorów, co do złudzenia przypominało wyroby złotnicze. Równocześnie obraz stawał się czymś niezwykle sugestywnym. Artyści niderlandzcy zerwali z tworzeniem dzieł przede wszystkim pięknych i wzruszających, jak było do tej pory. Teraz liczyła się prawda, wyrażona w sugestywnie przedstawionym świecie, który nie był wolny od brzydoty oraz nie omijał żadnego aspektu codzienności. Malarz, by móc odtworzyć mikrokosmos, musiał się skupić na jego typowych właściwościach, próbując uchwycić świat w całej jego zmienności i różnorodności²³. Jak zauważył Jan Białostocki: „To, co malowano, niekoniecznie musiało być piękne, chodziło raczej o to, by dzieło było sugestywne i spójne”²⁴.

Korzystając z doświadczenia mistrzów z Północy, autor obrazu ze św. Hieronimem z właściwym sobie pietyzmem i starannością ukazał przedmioty zapewniające kamienne regały pracowni. Szczególnej finezji i „ruchu” nabierają prostujące się pogięte kartki i karteluszkki, wychodzące poza granicę krawędzi najniższej półki, rzucone niedbale, jakby minęły się z czekającą na nie poniżej pustą donicą. Podobnie ożywają pootwierane książki, których kartki zdaje się wertować niewidzialna ręka. Także ważne jest tutaj światło, które zdaje się być rzucone nieco z przodu od lewego, górnego rogu obrazu. Jego blask z chłodnej palety barw szczególnie mocno rozjaśnia blat

²² G. Bastek, *Warsztaty weneckie*, s. 76–80; M. Spring, *The Materials of Rogier van der Weyden and his Contemporaries in Context*, [w:] *Rogier van der Weyden in Context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22–24 October 2009*, red. L. Campbell, J. Van der Stock, C. Reynolds, L. Watteuw, Paris-Leuven-Walpole, MA 2012, s. 94–103.

²³ T.H. Borchert, *The reinvention of painting. Notes on panel painting at the time of the Van Eyck Brothers*, [w:] *Van Eyck to Dürer. Early Netherlandish painting & Central Europe 1430–1530*, red. T.H. Borchert, Bruges 2010 s. 24; A. Châtelet, *Hubert et Jan van Eyck créateurs de l'Agneau mystique*, Dijon 2011, s. 50–52; J. Van der Stock, *Canon in Context. Consumption of Early Netherlandish Images in the Fifteenth and the First Half of the Sixteenth Centuries*, [w:] *Rogier van der Weyden in Context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22–24 October 2009*, s. 3–14.

²⁴ J. Białostocki, *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, Warszawa 2010, s. 105.

stołu, otwartą księgę, rękawy purpurowego stroju, detale twarzy oraz dolną partię kolan Świętego. Następnie, rozlewając się po całej pracowni, wyraźnie załamuje się na krawędziach kamiennych półek, oraz niezwykle misternie odbija się od zdwojonych brzuśców klepsydry. Nie jest to jednak światło rzeczywiste, gdyż nigdzie nie zostawia cienia. Zabawa ze światłem zdaje się być świadomym zabiegiem malarza, który być może na obraz malowany temperą próbował przełożyć zdobycze malarstwa olejnego.

W wawelskim obrazie z kolekcji Lanckorońskich najbardziej przykuwającą uwagę i zaskakującym elementem jest masywna ściana umieszczona z lewej strony, ze spiętrzonymi jedna nad drugą iluzjonistycznie malowanymi niszami. Tylko w tym miejscu odnosi się wrażenie, że lico obrazu w duchu rozwiązań niderlandzkich zostało naruszone poprzez „wysypujące się” na zewnątrz niszy delikatne chwosty nanizane na sznur od kardynalskiego kapelusza. Półokrągła wnęka stała się miejscem ekspozycji niezwyklej martwej natury – kardynalskiego kapelusza, który obok lwa jest najbardziej czytelnym atrybutem św. Hieronima. To zaskakujące w swojej skromnej formie, lecz równocześnie niezwykle oryginalne *trompe-l’oeil* stało się wymownym przesłaniem, łączącym Południe z Północą – to, co rzeczywiste z tym, co iluzyjne.

