

- i dziedzinniec pałacowy. Plany przebudowy w Archiwum Skarbowem. Tamże kontrakt na roboty z Szmidtnerem, Oertzenem i Marszelem (Akta, przypis 5). Termin ukończenia robót 1-go maja 1825 r. Należy zaznaczyć, że jako budowniczowie pałacu są wymienieni Antoni Corazzi i Adolf Schütz.
8. Widok bramy od ulicy Rymarskiej na obrazie Canaletta na Zamku Warszawskim, oraz na rysunku Vogla w pracy *A. Kraushara*: Warszawa za sejmu czteroletniego, str. 48. Opis pałacu w akcie sądowym z r. 1823. Arch. Skarb. Akta dotyczące nabycia domu na rzecz K. Rz. P. Sk. Lit. D., nr. 11, vol. II.
 9. Arch. Skarb., akta wymienione w przypisie 8.
 10. Za sumę 350 000 złp. od hr. Ksawerego Brzostowskiego, ówczesnego właściciela nieruchomości. Arch. Skarb., przypis 8. Dalsze dane z aktów jak wyżej Lit. D., nr. 11, vol. I, II i III.
 11. Część tej ulicy nosi nazwę: „Nouvelle Rue projeté”, trójkątna przestrzeń przy ul. Bielańskiej: „Place de la Monnoies”.
 12. Napis przy tym punkcie: „Point de vue sur la Commission du Trésor”.
 13. Napis przy punkcie: „Point de vue sur la Monnois”.
 14. „Muraille nouvelle pour enfermer le jardin qui reste”.
 15. Napis na projekcie: „Rue Rymarska élargée”.
 16. Napis przy bramie: „Nouveau entrée à l'hotel de Vilna”. Wskazuje to na prywatny charakter placu Tłomackie; istniał tam zresztą jeszcze wówczas „pałac”.
 17. Pałac Ogińskich został wcielony do nowej budowli z pogrubieniem murów i przeróbką niektórych sal, jak to widać z omawianego planu, oraz z aktów Arch. Skarb. Akta budowy Pałacu Dyrektorów Skarbu, Lit. D., nr. 12, vol. I.
 18. Plan Gmachu Bankowego i Giełdy, z zaznaczoną otwartą galerją w Arch. Skarbowem. Akta Budowy Gmachu Bankowego, lit. D., nr. 7, vol. I.

II

KS. TADEUSZ KRUSZYŃSKI (KRAKÓW) — JERZY PENCZ Z NORYMBERGI JAKO TWÓRCA MALOWIDEŁ TRYPTYKU W KAPLICY ZYGMUNTOWSKIEJ *).

Wszelkie nowe dane co do kultury i sztuki okresu Jagiello-nów zasługują na prawdziwe uznanie, zwłaszcza jeżeli zyskujemy wiadomości o Zamku i Katedrze Wawelskiej. Niedawna praca Dr. Stefana Komornickiego „Kaplica Zygmuntowska w Krakowie na Wawelu”, ogłoszona w t. XXIII Rocznika Krakowskiego, jest tem

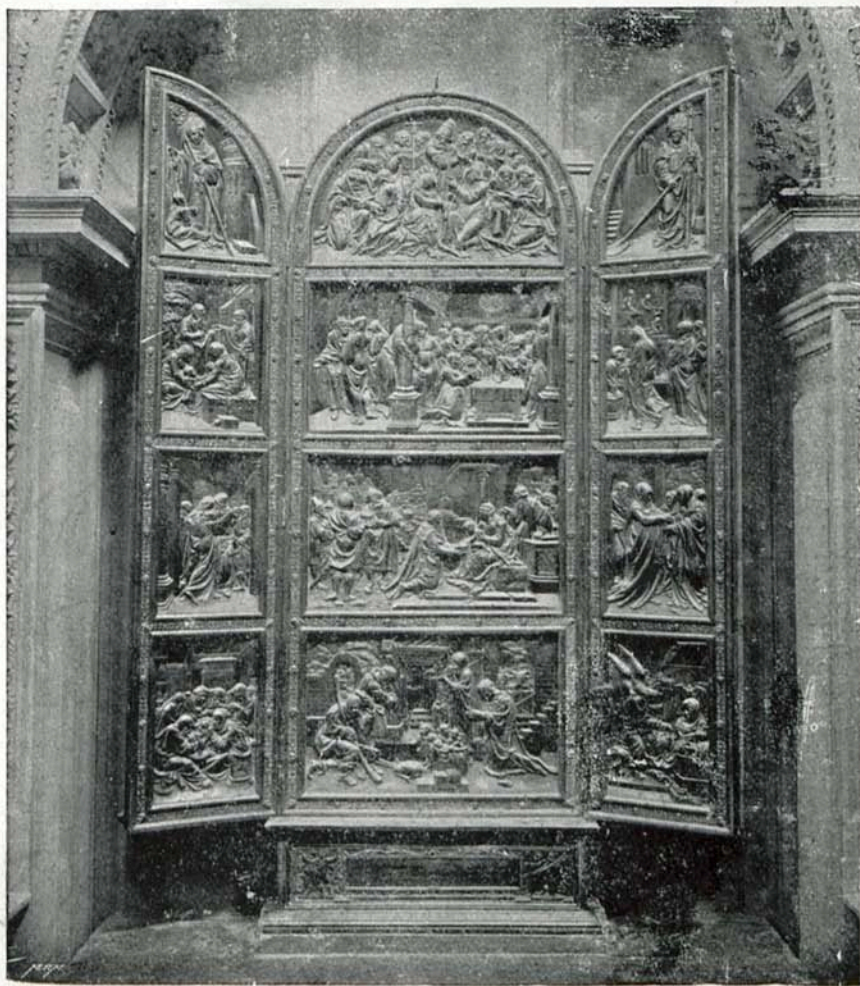
*) *Od Redakcji.* Druk pracy tej w rozmiarach przekraczających dotych-czasowe artykuły, zamieszczane w Biuletynie, umożliwiony został przez uzyska-nie specjalnego zasilku na ten cel.

cenniejsza, że odnosi się do tak dla nas ważnego okresu, jakim jest zwycięstwo nowego tchnienia włoskiego renesansu nad tradycyjnym gotykiem. W związku z tą pracą zajmę się tu dziełami mistrzów norymberskich, którzy wykonali nieliczne w tej kaplicy niewłoskie dzieła, ale już renesansowe, mianowicie tryptyk ołtarzowy, kratę zamykającą wejście od strony Katedry, jak i srebrne i brązowe świeczniki.

TREŚĆ MALOWIDEŁ TRYPTYKU I ICH OSTATNIA RESTAURACJA.

Jak się niebawem przekonamy, Hanusz Dürer, brat wielkiego Albrechta, nadworny malarz Zygmunta Starego, wykonał na płótnie zarys malowideł i rzeźb, które mieli uskutecznić artyści w Norymberdze. Stosownie do dawnego wezwania kaplicy jako Wniebowzięcia Najśw. Panny, na stronie głównej t. j. srebrnej, umieszczono sceny z Jej życia, z Zaśnięciem u góry (ryc. 1), a po stronie odwrotnej, malowanej, przeznaczonej do oglądania w czasach postu, obrazy z Męki Pańskiej, w których Najśw. Panna brała bezpośredni duchowy udział (ryc. 2). Zamknięty tryptyk na dwóch stałych i dwóch ruchomych skrzydłach posiada razem czternaście obrazków z Męki Pańskiej, a u dołu dostawiana predella tworzy piętnasty obrazek. Na niej to, jako na najdłuższym polu, artysta umieścił Wjazd do Jerozolimy, jako pierwszy z obrazów serji. Następne ciągną się od lewej ku prawej stronie, od dołu ku górze. Oglądamy kolejno Wieczerzę Pańską (ryc. 11), Ogrójec, Chrystusa przed Annaszem, Kaifaszem (ryc. 12), Piłatem (ryc. 13) i Herodem, następnie Cierniem Koronowanie, Upadek pod Krzyżem (ryc. 14), Ukrzyżowanie (ryc. 15), Zdjęcie z Krzyża, Złożenie do Grobu, Zstąpienie do Otchłani (ryc. 16), a u samej góry dwa ostatnie, ujęte w łuk, — Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie.

