



## Prof. Antoni Ziemia

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki

University of Warsaw, Institute of the History of Art

Krakowskie Przedmieście 26/28  
00-927 Warszawa / Warsaw, Poland  
tel. +48 22 552 04 06  
antoni.ziemia@gmail.com

Warszawa, 28.07. 2021

**Recenzja pracy doktorskiej Maszy Anny Sitek**  
**pt. *Prace Hansa Süssa von Kulmbach (zm. 1522) dla zleceńodawców w Polsce***  
**(Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński, 2021)**

### G e n e r a l i a

W swej dysertacji Masza Sitek kwestionuje tradycyjne tezy o Hansie Süsie von Kulmbachu (dalej jako HSK) jako uczniu Albrechta Dürera i Jacopa de' Barbari i o tym, że na czas wykonywania zleceń dla patrycjusza krakowskich przeniósł swój warsztat do polskiej stolicy i stał się tam protegowanym Bonerów (a konkretnie potężnego Hansa Bonera) oraz malarzem jeśli nie królewskim, nadwornym, to działającym w orbicie dworu. Nie znajdują one żadnego uzasadnienia w materiale źródłowym ani dostatecznego potwierdzenia w cechach jego twórczości, analizowanych przez autorkę. Nie jest to wszelako nowe stanowisko badawcze, bo wszystkie kwestie były przedmiotem wątpliwości i polemik już od wielu lat. Niemniej, jak sama doktorantka pisze, jej praca ma *oczyszczać przedpole dla przyszłych kompleksowych badań* i porządkować stan wiedzy o HSK oraz zamówieniach krakowskich w Norymberdze.

Ta negatywna krytyka nadmiarowych teorii ma być osadzona na pogłębionym gruncie metodologicznym. Niby walka ze stereotypami, kliszami, schematami i sloganami historiograficznymi opiera się tu na quasi-dekonstruktywizmie i (nienazwanej przez autorkę) metodologii KAD (krytycznej analizie dyskursu), ale ujawniają się one w głównym tekście książki z rzadka, przede wszystkim przy okazji różnych nacjonalistycznych teorii, czy to germanizmu, czy polonizacji HSK. Poza tym jej analiza stereotypów i konstruktów historiograficznych jest na ogół zwykłą rewizją hipotez w konfrontacji ze źródłami lub materiałem obrazowym. Wstępny rozdział o metodologii jest wprawdzie małym arcydziełem syntezy wszystkiego ze wszystkim (piszę to bez zgrzytliwości, bo naprawdę podziwiam efektowną sumaryczność tej partii książki), ale założenia metodologiczne nie znajdują zastosowania w dalszych wywodach autorki, np. niezdekonstruowany pozostał idealistyczny, sformułowany przez Erwina Panofsky'ego i Jana Białostockiego wątek rzekomej humanistycznej erudycji i renesansowego światopoglądu Dürera (co mogłoby rzutować *à rebours* na zakładaną przez autorkę produkcyjno-rzemieślniczą i niechętną teorematom postawę HSK); a przecież w swym metodologicznym wstępie wymienia ona Keitha Moxeya i jego książki.

Jednym z ważniejszych wniosków pracy Maszy Sitek jest propozycja skorygowania ram czasowych działalności Süssa. Autorka słusznie pisze: *Wysoki poziom umiejętności malarz mógł*

posiąć jeszcze przed rokiem 1500, w którym zmarł norymberski fundator jego najstarszej znanej współprodukcji. Obrazy te znamionuje silne zakorzenienie w praktyce twórczej środowiska norymberskiego (*Wolgemutowie, Katzheimer*), z której wyrastają również arcydzieła domniemanego nauczyciela Süssa, Dürera. Najpóźniej w okresie 1505–1510 powstawały już projekty witraży i obrazy tablicowe prezentujące w pełni dojrzały styl i techniczne umiejętności HSK. Masza Sitek zwraca uwagę na fakt, że nabycie obywatelstwa Norymbergi w 1511 roku nie zmieniło ani asortymentu, ani skali usług świadczonych przez jego warsztat. Słusznie podkreśla, że właśnie wówczas mistrz korzystał z ochrony prawnej Wolnego Miasta Rzeszy – Norymbergi, podejmując pierwsze zlecenie od polskich Polski (*Ołtarz Trzech Króli*). Nowym spostrzeżeniem są też trafnie wychwycone zależności od stylu Mistrza Księgi Domowej, widoczne we wczesnych rysunkach HSK. To wszystko bardzo cenne uwagi.

Bardzo wartościowym fragmentem pracy jest krytyczny przegląd stanowisk badaczy na temat warsztatu HSK oraz analiza twórczości mniej lub bardziej realnych bądź domniemanych współpracowników, uczniów-asystentów oraz kontynuatorów-naśladowców HSK.

Sitek ustala zakres pewnych dzieł Süssa dla polskich odbiorców ograniczony do trzech fragmentarycznie zachowanych nastaw ołtarzowych: *Ołtarza Trzech Króli* (Berlin, Kraków), *Ołtarza św. Katarzyny Aleksandryjskiej* (Kościół Mariacki, Kraków) i *Ołtarza św. Jana Ewangelisty* (zaginiony). Odrzuca więc zdecydowanie autorstwo *Portretu Zygmunta I* z Gołuchowa oraz – za Sabine Latą – części malarskich *Tryptyku z Pławna*, które tamta przypisała ręce Wolfa Trauta. Obala argumentację na rzecz łączenia z HSK nagrobka Fryderyka Jagiellończyka w katedrze krakowskiej, a także dwóch srebrnych relikwiarzy w skarbcach Bazyliki Mariackiej i klasztoru na Jasnej Górze. Oddala również powtarzane wielokrotnie sugestie o projektowaniu przez HSK dzieł rzeźby drewnianej, zwłaszcza partii rzeźbiarsko-snycerskich *Ołtarza św. Katarzyny* i *Ołtarza św. Jana Ewangelisty*. Z wyjątkiem *Tryptyku z Pławna*, co do którego nowej atrybucji (jak i jakiegokolwiek, dowolnej atrybucji, o czym dalej) mam zasadnicze zastrzeżenia, chętnie uznaję jej wnioski za właściwe i słuszne, dobrze definiujące „polski” zakres *oeuvre* HSK. Przegląd atrybucji i dezatrybucji wpisuje się w znaczący, „oczyszczający” sposób w polemiki, wątpliwości i kontrowersje wielu poprzednich badaczy.

Masza Sitek w swej dysertacji rozważa także potencjalne związki warsztatu HSK z warsztatami, które wytworzyły rzeźby i reliefy z kościoła św. Floriana w Krakowie, ukazujące *Chrzest Chrystusa* oraz historię św. Jana Chrzyciela oraz okazałą ramę Dürerowskiego *Ołtarza Landauera*, a także powiązania z rzeźbiarskim warsztatem Niklausa Weckmanna w Ulm. Stara się uchwycić zakres i fluktuację personelu warsztatowego, który mógłby wykonać zachowane nastawy dekorowane malarsko przez HSK, i określić profil stylistyczny oraz genezę stylu – raz jest to bardziej wpływ rzeźby szwabskiej, kiedy indziej dolnofrankońskiej, würzburskiej. Silnie eksponuje ewentualną rolę kolejnych wybitnych Norymberczyków, wśród nich np. Ludwiga Kruga, w zaspokajaniu popytu na import artystyczny w Krakowie. Te rozważania o rzeźbiarzach-snycerzach byłyby bardziej klarowne, gdybyż autorka dała po nich lub po każdej sekcji tekstu podsumowanie i ostateczne wnioski – cały ten rozdział pozostaje mało konkluzywny (napisany na zasadzie: może być tak, ale może być inaczej). Pozostawienie czytelnika we wrażeniu, że mogło być tak albo siak, nie jest dobrym zabiegiem. To zresztą wada kilku innych rozdziałów i podrozdziałów – brakuje w nich zdania lub paru zdań podsumowania i wniosków, np. po rozdziale 3.1.1. *Fragmenty dwustronnie malowanych skrzydeł retabulum* (chodzi o *Ołtarz Trzech Króli*).

Autorka stara się wypełnić lukę powstałą po ostatecznym podważeniu tradycyjnej tezy o tym, że malowane kwatery ołtarzowe z historią Jana Ewangelisty, przysłane z warsztatu HSK, wraz z zespołem reliefów z historią św. Jana Chrzyciela i grupą figuralną *Chrzest Chrystusa* (wtórnie zachowanych w kościele św. Floriania) tworzyły pierwotnie jedno wspólne retabulum dwóch świętych Janów, hipotetycznie zamówione przez Jana-Hansa Bonera do jego kaplicy w kościele Mariackim w Krakowie, w której zresztą znajdowało się też drugie retabulum autorstwa HSK, *Ołtarz św. Katarzyny*, którego zlecenie przez Bonera potwierdzone jest obecnością rodzowego herbu na jednej z tablic. Autorka rozważa, czy zleciodawcą musiał być Hans Boner, czy też mogli to być inni członkowie rodziny lub wspólnicy Bonerowskiej firmy bankiersko-kupieckiej. Wskazuje na wiele osobistości norymbersko-krakowskiego świata wielkiego kapitału, które dysponowały odpowiednimi finansami, kontaktami i koligacjami i mogły mieć motywację, by zamówić u HSK obrazy o określonej ikonografii, czy to poświęconej historii św. Katarzyny, czy św. Jana Ewangelisty. Dywaguje wreszcie nad miejscem przeznaczenia Süssowsko-Kulmbachowskich tryptyków, podważając ideę, że „musiała” to być wspomniana kaplica Bonerów w kościele Mariackim. Uważa, że pod względem liturgiczno-prawnym do ich wystawienia nadawałoby się wiele miejsc w kościołach Krakowa. O ile jej nowa rekonstrukcja wyglądu *Ołtarza Św. Jana*, oparta na technologicznych analizach układu desek (znanych z fotografii), ostatecznie ustanawiająca jego odrębność od reliefów i rzeźb *Ołtarza św. Jana Chrzyciela*, jest absolutnie przekonująca, o tyle pozostałe rozważania, dywagacje i sugestie nie przynoszą bardziej konkretnych wniosków i ustaleń.

Lektura całej dysertacji Maszy Sitek nasuwa nieuchronne pytanie, jak jej tekst ma się do obszernego artykułu w katalogu wystawy *Mistrz i Katarzyna...* (2018). Autorka powinna tę relację wyraźniej określić gdzieś na wstępie swej pracy. Nie ma tu oczywiście mowy o autoplagiacie; artykuł wprawdzie „sprzedaje” główne tezy przyszłej pracy doktorskiej, ale to ona ostatecznie daje ich szczegółowe omówienie i dostarcza tezom szczegółowej argumentacji.

### S z c z e g ó ł o w e k w e s t i e m e r y t o r y c z n e

**Analiza sygnatur HSK** jest bardzo interesująca i wnikliwa, niemniej warto nieco uzupełnić i poszerzyć uwagi o znaczeniu słowa *faciebat*, używanego zamiast *fecit*. Pozwalam sobie załączyć passus z jednej z moich książek, w którym zajmuję się słynnym mottem Jana van Eycka *Als ick can*:

„Odniesienie do Pliniusza mogło być dwojakie. Po pierwsze – do rozróżnienia czynionego, według Pliniusza (przedmowa do I księgi *Naturalis Historia*, 6), przez antycznych artystów (malarza Apellesa i rzeźbiarza Polikleta) między formułą sygnatury *fecit* a *faciebat* – między „wykonał” a „czynił”, „opracował” a „pracował”<sup>1</sup>. Takie rozróżnienie obu formuł sygnaturalnych z Pliniusza zacytował niemal dosłownie humanista i poeta z kręgu florenckich neoplatoników XV wieku, Angelo Poliziano, w *Centuria prima* swych *Miscellanea*, wydanych w 1489 roku, w odniesieniu do Lizypa kładącego swój podpis pod zaginionym portretem Seleukosa, na postumencie zachowanym wówczas w atrium domu Lorenza Melliniego w Rzymie<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, ed. K.F.Th. Mayhoff, Leipzig 1906, Praef., 6. V. Juřen, *Fecit – faciebat*, „Revue de l’art” 26, 1974, s. 27–30; S. Blake McHam, *Reflections of Pliny in Giovanni Bellini’s ‘Woman with a Mirror’*, „Artibus et Historiae” 58, 2008, s. 157–171; D.F. Boffa, *Sculptors’ Signatures and the Construction of Identity in the Italian Renaissance*, w: *A Scarlet Renaissance: Essays in Honor of Sarah Blake McHam*, ed. A.V. Coonin, New York 2013, s. 35–56.

