

Pokuta św. Jana Chryzostoma Lucas Cranach starszy i rywalizacja artystyczna

Joanna Sikorska

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-9559-0119](https://orcid.org/0000-0001-9559-0119)

ABSTRAKT

Miedzioryt *Pokuta św. Jana Chryzostoma* (H. 1) jest dziełem wyjątkowym w twórczości graficznej Lucasa Cranacha starszego. W artykule przedstawiono interpretację tej ryciny jako artystycznego opisu Cranacha, zawierającego aluzję do genezy i funkcji jego sztuki, a także do wyzwań, jakie sobie stawiał. Inspiracją dla powstania tej pracy był miedzioryt Albrechta Dürera z ok. 1496 roku (H. 54), stanowiący zaskakującą interpretację legendy znanej z *Der Heiligen Leben*, dzieła powstałego ok. 1400 roku w środowisku norymberskich dominikanów. W swojej *Pokucie św. Jana Chryzostoma* Cranach wykazał się zrozumieniem konceptu Dürera, ale też dokonał jego znaczącej modyfikacji, wprowadzając do sceny zwierzęta, których dobór nasuwał skojarzenia z dworską menażerią i polowaniami. Impulsem do podjęcia takiej rywalizacji ze sztuką Dürera mogły być liczne pochwały, jakich Cranach doczekał się wówczas w kręgach humanistów niemieckich. W tych tekstach, wśród których na uwagę zasługuje laudacja autorstwa Christopha II Scheurla (1481–1542), wielokrotnie pojawiał się motyw porównania obu artystów. Zawierając w omawianej rycinie aluzję do niezwykle cenionego przez współczesnych „dworskiego wymiaru” swojej twórczości, Cranach stworzył dzieło będące wizualnym manifestem jego artystycznego potencjału i pozycji na dworze wittenberskim.

SŁOWA KLUCZOWE

Lucas Cranach starszy, Albrecht Dürer, *Pokuta św. Jana Chryzostoma*, rywalizacja artystów, formuły laudacji, Fryderyk III Mądry, *Der Heiligen Leben*, Christoph II Scheurl

Pokuta św. Jana Chryzostoma

Lucas Cranach starszy i rywalizacja artystyczna¹

Joanna Sikorska

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-9559-0119](https://orcid.org/0000-0001-9559-0119)

W 1505 roku Lucas Cranach starszy (1472–1553), artysta już nie najmłodszy jak na ówczesne standardy, został powołany na stanowisko malarza na dworze Fryderyka III Mądrego (1463–1525) w Wittenberdze. Ranga patrona, jednego z najważniejszych książąt Cesarstwa, i jego aspiracje, sprawiły, że Cranach stanął wobec szeregu nowych wyzwań, których skala była imponująca. Do jego zadań należała oprawa uroczystości dworu saskiego, dekorowanie kolejnych siedzib książęcych, a wreszcie realizacja licznych zleceń księcia, zgodnie z ówczesnym uzusem unaoczniających status społeczny zleceniodawcy². Efekty starań Cranacha musiały być więcej niż satysfakcjonujące, skoro wkrótce zyskał dowody uznania ze strony książęcego patrona. W 1508 roku artysta został uhonorowany herbem ze skrzydlatym wężem, który stał się częścią jego sygnatury od 1509 roku. Kolejnym potwierdzeniem jego pozycji było wysłanie go w 1508 roku w misję dyplomatyczną na dwór namiestniczki Niderlandów, Małgorzaty Austriackiej (1480–1530) w Mechelen (Malines). Wyprawa ta stała się dla Cranacha w pewnym sensie podróżą formacyjną – osoby i dzieła, z którymi zetknął się wówczas wywarły znaczący wpływ na jego twórczość³. Nie można zapomnieć także o prawdziwym deszczu pochwał ze strony humanistów związanych z wittenberskim dworem i nowo powstałym uniwersytetem, który spotkał artystę w tym czasie. W formuła laudacyjnych powracały dwa motywy,



il. 1 Lucas Cranach starszy, *Portret Fryderyka III Mądrego i Jana Stałego*, 1509, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

pokazujące zarazem, jakie znaczenie w kulturze renesansu miał pierwiastek rywalizacji, obecny w tak kluczowych kategoriach teoretyczno-artystycznych epoki jak *imitatio*, *aemulatio* czy *paragone*. Pierwszym ze wspomnianych motywów było porównanie Cranacha do wielkich twórców



il. 2 Lucas Cranach starszy, *Turniej z tapiserią z Samsonem walczącym z lwem*, 1509, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

starożytności: Apellesa, Praksytelesa, Zeuksisa, Parrazjosa⁴. Wprawdzie wraz z uznaniem antyku za ideał artystyczny, porównania takie stały się zwyczajową formą laudacji, nie oznacza to jednak, że były mniej pożądaną czy cenioną. Drugim motywem, o znacznie młodszym rodowodzie, było porównanie z niekwestionowanym mistrzem współczesności, Albrechtem Dürerem. Nasuwa się pytanie, czy takie zestawienie było równie mile widziane przez Cranacha, jak porównania do mistrzów antycznych.

W roku 1509, zapewne w aurze sukcesu towarzyszącej wspomnianym wydarzeniom w jego życiu, Cranach, sięgając po pozwalające na szeroką dystrybucję medium graficzne, wykonał szereg dzieł stanowiących, zgodnie z planami książęcego patrona, przemyślaną promocję wittenberskiego dworu jako znaczącego centrum kultury i sztuki. Taki propagandowy wymiar miały bez wątpienia graficzne

wizerunki Fryderyka III (il. 1)⁵ czy też seria drzeworytów z przedstawieniami turniejów towarzyszących dworskiej celebracji uroczystości Wszystkich Świętych, która w Wittenberdze zyskała okazłą oprawę z uwagi na tamtejszy zbiór relikwii (il. 2)⁶. Jeszcze w tym samym roku relikwiowej kolekcji Fryderyka III poświęcono odrębną publikację (*Dye zaigung des hochlobwirdigen hailigthums der stiftkirchen aller hailigen zu Wittenburg*), do której Cranach wykonał drzeworytnicze ilustracje⁷. W tym pracowitym dla artysty roku spod jego ręki wyszedł także miedzioryt *Pokuta św. Jana Chryzostoma* (il. 3). W dotychczasowej literaturze nie poświęcono temu dziełu wiele uwagi, tymczasem pod wieloma względami jest ono wyjątkowe⁸. W artykule przedstawie jego interpretację jako artystycznego opisu Cranacha, zawierającego aluzje do genezy i funkcji jego sztuki, a także do wyzwań, jakie sobie stawiał.



