

Paulina Chełmecka
Muzeum Narodowe w Krakowie

Obrazy ze scenami legend o św. Mikołaju w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. Kwestia proveniencji i wykonawcy

W kolekcji Książąt Czartoryskich, kojarzonej przede wszystkim ze znakomitymi zabytkami sztuki europejskiej, znalazły miejsce także zabytki rodzime, wpisujące się w dzieje małopolskiej twórczości schyłku gotyku. Do ich kręgu przynależy para obrazów określona jako skrzydła retabulum ołtarzowego z pojedynczymi przedstawieniami scen narracyjnych z życia św. Mikołaja z Bari – *Ocalenie rozbitków podczas burzy na morzu* [il. 1] oraz *Biczowanie posągu św. Mikołaja* [il. 2]¹.

Tablice te, zaaranżowane jednostronnie, zawierają po jednym ze wspomnianych przedstawień. Podobrazia sporządzone są z lipowych desek o wymiarach 83,5–84 cm wysokości i 40,5–41 cm szerokości, wzmocnionych na odwrocie parkietą. Malowidła wykonano techniką tempery tłustej, partie ornamentyki oraz powierzchnie nimbów pokrywa warstwa złocień. Pole obrazowe kwater ma kształt stojącego prostokąta. W wielofigurowej scenie *Ocalenie rozbitków* pierwszoplanowe miejsce w prawym dolnym narożu zajmuje całopostaciowa sylwetka św. Mikołaja stojącego na skalistym, porośniętym niskimi krzewami brzegu morza, a w tle widoczny jest statek wypełniony grupą ludzi. Kompozycję domyka obszerny żagiel rozpostarty na tle ciemnoniebieskiego nieba. Zwieńczeniem sceny

1. Nr inw. MNK XII-241, MNK XII-242.

jest grawerowany w zaprawie, częściowo złożony i polichromowany motyw ornamentu w formie pary stylizowanych delfinów zwróconych ku sobie głowami.

Św. Mikołaj stoi zwrócony w trzech czwartych w prawo. Twarz świętego prezentuje typ fizjonomiczny mężczyzny w nieco podeszłym wieku. Charakteryzują ją stosunkowo sumaryczne rysy z wydatnymi bruzdami na policzku, a dzięki siwemu, krótkiemu i dość wyrazistemu zarostowi zyskuje ona zbliżony do prostokąta obrys. Strój biskupi św. Mikołaja stanowi sięgająca ziemi alba widoczna spod obszytej futrem, ciemnozielonej i pokrytej jasnożółtym haftem o motywach roślinnych dalmatyki. Pod szyją biskupa widoczny jest biały humerał. Warstwa wierzchnia ubioru to czerwony ornat o gotyckim kroju i żółtej podszewce. Dopełnieniem stroju są biała infuła zdobiona dekoracyjnie opracowanymi galonami oraz osłaniające dłonie żółte rękawiczki. Głowę świętego okala złożony nimb z rytymi w zaprawie trzema okręgami ujmującymi jego krawędź. W lewej dłoni św. Mikołaj przez biały pannisellus podtrzymuje pastorał ze złożoną krzywaśnią z motywem kwiatowym pośrodku. Prawą dłonią święty biskup chwyta maszt dryfującej kogi, której skonstruowane na zakładkę poszycie wzmocnione jest żelaznymi klamrami. Wypełnia ją grupa kilku osób o stosunkowo stypizowanych fizjonomiach, o sumarycznie opracowanych rysach twarzy, z dość charakterystycznie zaznaczonym podbródkiem. Na rufie statku stoi młody mężczyzna w czerwonym kaftanie i ciemnym nakryciu głowy, trzymający w dłoniach ster wiosłowy. W sposobie ukazania owych podróżujących zwracają uwagę ich różnorodne stroje – suknie, tuniki, kaftany, płaszcze oraz nakrycia głowy, takie jak kapelusze czy chusty. Zróżnicowane gesty postaci dość sugestywnie oddają atmosferę lęku, zmartwienia i oczekiwania pomocy. W sposobie zakomponowania obrazu zwraca również uwagę wyraźne powiększenie sylwetki św. Mikołaja względem postaci drugoplanowych. W dużej mierze wynika to zapewne z przeprowadzonych prób wyznaczenia perspektywy, ale również z aspektów ideowych, mających podkreślić rangę głównego bohatera prezentowanej opowieści.

Scena *Biczowanie posągu św. Mikołaja* została zakomponowana w prześwicie półkolistej arkady o prostopadłościennych węgarach zdobionych ornamentem kandelabrowym, stanowiącej swego rodzaju architektoniczne obramowanie. Kolorystyka jej struktury jest utrzymana w odcieniu ciemnej, przygaszonej zieleni, dodatkowo w przyłuczach arkady widnieje para quasi antycznych medalionów z antytetycznie przedstawionymi profilami mężczyzn. Widoczne w głębi wnętrze, właściwie pozbawione

wyposażenia, wypełnia postać Żyda oraz skrzynia, na której leży posąg św. Mikołaja. Przestrzeń sceny budują w miarę poprawnie wykreślone linie ścian i sufitu pomieszczenia, a także przekroju arkady oraz mniej udolny skrót perspektywiczny posadzki i stojącej na niej skrzyni. Prawą stronę głównej części przedstawienia zajmuje postać Żyda ukazanego w wydatnym wyroku i zwróconego w trzech czwartych w prawo. W podobny sposób, jak w przypadku św. Mikołaja z poprzedniej sceny, odchyłona jest głowa mężczyzny i opracowane kształt i rysy twarzy, prezentujące niemal ten sam typ fizjonomiczny. Mimo wyraźnych przejawów syntetyzmu opracowania zaznaczone na policzkach i czole bruzdy nadają twarzy mężczyzny sugestywny wyraz gniewu. Żyd jest ubrany w żółtą, przesywaną w poziomie bruzdy koszulę, na którą jest nałożony jasnożółty, rozcięty po bokach i przesywany w pionowe bruzdy kaftan z krótkimi rękawami, przewiązany w pasie. Nogi osłaniają sukienne, czerwone, obcisłe spodnie, głowę zaś wysoka, jasnopopielata, filcowa czapka typu fez. Mężczyzna lewą ręką sięga ku zawieszanej u boku szabli, natomiast w prawej, uniesionej wysoko nad głową, trzyma bicz. Stoi on obok ustawionej niemal prostopadle do krawędzi obrazu prostopadłościennej, jasnobrązowej skrzyni wspartej na niewysokich nogach o fantazyjnym wyroku. Na jej wieku leży figura św. Mikołaja w stroju pontyfikalnym, którego części oraz kolorystyka są podobne do wizerunku na poprzednim przedstawieniu. Święty został ukazany z pastorałem i w geście błogosławieństwa. Ściany pomieszczenia są przeprute prostokątnymi oknami wypełnionymi niewielkimi romboidalnymi szybkami łączonymi łożem. Podobnie jak w poprzedniej kwaterze scenę wieńczy zbliżony motyw ornamentacyjny w formie pary stylizowanych delfinów połączonych ogonami.

Omawiane obrazy wspomniano w 2013 roku podczas sesji naukowej poświęconej projektowi konserwatorsko-badawczemu figury Madonny z Rzepiennika Biskupiego². Poza rzeźbą zaprezentowano także kilka innych zabytków pochodzących z tej miejscowości, przechowywanych obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Prezentując parę obrazów z kolekcji Muzeum Książąt Czartoryskich Dorota Dec zwróciła uwagę, iż przez pewien czas ich temat ikonograficzny wiązano z przedstawieniami

2. D. Dec, *Dwa obrazy z Rzepiennika Biskupiego w Muzeum Książąt Czartoryskich*, tekst komunikatu wygłoszonego na sesji „Objawienie piękna. Madonna z Rzepiennika Biskupiego”, sesja naukowa w Muzeum Narodowym w Krakowie, Pałac Biskupa Erazma Ciołka, 25 X 2013, [mps w posiadaniu Autorki].

św. Wojciecha. Taką informację zawiera rękopiśmienny katalog obejmujący lata 1878–1939, w którym zostały one wymienione pod numerami 261 i 262 jako *Męczeństwo św. Wojciecha* z dopiskami: „kazanie do żeglarzy” oraz „biczowanie”. Jako miejsce proveniencji został wskazany kościół w „Rzepiennikach”³. Dane te powtarza sporządzony na początku XX wieku przez ówczesnego dyrektora Muzeum Książąt Czartoryskich Henryka Ochenkowskiego kompletny katalog tymczasowy. Publikacja ta zawierała spis wszystkich znajdujących się w kolekcji obrazów z bardzo zwięzłymi informacjami na temat każdego z nich. Pod numerami 122 i 123 Ochenkowski odnotowuje dwie sceny z życia św. Wojciecha, przypisując je szkole niemieckiej i datując na koniec XV wieku⁴.

Przedstawione na obrazach tematy ikonograficzne wiążą się z hagiografią św. Mikołaja z Bari. Ta dość enigmatyczna postać jest jednym z najpopularniejszych świętych zarówno w Kościele wschodnim, jak i zachodnim. Najstarszą i zarazem jedną z najważniejszych wzmianek na jego temat jest szóstowieczna opowieść o ocaleniu od śmierci trzech dowódców wojskowych, znana w wersji łacińskiej jako *Praxis de Stratelatis*⁵. Rozbudowywane z czasem o nowe wątki teksty życiorysów zaczęły stopniowo nabierać legendarnego charakteru – z jednej strony traciły na wiarygodności, z drugiej gloryfikowały świętego⁶.

Jednym z najpopularniejszych zbiorów hagiograficznych późnego średniowiecza była *Złota legenda* Jakuba de Voragine. W świetle informacji w niej zawartych pochodzący z Azji Mniejszej św. Mikołaj urodził się około 270 roku w Patarze, starożytnym mieście portowym w Licji. Od pierwszych chwil życia miał przejawiać nadprzyrodzone umiejętności. Jako młodzieniec stroniący od rozrywek przyjął staranne wykształcenie, „uczęszczając [...] gorliwie do kościołów, a tam co tylko mógł zrozumieć

3. L. Bentkowski, A. Smoleński, S.S. Komornicki, *V. Katalog obrazów w zbiorach Książąt Czartoryskich, 1878–1939*, (rps), Biblioteka Książąt Czartoryskich, sygn. 12777, s. 51.
4. H. Ochenkowski, *Galeria obrazów. Katalog tymczasowy*, Kraków 1914, s. 31.
5. Wspomniane – wydarzenie jest stosunkowo dobrze osadzone w realiach historycznych miało się rozegrać w okresie panowania cesarza Konstantyna Wielkiego. Szerzej w kontekście tekstów hagiograficznych związanych ze św. Mikołajem oraz ich znaczeniu: J. Naumowicz, *Św. Mikołaj z Myry*, „Społeczeństwo Otwarte” 1997 nr 12, s. III–XVI, K. Meisen, *Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande: eine kultgeographisch-volkskundliche Untersuchung*, Düsseldorf 1931, s. 73–76.
6. M. Walczak, *Alter Christus, studia nad obrazowaniem świętości w sztuce średniowiecznej na przykładzie św. Tomasza Becketa*, Kraków 2001, s. 14–15.

z Pisma świętego, zachowywał starannie w pamięci”⁷. Całym swoim majątkiem odziedziczonym po rodzicach chętnie dzielił się z potrzebującymi⁸. Za rządów Konstantyna Wielkiego został wybrany na biskupa Myry i w świetle świadectwa późniejszych tekstów⁹ miał być jednym z uczestników pierwszego soboru w Nicei¹⁰. Jako zwierzchnika Kościoła cechowały go wielka pobożność i bogobożność, gorliwość w pełnieniu powierzonej mu funkcji oraz wielka troska i dobroć względem wiernych. Według tekstu Jakuba de Voragine „oddał duszę Bogu w roku 343, a śmierci towarzyszyła niebiańska muzyka”¹¹.