Iluzyjnie przedstawiana martwa natura, a więc wyraźnie wyodrębnione różnorodne przedmioty codziennego użytku, kwiaty i owoce, czy też inne – określane w sztuce włoskiej przez Giorgio Vasarię mianem *pittura di cose piccole*, występowały już w czasach antycznych²⁵. We fragmencie *Eicones* (II w. n.e.) Flawiusza Filostrata pojawia się omówienie dekoracji jednej z willi pod Neapolem, gdzie odwiedzających uderzały realistycznie malowane obrazy przedstawiające kwiaty, a podziw wzbudzały krople wody spadające z ich płatków i liści oraz siadające na nich pszczoły. Kompozycje umieszczane były w malowanych niby-ramach (w niszy, zagłębieniu w murze, itd.), czego przykładu dostarczają malowidła odkryte chociażby w Herkulanum lub Pompejach. Nawiązywały one do tzw. *xenion* – „daru gościnności”, antycznego zwyczaju obdarowywania przez gospodarza przybyłych gości różnymi darami: kwiatami, chlebem i ciastem, warzywami i owocami, produktami mlecznymi i jajkami, rybami i krabami, kozami z mięsem (drób i dziczyzna), naczyniami z wodą, oliwą lub winem²⁶.

²⁵ Nazwa „martwa natura”, będąca nazwą późniejszą, jest oksymoronem, gdyż jak natura, której zasadniczą wartością jest życie, może być martwa? (por. V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Malarstwo u progu ery nowoczesnej*, Gdańsk 2011, s. 29).

²⁶ V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, s. 30; Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, Warszawa 1998, s. 22, tabl. 2–4; A. Ziemia, *Iluzja a realizm*, s. 210, 212.

Hellenistyczny *xenion* w zachowanych przykładach występuje w dwóch postaciach. W pierwszej jest to spiżarnia lub nisza przedzielona półką w ten sposób, że przedmioty rozmieszczone są na dwóch poziomach. Z kolei w drugiej, jako wystawa rzeczy rozłożonych na jednym lub dwóch kamiennych schodach, niczym deser umieszczony w tryklinium, z przygotowanymi do podania potrawami²⁷. O wspomnianym efekcie iluzji pisał w *Historii naturalnej* Pliniusz, przywołując anegdotę o Zeuksisie, malującym winogrona, do których – skuszone ich pięknem – zlatywały się ptaki, by je dziobać²⁸. On też przywoływał sławnego w sztuce malarskiej Pejraikosa, który malował tylko rzeczy pospolite (golarnie, warsztat szewski, osły, jarzyny), czyniąc to z nadzwyczajną perfekcją. Równocześnie zauważa, iż tak malowane przedmioty, mimo że trywialne, a nawet odrażające, sprawiały przyjemność patrzącemu, co było efektem zwodniczego charakteru zastosowanej w nich iluzji²⁹.