Kiedy spostrzeżono widoczne uszkodzenia malowideł, zwołano dn. 16 września 1924 komisję, złożoną z rzeczoznawców: profesora, a obecnie dyrektora krakowskiej Szkoły Przemysłu Artystycznego, Wiesława Zarzyckiego, docenta Akademii Sztuk Pięknych, Jana Hoplińskiego, art.-mal. Stanisława Pochwalskiego i piszącego te słowa, sekretarza Komitetu Restauracji Katedry. Stwierdzono, że malowidła wykonane są na deskach, na kredowym podkładzie. Nieruchome skrzydła, przytwierdzone do ścian wilgotnych, były więcej zagrożone. W wielu miejscach było widać znaczne odpryski farb wraz z kredową zaprawą. Korniki (bostrychus) poczyniły gęste otworki, ułatwiające dostęp wilgoci do wnętrza, która przesączaając się przez gąbczaste drzewo sprowadzała rozcieńczanie i rozdymanie kredowej zaprawy, która pękała i odpryskiwała. Przepisano więc wytyczne do daleko idącej restau-



Ryc. 1. Kaplica Zygmuntowska na Wawelu. Tryptyk ołtarzowy otwarty,
strona srebrna.

racji. Dokonał jej art. mal. Stanisław Pochwański, który przy swym ojcu, ś. p. Władysławie, nabrał w tej dziedzinie doświadczenia. Stałą doradą służyli dwaj wymienieni rzeczoznawcy. Przed zaczęciem prac poczyniono dokładne zdjęcia fotograficzne, które ukazują najdrobniejsze uszkodzenia. Udało się drzewo zabezpieczyć i utrwalić przed dalszym zniszczeniem przez zaimpregnowanie, jak i dodanie od zewnętrznej strony połowy grubości desek, co czyniono nader ostrożnie, podobnie jak prostowanie spaczni, które odbywało się przy częstym zwilżaniu i stopniowym naciskaniu prasą. Po odczyszczeniu obrazków i starannym wypunktowaniu miejsc, z których farby odpadły, malowidła ukazały się w całej wspaniałości czystych świeżych barw. Okazało się, że ramy były za wąskie, tak że zakrywały krawędzie samych malowideł. Ramy w całości złożone, odnowiono bardzo umiejętnie i stwierdzono, że są one pierwotnie w części rzeźbione wprost w drzewie, a w części wykonane sposobem z dawna używanym we Włoszech, mianowicie przez wytłaczanie w pergaminie nałożonym na miękki gipsowy podkład. Tak malowidła jak i ramy nie były nigdy naprawiane, co uchroniło je od nieumiejętnej restauracji. Z braku środków restaurację dwóch ruchomych skrzydeł tryptyku, jak i predelli, zachowanych lepiej, odłożono na później. Srebrne wypukłorzeźby nie zdradzają znaczniejszych uszkodzeń, podobnie jak i ramy ruchomych skrzydeł ze srebrnymi listwami.

DAWNE TEORJE CO DO HANUSZA DÜRERA JAKO TWÓRCY MALOWIDEŁ TRYPTYKU ZYGMUNTOWSKIEGO I DÜREROWSKIE WPŁYWY NA STYL MALOWIDEŁ.

Wiadomo już, że prof. Marjan Sokołowski odnalazł w rękopisie biblioteki Muzeum XX. Czartoryskich (Ms. 1035), zawierającym: „*Registrum peccuniarum S. R. Mtis a generoso dno Severino Boner etc. Nobili Melchiori Cziżowski viceprocuratori a. 1531 pro aedificio castri Crac. ad distribuendum commissarum*” na str. 241 niezmiernie cenną wiadomość pod nagłówkiem: „*Exposita extraordinaria in aedificia capellae regiae et castri Crac.*” mianowicie: „*Item dedi pro telle uln. 21 super qua delineamentum alias visirungk tabulae Nurembergae argenteae fabricandae depictum est... Item dedi Ioanni Dyrer pictori regio a labore et pictura delineamenti m. 12 gr. 24...*”¹⁾.

Dowiadujemy się zatem, że Hanusz Dürer w r. 1531 na 21 łokciach płótna wymalował zarys srebrnych części tryptyku, przeznaczanego do Zygmuntofskiej Kaplicy, a mającego być wykonanym w Norymberdze. Do dalszych wiadomości z tego źródła jeszcze powrócimy. Chociaż wymieniona zapłata za zarys, w ilości 12

grzywien i 24 groszy była dosyć skromna i nie mogła odnosić się do wynagrodzenia za tak wielką pracę, jaką było namalowanie piętnastu obrazków, to jednak silnie w nich występujące wpływy Albrechta Dürera skłoniły dr. Ignacego Betha do stwierdzenia, że ich twórcą był Hanusz Dürer²⁾.

Wywody I. Betha, jak się przekonamy, nie we wszystkim słuszne, tak wyglądają w streszczeniu: Hanusz Dürer, urodzony w Norymberdze, rozwijał się pod wpływem swego wielkiego brata Albrechta, którego twórczość pobudzała rozwój jego zdolności, ale zarazem dosyć samodzielności szkodziła. W r. 1506, gdy Albrecht Dürer bawił w Wenecji, Hanusz pracował u Wolgemuta, zajętego wówczas Schwabachowskim ołtarzem, a od r. 1509 znów u brata, malującego ołtarz Hellerowski. W sławnej książce do nabożeństwa cesarza Maksymiljana wykonał zupełnie dobrze dziewięć ostatnich stronnic, stosując się do pierwowzorów brata, następnie szereg rycin do Bramy Trjumfalnej Maksymiljana, a równocześnie do Pochodu Trjumfalnego, gdzie przebija zamiłowanie do krajobrazu, wskazujące, że ich formy pochodzą od Altdorfera, a więc w latach 1509 — 1515 studjował on u tego mistrza. Obraz św. Rodziny w Pommersfelden ma datę 1518 i jego znaczek H. D., który jest też na obrazie Madonny z czternastoma świętymi z r. 1524, jak i na obrazie św. Hieronima w Muzeum Narodowym w Krakowie z roku 1525, gdzie zauważamy w krajobrazie jawne wpływy Altdorfera. W galerji w Schleissheim jest obraz zjawienia się św. Michała na Monte Gargano i prorok Elizeusz oślepiający wojsko syryjskie, obydwa z widocznymi wpływami krajobrazu Altdorfera. Z początków pobytu w Krakowie pochodzi obraz św. Jerzego z Katedry (obecnie w Muzeum Metropolitalnem na Wawelu, na którym święty występuje w szatach bawarskiego zakonu rycerskiego św. Jerzego), wykonany wedle drzeworytu Burgkmaiera, z dekoracyjnym sposobem traktowania ubrania, co też zauważymy w portrecie biskupa Tomickiego w krużgankach franciszkańskich w Krakowie. Wedle rachunków dworu królewskiego zajęty był Hanusz Dürer wraz z mistrzem Blasiusiem i Djonizym Stubą malowaniem ścian zamku na Wawelu. Niezawodnie sprowadził go do Krakowa Seweryn Boner, który posiadał stałego agenta w Norymberdze, a zarządzał majątkiem królewskim i miał nadzór nad artystycznymi pracami na Wawelu. Boner płacił Hanuszowi za malowidła fryzów z głowami „alias kranycz cum faciebus” i za złocenia wedle wzorów oglądanych przez króla, za strop z głowami serafinów w narożnikach i rozetami rzeźbionymi przez królewskiego rzeźbiarza Jana. Te rozety spaliły się wraz z jego pracownią przy ulicy Grodzkiej. Zmarł on po ciężkiej chorobie w r. 1534³⁾.

Niedawno Herman Beenken⁴⁾ zebrał wszelkie o nim dane, starając się ustalić ogólny pogląd na dotychczasowe hipotezy. Dr. Karol Estreicher⁵⁾, omawiając próby Beenkena, stwierdził zupełnie słusznie: „Dzieła przypisywane Hansowi Dürerowi, rozpadają się, wedle ostatnich wyników nauki, zasadniczo na trzy kategorie: 1) dzieła w których pracę, lub współpracę Hansa potwierdzają dokumenty — zawsze w sposób niejasny i niepewny, 2) oznaczone monogramami H. D., oraz 3) przypisywane artyście na podstawie analizy porównawczej. Do pierwszej grupy należą: skrzydła ołtarza hellerowskiego we Frankfurcie (1509), fryzy wawelskie (1533-4), oraz srebrny tryptyk w kaplicy Zygmuntowskiej (r. 1538); do drugiej: rysunki w modlitewniku ces. Maksymiljana (1515), św. Hieronim z krakowskiego Muzeum Narodowego (1526), Zwiastowanie z Augsburga, rysunki z Londynu i Erlangen, oraz szereg obrazów dawniej przypisywanych, potem odrzuconych. Trzecia grupa zawiera: portret biskupa Tomickiego z Krakowa, św. Jerzego ze skarbcza katedry krakowskiej, cztery obrazy z kolekcji Bondy'ego. Autorowie starsi (Sokołowski, Janitschek, Schmidt, Lange, Giehlow, Tomkowicz, Mycielski, Beth i i.) i nowsi (Kieszkowski, Kopera, Beenken) albo przyjmują wszystkie obrazy, albo wybierają z nich niektóre. Między wymienionymi pracami istnieją kolosalne różnice stylowe, nie dające się uzgodnić. Odpada możliwość przyjęcia jednego autora dla wszystkich dzieł. Obrazy mieszczą się co prawda w ramach niemieckiego malarstwa z początku XVI w. (wyjawszy portret Tomickiego), ale w tych granicach rozpadają się pomiędzy zależności od szkoły A. Dürera a wpływy Altdorfera. Jak widzieliśmy, źródła archiwalne mówią niewiele, zdania znawców są niepewne i mimo badań, które od lat 50 z górą są prowadzone, nie wiadomo nic o Hansie Dürerze“.