<sup>2</sup> *Angeli Politiani Opera*, Basilea 1553, s. 264.

Najśłynniejszą realizacją takiej sygnatury *faciebat* stanie się *Pietà* Michała Anioła w Bazylice św. Piotra na Watykanie (1498–1500; MICHAEL • A[N]GELUS • BONAROTVS • FLORENT[INUS] • FACIEBA[T])<sup>3</sup>, choć formuła ta była wcześniej popularna wśród malarzy i rzeźbiarzy północnowłoskich około 1490 roku; w XVI wieku zaś stosowali ją chętnie zwłaszcza rzeźbiarze, m.in. Andrea i Jacopo Sansovino, Baccio Bandinelli i Benvenuto Cellini.

Rzec można – za Michaeliem Baxandallem – że tekst Pliniusza oferował humanistycznym pisarzom, sławiącym wczesnorenesansowych artystów, „mitologię kunsztu” (*mythology of skill*)<sup>4</sup>. *Faciebat* oznaczało pozornie prowizoryczny podpis pod dziełem pozostającym jak gdyby w trakcie pracy, niedoprowadzonym jeszcze do pełnej doskonałości i mogącym zostać jeszcze ulepszonym. Formuła ta niejako dopuszczała widza do pewnej konfidencji z twórcą, zachęcając go, by wniknąwszy w dzieło albo dopatrzeć się w nim związków idealnej doskonałości, albo zawierzył artyście, że ten ma większą jeszcze potencję, niż ta, którą widać w dziele. *Fecit* zaś – podobno używane przez starożytnych rzadziej – miało wyrażać pełną świadomość zrealizowania artystycznego kunsztu i, deklarując skończoność i perfekcję, głosić, że „lepiej już nie można”, że oto widz obcuje z absolutną doskonałością. Jednak to *faciebat* ujawniało sam trud ręki artysty, jego spodziewany w przyszłości i – jakże by inaczej – konieczny w końcu do osiągnięcia kunsztu. Pozorna deklaracja skromności była w istocie pełnym pychy manifestem mocy.

Po drugie, motto van Eycka [jak i *faciebat* u HSK] mogło być nawiązaniem do Pliniusza, piszącego o Apellesie i Protogenesie, że ten pierwszy górował nad drugim tym, że zawsze wiedział, kiedy zaprzestać pracy nad malowidłem. Stanowiłoby oznakę samoświadomej maestrii, która polega na tym, by umieć zakończyć pracę, nie doskonaląc jej w nieskończoność, w dążeniu do nieosiągalnego ideału, bo ustawiczne poprawianie grozi zepsuciem pierwotnie utrafionego dobrego rozwiązania i zniszczeniem efektu świeżości,

<sup>3</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, ed. K.F.Th. Mayhoff, Leipzig 1906, Praef., 6. V. Juřen, *Fecit – faciebat*, „Revue de l’art” 26, 1974, s. 27–30; S. Blake McHam, *Reflections of Pliny in Giovanni Bellini’s ‘Woman with a Mirror’*, „Artibus et Historiae” 58, 2008, s. 157–171; D.F. Boffa, *Sculptors’ Signatures and the Construction of Identity in the Italian Renaissance*, w: *A Scarlet Renaissance: Essays in Honor of Sarah Blake McHam*, ed. A.V. Coonin, New York 2013, s. 35–56.

Zob. też artykuły Alessandra della Latta, Nicole Hegener, Irvinga Lavina i Rudolfa Preimesbergera w: *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, (konferencja: „Der Künstler und sein Werk: Signaturen europäischer Künstler von der Antike bis zum Barock”, Berlin 2008), red. N. Hegener, F. Horsthemke, Petersberg 2013 (A. della Latta, *Storie di un imperfetto Michelangelo, Plinio, Poliziano e alcune firme di fine Quattrocento*, s. 128–141; N. Hegener, *‘Faciebat’, ‘non finito’ und andere Imperfekte Künstlersignaturen neben Michelangelo*, s. 188–231; I. Lavin, *Divine Grace and the Remedy of the Imperfect Michelangelo’s Signature on the St. Peter’s Pietà*, s. 150–187; R. Preimesberger, *Trübe Quellen. Noch einmal zu Michelangelos Signatur der Pietà in St. Peter*, s. 142–149). Artykuł Irvinga Lavina drukowany jest także w „Artibus et Historiae” 68, 2013, pp. 277–328. David Frank Boffa i Alessandro della Latta obalają historiograficzny mit o tym, że to Michał Anioł, w *Piecie Watykańskiej*, miał po raz pierwszy użyć sygnatury ze słowem *faciebat*, w nawiązaniu do Pliniusza i Angela Poliziana, i wskazują, że recepcja toposu Pliniusza była wcześniejsza i występowała w sygnaturach włoskich, wykształconych humanistycznie artystów dwóch ostatnich dziesięcioleci XV wieku. Hegener uważa, że sięganie po ten topos w sygnaturach nie miało wyrażać idei *non finito*, jak najczęściej przyjmowano, lecz ideę *paragone* między rzeźbiarzami (Poliklet) a malarzami (Apelles), połączoną z wątkiem *artifex divinus*, boskiego natchnienia artysty. Irving Lavin zwraca uwagę, że Michał Anioł w swojej wymownej sygnaturze metonimicznie stawiał sam siebie pod ochronę Marii Misericordii i jej „płaszczą łask”, na którym (a dokładnie: na wstędze na nim, na wysokości jej piersi) swój podpis umieścił (patrz dalej, rozdz. ...). Rudolf Preimesberger analizuje rozpowszechnioną przez Giorgia Vasarię (*Vità*, 1568) legendę, jakoby Michał Anioł złożył swą sygnaturę chyłkiem, pod osłoną nocy, by zaprzeczyć szerczącym się pogłoskom, iżby nie on, lecz bliżej nieznanym Lombardczyk o imieniu Gobbo dzieło wykonał. John Shearman interpretował umieszczenie sygnatury nad piersią Marii jako aluzję do jej dziewiczego macierzyństwa (J. Shearman, *Only Connect. Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, s. 236–238). — Zob. ponadto: V. Juřen, *Fecit – faciebat*, op. cit., s. 28–29; K. Weil-Garris Brandt, *Michelangelo’s ‘Pietà’ for the Cappella del Re di Francia*, w: *‘Il se rendit in Italie’: Etudes offertes à André Chastel*, Paris 1987, s. 77–199; L. Pon, *Michelangelo’s first signature*, „Source. Notes in the History of Art”, 15, 1996, pp. 16–21; P. Barolsky, *As in Ovid, So in Renaissance Art*, „Renaissance Quarterly”, 51, 1998, s. 451–474; N.E. Land, *Dante, Vasari and Michelangelo’s Pietà in Rome*, w: *Visibile Parlare: Dante and the Art of the Italian Renaissance*, ed. D. Parker, Charlottesville, VA, 1998 (Lectura Dantis, 22–23), s. 181–198; L. Pestilli, *Michelangelo’s ‘Pietà’: Lombard Critics and Plinian Sources*, „Source. Notes in the History of Art”, 19, 2000, s. 21–30; A.J. Wang, *Michelangelo’s signature*, „The Sixteenth Century Journal”, 35, 2004, s. 447–473; eadem, *Michelangelo’s self-fashioning in text and image*, PhD diss., Rutgers State University of New Jersey, 2005, s. 29–61; P. Rubin, *Signposts of Invention: Artists’ Signatures in Italian Renaissance Art*, „Art History”, 29, 2006, s. 565; D.F. Boffa, *Artistic Identity Set in Stone: Italian Sculptors’ Signatures c. 1250–1550*, PhD diss. The Rutgers State University of New Jersey, 2011, s. 1, 34, 50–52, 102–104, 143–144; R. Preimesberger, *Paragons and Paragone. Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini*, Los Angeles 2011, s. 88–99.

<sup>4</sup> M. Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting and the Discovery of Pictorial Composition*, Oxford 1988, s. 63–65.

niewysilonej inwencji. Był to wątek powtarzany przez włoskich pisarzy, między innymi Albertiego<sup>5</sup>, a po nim przez niezliczonych teoretyków nowożytnych.

A może inaczej: może owo *Als ick can* [i *faciebat* u różnych artystów wczesnonowożytnych, w tym u HSK] ma być oznaką maestrii powstrzymanej na etapie uznanym za możliwy do osiągnięcia, przy świadomości, że ideał doskonałości pozostaje tylko u Boga i w Bogu, a obraz może i musi być tylko jej przybliżeniem, tylko doczesnym jej odbiciem? Że zatem malarz i jego dzieło muszą być pokorni wobec Deus Faber, Boga Twórcy?”

Bardzo mi się podoba **nakreślenie rzemieślniczego statusu społecznego oraz stanu majątkowego HSK**, produktywności jego warsztatu i sukcesu finansowego. Wielką wartością pracy Maszy Sitek jest to, że zmienia ona tradycyjną ocenę przeciętnego statusu majątkowego HSK na *status energicznego przedsiębiorcy, sprawnie zarządzającego swoim kapitałem*. To mocne partie tej dysertacji. To zresztą daje jej nowy ważki argument za brakiem przenosin HSK i jego warsztatu do Krakowa: w tym właśnie czasie notuje się stałą i ciągłą produkcję warsztatu artysty w Norymberdze. Tylko jedna uwaga: *był wysoko ceniony przez elity jako egzekutor ostatniej woli* – to przesadne stwierdzenie, skoro istnieją raptem dwa takie przypadki: testamentów Andrzeja Kościeleckiego i księżnej Machny (Małgorzaty) Zatorskiej.

Zgadzam się także z interpretacją źródeł stwierdzającą, że *Süss zaledwie ocierał się o najwyższe sfery patronatu artystycznego. Pojedyncze okazje do sporządzenia rysunków projektowych dla Maksymiliana I zawdzięczał pośrednictwu norymberskich humanistów aktywnych w kręgu cesarskich doradców*. I że był artystą czysto miejskim, o małym kontakcie z kręgami najwyższej władzy.

W kwestii **mobilności / stacjonarności artysty** warto poszerzyć tło: na ogół to dzieła jeździły, a nie sami mistrzowie, a już z rzadka tylko ich całe warsztaty. Jan van Eyck wykonał *Poliptyk Gandawski* najpewniej w Brugii, a nie w docelowym miejscu, Gandawie. Skrzydła poliptyku nie mieściły się w tamtejszej kaplicy kościoła św. Jana (ob. Bawona), nie dawały się ustawić w pełnym rozłożeniu na płasko, tak jakby van Eyck nie był nawet na miejscu, nie dokonał wizji lokalnej i dokładnych pomiarów. Wielkie prestiżowe dzieła dla książąt burgundzkich, dwa monumentalne tryptyki rzeźbiarskie w kartuzji Champmol pod Dijon, Jacques de Baerze wykonał wcale nie na miejscu, pod książęcym okiem, w Dijon, lecz daleko od stolicy, we flamandzkim Dendermonde. Michael Pacher nie pojechał do Sankt Wolfgang w Salzkammergut, by tam rzeźbić swój słynny *Poliptyk Koronacji Marii i historii św. Wolfganga (Ołtarz z Sankt Wolfgang)*, lecz wykonał go u siebie, w tyrolskim Brunneck, w alpejskiej dolinie Pustertal, a następnie podjął się trudnego transportu przez góry, znanego nam z historycznych źródeł, a i tak trzeba było przyciąć iglicę zwieńczenia, by wpasować obiekt we wnętrze.

Podoba mi się przy tym techniczno-ekonomiczna i administracyjno-zarządcza terminologia stosowana do opisu działalności warsztatowej: producenci, koproducenci, kolporterzy, kontrahenci, konsumenci, grupa docelowa, przedsiębiorstwo, zdolność kontraktowa, dobre praktyki [biznesowe] itp.

---

<sup>5</sup> J. Białostocki, *Myśliciele...*, op. cit., s. 140

**Podróż włoska HSK:** Zgadzam się, że tzw. *południowa aura* i *wenecki kolor* w malarstwie HSK to stereotypy, puste slogany. Nie da się udowodnić ani podróży artysty do Italii, podobnie nie istnieją żadne konkretniejsze przesłanki do ustanawiania jego wędrówki czeladniczej, ani do Włoch, ani po regionach niemieckich, np. Górnej Nadrenii.