il. 3 Lucas Cranach starszy, *Pokuta św. Jana Chryzostoma*, 1509, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Już na poziomie wyboru techniki i jej korelacji z tematem *Pokuta św. Jana Chryzostoma* jest dziełem szczególnym w twórczości graficznej Cranacha. Jest to największy (25,6 × 20 cm) spośród zaledwie dziewięciu wykonanych przez niego miedziorytów. Co więcej, wśród tych prac jest to jedno z dwóch dzieł niebędących portretami⁹. W literaturze utrwała się opinia, że z powodu rozlicznych nadwornych zadań Cranach porzucił praco- i czasochłonną technikę miedziorytu, zgodnie z ówczesną praktyką wymagającą własnoręcznego rytowania matrycy, na rzecz drzeworytu, który pozwalał na inną organizację pracy i powierzenie opracowania klocka drzeworytniczego wyspecjalizowanemu „wycinaczowi” (niem. *Formschneider*). *Pokuta św. Jana Chryzostoma* świadczy o tym, że decyzja o porzuceniu techniki miedziorytu nie była podyktowana problemami warsztatowymi, Cranach wykazuje się tu bowiem umiejętnością wykonania miedziorytniczą kreską spójnej wizji bogactwa natury z całą różnorodnością faktur i precyzją detali. Podkreślając tę biegłość, należy pamiętać, że chociaż na ten czas przypadła jakościowa przemiana drzeworytu, to techniką uznawaną za właściwe pole do popisu graficznej maestrii nadal pozostawał miedzioryt. Taką rangę tej technice nadały dokonania i sława Martina Schongauera, a następnie Albrechta Dürera. W omawianym przypadku zaważyć mogły także dokonania Jacopa de' Barbariego, poprzednika Cranacha na dworze saskim. Miedziorytniczą kreską – precyzyjną, a zarazem swobodną – Cranach ukazał pejzaż leśny z bujną roślinnością, pośród której, na pierwszym planie, spoczywa naga kobieta z równie nagim, śpiącym małym dzieckiem, otoczeni przez zwierzęta. Scena zdaje się afirmacją natury i naturalności w jej rozmaitych aspektach. W tle można dostrzec małą postać nagiego mężczyzny na czworakach, i to ten niejako ukryty motyw jest kluczem do rozpoznania tematu ryciny – pokuty św. Jana Chryzostoma.

W późnym średniowieczu narodziła się osobliwa legenda, odległa od historycznej biografii św. Jana Chryzostoma, żyjącego na przełomie IV i V wieku patriarchy Konstantynopola i Ojca Kościoła. Według jej przekazu Jan Chryzostom miał udać się na pustkowię, aby tam wieść życie eremity. Do jego pustelni, za sprawą przedziwnych podmuchów wiatru, trafiła córka cesarza,



il. 4 Albrecht Dürer, *Pokuta św. Jana Chryzostoma*, ok. 1496, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork
fot. domena publiczna

zbierająca kwiaty w leśnej kniei. W trakcie tego zaskakującego spotkania oboje ulegli cielesnym żądom. Następnie Jan Chryzostom, w obawie przed ponowną pokusą, zrzucił kobietę ze skały. Przekonany o jej śmierci, uświadomiwszy sobie w pełni swoje grzechy, rozpoczął pokutę. Skoro zachował się jak bestia, wiódł żywot jak zwierzę, chodząc na czworakach i oczekując na znak, że jego winy zostaną wybaczone. Moment ten nadszedł po latach, gdy na cesarskim dworze przygotowywano się do uroczystości chrzcin. Wtedy to bowiem niemowlę zaczęło domagać się ochrzczenia wyłącznie przez Jana Chryzostoma. Na poszukiwanie pustelnika wyruszyli myśliwi i sprowadzili na dwór zarośniętego „dzikusa”. Kiedy historia grzechu i ekstremalnej pokuty została ujawniona,

wyprawiono się do puszczy, aby sprowadzić na dwór kości cesarskiej córki. Za sprawą kolejnego cudu została ona odnaleziona żywa i niezmieniona przez upływ czasu. W powyższej formie historię tę zawarto w *Der Heiligen Leben*, zbiorze legend prozą powstałym ok. 1400 roku w środowisku norymberskich dominikanów. Dzieło to cieszyło się wielką popularnością, o czym świadczy blisko 200 zachowanych manuskryptów oraz ponad 40 edycji drukiem opublikowanych do roku 1521¹⁰. Doczekało się także licznych adaptacji prozą i wierszem. Pierwsze ilustrowane wydanie wyszło spod prasy Günthera Zainera w 1471 roku w Augsburgu i stało u początków działalności tego ważnego ośrodka wydawniczego. W fabule legendy o św. Janie Chryzostomie dopatrywać się można echa historii o zniewolonych i cudownie uratowanych księżniczkach oraz popularnych historii o dzikich ludziach¹¹. Osobliwość legendy została wykorzystana w polemice reformacyjnej – w 1537 roku Luter sięgnął po ten tekst w swym pamflecie *Die Lügend von S. Johanne Chrysostomo*, bezlitośnie wyszydzając rozmaite „kuriozalności” opowieści¹².

Dotychczasowe analizy *Pokuty św. Jana Chryzostoma* Cranacha koncentrowały się na konstatacji, że bezpośrednią inspiracją przy tworzeniu tej pracy był miedzioryt Dürera z ok. 1496 roku (H. 54; il. 4), stanowiący zaskakującą interpretację legendy¹³. Dürer nie tylko przesunął głównego bohatera na odległy plan, ale i w zaskakujący sposób przedstawił wspomnianą w opowieści kobietę: siedzi ona wśród skał naga, z rozpuszczonymi włosami i karmi niemowlę piersią. Próbuąc znaleźć pozaartystyczne powody takiej redakcji tematu, można wskazać motyw odnalezienia cesarskiej córki z dorosłym [sic] synem pojawiający się w rymowanej wersji legendy (*Meisterlied*), znanej z rękopisu datowanego na czas ok. 1516–1518, ale przypuszczalnie będącej echem wcześniejszej tradycji¹⁴. W miedziorycie Dürera temat pokuty Jana Chryzostoma wydaje się jedynie pretekstem do przedstawienia kobiecego aktu oraz studium skał. Akt, na północ od Alp stanowiący ciągle atrakcyjną nowość oraz wyzwanie artystyczne i badawcze, był jednym z ważnych tematów wczesnych rycin artysty. Co istotne, Dürer chętnie ukazywał go w przedstawieniach wymykających się jednoznacznej interpretacji¹⁵. W tych pracach często czytelny



il. 5 Albrecht Dürer, *Sen doktora*, ok. 1498, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork
fot. domena publiczna

był jedynie ogólny koncept lub temat ramowy, np. odwołanie do popularnego przysłowia (*Sen doktora*, ok. 1498, H. 70) (il. 5) lub też do historii o porwaniu przez morskiego stwora, niekoniecznie zaczerpniętej z mitologii Greków i Rzymian (*Dziwo morskie*, ok. 1498, H. 66)¹⁶. Wydaje się, że analogiczny zabieg Dürer zastosował i w wypadku *Pokuty św. Jana Chryzostoma*. Z jednej strony sięgnął po historię dobrze znaną, pochodzącą z dzieła powstałego w Norymberdze i cieszącego się tam znaczną popularnością¹⁷. Z drugiej zaś świadomie przesunął akcent na najbardziej „pikantny” epizod tej historii. Koncentrując się na okolicznościach i skutku poddania się cielesnym żądom nie tylko mógł przedstawić kobiecy akt, ale także wprowadzić element zaskoczenia i nieoczywistości¹⁸.



il. 6 Albrecht Dürer, *Pejzaż ze skałami, wieżą i wędrowcem*, 1490–1492, Albertina, Wiedeń
fot. domena publiczna