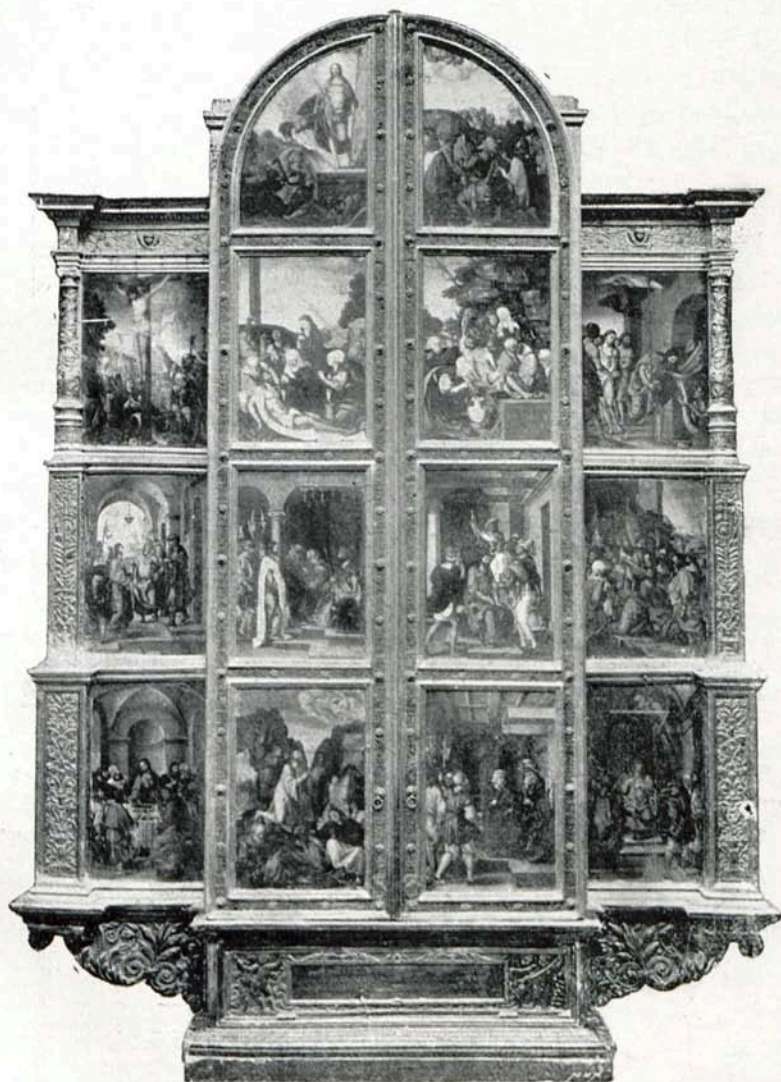
Dalej dr. K. Estreicher tak streszcza wywody H. Beenkena: „Stwierdziwszy trudności zagadnienia, niemożność oparcia się na monogramie H. D., jako występującym na początku XVI w. we wielu różnych dziełach, przechodzi prof. B. od razu do samego zagadnienia nas interesującego. Bagatelizuje ów list A. Dürera, z którego wynika, że Hans pracował przy ołtarzu Hallerowskim, a więc w warsztacie swego o lat 19 starszego brata; prof. B. jest zdania, że mały dar dwóch guldenów mógł być co najwyżej nagrodą za pomoc przy transporcie ołtarza. Podobnie odrzuca autor udział H. Dürera w pracy nad modlitewnikiem Maksymiljana. W monogramie H. D. widzi innego zupełnie towarzysza warsztatu düreowskiego.

Z zabytków polskich wspomina pokrótce o fryzach wawelskich, nie rozważając właściwie danych źródłowych. Stwierdza bowiem,

że w malowaniach II piętra (turniej i rewja wojsk) trudno dojść, co wyszło z pod ręki Hansa. Gorzej jeszcze postępuje z ołtarzem srebrnym w kaplicy Zygmuntowskiej, o którym istnieje dokładna rozprawa po niemiecku (Beth). Skoro ołtarz został skończony w roku 1538, t. j. w roku w którym wiemy, że Hans Dürer nie żyje — rozumuje prof. Beenken — należy przypuszczać, że on nad nim nie pracował(?). W ten sposób odrzuca autor dotychczasowe wyniki nauki, nie próbując polemizować z możliwościami wcześniejszego projektu i obrazów na skrzydłach tryptyku, oraz nie wyzyskując zupełnie źródeł pisanych.

Przyjmuje natomiast prof. Beenken szereg obrazów, których ze znacznie mniejszą pewnością, lub raczej napewno nie możemy przypisać Hansowi Dürerowi. Z polskich dzieł: św. Hieronima (obraz zupełnie odmienny od srebrnego tryptyku i fresków wawelskich, opatrzony datą 1526 i monogramem H. D.), portret Tomickiego (dzieło wybitnie polskie, z malarstwem niemieckiem mające mało wspólnego), obraz św. Jerzego na Wawelu (swobodną kopję ryciny Burgmaira), oraz — z zastrzeżeniami freski wawelskie, a dalej kilka obrazów i rysunków znajdujących się zagranicą. Dlaczego prof. B. to czyni? Wszystkie przyjęte dzieła, choć niepewne i między sobą kłócące się, pozostają ogólnie pod wpływem Altdorfera, głośnego malarza szkoły naddunajskiej. Wszystkie odrzucone lub zbagatelizowane obrazy są pod wpływem Albrechta Dürera. W ten sposób udział Hansa Dürera został pominięty tam, gdzie jest jako tako uprawdopodobniony dokumentami historycznymi, podkreślony natomiast tam, gdzie o nim żadnej pewności nie ma. Prof. B. pragnie bowiem przeprowadzić apriorystyczną tezę, że Hans Dürer stał na przeciwnym sztuce brata biegunie, że hołdował romantycznemu malarstwu Altdorfera, miast poddać się twórczości Albrechta. — Za wpływami znakomitego brata szuka się — i to nadaje problemowi Hansa Dürera jedyne w swoim rodzaju ludzkie pobudki — prawie daremnie. Wygląda to tak, jak gdyby malarz świadomie unikał wszystkiego, co Albrechtowi Dürerowi wydawało się artystycznie ważnym i wartościowym. Dla powyższej literacko-psychologicznej tezy, uczony niemiecki zmniejsza prawdopodobieństwo swoich wywodów, przyjmując za najbardziej typowe dzieła Hansa Dürera te obrazy, w których udział jego jest najmniej pewnym, dokumentami niestwierdzonym, np. św. Hieronima".

Wobec takiego stanu rzeczy Dr. K. Estreicher dochodzi do ostatecznego wniosku: „Sprawę Hansa Dürera należy zacząć od nowa. Należy wszelkie niepewne na podstawie analizy stylistycznej lub monogramu przypisane mu obrazy narazie odrzucić, a natomiast zrewidować jeszcze raz te dzieła, o których możemy ze



Ryc. 2. Kaplica Zygmuntowska na Wawelu.
Tryptyk ołtarzowy zamknięty, strona malowana.

źródeł przypuścić, iż wyszły z pod jego pendzla. Jeśli jakie specjalne właściwości dadzą się odszukać we freskach na Wawelu i w tryptyku kaplicy Zygmuntońskiej, otrzymamy pewną podstawę do dalszych badań; jeśli się to nie uda, postać Dürera pozostać musi zagadką, jak również jego stosunek do genialnego brata".

Obecnie Dr. Stefan Komornicki ogłosił z rachunków Bonera zapiskę archiwalną, z której wynika niezbicie, że nie Hans Dürer, ale kto inny był twórcą malowideł Zygmuntońskiego tryptyku: „*Georgio Pinczenstein pictori, qui labore extrinsecus pictura ornat... fl. 290*". Odpada zatem jedno z dwóch źródeł, na których można by oprzeć badania nad twórczością Hanusza Dürera.

Dr. Ignacy Beth dowody autorstwa Hanusza w tryptyku Zygmuntońskim opierał głównie na podobieństwie malowideł do dzieł Albrechta Dürera, zwłaszcza do Wielkiej Pasji (Grosse Passion) i obydwóch małych (Kleine Passion) w miedziorycie i w drzeworycie⁶⁾. — Dr. Edmund Wilhelm Braun-Troppau⁷⁾ czynił dalsze porównania z rysunkami Dürera w Albertynie w Wiedniu z r. 1504, które od zielonego papieru otrzymały nazwę Grüne Passion, twierdząc, że to jeszcze potwierdza autorstwo naszych obrazów Hanusza Dürera. Nie wzięli jednak pod uwagę ci uczeni tej okoliczności, że wpływ potężnej sztuki Albrechta Dürera, zwłaszcza w Norymberdze, był tak wielki, że pozostawały pod nim wszystkie działy sztuki, a jego rycinami posługiwano się ogólnie do kompozycji obrazów. Wpływowi więc Dürera ulegał nie tylko brat jego młodszy Hanusz, ale taksamo i w tej samej mierze inni uczniowie i naśladowcy.

CHARAKTER STYLOWY MALOWIDEŁ TRYPTYKU ZYGMUNTOWSKIEGO.

Choć wyniki moich badań będą inne niż wspomnianych autorów, to w szczegółowym omówieniu obrazów podkreślę jeszcze wpływy Albrechta Dürera. Ogólnie wzięwszy twórca naszych obrazków, wskutek silniejszego przejęcia się włoskim malarstwem, nadał swym postaciom więcej wytworności w postawach i w ruchach, do czego przyczyniły się i szaty, już prawie wolne od śladów gotycyzmu. Najwięcej durerowska jest postać samego Chrystusa.

Na Wjeździe do Jerozolimy, z wszystkich obrazków najwytworniejszym i najlepszym w opracowaniu szczegółów, krajobraz przypomina trochę Altdorfera, a postacie nieco szkołę Mantegni. Wieczera Pańska (ryc. 11) jest w rodzaju durerowskim, opierającym się ogólnie na dawnej włoskiej kompozycji wcześniejszej od Leonarda da Vinci, który rozciąga ją wszczeg, gdy tu jest ośrodkowa. Układ Ogrójca utrzymany jest w starej północnej kompozycji w trójkąt, z Chrystusem u góry, a Apostołami u do-

łu po bokach, podobnie jak we wszystkich trzech Pasjach Dürera. Na Wielkiej Pasji dawnym zwyczajem anioł ukazuje Zbawicielowi kielich, gdy na obydwóch Małych stawia przed oczy krzyż, podobnie jak na naszym malowidle.