Pierwotnym miejscem jego spoczynku był kościół leżący pomiędzy Myrą a jej portem Andriake, istniejący do 529 roku. Po trzęsieniu ziemi został odbudowany jako bazylika mieszcząca w sobie zachowany marmurowy sarkofag z ciałem świętego biskupa, które od chwili pochówku wydzielało „u głowy jego [...] źródło oliwy, a u stóp źródło wody i do dziś z członków jego wydobywa się święty olej, który już wielu uzdrowił”¹². Myra stała się pierwszym, głównym ośrodkiem kultu, który stopniowo rozprzestrzeniał się również na zachodnich terytoriach, głównie na obszarze Półwyspu Apenińskiego¹³. Przełomowym momentem okazał się rok 1087¹⁴, kiedy relikwie, skradzione z Myry przez włoskich kupców, złożono w Bari. Niewielka nadmorska miejscowość z nowo wzniesioną bazyliką ku czci św. Mikołaja¹⁵

7. Jakub de Voragine, *Złota Legenda, wybór*, tłum. J. Pleziowa, Wrocław 2000, s. 61.
8. Do tego odnosi się legenda o trzech ubogich siostrach potajemnie obdarowanych posagiem przez świętego, Jakub de Voragine, *Złota...*, dz. cyt., s. 61.
9. Wspomina o tym ok. 510 roku Teodor Lektor w *Historii trójdziennej*, za: S. Brzozecki, M. Matuszewski, *Mikołaj*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 12, Lublin 2008, szp. 967.
10. Nie zostało to jednak potwierdzone przez upamiętniającego to wydarzenie Atanazego Wielkiego, *Encyklopedia Katolicka*, dz. cyt., szp. 967. Do pewnych wątków odnoszących się do historyczności postaci św. Mikołaja nawiązuje W. Mezger, *Sankt Nikolaus: zwischen Kult und Klamauk*, Ostfildern 1993, s. 9–11.
11. Jakub de Voragine, *Złota...*, dz. cyt., s. 64.
12. Jakub de Voragine, *Złota...*, dz. cyt.
13. Trafił tam w VIII wieku wraz z greckimi mnichami szukającymi schronienia przed prześladowaniami ikonoklastów. Świadectwem tego były dedykowane mu kaplice i oratoria. Na tereny zaalpejskie kult św. Mikołaja rozprzestrzenił się dzięki cesarzowej Teofano oraz żeglarzom normandzkim. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3, Paris 1958, s. 978.
14. A. Woźniak, *Św. Mikołaj w folklorze rosyjskim i polskim*, w: *Dzieło chrystianizacji Rusi Kijowskiej i jego konsekwencje w kulturze Europy*, red. R. Łużny, Lublin 1988, s. 134, 136.
15. Bazylika wznoszona przez mieszkańców miasta do 1198 r. W 1089 r. relikwie zostały złożone w konsekrowanej przez papieża Urbana II krypcie świątyni; por. S. Brzozecki, M. Matuszewski, *Mikołaj...*, dz. cyt., s. 968.

stała się potężnym ośrodkiem kultu i jednym z ważniejszych średniowiecznych miejsc pielgrzymkowych. Od tej chwili ze św. Mikołajem z Bari¹⁶ stopniowo zapoznawała się Europa Zachodnia.

Postać tego świętego stanowi swego rodzaju fenomen w kontekście świętych z pierwszych wieków chrześcijaństwa. W odróżnieniu od większości z nich św. Mikołaj nie był ani wojownikiem, ani też uzdrowicielem. Mimo to jego pełne niezwykłych wydarzeń życie i działalność pośmiertna sprawiły, iż święty pochodzący z niewielkiej miejscowości w Anatoli, urosł do rangi wielkiego cudotwórcy Kościoła greckiego i z czasem zyskał miano głównego patrona Grecji i Rusi¹⁷. Szerokie spektrum patronatu ma wyraźne źródło w jego bogatym, legendarnym żywocie, który znalazł wyraz w rozlicznych wizerunkach plastycznych o charakterze reprezentacyjnym oraz scenach narracyjnych ukazujących najczęściej nadzwyczajne, cudowne czyny dokonywane *ante vel post mortem*¹⁸.

Stosunkowo często ukazywanym epizodem z żywota św. Mikołaja jest *Ocalenie rozbitków z tonącego statku*. Zgodnie ze słowami Jakuba de Voragine, kiedy „to jednego dnia jacyś żeglarze znaleźli się w niebezpieczeństwie tak modlili się ze łzami: Mikołaju, sługo Boży, okaż nam, czy prawdą jest to, co słyszeliśmy o tobie. Zaraz ukazał się im ktoś podobny do św. Mikołaja i rzekł: Oto jestem, ponieważ wołaliście mnie. I zaczął pomagać im przy żaglach, linach i innym sprzęcie żeglarskim; a burza natychmiast ucichła”¹⁹.

Głównymi ikonograficznymi elementami tej sceny jest grupa osób na statku dryfującym po wzburzonym morzu oraz postać św. Mikołaja niosącego pomoc. W obrębie grupy środkowoeuropejskich przedstawień narracyjnych, jakie towarzyszyły kultowi świętego w dobie średniowiecza, można wyróżnić kilka typów ikonograficznych sceny ratowania rozbitków. Jeden z nich charakteryzuje się usytuowaniem na brzegu morza, stojącej sylwetki św. Mikołaja, gestem błogosławieństwa uspokajającego wzburzoną wodę. Jednym z najstarszych przykładów zastosowania tego układu

16. Myra natomiast, wraz z utwierdzającymi się rządami tureckimi, stopniowo zaczyna doświadczać religijno-kulturalnego regresu, a wraz z nim popada w ruinę świątynia ogołocona z relikwii największego świętego w regionie; por. J. Naumowicz, *Św. Mikołaj...*, dz. cyt., s. VIII.

17. L. Réau, *Iconographie...*, dz. cyt., s. 977.

18. K. Künstle, *Nikolaus von Myra*, w: *Iconographie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1926, s. 460–464.

19. Jakub de Voragine, *Złota...*, dz. cyt., s. 16.

jest miniatura w *Vitae patrum* z XII wieku, z opactwa benedyktyńskiego w Lambach²⁰. Analogiczny układ pojawia się także na częściowo zachowanych polichromiach ściennych w kościele w Krč z pierwszej połowy XIV wieku²¹, w kościele ewangelickim w Sic z lat 1360–1370²² oraz w kościele św. Jerzego w miejscowości Starà Halič z czwartej ćwierci XIV wieku²³, a także na freskach z 1410 roku ukazujących dobrze zachowany cykl legend o św. Mikołaju w kościele katedralnym w Konstancji²⁴. Pewnym podobieństwem w stosunku do omawianego malowidła krakowskiego (zarówno kompozycyjnym, jak i w sposobie przedstawienia sylwetki św. Mikołaja, elementów jego pontyfikalnego stroju oraz statku i jego załogi) charakteryzuje się pojedyncza kwatera retabulum ołtarzowego (około 1480 lub 1490–1500) znajdująca się w Keresztény Muzeum w Ostrzyhomiu (nr inw. 56.516)²⁵. Innymi odpowiednikami, choć zdecydowanie lepszymi warsztatowo, są kwatera jednego ze skrzydeł wewnętrznych retabulum z Lubeki z około 1500 roku²⁶, malowidło przechowywane w zbiorach wspomnianego muzeum w Ostrzyhomiu (ok. 1520)²⁷ czy kwatera z Vel'kiej Lomnicy, gdzie święty, umiejscowiony na drugim planie, stojąc na brzegu akwenu chwytła złamany maszt statku²⁸. Kolejnym typem ikonograficznym sceny przedstawiającej ratunek rozbitków są kompozycje ukazujące unoszącą się ponad statkiem bądź wyłaniającą spomiędzy chmur sylwetkę św. Mikołaja chwytającego maszt. Układ ten pojawia się m.in. na kwaterach retabulów z Zarzecza (1440–1460)²⁹, Dzikowic (1505)³⁰, Bardejowa (1505)³¹, prezentują go też kwatery skrzydeł retabulum św. Mikołaja z Lúčky³² oraz z Vel'kého

20. S. Tracz, *Przedstawienie narracyjne legendy św. Mikołaja, biskupa w sztuce średniowiecznej Europy Środkowej*, mps, s. 177, fot. 6. Egzemplarz dostępny dzięki uprzejmości Autora.
21. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 186, fot. 12, 13.
22. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 187, fot. 240.
23. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 188, fot. 282.
24. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 190, fot. 101.
25. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt.
26. *Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig Holstein*, Bd 1, Ludwig 2009, s. 316–317, fot. 95.8.
27. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 200, fot. 344.
28. L. Cidlinská, *Gotické krídlové oltáre na Slovensku*, Budapešť 1989, fot. 65.
29. J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, Warszawa 1988, s. 55–56, fot. 16.
30. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 197, fot. 181.
31. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 197, fot. 249.
32. L. Cidlinská, *Gotické...*, dz. cyt., fot. 25.

Slavkova (1503)³³, Domaradza [il. 3] czy Cund (1500–1525)³⁴. W kolejnej grupie zachowanych scen odnoszących się do omawianej legendy sylwetka świętego jest umiejscowiona w obrębie statku wraz z tonącymi – m.in. na kwaterach z Rotocka (2. poł. XIV w.)³⁵ czy Rottveil (1525)³⁶. Z krakowskim obrazem wyraźne podobieństwa w sposobie ukazania formy statku, fizjonomii widocznych na pierwszym planie postaci oraz ich ubiorów, gdzie także pojawiają się elementy pejzażu i złoconego nieba, wykazuje kwatery z podwójną sceną hagiograficzną na skrzydle ołtarza św. Mikołaja i św. Sabina w Slovenskej Národnej Galérie w Bratysławie³⁷.

Analiza przedstawień legendy o ocalonych rozbitkach, zarówno w hagiograficznych opisach, jak i w kompozycjach plastycznych, przywołuje pewne skojarzenia z powszechnym w średniowieczu zjawiskiem upodabniania świętych do Chrystusa³⁸. W żywotach wielkich bohaterów chrześcijaństwa często widoczne są pewne wzorce czerpane z tekstów Pisma Świętego, odnoszące się do osób bądź przebiegu niektórych wydarzeń³⁹. Proces owego łączenia świętych z wątkami biblijnymi prowadzi do tego, iż stając się „drugim Chrystusem”, są równocześnie jego reprezentantami, a nadrzędnym dążeniem w tym względzie jest „uobecnienie Go w czymś życiu i w konkretnym czasie i miejscu”⁴⁰. Źródła i przedstawienia plastyczne prezentujące w ten sposób świętych mają wyraźnie dydaktyczny cel⁴¹. Zjawisko naśladownictwa bytu nadprzyrodzonego ma swe początki w starożytności, jest obecne także w tradycji judaistycznej. W Piśmie Świętym idea ta zdecydowanie bardziej zarysowuje się w Nowym Testamencie, gdzie jest często wyrażana w podążaniu uczniów za Mesjaszem bądź w samym naśladownictwie Stwórcy⁴². Owa koncepcja biblijna wniknęła

33. L. Cidlinská, *Gotické...*, dz. cyt., fot. 68. Istotnym przykładem prezentującym rozbudowany cykl scen o św. Mikołaju jest ołtarz w kościele Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, por.: W. Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock. Ein Beitrag zur Beründung der Strukturforchung in der Kunstgeschichte*, Berlin–Leipzig 1938, s. 45, tab. 16.
34. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 190, fot. 243.
35. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 195, fot. 121.
36. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 201, fot. 127. Więcej przykładów, s. 203.
37. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 202, fot. 250.
38. M. Walczak, *Alter...*, dz. cyt., s. 220–221.
39. M. Walczak, *Alter...*, dz. cyt., s. 16–17.
40. M. Walczak, *Alter...*, dz. cyt., s. 18.
41. M. Walczak, *Alter...*, dz. cyt., s. 21–22, też 44.
42. Niezwykle wymowny jest fragment z Listu do Efezjan (5, 1), w którym św. Paweł nawołuje, by poprzez czynione dobro, miłosierdzie i przebaczenie upodabniać się do Boga, w Liście do Rzymian (6, 3–5) natomiast przypomina o jednoczącym

w sposób kreowania wizerunków poszczególnych świętych i przejawia się nie tylko w ich sposobie życia, ale także w nadprzyrodzonych możliwościach będących świadectwem bliskości Boga. „Od początków dziejów Kościoła cuda apostołów i świętych były przedstawiane jako cuda Jezusa, dziejące się poprzez ludzi”⁴³. Św. Mikołaj zatem, ratując rozbitków, staje się obrazem ewangelicznej ingerencji Jezusa uspokajającego wzburzone jezioro⁴⁴. Wydarzenie to w niemal identyczny sposób przedstawiają trzy Ewangelie: Mt 8, 23–27, Mk 4, 35–41, Łk 8, 22–25⁴⁵. Niezwykle podobieństwo przebiegu tych opowieści zdaje się powielać także przytoczony fragment *Złotej Legendy*. Kluczowymi momentami łączącymi te historie jest nagłe zerwanie się sztormu, wzywanie pomocy przez osoby znajdujące się w niebezpieczeństwie oraz obecność postaci przynoszącej natychmiastowy ratunek. Ów motyw uciszenia burzy znajduje odniesienie także w księgach Starego Testamentu, gdzie wyraża władanie i panowanie nad żywiołami samego Stwórcy. Fragment Psalmu 107 (23–30), stanowiący swoistą prefigurację wspomnianych wydarzeń ewangelicznych, staje się tym samym potwierdzeniem współmierności Jezusa ze starotestamentalnym Jahwe. W tym świetle cudotwórcza moc św. Mikołaja, będącego *imago Christi*, jest więc sama w sobie mocą boską⁴⁶. Staje się to bardziej wymowne przy uwzględnieniu innych dokonanych przez świętego nadprzyrodzonych

z Chrystusem chrzcie, śmierci i zmartwychwstaniu. Najdobitniejszym wyrazem tego jest List do Galatów (2, 19–21) mówiący o całkowitej jedności z Chrystusem żyjącym w człowieku. Za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań 2000, zob. też: M. Walczak, *Alter...*, dz. cyt., s. 28.