### O technice malarskiej

*Unikatem w oeuvre malarza jest ... praca portretowa [powinno być: portret rysunkowy] w technice rysunku czarnym sztyftem, farbami akrylowymi i gwaszem.* To rzeczywiście unikat, bo żywice akrylowe zostały wynalezione w latach trzydziestych XX wieku, a na rynku pojawiły się w latach pięćdziesiątych, najpierw w Stanach Zjednoczonych i Meksyku, a potem w Europie.

I o tym samym obrazie czytamy: *bezpośredniość i intensywność jego [modela] spojrzenia, epatującego skupioną uwagą.* To są nieuprawnione subiektywne wrażenia. Ja w tym portrecie widziałbym nierozgarniętego chłopaka o kusym spojrzeniu zezowatych oczu, z jednym okiem wyłupiastym, w niedobranym, za małym berecie 😊.

Deski topolowe jako podobrazia u Dürera – to nie tylko wymienione przez autorkę dwa obrazy (*Młoda wenejanka* i *Madonna z czyżykiem*, oba w Berlinie), ale przede wszystkim *Święto różańcowe* w Pradze.

W ciekawym skądinąd rozdziale o konstrukcji *Ołtarza św. Katarzyny* pojawia się ważne dla rekonstrukcji jego pierwotnego kształtu pytanie o przyczynę obecności bądź nieobecności kołków mocujących w deskach skrzydeł. Jednakże przeczący rekonstrukcji układ tablic w poliptyku problem tych kołków montażowych wrośniętych w strukturę drewna tablic (a więc najpewniej pierwotnych albo bardzo starych), lecz występujących tylko w górnych i/lub dolnych krawędziach niektórych tylko tablic – nie został rozwiązany. Pomysł, że mogą być pozostałością wczesnych wtórnych napraw niczego nie tłumaczy, bo autorka nie wyjaśnia, jakie to naprawy lub zmiany mogłyby nastąpić, żeby kształt i rozmieszczenie kołków było uzasadnione. Hipotezy rekonstrukcji nie ratuje założenie zastosowania przez HSK ram roboczych, czyli tymczasowych, służących do wykonania malatury i do transportu, wymienionych na docelowe już na miejscu. Także przy takim założeniu problem kołków pozostaje w mocy. Sama zresztą autorka to przyznaje.

Używanie zaprawy kredowo-klejowej *było regułą* nie tylko w *Norymberdze około 1500*, ale też wszędzie indziej na Północy, i nie tylko ok. 1500, ale w wiekach od XIII do XVI. Istniały wyjątki, jak *Święto Różańcowe* Dürera, gdzie grunt jest włoski, gipsowy. Autorka, oczywiście, to wie, ale źle, myśląco formułuje tę myśl w rzeczonym zdaniu. Może to powodować nieporozumienie w odbiorze tego fragmentu tekstu.

*Podrysowania obrazów Süssa nie były przedmiotem systematycznego studium. Podczas realizacji mojego projektu nastąpił skokowy przyrost materiału wizualnego w stosunku do bazy, która służyła za podstawę dotychczasowym próbom interpretacji.* — Niestety, dalsza analiza podrysowań nie bardzo jest wnioskodawcza ze względu na zbyt skąpy materiał porównawczy (obrazy HSK poddane badaniom IR i IRR). Autorka daje też za mało ilustracji fotografii IR lub reflektogramów.

I dalej o podrysowaniach: *Kolejne ważne zastrzeżenie dotyczy nie zawsze konkluzywnej identyfikacji samego medium rysunkowego. Pod tym względem dorobek Süssa stwarza wprawdzie o tyle*

*niewielkie ryzyko błędu, o ile we wszystkich analizowanych obrazach bezsprzecznie dominują linie nanoszone płynną, stosunkowo rzadką farbą... Dalszych studiów porównawczych wymagają natomiast ślady odmiennej metody uwidocznione w podczernieni na niektórych kwaternionach krakowskich. Aleksandra Hola rozpoznaje tam miejsca „poprawione suchym narzędziem” lub wykonane „czarną kredą”. Jak się te stwierdzenia mają do standardowych procedur? Podstawowa technika podrysowania w XV-XVI wieku była do 1470/1480 oparta na materiale płynnym – farbie wodnej (atramencie węglowym albo żelazowo-galusowym), a w partiach geometryczno-architektonicznych na ryciu stylusem w gruncie. Metodę "mokrą" stosowano długo, co najmniej do lat 20./30. XVI wieku, w Niderlandach i Niemczech. Ok. 1470 Memling wprowadził podrysowanie suchym narzędziem – kredą węglową (z węgla drzewnego) / sztyftem węglowym / sztabką czarnej kredy – i to stało się główną metodą podrysowywania kompozycji w malarstwie niderlandzkim i północnym. Łączono też nową technikę ze starą: 1/ rysunek suchą kredą węglową w konturach uzupełniano rysunkiem pędzlem, wodną farbą z węgla drzewnego, zwłaszcza w szrafowaniach modelunkowych lub jako formę lawowania (np. Lucas van Leyden, *Tryptyk Sądu Ostatecznego* w Lejdzie, 1526–1527); 2/ wykonany najpierw rysunek suchą kredą/sztyftem węglowym pociągano - w ramach poprawek lub dla wzmocnienia jego duktu - liniami i kreskami farby nakładanymi pędzlem lub piórem (np. Hans Memling, *Maerten van Nieuwenhove*, 1487; Hans Holbein St.; Jan Polack, liczne monachijskie retabula; Dürer, *Święto Różańcowe*; Cranach; Hans Schaufelein; Mistrz z Messkirch, etc.). A jak jest tutaj? Trzeba wyjaśnić i sprecyzować sytuację.*

*Nie są mi znane – pisze doktorantka – wyniki żadnego testu, który przyniósłby jednoznaczną odpowiedź na pytanie o kolejność nakładania przez niego imprimatury i podrysowania — Jak to? Przecież Aleksandra Hola w katalogu wystawy *Mistrz i Katarzyna* podaje wyraźną informację: wprawny rysunek na złoto-ugrowej imprimaturze.*

*... podrysowanie nie jest samoistnym, zamkniętym w sobie aktem kreacji, lecz raczej procesualnym działaniem, przechodzącym płynnie w czynność malowania – Nieprawda, podrysowanie bywało rysunkiem okazowym (*vidimus*), a malarz nie przechodził od razu ani płynnie do malowania.*

Podrysowania w *Ołtarzu św. Katarzyny*. Kształty sukni św. Katarzyny zostały najwyraźniej przeniesiona z rysunku warsztatowo-wzornikowego – albo mechanicznie (metodą *calcare* lub *spolvero*), albo odręcznie (tu chyba jednak mamy do czynienia z tą drugą opcją, „z wolnej ręki”), i wyrysowana dokładnie przez mistrza dla wykonawców warstw malarskich. Reszta IR też pokazuje tę drugą sytuację precyzyjnego podrysowania (z wyjątkiem twarzy), co mogłoby sugerować znaczny wkład pomocników warsztatowych w wykonie dzieła; czyżby oglądane dziś warstwy malarskie stanowiły w znacznej mierze pracę warsztatową? Takie sytuacje w malarstwie niderlandzkim są wcale częste. Gerard David, w *Ołtarzu św. Anny* (1506) podrysował twarz Marii i postać Dzieciątka swobodnie i bardzo ogólnie, natomiast suknie Marii i Anny, jej twarz, figurę Antoniego Eremitę oraz obrazy w predelli określił rysunkiem niezwykle regularnym, stąd te partie uznawane są za wytwory warsztatowych asystentów. Joos van Cleve, w *Poliptyku św. Rajnolda* (1515–1516) wprowadził superprecyzyjne podrysowania (wraz z literowym oznaczeniem kolorów, niewątpliwie na potrzeby pomocników mających położyć warstwy farb, zaś w eksperymentalnej próbie naśladowania stylu Leonarda da Vinci, w pełni własnoręcznym obrazie *Jeżus i Jan Chrzciciel jako dzieci* z Chicago, podrysował figury tylko konturowo, ogólnie i swobodną kreską.

W przypadku portretów HSK autorkę zastanawia *niewielka ilość czytelnych śladów [podrysowania] w obrębie samych twarzy*. Nie ma się nad czym zastanawiać, to nie kwestia czytelności lub nieczytelności podrysowania, lecz po prostu częsta metoda podrysowywania twarzy w portretach – tylko w ogólnych konturach i zarysach, służąca jedynie lokalizacji nosa, ust, oczu, brwi i obrysu twarzy. Metoda zdecydowanie częstsza w XV–XVI wieku niż precyzyjne rozrysowanie szczegółów fizjonomii i (poprzez szrafowania) modelunku światłocieniowego.

Autorka pisze też o procedurach podrysowywania tak: *Inną możliwością jest procedura, w której wykonanie pędzlem ostatecznie wiążącego podrysowania poprzedzał szkic suchym medium, prowadzonym na podobrazii z niewielkim naciskiem ręki. Niepotrzebne później ślady pierwotnego narzędzia bywały usuwane lub ulegały zatarciu w trakcie malowania, tak że wykrywalność tej znanej ze źródeł praktyki, być może obiegowej, jest sporadyczna.* — Niby jak? wydrapywane, wyskrobywane? Przecież nie! Po prostu były zamalowane, nieujawniane w warstwie farb. No może w tym sensie, że „same się usuwały”, gdy malarz ciągnął po nich linie pędzlem. Wiem, że to określenie „usuwanie śladów” pierwszego podrysowania pojawia się w literaturze (np. u Ingo Sandnera), ale w właśnie w tym, opisanym przeze mnie znaczeniu. I nie jest to procedura *wykrywana sporadycznie*. Ten sposób działania dobrze znamy z malarstwa niderlandzkiego XV–XVI wieku, nie jako coś wykrywanego tylko sporadycznie, lecz jako powszechną normę.

Dalej czytamy: *Do świadectwa pracy zespołowej w ustandaryzowanym procesie warsztatowym. Do takich wyznaczników zalicza się jednolitą szczegółowość i precyzję podrysowania na całej powierzchni skrzydeł retabulum, niekiedy porównywalną z samodzielnym dziełem rysunkowym lub graficznym<sup>1138</sup>. Od pomocników oczekiwano spolegliwego wypełnienia pól tak powstałej „kolorowanki”.* — Z tym bywało różnie. To zbyt uproszczony schemat. Uważa się na przykład, że Rogier van der Weyden sam naniósł dość precyzyjne (jak na niego) podrysowanie na deski *Sądu Ostatecznego z Beaune*, przed swym wyjazdem do Włoch w 1449/1450 roku, po to by pomocnicy pod jego nieobecność mogli pracować dalej nad poliptykiem i nakładać warstwy farb, co by odpowiadało sytuacji opisywanej przez Autorkę. Ale już Memling w swoim florencko-gdańskim *Sądzie* wykonał bardzo precyzyjne – z wyjątkiem twarzy w portretach – podrysowania: jedne regularne, przeniesione z rysunków wzornikowych (w partiach figur „kanonicznych”, jak Chrystus, Maria, św. Jan Chrzciciel i niektórych aniołów); inne o gęstym, splątanim dukcie linii i kresek, ale dukcie nieregularnym, wynikającym z metody prób i błędów (partie demonów i niektórych aniołów oraz potępionych). A nikt nie kwestionuje jego wyłącznego autorstwa, nawet przy tych podrysowaniach „sztancowych”. Jeszcze wyraźniej pokazują to przykłady dokładnego, precyzyjnego i jednolitego podrysowania u van Eycka czy Dürera (jego „Chrystusowy” *Autoportret monachijski*, który z natury gatunku musiał być dziełem w całości własnoręcznym).

Podrysowanie pod postacią św. Kosmy na skrzydle *Ołtarza św. Mikołaja*: *dobrze widoczne w podczerwieni, niebywale śmiałe i wyraziste pociągnięcia pędzla w partii płaszcza nie łączą się w logiczną całość ze strefami szrafowań.* — A czemu miałyby się łączyć? Nie musiały. To nie był wcale wymóg, żeby kreski szrafowania dochodziły dokładnie do linii zaznaczających krawędzie fałd.

*Powstaje wrażenie informacyjnego chaosu, jak gdyby nadmiaru konkurencyjnych środków, które w większości i tak nie przełożyły się na finalne rozwiązania.* — No nie, to jest akurat bardzo porządne, sensowne podrysowanie.



