

Święty Hieronim pokutujący w pustelni – francuska miniatura z początku XVI wieku z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

Wśród średniowiecznych i wczesnoreniesansowych iluminacji przechowywanych w Gabinetie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie wyróżnia się miniatura *Święty Hieronim pokutujący w pustelni* (il. 1, 2)¹. Została ona wycięta z nieznanego kodeksu – zapewne godziniek. Pochodzi z zespołu 90 iluminacji podarowanych Muzeum w latach 1934–1938 przez Stanisława Neymana (1882–1952), wieloletniego członka polskiej delegacji przy Lidze Narodów w Genewie². Neyman, kolekcjoner i znawca sztuki średniowiecznej, w opublikowanym w 1938 roku artykule przypisał dzieło Jeanowi Perréalowi (przed 1450 – po 1530) i datował na początek XVI wieku³. Po II wojnie światowej miniaturę publikowano jeszcze dwukrotnie, jako dzieło anonimowego artysty francuskiego⁴. Mimo to badaczom iluminacji pozostaje właściwie nieznana.

Wizerunek pokutującego św. Hieronima pozbawiono oryginalnego kontekstu, wycinając z rękopisu wzdłuż zewnętrznych krawędzi złotej ramki okalającej kompozycję. W wyniku tego zabiegu został odjęty otaczający go margines o nieznanej szerokości, a na verso – prawdopodobnie pierwszy wiersz tekstu. To jeden z tysięcy przykładów stosowanej od dawna praktyki, uprawianej na bezprecedensową skalę począwszy od końca XVIII i w XIX wieku – by zaspokoić

¹ Tempera, złota farba, pergamin, 16,2 × 11,4 cm; verso, blok tekstu (13,2 × 8,1 cm) w 13 wierszach (16 rubryk), piórem w tonie jasnobrazowym, z dwoma dekoracyjnymi inicjałami (tempera, złota farba), zakończeniem wersu (tempera) i wersalami lawowanymi w tonie żółtobrazowym: *O Domine Ihū Xpiste adoro | te ad celos ascendentem seden | tem [...] ad dexteram Dei patris | Deprecor te miserere mei sede | tis in tenebris et umbra mor | tis. amen. Pater noster. | O Domine Ihū Xpiste ado | ro te pastor bone iustos conser | va peccatores iustificia omni | bus fidelibus miserere, et pro | picius esto mihi peccatori ā. | Pater noster. Ave Maria g.; u dołu piórem i czerwonym atramentem: *De sancto ieronimo antiphōā*; nr inw. 126443 MNW.*

² Donacja dokonana w imieniu przedwcześnie zmarłej pasierbicy, inżynier Wandy Woyciechowskiej (1904–1932). Kolekcja Stanisława Neymana jest przedmiotem badań Pauliny Miś (Biblioteka MNW) i moich.

³ Stanisław Neyman, *Iluminacje rękopisów średniowiecza*, „Przegląd Współczesny” 1939, t. 67, z. 2, s. 41 (201), il. 16. Nie wiadomo, co skłoniło Neymana do przypisania miniatury Jeanowi Perréalowi. Na temat miniatorskiej działalności artysty wiadomo niewiele, obecnie łączy się z nim jedynie trzy miniatury, których analiza nie dostarcza argumentów potwierdzających tę atrybucję. Zob. *France 1500. Entre Moyen Age et Renaissance*, sous la direction scientifique d’Elisabeth Taburet-Delahaye, Genviève Bresc-Bautier et Thierry Crépin-Leblond, kat. wyst., Galeries nationales, Grand Palais, 2010–2011, Paris 2010, il. 6 i 40 oraz s. 108–109, kat. nr 33.

⁴ Stanisława Sawicka, *Rękopisy iluminowane wywiezione z Polski lub zniszczone przez okupantów niemieckich oraz zaginione w latach wojny 1939–1945* [w:] *eadem, Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rękopisów iluminowanych*, Warszawa 1952, s. 37, kat. nr 97, tab. XLIX (jako Francja, XVI w.); Agnieszka Chmielewska, Ewa Frąckowiak, Justyna Guze, *Pokaz dawnych rysunków i grafiki. Gabinet Grafiki i Rysunku Nowożytnego Obcego*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, kat. nr 18 (jako Francja, pocz. XVI w.).