Przywołane antyczne przykłady zdają się kontynuować rozwiązanie zastosowane na słynnej mozaice Sososa z Pergamonu (III lub IV w. p.n.e.), znanej jako „niezamieciona podłoga” (*asarotos aecos*), gdzie za pomocą techniki *trompe-l'oeil* przedstawiono na mozaice podłogowej resztki pozostałe z uczty (rybie ości, wyplute pestki, muszle morskie, szczypce krabów, kostki kurczaka, napoczęte owoce, itp.), mające ludzici widza, jako rzeczywiście rozrzucone na posadzce triklinium³⁰. Idea martwych natur w typie *trompe-l'oeil* oraz zagadnienie iluzji na nowo odżyły w dobie renesansu, o czym wspomina Antonio Averlino, zwany Filarete (*Traktat o architekturze*, ok. 1461–1464) oraz Giorgio Vasari w *Żywotach* (1550), przytaczając anegdotę związaną z Giottem: „Opowiadają, że kiedy Giotto był jeszcze uczniem Cimabuego, wyrysował raz muchę na nosie postaci, którą malował Cimabue, muchę tak naturalną, że mistrz wróciwszy, aby skończyć pracę machnął kilka razy ręką, chcąc muchę odpędzić myśląc, że jest prawdziwa, zanim poznał się na błędzie”³¹. Począwszy od XIV w. w Italii zaczęto na nowo z upodobaniem malować przedmioty codziennego użytku w rozmaitych wnękach i schowkach, co uwidacznia się przede wszystkim w scenie *Zwiastowania* (np. lilie w wazonie, modlitewnik, pulpit z książkami – np. Masolino da Panicale, fresk ze *Zwiastowaniem*, 1435, Castiglione Olona), *Ostatniej Wieczerzy* (potrawy i naczynia) oraz *Święty – uczony w pracow-*

²⁷ Ch. Sterling, *Martwa natura*, s. 22–23.

²⁸ Pliniusz, *Historia naturalna* (wybór), przekład, komentarz I. Zawadzka, T. Zawadzki, Wrocław–Kraków 1961, s. 91.

²⁹ Tamże, s. 92; Ch. Sterling, *Martwa natura*, s. 19–21; V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, s. 30.

³⁰ Ch. Sterling, *Martwa natura*, s. 21–22.

³¹ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wyd. K. Estreicher, Warszawa 1980, s. 62.

ni (książki, przybory pisarskie, różnorodne utensylia – np. Tommaso da Modena, *Św Hieronim w pracowni*, 1353–1358 lub 1360–1366, malowidło na kolumnie w San Nicolò w Treviso)³². Jak zauważa Charles Sterling, malarstwo Północnych Włoch, kształtujące się od poł. XIV do XV w., którego szczytem jest twórczość Tommaso da Modena (1326–1379) i Altichiero da Zevio (1320 – około 1390) oraz miniaturzystów lombardzkich, niezaprzeczalnie wniosło swój wkład w badania nad wypukłością ciał i ich związkami z przestrzenią. Być może miniaturzyści francusko-flamandzcy z przełomu XIV i XV w., którzy utrzymywali kontakty z tą częścią Włoch, przyswoili sobie ich osiągnięcia w dziedzinie światłocienia, dając w ten sposób podstawy pod twórczość Roberta Campina i Jana van Eycka³³. Między rokiem 1440–1460 w całej Europie pojawiły się obrazy, w których przedmioty codziennego użytku malowane były na skalę, jakiej nie znał gotyk międzynarodowy: we Francji u Mistrza Zwiastowania z Aix (Mistrz Zwiastowania z Aix, *Ołtarz Zwiastowania*, około 1443–1445, St. Madeleine d’Aix-en-Provence), w Niemczech u Konrada Witza (ok. 1400–1445/7), Mistrza Ołtarza Tucherów, Mistrza Ołtarza Zwiastowania z Polling, u Justusa Ammana z Ravensburga, który w Santa Maria di Castello w Genui w 1451 roku namalował *Zwiastowanie*, ściśle związane ze *Zwiastowaniem z Aix*, we Włoszech od 1437 roku, u Fra Filippo Lippiego (1406–1469), a od 1451 roku u Nicolò Pizzolo (ok. 1420–1453) i Antonio da Fabriano. Malowane przez nich przedmioty charakteryzują się zaskakującym weryzmem i realnością³⁴.