Autoportret monachijski Dürera pochodzi zapewne z ok. 1509/1510, już po podróży włoskiej, a 1500 jest datą Roku Jubileuszowego (istnieje bogata literatura polemiczna na ten temat). Z drugiej strony dokładne podrysowanie takie jak w *Salvatorze Mundi* z Met. Mus. i *Madonnie z Dz.* z KHM (1503) mogłoby wskazywać na czas powstania ok. 1500.

*Efekt czystych i lśniących kolorów malarz osiągał zarówno przez ich mieszanie, jak i w drodze nakładania przejrzystych laserunków na matową podmalówkę — jeśli czyste kolory, to już nie mieszanie – logika! Co z czym ma tu być zmieszane?*

O spoiwach Masza Sitek pisze: *wyniki analizy metodą spektroskopii w podczerwieni (FT-IR) przeprowadzone na cyklu św. Katarzyny pozwoliły potwierdzić identyfikację techniki malarza jako temperowej*. — To nie jest tempera. Tłusta tempera (o której autorka pisze dalej), czyli emulsja wody w oleju, zwł. modyfikowana dodaniem żółtka (tempera jajowa), to zupełnie co innego niż *tempera* (czysta, chuda). A skoro laserunki były na spoiwie olejnym (*do wykończenia malowideł posłużyła laserunkowo aplikowana farba zawierająca spoiwo olejne*) to wszystko razem jest techniką mieszaną albo temperowo-olejną. Trzeba napisać w jakich partiach i do jakich zadań stosował tłustą temperę, a gdzie kładł farbę olejną (czy tylko w wierzchnich laserunkach?).

*Jest możliwe, że analogiczne olejne laserunki nie zachowały się na kwaterach dawnego krakowskiego tryptyku Pokłonu trzech króli — Ależ laserunki się tam zachowały, w berlińskiej tablicy z Pokłonem.*

*Przed wszystkim jednak tego rodzaju farby, wytwarzane przez zmieszanie jajka, oleju i pigmentów, powinny być traktowane jako „silnie nieliniarne systemy”, których właściwości są wypadkową bardzo złożonych oddziaływań między poszczególnymi komponentami, przez co sama identyfikacja spoiwa nie daje jeszcze ich adekwatnego opisu.* — Skoro składnikami są jajko+olej+pigmenty to jest to tempera jajowa (tu brakuje jeszcze kleju kazeinowego lub roślinnego i wody). Typowy schemat jest taki: 1/ chuda tempera = emulsja oleju w wodzie: 3/4 kleju + 1/4 oleju; 2/ tłusta tempera = emulsja wody w oleju: 1/2 kleju + 1/2 oleju; 3/ tempera jajowa = emulsja oleju w wodzie: 3/4 kleju + 1/4 oleju + 1 jajko (żółtko samo lub żółtko z białkiem + skorupka); 4/ tempera żywiczna, modyfikowana terpentyną wenecką = emulsja oleju w wodzie : 3/4 kleju + 0,75/4 oleju + 1/4 terpentyny. HSK musiał stosować tę drugą lub/i trzecią temperę – którą?

*Udział składników lipidowych w spoiwie (ewentualnie z żywicznymi dodatkami) zmieniał się zapewne w zależności od konkretnej czynności malarskiej, którą mogło być również np. zdobienie nieruchomych części konstrukcyjnych predelli — Inne przykłady poproszę, bo obudowa predelli niewiele nam mówi. Gdzie w partiach malarskich HDSK używał spoiw lipidowych, a gdzie żywiczno-olejnych?, jak się te proporcje zmieniały? etc. Jeśli konsekwentnie stosował farby temperowe jajowe lub temperowe tłuste w dolnych warstwach malarskich, a laserunki kładł farbami olejnymi, to byłby to sposób malowania standardowy, daleki od eksperymentowania, taki jak np. u wczesnych Wenecjan, gdzie przykładowo kładzie się raz temperowe, a raz olejne farby w zależności od plamy koloru i od warstwy. Czyli teza o systemach nieliniarnych, których właściwości są wypadkową złożonych oddziaływań między komponentami, jest nieprawdziwa. Ponadto termin systemy nieliniarne, (lepiej mówić nieliniowe) nie został tu zastosowany precyzyjnie. W rzeczywistości fizycznej wszystkie układy są nieliniowe, gdyż liniowość zakłada wyśrubowane warunki początkowe, w tym wymóg nieograniczenia żadnej ze zmiennych układu. Modele układów*

liniowych mają charakter czysto abstrakcyjny, matematyczny, ale są użyteczne w analizie matematyczno-fizycznej i obliczeniach.

Malarstwo Süssa bywa też określane mianem tłustej tempery (*tempera grassa*), której własności reologiczne nie różnią się generalnie od „zwykłej” tempery. — Jak to nie?! Nie różnią się bardzo od spoiwa olejnego.

W każdym razie bezzasadne jest łączenie opiewanego w historii sztuki, niedoścignionego w późnośredniowiecznej Norymberdze, „włoskiego poloru” Süssa z jego rzekomo olejną techniką. — Skoro laserunki są u niego olejne, to ta technika jest naprawdę olejna z „podkładem” żywicznym. A bezzasadne jest to przede wszystkim dlatego, że olej jest stałą, pradawną tradycją Północy właśnie (XI–XIV w.), przetrwała w sposób ciągły w malarstwie niderlandzkim i północnoniemieckim XV wieku, przeszczepioną dopiero 1460–1510 do Włoch, zwł. Wenecji. „Olejność” spoiwa nie przesądza więc nijak o italianizmie czy „nordyzmie” techniki.

### O modelunku i komponowaniu figur

Pojawiają się w tekście dziwne konstatacje: *Interesujący jest brak zainteresowania Süssa „nowoczesnymi” efektami chiaroscuro lub sfumato.* — A dlaczego miałby się interesować *sfumato*, skoro nikt w Niemczech tego nie robił (dopiero uczynił to Joos van Cleve w Niderlandach, i to późno, ok. 1525–1530)? I co znaczy, że nie interesował się *efektami chiaroscuro*? Luminizmem? Kontrastowym światłocieniem? Przecież w ogóle to stosował światłocienie, jak każdy malarz nowożytny. I właściwie jakie wnioski płyną z tego „stwierdzenia”?

Albo inny przykład: *Tak notoryczne – i zarazem „bezkarne” w wymiarze estetycznym – urąganie zasadom anatomii tłumaczy się świadomym kultywowaniem indywidualnej maniery.* — A niby skąd wtedy kanon proporcji? Jeszcze go na Północy nie było; Dürer nie opracował jeszcze i nie wydał *Czterech ksiąg o proporcji ludzkiej*. HSK więc nie mógł niczemu „urągać”... Teza o *świadomym kultywowaniu indywidualnej maniery* nie może więc być oparta na jakimś domniemanym lekceważeniu systemu proporcji.

Autorka rozważa (krytycznie i negująco) kwestię *przypisania Süssowi dwufazowej metody konstruowania figur – najpierw ich anatomicznego rdzenia, a dopiero w następnym kroku kostiumu.* — Warto wprowadzić informację, kto i kiedy tę metodę wprowadził w teorii i praktyce, oraz podkreślić, że jest to metoda włoska. W zasadzie była opisywana (Alberti i in.) jako trójfazowa: szkielet, ciało (mięśnie i skóra), szata.

Kwestia *scorci*. Süss wykorzystał tu chętnie powielany schemat, pozwalający artystom wykazać się *uchwyceniem dwóch leżących trupów w trudnym skrócie perspektywnym i „werystycznym” oddaniem zmian pośmiertnych.* — Pomijając już niezręczność sformułowania („artyści chwyтали trupy”), nie bardzo wiadomo, o co chodzi autorce: Czy ma na myśli ogólny schemat ciał męskich ujętych w ostrych *scorci* (Pisanello, Uccello, Mantegna, Hans Baldung *Der behexte Stallknecht*), czy tylko, jak to jest w tym zdaniu, motyw zwłok ukazanych w skrócie perspektywnym (jak w Chrystusie z Brery Mantegny)? Jeśli to drugie, to jakie są przykłady na popularność tego ujęcia? (Poza tym u HSK tylko jeden mężczyzna widnieje w takim skrócie).

**Formuła welsch/wälsch w sztuce i teorii sztuki w Niemczech.** Autorka pisze: *Od czwartej dekady XVI w. określenie „włoski”, welsch, było sporadycznie używane w opisach importowanych form detalu architektonicznego, nie zaś jako określenie stylowe w ścisłym sensie. Publiczny, tj. przeznaczony dla czytelnika dyskurs estetyczny nie miał miejsca przed 1530 r.* — Mam co do tego twierdzenia następujące wątpliwości:

1. Inaczej to widzieli Paul Crossley i Ethan Matt Cavaler w analizowanej przez nich opozycji „stylu germańskiego” (stylu o ornamentyce floralnej i arboralnej) oraz „niemieckiego witruiantyzmu” (począwszy od patronatu Wilhelma von Reichenau, biskupa Eichstätt, oraz traktatu Matthäusa Roriczera/Roritzera, *Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit / Die Geometria Deutsch*, (Ratyżbona 1486 i kolejne wyd. 1488) wobec stylu welsch/wälsch. Dla tych badaczy zjawisko jest wcześniejsze, zainicjowane już w latach 80. XV wieku, a rozwinięte w pełni ok. 1500.
2. Nie należy lekceważyć detalu architektonicznego, bo to on w znacznej mierze wyznacza swoistość danego stylu. Ludzie widzą w architekturze i sztuce odrębność ornamentyki i detali, a dopiero potem ewentualnie zaczynają dostrzegać odrębność konstrukcji i struktury. Jeśli o renesansowym detalu mówiono welsch/wälsch, to to już wystarczająco świadczy o zaistnieniu świadomości nowego stylu.
3. Moim zdaniem, nie da się odróżnić potocznego słowa welsch od welsch jako terminu/pojęcia kulturowego. Potoczne welsch, mające jeszcze genezę w Althochdeutsch (VIII–XI w.), oznaczało w języku potocznym to, co romańskie, galijskie, włoskie, i funkcjonowało w powszechnym użyciu. Welsch jako określenie form sztuki włoskiej bądź italianizmu mogło po prostu wynikać z wnikania słowa potocznego do języka artystów, ich protektorów i odbiorców.
4. Trzeba by dokonać niełatwego rozróżnienia między welsch = włoski a welsch = italianizowany, włoski w stylu, lecz używany przez Niemców.

(A przy okazji, czy istnieje dyskurs inny niż publiczny?)

**Krytyka teorii o domniemanym protektoracie Hohenzollernów nad HSK.** Zgadzam się, naprawdę nie wiemy jak było, więc kwestia ta jest tylko życzeniowym wymysłem dawniejszych badaczy. Słusznie więc pisze autorka: *Wątek Hohenzollernów w studiach nad Süssem zawiera zbyt wiele niewiadomych, by rzucić więcej światła na NIEZNANYCH aktorów i okoliczności krakowskich zleceń. Przedwczesne są zwłaszcza spekulacje, czy Süß dzięki pośrednictwu Hohenzollernów rozpoczął działalność dla dworu w Krakowie, jeszcze zanim wyrobił sobie nazwisko na miejscu, w miejskim środowisku Norymbergi.*

Z rozważań autorki o **ikonografii Ołtarza św. Katarzyny** wynika dobitnie, że w szafie głównej musiała być przedstawiona scena *Mistycznych zaślubin* świętej; czemuż autorka nie pisze tego wprost?