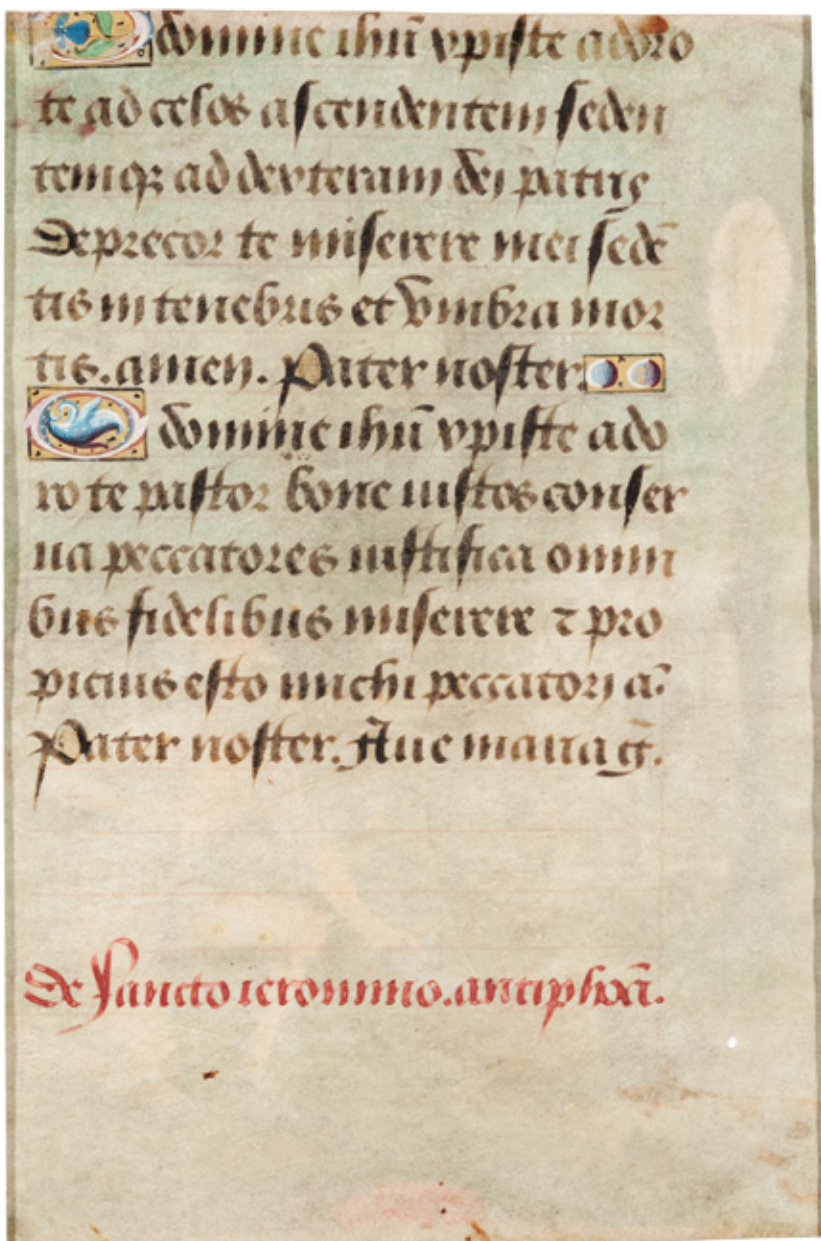
il. 1 | fig. 1

Jean Bourdichon (?),
*Święty Hieronim
 pokutujący w pustelni*
*The Penitent
 Saint Jerome in the
 Wilderness*, ok. | c. 1500,
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie | The
 National Museum
 in Warsaw

fot. | photo Anna Lewandowska

popyt, poszukiwane przez zbieraczy iluminacje, w szczególności całostronicowe miniatury, wycinano z różnego rodzaju ksiąg⁵. Podobnie jak w innych tego typu przypadkach na miniaturę ze św. Hieronimem trzeba patrzeć jako na autonomiczne dzieło sztuki.

⁵ Zob. np. Stella Panayotova, *Vandalism and Reuse [w:] Colour. The Art and Science of Illuminated Manuscripts*, ed. Stella Panayotova, kat. wyst., Fitzwilliam Museum, Cambridge, 2016, London 2016, s. 163–166.



il. 2 | fig. 2

Jean Bourdichon (?),
*Święty Hieronim
 pokutujący w pustelni
 (verso) | The Penitent
 Saint Jerome in the
 Wilderness (verso),
 ok. | c. 1500, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw*

fot. | photo Anna Lewandowska

Przedstawienia św. Hieronima pokutującego w pustelni ok. 1500 roku zyskiwały we Francji coraz większą popularność. Temat, znany we Włoszech już w XIV wieku, pojawił się tam dopiero pod koniec XV stulecia. Miało to związek m.in. z kampaniami wojskowymi na Półwyspie Apenińskim (Karola VIII w latach 1494–1495; Ludwika XII począwszy od 1499), w wyniku których do francuskich kolekcji szerokim strumieniem zaczęły napływać dzieła artystów

włoskiego renesansu⁶. Niektóre z nich odegrały rolę pierwowzorów dla twórców rodzimych, również iluminatorów. Jean Poyer (czynnny w latach 1483–1503), wykonując miniaturę ze św. Sebastianem w tzw. *Godzinkach Henryka VIII* z Morgan Library and Museum w Nowym Jorku⁷, wykorzystał kompozycję autorstwa Perugina, którą we Francji znano już przed 1499 rokiem⁸. Także Jean Bourdichon (ok. 1456–1457 – ok. 1520–1521) powtórzył ją w całostronicowej iluminacji w *Wielkich Godzinkach Anny Bretońskiej* z ok. 1505–1510 roku⁹. Jak zauważa Nicholas Herman – choć wskazać można wiele innych odwołań do dzieł tego włoskiego artysty przywiezionych w tym czasie do Francji – nie zawsze są one równie czytelne¹⁰. Wątpliwości właściwie nie ma w przypadku obrazu *Święty Hieronim w pustelni*, datowanego na lata 1496–1502, który należał do kolekcji samego Ludwika XII (Musée des beaux-arts, Caen) (il. 3)¹¹. Posłużył on Poyerowi jako wzorzec do całostronicowej miniatury we wspomnianych już *Godzinkach Henryka VIII* (il. 4)¹². Sylwetka świętego to, z pewnymi modyfikacjami, lustrzane odbicie postaci z obrazu w Caen – Hieronim klęczy na jednym kolanie wśród cierni, błękitny płaszcz zastąpiła włosienica¹³, a adorowany przez niego krucyfiks znajduje się u wejścia do pustelni, na wysokości wzroku. W obu dziełach drugi plan i pejzaż zbudowane zostały z analogicznych elementów o zbliżonych proporcjach (u Poyera po lewej stronie pejzaż jest bardziej otwarty). Data powstania obrazu i hipotetyczny moment jego pojawienia się w kolekcji Ludwika XII (ok. 1499, rok jego pierwszej wyprawy wojennej na Półwysep Apeniński, tuż po objęciu tronu) wyznaczają *terminus post quem* wykonania miniatury, z kolei data śmierci artysty stanowi termin *ante quem*. Godzinki Poyera należy zatem datować na lata ok. 1499–1503.