Wyjątkowe miejsce w dziejach malarstwa europejskiego należy przyznać martwej naturze umieszczonej w niszy, co poprzez stulecia stało się toposem gatunku. Popularność wnęki brała się z przekonania, iż stanowi ona ograniczoną przestrzeń trójwymiarową, w której można umieścić przedmioty, mając zawsze na względzie powierzchnię przedstawienia. Tylko nisza pozwala na uzyskanie sugestywnej głębi, dzięki której artysta może ukazać dwa plany przestrzenne w obrębie jednego przedstawienia. Victor Stoichita zauważył, iż

[p]omiędzy obramowaniem niszy a obramowaniem obrazu przedstawiającego przedmiot istnieje więź strukturalna. To właśnie owa więź widoczna jest w długiej serii przykładów, które ukazują nie tylko zwykłe malarstwo przedmiotowe, ale również jego początek, oddzieliwszy te przedmioty od otaczającego świata. We wszystkich tych przykładach zachodzi dialog po-

³² Ch. Sterling, *Martwa natura*, s. 35.

³³ Tamże, s. 36–37.

³⁴ Tamże, s. 40–41.

między ramą wyobrażenia a obramowaniem niszy, które samo stało się wyobrażeniem³⁵.

Ów dialog w doskonały sposób jest widoczny np. w scenie *Pokłonu Trzech Króli* na karcie z *Godzinek Engelberta van Nassau* (późne lata siedemdziesiąte, Oxford, Bodleian Library, Douce mss. 219–220), wykonanej przez Mistrza Marii Burgundzkiej (działającego w latach 1469–1483), gdzie tradycyjna rama obrazu ukazującego scenę pokłonu Trzech Króli stała się trójwymiarową ramą, podzieloną na nisze, w których znalazły się rozmaite przedmioty (pawie pióro w dzbanie, talerze, dzban, naczynie z kwiatami)³⁶. Ciekawy przykład wczesnego *trompe-l'oeil* można m.in. dostrzec na rewersie skrzydeł *Ołtarza Baranka Mistycznego* w Gandawie (ukończonym w 1432), gdzie w scenie *Zwiastowania*, rozpiętej na cztery kwatery, na jednej z nich we wnęce, obok której wisi biały ręcznik, został przedstawiony domowy la-waterz³⁷. Wnęka stała się także przestrzenią, w której na rewersie *Portretu młodzieńca* z ok. 1470–1479 (Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza) Hans Memling ustawił majolikowy wazon z bukietem lilii i gladiolusów, stojący na stole przykrytym wzorzystym kobiercem³⁸. Z kolei wazon z goździkami znalazł się w półokrągłej niszy na rewersie *Matki Boskiej z Dzieciątkiem w ogrodzie różanym* z około 1510 roku Jana Prorosta (Piacenza, Galleria del Collegio Alberoni)³⁹. Wydaje się także, że za *trompe-l'oeil* można uznać iluzyjne nisze wypełnione zazwyczaj sprzętami zakrystyjnymi, których kilka przykładów dostarcza malarstwo Italii (np. Taddeo Gaddi, fresk z wnęką z ampułkami i tacką, ok. 1337–1338, Florencja, kościół Santa Croce, kaplica Baroncelli; Masolino da Panicale, kamienna wnęka wypełniona freskiem z iluzjonistycznie malowanymi półkami z ampułkami i dwiema książkami, około 1420, Empoli, Santo Stefano degli Agostiniani)⁴⁰.

W tę bogatą tradycję martwych natur w typie *trompe-l'oeil* wpisuje się kardynalski kapelusz św. Hieronima umieszczony w niszy na wawelskiej kwaterze. Oczywiście zastosowanie samej niszy jako przestrzeni ekspozycji nie jest tu czymś nowatorskim. W tym kontekście należy przywołać chociażby dwa panele autorstwa Cosmè Tury, przedstawiające św. Jakuba Młodsze (Caen, Musée des Beaux-Arts, nr inw. M. 76) i św. Dominika

³⁵ V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, s. 47.

³⁶ A. Ziemba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 1. *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*, Warszawa 2008, s. 278; Tenze, *Iluzja a realizm*, s. 213; V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, s. 31, il. 5.

³⁷ T.H. Borchert, *The reinvention of painting*, s. 28–29, il. 17.

³⁸ A. Ziemba, *Iluzja a realizm*, s. 213–214, il. 183; V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, s. 31, il. 6.