**Kwestia rzekomej bizantynizacji.** Autorka pisze: *...mistrz sięgał po erudycyjne rozwiązania w rodzaju aluzji do konwencji bizantyńskich i recypujących je dzieł sztuki zachodniego średniowiecza. Tak też „reprodukcja” ikony Matki Boskiej na kwaterze Nawrócenie św. Katarzyny kojarzy się z typem hodegetrii lub glykophilousy, albo jednej z wykształconych na kanwie ich obu, włoskich parafraz z XIII–XV w.* – Po pierwsze, to nie jest reprodukcja ikony. Ten obrazek w obrazie po prostu nawiązuje do powszechnego typu Madonny z Cambrai, otoczonej kultem italo-bizantyńskiej ikony z ok. 1340 w katedrze w Cambrai, zwanej *Madonną z Cambrai*, sprowadzonej z Rzymu

w 1440 roku, trawestowanej przez Rogiera van der Weydena, Petrusa Christusa, Hayne'a de Bruxelles, Dircka Boutsy, Gerarda Davida, w dziełach których wizerunek utracił italo-bizantyński charakter, choć może zachował śladową świadomość starodawności tego typu obrazowego. Już wcześniej typ Maria Elousa wystąpił u Jana van Eycka w *Madonnie przy fontannie* w Antwerpii (KMSK). Współcześnie z HSK temat powielali malarze niderlandzcy: Massys, Gossaert. Ale również dobrze ogólnym źródłem mogły być ujęcia włoskie, np. Sano di Pietro, Vincenzo Foppa, Mantegna, Rafael etc. Typ ten występuje też u Dürera (miedzioryt z 1513) oraz w kręgu Cranacha (*Gnadenbild Mariahilf* z Innsbrucka) - oczywiście już później. W rzeźbie też są przykłady: Leinberger, Michael Erhart. Nie można mówić o świadomej "bizantynizacji" czy nawrocie do bizantyńskich konwencji, takiej świadomości obrazowej tradycji Bizancjum nie było, chodziło co najwyżej o "starodawność", "starożytność", pradawność chrześcijańską. A po drugie, obraz w obrazie w tym przypadku to wcale nie jakieś wielce "erudycyjne" rozwiązanie, lecz najprostsze, najbardziej dosłowne przeniesienie motywu z tekstu legendy (mnich pokazuje w niej Katarzynie obraz, a ona się nawraca). Formuła obrazu w obrazie w 2. połowie XV i początkach XVI wieku była powszechna i najczęściej banalna: obrazy Madonny malowane przez św. Łukasza, wizerunki retabulów i obrazów ołtarzowych w rzeźbie i malarstwie miniaturowym i tablicowym, zwł. w scenach cudownych mszy, np. św. Grzegorza, czy w przedstawieniach sakramentów.

**Kwestia kryptoportretowości.** Autorka pisze: *Suma tych spostrzeżeń kusi do wejścia na grząski grunt, jakim są spekulacje o obecności tzw. kryptoportretów lub portretów identyfikacyjnych (Identifikationsporträts) w obrazach ołtarzowych Süssa... — 1) Skoro to grunt grząski, to może lepiej nań w ogóle nie wchodzić! 2) Analogią mają być potwierdzone archiwalnie kryptoportrety ulmskiego handlowca Lauxa Hutza (zm. 1520) i członków jego rodziny na skrzydłach tryptyku malowanego przez Martina – ta kryptoportretowość jest tu problematyczna: widzimy dwa regularne portrety jawne, tyle że postacie poprzez obecność nimbów i powiązanie gestem ze świętą sceną (dwie rodziny: św. Anny i Marii) przyjmują rolę postaci z historii świętej: na lewym skrzydle Laux Hutz jako Zebedeusz, jego wnuczka stryjeczna Katharina Gienger jako Maria Salome; na prawym skrzydle jego kuzyn Matthäus Luppin Mł. jako Alfeusz i jego żona Ursula Gienger jako Maria Kleofasowa. Są to raczej pseudo-kryptoportrety lub pozorne kryptoportrety. Tym samym nie mogą one stanowić analogii czy podstawy dla ewentualnego identyfikowania domniemych ukrytych portretów u HSK. 3) Autorka stwierdza, że nie są znane podobizny Bonerów, które mogłyby kojarzyć się z aparycją uczestnika Dysputy [św. Katarzyny]. No to nie ma o czym mówić i pisać! Po co dywagować dalej!*

**Rekonstrukcja pierwotnego układu i wyglądu tablic Ołtarza św. Jana Ewangelisty** to własny wkład doktorantki w badania nad HSK, choć swe rozpoznania opublikowała już wcześniej w 2018, w katalogu *Mistrz i Katarzyna*, no ale bez szczegółowej argumentacji. Słusznie odrzuca ona dawną koncepcję jednego wspólnego retabulum, zawierającego malowane tablice z historią Jana Ewangelisty oraz rzeźby i reliefy z historią Jana Chrzyciela, pomieszczonego w kaplicy Bonerów w kościele Mariackim (Max Loßnitzer 1912, Wojciech Marcinkowski 1986, 1988, 2001/2002, 2007). Za innymi zaś badaczami Masza Sitek przyjmuje (słusznie), że wszystkie cztery zachowane malowidła sąsiadowały ze sobą w tym samym widoku retabulum. Przeprowadzona przez nią analiza fotografii archiwalnych pod kątem układu desek w tablicach i zróżnicowanych kształtów ich górnych zakończeń prowadzi ją do zrewidowania zakładanej dotychczas kolejności scen, opartej wyłącznie na narracji literackiej. W tym nowym rozmieszczeniu dwa epizody okazują się zamienione miejscami względem tekstu *Legenda aurea* i niemieckiego lekcjonarza

*Der Heiligen Leben. Można to jednak ... erudycyjnym programem tego konkretnego dzieła. Sekwencję przestawień rozpoczyna, zaraz przy lewej zewnętrznej krawędzi całej odłony, wyobrażenie św. Jana spoczywającego z zamkniętymi oczami na piersi Chrystusa, skąd według średnio-wiecznych traktatów miał chłonąć niebiańskie sekrety przekraczające ludzkie pojmowanie. Rekonstruowane ensemble obrazów zamyka ponownie wizerunek Ewangelisty, tym razem jako tego, który widzi i rozumie rzeczy zakryte, uprzywilejowanego świadka odwiecznych i eschatologicznych prawd objawionych mu w apokaliptycznej wizji na Patmos. — Pomysł ciekawy, ale nie dowiedziony, np. tym że gdzieś indziej wystąpiła taka inwersja scen z takim przesłaniem. Myślę, że zdecydowały w tym przypadku raczej względy kompozycyjne, tj. chęć ujęcia narracji obrazowej w klamrę, wyznaczaną przez figury św. Jana. Chwilę potem zresztą autorka przedstawia zupełnie inną koncepcję: *Jednostkowy charakter ma natomiast niebanalny pomysł rozpoczęcia opowieści obrazem Wieczernika, by zakończyć ją przy ołtarzu, sprzed którego święty w ponadnaturalny sposób odchodzi na ucztę Chrystusa w wieczności. Eucharystyczna klamra powinna być czytelna dla odbiorcy, który zaczerpnął dobrą lekcję z późnośredniowiecznych legendarzy. Słuszne jednak jest wskazanie (podane za Wojciechem Marcinkowskim), że decyzja o uwzględnieniu Ostatniej Wieczerzy w indywidualnym cyklu apostoła nie była rutynowa, lecz na tle ówczesnej ikonografii historii Jana Ewangelisty rzadka.**

Mniej mnie przekonuje **interpretacja predelli z Zejściem św. Jana do grobu**. O ile wskazanie na połączenie dwóch wątków: sepulkralnego (grób) i eucharystycznego (ołtarz) jest nie od rzeczy (choć należało wspomnieć o pradawnej chrześcijańskiej symbolice ołtarza jako *sepulchrum Christi*), o tyle rozważania o wizerunku ołtarzowego antependium umieszczonego w predelli na zasadzie obrazu w obrazie wydają się wysilone, przesadne, nazbyt sofistyczne: *Unaocznieniu zjednoczenia życia Jana z powszechnymi dziejami Zbawienia posłużył obraz w obrazie. Odmalowując zdobiące ołtarz antependium, Süß uobecnił na nim ukrzyżowanego Chrystusa wraz z figurami Marii, samego apostoła i innych świętych. Archaizujące, rytmicznie uszeregowane postaci na abstrakcyjnym krwistoczerwonym tle intensyfikuje sakralną, pozaziemską aurę, konotując zarazem sakramentalną krew Nowego Przymierza. Pośrodku całej predelli znalazła się podwójna reprezentacja Ewangelisty. Jego fizyczna osoba przesłania część sceny pod krzyżem w taki sposób, że widoczny pozostał głównie jego własny wizerunek, w pozie wyrażającej najwyższą boleść. Tym samym w przedstawieniu przedziwnej śmierci Ewangelisty malarz zawarł wizualizację jego *compassio*, współdziału w Męce, równoznacznego z mentalnym doświadczeniem męczeństwa i pićciem tego samego kielicha, który przyjął Odkupiciel. Jednocześnie naczynie używane przez Jana podczas mszy również znajduje się na osi kompozycji, umieszczone przed stojącym na mensie relikwiarzem skrzyniowym. Dekorację kasety z szeregiem figurek w arkadkach rozplanowano tak, że z czaszy kielicha zdaje się wylaniać wyobrażenie Marii prezentującej nagie ciało Dzieciątka. Tę ostatnią formułę odczytuje się zaś powszechnie jako symbol realnej obecności *corpus Christi*. Ten transsubstancjacyjny sens wydaje mi się ty zbyt wymyślny i po prostu wymyślony, zmyślony. I dalej: *Gdziekolwiek by nie stało retabulum malowane przez Süssa, jego regularnym widzem musiał być co najmniej jeden duchowny odprawiający Eucharystię w intencjach fundatora. Mając predellę na poziomie oczu, mógł dać się wciągnąć w grę zwierciadeł, „przeglądając się” w modelowej sylwetce Jana, który z kolei naśladował historyczny akt swojego Mistrza w Wieczerniku i równocześnie partycypował w wiecznym kapłaństwie Mesjasza. Tyle że – kto powiedział, że kapłan miał akurat predellę na wysokości wzroku, gdy dokonywał aktu Podniesienia; to wcale nie jest oczywiste.**

Autorka niewątpliwie słusznie odrzuca z oeuvre HSK **dawne, niepotwierdzone dokumentalnie atrybucje**.

Przypisywanie mu **projektu płyt nagrobka kardynała Fryderyka Jagiellończyka** w katedrze krakowskiej rzeczywiście opiera się na zbyt wątych analogiach formalno-stylowych. Słusznie też Masza Sitek nie wierzy w teorię drewnianego modelu, na podstawie którego odlano płytę czołową nagrobka i którego autorem miałby być Mistrz Madonny Norymberskiej (Heinz Stafsky i Alfred Schädler); teoria ta była już kontestowana wcześniej, przez Christiana Baura i Alexandra Löhra. Stylistyczny związek HSK z Mistrzem Madonny Norymberskiej oraz z rzeźbiarzem części snycerskiej *Ołtarza św. Anny* (nazwijmy go roboczo Mistrzem Ołtarza św. Anny) jest co najmniej wątpliwa. Zgadzam się, że są to wszystko odrębne osoby, niepozostające w bliższej relacji ze sobą. Natomiast uznanie przez autorkę tezy Franka M. Kammela o bliskim związku płyt nagrobka Fryderyka Jagiellończyka ze snycerzem-rzeźbiarzem oprawy *Ołtarza Landauera* (w którym domniemywano Ludwiga Kruga) jest moim zdaniem zbyt pochopne i nieprzemysłane, tak jak i sama hipoteza Kammela. Dukt fałd jest inny, w płycie Jagiellończyka brakuje fałd „muszlowatych”, zawiniętych węzłowo i silnie zagłębionych, jakie występują na ramie *Ołtarza Landauera* i które znamionują styl Kruga na jego rycinach i reliefach, zaś uwaga o tym, że *antyrealistyczne modelowanie rachitycznych, „patykowatych” członków wydaje się nieodległe od sposobu, w jaki na wawelskiej płycie oddano zasuszone, trupie ciało Piotrowina* – nie jest specjalnie przemyślana ani przekonywująca.

Zgadzam się w pełni z opinią Maszy Sitek o tym, że również **domniemane projekty dwóch przypisywanych mu relikwiarzy** – Krzyża Świętego u Paulinów na Jasnej Górze oraz św. Fidelesa i Fawroniusza w skarbcu Bazyliki Mariackiej – nie mogą być uznane za dzieła HSK.

Problem natomiast jest z *Tryptykiem św. Stanisława (Tryptykiem z Pławna)*. Jego malowane tablice skrzydeł odpisali HSK już Ernst Buchner (1928) i Barbara Butts (1985), a ostatnio Sylwia Jeruzal (1999/2000) oraz Sabine Lata (2005). Ta ostatnia jednoznacznie przypisała dzieło (w tym także projekt scen rzeźbiarskich) Wolfowi Trautowi. Masza Sitek przyjmuje te dezatrybucje i reatrybucje i próbuje dodać jeszcze własne argumenty. Powtarza za Jeruzal – bezkrytycznie – zarzut modelunku *zbyt płaskiego i graficznego*, co idiotyczne, skoro na tablicach skrzydeł, silnie uszkodzonych, w większości nie zachowały laserunki i w obecnym stanie zachowania obrazów nie da się nijak analizować pierwotnego modelunku form. Autorka zwraca, za Jeruzal, uwagę na *drobiazgowość w oddaniu brokatowych draperii w tle postaci, czego Süß unikał w trosce o przestrzenną klarowność planów przedstawienia* — otóż, nie, wcale ich nie unikał, występują one całkiem obficie w twórczości HSK i jego warsztatu: są na tablicach *Ołtarza św. Mikołaja, Epitafium Tuchera*, ołtarzy z Bruck, z Kronach, z Wendelstein i z Limbach. I są dekorowane z dużą precyzją ornamentalną.