Kompozycję Perugina z pewnością można uznać także za punkt wyjścia dla twórcy miniatury ze zbiorów warszawskich, co warunkowałoby czas jej powstania – nie wcześniej niż ok. 1499 roku. Rzucają się tu jednak w oczy przede wszystkim podobieństwa do kompozycji Poyera, jak choćby analogiczne w stosunku do malarskiego pierwowzoru modyfikacje układu ciała pustelnika. Teksty na verso obu iluminacji zostały prawdopodobnie wykonane przez tego samego skrybę (il. 5 a, b), który kilkakrotnie współpracował z Poyerem¹⁴. Analogiczne są

⁶ Thomas Tolley, *Monarchy and Prestige in France* [w:] *Viewing Renaissance Art*, ed. by Kim W. Woods, Carol M. Richardson and Angelika Lymberopoulou, New Haven–London 2007, s. 144–147; Henri Zerner, *La France des arts* [w:] *France 1500...*, op. cit., s. 26–30.

⁷ Ok. 1500, nr inw. H.8, fol. 170r. Zob. przede wszystkim Mara Hofmann, *Jean Poyer. Das Gesamtwerk*, Turnhout 2004, s. 35–36, 126–131, il. 104–112; Roger S. Wieck, *The Hours of Henry VIII*, Barcelona 2016. Nazwa *Godzinki Henryka VIII* jest określeniem tradycyjnym; obecnie wiadomo, że rękopis nigdy nie znajdował się w posiadaniu króla Anglii.

⁸ Zob. Nicholas Herman, 'Fouquet redivivus'. *Migrant Motifs in Tours, 1480–1520* [w:] *Re-inventing Traditions: On the Transmission of Artistic Patterns in Late Medieval Manuscript Illumination*, ed. by Joris Corin Heyder, Christine Seidel, Frankfurt am Main 2015, s. 191–192.

⁹ Bibliothèque nationale de France (Département des Manuscrits), Paryż, nr inw. Latin 9474, fol. 175v.

¹⁰ N. Herman, 'Fouquet redivivus'..., op. cit., s. 192.

¹¹ Nr inw. 79.

¹² Fol. 170r.

¹³ Jej wygląd mógł być zainspirowany wizerunkiem św. Hieronima w godzinkach *La Flora* (Biblioteca Nazionale di Napoli, nr inw. Ms.I.B.51), o których wiadomo, że znajdowały się w posiadaniu Karola VII.

¹⁴ Roger S. Wieck (2016, s. 42) wymienia w tym kontekście *Chronique martinienne* (Kongelige Bibliotek, Kopenhaga, nr inw. Thott 430 20; zob. M. Hofmann, op. cit., s. 93–97), wydaje się jednak, że ten sam skryba mógł pisać tekst już w *Godzinkach Briçonnet* (ok. 1485, zob. M. Hofmann, op. cit., s. 90–92) z Teylers Museum w Haarlemie czy w powstałych już w latach 90. dwóch *Godzinkach* (nr inw. M.9 i M.388, zob. M. Hofmann, op. cit., s. 131–133 oraz 139–141) i *Modlitewniku Anny Bretońskiej* (nr inw. M.50, zob. M. Hofmann, op. cit., s. 133–136), przechowywanych w The Morgan Library and Museum.



il. 3 | fig. 3

Perugino, *Święty Hieronim w pustelni*
| *Saint Jerome in the Wilderness*,
ok. | c. 1496–1502,
Musée des beaux-arts,
Caen

fot. | photo © Agencja BE&W

również dekorujące tekst inicjały. Interesujące jest w końcu i to, że w obu przypadkach antyfonę do św. Hieronima poprzedzają modlitwy św. Grzegorza – co prawda na przechowywanej w MNW karcie widać spośród siedmiu tylko dwie ostatnie, jednak ich treść w niewielkim stopniu odbiega od treści modlitw w kodeksie Poyera¹⁵. Podobieństwa kompozycyjne, udział tego

¹⁵ W ostatniej modlitwie w omawianej tu wersji dodany został fragment Psalmu 106 (Ps 106, 10).

 Domine ihu xpiste pistor
 bone iustos conserva pec
 catores iustifica omnibus fidelibz
 & sanctis miserere & propicius esto
 in pctor. a. Pater nr. Ave mar.

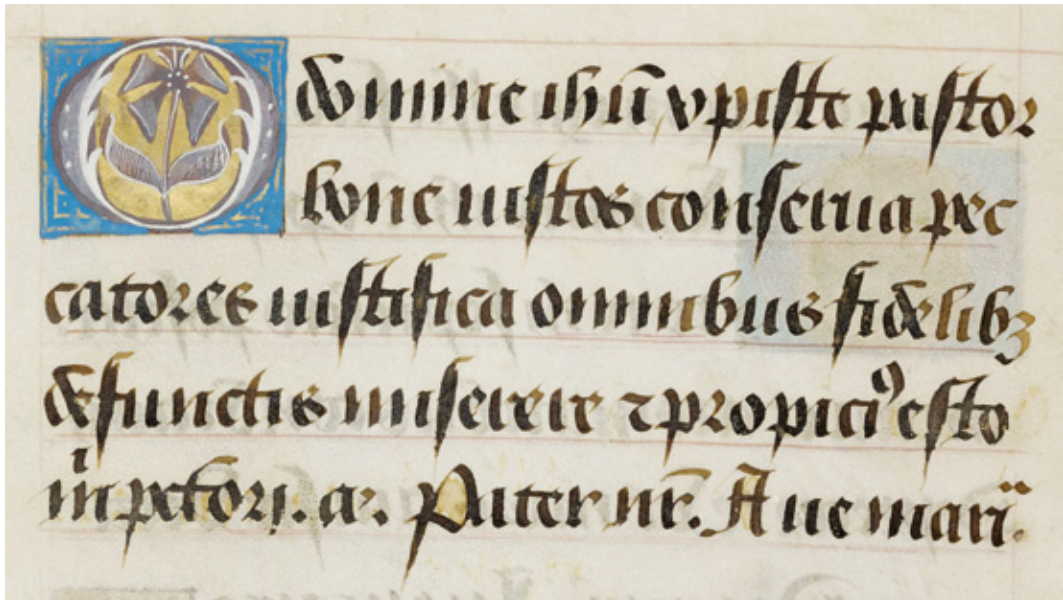
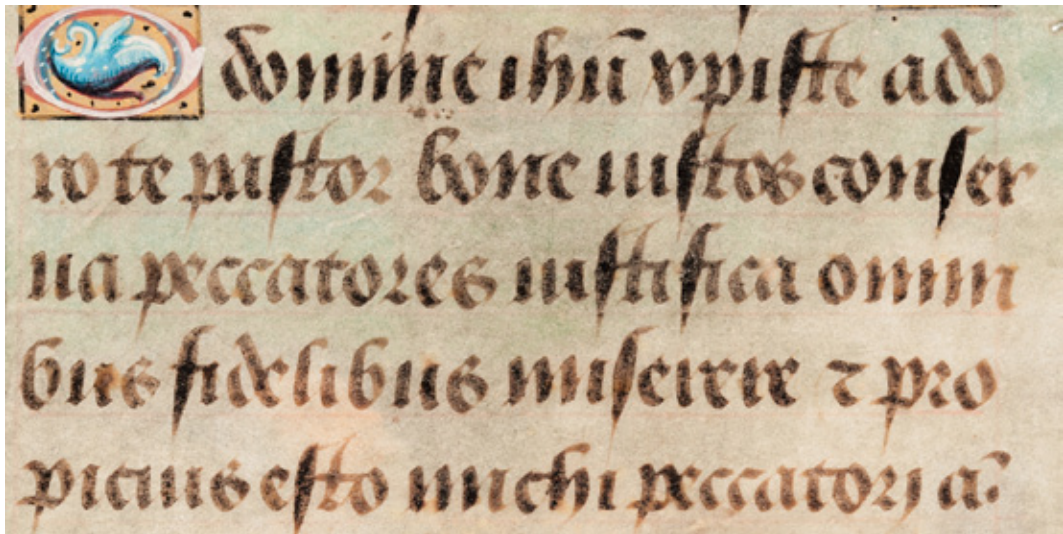
De Sancto ieronimo. antiphona.