³⁹ Ch. Sterling, *Martwa natura*, il. 13.

⁴⁰ O. Raggio, *Lo studiolo di Federico da Montefeltro. Il Palazzo Ducale di Gubbio e il restauro del suo studiolo*, Milano 2007, s. 105, il. 5–51, 5–52.

(Florencja, Galleria degli Uffizi) z około 1480 roku, którzy zostali przedstawieni w półokrągłych niszach o bogato zdobionych obramowaniach⁴¹. Innego przykładu dostarczają monumentalne, iluzjonistycznie malowane kamienne półokrągłe wnęki, z których wyraźnie „wychodzą” naturalistycznie przedstawieni święci na tablicach Ercole de’Roberti (ok. 1450–1496), tworzących pierwotnie predelle retabulum z kaplicy Griffoni w bazylice San Petronio w Bolonii – *Św. Petroniusz* (Ferrara, Pinacoteca Nazionale, nr inw. 335), *Św. Antoni Opat* (Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen, nr inw. 2561), *Św. Hieronim*, *Św. Katarzyna Aleksandryjska*, *Św. Jerzy* (Wenecja, Kolekcja Vittorio Cini), *Św. Michał Archanioł*, *Św. Apollonia* (Paryż, Musée du Louvre, nr inw. 1667a i 1667b)⁴². Bez wątplenia nowatorskim zabiegiem na obrazie wawelskim jest wypełnienie półokrągłej niszy pochylonym kapeluszem kardynalskim. Wprawdzie znane są przykłady przedstawień, w których kapelusz kardynalski jest umiejscowiony w pewnej odległości od osoby Hieronima, to jednak w żadnym z nich nie tworzy on w tak wyraźny sposób *trompe-l’oeil* (np. Domenico Ghirlandaio, *Św. Hieronim w pracowni*, 1480, Florencja, kościół Ognissanti – kapelusz leży na półce ponad głową Hieronima; Sandro Botitticelli, *Ostatnia komunია św. Hieronima*, ok. 1495 roku, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art – kapelusz wisi na ścianie; Antonello da Messina, *Św. Hieronim w pracowni*, ok. 1475 r., Londyn, National Gallery – kapelusz leży na ławie; Nicolás Francés, *Św. Hieronim w celi*, León, 2. poł. XV w., Dublin, National Gallery – kapelusz wisi na ścianie, podobnie jak na miedziorycie Albrechta Dürera *Św. Hieronim w pracowni*, 1514 roku)⁴³. Jediną analogię z kwaterą z kolekcji Lanckorońskiej można wskazać na obrazie *Św. Hieronim* Vicino da Ferrara z lat 1475–1480 (Ferrara, Pinacoteca Nazionale, nr inw. 70), gdzie w lewym dolnym rogu, obok postumentu, na którym stoi Święty, umieszczono oparty o kamienny pilaster lekko pochylony kapelusz kardynalski, wspierający się na leżących na ziemi dwóch księgach. Całość wprawdzie tworzy swoistą martwą naturę, ale niewpisaną w przestrzeń osobnej niszy⁴⁴.

Dopełnienie wrażenia iluzyjnej głębi na obrazie wawelskim stanowi umieszczona powyżej podłużna, a zarazem bardzo wąska druga wnęka, która w zamiśle malarza świadomie pozostała pusta. Wydaje się, że w tym

⁴¹ G. Agostini, *Cosmè Tura – Sint-Jacobus de Meedere, Sint-Dominicus*, [w:] *Een bijzondere Renaissance. Het Hof van de Este’s te Ferrara*, red. J. Bentini, G. Agostini, B. Ghelfi, Brussel 2003, s. 130, il. 89–90.

⁴² D. Cattoi, *Ercole de’Roberti – Sint-Petronius, Sint-Antonius abt., Sint-Hieronimus, Sint-Catharina, Sint-Joris, Sint-Mchaël, Sint-Apollonia*, [w:] *Een bijzondere Renaissance. Het Hof van de Este’s te Ferrara*, red. J. Bentini, G. Agostini, B. Ghelfi, Brussel 2003, s. 136–140, il. 95–101; L. Scardino, *Alcuni collezionisti*, s. 220–221, il. 110–111.