Studium skał, drugi faktyczny temat omawianego miedziorytu, również stanowiło ważny motyw we wczesnej twórczości Dürera. Nie był on na tym polu odosobniony, gdyż rozmaitych kształtów formacje skalne należały wówczas do tradycyjnego repertuaru wzorów warsztatowych, przygotowywanych z myślą o wykorzystaniu w partiach tła przedstawień o różnej tematyce. U Dürera motyw skał pojawiał się wielokrotnie w studiach rysunkowych z lat dwięćdziesiątych (il. 6), a także, co zrozumiale, w jego dziełach malarskich i graficznych z tego czasu¹⁹. Artystyczny potencjał tego motywu pokazuje powstały wtedy miedzioryt *Św. Hieronim na puszczy* (H. 57)²⁰, w którym scenerię stanowią ściany skalne. Ich niemal abstrakcyjne formy pozwalają na zaprezentowanie maestrii w oddawaniu niuansów światła i cienia przy użyciu czarnych linii (by sparafrazować słynną pochwałę dürerowskiej grafiki autorstwa Erazma z Rotterdamu)²¹. Badacze są skłonni upatrywać

w tych stylizowanych, niekiedy wręcz antropomorficznych, skałach pojawiających się już w pracach poprzedników Dürera, istotnego rysu sztuki frankońskiej (np. w kręgu Hansa Pleydenwurffa i Hansa Trauta czy u Mistrza LCz)²². Przyjmując taką hipotezę, można uznać, że częsta obecność skał w dziełach młodego Dürera, który wyniósł pejzaż na nowy poziom realizmu, mogła być swego rodzaju prezentacją rodowodu jego sztuki – zarówno w sensie artystycznym, jak i geograficznym (inspiracją do studiów rysunkowych były przypuszczalnie kamieniołomy z okolic Norymbergi).

Cranach zdaje się w pełni rozumieć koncept Dürera. W *Pokucie św. Jana Chryzostoma* nie ogranicza się do najbardziej oczywistego nawiązania, czyli do wyeksponowania na pierwszym planie kobiecego aktu i ukrycia Jana Chryzostoma w głębi kompozycji²³. Podobnie jak Dürer czyni z pejzażu współbohatera całego przedstawienia. Tym razem zamiast



il. 7 Albrecht Altdorfer, *Pejzaż ze świerkiem*, ok. 1522, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
fot. Jörg P. Anders



il. 8 Albrecht Dürer, *Studium orlika*, ok. 1495–1500?, Albertina, Wiedeń
fot. domena publiczna

skął, zza których w oddali wylania się rozległy krajobraz z zabudowaniami nad wodą, otoczenie postaci stanowią wzniesienia o skalistych zboczach, porośnięte bujną, zróżnicowaną roślinnością. Wśród niej pojawiają się drzewa o powyginanych koronach i konarach, z których zwieszają się nawisy gałązek i liści. Motywy te chętnie przedstawiali artyści tzw. szkoły naddunajskiej, w których twórczości pejzaż nie tylko zyskał na znaczeniu, ale i stał się autonomicznym tematem (il. 7)²⁴. Już wczesne prace Cranacha, wykonane podczas pobytu w Wiedniu, wykazują znajomość tej tendencji²⁵. Trudno wyrokować, czy specyfika pejzażowego tła miałyby być w tym wypadku przywołaniem – południowoniemieckiego, naddunajskiego albo też germańskiego – rodowodu sztuki Cranacha, jednak bez wątpienia świat flory nie jest tutaj tylko neutralnym tłem²⁶. Tuż za postacią kobiety została przedstawiona niewielka roślina, którą – z uwagi na charakterystyczny kształt kwiatów – można zidentyfikować jako orlika (*Aquilegia*). Według ówczesnych herbariów, cieszących się wielką popularnością, miał on liczne właściwości lecznicze, ale podkreślano także urodę tej rośliny²⁷. Z powodu kształtu kwiatów przypisywano mu rozbudowaną symbolikę religijną i często umieszczano w przedstawieniach o takiej tematyce, co tłumaczyłoby atrakcyjność posiadania studium rysunkowego tej rośliny pośród innych wzorów warsztatowych. Narzucającym się przykładem jest studium orlika wykonane przez Albrechta Dürera ok. 1495–1500 (il. 8)²⁸. Nasuwa się przypuszczenie, że obecność tego detalu botanicznego w rycinie Cranacha miała potwierdzać analityczne podejście do natury, a w rezultacie gwarantować właściwe – zgodne z ówczesnymi oczekiwaniami zarówno teoretyków sztuki, jak i odbiorców – źródła inspiracji, a także wypracowaną w wyniku takiej praktyki sprawność ręki i wyczulenie oka²⁹.

Prawdziwą innowacją Cranacha było wprowadzenie do *Pokuty św. Jana Chryzostoma* zwierząt, których obecność nie wynika wprost z tekstu legendy. Sięgając po takie rozwiązanie, artysta kolejny raz wykazał się znajomością aktualnych tendencji³⁰. W sztuce tego czasu, także religijnej, obecność zwierząt zyskiwała nowy wymiar. Często były one nośnikami skomplikowanych treści, wykraczających poza „prostą” symbolikę, odnoszących się do geograficznych,



il. 9 *Legenda św. Jana Chryzostoma, ilustracja w Der Heiligen Leben, wyd. Anton Koberger, Norymberga 1488, Bayerische Staatsbibliothek, Monachium fot. Bayerische Staatsbibliothek, Monachium*

historycznych czy kulturowych odrębności fauny, będącej przedmiotem studiów wraz z rozwojem nauk empirycznych³¹. W swoim miedziorycie Cranach pokusił się o szczególny dobór zwierząt. Przedstawiając samca jelenia, samca sarny i bażanta, przywołał skojarzenia z dworską menażerią i polowaniami, będącymi rozrywką elit, a nie z fauną Bliskiego Wschodu, na którym rozgrywała się historia Jana Chryzostoma. Wplatając w scenę ów myśliwski przekaz, nawiązał do wątku legendy o św. Janie Chryzostomie pojawiającego się już wcześniej w jej ikonografii. W ilustracjach *Der Heiligen Leben* spotykamy mianowicie motyw odnalezienia pustelnika przez myśliwego. Dobrym przykładem

jest drzeworyt zamieszczony w edycji Conrad Fynera z ok. 1481 roku, ukazujący Jana Chryzostoma w towarzystwie dmącego w róg myśliwego i dwóch psów³². Z kolei w ilustracji norymberskiego wydania Antona Kobergera z 1488 roku myśliwy na koniu z rogiem myśliwskim w dłoni, przedstawiony w dziwacznym ujęciu en face, znajduje się pomiędzy postaciami cesarskiej córki i pustelnika, zmierzającymi w stronę urwiska, a pokutującym na czworakach, kudłatym Janem Chryzostomem (il. 9)³³.