il. 4 | fig. 4

Jean Poyer, *Godzinki Henryka VIII* | *The Book of Hours of Henry VIII*, ok. | c. 1500, fol. 169v–170r, The Morgan Library and Museum, Nowy Jork | New York, MS H.8, Gift of the Heineman Foundation, 1977

fol. | photo Graham S. Haber





il. 5 a-b | fig. 5 a-b

U góry fragment z verso miniatury z Warszawy (a); u dołu fragment fol. 169v *Godzinek Henryka VIII* (b) | Above, detail of the verso of the Warsaw miniature (a); below, detail of fol. 169v of the *Hours of Henry VIII* (b)

samego skryby, identycznie malowane inicjały, w końcu ten sam układ modlitw (przynajmniej w tym konkretnym fragmencie rękopisu) trudno nazwać przypadkiem. Nasuwa się wniosek, że księga – zapewne godzinki – z której pochodzi omawiany wizerunek św. Hieronima mogła również powstać w pracowni Jeana Poyera. Czy był on zatem także twórcą interesującej nas miniatury?

Już pobieżna analiza kompozycji dowodzi ogromnej staranności i precyzji w opracowaniu jej warstwy malarskiej – nachodzące na siebie i przeplatające się plamki koloru bądź cienkie jak włos linie tworzą w oku widza spójne i jednolite płaszczyzny. Przyjrzyjmy się bliżej kilku

fragmentom. Twarz i ciało św. Hieronima malowane są równoległymi, a niekiedy krzyżującymi się, bardzo cienkimi pociągnięciami pędzla (il. 6a): na podmalówkę w kolorze cielistym nałożone są harmonijnie tony – jasnobrązowy, kremowy, pomarańczowy, różowy i szary (modelunek); ciemnobrązowy (kontur) i czerwony (usta, ślady krwi na piersi i nogach). Ostatnie pociągnięcia wykonano półprzezroczystym białym gwaszem (czoło, nos i policzki), który sugerować ma refleksy światła bijącego z krucyfiksu. Również partia włosienicy składa się z kilku warstw farby. Na podmalówce w kolorze karnacji (w partiach cienia uzupełnionej szarością) twórca naniósł delikatny szkic w dwóch tonach brązu, na które nałożył pociągnięcia złotą farbą, uzupełnione plamkami bieli pomiędzy krzyżującymi się włóknami tkaniny. Miało to służyć oddaniu cienia rzucanego przez sploty na nagie ciało i osiągnięciu przekonującego efektu materialności włosienicy. Równie pieczołowicie artysta oddał listowie krzewów i drzew na drugim planie (przy użyciu trzech odcieni zieleni) (il. 7a) oraz skały wokół wejścia do pustelni (kilka odcieni szarości, miejscami zmieszanych z zielenią, uzupełnionych półprzezroczystym białym gwaszem). Z wielkim wyczuciem koloru opracowane zostało tło kompozycji, gdzie zielonkawobłękitna równina ustępuje stopniowo malowanym błękitami majestatycznym górcom i niebu. Na koniec warto zwrócić uwagę na wykorzystanie złotej farby nie tylko przy malowaniu włosienicy św. Hieronima, jego aureoli i promieni bijących z krucyfiksu, ale i refleksów w płataninie cierni, na pniakach oraz na leżącym tam kapeluszu kardynalskim i czerwonych szatach, w końcu na pniach drzew widocznych w głębi oraz na grzywie lwa. Głębokie i nasycone kolory, z których żaden nie dominuje, współtworzą harmonijną całość. Farby, miejscami transparentne, jak w partii listowia drzew, gdzie spod półprzezroczystej warstwy ciemnej zieleni przebija błękit nieba, dodatkowo niuansują efekty kolorystyczne kompozycji.