Moim zdaniem, w istniejącym stanie zachowania nie da się przesądzić o autorstwie ani HSK, ani Wolfa Trauta. Tablice z Pławna nie były badane, nie znamy podrysowania ani stopnia uszkodzeń, przetarć oraz przemalowań z czasów renowacji 1898–1899. Nie ma przeto podstaw do jakiegokolwiek wyrokowania o autorstwie. Nie da się nic powiedzieć o *charakterystyce rysów twarzy, włosów i stroju, ani ogólnym wyrazie figur*. Jak to zwykle w atrybucyjnej historii sztuki, można znaleźć analogie, jakie się chce. Zarówno świadczące na rzecz Trauta, jak i przemawiające za HSK. Te drugie, pro-Kulmbachowskie, to np. dla *Salvatora Mundi* typ postaci i poza św. Oswalda w *Ołtarzu św. Mikołaja*, a dla jego ogólnego (tylko ogólnego!) typu fizjonomicznego –

głowa św. Jana Chrzciciela w *Epitafium Tuchera*. Gdyby sobie wyobrazić, jakby mogły wyglądać utracone laserunki, to kto wie, może postać Marii i jej twarz wcale nie byłyby odległe od postaci kobiecych w *Ołtarzu z Kronach*. Typy postaci w *Ołtarzu z Artelshofen* i *Ołtarzu Dziewic z Heilbronn* Trauta są wyraźnie inne niż te w *Tryptyku z Pławna*. Bliższą już analogią dla postaci Marii byłyby w twórczości Trauta Św. *Barbara* z GNM w Norymberdze. Ale, powtarzam, wobec zniszczenia laserunków i naszej niewiedzy o stanie zachowania malatury na tablicach warszawskich, nie ma co dyskutować o atrybucji. Podobnie, nie ma co powoływać się na wizerunek tryptyku Ukrzyżowania w scenie *Zabójstwa św. Stanisława* – kolejny „obrazek w obrazie”, który to trik miał wszak tak lubić HSK, a tu ma on być kontrargumentem na jego autorstwo. Autorka z pełnym przekonaniem przywołuje tu opinię Sabine Laty, która w tych miniaturowych malowidłach rozpoznaje *stosowane przez Trauta typy postaci, a także właściwy mu sposób modelowania figur i udrapowania szat*. Toż to jakiś bezsens! Po pierwsze, wyciąganie jakichkolwiek wniosków z tego drobnusieńkiego mikroelementu nastawy, jak to czyni Lata, a po niej powtarza nasza autorka, jest po prostu niepoważne. A po drugie, skąd Masza Sitek wie, że *na snycerskim przedstawieniu nastawy ołtarza w tej scenie warstwa malarska przetrwała szczęśliwie w dość dobrym stanie*. Nigdyśmy w Muzeum Narodowym w Warszawie tych partii retabulum nie przebadaliśmy, nie wiemy, czy nie ma tam akurat przemaalowań i konserwatorskich korekt.

Nie bardzo logiczne jest też to, że odrzuciwszy zdecydowanie autorstwo HSK i przyjąwszy bez zastrzeżeń za Latą atrybucję Trautowi, autorka nagle przytacza argumenty za HSK jako domniemanym projektodawcy części rzeźbiarskiej: *wspólna baza takich schematów, jak „polskie” kostiumy i wąsate fizjonomie, a przede wszystkim „kanoniczny” wzorzec obrazowania Męczeństwa św. Stanisława; ten sam szablon profilowego ujęcia jeźdźca w długiej czapce w Rozsiekaniu zwłok co w Nawróceniu św. Pawła z ołtarza z Bruck*. I konkluduje niezbyt konkluzywnie: *Te i dalsze obserwacje ikonograficzne i formalne nie przyniosły jednoznacznych rozstrzygnięć w kwestii środowiska, w którym działał anonimowy snycerz*.

Autorka cytuje – bez zajęcia własnego stanowiska – znaną hipotezę Krzysztofa Czyżewskiego o pierwotnej funkcji obiektu jako modelu-makiety, służącej za swoiste *bozzetto* i *vidimus* srebrnego tryptyku przeznaczonego na grób św. Stanisława i wykonanego przez norymberskiego złotnika Albrechta Glima w 1512 roku. Znamy ten niezachowany tryptyk z opisu Martina Grunewega z około 1600 roku. Czyżewski zakłada, że snycerski model był potem wtórnie używany jako regularne retabulum ołtarzowe. Nie miejsce tu, by podejmować polemikę z badaczem (jego teza niezbyt mnie przekonuje, już choćby ze względów technologicznych), ale chciałoby się dowiedzieć, jakie zdanie na ten temat ma nasza autorka.

Zgadzam się z nią natomiast całkowicie w tym, że *Portret Zygmunta Starego z Gołuchowa* nie jest i nie mógł być dziełem HSK, ale należałoby uzasadnić twierdzenie, że portret powstał po śmierci króla. Identyczność dwóch wersji wizerunku – tej z Gołuchowa i z Uffiziów – świadczy o tym, że wykonano je jednocześnie, jeden egzemplarz dla tokańskiego księcia Cosima de' Medici, drugi zapewne dla polskiego króla, a autorem obu powinien być być Cristofano dell'Altissimo di Papi, o ile rzeczywiście to on wykonał wersję florencką. Czyli oba egzemplarze musiałyby powstać po 1552, kiedy artysta rozpoczął swoją działalność dla Medyceusza. Pytanie tylko, kto by miał być twórcą obrazu-pierwowzoru (wszak nie HSK!) i czy ten prototyp w ogóle istniał, czy tylko pośrednikiem był jakiś rysunek przesłany z Krakowa do Florencji.

Masza Sitek podejmuje następnie próbę **dekonstrukcji mitu Jana/Hansa Bonera** jako protektora bądź nawet mecenasa HSK. Ale koniec końców niewiele z tej próby wynika. Nie da się bowiem odrzucić osoby Hansa Bonera jako fundatora *Ołtarza św. Katarzyny* (choć inni członkowie rodziny byli i mogą być rozważani jako pretendenci do tej roli) a całe reszta przypuszczeń i możliwości przez nią wskazywanych pozostaje, jak sama przyznaje, tylko spekulacją. Wskazania autorki wcale *nie oczyszczają pola dla prób rozejrzenia się za nowymi tropami*, lecz owe tropy pole to jeszcze komplikują i zacierają „szlak prawdy” historycznej. Żaden z tych tropów nie prowadzi drogą prostą i pewną do nowych ustaleń.

Jednym z tropów jest teza o identyfikowaniu się Hansa Bonera, poprzez umieszczenie herbu rodu w scenie Dysputy św. Katarzyny, z pogańskim filozofem, który pod wpływem argumentacji świętej nawrócił się na chrześcijańską wiarę. Sama autorka stwierdza, że nie wiemy, czy na części niezachowanej poliptyku nie było jeszcze jakichś herbów, w tym herbów Bonerów, co wszak przeczyłoby założeniu, że ulokowanie herbu w tej konkretnie scenie miało specjalne znaczenie. A ta identyfikacja z nawróconym poganinem – jakby się miała mieć do osoby Hansa Bonera? Jedyne, co można powiedzieć z jakim takim sensem, to to, że poprzez relację herbu ze sceną dysputy fundator mógł mieć na myśli po prostu sugestię swej ogłady i erudycji humanistycznej, a nie utożsamienie z którąś z postaci tej historii.

Również rozważania o ewentualnym kryptoportrecie Bonera w cyklu św. Jana Ewangelisty (w scenie Mszy św. Jana) nie mają większego sensu. Te wszystkie dywagacje nad rzekomym podobieństwem fizjonomicznym opierają się na subiektywnych wrażeniach, a nie na realnej, pomiarowej analizie fizjonomicznej, np. kryminalistycznej albo metodzie *face recognition*, wykorzystującej algorytm DeepFace. I jak to jest z podobieństwem, każdy widzi je inaczej i gdzie indziej. Jeden powie: Och, jaki on podobny! – drugi: Ojej, zupełnie inny! To tak jak kwestia, do kogo bardziej podobne jest dziecko, do tatusia czy mamusi. Do niczego to ostatecznie nie prowadzi, i sama autorka to w końcu przyznaje. Po co więc cały ten długi fizjonomiczny passus? I kolejne uwagi o innych rzekomych kryptoportretach w obrazach HSK?

Czystą fantazją jest sugerowanie jakiegokolwiek związku drugiej bohaterki *Ołtarza św. Katarzyny* – cesarzowej Faustyny z osobą małżonki Bonera, Felicji, na zasadzie podobieństwa znaczeń obu imion: *Faustina* oraz *Felicia, Felicitas* – *szczęśliwa, błoga, pomyślna, przychylna*, i odpowiednio – *urodzajna, żyzna, szczęśliwa, błoga*. I znów, sama autorka zastrzega się: *przeskok myślowy od monarchini Faustyny do „oligarchini” Felicji Boner należy traktować jako ryzykowny zabieg heurystyczny*, ale po co zabiegu tego dokonywała? Po co było o tym w ogóle pisać?

Słusznie natomiast doktoranta polemizuje z kompletnie niedowiedzioną i nie dającą się dowieść tezą Agnieszki Gąsior o tym, że *Ołtarz Jana Ewangelisty* miałby powstać z okazji małżeństwa Seweryna Bonera z Sophią Bethmann 23 października 1515 roku. Osoba Seweryna, wskazywana już dawniej w funkcji potencjalnego fundatora, ale raczej *Ołtarza św. Katarzyny*, też rysuje się w tej roli bardzo mgliście.

Teoretycznie cenne są **archiwalne znaleziska Maszy Sitek** w zakresie koligacji rodu Bonerów krakowskich i norymberskich, ale nie wyznaczają one obiecujących tropów (np. w przypadku Erasmusa Bethmanna, współnika Hansa Bonera, i jego brata Wendelina, który był, jak się okazuje, altarystą kościoła Mariackiego w Krakowie i proboszczem kościoła św. Floriana na Kleparzu). Doceniam skrupulatność i dociekliwość archiwistyczną, ale do czego ma ona tu prowadzić?



Autorka pisze, że *potwierdzenie i rozwinięcie informacji o Wendelinie należy uznać za ważny postulat dla przyszłych badań*. Ale – badań nad czym właściwie? Nad historią fundacji, historią rodową, proveniencją krakowskich obrazów HSK? Jeśli się przyszłym badaczom podrzuca nowe tropy, to trzeba określić pytania badawcze i cele dalszych poszukiwań. Nie bardzo rozumiem też, czemu służy akapit o Katharinie z Bethmannów Schilling-Gutteter, skoro nie miała ona, ani jej mężowie, związków z HSK. Że jako Katarzyna mogłaby startować w licznie obsadzonej konkurencji potencjalnych zleceniodawców *Ołtarza św. Katarzyny*? Równie dobrze można by opowiadać o wszystkich Katarzynach z Norymbergi, Krakowa czy Kulmbachu. Luźne sugestie, że kto wie, może dałoby się zastąpić Hansa Bonera w roli zleceniodawcy dzieł osobami innych możliwych Bonerów, Jakoba lub Severina, są może nie od rzeczy, ale to jednak za Hansem przemawia najwięcej przesłanek historycznych.

Autorka (za wcześniejszymi badaczami) podważa **tezę o pochodzeniu Ołtarza św. Jana** z kaplicy Bonerów w Kościele Mariackim, stwierdzając że nastawa w nim niegdyś istniejąca mogła mieć dowolny temat. Nic nowego. A do tej konkluzji nie były potrzebne wywody Heike Schlie i Jeffreya Hamburgera, Mariusa Rimmelego, Richarda Emmersona i Tamary Golan, o kinetyce obrazowej, różnicowaniu przestrzeni kultowej, pośrednictwie epifanijskim św. Jana Ewangelisty, mechanice wzroku figury świętego i widza. Zbędny popis erudycji.