⁴³ J.N.D. Kelly, *Hieronim*, il. barwne: 4, 5, 7, 10 oraz il. czarno-białe: 1.

⁴⁴ C. Cavalca, *Vicino da Ferrara – H. Hieronimus*, [w:] *Een bijzondere Renaissance. Het Hof van de Este’s te Ferrara*, red. J. Bentini, G. Agostini, B. Ghelfi, Brussel 2003, s. 149, il. 111.

zabiegu pulsują odległe echa starożytnej tradycji, w której martwa natura (*xenion*) rozmieszczana była na dwóch półkach, umieszczonych jedna nad drugą⁴⁵. Transpozycje tej idei można odnaleźć chociażby na obrazie *Zwiastowania Mistrza Zwiastowania Lanckorońskiego* z ok. 1445–1450 (Fine Arts Museums of San Francisco, Gift of The de Young Museum Society, nr inw. 54.3), którego autorstwo przypisywane jest Francescowi de Stefano zwanemu Pesellino (1422–1457)⁴⁶. Malarz w centrum obrazu na drugim planie umiejscowił ścianę z półokrągłą niszą, wstawiając w nią szafkę z leżącą na jej blacie książką oraz rozwiniętym zwojem. Powyżej niszy widać symetrycznie ukazane dwie okrągłe, puste wnęki. Być może ta sama idea przyświecała Antoniowi da Fabriano, który w 1451 roku wykonał obraz *Św. Hieronim w pracowni* (Baltimore, Walters Art Museum), gdzie podwójna, kamienna półka z ustawionymi na niej książkami, klepsydrą i świecą, znajduje się w prawej ścianie *studiolo*. Na marginesie należy dodać, że *Św. Hieronim* Antonio da Fabriano, artysty reprezentującego malarstwo północnowłoskie z wyraźnymi wpływami flamandzkimi, pod względem ikonograficznym jest bardzo bliski Hieronimowi wawelskiemu. Uwidacznia się to m. in. w układzie siedzącej postaci Świętego (w tym przypadku ukazanej frontalnie, z obiema rękami zaopatrzonymi w przybory do pisania, trzymanymi na otwartej książce spoczywającej na maleńkim pulpicie, opartym o blat stołu do pisania o wąskich nóżkach), kapturze purpurowego stroju założonym na głowie, otoczonej nimbem dekorowanym złocistym ornamentem (sam kapelusz kardynalski wisi na ścianie za św. Hieronimem), podłużnym kałamarzu (w tym wypadku zawieszonym na oparciu drewnianej sedili), książkach, klepsydrze, luźnych kartkach i kilku karteluszkach widocznych na kamiennej półce i pod pulpitem) oraz kaligraficznie malowanym lwie, siedzącym za Hieronimem.

Na zakończenie warto odnieść *Św. Hieronima w pracowni* z kolekcji Lanckorońskich do pozostałych obrazów z ferraryjskiej predelli. W scenie *Stygmatyzacja św. Franciszka z Asyżu* budowla stojąca za Franciszkiem została zaopatrzona w iluzjonistycznie malowany portal, poprzez który roztacza się widok na wewnętrzny arkadowy dziedziniec. Podobny zabieg zastosowano w scenie *Boże Narodzenie*, umiejscowionej frontalnie na tle ruin z fragmentarycznymi kolumnami podtrzymującymi dach, gdzie centralnie z tyłu za Świętą Rodziną otwiera się iluzjonistyczna arkada, będąca architektonicznym obramowaniem otworu wejściowego⁴⁷. Jednakże zabiegi

⁴⁵ Ch. Sterling, *Martwa natura*, s. 31.

⁴⁶ L. Kanter, *Francesco di Stefano, called Pesellino*, [w:] *Fra Angelico*, red. L. Kanter, P. Palladino, New York 2005, s. 274, il. 52; J. Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński*, s. 47.