43. Cyt. za: M. Walczak, *Alter...*, dz. cyt., s. 46–47, który powołuje się na: Św. Atanazy Aleksandryjski, *Żywoł św. Antoniego*, w: Św. Antoni Pustelnik, *Pisma*, tłum. Z. Brzostowska, wstęp i komentarz E. Wipszycka, Warszawa 1987, s. 79.
44. W nawiązaniu do legendy św. Mikołaja warto nadmienić, iż owo biblijne jezioro mogło być morzem. Taka wersja tłumaczenia pojawia się np. w pierwszym przekładzie Pisma Świętego na język polski, którego dokonał J. Wujek w latach 1584–1595, zob.: Mt 8, 23–27, Mk 4, 35–41, Łk 8, 22–25, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie polskim O. J. Wujka S. J.*, red. S. Styś, W. Lohn, Kraków 1962.
45. *Pismo Święte... w przekładzie polskim O. J. Wujka S. J.*, dz. cyt.
46. W licznych plastycznych przedstawieniach tego wydarzenia, jak choćby w krakowskiej kompozycji, św. Mikołaj chwytą maszt statku, ratując przed zatonięciem, co dodatkowo nasuwa pewne skojarzenia z jednym z najstarszych źródeł wspominających tę opowieść. Mianowicie Andrzej z Krety w swym enkomionie nazywa św. Mikołaja „prawdziwym sternikiem Kościoła”, J. Naumowicz, *Św. Mikołaj...*, dz. cyt., s. VI.

czynów, takich jak ocalenia od śmierci, nędzy czy opętania. Widoczny jest wówczas pewien mechanizm jego działań, sprowadzający się do czynu szeroko pojętego wyzwalania, dzięki czemu następuje możliwość uzyskania drugiej szansy, a w wymiarze chrystologicznym święty staje się dawcą drugiego życia⁴⁷.

W pozbawionej wątku męczeństwa hagiografii św. Mikołaja pojawia się jednak pewien motyw związany z cierpieniem, prezentowany na drugim z omawianych obrazów z kolekcji Książąt Czartoryskich. Scena *Biczowanie posągu św. Mikołaja*, inspirowana fragmentem *Złotej Legendy*, przybliża historię pewnego Żyda, który znając cudotwórczą moc św. Mikołaja, ustanowił go opiekunem swego majątku, grożąc mu, że jeżeli cokolwiek utraci, odpłaci się „bijąc [...] i chłostając”⁴⁸ figurę świętego. Gdy doszło do kradzieży, w wyniku której z całego majątku pozostał jedynie posąg, Żyd w ogromnej wściekłości „wziął tedy wizerunek i począł go okrutnie bić i chłostać”⁴⁹. Wówczas złodziejom ukazała się postać poranionego św. Mikołaja, który napominając ich, by zwrócili to, co zagrabili, przestrzegł także przed rychłą karą Bożą. Świadomi cudu, jakiego byli świadkami, złodzieje zwrócili wszystko Żydowi i wraz z nim nawrócili się na chrześcijaństwo. Przedstawienia tego tematu, spotykane nieco rzadziej niż wspomniany wątek rozbitków, pojawiają się samodzielnie bądź w wersji rozbudowanej do kilku scen ilustrujących tę legendę. W obrębie samego tematu biczowania posągu św. Mikołaja na obszarze Europy Środkowej pojawiają się trzy jego wersje kompozycyjne, odnoszące się do sposobu ukazania wizerunku świętego. Pierwszą z nich charakteryzuje ustawienie bezczeszczonej figury na brzegu skrzyni co jest przedstawione np. w jednej ze scen haftu na kapie z St. Blasien (XIII w.)⁵⁰. Drugą wersję stanowią przedstawienia, gdzie

47. M. Ołdakowska, *Mikołaj jako Imago Dei i Vir Dei. Prezentacja wizerunku świętego na wybranych przykładach*, „Zeszyty Naukowe KUL” 51 (2008) nr 2, s. 60. Święty ten, którego historia sięga obrzędowości Kościoła starożytnego, tak mocno związany ze sferą morską i jej żywiołami, może być rozpatrywany także w aspekcie pewnego przedłużenia tradycji antycznych. Jego legendarne interwencje, zwane cudami morskimi, sprawiły, iż może być postrzegany jako chrześcijański odpowiednik antycznego Neptuna. Stał się więc opiekunem żeglarzy, którzy w razie niebezpieczeństwa zwracają się do biskupa Myry strzegącego także miast nadmorskich i portowych, jak wcześniej czynili to względem mitologicznego władcy mórz. Na ten aspekt zwraca także uwagę L. Réau, *Iconographie...*, dz. cyt., s. 977.
48. Jakub de Voragine, *Złota...*, dz. cyt., s. 65.
49. Jakub de Voragine, *Złota...*, dz. cyt., s. 65.
50. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 288, fot. 145.

chłostany wizerunek, postawiony na podłożu, jest dodatkowo podtrzymywany przez Żyda. Kompozycja ta pojawia się na fresku z St. Maria Lyskirchen (1250–1260)⁵¹ oraz kwaterze z Jánosrét (ok. 1480)⁵². Natomiast w XV i na początku XVI wieku był popularny schemat ukazywania posągu św. Mikołaja leżącego na wieku skrzyni. Tego typu kompozycja wstępuje na jednej z kwater ołtarza w Gdańsku (1435–1440)⁵³, natomiast jako stosunkowo bliskie topograficznie przykłady można przywołać kwatery tryptyków z Połomii (1490–1500)⁵⁴ oraz Zarzecza (1440–1460)⁵⁵, gdzie dodatkowo scena ukazana jest w prześwicie arkady.

Kluczową figurą omawianej sceny, oprócz niewielkich rozmiarów posągu św. Mikołaja, jest zadający ciosy Żyd. Przywołane wydarzenie stanowi może mniej wyrazistą w stosunku do poprzednich, jednakże w pewnym stopniu dość wymowną analogię chrystologiczną, nasuwającą pewne skojarzenia z faktem biczowania Chrystusa przed ukrzyżowaniem. Wprawdzie aktu tego dokonali żołnierze rzymscy, jednak w świetle słów Ewangelii domagającymi się cierpienia i śmierci Jezusa byli przedstawiciele narodu żydowskiego. Wydarzenie to zarówno w Piśmie Świętym⁵⁶, jak i w tekstach apokryficznych⁵⁷ jest wzmiankowane niemal jednym zdaniem. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa odpowiedzialnością za tak czy inaczej nieodzowną, bo przecież przepowiadaną przez starotestamentowych proroków⁵⁸ mękę Chrystusa obarczano właśnie przedstawicielei wyznania możeszowego. Pewne symptomy tego zjawiska dają się zauważyć już w epoce

51. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 290, fot. 82.

52. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 295, fot. 331.

53. S. Tracz, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 298, fot. 198.

54. http://polomia.info.pl/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=58:krolewski-tryptyk-w-kamiennym-kocielem&catid=34:artopolomi&Itemid=54 (21.01.2016).

55. J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, dz. cyt., fot. 16. Być może ta scena istniała także na jednej z kwater zdekompletowanego retabulum z Jodłowej, zob. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo w Krośnie w pierwszej połowie XVI wieku*, Krosno 2007, s. 106.

56. Mt 27, 25–26, Mk 15, 14–15.

57. *Ewangelie Apokryficzne Męki Pańskiej, Ewangelia Nikodema albo dzieje Piłata*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, oprac. D. Ropis, F. Amiot, tłum. Z. Romanowiczowa, Londyn 1955, s. 112–113, zob. też: *Ewangelie Apokryficzne Męki Pańskiej, Ewangelia Piotra*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, oprac. D. Ropis, F. Amiot, tłum. Z. Romanowiczowa, Londyn 1955, s. 106.

58. Szczególnie wymowne w kontekście cierpienia Jezusa jest prorocтво Izajasza, Iz 53, 2–8.

Kościółu starożytnego⁵⁹. Głównym celem pojawiających się w pierwszych wiekach chrześcijaństwa tekstów antyżydowskich było zaznaczenie wyższości wyznawców Chrystusa nad judaizmem, któremu wieszczono rychły kres⁶⁰. Zaskakująca wręcz niechęć i dobitna krytyka płyną z apologii św. Jana Chryzostoma, który wprost nazywa Żydów „mordercami Chrystusa”. Konsekwencją tego czynu, jest według niego, gniew Boga przejawiający się brakiem kolejnych proroków⁶¹ i jego całkowitym opuszczeniem. Pisze on bowiem, że „jeśli nie uznają Ojca, jeśli ukrzyżowali Syna i odrzucili pomoc Ducha, któż ośmieliłby się zaprzeczyć, że owo miejsce [synagoga – PCh] jest siedliskiem demonów? Tam nie wielbi się Boga. [...] Takie miejsce służy bałwochwalstwu”⁶². Św. Jan Chryzostom kreuje także obraz Żydów-katów, natomiast bezczeszczenie według niego Pisma Świętego porównuje do cierpień męczenników. W tym zestawieniu synagoga staje się więc miejscem, gdzie odczytywane teksty biblijne doznają prześladowania niczym „biczowane i ranione ciała męczenników”⁶³. Tego typu postawa wpływała na kształtowanie świadomości ówczesnego społeczeństwa.

Ogólnoeuropejska niechęć, a nawet wręcz wrogość względem Żydów w pewnym stopniu znajduje swoje odbicie także w ówczesnej Polsce⁶⁴. Szerzącym się na Zachodzie postawom antyżydowskim ulegali polscy duchowni⁶⁵, jednak ewentualne przejawy wrogości stosunkowo skutecznie

59. Jednym z takich wydarzeń był synod w Elwirze w 306 r., którego kanon 16 zawiera stanowczy zakaz zawierania małżeństw chrześcijanek z heretykami i Żydami, „gdyż nie może mieć nic wspólnego wierny z niewiernym”, za: M. Kieling, *Kościół wobec idolatrii na podstawie „Dokumentów synodów” w latach 50–381*, „Vox Patrum” 55 (2010), s. 284.
60. J. Rusiecka, *Negacja judaizmu w apologiach św. Jana Chryzostoma*, „Studia Teologiczne” 32 (2014), s. 302–303.
61. J. Rusiecka, *Negacja...*, dz. cyt., s. 309.
62. J. Rusiecka, *Negacja...*, dz. cyt., s. 315.
63. J. Rusiecka, *Negacja...*, dz. cyt., s. 315–316.
64. Jako cudzoziemcy wzmiankowani są w tekstach źródłowych od X w., informacji przybywa w wieku XII i XIII, kiedy zaczyna się zwracać uwagę na ich odmienne wyznanie. Także pojmowana przez chrześcijan w kategorii grzechu lichwa stanowi element wyróżniający, podobnie jak posługiwanie się językiem niemieckim, które sprawiło, że zostali sklasyfikowani jako odrębna część narodowości niemieckiej, B. Zientara, *Cudzoziemcy w Polsce X–XV wieku*, w: *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*, red. Z. Stefanowska, Warszawa 1973, s. 35.
65. Sam Jan Długosz nie prezentował zbyt otwartości względem narodowości żydowskiej, poddając krytyce działania rządzących i nadawanie kolejnych przywilejów. Natomiast mianem przejawu kary Bożej tłumaczył ewentualne oznaki przemocy względem wyznawców judaizmu. Zupełnie odmienną opinię wysunął Długosz na temat chrześcijańskich cudzoziemców, w których działalności

starali się powstrzymać władcy⁶⁶. Zasadnicze rozbieżności wyznawo-wo-obyczajowe oraz duże przywiązanie do wynikającej z nich tradycji powodowały, iż we wzajemnych relacjach ludności chrześcijańskiej i żydowskiej pojawiały się pewne problemy i niezrozumienia. Teksty krakowskich ksiąg miejskich zawierają wiele wzmianek, na podstawie których można dokonać pewnej charakterystyki relacji, jakie zachodziły pomiędzy społecznością polską a niezwykle wówczas liczną żydowską. Zdarzały się bowiem sytuacje, kiedy nieco zafalszowany obraz judaizmu rozbudzał wrogość i nienawiść⁶⁷, a w skrajnych przypadkach dochodziło wręcz do masowych prześladowań⁶⁸. Choć nie zaobserwowano przejawów chęci definitywnego wygnania ludności żydowskiej z miasta⁶⁹, władze Krakowa podejmowały próby pewnej redukcji ich praw i swobód⁷⁰. Liczne wzmianki dotyczące owych zakazów bądź obostrzeń są dowodem ich nieprzestrzegania – mimo podejmowanych prób wprowadzenia ograniczeń związanych z handlem popyt na towary żydowskie nie zanikał, podobnie jak nie zaprzestawano kształcenia młodych, żydowskich adeptów przez chrześcijańskich rzemieślników. Zatem obok licznych, udokumentowanych symptomów prześladowań bądź dyskryminacji ludności żydowskiej pojawiają się także dowody tolerancji i zgodności w codziennych wzajemnych relacjach.

dopatrywał się wielu pozytywnych szans dla rozwoju Polski i polskiego Kościoła, J. Kłoczkowski, *Polacy a cudzoziemcy w XV wieku*, w: *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*, red. Z. Stefanowska, Warszawa 1973, s. 51.