W scenach Chrystusa przed Annaszem i przed Kaifaszem (ryc. 12) zauważamy podobieństwo do durerowskiego schematu. Annasz na Małej Pasji drzeworytowej zasiada w głębi obrazu, wprost do widza, tak jak u nas Kaifasz, gdy tem zwrócony jest prawie profilem, na podobieństwo pełnego profilu Annasza u nas. Kaifasz na miedziorytowej Pasji ma podobnego kształtu czapę jak u nas Annasz. Na tej rycinie Kaifasz zasiada na swej stolicy zwrócony w całości profilem, gdy stojący przed nim Chrystus ustawiony jest w trzy czwarte, a w środku za nimi policzkujący żołnierz tworzy człon środkowy. Uderzająca jest zwłaszcza postać opasłego Kaifasza, w czapce rogatej arcykapłańskiej z półksiężcem z przodu, w której też występuje na drzeworytowej Małej Pasji. Tu i tam gruby Kaifasz jest bez zarostu, wbrew żydowskiemu zwyczajowi. Podobnie jak Dürer, chciał tu zapewne nasz artysta przeciwstawić szlachetnemu Chrystusowi, cierpiącemu dla dobra ludzkości, starozakonnego arcykapłana, tępego pasożyta, wyzyskującego swych poddanych. Typ ten powtarza się u Dürera w postaci kucharza na rycinie, przedstawiającej go z żoną, dalej wśród uczonych w świątyni rozmawiających z dwunastoletnim Chrystusem, na obrazie w drezdeńskiej galerji i na rycinie tejże treści z Życia Najśw. Panny. W Wielkiej Pasji występuje on na pierwszym planie w Ecce Homo, a w Małej Pasji miedziorytowej osobiście przyprowadza Chrystusa do Piłata, tak jak u nas. Zasiadający na swej stolicy na jednej i drugiej Małej Pasji rozdziera szaty takim samym doskonałym ruchem, jak na naszym obrazku. W Zielonej Pasji zasiadający na swej stolicy gruby bez zarostu Kaifasz zwrócony jest prawie profilem ku Chrystusowi, stojącemu przed nim też prawie profilem. W głębi za Kaifaszem stoi oskarżyciel, który jednak nie występuje tak wyraźnie jako człon środkowy jak na naszych obrazkach⁸⁾. W tejże Zielonej Pasji tenże gruby Kaifasz ukazuje się jako oskarżyciel Chrystusa przed Piłatem, już jako wyraźny człon środkowy, a widoczny jest w najbliższej grupie w Ecce Homo i Ukrzyżowaniu⁹⁾.

Piłat wychodzi ku Chrystusowi z bramy u nas taksamo, jak na Małej Pasji miedziorytowej i na Zielonej, a jak wspomniałem dopiero, na Chrystusa wskazuje mu taksamo opasły Kaifasz (ryc. 13). Na Małej drzeworytowej Pasji Piłat wychodzi z bramy w głębi, zwrócony do widza w trzy czwarte. Ubiór jego określa Beth: „Offenbar einem Polen nachgebildet”, gdy w rzeczywistości jest to zwy-

czajny w późnym średniowieczu ubiór turecki z obrazów Męki Pańskiej, powtarzający się na rycinach Dürera i na jego rysunkach w Zielonej Pasji, a turbanu szlachcic nie nosił.

Herod przedstawiony jako król, na Małej Pasji drzeworytowej ma szaty krótsze, gdy u nas sięgają one stóp. Podobny jest też do jednego z trzech królów z obrazu Dürera w Frankfurcie nad Menem, jak i do króla z ryciny męczeństwa dziesięciu tysięcy chrześcijan. Beth widzi tu znów ubiór polskiego króla, gdy w rzeczywistości do czasów Batorego wszyscy nasi królowie ubierali się tak, jak w zachodniej Europie.

Cierniem Koronowanie jest u nas połączone z Naigrawaniem, podczas gdy Dürer w Wielkiej Pasji Naigrawanie połączył z Biczowaniem, a na Zielonej Pasji osobno dał Biczowanie, a Cierniem Koronowanie jak tu, połączył z Naigrawaniem. Dawnym zwyczajem, od którego nie odstępował i Dürer, jest na naszym obrazku zachowany układ ośrodkowy, pozwalający mistrzowi na skupienie wokoło Chrystusa oprawców, wysiłających się na wymyślenie przeróżnych udręczeń. U nas człowiek stojący na lewo gwizdże na palcach, podobnie jak na Wielkiej Pasji, gdzie znów ukazuje się trąbiący chłopiec, jak na Pasji Małej drzeworytowej, gdzie jeden z oprawców trąbi wprost w ucho Chrystusa, podobnie jak na Cierniem Ukoronowaniu w Zielonej Pasji. Na naszym obrazku izba jest sklepiona, a nadto widać pod sklepieniem belki, zapewne służące do zawieszania torturowanych, podobnie jak na Zielonej Pasji. W przeciwieństwie do dawnych odrażających typów oprawców i ich energicznych ruchów, występujących jeszcze stale u Dürera dla wywołania u widza większego wrażenia, postacie tujsze nie są szpetne, a ruchy ich są dosyć spokojne.

Układ obrazka Chrystusa upadającego pod krzyżem (ryc. 14) jest w zupełności dürerowski, oparty na wszystkich trzech Pasjach rytowanych, jak i na Zielonej. Na wszystkich pochód wychodzi z wysokiej narożnej bramy, z potężną szkarpą, za którą widać mur miejski z wieżami i daleki krajobraz. Upadający Zbawiciel podpira się lewą ręką na przydrożnym kamieniu, podobnie jak na Wielkiej i Zielonej Pasji, podtrzymując tak samo prawą ręką krzyż, oglądając się w swą prawą stronę ku Matce, przybliżającej się ze św. Janem i ku niewieście z chustką. Krzyż unosi z tyłu Szymon Cyrenejczyk, z góry uderza Zbawiciela żołdak czekanem, a po prawej stronie obrazu żołnierz bez zbroi, ubrany wytwornie, trzyma koniec powroza, którym Chrystus jest przewiązany w pasie. Gdy na naszym obrazku, jak i na Zielonej Pasji, ponad pieszym orszakiem widać dwóch dostojników żydowskich na koniach, z których jeden jest w turbanie, a drugi w wysokiej żydowskiej czapie z osło-

na na szyi w rodzaju kaptura, to na Małej Pasji drzeworytowej jeden ma turban, a drugi nakrycie głowy pośrednie między czapą a turbanem, gdy znów na Wielkiej obydwaj są w turbanach. Widzimy zatem, że nasz artysta za przykładem Dürera zebrał w jednym obrazie wszystkie zdarzenia z pochodzenia na Kalwarię. — Nieco już odmienna jest Mała Pasja drzeworytowa, znacznie uproszczona, bez dwóch jezdnych, zachowująca jednak główne motywy kompozycji.

Chrystus na Krzyżu (ryc. 15) w swym ogólnym schemacie nie przypomina żadnego dzieła Dürera, natomiast dürerowska jest sama postać Ukrzyżowanego, wiszącego prosto na krzyżu, najbliższa osobnej rycinie Dürera z r. 1508, w przeciwieństwie do gotyckiego sposobu przedstawiania wygiętego boleścią ciała. Sposób prostego zawieszenia Zbawiciela na krzyżu przyjął Dürer z włoskiego renesansu.

Zdjęcie z Krzyża i Złożenie do Grobu znów powtarzają wiernie dürerowskie kompozycje rytownicze. Pierwsza z tych scen stoi najbliżej obrazu tejże treści w Germańskim Muzeum w Norymberdze, gdzie zauważamy tensam rozkład osób, tensam sposób podtrzymania pod ramiona taksamo ułożonego ciała Chrystusa, po stronie głowy Zbawiciela jest brodaty mężczyzna trzymający wielki słoń, a niewiasta z drugim słońcem stojąca w środku długości ciała, Matka Boża klękająca ze złożonymi rękami w środku, a inna niewiasta od strony nóg. Pokrewny jest też obraz w starej Pinakotece w Monachjum z r. 1500. Na Zielonej Pasji powtarza się ujęcie ciała Chrystusa pod ramiona, klęcząca Madonna zwrócona ku Jego twarzy, stojący nad nią Jan i człowiek z wielkim słońcem; kompozycja jest tu w całości znacznie uproszczona. — Złożenie do Grobu bliższe jest rycinie z Małej Pasji miedziorytowej, niż drzeworytowej i Wielkiej; to samo jest tu ustawienie sarkofagu przed jaskinią, tensam sposób podtrzymania ciała pod ramiona i to samo ustawienie w środku obok św. Jana Najśw. Panny składającej ręce.

Zstąpienie do Otchłani (ryc. 16) najbliższe jest Wielkiej Pasji, przy uproszczeniu, które okazało się tu bardzo wskazane. Na wszystkich trzech Pasjach powtarza się motyw wyważonych drzwi, pęd powietrza wiejącego z podziemia, podnoszącego chorągiew Zbawiciela i motyw djabłów-potworów starających się przeszkodzić Zbawicielowi w wyswobodzeniu sprawiedliwych, zupełnie jak na naszym malowidle. Wielka Pasja ma nawet obok łukowych drzwi otchłani, taksamo jak tu zewnętrzną bramę łukowo sklepioną. W Wielkiej Pasji i Małej miedziorytowej, Zbawiciel wyciąga z głębi św. Jana Chrzciciela, którego można poznać po odzieniu z sierści



Ryc. 3. Jan Suess z Kulmbachu.
Przeniesienie zwłok św. Katarzyny na górę Synaj.
Obraz w kościele Marjackim w Krakowie.

wielbłąda, gdy na Małej drzeworytowej ten święty stoi, tak jak u nas, po lewej stronie, obok Adama, Ewy i rogatego Mojżesza.