⁴⁷ M. Skubiszewska, K. Kuczman, *Obrazy z kolekcji Lanckorońskich*, s. 276, il. s. 278.

z iluzją widoczne na tych dwóch kwaterach, w przeciwieństwie do obrazu ze św. Hieronimem, zdradzają pewną nieporadność ich twórcy. Są to rozwiązania nie do końca przemyślane i pozbawione maestrii widocznej w obrazie wawelskim.

Odnosi się także wrażenie, że artyści pracujący przy ferraryjskiej predelli mimo zauważalnych odwołań do malarstwa niderlandzkiego nie znali go z autopsji. Widoczne jest to np. w sposobie kształtowania krajobrazu z panoramą miasta z wyraźnymi elementami występującymi w architekturze północnej w scenie *Stygmatyzacja św. Franciszka*, pejzażu w scenie *Męczeństwo św. Sebastiana* oraz *Św. Jerzy walczący ze smokiem* lub w kompozycji sceny *Bożego Narodzenia*, w której zwyczajem niderlandzkim Dzieciątko Jezus leży na garści słomy rozścielonej na ziemi, a także w operowaniu światłem, gdzie artyści zapewne inspirowali się dziełami znajdującymi się na miejscu. Można tu zatem szukać potwierdzenia przypuszczenia Kazimierza Kuczmana, który jest skłonny upatrywać autora *Św. Hieronima w pracowni* w innym malarzu niż twórcy pozostałych scen, ale pochodzącym z tego samego warsztatu⁴⁸.

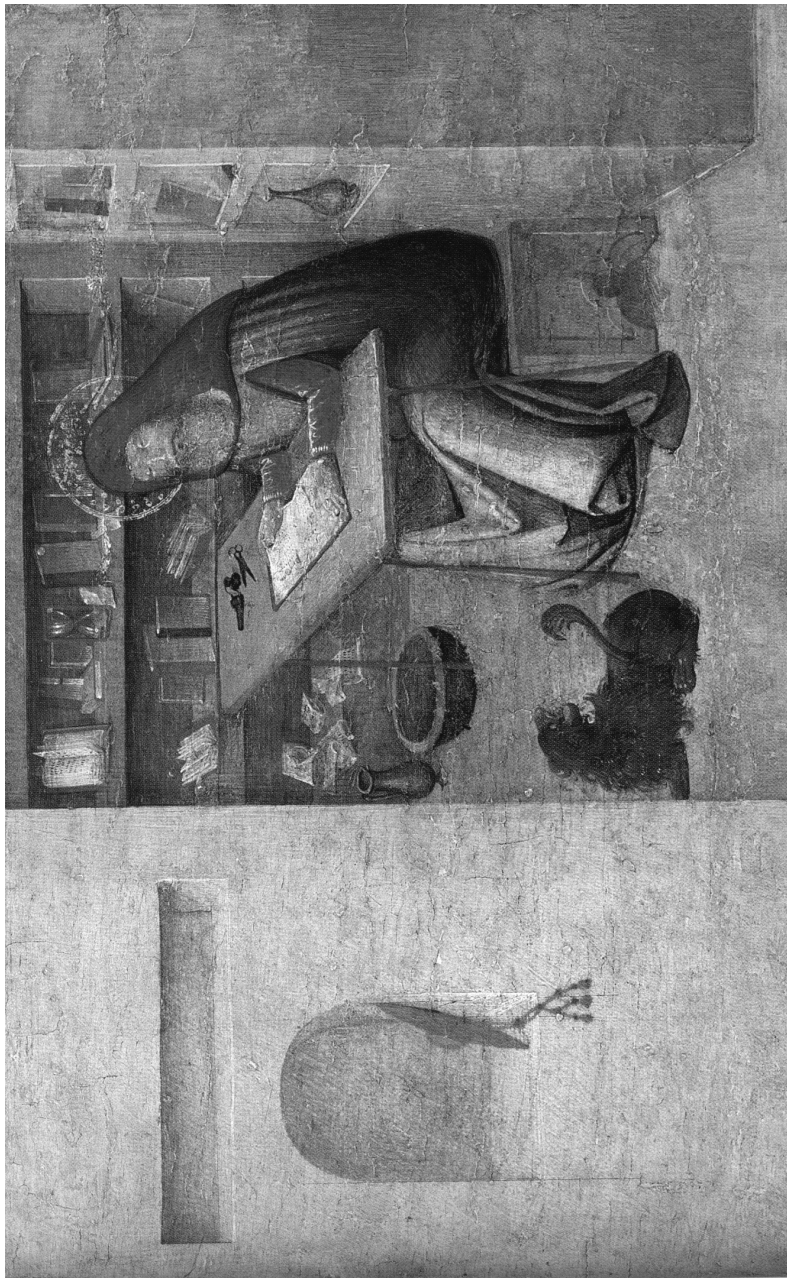
Jak zatem widać, obraz *Św. Hieronim w pracowni* z kolekcji Lanckorońskich w zbiorach wawelskich jest przykładem artystycznych poszukiwań pomiędzy przestrzenią realną a tą iluzjonistyczną, współcześnie moglibyśmy powiedzieć – wirtualną, na styku malarstwa włoskiego i niderlandzkiego przełomu XV i XVI wieku. W tym kontekście można by także podjąć refleksję nad kwestią przestrzeni w znaczeniu symboliczno-intelektualnym w nawiązaniu do idei humanistycznego *studio*, ale to zagadnienie wymaga odrębnego studium.