66. Szerzej omawia temat B. Zientara, *Cudzoziemcy...*, dz. cyt., s. 35.
67. Oskarżenia o rytualne mordowanie chrześcijańskich dzieci, podpalenia, wykradanie i profanację hostii, zatrutowanie wody w studniach i sprowadzanie zarazy oraz proceder lichwy, kategorycznie negowany przez Kościół, tworzyły zdecydowanie negatywny stereotyp średniowiecznego Żyda, por. J. Wyrozumski, *Żydzi w średniowiecznym Krakowie*, „Krzysztofony. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 15 (1988), s. 11.
68. Jak choćby przemoc, jakiej dopuszczono się w Krakowie w 1407, wywołana informacją o rzekomej zbrodni rytualnej dokonanej na chrześcijańskim dziecku oraz profanacji Najświętszego Sakramentu, zob. J. Wyrozumski, *Żydzi...*, dz. cyt., s. 11–12.
69. Mogłoby to być spowodowane tym, iż w trakcie synodu prowincjonalnego, jaki odbył się w 1542 r. w Piotrkowie, domagano się zminimalizowania liczby ludności głównie w obrębie miast na terenie Polski, szczególnie mając na myśli Kraków. Zob. B. Wyrozumska, *Czy Jan Olbracht wygnał Żydów z Krakowa?*, „Rocznik Krakowski” 59 (1993), s. 10.
70. Ograniczenia dotyczyły m.in. nabywania przez Żydów domów w obrębie Krakowa, natomiast już do nich należące miały być wykupowane przez chrześcijan. W sposób bezwzględny miano także obchodzić się z synagogami, domagając się ich wyburzenia. Zob. B. Wyrozumska, *Czy Jan Olbracht...*, dz. cyt., s. 10.

Tak kształtująca się w państwie polskim sytuacja sprawiła, iż mimo wszystko ludność żydowska postrzegała ów kraj jako przyjaźnie nastawioną enklawę na mapie Europy, z kolei przez Zachód był on wręcz krytykowany i określany mianem *paradisus Judaeorum*⁷¹.

Obecność wątku judaistycznego w obrazie *Biczowanie posągu św. Mikołaja* ze zbiorów Czartoryskich, w świetle zarysowanego kontekstu historycznego oraz analizy kostiumologicznej, wydaje się nie być tak oczywista. Postać wrogiego chrześcijaństwu Żyda, ubranego w strój o wyraźnych wschodnich akcentach, jest kreowana na stanowiącego równie duże niebezpieczeństwo innowiercę, którym był Tatar⁷². Dość stereotypowy sposób, w jaki Tatarzy byli postrzegani przez społeczeństwo polskie, tłumaczą w pewnym stopniu przekazy źródłowe, począwszy od Anonima zwanego Gallem, przez Wincentego Kadłubka, aż po Jana Długosza⁷³. Ich teksty wzmiankują różne plemiona, a wśród nich Tatarów, ukazując ich jako barbarzyńców i stanowiących ustawiczne zagrożenie. Dla dziejopisarzy muzułmanin był poganinem, którego współwyznawcy to niecywilizowane i dzikie społeczeństwo charakteryzujące się okrucieństwem i wrogością względem chrześcijan, zupełnie niewzbudzające zaufania także w sferze stosunków społeczno-gospodarczych⁷⁴. Wiarę owych „wrogów krzyża” Jan Długosz określa jako „haniebną (*destabilis ritus*) najplugawszego (*spurcissimus*) Mahometa”⁷⁵. Skutecznym sposobem rozprawiania się z innowiercami, którzy stanowili zdecydowanie większe zagrożenie dla duszy aniżeli ciała, była walka zbrojna postrzegana w kategoriach świętości, a w razie

71. B. Zientara, *Cudzoziemcy...*, dz. cyt., s. 35.

72. U schyłku średniowiecza społeczeństwo polskie nie wykazywało wyraźnych symptomów ksenofobicznych, zwłaszcza że w tym okresie zbrojne najazdy cudzoziemców pojawiały się sporadycznie, jednak najczęściej z udziałem Turków lub Tatarów. Ludność tatarska była wówczas postrzegana na terytorium Polski nie w kategoriach odrębnej narodowości, lecz jako uboga grupa etniczna dokonująca często czynności rabunkowych. Zob. A. Wyczański, *Uwagi o ksenofobii w Polsce XVI wieku*, w: *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*, red. Z. Stefanowska, Warszawa 1973, s. 70. O sposobie postrzegania Tatarów zob. także M. Cetwiński, *Najokrutniejszy miesiąc: czas i przestrzeń w legendzie legnickiej*, w: *Metamorfozy śląskie: studia źródłoznawcze i historiograficzne*, Częstochowa 2002, s. 113–128.

73. W. Świeboda, *Innowiercy w opiniach prawnych uczonych polskich w XV wieku. Poganie, żydzi, muzułmanie*, Kraków 2013, s. 104–105.

74. W. Świeboda, *Innowiercy...*, dz. cyt., 105–106.

75. Za: W. Świeboda, *Innowiercy...*, dz. cyt., s. 105–106.



Il.1.
Ocalenie rozbitków podczas burzy na morzu,
kwatery skrzydła retabulum, Muzeum
Czartoryskich, Muzeum Narodowe w Krakowie,
fot. pracownia fotograficzna MNK



Il.2
Biczowanie posągu św. Mikołaja, kwatery
skrzydła retabulum, Muzeum Czartoryskich,
Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. pracownia
fotograficzna MNK

poniesionej śmierci zapewniająca zbawienie. W niepowodzeniach natomiast dopatrywano się przejawów gniewu Boga karzącego za grzechy⁷⁶.

Niezależnie od tego czy postać ta zostanie zinterpretowana dosłownie, czy jako Tatar, wciąż pozostaje wizerunkiem innowiercy atakującego *imago Christi*, a więc wiarę chrześcijańską. Jednakże, podobnie jak sama legenda, scena ta ma utwierdzać wiernych w przekonaniu o niezachwianej potędze wiary bądź, jak w przypadku poprzedniego tematu, nieść nadzieję na ratunek przed niebezpieczeństwem⁷⁷.

Obrazy te najprawdopodobniej trafiły do zbiorów Czartoryskich w drugiej połowie wieku XIX bądź zaraz na początku XX⁷⁸ z niewielkiej miejscowości Rzepiennik Biskupi⁷⁹. Według najstarszych zachowanych wzmianek źródłowych, pochodzących z XIV wieku⁸⁰, powstanie parafii we wsi datuje się na okres przed 1386 rokiem⁸¹. Pierwszą świątynią był najprawdopodobniej nieistniejący od 1864 roku⁸² kościół pw. św. Klemensa Papieża i Męczennika. W opisie budowli, sporządzonym podczas wizytacji generalnej 31 maja 1767 roku, znajduje się informacja o wyrytej nad drzwiami dacie wzniesienia (1384) oraz roku 1470, kiedy odbył się remont⁸³. Świątynia ta

76. W. Świeboda, *Innowiercy...*, dz. cyt., s. 107–108.

77. Również w średniowiecznych żywotach lokalnych świętych pojawia się pewien wyraz lęku przed stanowiącymi szczególnie wielkie zagrożenie Tatarami. Wątek ten został dość wyraźnie zaakcentowany w tekstach m.in. o życiu św. Kingi, gdzie *timor tartarorum* ogarniał wszystkich, także ludność wiejską, wśród której „siali oni śmierć, zniszczenie i nienawiść”, za: B. Kowalska, *Czego bali się ludzie w średniowieczu?*, w: *Si vis pacem, para bellum: bezpieczeństwo i polityka Polski*, Częstochowa–Włocławek 2013, s. 1080–1081 (Zeszyty Historyczne, 12).

78. Obrazów tych nie wymienia spis sporządzony w 1878, por. *Katalog obrazów w zbiorach Książąt Czartoryskich w Krakowie 1878 pisany przez Leona Bentkowskiego i ks. Władysława Czartoryskiego* (rps, Biblioteka Książąt Czartoryskich, sygn. 1272).

79. W okolicach Biecza są zlokalizowane cztery miejscowości o nazwie Rzepiennik. Są nimi: Rz. Marciszewski, Strzyżewski, Biskupi i Suchy. Parafia w Rzepienniku Strzyżewskim (wraz z podlegającym jej Rzepiennikiem Marciszewskim) została erygowana w 1972, natomiast w Suchym w 1982.

80. Pierwszą z nich jest dokument z 6 X 1344, na mocy którego król Kazimierz Wielki wydał zgodę na lokację na surowym korzeniu wójtostwa m.in. we wsi Rzepiennik, por. M. Kurzeja, *Kościół parafialny pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Rzepienniku Biskupim. Studium zabytkoznawcze*, Rzepiennik Biskupi 2011, s. 10. Zob. też: *Zbiór dokumentów małopolskich*, cz. IV, red. S. Kuraś, I. Sułkowska-Kuraś, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 8–9.

81. C. Dutka, *Rzepiennik...*, dz. cyt., s. 22. Zob. też: *Kodeks dyplomatyczny katedry krakowskiej św. Wacława*, cz. II, wyd. F. Piekosiński, Kraków 1883, s. 114–116.

82. C. Dutka, *Drewniany...*, dz. cyt., s. 14.

83. AV 49, 1767, s. 334–335. Poświadczą to też przekaz Jana Długosza z 1480 r. wykazujący kościół wśród uposażenia rzepiennickiej parafii, por. C. Dutka,



Il. 3
Retabulum św. Mikołaja,
otwarte, Rzepiennik
Biskupi, kościół pw. św. Jana
Chrzyciela, fot. E. Hapek



Il. 4
Retabulum św. Mikołaja,
zamknięte, Rzepiennik
Biskupi, kościół pw. św. Jana
Chrzyciela, fot. E. Hapek

była zlokalizowana na stoku wzgórza, w centrum osady, pierwotnie usytuowana tuż obok miejsca, w którym w latach 1856–1864 wzniesiono murowany kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP. W chwili obecnej w obrębie miejscowości, poza wspomnianą dziewiętnastowieczną świątynią, znajdującą się w dolinie przy samej granicy z Rzepiennikiem Strzyżewskim, istnieje jeszcze jedna. Jest nią niewielki, drewniany kościół dedykowany św. Janowi Chrzcicielowi. Owa późnogotycka budowla o konstrukcji architektonicznej wykazującej wpływy ludowe, jest datowana na początek XVI wieku⁸⁴. Dzieje tego kościoła nie zostały niemal w żaden sposób utrwalone w źródłach historycznych, zaś znikome informacje na jego temat to w dużej części przekazy miejscowej tradycji⁸⁵, którymi dzielono się także z pierwszymi dziewiętnastowiecznymi inwentaryzatorami regionu⁸⁶. W tekstach wizytacji biskupich z 1595 roku kościół ten jest po raz pierwszy wzmiankowany dość lakonicznie, napisano bowiem, że „est e capella tt. S. Joannis Baptiste in campo non dedicata”⁸⁷.