Masza Sitek przeprowadza też staranny przegląd wszelkich altarii p.w. Jana Ewangelisty i ewentualnie Jana Chrzciciela w Krakowie ok. 1510, do których mógłby być przeznaczony Janowy cykl HSK. Tyle że rezultat żaden. No, ale i negatywna odpowiedź na badawcze pytanie też jest odpowiedzią, i to zawsze coś wartą.

Dla *Ołtarza św. Katarzyny* autorka rozważa **nowe, potencjalne lokalizacje** inne niż kaplica Bonerów. Pierwszą miałby być ołtarz w nawie południowej kościoła Mariackiego, po lewej stronie od południowego wejścia do kościoła. Nie jest to jednak hipoteza prawdopodobna. Sitek pisze: *Wskutek „pomieszczenia obrazów” widniejących w nastawie ołtarza („per mutationem imaginis [...] in eo ipso altari”) jego poprawny tytuł „zmienił się” w wezwanie św. Katarzyny („titulus is D. Antony et Dorotheae in titulum S. Catherinae mutatus est”). Błądą deskrypcją „altaria św. Katarzyny” istotnie posługiwano się już wcześniej, desygnując beneficjentów w latach 1582 i 1591. Ale skoro patrocinium tego ołtarza uległo zmianie z Antoniego i Doroty na Katarzyny dopiero w latach 1582–1593, a przynajmniej z tego dopiero czasu jest udokumentowane, to nie nie wygląda na to, by pierwotne retabulum było historią św. Katarzyny. Per mutationem imaginis tłumaczyć trzeba bowiem nie jako pomieszczenie, lecz wymianę obrazów, a to sugeruje, że retabulum o poprawnym wobec wezwania ołtarza temacie (wizerunek i historia Doroty lub Antoniego) zostało zastąpione nowym, poświęconym Katarzynie. To dawne zatem nie mogło być retabulum HSK. Inna lokalizacja to mensa we wschodnim zamknięciu nawy północnej, w czasach Süssa funkcjonująca jako ołtarz św. Katarzyny, i to on według wielu badaczy (m.in. Pencakowski, Gąsior, Bartelmus) miał być właściwą lokalizacją tablic HSK. Masza Sitek dodaje kolejne miejsce – kaplicę Fogelwederów z (zachowanym do dziś) gotycko-renesansowym balkonem – oraz potencjalnego zleceniodawcę, Linharta Fogelwedera. Nie bardzo jednak wiadomo, co ma przemawiać za tym umiejscowieniem: to że firma Fogelwederów miała swoich faktorów w Norymberdze, że Linhart Fogelweder utrzymywał kontakty z norymberczykami związanymi zarazem z kręgiem rodzinnym Bethmannów-Bonerów, czy że Linhart Fogelweder – obok Bonera oraz Paula Kaufmanna – był jednym z trzech posiadaczy prywatnych empor na zachodniej części kościoła, a wszyscy trzej,*

należeli do grona komisarzy majątku miejskiego? I czy płynie z tego wnioszek, że Fogelweder miałby być zleceniodawcą retabulum HSK (a co wtedy z herbem Bonerów?)?...

Masza Sitek zajęła się także **zespołem rzeźbiarskich figur i reliefów z historią św. Jana Chrzciciela**, które w hipotezach Leßnitzer i późniejszych badaczy, zwł. Marcinkowskiego, miały wchodzić w skład domniemanego pierwotnego retabulum obu świętych Janów – „retabulum Hansa Bonera” w jego kaplicy w kościele Mariackim. Odrzuciwszy wcześniej, jak już wiemy, ten rekonstrukcyjny koncept z powodów technologicznych, rozważa kwestie autorstwa projektu części rzeźbiarskiej i jakże słusznie kwestionuje przypisanie go HSK. No i jeszcze bardziej słusznie odrzuca fantastyczną teorię Jiří’ego Fajta o autorstwie centralnej grupy *Chrztu Jezusa*, rzeżbionej w kręgu Nicolausa Gerhaerta van Leyden, dołączając do wcześniejszych głosów krytycznych własne argumenty archiwalno-historyczne (w przypisie 1888), druzgocące hipotezę czeskiego badacza. Natomiast nie mogę się zgodzić z wezwaniem, by *nie przeceniać niewątpliwych rozbieżności stylowych dzielących kwatery skrzydeł i figury z korpusu retabulum. Do pewnego stopnia jest im winna sama różnica medialna pomiędzy niemal pełną rzeźbą a nowoczesną, płaszczyznową formułą reliefu, bliską malarstwu*. Moim zdaniem są to zupełnie różne stylistyki, różne warsztaty, choć obie formuły niewątpliwie wywodzą się ze środowiska ulmsko-augsburskiego ok. 1500–1520. Czy wykonawcą rzeźb i reliefów *Ołtarza św. Jana Chrzciciela* był sugerowany przez autorkę Niklaus Weckmann z Ulm, tego nie wiem, może trzeba szukać innych jeszcze kandydatów. Figury główne bardziej mi się kojarzą z kimś z warsztatu Georga Erharta, a reliefy raczej z warsztatem czy kręgiem Hansa Dauchera (nie Adolfa!), albo z Hansem Schwartzem, którego autorstwo wskazuje Romana Rebbelmund, przytaczana przez Maszę Sitek. Nie wydaje mi się natomiast, by jej kolejna propozycja atrybucji figur szafy – autorowi rami *Tablicy Landauera* Dürera, domniemanemu Ludwigowi Krugowi – była trafna.

#### Bibliografia i dane bibliograficzne w przypisach

**Mistrz Księgi Domowej, Portret pary z muzeum w Gotha** – do bibliografii w przypisie należałoby dodać pozycje (przeklejam z angielskiej wersji mojej książki, stąd system zapisów):

G. Rudloff-Hille, “Das Doppelbildnis eines Liebespaares unter dem Hanauischen Wappen im Schloßmuseum in Gotha,” *Bildende Kunst* 1968, pp. 19–23; J.C. Hutchison, *The Master of the Housebook*, New York 1972, pp. 66–80; J. P. Filedt Kok, *Livelier than Life...*, cat. no. 133; H. Bock, “Die Verlobung Eppstein-Eppstein 1494 und das ‘Gothaer Liebespaar,’ ” *Mainzer Zeitschrift* 87/88, 1992/1993, pp. 157–182; D. Hess, *Meister um das “mittelalterliche Hausbuch.” Studien zur Hausbuchmeisterfrage*, Mainz 1994; D. Hess, *Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne*, Frankfurt a.M. 1996; A. Dülberg, A. Schuttwolf, *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, exh. cat. Schlossmuseum Gotha 1998; K. Niehr, “Mimesis, Stilisierung, Fiktion in spätmittelalterlicher Porträtmalerei. Das sog. Gothaer Liebespaar,” *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 25, 1998, pp. 79–104; J. Heinzelmann, “Das ‘Gothaer Liebespaar’ ist ein Liebespaar,” *Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde* 57, 1999, pp. 206–236; B. Kratz, “‘Unbyllich het sye eß gedan’. Die Inschrift des ‘Gothaer Liebespaar’-Gemäldes,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, 2000, pp. 120–132; B. Welzel, “Sichtbare Herrschaft – Paradigmen höfischer Kunst,” in: *Principes. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter*, ed. C. Nolte, K.-H. Spieß, Stuttgart 2002, pp. 87–106; D. Hess, “Das Gothaer Liebespaar. Dokument einer Messalliance? Hinweis auf eine andere Geliebte? Zu den Spruchbandversen des Gothaer Bildes,” *Zeitschrift für deutsches*

*Altertum und deutsche Literatur* 138, 2009, pp. 214–220; M. Schedl, *Tafelmalerei der Spätgotik am südlichen Mittelrhein*, Mainz 2016, pp. 210–220 and cat. no. 39; M. Büchsel, „Das ‘Gothaer Liebespaar’ oder ‘Theseus und Ariadne,’ ” in: *Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein, 1400–1500*, Berlin 2019, pp. 237–254; A. Ziemba, *The Agency of Art Objects in Northern Europe, 1380–1520*, Berlin 2021, s. 634–636.

**Portret młodzieńca HSK z Metropolitan Museum w Nowym Jorku** – trzeba dodać do bibliografii w przypisie: K. Löcher, w: *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300–1550*, (po niem.: *Nürnberg 1300–1550: Kunst der Gotik und Renaissance*), kat. wyst., Metropolitan Museum of Art, New York 1986, nr kat. 162; P. Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg, 1350–1550*, Königstein i.T., 1993, s. 131–132, nr kat. 124.

**Nagrobek kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze wawelskiej** — warto dodać pozycję: Dariusz Żyto, *Jedno dzieło, wielu autorów - o Vischerowskim nagrobku kardynała Fryderyka Jagiellończyka*, w: *Autor i jego dzieło w wiekach średnich*, red. Anna Laskowska, Maksymilian Sas, Warszawa 2014, s. 169–182.

### Kwestie redakcyjne

Pracę doktorską pani Sitek trzeba, niestety, poddać bardzo rygorystycznej redakcji.

Dysertację cechuje **styl eufemiczno-metonimiczny (synekdochalny)**, czyniący język zgoła pytyjskim: powiedzieć tak, żeby niczego nie powiedzieć. Słowa, obcojęzyczne i bardzo mądre, krążą wokół sedna sprawy, przesłaniają je (asekuracyjnie?) i zacierają. Tekst jest bardzo trudny w lekturze, nieprzyjazny czytelnikowi, który zmuszony jest do odcedzania myśli z powodzi słów i zawiłości językowo-stylistycznych. Poniżej przykłady:

*Geograficzne konotacje tego materiału automatycznie kierują dociekania badaczy sztuki niemieckiej na włoskie tory – zamiast napisać po prostu, że drewno topolowe było głównym rodzajem podłoża w malarstwie włoskim XIII–XVI wieku.*

*W rezultacie szerszego oglądu krystalizują się przede wszystkim pytania, które domagają się zgłębiania w trakcie kontynuacji badań – ale jakie pytania, to już nie zostało sformułowane.*

*szersze spektra wariantów podrysowania w oeuvre wielu warsztatów...*

*Co jednak nie ulega wątpliwości, opisane metody Süssa nie osiągnęły takiej skali wariacji, w jakiej oscylują zabiegi Dürera.*

*Konstrytywnym elementem twórczej procedury malarza było...*

*Na tle wybranych „zagranicznych” porównań majaczy ewentualny wspólny mianownik metod podrysowania stosowanych okazjonalnie przez Süssa, Dürera oraz część ich norymberskich poprzedników i kolegów. Przynajmniej o tyle, o ile ich indywidualne rozwiązania wymykają się generalizującemu postrzeganiu pedantycznych szrafowań jako charakterystycznych dla przed-malarskiego stadium produkcji obrazów w późnośredniowiecznej Frankonii.*

*Próby uchwycenia ewentualnych reguł rządzących dawkowaniem modusu graficznego [w obrazach]*

*...prawdziwy jest sąd przeciwny pogładowi, że Süß miał nie przyznawać draperiom autonomii w strukturze wizerunku – przykład na skomplikowane podwójne zaprzeczenia, uporczywie stosowane przez autorkę. I co to znaczy: *autonomia draperii w strukturze wizerunku?**

*Frankoński malarz-rysownik zinterpretował wygładzoną, „rozmytą” formę Włocha [Jacopa de' Barbariego] za pomocą technicznego aparatu, który dominował w jego środowisku i najwyraźniej zdążył już wrosnąć w jego artystyczną naturę. Czemu nie napisać tego prosto i bez tych „pięknych słówek”. Co to jest ta *artystyczna natura*, i czyja – malarza czy środowiska? *Techniczny aparat* – to prawdziwy aparat-przyrząd-mechanizm czy procedura malarska, zespół stałych zabiegów technicznych?*

Czasem pojawiają się **sformułowania zgoła niepojęte**, jak: *mniej lub więcej doza „chropowatości” w kompilowaniu heterogenicznych fragmentów „gotowych obrazów”*.

*Jedynie w podobiznie Hohenzollerna udało się lepiej zaobserwować interesujący, powściągliwy sposób rysunkowego przygotowania bazy pod modelunek fizjonomii*. Komu się udało, konserwatorowi z monachijskiej Alte Pinakothek, Grossmanowi, czy naszej autorce? Ta **maniera nienazywania autora badań, spostrzeżeń, hipotez** powtarza się w pracy wielokrotnie. Czasem dopiero przeczytanie przypisu wyjaśnia sprawę, ale sięganie do przypisów w trakcie odczytywania zdania utrudnia lekturę.