Zupełnie inny charakter ma wizerunek św. Hieronima z *Godzinek Henryka VIII*, który jest doskonałym przykładem późnego stylu Jeana Poyera, rozwiniętego przezeń już ok. 1494–1495 roku¹⁶. Cechuje go duża swoboda nakładania farb – poszczególne, nieduże plamy i pociągnięcia pędzla pozostają czytelne, jakby artyście nie zależało na ukryciu warsztatu malarskiego¹⁷. W porównaniu z miniaturą ze zbiorów MNW, partie ciała świętego zostały tu oddane za pomocą tylko trzech kolorów – cielistego i dwóch odcieni brązu, uzupełnionych punktowo czerwienią w miejscach ran pustelnika (il. 6b)¹⁸. Włosienica opracowana jest co prawda według identycznego schematu, jednak grubszymi i mniej starannymi pociągnięciami pędzla, co zdecydowanie osłabiło efekt trójwymiarowości. Plamki zieleni listowia drzew – duże i wyraźne – pozbawione są subtelności cechującej analogiczny fragment kompozycji w omawianej miniaturze (il. 7b). Rozległy pejzaż, łagodny i pełen światła, budzi skojarzenia z malarstwem włoskim i trudno oprzeć się wrażeniu, że twórca znał z autopsji tamtejsze krajobrazy. Farby nakładano nieprzezroczystymi warstwami. Zarówno tę, jak i pozostałe miniatury księgi *godzinek* cechuje jaśniejsza – można by rzec – pastelowa gama barwna. Wyjątek stanowią szaty postaci (tu – kapelusz i płaszcz kardynalski), stanowiące mocniejsze akcenty kolorystyczne. Wszystkie te elementy znamionują styl Poyera.

¹⁶ Zob. *Elementarz Karola Orlanda (Modlitewnik Anny Bretońskiej)*, ok. 1492–1495, The Morgan Library and Museum, Nowy Jork, nr inw. MS M.50 – zob. R.S. Wieck, op. cit., s. 27.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Należy jednak zaznaczyć, że twarze i ciała postaci pojawiających się na innych miniaturach tych *godzinek*, malowane są niekiedy w bardziej wyrafinowany sposób.



il. 6 a–b | fig. 6 a–b

Po lewej fragment miniatury z Warszawy (a); po prawej fragment fol. 170r *Godzinek Henryka VIII* (b) | On the left, detail of the Warsaw miniature (a); on the right, detail of fol. 170r of the *Hours of Henry VIII* (b)

Do ciekawych wniosków prowadzi analiza podrysowania omawianej miniatury (il. 8)¹⁹. Jest ono dość oszczędne i wykonane pędzelkiem – na zdjęciu w podczerwieni uwidocznione jako cienie, które modelują m. in. kształty nóg i rąk Hieronima. Warstwa malarska tylko w kilku miejscach i bardzo nieznacznie odbiega od tak przygotowanego schematu (il. 9)²⁰. Pojedyncze, cienkie linie widać tylko w kilku miejscach, np. u podstawy pochyłego drzewa po prawej stronie. Te niewielkie rozbieżności sugerują, że koncepcja kompozycji musiała powstać wcześniej, nie

¹⁹ Zdjęcie w podczerwieni wykonała Anna Lewandowska z Pracowni Konserwacji Malarstwa na Płótnie MNW.

²⁰ Np. prawa łydka Hieronima miała pierwotnie być szersza (tak jak cień w podrysowaniu), a prawe udo – nieco węższe.



zaś bezpośrednio na podłożu. Zdjęcie potwierdza również to, co widać gołym okiem: drzewa i ciernie zostały namalowane już po częściowym ukończeniu kompozycji. Złota ramka powstała na końcu, zakrywając m.in. nierówne zakończenia gałęzi drzewa po lewej stronie u góry. Znamy nam podrysowania kompozycji Poyera mają odmienny charakter. Za przykład posłużyć może postać żołnierza znajdującego się po lewej stronie kompozycji *Zmartwychwstania* w *Mszale Guillaume'a Lallemanda*²¹ z tego samego mniej więcej czasu, co *Godzinki Henryka VIII*. Na zdjęciu w podczerwieni widać rysunek nagiego mężczyzny, który został „ubrany” dopiero w warstwie

²¹ 1500–1503, The Morgan Library and Museum, Nowy Jork, nr inw. M.495, fol. 50v – zob. M. Hofmann, op. cit., s. 142–145, il. 118–124; R.S. Wieck, op. cit., s. 35–37, il. s. 36.



il. 7 a-b | fig. 7 a-b

Po lewej fragment miniatury z Warszawy (a); po prawej fragment fol. 170r *Godzinek Henryka VIII* (b). On the left, detail of the Warsaw miniature (a); on the right, detail of fol. 170r of the *Hours of Henry VIII* (b).

malarskiej, zgodnie z praktyką włoskich malarzy wczesnego renesansu i wskazaniem Leona Battisty Albertiego w *De pictura* (1435)²². Spontaniczny, dynamiczny szkic świadczy o tym, że Poyer mógł opracowywać kompozycje wprost na pergaminie²³. Co więcej, podrysowania stanowiły dla artysty tylko punkt wyjścia do wykonania postaci w warstwie malarskiej, która zazwyczaj odbiegała od zamierzonej wstępnie koncepcji. W wielu miejscach widać to również w miniaturach *Godzinek Henryka VIII*, gdzie nieuzbrojonym okiem można zaobserwować różnice między podrysowaniem a ostatecznie przyjętymi rozwiązaniami²⁴.

Precyzja wykonania, kolorystyka i sposób nakładania farb, wyraźnie odmienne podejście do malowania pejzażu i inny styl podrysowań sprawiają, że miniatury ze zbiorów warszawskich nie można łączyć z Jeanem Poyerem. Mamy zatem do czynienia z intrygującą sytuacją: kompozycja anonimowego artysty znalazła się w rękopisie o układzie (przynajmniej w tym jednym miejscu) analogicznym do *Godzinek Henryka VIII*, zaopatrzona tekstem zapisanym przez skrybę współpracującego również z warsztatem Poyera. Nie jest to jednak przypadek zupełnie odosobniony. W monografii Poyera Mara Hofmann zestawiała rękopisy ilustrowane

²² Zob. *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, wybrał i opracował Jan Białostocki, Gdańsk 2001, s. 287–288.