Dzieje rzepiennickiej parafii i jej najstarszych kościołów spletają się mniej lub bardziej wyraziście z losami omawianych obrazów. Potwierdzeniem informacji Długosza związanych z samą świątynią⁸⁸ są teksty szesnastowiecznych wizytacji biskupich. Pierwsza z nich, przeprowadzona w 1565 roku, dokumentuje istnienie wspomnianego kościoła dedykowanego św. Klemensowi, będącego własnością biskupów krakowskich. Nieco szerszy obraz daje zapis z 1595 roku, z którego wiadomo, iż „ecclesia parochialis lignea tt. S. Clemensis consecrata [...] habet altaria quatuor murata,

Rzepiennik..., dz. cyt., s. 23; J. Długosz, *Liber beneficiorum dioecesis cracoviensis*, t. 1, red. A. Przeddziecki, Kraków 1863, s. 246.

84. R. Brykowski, M. Kornecki, *Drewniane kościoły w Małopolsce Południowej, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź* 1984, s. 89.
85. W ich świetle pierwsza budowla na wzgórzu miała powstać w 1242 w celu upamiętnienia miejsca, do którego przybył wędrujący traktem królewskim z Krakowa do Biecza św. Wojciech. Następnie uległa zniszczeniu podczas najazdu tatarskiego (1241). Bezpośrednio po tych wydarzeniach miał powstać obecny kościół, co pozostaje w sprzeczności z opinią badaczy architektury drewnianej okresu średniowiecza i początków nowożytności, C. Dutka, *Drewniany...*, dz. cyt., s. 12–13.
86. Por. S. Tomkowicz, *Inwentaryzacja zabytków Galicyi Zachodniej. Powiat Gorlicki, „Teki Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej” I (1900)*, s. 291.
87. AVCap. 4, 1595, fol. 149. Kościoły te są także wzmiankowane w *Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, W. Wałęwski, t. 10, Warszawa 1889, s. 145.
88. *Słownik geograficzny...*, dz. cyt., s. 246.



Il. 5

Ocalenie rozbitków, kwaterna awersu skrzydła retabulum św. Mikołaja, Rzepiennik Biskupi, kościół pw. św. Jana Chrzciciela, fot. E. Hapek



Il. 6

Biczowanie posągu św. Mikołaja, kwaterna awersu skrzydła retabulum św. Mikołaja, Rzepiennik Biskupi, kościół pw. św. Jana Chrzciciela, fot. E. Hapek

exquibus dua consecrate"⁸⁹. Pierwsze źródłowe wzmianki na temat wyposażenia owego kościoła nie zawierają jednak śladu informacji na temat wezwania ołtarzy i przedstawień w nastawach. Cenna pod tym względem jest więc wizytacja z 1602 roku, która pozwala odtworzyć rozmieszczenie w przestrzeni świątyni trzech ołtarzy: ołtarz główny zawierał przedstawienie Najświętszej Marii Panny, jeden z był bocznych usytuowany „versus septemtrionem cum imagine S. Annae"⁹⁰, drugi, istotny dla omawianego tematu, „versus meridiem cum imagine S. Nicolai"⁹¹. Informacja ta pozwala wysnuć przypuszczenie, iż ołtarz św. Mikołaja, przechowywany obecnie w kościele św. Jana Chrzciciela, pierwotnie mógł się znajdować w nieistniejącej już drewnianej świątyni parafialnej. Niestety, dalsze jego dzieje pozostają niejasne. Parafia rzepiennicka, przynależąca do roku 1786 do diecezji krakowskiej, była następnie przez dziewiętnaście lat włączona do nowo utworzonej diecezji tarnowskiej⁹². Z tego czasu pochodzi dość szczegółowy spis inwentaryzacyjny, w którym wśród czterech ołtarzy nie wymieniono już retabulum ze św. Mikołajem. Najprawdopodobniej zostało ono usunięte z wyposażenia i być może wówczas trafiło do kościoła Św. Jana Chrzciciela. Pojawia się natomiast dość ogólnikowa informacja, iż na ścianach świątyni znajdują się, oprócz trzech malowanych na płótnie, „dwa obrazy na drzewie"⁹³. Nasuwa się zatem pytanie, czy owe tablice to obiekty znajdujące się obecnie w zbiorach Książąt Czartoryskich, czy mowa tu o zupełnie innych przedstawieniach. Niestety brak jakichkolwiek danych ikonograficznych pozostawia tę kwestię niewyjaśnioną.

W połowie XIX wieku w Rzepienniku Biskupim pojawił się Józef Łepkowski, który w swoich notatkach z 1852 roku wzmiankuje „kościół modrzewiowy, starego typu XV w."⁹⁴, będący najprawdopodobniej, istniejącym jeszcze w czasach jego wizyty kościołem św. Klemensa. W zapiskach Łepkowskiego pojawia się także krótki opis ołtarza św. Mikołaja [fot. 3, 4], który został przez badacza uznany za jedyny „z starożytności ciekawy"⁹⁵ i datowany na wiek XVI. Brak jednak jednoznacznych przesłanek co do tego,

89. AVCap. 4, 1595, fol. 147.

90. AVCap. 21, 1602, s. 150.

91. AVCap. 21, 1602, s. 150.

92. C. Dutka, *Rzepiennik...*, dz. cyt., s. 28.

93. C. Dutka, *Rzepiennik...*, dz. cyt., s. 27.

94. S. Tomkowicz, *Inwentaryzacja...*, dz. cyt., s. 292.

95. S. Tomkowicz, *Inwentaryzacja...*, dz. cyt., s. 292.

w którym z drewnianych kościołów Łepkowski mógł oglądać to retabulum. Pojawia się także pytanie, czy ów badacz, będący w późniejszym okresie zaufanym współpracownikiem księcia Władysława Czartoryskiego oraz dyrektorem Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, mógł włączyć do krakowskiej kolekcji omawianą parę kwater. Z notatek Łepkowskiego, będącego również pionierem działań inwentaryzacyjnych na terenie ówczesnej Galicji Zachodniej⁹⁶, korzystał także jego naśladowca Stanisław Tomkowicz. W 1900 roku powstało jego sprawozdanie wskazujące na obecność ołtarza Mikołajowego w kościele św. Jana Chrzciciela. Datowany na XVI lub początek XVII wieku zabytek został scharakteryzowany w następujący sposób: „retabulum ołtarzyka bocznego w nawie, od południowej strony tęczy. Malowanie olejne ordynarne, tła i nimbusy złożone, dość ciekawe stroje”⁹⁷. Opisując konstrukcję, Tomkowicz stwierdza, że jest to „szafa prosta, bez ozdób snycerskich. Część środkowa ma, zajmujący tylko jej środek, wnęk na posąg, którego jednak niema [sic!]”⁹⁸. Dalej w owym opisie wymienione są tematy poszczególnych przedstawień. Żaden z tych dziewiętnastowiecznych inwentaryzatorów nie wspomniał jednak o krakowskich obrazach, dodatkowo za czasów Tomkowicza ołtarz ów funkcjonował jako tryptyk⁹⁹. Miejscem przechowywania nastawy, z krótką przerwą w latach 2003–2004¹⁰⁰, w dalszym ciągu jest południowo-wschodnie naroże korpusu nawowego kościoła św. Jana Chrzciciela.

96. C. Bąk-Koczarska, *Łepkowski Józef Aleksander*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 18, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973, s. 339–342; J. Szablowski, *Dzieje inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce: w dwudziestą rocznicę Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki*, „Ochrona Zabytków” 1949, nr 2/2 (6), s. 76.

97. S. Tomkowicz, *Inwentaryzacja...*, dz. cyt., s. 292.

98. S. Tomkowicz, *Inwentaryzacja...*, dz. cyt., s. 292.

99. S. Tomkowicz, *Inwentaryzacja...*, dz. cyt., s. 292.

100. Wiązało się to z prowadzonymi w kościele św. Jana Chrzciciela pracami remontowymi, w trakcie których obiekt trafił na strych plebanii. Ostatnie badania konserwatorskie wykazały istotne zmiany w wyglądzie ołtarza datowane na XVII w. Zapewne jest to już moment, w którym wnęka części środkowej jest pozbawiona figury świętego. W celu wypełnienia pustej, a jednocześnie najważniejszej części retabulum w jej tle pojawiło się datowane na ten okres temperowe malowidło ukazujące najprawdopodobniej św. Marię Magdalenę. Powtórzenie owego tematu, tym razem w technice olejnej, nastąpiło u schyłku XVIII w. lub na początku XIX. Na początku drugiej połowy XX w. we wnęcie retabulum ustawiono ceramiczną figurę św. Mikołaja wykonaną przez Krystynę Borkowską-Niemojewską przy okazji prowadzonej w l. 1965–1967 konserwacji. Ostatnie prace konserwatorskie ołtarza przeprowadzono w l. 2005–2006, kiedy to po usunięciu wielu przekształceń, przywrócono jego pierwotny wygląd; za: E. Hapek, *Dokumentacja konserwatorska*.

Wykonane z drewna lipowego w technice temperowej¹⁰¹ retabulum w Rzepienniku [il. 4] prezentuje formę ołtarza szafiastego w typie tryptyku o całkowitych wymiarach 118,5 na 196,5 cm¹⁰². Część środkowa struktury jest zaaranżowana w formie prostokątnej, rozglifowanej wnęki o głębokości około 20 cm. Jest ona ozdobiona polichromowaną dekoracją przedstawiającą wizerunek św. Marii Magdaleny pośrodku oraz ornament kandelabrowy po bokach. Przestrzeń wypełnia figura św. Mikołaja. Wnęka z obydwu stron jest ujęta parą wąskich pól, w których znajdują się po dwie kwatery umieszczone jedna nad drugą. Zawierają one całopostaciowe, reprezentacyjne wizerunki świętych Piotra i Pawła w górnym poziomie, w dolnym zaś świętych Stanisława oraz Krzysztofa. Część środkową retabulum flankuje para ruchomych skrzydeł, których dwukwaterowe awersy zawierają cykl przedstawień zaczerpniętych z hagiografii św. Mikołaja. Po lewej stronie znajdują się sceny: u góry *Ocalenie trzech młodzieńców skazanych na śmierć*, na dole *Podarowanie posagu trzem ubogim siostram*, zaś prawa strona prezentuje *Biczowanie posagu św. Mikołaja* oraz *Ocalenie rozbitków podczas burzy na morzu*. Rewersy skrzydeł z kolei wypełniają cztery sceny pasyjne: *Biczowanie* i *Niesienie krzyża* na lewym, a na prawym: *Ecce Homo* i *Ukrzyżowanie* [il. 5]. Podobnie jak wiele analogicznych dzieł, ołtarz nie przetrwał w swojej pierwotnej formie. Brak mianowicie w jego strukturze zwieńczenia, natomiast oryginalna predella została zastąpiona późniejszą, pochodzącą z zupełnie innego retabulum. Choć nastawa przez kilka wieków była pozbawiona głównego przedstawienia dewocyjnego, jakie pierwotnie mieściło się we wnęce części środkowej, wtórnie umieszczona w nim figura św. Mikołaja jest bez wątpienia właściwym tematem ikonograficznym. Znajduje to niezaprzeczone potwierdzenie w tematyce czterech scen z życia świętego umieszczonych na awersach skrzydeł. Nie ma zatem wątpliwości co do wezwania owego ołtarza.

Rekonstrukcja obrazów krakowskich jako pierwotnego elementu struktury retabulum św. Mikołaja w Rzepienniku Biskupim jest niemożliwa

Tryptyk św. Mikołaja z kościoła pomocniczego pw. św. Jana Chrzciciela w Rzepienniku Biskupim 2005–2006, Kielce 2006, mps w Archiwum parafialnym w Rzepienniku Biskupim, s. 14–15.