Z wszystkich naszych postaci najczęściej do wzorów Dürera jest zbliżony Chrystus Zmartwychwstający z Wielkiej Pasji. Cała postawa i ruch jest ten sam co u nas, taka sama szata, a różnicę stanowi jedynie opuszczenie ku dołowi lewicy, trzymającej chorągiew. Zbawiciel stoi na takim samym sarkofagu z nienaruszonym wiekiem, zamkniętym pieczęcią w kształcie rombu, a otoczony jest takim samym obłokiem. Na Małej Pasji miedziorytowej postać Chrystusa jest taka sama, ale bez obłoku i taki sam sarkofag, a na Małej drzeworytowej Zbawiciel zeszedł już ze sarkofagu. W obydwóch Małych Pasjach w dalekiej głębi widać bramę, przez którą wchodzi trzy Marje, zupełnie jak u nas.

Wniebowstąpienie należy tylko do Małej Pasji drzeworytowej, gdzie tak samo jak u nas widać na niebie jedynie dolną część postaci Zbawiciela, gdy górna kryje się w obłokach.

Widzimy zatem, że wpływy Dürera były bardzo silne w kompozycji obrazów, choć sama postać człowieka jest dosyć odmienna od dürerowskiej, wzorowana na okazałych postaciach renesansu włoskiego. O pierwiastkach włoskich będzie mowa w dalszej części.

✓ WIADOMOŚCI O JERZYM PENCZU.

Dr. Komornicki pisze: „Pierwsze wiadomości o ołtarzu znajdujemy pod rokiem 1531; są to owe znane dziś szeroko zapiski o 21 łokciach płótna, na których Joannes (zwany w literaturze Hansem) Dürer namalował *viserungk* srebrnej tablicy, mającej się robić w Norymberdze, otrzymując za to 12 grzywien 24 gr. Jeszcze jeden Joannes, statuarius regius alias schnyczer, sporządził drewniany model, ale zapewne tylko jednej płyciny i to jako wzór grubości skrzydeł, który posłano do Norymbergi. Stamtąd znów wszechstronny agent Bonera nadesłał próbne płaskorzeźby z miedzi srebrzonej i złoczonej. Tu wiadomości urywają się, i dopiero pod r. 1535 dowiadujemy się, że tenże agent wypłacił w Norymberdze znaczne sumy za będące tam w robocie *imagines vel tabulam regiam ad Capellam Regiam*: złotnik Melchior Bayer otrzymał jako zaliczkę i na zakupno srebra fl. 5.574/8 poczem dwie dalsze zaliczki fl. 191 i fl. 36; snycerz Herter, *qui labores de ligno facit*, dostał zaliczki fl. 30, zaś *Georgio Pinczenstain pictori qui laborem extrinsecus pictura ornat.. ad laborem et rationem* dano fl. 290. Wiadomości te znajdują niezupełne potwierdzenie w zapisie Neudörfera, gdzie jako autor „patronów drewnianych” podany jest Peter Flötner; w takim razie ów Herter robił może tylko drewniany szkielec ołtarza¹⁰).— Z zapiski Bonera wolno wnioskować, że do wykonania dzieła przy-

stąpiono dopiero w r. 1535, lub najwcześniej 1534; ukończenie ołtarza w czterech latach, w r. 1538, jak świadczy napis na nim, byłoby wobec ogromu zadania zupełnie zrozumiałem”.

Napis, o którym wspomina tu dr. Komornicki, wryty jest na srebrnej predelli, na drzwiczkach zamykających schowek na kielichy i naczynia, a brzmi „Deo Optimo Maximo Mariae Virgini Divoque Sigismundo, Sigismundus Primus Poloniae Rex, Magnus Lituaniae Dux ec. Suae Erga Illos Pietatis et Religionis Ergo Posuit Anno MDXXXVIII Regni XXXII.” O tym schowku podaje Inwentarz Katedry Wawelskiej z r. 1563 przy opisie kaplicy Zygmuntowskiej: „*Subtus imaginem praefatam quasi in base, est scriniolum argenteum, in quo Calices pacificalia et Cruces argenteae conservari solent. Quod quidem habet serram seu clausuram argenteam totam, clavis tamen eius est ferrea*”.

Dr. Komornicki pisze dalej: „Z powyższego nietrudno wywnioskować, że rysunek Hansa Dürera mógł być tylko szkicem, a raczej rzutem pionowym wnętrza ołtarzowej, ponad mensą (czemu odpowiada mniej więcej powierzchnia 21 łokci kw.), zawierającym zarys kształtów przyszłego tryptyku wedle życzeń króla, a zapewne nie bez cichych wskazówek Berrecci’ego. Zapłata, którą Hans Dürer za to otrzymał, stanowi mniej niż jedną czternastą zaliczki pobranej na początek przez Georga Pinczenstaina, którego też można na razie uważać za autora malowideł na skrzydłach ołtarza. Wchodziłby on do literatury odrazu z tytułem do poczesnego miejsca w dziejach sztuki niemieckiej; dotąd nie był wymieniany w żadnym wydawnictwie źródłowym i tak samo jak ów snycerz Herter nie jest nawet znany z nazwiska badaczom niemieckim”.

W odnośniku pisze dr. Komornicki: „Za wiadomości w tym względzie składam tu podziękowanie dr. Hansowi Vollmerowi, redaktorowi Allg. Lexikon d. bild. Künstler, który udzielił mi ich z materiałów do niewydanego jeszcze tomu P. Uczony ten przypuszcza, że w rachunkach Bonera mogło zajść przestawienie zgłosek (lapsus calami) w nazwiskach: Pinczenstein zamiast Hertenstein; malarz Georg Hertenstein (Hertnstain) działał w Norymberdze w latach 1519 — 1539; w ostatnim roku był opiekunem jednego z dzieci P. Flötnera (Allg. Lex. d. b. K. XVI, 554). Nazwisko Pinczenstain wydaje się dr. Vollmerowi „nieprawdopodobnem” (list z 2.VI.1931). Zapatrywanie to podzielił zupełnie dyr. dr. Theodor Hampe (w liście do mnie z 12.VI.1931); uważa nadto, że „Herter” mógłby być tą samą osobą co „Hans Hartlieb, pildschnitzer”, obywatel norymberski od 1. VI. 1510 (Bayer. Staatsarchiv Nürnberg. Bürgerbuch 1496 — 1534, k. 75). Dzieła obydwu artystów nie są znane”. — Tak pisze dr. Komornicki.

Dla mnie osobiście malowidła tryptyku z kaplicy Zygmunto-
skiej były jawnem dziełem sztuki Kleinmeistrów, a wiadomo, że
Jan Dürer, wedle dawniejszych źródeł przyjęty za ich twórcę, na-
leżał do tej szkoły. Wobec niesłuchanie cennej wiadomości
Dr. Komornickiego, która dowiodła, że kto inny te malowidła wy-
konał, jestem przekonany, że w łacińskich zapiskach wydatków
na tryptyk zaszedł rzeczywiście „lapsus calami”, ale inny niż to
przypuszcza Dr. Vollmer, a mianowicie, że nastąpiła pomyłka we
wpisaniu przez sekretarza bonerowskiego w Krakowie nazwisk ar-
tystów pracujących w Norymberdze, osobiście mu nieznanym, mia-
nowicie, że rzeźbiarz „*Herter, qui labores de ligno facit*” dostał za-
liczki 30 fl., a „*Georgio Pinczenstain pictori, qui laborem extrinse-
cus pictura ornat... fl. 290*”. — Wedle mnie to pierwsze nazwisko
ma brzmieć Hertenstein, a drugie Georgio Pincz, czyli że
przez pomyłkę „stain” pierwszego dołączono do nazwiska drugie-
go. Przypuszczam, że to wyjaśnienie jest prostsze, zwłaszcza że
słyszeliśmy, iż znany jest Georg Hertenstein, więc przy jed-
nakowych imionach tem łatwiej nastąpić mogła pomyłka. W każ-
dym razie domysł dr. T. Hampego, że Herter to Hans Hartlieb,
jest daleko trudniejszy do przyjęcia. Malarz Georg Hertens-
stein, który pracował w Norymberdze w latach 1519 — 1539, był
zapewne, jak dawniejsi cechowi artyści, malarzem i zarazem rzeź-
biarzem, który wykonał drewniany szkielet tryptyku Zygmunto-
wskiego, jak przypuszcza Dr. Komornicki, a może pracował i przy
drewnianych modelach do wypukłořeźb, które miały być odrobio-
ne w srebrze. Wzory te wedle Neudörfera rzeźbił Flötner, a że
Hertenstein był też zapewne jego pomocnikiem, a może i współ-
nikiem, przyjąby można na podstawie wiadomości, że w r. 1539
był współopiekunem jego syna Kaspra: „*Jorg Hertenstein Maler
und Sebald Wyrzperger Redlmacher Vormund sind*”¹¹⁾). Wiemy
przecie, że niegdyś najsilniejsze związki pokrewieństwa i przyjaźni
zawierano między pracownikami, należącymi do tego samego ce-
chu czy zawodu.

Zbierzmy teraz to, co nam wiadomo o Jerzym Penczu,
a następnie na mocy analizy stylu ustalimy, że był on twórcą ma-
lowideł tryptyku z Kaplicy Zygmuntońskiej.