⁴⁸ Tamże, s. 278.

Fr. Szymon Tracz

The painting of “St. Jerome in His Study” from the Lanckoroński collection in the Wawel Royal Castle – illusion and realism combining Italian and Dutch painting schools at the turn of the 15th and 16th centuries

“St. Jerome in his study” – the painting by an anonymous painter that dates back to the turn of the 15th and 16th centuries from the Lanckoroński collection and is currently in the collection of the Wawel Royal Castle (inventory number 7958), is associated with the schools of Bologna and Ferrara. As a part of the predella of an altarpiece which no longer exists, it seems to be a mature work of art, created as a combination of artistic experiences of northern Italy. The painting includes stylistic and formal solutions of two intersecting trends emerging from Italian and Dutch paintings of the turn of the 15th and 16th centuries, with a particular emphasis on the development of the real space, as well as the space based on illusion. In accordance with a prevailing at that time Alberti’s idea of the frame of the painting as an open window, the composition of the panel was based on the principle of a closed box – a coffer without a wall – the recto of the painting, so that a viewer could gain an inside perspective. Hence, by using principles of descriptive perspective, the painter created a real interior of a humanist *studiolo*, with deceptive depth of space, which is widened by the niches of the illusionistically painted cupboard shelves and objects placed on them. The most compelling and surprising element of the painting is a massive wall located on its left side, along with the illusionistically painted niches, piled one above the other. Only at this point may one have an impression that the recto of the painting is disturbed by delicate tassels strung on a string of a cardinal’s hat that seem to be “spilling” outside the niche. The semi-circular niche becomes a place for an extraordinary exhibition of still life – the cardinal’s hat, which, along with the lion is the most obvious attribute of St. Jerome. This *trompe – l’oeil*, surprising in its modest form, but at the same time very original, becomes a meaningful link connecting the South with the North – reality with illusion. At the same time, both niches are a distant reflection of the Hellenistic paintings of Herculaneum and Pompeii, which presented a still life (*Xenion*) arranged on two shelves, placed one above the other. The painter does not limit himself only to the niches. He also reflects the desire for reality that is constantly intriguing him in the way he creates the objects filling up the stone shelves of St. Jerome’s *studiolo*.



Malarz z kręgu bolońsko-ferraryjskiego, *Św. Hieronim w pracowni*, przełom XV/XVI w., Zamek Królewski na Wawelu