Na przełomie XV i XVI wieku polowania zyskały szczególną rangę na terenie Cesarstwa za sprawą Maksymiliana I. Habsburg był nie tylko zapalonym myśliwym, ale i uczynił

z polowań istotny element swej propagandy, czemu wielokrotnie dał wyraz w swoich zamówieniach artystycznych³⁴. Według ówczesnej koncepcji znaczenie i sens polowań daleko wykraczały poza „prostą” dworską rozrywkę – interpretowano je zarówno jako introdukcję do sztuki wojennej, jak i alegorię dobrych rządów³⁵. To, jak bardzo w świadomości ówczesnych odbiorców utrwalił się wizerunek cesarza jako myśliwego potwierdza XVI-wieczna interpretacja *Wizji św. Eustachego*, miedziorytu Dürera z ok. 1501 (H. 60) (il. 10), w którym w wizerunku świętego na łowach dopatrywano się kryptoportretu Habsburga³⁶. Polowania ceniono także na dworze saskim cesarskiego kuzyna, kolejnego zapalonego myśliwego, czego echa odnajdujemy w twórczości Cranacha³⁷. Już w 1506 roku

il. 10 Albrecht Dürer, *Wizja św. Eustachego*,
ok. 1501, Albertina, Wiedeń
fot. domena publiczna

il. 11 Lucas Cranach starszy, *Polowanie na jelenia*,
ok. 1506, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



artysta towarzyszył Fryderykowi III w półrocznej kampanii łowieckiej w okolicach zamku w Coburgu. Tematyka polowań pojawiła się wtedy zarówno w rycinach Cranacha (il. 11), jak i w malowanych dekoracjach wnętrz książęcej siedziby (*Große Hofstube*)³⁸. Iluzjonistyczne efekty osiągnięte w tym ostatnim dziele przywoływano we wspomnianych pochwałach malarzkiego talentu artysty, przywoływały bowiem na myśl najslawniejszych twórców starożytności z ich zdolnościami naśladowania natury i łudzenia oka³⁹. W tym kontekście na uwagę zasługuje wydane w 1509 roku w Lipsku przez Martina Landsberga *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*⁴⁰. Jego autor Christoph II Scheurl (1481–1542), pochodzący z Norymbergi humanista, dyplomata, profesor prawa, rektor uniwersytetu wittenberskiego, a prywatnie przyjaciel Dürera, był osobą dobrze znaną Cranachowi. Świadczy o tym portret Scheurla namalowany przez niego w tym samym 1509 roku (il. 12)⁴¹. Cranach musiał znać tę publikację, skoro wykonał do niej ilustrację z wizerunkiem kolegiaty wittenberskiej, a samo dzieło otwierał skierowany do artysty list dedykacyjny, będący entuzjastyczną laudacją jego cnót i talentu napisaną z wykorzystaniem szeregu antycznych toposów o sztuce⁴². W dziele tym Scheurl zawarł także pochwały sztuki Cranacha autorstwa humanistów związanych z uczelnią wittenberską⁴³. W laudacjach tych przyrównywano artystę do całej plejady starożytnych twórców z Apellesem i Zeuksisem na czele, określono go także mianem *pictor celerrimus* (malarza „najszybszego”, najsprawniejszego)⁴⁴. Przedmiotem szczególnej adoracji była cranachowa umiejętność naśladowania natury i iluzjonistyczne walory jego sztuki. Oprócz pochwały malowanych przez niego portretów, na których modele wyglądali „jak żywi”, w dedykacji wspomniano o iluzjonistycznych efektach osiągniętych w pracach o tematyce myśliwskiej. Scheurl odnotował jelenie poroża namalowane w tak łudzący sposób, że próbowały na nich siadać prawdziwe ptaki (nawiązanie do pliniuszowego toposu – opowiastki o ptakach zlatujących się do namalowanych przez Zeuksisa winogron)⁴⁵, wspominał też o wizerunku jelenia, na który czekały dworskie psy (nawiązanie do kolejnej podanej przez Pliniusza historii



il. 12 Lucas Cranach starszy, *Portret Christopa Schuerla*, 1509, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga, depozyt fundacji rodziny Freiherr von Scheurl
fot. Germanisches Nationalmuseum, Norymberga / Dirk Messberger

artystycznej rywalizacji – toposu „koni Apellesa”, rżących na widok namalowanego przez greckiego artystę rumaka)⁴⁶. W tekście znalazło się też przywołanie dworskich zadań artysty, który towarzyszył książętom w polowaniach, podczas których potrafił malować w charakterystyczny dla siebie, „najszybszy” (*celerrimē*) sposób⁴⁷. Tym samym tematyka myśliwska dzieł Cranacha została połączona nie tylko z zadaniami nadwornego artysty, ale i z artystyczną wirtuozerią pozwalającą na łudzenie zmysłów odbiorców i rywalizowanie z samą naturą⁴⁸. W opisanych anegdotach pobrzmiewają echa pliniuszowych opowieści o rywalizacji artystów, w tym tej najsłynniejszej – między Zeuksisem, potrafiącym namalowanymi winogronami oszukać ptaki, i zwycięskim Parrazjosem, który namalował kotarę zasłaniającą obraz w tak łudzący sposób, że oszukał samego Zeuksisa⁴⁹. Stojące u źródeł opisanych przez Pliniusza poezyndyków pytanie o prymat artysty pośród innych twórców było zapewne kluczowe dla Cranacha.

W kolejnej partii swej laudacji Scheurl – Norymberczyk – stwierdzał bowiem, że Cranach zasługuje na miano pierwszego malarza w tym stuleciu – z jednym wyjątkiem, „niezaprzeczalnego geniusza”, Albrechta Dürera⁵⁰. Przyznanie de facto drugiego miejsca w tej artystycznej rywalizacji mogło sprowokować Cranacha, artystę o ustalonej renomie i pozycji w Wittenberdze, do podjęcia rękawicy. Można wysunąć hipotezę, że impulsem do zmierzenia się z ryciną Dürera były właśnie wspomniane pochwały i zastosowany w nich repertuar laudacji.

W tym kontekście *Pokuta św. Jana Chryzostoma* zdaje się świadomą emulacją pracy Dürera, a oryginalnym wkładem Cranacha jest nadanie własnej pracy dworskiego wymiaru poprzez odwołania do tematyki polowań. Tym samym wykorzystał on motyw nie tylko dobrze sobie

znany, ale wręcz kojarzony jako jego specjalność i ceniony w kręgach humanistów⁵¹. Co istotne, nie była to pierwsza rywalizacja Cranacha na polu grafiki. Przeciwnie, idea konkutowania z innymi artystami, przywodząca na myśl starożytny *agon*, była wtedy dla Cranacha, nie tylko jako rytownika, szczególnie pociągająca⁵². Już w jego wczesnych rycinach znajdujemy przykłady twórczej reinterpretacji dzieł graficznych cieszących się zasłużoną sławą i uznaniem. Z 1506 roku pochodzą dwa drzeworyty: *Dręczenie św. Antoniego* (H. 76), dla którego inspiracją była słynna rycina Martina Schongauera (H. 54)⁵³, oraz *Święty Jerzy* (H. 83) (il. 13), nawiązujący do miedziorytu Dürera z ok. 1502–1503 o tej samej tematyce (H. 55)⁵⁴. Z kolei w latach 1507–1508 Cranach był uczestnikiem graficznej rywalizacji toczącej się pomiędzy Augsburgiem



il. 13 Lucas Cranach starszy,
Święty Jerzy, 1506,
The Metropolitan Museum of Art,
Nowy Jork
fot. domena publiczna



il. 14 Hans Burgkmair starszy, *Portret konny Maksymiliana I*, 1508, Art Institute of Chicago
fot. domena publiczna



il. 15 Lucas Cranach starszy, *Święty Krzysztof*, ok. 1509, Minneapolis Institute of Art
fot. domena publiczna

i Wittenbergą za sprawą wymiany podarunków między Konradem Peutingerem (1465–1547), artystycznym doradcą Maksymiliana I, a patronem Cranacha, Fryderykiem III⁵⁵. Wkład Cranacha stanowił wykonany zapewne w 1507 roku drzeworyt barwny z wizerunkiem św. Jerzego na koniu (H. 81). Odpowiedzią na ten podarunek były przesłane z Augsburga w następnym roku konne wizerunki św. Jerzego i Maksymiliana I autorstwa Hansa Burgkmaira starszego (1473–1531; H. 253, H. 323), stanowiące „kamienie milowe” nie tylko w dziejach grafiki barwnej, ale i w postrzeganiu graficznego medium jako istotnego instrumentu politycznej propagandy (il. 14)⁵⁶. Dla Cranacha niezwerbalizowane pytanie o prymat na polu drzeworytu barwnego musiało być istotne, skoro w kluczowym dla naszych rozważań 1509 roku, wykonał dwie kolejne ryciny w tej atrakcyjnej wizualnie technice: *Wenus z amorem* (H. 105) oraz