Dürer pierwszy w Niemczech postawił sztukę na takiej wy-
żynie, że wzbudził dla niej uznanie, artystę wyniósł na stanowisko
równe szlachełnemu zawodowi. Kto wie, czy bez względów, któ-
remi cieszył się u cesarza Myksymiljana, znaczenie malarza mo-
głoby się niebawem tak podnieść, że Karol V wywyższył Tiziana
do hierarchji feudalnej: „*sit nobilis et sit comes*”. Dürer wraz
z Piotrem Vischerem pierwszy wprowadził renesans do sztuki nie-

mieckiej, a dzieło ich dokończyli Kleinmeisterzy, którzy zgłębili zaczęte przez Dürera studjum antyku, spopularyzowali jego sztukę i zapewnili ostateczne zwycięstwo renesansowi¹²⁾. Owi to Kleinmeisterzy byli ludźmi niespokojnymi, ale wszechstronnymi i czynnymi. W ścisłym znaczeniu nazywamy tak braci Barthela i Jana Sebalda Behamów i ich towarzysza i przyjaciela, Jerzego Pencza. Od tych młodszych nieco uczniów, czy naśladowców Dürera, należy odróżnić ich starszych kolegów, mianowicie Jana Dürera, Jana Leonarda Schaüfeleina, urodzonego w Norymberdze przez r. 1490, sławę swą zawdzięczającego nie tyle malowidłom, co miedziorytom, który przeniósł się do Augsburga, a stamtąd w r. 1515 do Nördlingen, gdzie zmarł około 1540, oraz najzdolniejszego z tej trójki starszej, dobrze w Krakowie znanego, Jana Suessa z Kulmbachu (1475 — 1522). Potęga sztuki Dürera wywarła tak bezwzględny wpływ przedewszystkiem na Norymbergę, że w tem mieście nie tylko malarstwo i rytownictwo, ale i inne działy sztuki i przemysłu artystycznego przyjęły dürerowski charakter, a dla wyobrażeń świętych osób stały się jego postacie prawie obowiązujące w niemieckiej sztuce.

Z życia Jerzego Pencza posiadamy dotąd bardzo niewiele wiadomości. Pierwszą jest przyjęcie go w r. 1524 do gildji malarzkiej w Norymberdze, co pozwala na ustalenie daty jego urodzenia na czas około r. 1500. Nie jest pewne czy pobierał on nauki u Jakóba Bincka, a cała jego twórczość przemawia za tem, że był uczniem Dürera. Pencz znany jest głównie jako rytownik, choć był pierwszorzędnym rysownikiem i malarzem. Bliższy jest on braci Behamów niż Flöttnera i Wirgila Solis, idących już w kierunku barokizującego manieryzmu.

Co do ściennych malowideł w głównej izbie ratusza norymberskiego, wykonanych w r. 1521 wedle projektów Dürera, to po znacznych przemalowaniach w późniejszych czasach nie da się ustalić, jak daleko sięgał udział Pencza i czy rzeczywiście wymalował on w środku lożę muzykantów „Pfeiferstuhl”, wedle własnej już kompozycji. Sandrart podaje niezmiernie ciekawą i ważną dla nas wiadomość, że nasz mistrz w ogrodzie Volkamera w Norymberdze, w letnim domku, wykonał ścienne malowidła: *„als wäre das Zimmer noch offen und unausgebaut, die Ziemmerleute aber geschäftig, die Zwerghölzer, Bretter und Tramen einzuziehen, andere sind in Arbeit, den Dachstuhl aufzuheben, verbinden den Bau, welches alles gegen den gemalten offenen Himmel mit Wolken und fliegenden Vögeln also natürlich erscheint, dass viel dadurch aufgeführt wurden“*. Malarze włoscy renesansowi lubili okazywać biegłość w rozwiązywaniu trudnych zagadnień perspektywicznych, któ-



Ryc. 4. „Luna”.



Ryc. 5. Józef opowiadający sny.



Ryc. 6. Chrystus otoczony dziećmi.
Jerzy Pencz. Miedzioryty.

re zgłębił Mantegna, a Pencz w tym wypadku wykazał, że jego znajomość malarstwa włoskiego była znacznie szersza niż ta, którą mógł osiągnąć, podobnie jak starszy od niego Kulmbach, na miejscu w Norymberdze pod wpływem Jacopa de'Barbari i na podstawie włoskich rycin. Pobyt Pencza we Włoszech, nawet prawdopodobny w Rzymie, przyjmują na lata 1530 i znów od 1539¹³⁾. Usposobienie naszego mistrza z lat młodzieńczych najlepiej odzwierciedla proces, jaki rada miejska norymberska wytoczyła jemu i jego przyjaciółom Behamom, jako „*drei gottlosen Maler*“¹⁴⁾. Mianowicie w pierwszej ćwierci XVI w., zwłaszcza w Niemczech, istniało ogólne dążenie do zmiany stosunków kościelnych, łączone często z chęcią zagrabiania majątków i skarbów kościelnych, co nazywało się wtedy wolnością ewangeliczną. Rada miejska w Norymberdze dopuściła nowatorstwo, ale miała wiele trudności ze skrajnymi prądami, z bezbożnością, i grabieżą, zwłaszcza gdy w r. 1524 pojawili się tu Karlstadt i Tomasz Münzer, należący do wywrotowego kierunku reformacji i podburzający lud. Karlstadt znalazł u malarzy uznanie, a jedno ze swych pism zadedykował nawet Dürerowi, jako swemu rzecznikowi. Dürer poszedł za nowinkami, ale cofnął się, gdy zobaczył że pod pozorem wolności szerzy się bezprawie. — Zachował się nader ciekawy protokół przesłuchania naszych trzech malarzy, stwierdzający, że należeli oni do ludzi najsłabszych. Gdy zapytano Pencza czy wierzy w istnienie Boga, odpowiedział, że go częściowo pojmuje, ale nie jest mu jasne co ma sądzić o Bogu. Co zaś myśli o Chrystusie? o Chrystusie nic nie sądzi. — Czy wierzy Ewangelji, zawartej w Piśmie św.? nie może uznawać Pisma św. — Co sądzi o Chrzcie św.? także i o tem nic nie sądzi. Na pytanie czy uznaje władzę świecką i radę w Norymberdze jako swego pana co do ciała i majątku jak i wszystkiego zewnętrznego, odpowiedział, że nie wie nic o żadnym panu, jak tylko o Bogu. — Nietrudno pojąć, że Kleinmeisterzy, w całym owym charakterze, byli przedstawicielami prostackiego ludowego kierunku, który tak jaskrawo odbił się w ich sztuce, tem niebezpieczniejszego, że właśnie połączonego z chęcią podziału cudzej własności, co w owych czasach bywało główną przyczyną zamieszek, z których w Niemczech powstały wojny chłopskie, z całym bezwzględным niszczyielskim pędem. Wedle dzisiejszych pojęć nazwalibyśmy ich deistami komunistami. Skrajny realizm zwłaszcza w rycinach Sebalda Behama dochodzi już tak daleko, jak dojść mógł obok Holandji tylko w Niemczech. Z procesu wynika, że Pencz był w ścisłych związkach z braćmi Behamami, a z Sebaldem nie rozstawał się aż do opuszczenia Norymbergi na stałe w r. 1531. Z przesłuchania sądowego widać, że Sebald miał silniejszy indywi-

dualizm i że wpływ wywierał na swego przyjaciela też w sztuce. Po r. 1531 Pencz, uwolniwszy się od wpływu, stał się więcej samodzielny i odnalazł własny wyraz.

Skazani na wygnanie trzej towarzysze malarze opuścili rodzinne miasto w końcu stycznia 1525, ale z powodu ciężkich czasów, jakie zamieszki religijne za sobą pociągnęły, nie mogli znaleźć pracy, co ich pobudzić musiało do skruchy i prośby o przebaczenie. Wstawianie się za nimi hr. Albrechta Mansfelda, a potem proboszcza Melchiora Pfinzinga dowodzi, że musiała zajść u nich znaczna zmiana. Już tego samego roku 16 listopada rada norymberska zezwoliła im na powrót, a Pencz otrzymał już nieco wcześniej pozwolenie osiedlenia się w miejscowości Windsheim pod Norymbergą. Widocznie uspokoił się on w zupełności, skoro w r. 1532 został nawet malarzem miejskim norymberskim. Ponieważ w owych czasach nie było jeszcze różnicy pomiędzy malarzami artystami a rzemieślnikami, nie zdziwi nas wiadomość, że Pencz w r. 1541 malował i złocił przepyszną gotycką studnię w Norymberdze, zwaną „Der Schöne Brunnen”, którą w r. 1903 odtworzono wedle właśnie jego zachowanego barwnego rysunku¹⁵⁾. Jak wspominałem istnieją dane, że nasz artysta udawał się do Włoch w latach 1530 i 1539. Później pracował w Landshucie. Ponieważ tryptyk do kaplicy Zygmuntońskiej wykonano w latach 1535 — 1538, więc możnaby przypuścić, że sowita zapłata Zygmunta Starego, umożliwiła Penczowi powtórny wyjazd do Włoch i to do samego Rzymu. Mamy wiadomość, że w r. 1538 Pencz złocił ramy. Czy może do Zygmuntońskiego tryptyku? W r. 1542 razem z pewnym stolarzem wykonał model miasta Norymbergi.

Pod koniec życia popadł Pencz w niedostatek, jakby zemściły się błędy młodości, to jest reformatorskie zapędy, które przyniosły zniesienie czci obrazów, odbierające malarzom środki do życia. Ostatnią wiadomością jest powołanie Pencza na nadwornego malarza księcia Albrechta pruskiego do Królewca, gdzie niedługo potem w r. 1550 zaskoczyła go śmierć. Między Krakowem a ówczesnym holdowniczym Królewcem istniały też artystyczne związki, więc możnaby domyśleć się, iż wykonanie malowideł tryptyku Zygmuntońskiego utorowało Penczowi drogę na dwór pruskiego księcia. Niektórzy przyjmują, że artysta pracował jeszcze w Wrocławiu, gdzie zmarł, wedle znów innych śmierć zaskoczyła go w Lipsku¹⁶⁾.