101. E. Hapek, *Dokumentacja...*, dz. cyt., s. 3.

102. E. Hapek, *Dokumentacja...*, dz. cyt., s. 51.

ze względu na różnice wymiarów¹⁰³ oraz niespotykane wśród zachowanych ołtarzy średniowiecznych powtórzenie w obrębie jednej nastawy tych samych tematów ikonograficznych. Pozostaje zatem wysunąć przypuszczenie, iż krakowskie kwatery pochodzą z innego, nieistniejącego retabulum dedykowanego temu świętemu. Równocześnie jednak zwraca uwagę niemal powtórzony układ kompozycyjny, jak również wiele podobieństw stylistycznych pomiędzy scenami krakowskimi a prezentującymi tę samą tematykę kwatarami awersu prawego skrzydła nastawy w Rzepienniku Biskupim [il. 6, 7]. W pierwszej kolejności widoczna jest podobna aranżacja obydwu wątków. Sposób budowania przestrzeni scen *Ocalenie rozbitków* charakteryzuje wyraźne wydzielenie poszczególnych planów. Na obrazach krakowskich jest ona dwuplanowa, natomiast w przypadku retabulum rzepiennickiego można wyróżnić jeszcze trzeci plan z fragmentem górzystego pejzażu, nadającego głębi przedstawieniu. W obydwu przypadkach zwraca również uwagę wyraźne powiększenie sylwetki św. Mikołaja względem postaci drugoplanowych, podobne jej usytuowanie, upozowanie oraz gestykulacja. Pewne podobieństwa rysują się także w opracowaniu twarzy świętego oraz w elementach jego stroju. Znajdujący się na drugim planie statek w obydwu przypadkach ma podobny kształt. Również zgromadzona na jego pokładzie grupka ludzi prezentuje niemal identyczny układ, typy fizjonomiczne, gesty i elementy kostiumologiczne. Szczególną uwagę zwraca sylwetka stojącego na rufie mężczyzny ukazanego w obydwu przypadkach niemal w ten sam sposób. Nieco większym zróżnicowaniem charakteryzuje się zestawienie kompozycji scen *Biczowanie posągu św. Mikołaja*, choć i w tym przypadku pewne podobieństwa zdają się dominować. Poświadczą to już sam fakt zakomponowania owej sceny w prześwicie półkolistej arkady o prostopadłościennych podporach, jak również wygląd wnętrza i kształt skrzyni z posągiem świętego. Choć elementy

103. Wysokość kwaterek krakowskich waha się między 83,5 a 84 cm, natomiast skrzydła retabulum mierzą od 105 do 118,5 cm, szerokość zaś w pierwszym przypadku wynosi 40,5–41 cm, w drugim 49–49,5 cm. Wymiary retabulum pochodzą z dokumentacji konserwatorskiej ołtarza. Por. E. Hapek, *Dokumentacja...*, dz. cyt., s. 51. W przypadku wymiarów retabulum należy mieć na uwadze, iż są one podawane wraz z szerokością ramy, która waha się pomiędzy 6 a 6,5 cm. Skrzydła krakowskie są pozbawione ram, choć według jednego z najstarszych katalogów zbiorów obrazy te posiadały ramy dębowe, por. L. Bentkowski, A. Smoleński, S. S. Komornicki, *V. Katalog...*, dz. cyt., s. 51. Gdyby do obecnych wymiarów skrzydeł krakowskich dodać szerokość ram skrzydeł retabulum, uzyskuje się zbliżone wielkości.

kostiumologiczne sylwetki Żyda są w obydwu przypadkach zdecydowanie odmienne, jego poza i gesty stanowią ewidentne powtórzenie.

Stylistyka skrzydeł krakowskich przejawia wyraźne wpływy twórczości prowincjonalnej. Około drugiej ćwierci XVI wieku tendencje tworzenia ołtarzy według form gotyckich wykazują głównie warsztaty lokalne¹⁰⁴. Zjawisko to jest typowe między innymi dla środowiska malarskiego rejonu krośnieńsko-jasielskiego, z którym łączone jest także retabulum przechowywane w Rzepienniku¹⁰⁵. Centrum rozwoju owej miejscowej twórczości było Krosno¹⁰⁶. W zawartych w krośnieńskich księgach miejskich znikomych informacjach na temat tamtejszego środowiska malarskiego wzmiankowanych jest dość wrywkowo kilka związanych z nim postaci. Wśród nich pojawia malarz o imieniu „Andreas”¹⁰⁷, notowany we wspomnianych źródłach między 1525 a 1538 rokiem¹⁰⁸, z którego pracownią łączy się tryptyk rzepiennicki¹⁰⁹. Ponieważ w żadnym źródle pisanim nie pojawia się przy nim określenie „pictor crosnensis”¹¹⁰, możliwe, że malarz Andrzej przybył z Krakowa¹¹¹, gdzie kształcił się w jednej z tamtejszych pracowni. Biorąc pod uwagę ówczesne realia gospodarczo-handlowe regionu, Krosno stwarzało sprzyjające warunki bytowe. Dodatkowo, w świetle przekazów

104. Wiąże się to w dużej mierze z upowszechnianiem się zawodu malarza w pomniejszych małopolskich ośrodkach, zob. J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540*, Kraków 1995, s. 45.
105. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 67.
106. Na temat Krosna pierwszej połowy XVI wieku zob. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 21–41, opracowaniem przybliżającym kwestie społeczno-gospodarcze szesnastowiecznego Krosna jest: F. Leśniak, *Rzemieślnicy i kupcy w Krośnie, XVI – pierwsza połowa XVII wieku*, Kraków 1999.
107. Malarza Andrzeja, obok Stanisława, Kaspra i Jana, wymienia także Gadomski, charakteryzując pokrótce prowincjonalne małopolskie środowiska malarskie pierwszej połowy XVI w., J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540*, dz. cyt., s. 45, F. Leśniak, *Rzemieślnicy...*, dz. cyt., s. 71.
108. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 115.
109. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 145.
110. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 121.
111. Pierwsza wzmianka na temat malarza Andrzeja w księgach krośnieńskich pojawia się w 1525 r. Łopatkiewicz hipotetycznie identyfikuje go z notowanym w Krakowie w 1524 r. „Andreas sotius artis pictoriae de Cracovia”. Ów czeladnik miał być zamieszany w konflikt z iluminatorem Maciejem z Drohiczyzna, powodem czego mogłoby być opuszczenie Krakowa na dłuższy czas, por. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 207. Powołując się na informacje zawarte w tekstach archiwalnych, Łopatkiewicz wskazuje, iż „Andreas pictor” planował dłuższy pobyt w mieście, ponieważ 9 I 1525 r. zakupił dom, a 7 IX 1526 spłacił za niego ostatnią ratę, P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 115.

źródłowych, druga ćwierć XVI wieku jest czasem wzmożonego rozwoju malarstwa krośnieńskiego¹¹². Wydaje się, że tę sytuację wykorzystał malarz Andrzej i ze środowiskiem krośnieńskim związany był co najmniej do 1540 roku, o czym świadczy jedno z jego nielicznych sygnowanych dzieł. Pod koniec XIX wieku Tomkowicz odnotował, iż w miejscowości Kozłówek, położonej w okolicach Frysztaka, znajduje się tryptyk z sygnaturą i datą: „1540, Andreas pictor w Krośnie”¹¹³. Niestety obiekt ten zaginął, dlatego nie jest możliwe zweryfikowanie tej informacji. Jedynym zachowanym, sygnowanym i datowanym zabytkiem jest natomiast malowidło ścienne w zakrystii kościoła parafialnego w Krośnie. Widnieją na nim data 1533 oraz litery „Ap”, co można rozwinąć jako „Andreas pictor”. Pozostały dorobek malarza stanowi kilka przykładów malarstwa tablicowego przypisanych mu przez Łopatkiewicza na podstawie analogii stylistycznych bądź zbliżonego datowania¹¹⁴. Stanowią one w miarę spójny, a zarazem i wiodący pod względem poziomu wykonania zespół zabytków z rejonu krośnieńskiego z tego okresu.

Obraz najbardziej osobliwy spośród nich, *Matka Boska Apokaliptyczna ze św. Janem Ewangelistą i duchownym donatorem*, znajdujący się w kościele w Klimkówce koło Krosna¹¹⁵, dał asumpt do określenia grupy skupionej wokół malarza Andrzeja mianem Warsztatu Mistrza Tryptyku z Klimkówki¹¹⁶. Do tego kręgu należą także retabulum świętych Piotra i Pawła z kościoła w Osieku Jasielskim¹¹⁷ (Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu), obraz św. Mikołaja w kościele cmentarnym w Jodłowej¹¹⁸ i dwustronna kwatera ze wspomnianej Klimkówki z przedstawieniem na

112. Księgi wzmiankują czterech malarzy działających w tym okresie w Krośnie, jednakże mogło być ich więcej, P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 196.

113. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 116, por.: T. Łopatkiewicz, *Stanisława Tomkowicza Inwentarz zabytków powiatu krośnieńskiego. Z rękopisów Autora wydali i własnymi komentarzami opatrzyli Piotr i Tadeusz Łopatkiewiczowie*, Kraków 2005, s. 69, por. S. Tomkowicz, *Materiały do inwentaryzacji. Powiat Krosno*, Muzeum Narodowe w Krakowie, rkps MNK 610, s. 44.

114. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 116–117.

115. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., fot. 27. Obraz stosunkowo niedawno, bo w latach 1996–1998, odkrył P. Łopatkiewicz, *Relikty późnogotyckiego ołtarza tablicowego z kościoła parafialnego w Klimkówce, nieopodal Krosna*, w: *Patientia et tempus. Księga jubileuszowa dedykowana doktorowi Marianowi Korneckiemu*, Kraków 1999, s. 127–140.

116. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 202.

117. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 196–198, fot. 20–25.

118. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 198, fot. 26.

awersie św. Marii Magdaleny i św. Heleny oraz *Oplakiwaniem* na rewersie (Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu)¹¹⁹. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych, a przy tym znamiennych cech owego warsztatu jest umieszczanie na obrazach dat rocznych, między 1527 a 1529, które mogą być traktowane jako quasi sygnatury¹²⁰. Okres działalności całego warsztatu należałoby jednak przedłużyć do początku lat 40. XVI wieku z uwagi na wspomniane informacje zawarte w zapiskach Tomkowicza, odnoszące się do nieistniejącego już tryptyku w Kozłótku z zachowaną sygnaturą „Andreas pictor w Krośnie” oraz datą 1540. Z pracownią malarza Andrzeja i z działającym w niej Mistrzem Tryptyku w Klimkówce Łopatkiewicz wiąże także tryptyk rzepiennicki¹²¹. Wprawdzie brak na nim zachowanej sygnatury datującej¹²², przejawia on jednak pewne cechy wspólne tej grupie obiektów.

Dzieła te wyróżnia zespół podobieństw stylowych. W tym względzie największą dojrzałość wykazują pozostałości retabulum z Klimkówki, zwłaszcza *imago pricipalis*. Ten ikonograficznie dość popularny wówczas temat¹²³ pod względem opracowania formalnego jest najbardziej okazałym dziełem, o stosunkowo wysokim poziomie artystycznym, wykazującym również pewne podobieństwa do wymienionych zabytków. Jednym z bardziej wyrazistych elementów jest brokatowa suknia Marii przejawiająca pewne analogie z ornatem św. Mikołaja na obrazie w Jodłowej¹²⁴, zwraca również uwagę podobny zarys układu fałd dolnej partii sukni Marii oraz

119. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 201, fot. 28, 29. W przypadku zabytków klimkowskich Łopatkiewicz przyjmuje, iż mogą one stanowić pozostałość dawnego retabulum.
120. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 196. Por. tryptyk z Osieka Jasielskiego z 1527, tablica z Jodłowej z 1528, retabulum z Klimkówki z 1529 (P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 196–198, fot. 71–73).
121. Retabulum w Rzepienniku Biskupim jest jedynym zachowanym, spośród wszystkich przypisywanych warsztatowi Mistrza Tryptyku z Klimkówki, przykładem nastawy z przedstawieniem rzeźbiarskim w części środkowej. Można uznać zatem, iż obiekt ten stanowi potwierdzenie wszechstronności tego typu pracowni, których rzemieślnicy, poza pracami malarskimi, parali się także szeroko pojętą obróbką drewna, P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 145.
122. Tryptyk ma liczne uszkodzenia mechaniczne i złuszczenia farby, zwłaszcza w dolnych częściach kwater awersów, P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 203. Tomkowicz, powołując się na notatki Łepkowskiego, datuje ów ołtarz na w. XVI, zob. Tomkowicz, *Inwentaryzacja...*, s. 292, natomiast nieco późniejsi badacze przesuwają je na koniec XVI w., zob: F. Kopera, L. Lepszy, *Drewniane kościoły Galicyi Zachodniej*, Kraków 1916, s. 140.
123. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 199.
124. Szerzej analizuje to P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 198.