²³ R.S. Wieck, op. cit., s. 37.

²⁴ M.in. fol. 40r (stopy Marii i św. Elżbiety) czy 168r (pochodnia trzymana przez diakona po lewej).



przez niego całościowo bądź fragmentarycznie²⁵; co ciekawe, jako współtwórcy pojawiają się tam, obok anonimowych malarzy z jego pracowni czy kręgu, również inni, niezależni artyści. Takie sytuacje miały miejsce, ponieważ wysoko cenieni twórcy miniatur, szczególnie ci pracujący dla członków dworu królewskiego (a należał do nich również sam Poyer), rzadko mieli czas, by w pełni zaangażować się w realizację wszystkich napływających zamówień. Samodzielnie wykonywali zazwyczaj tylko najbardziej prestiżowe zlecenia króla, królowej albo najwyższych urzędników dworu. Na pozostałe realizacje czasu pozostawało niewiele. Dlatego w tych przypadkach, przy wykonywaniu dekoracji rękopisów pracowały całe zespoły twórców, niekoniecznie z jednego warsztatu. Częściej nawet byli to artyści niezależni, równorzędni współpracownicy czy też raczej współwykonawcy. By opisać tę skomplikowaną sieć zależności, należy dodać, że odpowiedzialnymi za realizację takich zamówień (a nierzadko jego inicjatorami) bywali tzw. *libraires* (księgarze)²⁶. Koordynowali oni prace – czy to na zlecenie zamawiającego księgę, czy z własnej inicjatywy – w taki sposób, by dzieło ukończone w rozsądnym czasie utrzymało wysoki poziom artystyczny. Wkład pracy poszczególnych twórców był zróżnicowany, częściej jednak dominowała jedna „ręka”, a pozostali artyści uzupełniali księgę kilkoma, niekiedy jedną iluminacją. Wśród malarzy współpracujących z Poyerem znaleźli się

²⁵ M. Hofmann, op. cit., passim.

²⁶ N. Herman, *'Fouquet redivivus'...*, op. cit., s. 180–188 (tam wcześniejsza literatura).



il. 8 | fig. 8

Jean Bourdichon (?),
*Święty Hieronim
pokutujący
w pustelni* (fotografia
w podczerwieni) | *The
Penitent Saint Jerome in
the Wilderness* (infrared
photograph)

fot. | photo Anna Lewandowska

nie tylko anonimowi członkowie jego warsztatu czy kręgu, ale i inni, znani z imienia (Jean Pichore, Jean Bourdichon), bądź nadawanych później przydomków (Mistrz Claude de France, Mistrz Kodeksu Morgan 388, Mistrz Roberta Gaguina, Mistrz Boecjusza Lallementa, Mistrz Chronique Scandaleuse, Mistrz Kodeksu Spencer 6). Niektórzy – także Poyer – wykonywali czasem tylko jedną kompozycję w zespole liczącym od kilkunastu do kilkudziesięciu miniatur. Analiza twórczości wymienionych artystów stanowi dobry punkt wyjścia do poszukiwań autora przechowywanej w warszawskich zbiorach iluminacji. Wyróżnia się ona wyjątkową precyzją opracowania detali, a także nasyceniem zastosowanych barw. Stylistycznie bliska jest twórczości właściwie tylko jednego artysty – Jeana Bourdichona.

Bourdichona uznaje się za jednego z najważniejszych twórców (nie tylko miniatur) na dworze czterech kolejnych królów Francji – Ludwika XI, Karola VIII, Ludwika XII i Franciszka I; po śmierci Jeana Fouqueta otrzymał on tytuł *peintre du roi*. Jego twórczość zawsze włączano do kanonu sztuki ok. 1500 roku, jednak od kilkunastu lat stała się przedmiotem szczególnie wnikliwych badań, prowadzonych zarówno w kontekście sztuki francuskiej, jak i lokalnego środowiska rodzinnego miasta artysty – Tours²⁷. Warto zwrócić uwagę, że miniatury Bourdichona pojawiają się w manuskryptach malowanych przez Poyera co najmniej dwukrotnie – w *Godzinkach* przechowywanych obecnie w Genewie²⁸ oraz w *Godzinkach Anny Bretońskiej i Marii Angielskiej* w Lyonie²⁹. Czy zatem można go uznać za twórcę miniatur ze zbiorów warszawskich?

Wspominana już pieczołowitość wykonania, kolorystyka, a także pewne rozwiązania kompozycyjne, jak np. typ pejzażu, budzą skojarzenia z twórczością Bourdichona. Argumentów dla takiej atrybucji dostarcza również analiza podrysowań miniatur wyciętych z *Godzinek Ludwika XII*, przechowywanych w J. Paul Getty Museum w Los Angeles³⁰. Nicolas Herman, doceniając wysoką klasę przechowywanej w Warszawie kompozycji, zauważył jednak, że w porównaniu z innymi dziełami Bourdichona ma ona bardziej „malarzski” charakter, została namalowana z większą swobodą³¹. Widać to choćby w sposobie oddania brody św. Hieronima za pomocą cienkich linii, o mniej uporządkowanym układzie, niż w analogicznych partiach miniatur w *Godzinkach Ludwika XII*³² i *Wielkich Godzinkach Anny Bretońskiej*³³. Plamy barwne i pociągnięcia pędzla budujące listowie drzew i krzewów czy ciało pustelnika, nie łączą się równie

²⁷ Zob. przede wszystkim *A Masterpiece Reconstructed. The Hours of Louis XII*, edited by Thomas Kren with Mark Evans, Los Angeles–London 2006; *France 1500...*, op. cit.; Nicholas Herman, ‘*Ut certius et melius ipsum depingere*’. *Observations sur la production et l’activité de Jean Bourdichon* [w:] *Peindre en France à la Renaissance. Courants stylistiques au temps de Louis XII et de François 1er*, sous la direction de Frédéric Elsig, Imola Kiss, Milan 2011, s. 209–225; *Tours 1500. Capitale des arts*, sous la direction de Béatrice de Chancel-Bardelot et al., kat. wyst., Musée des beaux-arts de Tours, 2012, Paris 2012; N. Herman, ‘*Fouquet redivivus*’..., op. cit. (tam wcześniejsza literatura dotycząca artysty i jego milieu).