Więcej niż o życiu Jerzego Pencza posiadamy wiadomości o jego pracach¹⁷⁾. Ponieważ znane ryciny ze znakiem J. B., zdradzające pewne podobieństwo do prac Barthela Behama, a obok dürerowskiego rodzaju mają też włoskie wpływy, więc dawniej

przyjmowano, że ich twórcą był Jakób Bink, o którym wiadomo, że jeździł do Włoch z Barthelem Behamem. Mianowicie Sandrart pomiędzy niemieckimi artystami, którzy udali się do Rzymu, pociągnięci sławą Marcantonio Raimondi, wymienia uczniów Dürera: Barthela Behama, Jerzego Pencza i Jakóba Binka. Podaje on też, że Marcantonio wyręczał się nimi przy rytowaniu i rzeczywiście niektóre z przypisywanych mu rycin mają technikę w rodzaju durerowskim. Wszystkie jednak podpisane ryciny Binka są znacznie słabsze od znaczonych B. J., więc trudno przypuścić, by tylko w lepszych swych rzeczach ukrywał się pod inicjałami. Ze znakiem Pencza, złożonym z G. P., przyczem druga głoska dołączona jest u góry do pierwszej, znanych jest przeszło 126 rycin, ale dopiero z ok. r. 1540, więc z czasów po drugiej podróży włoskiej. Bartsch rytownika ze znakiem J. B. przytacza jako nieznanego, M. J. Friedländer w r. 1897 przypisał ten znak Penczowi, przeciw temu wystąpił zaraz G. Pauli, H. Singer i E. Waldman, twierdząc, że monogramista J. B. był lepszym artystą od Pencza. Przeciwnie inni z Röttingerem, na nowo znak ten przypisują Penczowi¹⁸). Ryciny ze znakiem J. B. z lat 1525 — 30 są jeszcze więcej durerowskie, mniej zmienione w duchu włoskim. Nie można bezwzględnie twierdzić, żeby ryciny ze znakiem J. B. były artystycznie wyższe od oznaczonych G. P. i żeby pojęcie sztuki w jednych było odmienne niż w drugich, gdyż już późniejsze ryciny ze znakiem J. B. są słabsze i inaczej opracowane. Co do pisowni to wiadomo, że humaniści wprowadzili modę przekładania swych nazwisk na greckie i łacińskie, albo upodabniania ich do łacińskich. Dürer podpisywał się jako Durerius, Durerus. Bracia Behamowie po powrocie z Włoch w r. 1530, zmienili pierwszą głoskę dawnego nazwiska P (Peham) na B, aby nadać brzmienie łacińskie Bohemus, a mistrz nasz z tego samego powodu uczynił odwrotnie, zwąc się zamiast Jörg Bencz, Georgius Pencius, skąd monogram G. P. W każdym razie pod ryciną zdobycia Kartaginy, obok tego znaczka dał podpis: „Georgius Pencz pictor Nurnberg faciebat anno 1539”. Wiadomo że *p* zwłaszcza w XVI w., i to szczególnie w dialektach bawarsko-austriackim i środkowo-niemieckim, zamieniano na *b* i odwrotnie, a w środkowo-niemieckim dotąd *t* mieszają z *d* i nie czynią często różnicy między *e-i*. Dürer powinien był nazywać się Türrer, skąd też w swym herbie wyobraził on drzwi. Pencz na jednej z rycin dziejów Tobiasza zamiast Tochter podpisuje Tochter, a Dürer zamiast „sein” pisze „sin”, zamiast Baumgartner Fridericus jest „Paumgartner Fredericus”, pod jego ryciną Wilibalda Birkeymhera jest podpis: „Bilibaldi Pirkeymheri”, pod rysunkiem jego w Albertinie podpisano: „Feliks Hungerspurg”, to znów: „Das

is haubtman felix der königlich lautenschlaher zu antorff gemacht 1520". Nazwisko Bens może być skrótem z Bensen, albo Binsen, co na polskie oznacza sitowie.

Typy i formy rycin ze znakiem J. B. i G. P. są te same, ale zachodzą różnice techniczne, mianowicie w tych drugich cięcie jest głębokie, a wykonanie mniej dokładne, już bez takiej precyzji siły metalicznego blasku. Niema w tem nic dziwnego, bo pod wpływem włoskim nabyć mógł Pencz szybkości w robocie, ale zarazem stał się nieco powierzchownym. Röttinger zauważa, że może od r. 1532 artysta nie rozporządzał dostatecznym czasem do sumienniejszego wykonania rycin, znajdując się w cięższym położeniu materialnem.

Już na rycinach z pierwszym znakiem włoskie formy łączą się z dürerowskimi, jak na wieśniaku z r. 1523, sprzedającym swe wytwory, Madonnie oraz na Apollinie i Djanie, wykonanych wedle Dürera. Obrazek św. Florjana jest ładnem naśladownictwem drzeworytu tegoż mistrza. Na trjumfie Bachusa z r. 1528 dürerowskie postacie są opracowane w formach antykizujących. Najlepsza jest serja siedmiu planet z lat 1528—29, w której należy podziwiać bogactwo fantazji, gdy się zważy, że dla każdego obrazka w tym samym formacie mistrz stworzył postać oddzielną w ujęciu i ruchu. Te alegoryczne postacie są wspaniale rysowane i niezwykle dobrze modelowane, w ujęciu jeszcze nieco gotyckie, o szatach dawnym sposobem unoszonych gwałtownie przez wiatr. Te kompozycje nadałyby się raczej do opracowania w wielkich rozmiarach, gdy w rzeczywistości wykonane są w małych, właściwych Kleinmeistrom. Każda postać ma przy sobie odpowiedni znak zodiaku. Np. „Luna” wyobrażona jako Djana, z datą 1529, stoi na raku (ryc. 4), obok Marsa leży baran i t. d. Śmiałość i szerokość oddania postaci jest nadzwyczajna, a głębia perspektywiczna tła, wraz z ukazującymi się w dali przedmiotami, zdradza wybitnego mistrza perspektywy. Najlepsza z nich „Luna” łączy wdzięk z powagą, ten wdzięk, którego brak było nawet Dürerowi. Jest to właśnie objaw szlachetnej pracy na dürerowskim podłożu, udoskonalonej przez wpływy włoskie. Niezawodnie sam Dürer w dalszej działalności byłby doszedł do podobnych wyników. Mistrz nasz oddawał doskonale ciało i umiejętnie zakrywał je szatami. Jego fryzy z walkami nagich pieszych i konnych gladiatorów przypominają więcej niż inne prace braci Behamów. Na okrągłej rycinie z r. 1529 nagiego Marka Curtiusa, siedzącego na oklep na koniu, brak zupełnie realizmu i tragizmu połączonego z ofiarą jego życia, a uderza jedynie za przykładem Włochów chęć osiągnięcia wrażenia artystycznego. Niema nawet wyraźnego realizmu tam, gdzie narzucał



Ryc. 7. Artemizja wypijająca napój z prochami zmarłego męża.

Jerzy Pencz. Miedzioryty.



Ryc. 8. Wirginjusz zabijający córkę Wirginję.

się on sam przez się, jak w rodzajowych obrazkach, np. w dudziarzu rozmawiającym z kobietą trzymającą dzban, pani ze służącą przy kupnie kaczkki od wieśniaka i siedzącym żołnierzem. Kompozycja emblematowa z r. 1529, będąca rodzajem tablicy wotywniej, wedle pomysłu Willibalda Pirkheimera, w której do serca człowieka dobijają się uczucia, nadzieja, strapienie, nienawiść i pobłażliwość, wskazuje na wykonanie w Norymberdze. W tej niewielkiej, ale doskonałej rycinie, łączą się dwie ulubione przez Kleinmeisterów rzeczy, a mianowicie ornamentyka z alegorią, wyrażającą niepokoje serca, pochodzącą od prądów humanizmu zanadto silnie działających na człowieka. W rytowanych portretach Lutra i Melanchtona z r. 1530 więcej chodziło artyście o wydobycie kaligraficznych linii, niż o prawdę życiową i podobieństwo rysów. W kompozycjach ornamentalnych, jak w walce dwóch trytonów, dwóch genjuszach przy kolumnie, trojgu dzieciach przy zbroi, rysunku pochwy z roku 1528 z motywem wojownika, drugiej ze skrzydlatym genjuszem i trzeciej z Wenerą, okazał się nasz mistrz dobrym realistą w rysunku zwierząt, a fantastą w wyobrażaniu roślin. Ze starych dzieł z znakiem IB znany jest jeszcze Ammon i Tamara, a z Nowego Zakonu Najśw. Panna z Dzieciątkiem na kolanach, Pokłon Trzech Mędrców, Chrystus z trzema Apostołami i Chrystus nauczający w świątyni. Prawie zupełnie w stylu klasycznym jest utrzymany Curtius i serja siedmiu cnót chrześcijańskich. Mianowicie Nadzieja jest w postaci siedzącej kobiety, z rękami złożonymi do modlitwy, patrzącej na ukazujący się na niebie obłok, od którego biją promienie z napisem Spes. Obok kobiety stoi ozdobny dzban. Wiara jest z krzyżem i kielichem, Miłość z dwojgiem dzieci, Sprawiedliwość z wagą i mieczem, Cierpliwość z barankiem, Siła z lwem i głowicą kolumny, a Umiarkowanie nalewa do kubka z dzbanuszką o wąskim dzióbku. Winobranie z dziećmi zamiast dorosłych ludzi, z datą 1529, wykonane jest tak dalece w duchu Rafaela, że można przypuścić, iż jest rytowane wedle oryginalnego, dziś nieznanego rysunku tego mistrza. W tych jednak rycinach w rodzaju włoskim, Pencz pomimo całego przejęcia się duchem klasycyzmu, zdradza małostkowość nawet przy większych formatach, drobiazgowość szczegółów, zwartość i związłość linią, jak i silnie rysowniczą, a nie malarską technikę rytowniczą, w czym pozostaje Niemcem.