Świętego Krzysztofa (H. 79) (il. 15). Na wczesnych odbitkach obu kompozycji występowała data 1506, co skłoniło badaczy do przypuszczenia, że Cranach celowo je antydatował, aby w ten sposób przypisać sobie pierwszeństwo na polu technicznej innowacji, jaką był wówczas drzeworyt barwny użyty do wykonania luźnych rycin. Zgodnie z tą hipotezą wspomniane drzeworyty stanowiły dla niego niejako kolejny etap w tej rywalizacji. Miały przekonać odbiorców, że w jego repertuarze ryciny wykonywane tą nowatorską, a wręcz luksusową techniką znajdowały się już od kilku lat. Determinacja artysty – jeśli pojawienie się daty 1506 uznamy za świadome fałszerstwo – jest zrozumiała, skoro przedmiotem rywalizacji były dzieła wykonane z kosztownych materiałów, o walorach propagandowych i erudycyjnych asocjacjach, adresowane do odbiorców z kręgu elit władzy⁵⁷.



il. 16 Albrecht Dürer, *Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy*, 1508,
Kunsthistorisches Museum, Wiedeń
fot. domena publiczna

Naturalną kolejną rzeczą Cranachowi, po udanej rywalizacji z Burgkmairem, twórcą wkraczającym właśnie do grona artystów „cesarskich”, a także odznaczającym się znakomitą rodowodem artystycznym jako współpracownik Erharda Ratdolta i uczeń samego Martina Schongauera, pozostało zmierzyć się tylko z Albrechtem Dürerem. Osoba i sztuka norymberskiego artysty, obwołanego przez wpływowych humanistów największym współczesnym twórcą Germanii, były dobrze znane w Wittenberdze. O ile osobiste relacje Cranacha i Dürera nadal kryją wiele niejasności⁵⁸, o tyle

oczywistym łącznikiem między nimi była sieć kontaktów i znajomości, w której pierwszoplanową postacią był Fryderyk III, zamawiający u Dürera dzieła już w latach dziewięćdziesiątych⁵⁹. Wprawdzie odwołania do prac Norymberczyka znajdujemy już we wcześniejszych pracach Cranacha, to jednak w interesującym nas okresie chęć konfrontacji ze sztuką Dürera zyskała szereg nowych impulsów, co zapewne wpłynęło na charakter tej artystycznej relacji⁶⁰. Takim bodźcem mogło być wspomniane zestawienie obu twórców, którym wręcz szafowali wittenberscy humaniści. Innym katalizatorem

mógł być pobyt Cranacha w Norymberdze w styczniu 1508 roku, a wreszcie zlecenie Dürerowi przez Fryderyka III wykonania kolejnego obrazu, przeznaczonego do wittenberskiej kolegiaty Wszystkich Świętych, świątyni zajmującej istotne miejsce w programie budowania prestiżu nowej stolicy Wettynów linii ernestyńskiej⁶¹. Ukończone w 1508 roku *Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy* (il. 16) okazało się mistrzowskim popisem na wielu polach: pejzażu, połączenia odległej historii ze współczesnym tematem konfrontacji z otomańskim imperium, a także kreowania własnego wizerunku⁶². W centrum kompozycji Dürer ukazał siebie wraz ze zmarłym w trakcie prac nad obrazem Konradem Celtisem (1459–1508), jednym z najbardziej wpływowych humanistów niemieckich, uhonorowanym tytułem *poeta laureatus*⁶³. Celtis był dobrze znany obu artystom: z Cranachem jego drogi skrzyżowały się jeszcze w Wiedniu, gdzie od 1497 roku był związany z tamtejszym uniwersytetem. W zbliżonym czasie, w swoich *Epigramme*, ugruntował pozycję Dürera, głosząc, że jego talent czyni z niego „drugiego Apellesa”⁶⁴. Rangę tej laudacji docenił sam zainteresowany, wykorzystując to odniesienie w rozmaitych formach autoprezentacji, czego najznakomitszym efektem była koncepcja jego autoportretu z 1500 roku (il. 17)⁶⁵. W *Męczeństwie Dziesięciu Tysięcy* Dürer sięgnął po kolejny, wielki wzorzec artystyczny, zapewne szczególnie dla niego atrakcyjny po niedawnym pobycie w Italii. Ukazanie dwóch postaci pośród panoramy męczeństwa i okrucieństwa przywodziło na myśl podróż przez piekielne kręgi *Boskiej Komedii*⁶⁶. Wizja germańskiego Dantego i germańskiego Wergiliusza znakomicie wpisywała się w plany Fryderyka III uczynienia z Wittenbergi ważnego ośrodka humanistycznej myśli i sztuki. Cranach, z sukcesem działający w tym środowisku i zaznajomiony z jego retoryką⁶⁷, z pewnością nie pozostał obojętny wobec takiej „obecności” Dürera w Wittenberdze i takiej autokreacji.

W takim kontekście *Pokuta św. Jana Chryzostoma* wykracza poza zwykłą emulację ryciny Dürera i jawi się jako wielowymiarowy, erudycyjny manifest wyzwań i kunsztu nadwornego



il. 17 Albrecht Dürer, *Autoportret w futrze*, 1500, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, Monachium
fot. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, Monachium

artysty. Cranach sięgnął w nim po cały arsenał zabiegów: rozpoczynając od wyboru techniki, poprzez rywalizowanie z Naturą, aż po aluzję do dworskiego wymiaru swojej sztuki. O tym ostatnim aspekcie konsekwentnie przypominały zawieszone na drzewie herby patrona, a także pozornie porzucona na pierwszym planie tabliczka z sygnaturą i nadanym rok wcześniej herbem. W rezultacie powstało dzieło stanowiące dla odbiorców skupionych wokół saskiego dworu czytelną deklarację talentu i artystycznego potencjału Lucasa Cranacha.