²⁸ Bibliothèque publique et universitaire, Genewa, nr inw. CL 124, fol. 13; zob. M. Hofmann, op. cit., s. 87–89 (w stylu Bourdichona); Nicholas Herman w *Tours 1500...*, op. cit., s. 314–315, kat. nr 77 (Jean Bourdichon).

²⁹ Bibliothèque municipale, Lyon, nr inw. Ms. 1558, fol. 17v–18. Zob. M. Hofmann, op. cit., s. 117–121.

³⁰ Nancy Turner, *The Manuscript Painting Techniques of Jean Bourdichon* [w:] *A Masterpiece Reconstructed...*, op. cit., s. 63–64, il. 3.1 i 3.2.

³¹ Opinia z 12 marca 2018 roku, na podstawie zdjęć cyfrowych – zob. dokumentacja naukowa miniatury przechowywana w Gabinetach Rycin i Rysunków MNW.

³² Odpowiednio: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, nr inw. Ms. 79b oraz The British Museum, Londyn, nr inw. Ms. Add. 35254, fol. T.

³³ Fol. 70v i 119v.



il. 9 | fig. 9

Jean Bourdichon
(?), *Święty Hieronim
pokutujący w
pustelni* (fotografia
w podczerwieni) –
fragment il. 8 | *The
Penitent Saint Jerome in
the Wilderness* (infrared
photograph) – detail of
fig. 8

fot. | photo Anna Lewandowska

harmonijnie jak w innych dziełach Bourdichona, zaś konturom miejscami brakuje płynności. W tej sytuacji można byłoby założyć, że *Święty Hieronim* został wykonany przez malarza z warsztatu, bliskiego kręgu artysty lub jego naśladowcę, jednak miniatura z warszawskich zbiorów swą klasą przewyższa inne znane mi dzieła tego typu. Bardziej prawdopodobna wydaje się inna możliwość. Wnikliwa analiza dzieł mistrza dowodzi, że skrupulatne wykończenie będące jego

znakiem rozpoznawczym, nie wykluczało pewnych różnic w precyzji wykonania poszczególnych iluminacji³⁴. W ten sposób Bourdichon oszczędzał czas, nie rezygnując z pełnej kontroli nad wykonaniem rękopisu³⁵. Widać to doskonale w miniaturach zdobiących jego najslawniejsze dzieła – wspomniane królewskie godzinki, gdzie twarze postaci w nawet ramach jednej kompozycji malowane są w zróżnicowany sposób³⁶. Czy podobnie mogło być w przypadku wykonywanych przez niego, pojedynczych iluminacji w księgach ilustrowanych przez innego artystę lub inny zespół twórców? Na obecnym etapie badań należy uznać tę kwestię za otwartą, a atrybucję Bourdichonowi opatrzyć znakiem zapytania.

Na koniec warto postawić pytanie, jak mogła wyglądać oryginalna karta ze *Świętym Hieronimem*, w jakiego rodzaju rękopisie się znajdowała oraz kto mógł być jego pierwszym właścicielem. Z pewnością mamy tu do czynienia z miniaturą całostronicową – na verso u dołu widzimy tytuł antyfony, która pojawiała się zawsze w ostatnim wierszu bloku tekstu (poniżej znajdował się już tylko margines). Fakt, że iluminacja ukazująca pustelnika i tytuł antyfony znalazły się po dwóch stronach tej samej karty oznacza, że w rękopisie to strona z tekstem stanowiła recto, a wizerunek św. Hieronima verso karty. Tytuł antyfony zapowiadał tym samym zarówno ilustrację, jak i tekst. Osoba, która wycinała tę miniaturę, nie odjęłaby zapewne dekoracyjnych marginesów, jeśli takowe otaczały kompozycję główną (chyba że były one bardzo zniszczone). Może to oznaczać, że takich malatur, podobnie jak w *Godzinkach Henryka VIII*, nie było. Prawdopodobnie po drugiej stronie karty mieściły się jedynie słowa modlitwy nieujętej dekoracyjnymi marginesami (choć wydaje się, że wycinający miał na względzie wyłącznie kompozycję malarską; szczęśliwie blok tekstu zmieścił się w jej polu). Oryginalny rękopis miał zapewne podobną wielkość co *Godzinki Henryka VIII*, o czym świadczą wymiary ilustracji i bloku tekstu³⁷. Hipoteza, że miały one zbliżony, czy wręcz taki sam układ wydaje się prawdopodobna. Pewnym jest natomiast, że bardzo bliskie sobie miniatury ze św. Hieronimem pojawiają się w nich w analogicznym kontekście. Analiza *Godzinek Henryka VIII* może pomóc w ustaleniu kwestii związanych z fundacją dzieła, z którego pochodzi miniatura ze zbiorów MNW, w szczególności, z jakich kręgów wywodził się zleceniodawca lub osoba, dla której rękopis był przeznaczony.

Godzinki Henryka VIII nie zawierają żadnych elementów, np. oryginalnych herbów czy inskrypcji, które mogłyby pomóc w identyfikacji fundatora lub właściciela kodeksu³⁸. Jedyną, ale bardzo istotną wskazówką jest właśnie miniatura ze św. Hieronimem. Według Rogera S. Wiecka to, że otwiera ona blok modlitw do świętych (*suffragia*) należy uznać za rozwiązanie nietypowe. Kolejność tych modlitw odzwierciedlała zazwyczaj niebiańską hierarchię – począwszy od wezwania do Trójcy Świętej, następnie do Matki Boskiej, Archanioła Michała, św. Jana Chrzciciela itd.³⁹. Takie odstępstwo sugeruje, że zleceniodawca albo osoba, dla której kodeks został zamówiony szczególnie dużą wagą otaczała św. Hieronima⁴⁰. Ponieważ mamy tu do czynienia z dziełem monumentalnym, jednorodnym, o bogatej dekoracji, wydaje się, że

³⁴ N. Herman, 'Ut certius...', op. cit., s. 220–221.