alby wspomnianego świętego. Wiele analogii można także dostrzec w zestawieniu obrazów z Klimkówki z nieco gorszym warsztatowo retabulum z Osieka Jasielskiego. W tym przypadku istotną cechą wiążącą jest będący wyraźnym elementem indywidualnej manieri sposób malowania spiralnych pasm włosów, podkreślanych na przemian żółtą i czarną farbą¹²⁵. Innym motywem, stanowiącym pewien wyraz indywidualności i odrębności warsztatowej, jest forma złocistych nimbów krzyżowych z czerwonymi elementami w kształcie palmetek, okalających głowę Chrystusa na tryptyku z Osieka, w scenach *Widzenie* i *Powołanie św. Piotra* oraz w scenach pasyjnych na kwaterach rewersów ołtarza w Rzepienniku, natomiast na malowidle w Klimkówce – głowę Dzieciątka¹²⁶. We wzajemnym zestawieniu widoczne są także pewne analogie między obrazem z Jodłowej a tryptykiem z Osieka. Dotyczą one zwłaszcza części środkowej retabulum, począwszy od zbliżonych proporcji i wymiarów¹²⁷, przez zestawienie tradycji malarstwa gotyckiego z nowatorskimi tendencjami (*Męczeństwo św. Piotra* i *Męczeństwo św. Pawła*), aż po identyczny sposób przedstawiania motywów krajobrazowych, architektonicznych i roślinnych. Pod tym względem podobieństwa wykazują także sceny legend o św. Mikołaju (zwłaszcza *Ocalenie trzech młodzieńców skazanych na śmierć* i *Ocalenie rozbitków*) na awersach retabulum w Rzepienniku¹²⁸. Sposób malowania roślinności pojawiającej się w obrębie powyższych kompozycji jest jednym z wielu czynników, które pozwalają włączyć do owego kręgu warsztatowego także obrazy z krakowskich zbiorów. Drobne, ciemnozielone liście o zaokrąglonych końcach pojawiają się zarówno na znajdujących się na pierwszym planie krzewach w krakowskiej scenie cudu morskiego, jak i w koronach drzew w części środkowej retabulum osieckiego i w *Opłakiwaniu* z Klimkówki. Kolejną cechą łączącą omawiane dzieła z prezentowanym warsztatem są elementy ornamentyki przybierającej renesansowy rys o lekko sprymitywizowanych

125. Przykładem jest postać żołnierza w środkowej scenie, znajdującego się za plecami św. Piotra, oraz Marii i Dzieciątka, a także św. Jana Ewangelisty na obrazach z Klimkówki, P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 201, fot. 66, 67, 70.

126. W przypadku tych dzieł istotne wydają się analogiczne kroje liter napisów na filakteriach we wspomnianej scenie *Widzenie św. Piotra* oraz nad postacią donatora wzdłuż krawędzi tablicy w Klimkówce, P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 200.

127. Łopatkiewicz przypuszcza, że obraz z Jodłowej pierwotnie był częścią środkową retabulum ołtarzowego, P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 198.

128. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 203.

formach. Z samym Osiekiem wiąże się polichromowany motyw kandelabrowy tworzący rodzaj bordiury zdobiącej najszerszą część profilowanej ramy ujmującej główną scenę ołtarza. W części środkowej retabulum w Rzepienniku wzór ten pokrywa boczne ścianki wnęki, na obrazach krakowskich pojawia się jako dekoracja trzonów filarów arkady ujmującej scenę *Biczowanie posągu św. Mikołaja*. Innym elementem zdobniczym jest ornament wieńczący kompozycje, przybierający formy stylizowanych, przeplatających się wici roślinnych (część środkowa ołtarza z Osieka, *Ocalenie trzech młodzieńców* i *Ocalenie rozbitków* w Rzepienniku). Komponowane są one w antytetycznych układach, gdzie pojawiają się także elementy nawiązujące swym kształtem do sylwetek delfinów (kwatery krakowskie). W wersji snycerskiej dekoracja ta występuje na ołtarzu z Osieka¹²⁹, natomiast grawerowany w zaprawie, całościowo bądź częściowo złożony i polichromowany ornament, pojawia się na wspomnianych kwaterach rzepiennickiego retabulum i w scenach w zbiorach krakowskich.

Najistotniejszą cechą warsztatową łączącą obrazy należące do zbiorów Książąt Czartoryskich z dziełami wspomnianego warsztatu są pewne podobieństwa typów fizjonomicznych, charakteryzujących się owalnym obrysem, lekko przymkniętymi, obwiedzionymi konturem oczami, wyraźnie zaznaczonymi, półkolistymi łukami brwiowymi przechodzącymi w linię niewielkiego nosa oraz wykrój ust z zaznaczonym pod nimi podbródkiem. Fizjonomię taką prezentują twarze anioła i Dzieciątka na obrazie w Klimkówce, postaci znajdujących się na drugim planie głównej sceny retabulum osieckiego oraz sylwetek ludzi na statku zarówno na krakowskim, jak i rzepiennickim malowidle. Powtórzenie pewnych podobieństw można także zaobserwować w przypadku twarzy Józefa z Arymatei w scenie *Opłakiwanie* na kwaterze z Klimkówki oraz oblicza św. Mikołaja na obrazach krakowskich. Wspólne cechy widoczne są zwłaszcza w prostokątnym obrysie twarzy, dodatkowo podkreślonym podobnie opracowanym zarostem, kształcie długiego, prostego nosa zakończonego lekkim zaokrągleniem oraz wyrazistych bruzdach na policzkach.

Dokonana analiza pozwala wysunąć przypuszczenie, iż przechowywane od około stu lat w krakowskich zbiorach obrazy, łączone

129. Pozostałością podobnej dekoracji snycerskiej jest najprawdopodobniej pomalowana na niebiesko partia górnej części tablicy z Jodłowej, na którą pierwotnie mogła być ona nałożona, P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 198.

z miejscowością Rzepiennik, wywodzą się z jednej z krośnieńskich pracowni. Bliskie podobieństwa do kwater rzepiennickiego retabulum, datowanego na koniec drugiej i początek trzeciej dekady XVI wieku¹³⁰, skłaniają, by podobne datowanie przyjąć i w ich przypadku.

Powyższe zestawienie, wydobywające kilka charakterystycznych, a może nawet wręcz indywidualnych cech warsztatowych, pozwala także na ocenę samego twórcy. Z jednej strony wykazuje on znajomość nowych prądów, z drugiej zaś duże tendencje dla uproszczeń, wręcz prymitywizowania. Mimo to widoczne jest „dalekie jak na warunki ówczesnej Małopolski zaawansowanie stylowe”¹³¹. Powszechny podział prac między mistrzem a uczniami bądź współpracownikami¹³² w obrębie warsztatu odnosi się również do retabulum rzepiennickiego, a w ślad za nim do skrzydeł krakowskich. Tablice te zostały wykonane najprawdopodobniej przez jednego ze współpracowników bądź uczniów malarza Andrzeja.

Istotnym aspektem, jaki należy rozpatrzyć w kwestii charakteru twórczości malarza Andrzeja i jego warsztatu, jest zweryfikowanie jej na tle dorobku artystów, którzy w mniejszym lub większym stopniu wpłynęli na jej kształt. Dotyczy to przede wszystkim środowiska niemieckiego, którego reprezentanci dość licznie pojawiali się w tym okresie w większych ośrodkach Małopolski¹³³. Jednym z takich artystów był Michał Lancz z Kitzingen, przebywający w Krakowie w pierwszej ćwierci XVI wieku¹³⁴. Jego twórczość, wyraźnie osadzona w środowisku niemieckim, zwłaszcza w grafice książkowej, przejawiała już zdecydowanie renesansowy charakter¹³⁵. Jego malarstwo charakteryzuje między innymi wyrazista linia szkicu widocznego spod warstwy malarskiej. Ponadto do form graficznych nawiązują wieńczące często górną partię jego obrazów renesansowe girlandy owocowo-kwiatowe czy rogi obfitości. Tego typu formy, pomimo uproszczenia zachowujące jednak antytetyczny układ i graficzny rysunek,

130. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 202.

131. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 197.

132. Por. B. Dąbrówna, *Warsztat malarza cechowego w Polsce*, w: *Studia renesansowe*, t. IV, red. M. Walicki, Warszawa–Wrocław–Kraków 1964, s. 356–358.

133. B. Dąbrówna, *Warsztat...*, dz. cyt., s. 368.

134. Z jego krakowskim warsztatem Łopatkiewicz próbuje powiązać osobę malarza Andrzeja, który mógł się w nim kształcić. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 207–209.

135. M. Goetel-Kopfowa, *Michał Lancz z Kitzingen a krakowska grafika książkowa*, „Rozprawy i Sprawozdania MNK” 1955, s. 37.

pojawiają się jako wspomniana już dekoracja ołtarza w Osieku czy skrzydeł krakowskich. Powyżej zwrócono także uwagę na sposób budowania przestrzeni, zwłaszcza w scenie *Biczowanie posągu św. Mikołaja*, gdzie skrzynia, na której leży posąg, jest ustawiona niemal prostopadle do dolnej krawędzi obrazu. Wyraźne niekonsekwencje w budowaniu przestrzeni przedstawień, znajdujące pewne odniesienie w rycinach książkowych, są rezultatem łączenia elementów renesansowej perspektywy linearnej z wpływami północnego piętnastowiecznego malarstwa, w którym w obrębie jednej kompozycji stosowano kilka różnych punktów widzenia¹³⁶. W związku z wizerunkami Żyda w stroju o wyraźnych cechach wschodnich pojawia się koncepcja powiązania ich z przedstawieniami Tatarów. Wspomniany w opisie charakterystyczny rodzaj nakrycia głowy, jakim jest jasna, wełniana czapka, znajduje pewne odpowiedniki w scenach *Męczeństwo św. Barbary* [il. 8] i *Męczeństwo św. Katarzyny* [il. 9] z ołtarza Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny (zwanego wawelskim) z 1521 roku, autorstwa Michała Lancza¹³⁷. Widoczne tam postaci noszą wschodnie ubiory, pośród których poza kaftanami oraz turbanami wyróżniają się stożkowate czapki z filcu, typowe dla Tatarów¹³⁸. Identyczne nakrycia pojawiają się na głowach towarzyszących św. Pawłowi żołnierzy ukazanych w scenie jego nawrócenia na zaginionym obrazie ołtarzowym mistrza z Kitzingen¹³⁹. Należy także podkreślić, iż Michał Lancz ulegał znaczącym wpływom rycin i rysunków Albrechta Dürera¹⁴⁰, o czym wyraźnie świadczy pewien szkic Tatara, ukazanego we wspomnianym filcowym nakryciu głowy¹⁴¹. Ponadto postaci na omawianych przedstawieniach prezentują charakterystyczny dla tej nacji typ fizjonomii, charakteryzujący się głównie ostrymi nosami oraz wąskimi wąsami¹⁴².

136. M. Goetel-Kopfowa, *Michał...*, dz. cyt., s. 39, por. M. Goetel-Kopfowa, *Michał...*, dz. cyt., ryc. 22.

137. W przypadku tego dzieła należy także podkreślić pewne podobieństwa formalne związane ze sposobem przedstawienia św. Jana na Patmos, które pojawia się na obrazie w Klimkówce, zob. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 201.

138. M. Goetel-Kopfowa, *Michał...*, dz. cyt., s. 48.

139. <http://dzialautracone.gov.pl/katalog-strat-wojennych/obiekt/?obid=26311> (21.01.2016).

140. M. Goetel-Kopfowa, *Michał...*, dz. cyt., s. 51.

141. <http://www.piotrowscy-ze-strachociny.pl/varia/talko-hryncewicz-011.html> (21.01.2016).

142. M. Goetel-Kopfowa, *Michał...*, dz. cyt., s. 48.

Warsztat kierowany przez malarza Andrzeja wykazuje również wyraźne wpływy tzw. szkoły naddunajskiej, czego przejawami są niezwykle realistyczne studium natury oraz spójna relacja postaci z otoczeniem¹⁴³. Stąd też pojawiające się skojarzenia z twórczością Łukasza Cranacha Starszego¹⁴⁴, głównie ze względu na motywy pejzażowe i ich opracowanie, które zwracają uwagę szczególnie w przypadku tryptyku osieckiego¹⁴⁵. Około 1514 roku w Krakowie zaznacza się dość wyraziście obecność Hansa Suessa z Kulmbachu¹⁴⁶. Tak jak w poprzednich przypadkach, oddziaływań tego artysty na dorobek warsztatu Mistrza Tryptyku z Klimkówki można dopatrywać się głównie w komponowaniu scen w przestrzeni pejzażu oraz często pojawiających się wieńczących je kompozycji ornamentalnych¹⁴⁷. Istotny dla omawianych obiektów rzepiennickich jest także wpływ grafiki Hansa Schäufeleina, widoczny w sposobie komponowania scen pasyjnych na rewersach skrzydeł¹⁴⁸. Owa analogia zaczerpnięta ze *Speculum Passionis* Ulricha Pindera, które ukazało się w 1507 roku w Norymberdze, odgrywa znaczącą rolę w datowaniu zabytków na przełom lat 20. i 30. XVI wieku¹⁴⁹.