Skutkiem metonimii i synekdoch jest czasem **zmylenie czytelnika lub wprowadzeniem go w dezorientację**:

*transfer wyrobów artystycznych z nad rzeki Pegnitz do grodu nad Neckarem*. Nad Neckarem leży wiele miast: Rottweil, Tybinga, Stuttgart, Heilbronn i Heidelberg, a przy ujściu – Mannheim, więc czytelnik musi się zastanawiać, o co tu chodzi. Podobnie, nad Pegnicą leżą miasta Pegnitz, Velden, Hersbruck, Lauf, Röthenbach, Norymberga, Fürth. To tak jakby pisać o Krakowie „miasto nad Wisłą”, nie myśląc o Warszawie, Sandomierzu, Kazimierzu, Płocku, Toruniu, Chełmnie, Grudziądzu itd.

*imigrantów z zachodu Rzeszy zamiast imigrantów z Norymbergi/ z Frankonii* — Zachód Rzeszy wtedy to raczej Holandia, Brabancja, Flandria, Hainaut, Luksemburg, Alzacja i Lotaryngia, Burgundia/Franche-Comté, Sabaudia, Prowansja, a także pas Fryzja - Westfalia - Nadrenia - Palatynat - Badenia i Szwabia Zach. Natomiast Frankonia z Norymbergą to sam środek Rzeszy.

*wierne kopie „zdjęte” z obrazów niderlandzkich, które zachowywały się z czasów nauczycieli Dürera* – Kto, co i z czego "zdejmował": malarze niderlandzcy epoki przed Dürerem i Lucasem van Leyden? czy niemieccy mistrzowie czasów Wolgemuta z dzieł niderlandzkich? czy nauczyciele Dürera (czyli kto? Wolgemut i kto jeszcze? bo chyba nie Dürer ojciec; Jacopo de' Barbari zaś nie był nauczycielem Dürera)? Co się zachowało: kopie czy obrazy niderlandzkie?

Czasem owe **konstrukcje słowne** nie są nawet błędne, a tylko **nadmiarowo kwieciste**: *Podczas gdy większość norymberskich malarzy interesownie śledziła osiągnięcia miejscowego koryfeusza [znaczy: Dürera], oświecony egotyzm Dürera najwidoczniej powściągał go we wdrażaniu swoich pomocników w subtelności własnego, niepowtarzalnego języka artystycznego.* – ale też ta kwiecistość utrudnia zrozumienia sedna myśli autorki. Inny przykład: *Süss ... kompilował topiczne przedstawienia, łącząc motywy pozbierane z rozmaitych kontekstów tematycznych. Nie zawsze zresztą takie „przeszczepy” spajały się „bezszywowo” z tkanką malowidła.*

**Całe passusy** bywają **niejasne**, np. *Najwcześniejszy punkt czasowy, w którym można zakotwiczyć jego prace malarskie, przybliży rodzinna kronika spisana przez Hieronymusa Kölera (1507–1573). Stryj autora, zmarły w grudniu 1500 r. Jörg Köler<sup>370</sup>, syn zasiadającego w Größerer Rat Heinricha Kölera, polecił wykonać „na własny koszt” nową nastawę ołtarza św. Mikołaja (Nikolau-saltar) w kościele St. Lorenz (il. 39–40)<sup>371</sup>. Kronikarz zaznacza, że fundacja nastąpiła po śmierci w 1497 r. innego członka rodu – Niklasa Kölera, patrona fary (Kirchenherr), któremu Jörg przypisuje budowę lub odnowę rzeczonoego ołtarza<sup>372</sup>. Nic nie stoi na przeszkodzie, by rzeźby św. Mikołaja i Ulryka, stojące obecnie w zrekonstruowanej szafie retabulum, datować zgodnie z literą tekstu około 1500 r. — To co jest tą datą wyjściową? dlaczego rok 1500, skoro to Niklas miał być fundatorem i to data jego śmierci powinna być terminem *ante quem* fundacji: 1497, a 1500 datą realizacji?*

W dysertacji pojawiają się też **logiczne sprzeczności w budowaniu zdań**. Np. taki fragment: *Odnosnie [do] obu kobiet można jedynie stwierdzić, że wywodziły się z rodziny o niższym statusie, nieposługujących się herbami, lecz tylko przypisanymi do domostw gmerkami (Hausmarken). Pomimo to jedną z mężatek malarz ukazał w specyficznym dla Norymbergi, rozłożystym czepcu (tzw. Sturz/Stürz), którego noszenie było stanowym przywilejem i obowiązkiem czcigodnych matron z wyższych warstw miejskiej społeczności (tzw. Sturzfrauen) — No to jak było: „wywodziły się z rodziny o niższym statusie” czy „z wyższych warstw miejskiej społeczności”?*

**Zamiłowanie autorki do „trudnych słówek” i wzniosłych obcych terminów** czasem prowadzi ją na manowce — np. *defragmentacja* to jednak „procedura ponownego zapisu plików znajdujących się już na dysku twardym tak, aby wszystkie części danego pliku były zapisane w kolejnych sektorach”, a nie to, co ma ona na myśli, pisząc tak: *Zdefragmentowana obecnie nastawa powstała we współpracy z miejscowymi mistrzami czy zdefragmentowany dziś tryptyk.* Defragmentacja jest odwrotnością sfragmentowania, fragmentacji, fragmentaryzacji, rozpadu na fragmenty, o które tu chodzi.

W tekście dysertacji pojawiają się także **niezręczności bądź błędy w składni** (*na awersach skrzydeł predelli retabulum*). Sporo w nim **drobnych niechlujności**, takich jak brak spacji i kropek, zlewające się wyrazy, niekonsekwentne stosowanie dywizów i półpauz, przekręcenia nazw (*Artelschofer* zamiast *Artelshofer* — może to zresztą tylko literówka) itp. Mylone bywają słowa, np. *archetyp* zamiast *prototyp*, *pierwowzór*.

W odniesieniu do obrazów krakowskich HSK pada słowo *majstersztyk* — *Meisterstück* to dzieło dyplomowe, coś innego niż *Meisterwerk*!

Na określenie obrazów lub rzeźb zdemontowanych z pierwotnego ołtarza i przeniesionych na inne miejsce, do innego kościoła, często w nowym układzie całości i w nowej strukturze, autorka używa terminu **spolium, spolia**. *Spolium* to w zasadzie: 1. w starożytnym Rzymie: zdobycze

wojenne, łupy; 2. w średniowieczu – spadek po duchownym; 3. nazwa zdobywcy wojennych, zawieszanych w kościele; 4. ponowne wykorzystanie starszego elementu architektonicznego (kolumny, kamiennego detalu itp.) w nowym budynku. To, o czym pisze Masza Sitek, to są zatem nie tyle *spolia*, co raczej *palimpsesty*, jeśli już używać wyszukanych terminów (tylko po co?).

Opinię Rainera Wellego o domniemanych korekturach Dürera naniesionych na rysunek projektowy HSK autorka nazywa *analizą grafologiczną*. — To jego zacytowane zdanie z korespondencji z Maszą Sitek nie jest żadną analizą grafologiczną, jakie wykonują instytuty kryminalistyki i podobne. I dlaczego ten badacz kultury walki i pojedynku miałby być specjalistą od grafologii?

Tytuł rozdziału brzmi **Witraże gabinetowe**. A czy witraże w kapitularku oraz w krużgankach i kaplicy, a także w prezbiterium i w kościele (Saalfeld) też są „gabinetowe”?

Autorka używa słowa **bestseller** na określenie słynnych dzieł znanych malarzy inspirujących innych artystów (dzieła Jacopa de' Barbariego na których wzorował się HSK). Czym był wówczas *bestseller*? Jakie musiał spełniać kryteria. Czy można bestsellerami nazywać obrazy, akwarele i rysunki Jacopa de' Barbari wykonywane nie na wolny rynek, lecz na książęce zamówienia lub z myślą o sprzedaży jednemu, określone odbiorcy? Bestseller, jak sama nazwa wskazuje, może istnieć tylko w wolnym obiegu rynkowym, opartym na zasadzie konkurencji.

**Drobne błędy lub nieporozumienia.** *W szkicu na odwrociu rysunku w Berlinie widnieje figura króla trzymającego sferyczne astrolabium.* To nie jest astrolabium. Astrolabium nie jest sferyczne. Jest płaską tarczą. To byłaby po prostu sfera niebieska (model sfery niebieskiej), czyli globus niebieski, globus nieba. Ale nie jest, bo naprawdę to puszka na mirrę, jak przystoi jednemu z Trzech Króli. A przy okazji, *Pokłon trzech króli* – zwyczajowo piszemy dużymi literami.

**Maniera nazywania dzieł ich niemieckimi tytułami:** zamiast *Ołtarz* [ew. *Retabulum/Polipytyk*] *św. Mikołaja – Nikolausaltar*, zamiast *Epitafium Tuchera – Tucher-Epigraph*, zamiast *Ołtarz św. Anny – Annenaltar* itd. – razi i jest niczym nieuzasadniona. Wszystko tu zresztą jest *echt deutsch*, autorką rządzi jakaś panteutońska mania. Na przykład *cypryjski Zakon Milczenia* podany tu z niemiecka jako *Orden von Zypern / des [Still]Schweigens / vom Schwerte*, znany także jako Zakon Lili, Zakon Gryfa, był założony jako francuski, związany z domem Lusignanów, więc jeśli już nazywać mianem obcojęzycznym, to powinno ono brzmieć *Ordre de l'Epée / Ordre du Silence*.

**Cytaty z tekstów badaczy** powinno się podawać po polsku, a nie w oryginalnym brzmieniu, bo nie są to przecież teksty źródłowe, wymagające przytoczenia w pierwotnym zapisie. Nie trzeba się popisywać znajomością języków obcych.

Czy nie lepiej stosować powszechnie przyjęty skrót **fl = floren/gulden** zamiast dziwacznej *gl*? A skądinąd trzeba dodać, że chodzi o guldenty reńskie, a nie lubeckie, saskie, węgierskie, czeskie, czy florenckie.

\*

Tyle zastrzeżeń, uwag krytycznych i zwykłego, nikczemnego czepialstwa recenzenckiego. Czas na konkluzję.

**Stwierdzam, że rozprawa doktorska Maszy Anny Sitek, pt. *Prace Hansa Süssa von Kulmbach (zm. 1522) dla zlecniodawców w Polsce, napisana pod kierunkiem profesora Marka***

Walczaka (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński) i ukończona w 2021 roku, spełnia ustawowe wymogi stawiane pracom doktorskim<sup>6</sup>. Jest ona opracowaniem oryginalnym i własnym, zawiera nowe ustalenia naukowe, stanowi wartościową syntezę wiedzy o tytułowym problemie. Wskazane w recenzji liczne zarzuty krytyczne należą do normalnego dyskursu polemiki naukowej i mogą być wykorzystane przez autorkę na etapie publikowania rozprawy, błędy i nieścisłości zaś są łatwe do usunięcia przed wydaniem pracy drukiem. Dlatego wnoszę do Rady Dyscypliny Nauk o Sztuce na Uniwersytecie Jagiellońskim o dopuszczenie rozprawy do dalszej procedury nadania stopnia doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie nauk o sztuce.



---

<sup>6</sup> Dla postępowań doktoryzacyjnych wszczętych przed 30.04.2019 r.

- Ustawa z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2003, nr 65, poz. 595)
- Ustawa z dnia 27 lipca 2005 r. Prawo o szkolnictwie wyższym (Dz.U. 2005, nr 164, poz. 1365)
- Ustawa z dnia 18 marca 2011 r. o zmianie ustawy - Prawo o szkolnictwie wyższym, ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki oraz o zmianie niektórych innych ustaw (Dz.U. 2011, nr 84, poz. 455)
- Ustawa z dnia 11 lipca 2014 r. o zmianie ustawy - Prawo o szkolnictwie wyższym oraz niektórych innych ustaw (Dz.U.2014,poz. 1998)
- Ustawa z dnia 23 czerwca 2016 r. o zmianie ustawy - Prawo o szkolnictwie wyższym oraz niektórych innych ustaw (Dz.U. 2016, poz.1311)
- Ustawa z dnia 21 kwietnia 2017 r. o zmianie ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki oraz niektórych innych ustaw (Dz.U. 2017, poz. 859)

Dla postępowań doktoryzacyjnych wszczętych po 30.04.2019 r.

- Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018 r.