- ¹ Tekst powstał w ramach projektu badawczego *Auto(re)prezentacja rytowników w XV–XVI wieku. Retoryczność wizerunku – ‘self-fashioning’ epoki – status profesji*. Jest on zmienioną i znacznie rozszerzoną wersją referatu pt. *A Courtly Tour-De-Force and Lucas Cranach the Elder*, wygłoszonego na międzynarodowej konferencji naukowej „Courtly Experiences in the Premodern World c.1200–1800” zorganizowanej przez The Society for Court Studies w Ołomuńcu w dniach 22–24 sierpnia 2024. Dzięki stypendium przyznanemu przez Stowarzyszenie Przyjaciele MNW tekst uzyskał niniejszą formę.
- ² Skala tych działań skłoniła Cranacha do reorganizacji pracy w warsztacie i wprowadzenia szeregu innowacji technologicznych pozwalających na jego większą wydajność. Gunnar Heydenreich, „...that you paint with wonderful speed”. *Virtuosity and Efficiency in the Artistic Practice of Lucas Cranach the Elder* [w:] *Cranach*, red. Bodo Brinkmann, kat. wyst., Städel Museum, Frankfurt nad Menem; Royal Academy of Arts, Londyn, Ostfildern 2007, s. 29–47.
- ³ Werner Schade, *Cranach’s Contact with the Netherlands: Pointers from a Journey Observed* [w:] *Cranach*, op. cit., s. 91–97.
- ⁴ Na przykład w wydanej w 1507 *Carmen in tribus horis, editum de musca Chiliane* Georg Sibutus określił Cranacha mianem „Praksytelesa malarstwa”. Zob. *Georg Sibutus: Carmen de musca Chiliane und Carmen de puella; Iocosa und Erotica aus dem vorreformatorischen Wittenberg (1507)*, red. Christina Meckelnborg, Bernd Schneider, Köln 2021. Zob. też: Ulrich Pfisterer, *Apelles im Norden. Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500* [w:] *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, red. Matthias Müller et al., Berlin 2010, s. 9–21.
- ⁵ W tekście H. oznacza odwołanie do serii F.W.H. *Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*. Por. H. 3–5; Paul M. Bacon, *Art Patronage and Piety in Electoral Saxony: Frederick the Wise Promotes the Veneration of His Patron, St Bartholomew*, „The Sixteenth Century Journal” 2008, 39, nr 4, s. 973–1001; Kerstin Merkel, *Bruderbilder – Herrscherbilder. Inszenierte Bruderliebe als Garant für politische Qualität in der Frühen Neuzeit* [w:] *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, red. Andreas Tacke et al., Petersberg 2011, s. 231–244.
- ⁶ H. 117–119. *Cranach*, op. cit., kat. nr 33, 34.
- ⁷ Livia Cárdenas, *The Texture of Images. The Relic Book in Late-Medieval Religiosity and Early Modern Aesthetics*, Leiden 2020, s. 183–253.
- ⁸ H. 1; *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*, red. Timothy Husband, kat. wyst., Metropolitan Museum of Art, New York 1980, kat. nr 24; Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints 1490–1550*, kat. wyst., British Museum, London 1995, kat. nr 178; Jutta Strehle, Armin Kunz, *Druckgraphiken Lucas Cranach d.Ä. Im Dienst von Macht und Glauben*, kat. wyst., Lutherhalle, Wittenberg 1998, kat. nr 1; *Temptation in Eden. Lucas Cranach’s ‘Adam and Eve’*, red. Caroline Campbell, kat. wyst., Courtauld Institute Art Gallery, London 2007, kat. nr 16 (interpretowany jako wizja harmonijnego świata „naturalnego”); W. Schade, *Cranach’s Contact with the Netherlands...*, op. cit., s. 96.
- ⁹ Oprócz trzech portretów książęcego patrona (H. 3–5), trzech wizerunków Marcina Lutra (H. 6–8) oraz portretu kardynała Albrechta von Brandenburg (H. 2), wykonał także wizerunek putta z herbem saskim.
- ¹⁰ Zob. <https://handschriftencensus.de/werke/881>. Werner Williams-Krapp, *Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte*, Tübingen 1986. Texte und Textgeschichte, 20; *Der Heiligen Leben: Der Winterteil*, t. 2, red. Margit Brand, Bettina Jung, Werner Williams-Krapp, Tübingen 2004. Texte und Textgeschichte, 51.
- ¹¹ *The Wild Man...*, op. cit., kat. nr 22–24.
- ¹² Zob. Marina Münkler, *Legende/Lügende: Die protestantische Polemik gegen die katholische Legende und Luthers ‘Lügend von St. Johanne Chrysostomo’* [w:] *Gottlosigkeit und Eigensinn:*

- Religiöse Devianz im konfessionellen Zeitalter*, red. Gerd Schwerhoff, Eric Piltz, Berlin 2015, s. 121–147; Antje Sablotny, „zu grob gewest”: *Metainvective Communication in Confessional Disputes over Narration of the Saints in the Sixteenth Century*, „Journal of Early Modern Christianity” 2023, 10 (1), s. 143–165.
- ¹³ *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, t. 1, red. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, München 2001, kat. nr 7 (tam zestawienie wcześniejszej bibliografii).
- ¹⁴ *The Wild Man...*, op. cit., kat. nr 23; *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, op. cit., kat. nr 7.
- ¹⁵ Christof Metzger, *The Construction of the Human Body* [w:] *Albrecht Dürer*, red. Christof Metzger, kat. wyst., Albertina, Wien 2019, s. 218–227.
- ¹⁶ *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, op. cit., kat. nr 18 i 21.
- ¹⁷ Z Norymbergą można powiązać nawet kilkanaście spośród zachowanych manuskryptów *Der Heiligen Leben*. Jeden egzemplarz znajdował się np. w księgozbiornie humanisty i bibliofila, Hartmanna Schedla (Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 409; <https://handschriftencensus.de/werke/881>). W 1488 *Der Heiligen Leben* wydał Anton Koberger, ojciec chrzestny Dürera.
- ¹⁸ Peggy Grosse, *The Nude* [w:] *The Early Dürer*, red. Daniel Hess, Thomas Eser, kat. wyst., Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg 2012, s. 374–375; *Albrecht Dürer...*, op. cit., s. 212–213.
- ¹⁹ *Albrecht Dürer...*, op. cit., kat. nr 33.
- ²⁰ *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, op. cit., kat. nr 6.
- ²¹ Erazm z Rotterdamu, *Dialog o właściwej wymowie języka łacińskiego i greckiego (1528)* [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce, 1500–1600*, wybrał i opracował Jan Białostocki, Warszawa 1985, s. 97–98.
- ²² Daniel Hess, *Nature as Art's Supreme Guide: Dürer's Nature and Landscape Studies* [w:] *The Early Dürer...*, op. cit., s. 127–128; Christof Metzger, *Dürer, the Observer* [w:] *Albrecht Dürer...*, op. cit., s. 118–120.
- ²³ Ryciny obu artystów zmodyfikowały ikonografię tego tematu. Motyw kobiety z dzieckiem pojawił się następnie w strasburskim wydaniu Knobloucha z 1521 oraz w rycinie Barthela Behama (H. 12). Zob. *The Wild Man...*, op. cit., kat. nr 24; *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500–1550*, red. Stephen Goddard, kat. wyst., Spencer Museum of Art, Lawrence 1988, kat. nr 38.
- ²⁴ Zob. Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 1993.
- ²⁵ Przykładem może być np. *Pokuta św. Hieronima (1502)* czy *Portrety Johanna Cuspiniana i jego żony (1502/1503)*. Zob. *Cranach. Die Anfänge in Wien*, red. Guido Messling, Kerstin Richter, kat. wyst., Winterthur, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, München 2022, kat. nr 6, 12, 13, 15, 16. Zob. też: Alice Hoppe-Harnoncourt, *Glaube und Macht. Lucas Cranach d. Ä. – Porträtist in bewegter Zeit* [w:] *Dürer, Cranach, Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, Kunsthalle, München 2011, s. 113–119; Katja Baumhoff, *Im Grünen. Das Naturbild im Wiener Humanismus* [w:] *Cranach. Die Anfänge in Wien...*, op. cit., s. 47.
- ²⁶ Zwracano uwagę na symbolikę gałązek wyrastających z pnia ściętego dębu. Przedstawiony kwiat identyfikowano jako irysa (*Temptation in Eden...*, op. cit., kat. nr 16).
- ²⁷ Informacji o orliku (*Aquilegia*, *Eglops*, *Akelei*), jego wyglądzie i właściwościach dostarczały m.in. kolejne edycje *Gart der Gesundheit* i *Hortus Sanitatis*. Zob. Pia Rudolph, *Im Garten der Gesundheit. Pflanzenbilder zwischen Natur, Kunst und Wissen in gedruckten Kräuterbüchern des 15. Jahrhundert*, Köln 2020. *Pictura und Poesis*, 35.
- ²⁸ *Albrecht Dürer...*, op. cit., kat. nr 50.
- ²⁹ David Landau, Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470–1550*, London 1994, s. 245–259.
- ³⁰ Podobny zabieg wykorzystał w drzeworycie *Adam i Ewa w raju* z tego samego roku (H. 1, s. 10). Zob. *Temptation in Eden...*, op. cit., kat. nr 1 i 12.
- ³¹ Zob. Brian W. Ogilvie, *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*, Chicago 2006.