³⁵ Ibidem.

³⁶ N. Turner, op. cit., s. 67–70.

³⁷ Karta w *Godzinkach Henryka VIII* – 23 × 17 cm, blok tekstu – 15,7 × 9,5 cm (17 rubryk).

³⁸ R.S. Wieck, op. cit., s. 199, przyp. 2.

³⁹ Ibidem, s. 140.

⁴⁰ Ibidem, s. 142.

zleceńodawcy czy adresata dzieła należałoby szukać w najwyższych kręgach dworu Ludwika XII. Czasochłonność wykonania rękopisu miała niewątpliwie wpływ na jego wysoką cenę. Na taki zakup mogli sobie pozwolić jedynie najzamożniejsi. Święty Hieronim nigdy nie był patronem Francji, ani żadnego z jej władców, co jednak nie oznacza jego „nieobecności” na ówczesnym dworze. Wszystko za sprawą dominikanina Antoine’a Dufoura i jego *Vies des femmes célèbres*, opracowanych na zlecenie królowej Anny Bretońskiej. Dufour dołączył do całkiem liczного grona autorów spisujących żywoty słynnych kobiet. Zgodnie z życzeniem królowej powstały one w języku francuskim, z myślą o wysoko urodzonych damach dworu nieznających łaciny⁴¹. Służyły jako skarbnica godnych naśladowania przykładów, ale także przestroż. Autor nawiązywał do pism uznanych autorów, zwłaszcza zaś do św. Hieronima. Zdaniem Michelle Szkilnik, powodem mogło być to, że pustelnik zgromadził wokół siebie całe grono cnotliwych kobiet – uczennic, których żywoty mogły stać się inspirującymi wzorcami⁴². Królowa, zadowolona z przekazanego w 1504 roku rękopisu (Musée Dobrée, Nantes), dwa lata później zleciła Jeanowi Pichore’owi wykonanie dekorujących go iluminacji, zaś sam zakonnik został osobistym spowiednikiem królewskiej pary. *Femmes célèbres* miały odzwierciedlać (w różnym stopniu) przymioty samej królowej: w oczach Dufoura jawiła się ona bowiem jako nowa Teodolinda, Mammea czy Blezylla⁴³. Szczególnie wyraźnie widać to w doborze słów charakteryzujących Blezylłę, uczennicę Hieronima (*le registre et abysme de science, sainteté, miséricordie, innocence et piété* – ‘wzorzec i głębia wiedzy, świętości, miłosierdzia, niewinności i pobożności’), zestawionych z określeniami użytymi przez zakonnika we wstępie, opisującymi królową (*l’abisme et comble de vertus* – ‘głębia i pełnia cnót’)⁴⁴. Wykorzystując swoją pozycję, Dufour zainteresował królewską parę postacią św. Hieronima – kilka lat później Anna Bretońska zamówiła u dominikanina tłumaczenie na język francuski wyboru jego listów (zostały wydane w 1518 roku). Pod koniec 1514 roku Ludwik XII zlecił z kolei Mistrzowi Claude de France wykonanie miniatury ze św. Hieronimem (kompozycyjnie bliskiej zarówno obrazowi Perugina, jak i omawianym iluminacjom), której towarzyszyła skierowana do niego modlitwa. Została ona włączona do powstałego dużo wcześniej modlitewnika Anny Bretońskiej, nim po jej śmierci król przekazał go swojej nowej żonie, Marii Angielskiej⁴⁵. Wszystko wskazuje zatem na to, że święty cieszył się szczególną estymą wśród kobiet z najwyższych kręgów francuskiego dworu, nie wyłączając królowej. Wydaje się, że również *Godzinki Henryka VIII* z wizerunkiem Ojca Kościoła, mogły powstać dla którejś z adresatek *Vies des femmes célèbres*. Wieck zauważył, że w antyfonie towarzyszącej miniaturze podkreślona została rola świętego jako nauczyciela, a nie pokutnika⁴⁶. Fakt, że rękopis został napisany po łacinie dodatkowo zawęży krąg jego odbiorców⁴⁷. Czy adresatką księgi mogła być jedna z dam królewskiego dworu? A może była nią sama Anna Bretońska?

⁴¹ Wspomina o tym we wstępie do swego dzieła – zob. Sophie Cassagnes-Brouquet, *Un manuscrit d’Anne de Bretagne. Les Vies des femmes célèbres d’Antoine Dufour*, Rennes 2007.

⁴² Dufour wymienia pięć uczennic, spośród których czterech nie opisano w żadnej z wcześniejszych kompilacji tego typu – zob. Michelle Szkilnik, *Mentoring Noble Ladies. Antoine Dufour’s ‘Vies des femmes célèbres’* [w:] *The Cultural and Political Legacy of Anne de Bretagne. Negotiating Convention in Books and Documents*, ed. by Cynthia J. Brown, Cambridge 2010, s. 65–80.

⁴³ Ibidem, s. 80 i przyp. 77.

⁴⁴ Ibidem, s. 70, przyp. 34.

⁴⁵ Bibliothèque municipale, Lyon, nr inw. MS 1558, fol. 7v.

⁴⁶ R.S. Wieck, op. cit., s. 142.

⁴⁷ Zob. przyp. 41.

I wreszcie, czy rękopis, z którego wycięta została miniatura ze zbiorów MNW wykonano dla osoby z tego samego kręgu? Czy jego pierwsza właścicielka również należała do grona nowych „uczennic św. Hieronima”? Pytania te pozostaną na razie bez odpowiedzi.