Omawiane sceny, zwłaszcza *Ocalenie rozbitków*, wykazują cechy twórczości lokalnej. Aranżacja wspomnianego tematu przejawia pewne podobieństwa do kwatery *Męczeństwo św. Urszuli i towarzyszek* ze skrzydła poliptyku z Gosprzydowej (Muzeum Diecezjalne w Tarnowie)¹⁵⁰. Wyraźną analogię stanowią trójplanowość, widoczna także na kwaterze rzepiennickiej, oraz sposób zakomponowania poszczególnych jej części, gdzie na pierwszym planie po bokach znajduje się para oprawców. Dalszą część

143. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1985, s. 237–266.

144. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo...*, dz. cyt., s. 230–237.

145. E. Tokarczyk, *Gotycko-renesansowy tryptyk z Osieka w przemyskim Muzeum Diecezjalnym*, „Materiały i Studia Muzealne” V (1982), s. 146–147; P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 197–198.

146. Malarz został sprowadzony w celu wykonania dekoracji w kaplicy Świętego Ducha w kościele Mariackim na zlecenie Jana Bonera, B. Dąbrówna, *Warsztat...*, dz. cyt., s. 368, por. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo...*, dz. cyt., s. 267–272.

147. E. Tokarczyk, *Gotycko...*, dz. cyt., s. 153, por. ołtarz św. Katarzyny z kościoła Mariackiego w Krakowie.

148. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 202, ryc. 1, 2.

149. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 202–203.

150. P. Łopatkiewicz, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540*, fot. 128. Łączony z tym warsztatem jest także poliptyk z Domaradza, którego kwatera o tym samym temacie ikonograficznym wykazuje podobieństwa kompozycyjne z powyższymi (il. 10).

zajmuje statek z grupką niewiast, o niemal identycznej formie jak na omawianych obrazach, tło natomiast stanowi górzysty pejzaż. Uwagę zwraca także sposób przedstawienia oprawców, wykazujących podobieństwo do sylwetek Żyda. Choć poliptyk z Gosprzydowej jest przyporządkowany do dzieł kręgu warsztatu mistrza poliptyku w Szydłowcu¹⁵¹, ówczesnym malarzom zdarzało się odwzorowywać pewne motywy z istniejących już dzieł¹⁵².

Retabulum dedykowane św. Mikołajowi, od stuleci związane z dziejami rzepiennickich świątyń, odgrywało zapewne ważną rolę dla lokalnej społeczności. O niezwykłej popularności tego świętego na terenach dawnej Małopolski i rozwiniętym kulcie lokalnym świadczą istniejące do dziś liczne dedykowane mu parafie i świątynie o genezie średniowiecznej. Zasięg ich występowania obejmuje tereny od obecnej archidiecezji przemyskiej po diecezję bielsko-żywiecką¹⁵³. Dodatkowo należy zwrócić uwagę, iż w obszarze łańcucha Karpat, gdzie pierwotnie dominowała ludność obrządku wschodniego, w wielu cerkwiach w strefie ikon *namestnych*

151. P. Łopatkiewicz, *Gotyckie malarstwo...*, dz. cyt., s. 84–85.

152. E. Tokarczyk, *Gotycko...*, dz. cyt., s. 156, zob. też: A. M. Olszewski, *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 64.

153. Parafie lub kościoły pw. św. Mikołaja w obrębie obecnej Archidiecezji Przemyskiej: Domaradz (par. 1359 r., kościół 1485 r.), Harta (par. 2. poł. XV w.), Grabownica (kościół 1593 r.), Kraczkowa (par. 1384 r.), Nowotaniec (par. 1462 r., kościół 1424), Niebieszczany (kościół 1440 r.), Równe k. Dukli (kościół 1352 r.), Rudołowice (kościół 1393 r.), Pruchnik (par. 1397 r., kościół 1436 r.), Tuligłowy (par. 1396 r., kościół 1393 r.), Tyrawa Wołoska (1546 r.), Wyszatyce (1419 r.), Urzejowice (XV w.) za: <http://przemyska.pl/parafie/> (12.12.2016); diecezji rzeszowskiej: Przybyszówka (ob. Rzeszów; pocz. 2. poł. XIV w.), Niwiska (kościół 1593 r.), Połomia (1447 r.), Wola Rafałowska (dawnej wezwanie św. Mikołaja), Brzeziny (par. 1501 r., kościół 1470 r.), Lubla (par. przed 1277 r.), Łężyń (par. XIV w.), Medynia Płogowska (nieistniejąca od 1826 r. kaplica) za: <http://www.diecezja.rzeszow.pl/struktura/parafie/parafie-alfabetycznie/> (12.12.2016); diecezja tarnowska: Łękawica (1. poł. XIV w.), Lubzina (parafia 1277 r., 1326 r. wzmiankowana), Żegocina (par. k. XIII w.), Tylmanowa (par. ok. 1350 r.), Bochnia (par. XIII w.), Brzozowa (par. k. XIV w.), Moszczenica Niżna (kościół XVI w.), Przyszowa (par. 1326 r.), Siedliska (kościół XIV w., par. XV w.), Skrzydlna (kościół XVI w. na miejscu poprzedniego), Tymowa (par. ok. 2. poł. XIII w.), Zgórsko (par. 1582 r.) za: <http://www.diecezja.tarnow.pl/index.php/schematyzm> (13.12.2016); archidiecezja krakowska: Biały Kościół (par. 1325 r.), Czulice (par. przed 1325 r.), Gorenice (par. 1440 r.), Liszki (par. 1254 r.), Maniowy (par. 1354 r., pierwszy kościół 1216 r.), Pcim (XIV w.), Sidzina (kościół l. 80. XVI w.), Witanowice (XIII w.) za: <http://www.diecezja.pl/parafie/lista-parafii.html> (13.12.2016); diecezja bielsko-żywiecka: Pierściec (kaplica XIV w.), Rychwałd (par. 1335 r., kościół 1. poł. XVI w.), Polanka Wielka (par. XIII w.) za: <http://diecezja.bielsko.pl/parafie/> (13.12.2016).

ikonostasu ikoną najbardziej czczonego lokalnego świętego niemal zawsze jest wizerunek św. Mikołaja¹⁵⁴.

154. Tę niezwykłą intensywność kultu św. Mikołaja należy tłumaczyć nie tylko kontekstem niesionej przez niego pomocy w sytuacji wspomnianych niebezpieczeństw. Warto bowiem zasygnalizować, iż w świadomości ludności wiejskiej, zwłaszcza rejonów pogórskich, trudniącej się głównie pasterstwem, święty ten funkcjonował jako obrońca przed wilkami zagrażającymi stadom, zob. P. Łopatkiewicz, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 105, zob. też: *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, s. 277–278.

Bibliografia (wybór)

- B. Dąbrówna, *Warsztat malarza cechowego w Polsce*, w: *Studia renesansowe*, red. M. Walicki, t. IV, Warszawa–Wrocław–Kraków 1964, s. 331–377.
- J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, Warszawa 1988.
- J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540*, Kraków 1995.
- M. Goetel-Kopfowa, *Michał Lancz z Kitzingen a krakowska grafika książkowa*, „Rozprawy i Sprawozdania MNK” 1955, s. 36–58.
- K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1926.
- F. Leśniak, *Rzemieślnicy i kupcy w Krośnie, XVI – pierwsza połowa XVII wieku*, Kraków 1999.
- P. Łopatkiewicz, *Malarstwo w Krośnie w pierwszej połowie XVI wieku*, Krosno 2007.
- K. Meisen, *Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande: eine kultgeographisch-volkskundliche Untersuchung*, Düsseldorf 1931.
- W. Mezger, *Sankt Nikolaus: zwischen Kult und Klamauk*, Ostfildern 1993.
- M. Ołdakowska, *Mikołaj jako Imago Dei i Vir Dei. Prezentacja wizerunku świętego na wybranych przykładach*, „Zeszyty Naukowe KUL” 51 (2008) nr 2, s. 57–73.
- L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 3, Paris 1958.
- M. Walczak, *Alter Christus, studia nad obrazowaniem świętości w sztuce średniowiecznej na przykładzie św. Tomasza Becketa*, Kraków 2001.
- B. Wyrozumka, *Czy Jan Olbracht wygnał Żydów z Krakowa?*, „Rocznik Krakowski” 59 (1993), s. 5–11.

Abstrakt

Paulina Chełmecka

Obrazy ze scenami legend o św. Mikołaju w zbiorach Muzeum

Książąt Czartoryskich w Krakowie. Kwestia proveniencji

i wykonawcy

W kolekcji Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie znajduje się para skrzydeł retabulum ołtarzowego, przedstawiających wątki hagiograficzne związane ze św. Mikołajem z Bari. Do zbiorów trafiły z miejscowości Rzepiennik Biskupi, położonej w okolicach Krosna. Stanowią przykład późnogotyckiego malarstwa tablicowego powstającego w prowincjonalnych warsztatach małopolskich w pierwszej połowie XVI wieku.

Ukazane na owych skrzydłach sceny *Ocalenie rozbitków na tonącym statku* oraz *Biczowanie posągu św. Mikołaja* odnoszą się do cudotwórczej działalności św. Mikołaja. Ich pierwowzorem był zapewne tekst *Złotej Legendy* Jakuba de Voragine, cieszący się od XIII wieku wielką popularnością i stanowiący źródło częstych inspiracji ikonograficznych.

Obrazy, pochodzące najprawdopodobniej z nieistniejącego retabulum św. Mikołaja, pod względem stylowym przyporządkować można kręgowi Warsztatu Mistrza Tryptyku z Klimkówki, którego działalność związana jest z Krosnem i okolicami. Twórcą łączonym z tą pracownią jest malarz Andrzej, działający w Krośnie w pierwszej połowie XVI wieku. Jego dorobek charakteryzują wpływy między innymi malarstwa i grafiki południowoniemieckiej, z którymi najprawdopodobniej zetknął się w środowisku krakowskim.

Słowa kluczowe:
poliptyk, tryptyk,
Św. Mikołaj
z Bari, malarstwo
tablicowe,
Warsztat Mistrza
Tryptyku
z Klimkówki, cuda
św. Mikołaja,
Ocalenie
rozbitków,
Biczowanie figury
św. Mikołaja.

Abstract

Paulina Chełmecka

The paintings involving scenes from the legends about St. Nicholas in the repertory of The Princes Czartoryski Museum in Krakow. The issue of provenance and authorship

Keywords:

polyptych,
triptych, St.
Nicholas of Bari,
tabular painting,
the Workshop
of the Master
of Triptych from
Klimkówka,
miracles
of St. Nicholas,
Salvaging
the castaways,
Whipping
of the statue
of St. Nicholas.

The collection of The Princes Czartoryski Museum in Krakow includes a pair of wings from a winged retable depicting hagiographical threads connected with the person of St. Nicholas of Bari. The artwork was brought to the museum from Rzepiennik Biskupi, a village situated near Krosno. The wings constitute an example of late Gothic tabular painting, manufactured in provincial workshops of Little Poland in the 1st half of the 16th century.

The scenes *Salvaging the castaways from the shipwreck and Whipping of the statue of St. Nicholas* depicted on the aforementioned wings refer to the miracle-working activity of St. Nicholas. Most probably the author drew inspiration from the text of *The Golden Legend* by Jacob de Voragine – the text, which was very popular from the 13th century and which was frequently a source of hagiographical inspirations.

The paintings, most probably deriving from the nonexistent retable of St. Nicholas, in terms of stylistics can be assigned to the circle of the Workshop of the Master of Triptych from Klimkówka, whose work is connected with Krosno and its neighbourhood. Andrzej, working in Krosno in the 1st half of the 16th century, is a painter consociated with this workshop. His works typify, among others, influences of the South-German painting and engraving, which he encountered most probably in the Krakow community.