- ³² Drzeworyt został powtórzony w kilku augsburskich wydaniach, np. Johanna Schönspergera (1485, 1489) i Antona Sorga (1488).
- ³³ *The Wild Man...*, op. cit., kat. nr 23.
- ³⁴ *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, red. Eva Michel, Maria Luise Sternath, kat. wyst., Albertina, Wien, Munich 2012, kat. nr 90.
- ³⁵ *Apelles am Fürstenhof...*, op. cit., s. 208 i nn.
- ³⁶ *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, op. cit., kat. nr 32; *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer...*, op. cit., kat. nr 88.
- ³⁷ Także na dworze wittenberskim nadawano tym przedstawieniom wymiar propagandowy, por. *Polowanie na jelenia z 1529* – Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, https://lucascranach.org/en/AT_KHM_GG3560.
- ³⁸ Na przykład *Para jadąca na polowanie* (1506; H. 114), odbite z dwóch klocków *Polowanie na jelenia* (ok. 1506; H. 115) czy *Polowanie na dzika* (ok. 1506–1507; H. 113). Por. *Temptation in Eden...*, op. cit., kat. nr 17, 18.
- ³⁹ L. Cardenas, op. cit., s. 184–187.
- ⁴⁰ Mowa została wygłoszona 16 grudnia 1508 *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*, wyd. Martin Landsberg, Lipsia 1509. Niemieckie tłumaczenie: Christian Schuchardt, *Lucas Cranach des Ältern Leben und Werke*, t. 1, Leipzig 1851, s. 27–35. Nils Büttner, *Die Kunst aus der Natur Reissen. Natur und Landschaft bei Lucas Cranach d. Ä. [w:] Cranach natürlich: Hieronymus in der Wildnis*, kat. wyst., Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2018, s. 143.
- ⁴¹ *The Early Dürer...*, op. cit., kat. nr 24. Nie było to jego ostatnie zamówienie zlecone Cranachowi (por. dwa drzeworytnicze ekslibrisy, H. 144). Portret doczekał się też entuzjastycznej pochwały samego modela (A. Hoppe-Harnoncourt, op. cit., s. 114).
- ⁴² *Oratio doctoris Scheurli...*, f. 2r. Zob. Ch. Schuchardt, op. cit., s. 27–35; *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit: aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten*, wyd. Heinz Lüdecke, Berlin 1953, s. 49–55.
- ⁴³ Christiana Beiera (*Oratio doctoris Scheurli...*, f. 15v–16r), przybyłego do Wittenbergi z Wiednia Richardusa Sbruliusa (*Oratio doctoris Scheurli...*, f. 16v), Andreasa Karlstadta von Bodenstein (*Oratio doctoris Scheurli...*, f. 17r), Otto Beckmanna (*Oratio doctoris Scheurli...*, f. 17v).
- ⁴⁴ Anne-Marie Bonnet, *Der schnellste Maler der deutschen Renaissance. Positionen der Cranach-Forschung [w:] Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar*, red. Franziska Bowski, Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk, Göttingen 2015, s. 207–226.
- ⁴⁵ *Ubi tu Cervina cornua pinxisti, ad que frequenter aves advolantes, in terram delabuntur, quae putant se ramis insidere. Oratio doctoris Scheurli...*, f. 2r.
- ⁴⁶ *Coburgi cervum pinxisti, quem quoties extranei canes adsciciunt, toties allatrant. Oratio doctoris Scheurli...*, f. 2r.
- ⁴⁷ *Oratio doctoris Scheurli...*, f. 2r.
- ⁴⁸ Edgar Bierende, *Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*, München 2002, s. 163–165.
- ⁴⁹ Do popularyzacji opowieści o starożytnych artystach przyczyniły się kolejne drukowane edycje *Naturalis Historia* Pliniusza, wydanej po raz pierwszy w Wenecji w 1469. O innych formułach pochwały cranachowej umiejętności naśladowania natury zob. Christof Metzger, *Eine Glaubensfrage. Auf die Suche nach der Wahrheit im Bildnis der Dürerzeit [w:] Dürer, Cranach, Holbein. Die Entdeckung des Menschen...*, op. cit., s. 21.
- ⁵⁰ *Oratio doctoris Scheurli...*, f. 2r. Anja Grebe, *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013, s. 122–124.
- ⁵¹ Dodatkowym impulsem mogła być osoba i twórczość Jacopa de' Barbariego, poprzednika Cranacha na wittenberskim dworze, także obdarzanego mianem Apellesa, autora iluzjonistycznej *Martwej natury z kuropatką* (1504). Zob. Beate Böckem, *Jacopo de' Barbari: Ein Apelles am Fürstenhof? Die Allianz von Künstler, Humanist und Herrscher im Alten Reich [w:] Apelles am Fürstenhof...*, op. cit., s. 31.
- ⁵² Mark Evans, „*The Italian, who usually pursue fame, proffer their hand to you*”. *Lucas Cranach and the Art of Humanism [w:] Cranach*, op. cit., s. 53–55.

- ⁵³ Jean Michel Massing, *Schongauer's 'Tribulations of St Anthony': Its Iconography and Influence on German Art*, „Print Quarterly” 1984, 1 (4), s. 221–236.
- ⁵⁴ Joanna Sikorska, *Saint George from Greater Poland. Complexities of the Reception of Albrecht Dürer's Engraving* [w:] *The Reception of the Printed Image in the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Multiplied and Modified*, red. Grażyna Jurkowlaniec, Magdalena Herman, New York 2021, s. 195–212.
- ⁵⁵ Elizabeth Savage, *Early Colour Printing. German Renaissance Woodcuts at the British Museum*, London 2021, kat. nr 14 i 15.
- ⁵⁶ D. Landau, P. Parshall, op. cit., s. 185–187; Peter Parshall, *The Origins of the Chiaroscuro Woodcut* [w:] *The Chiaroscuro Woodcut in Renaissance Italy*, red. Naoko Takahatake et al., Los Angeles County Museum of Art, 2018, s. 36–38; Lothar Schmitt, *Farbe, Gold und Teig. Druckgraphische Experimente im 15. und 16. Jahrhundert* [w:] *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550*, red. Claudia Lehmann et al., Berlin 2018, s. 241–262; E. Savage, op. cit., kat. nr 11.
- ⁵⁷ Achim Gnann, *In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien*, kat. wyst., Albertina, Wien 2013, s. 14; L. Schmitt, op. cit., s. 241–262.
- ⁵⁸ Na podstawie analizy technologicznej dzieł Cranach badacze wysunęli hipotezy o jego edukacji w Norymberdze, a nawet o pobycie w pracowni Dürera. Zob. Gunnar Heydenreich, *'Adam and Eve' in the Making* [w:] *Temptation in Eden...*, op. cit., s. 19–21; Ingo Sandner, Gunnar Heydenreich, *Cranach als Zeichner auf dem Malgrund – Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich. Teil 1: Die Jahre um 1500 bis 1512* (https://lucascranach.org/download/news_22-3-2013.pdf [dostęp: 30.12.2024]). Zob. też: Guido Messling, *Die Anfänge Cranachs. Gesichertes und Mutmassungen* [w:] *Cranach. Die Anfänge in Wien...*, op. cit., s. 14–23.
- ⁵⁹ Paul M. Bacon, *Humanism in Wittenberg: Frederick the Wise, Konrad Celtis, and Albrecht Dürer's 1508 'Martyrdom of the Ten Thousand Christians'*, „Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History” 2013, 82 (1), s. 1–25.
- ⁶⁰ Harald Marx, *Cranach und Dürer. Zur Bildnisfrage bei Cranachs Katharinenaltar von 1506*, „Dresdener Kunstblätter” 1997, 41 (1), s. 11–24; *Cranach*, op. cit., kat. nr 11.
- ⁶¹ L. Cardenas, op. cit., s. 184 i nn.
- ⁶² *Albrecht Dürer...*, op. cit., s. 294–299, kat. nr 125.
- ⁶³ Paul M. Bacon, *Humanism in Wittenberg...*, op. cit., s. 1–25; *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer...*, op. cit., kat. nr 32–34.
- ⁶⁴ A. Grebe, op. cit., s. 117–128.
- ⁶⁵ Grażyna Jurkowlaniec, *Faith, Paragone and Commemoration in Dürer's "Christomorphic" Self-Portrait of 1500* [w:] *Faith and Fantasy in the Renaissance: Texts, Images, and Religious Practices*, red. Olga Zorzi Pugliese, Ethan Matt Kavalier, Toronto 2009, s. 209–228.
- ⁶⁶ Birgit Ulrike Münch, *Danteske Landschaften als visionärer Ort des Glaubenskriegs: Bellini, Carpaccio, Mantegna und Dürers 'Marter der Zehntausend Christen'* [w:] *Orts-Wechsel. Reale, imaginierte und virtuelle Wissensräume*, red. Ulrich Port, Martin Przybilski, Wiesbaden 2013, s. 62–72; P.M. Bacon, *Humanism in Wittenberg...*, op. cit., s. 1–25.
- ⁶⁷ Zob. E. Bierende, op. cit.

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Albrecht Dürer, red. Christof Metzger, kat. wyst., Albertina, Wien 2019.
- Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk*, t. 1, *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, red. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, München 2001.
- Bacon Paul M., *Art Patronage and Piety in Electoral Saxony: Frederick the Wise Promotes the Veneration of His Patron, St Bartholomew*, „The Sixteenth Century Journal” 2008, R. 39, nr 4, s. 973–1001.
- Bacon Paul M., *Humanism in Wittenberg: Frederick the Wise, Konrad Celtis, and Albrecht Dürer's 1508 'Martyrdom of the Ten Thousand Christians'*, „Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History” 2013, 82 (1), s. 1–25.
- Bartrum Giulia, *German Renaissance Prints 1490–1550*, kat. wyst., British Museum, London 1995.
- Bierende Edgar, *Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*, München 2002.
- Bonnet Anne-Marie, *Der schnellste Maler der deutschen Renaissance. Positionen der Cranach-Forschung* [w:] *Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar*, red. Franziska Bowski, Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk, Göttingen 2015, s. 207–226.
- Cárdenas Livia, *The Texture of Images. The Relic Book in Late-Medieval Religiosity and Early Modern Aesthetics*, Leiden 2020.
- Cranach, red. Bodo Brinkmann, kat. wyst., Städel Museum, Frankfurt nad Menem; Royal Academy of Arts, Londyn, Ostfildern 2007.
- Cranach. *Die Anfänge in Wien*, red. Guido Messling, Kerstin Richter, kat. wyst., Winterthur, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, München 2022.
- The Early Dürer*, red. Daniel Hess, Thomas Eser, kat. wyst., Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg 2012.
- Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, red. Eva Michel, Maria Luise Sternath, kat. wyst., Albertina, Wien, Munich 2012.
- Gnann Achim, *In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien*, kat. wyst., Albertina, Wien 2013.
- Grebe Anja, *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013.
- Der Heiligen Leben*, t. 2, *Der Winterteil*, red. Margit Brand, Bettina Jung, Werner Williams-Krapp, Tübingen 2004. Texte und Textgeschichte, 51.
- Jurkowlanec Grażyna, *Faith, Paragone and Commemoration in Dürer's "Christomorphic" Self-Portrait of 1500* [w:] *Faith and Fantasy in the Renaissance: Texts, Images, and Religious Practices*, red. Olga Zorzi Pugliese, Ethan Matt Kavalier, Toronto 2009, s. 209–228.
- Landau David, Parshall Peter, *The Renaissance Print 1470–1550*, London 1994.
- Marx Harald, *Cranach und Dürer. Zur Bildnisfrage bei Cranachs Katharinenaltar von 1506*, „Dresdener Kunstblätter” 1997, 41 (1), s. 11–24.
- Münch Birgit Ulrike, *Danteske Landschaften als visionärer Ort des Glaubenskriegs: Bellini, Carpaccio, Mantegna und Dürers 'Marter der Zehntausend Christen'* [w:] *Orts-Wechsel. Reale, imaginierte und virtuelle Wissensräume*, red. Ulrich Port, Martin Przybiski, Wiesbaden 2013, s. 62–72.
- Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*, ed. Martin Landsberg, Lipsia 1509.
- Sandner Ingo, Heydenreich Gunnar, *Cranach als Zeichner auf dem Malgrund – Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich. Teil 1: Die Jahre um 1500 bis 1512*, https://lucascranach.org/download/news_22-3-2013.pdf.
- Savage Elizabeth, *Early Colour Printing. German Renaissance Woodcuts at the British Museum*, London 2021.

Schmitt Lothar, *Farbe, Gold und Teig. Druckgraphische Experimente im 15. und 16. Jahrhundert* [w:] *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550*, red. Claudia Lehmann et al., Berlin 2018, s. 241–262.

Strehle Jutta, Kunz Armin, *Druckgraphiken Lucas Cranach d.Ä. Im Dienst von Macht und Glauben*, kat. wyst., Lutherhalle, Wittenberg 1998.

Temptation in Eden. Lucas Cranach's 'Adam and Eve', red. Caroline Campbell, kat. wyst., Courtauld Institute Art Gallery, London 2007.

The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism, red. Timothy Husband, kat. wyst., Metropolitan Museum of Art, New York 1980.

Williams-Krapp Werner, *Die deutschen und niederländischen Legende des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte*, Tübingen 1986. Texte und Textgeschichte, 20.

Dr Joanna Sikorska – kurator Gabinetu Rycin i Rysunków w Muzeum Narodowym w Warszawie, wykładowca w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na grafice niemieckiej i włoskiej XV–XVI wieku, jej recepcji i związkach z innymi dziedzinami sztuki. Jest autorką i współautorką wystaw organizowanych w Muzeum Narodowym w Warszawie (m.in. *Mistrzowie pastel. Od Marteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie, 2015–2016*; *Cranach. Natura i Sacrum, 2021–2022*), a także publikacji poświęconych historii grafiki i jej kolekcjonerstwu (<https://art-pl.academia.edu/JoannaSikorska>).