W rycinach z znakiem *G. P.* obok form rafaelowskich i wpływów weneckiej szkoły, włoska jest też technika, którą rozwinięła szkoła Marcantonio Raimondi. Lżejsza w wyrazie, o linjach rzadszych i sztywniejszych, o cięciach okrągłych, nie związanych ze sobą, co odbiera całości zwarty wygląd. Ryciny te odznaczają

się delikatnością wykończenia: malarskością i włoskimi przeciwstawieniami światła i cienia. Niema tu statystów, tak częstych w malarstwie i wypukłorzeźbach średniowiecznych, ale już wszystkie osoby biorą żywy udział w akcji. Pencz wykonał nawet w r. 1539 w wielkim formacie kompozycję Giulia Romana, przedstawiającą zdobycie Kartaginy z podpisem w środku ryciny „Julius Romanus inventor”. Przyjmując jednak od Włochów stronę zewnętrzną i ich styl dekoracyjny, typowy dla renesansu, nie doszedł do poczucia wielkości i nie zdobył się na wielkie akcenty, gdyż jako prawdziwy „mistrz w małym”, przyzwyczajony był do niemieckiej drobiazgowości i naiwnego realizmu, co zwłaszcza jaskrawo przebiega w tej jego ostatniej rycinie. Przyjmując z mantuańsko-padewskiej szkoły Mantegny poczucie rzeźbiarskie, starał się o nadanie figurom bryłowości, monumentalność udawała mu się jednak tylko w figurach, nie zaś w całości obrazu. Te włoskie wpływy nie zawsze były u niego dodatnie, a później wkradł się nawet niderlandzko-włoski manieryzm.

Gdy w rysunku i układzie fałdów tkanin nikle są u Pencza ślady gotyku, a w ornamentyce panuje zupełny renesans, to jak i u innych podürerowskich norymberczyków, w architekturze częste są powroty do stylu romańskiego, jako odruch przeciw gotykowi, przy braku jeszcze opanowania architektury renesansowej.

Gdy ryciny mitologiczne, historyczne i przeważnie alegoryczne, jak sama wiedza humanistów, z których Pencz czerpał treść, są raczej wyuczone niż naturalne, obliczone na popisywanie się przed światem, to więcej szczerego swojskiego uczucia mają ryciny z dziejów biblijnych, zwłaszcza te, w których treść mógł naciągnąć do swych reformatorskich poglądów, przeciwnych tradycjom kościoła katolickiego, jak w siedmiu uczynkach miłosierdzia, siedmiu grzechach głównych, trzech obrazkach z przypowieści o bogaczu i Łazarzu, i jednym z miłosiernym Samarytaninem. U Kleinmeistrów te postacie z biblij przez dawną tradycję stały się jakby ludowymi postaciami niemieckimi. Najlepsze ze Starego Zakonu są następujące serje: złożona z siedmiu obrazków z dziejami Tobiasza z r. 1543 i z czterech Józefa Egipskiego z r. 1546. Pomimo silnego wpływu szkoły rzymskiej opowieść jest tu żywa, swobodna, jakby swojska, a sposób rytowania miękki. Widać, że po powrocie do Norymbergi wpływy włoskie miały na korzyść własnych dążeń, opartych na miejscowej sztuce. Nieco słabsze są już inne ryciny ze Starego Zakonu, przyczem ciekawe, że Judyta uchodząca z głową Holofernesa, jest wykonana wedle malowidła Michała Anioła. Prócz nieco mniej udanej serji z Nowego Zakonu,

wykonał Pencz osobną, nieco większą rycinę Chrystusa otoczonego dziećmi (ryc. 6). Artysta pojął te obrazki rodzajowo z niemiecka i to nie tylko w takich tematach, które ogólnie były pretekstem do ciekawych rodzajowych scen, jak Łota, Dawida, Salomona, Judyty, Zuzanny, Samsona i Salome, ale i tych, które ze względu na treść domagały się poważnego i głębokiego ujęcia; wszystko to są jakby ciekawe zdarzenia z codziennego życia. Gdyby nie wyraźny podpis: „Abraham und Agar”, nie moglibyśmy zupełnie domysleć się, że rycina przedstawiająca nagą czułą parę, może być zaczerpnięta z dziejów biblijnych. Gdy władze miejskie w Norymberdze zarzucały Kleinmeistrom, że wydają gorszące obrazki, ci bronili się tem, że święte już nie znajdowały nabywców. I rzeczywiście upadek życia religijnego i reformatorskie zapędy uczyniły swoje. Niepodobały się już sceny z Męki Pańskiej, które cieszyły się takim uznaniem w XV w., a które jeszcze tak świetnie opracowywał Dürer. O ile z dawnego przyzwyczajenia sięgano jeszcze do biblijnych tematów, to przedstawiano je zupełnie po świecku. Wewnętrzne głębokie przeżycia np. takie, które dawniej oddawano u cierpiącego Chrystusa i współczujących z nim osób, teraz już nie budziły zaciekawienia, gdyż zwracano uwagę jedynie na czynność zewnętrzną. Jeden tylko Pencz wśród Kleinmeistrów wnikał nieco w duszę i oddawał uczucia w wyrazie twarzy. Nad idealną jednak duchową stroną przeważa uczucie ludzkie, które nieraz szkodzi nawet czysto artystycznej stronie. Twarze u naszego mistrza wyrażają nieraz pewien idealizm, na mimikę położony jest większy nacisk niż u innych Kleinmeistrów, ale brak silnych wyrazów. Kładł on jeszcze większy od innych nacisk na zajmujące rozwinięcie treści. Był tylko w tem szczerzy, co dało się zmodernizować. Ogólnym zwyczajem osobom biblijnym, z wyjątkiem Chrystusa, Apostołów i Matki Boskiej, dawał on współczesne ubranie. Święci są u niego zwykłymi ludźmi, pod Krzyżem niepodobna odróżnić, którzy ludzie należą do wiernych, a którzy do prześladowców. Chrystus jest trochę wynioślejszy w postawie i szlachetniejszy w wyrazie, ale wyraz ten jest spokojny, stale jednakowy. Nimbu nie ma, ale bywają tylko promienie koło głowy. W obrazach męki Zbawiciel nie jest już dawnym mężem boleści, takim jak był jeszcze u Dürera, ale po ludzku szlachetnym skazańcem. Pencz pod jednym względem okazał się nawet skrajniejszym od braci Behamów i innych Kleinmeistrów, mianowicie nie pozostawił rycin Madonny z późniejszego okresu, gdy używał znaku GP.

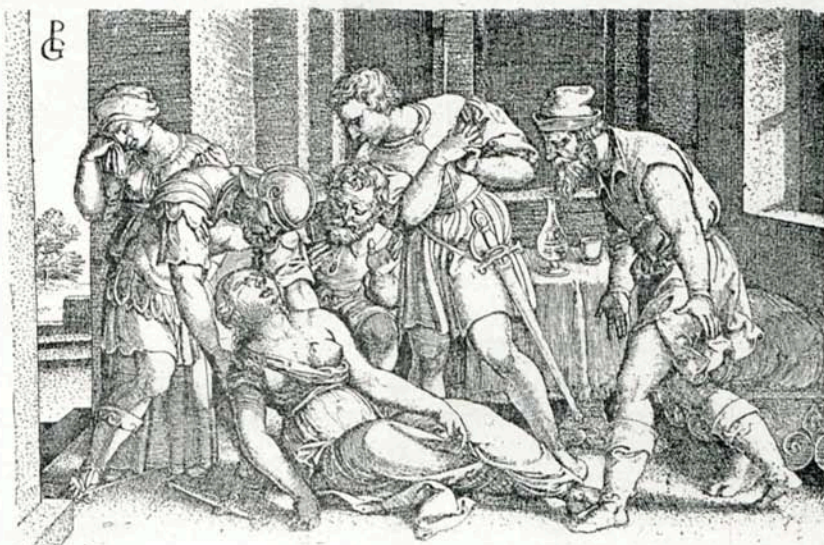
Gdy więcej rodzajowe obrazki, jak serje pięciu zmysłów, sześciu trjumfów Petrarki i siedmiu sztuk wyzwolonych Pencz komponował zręcznie, to w rycinach z mitologii, jak w datowanej

z 1543 większej rycinie Tetydy z Achillem u Cheirona (ryc. 10), z dziejów starożytnych, jak Artemizji (ryc. 7), Medei, królowej Tomiris i t. d. bywa on równie zimny i pusty w treści, jak klasycyzujący Włosi, których tak w rytownictwie, jak i w malarstwie naśladował w całokształcie swej pracy, więcej jeszcze od swych kolegów. Dobra rycina portretowa elektora Jana Fryderyka Wielkodusznego z r. 1543 jest dowodem, że Pencz umiał być szczery we współczesnych tematach.

Zamiłowanie do rozmaitych alegorji, emblematów, uosobień cnót i występków, planet, pór roku, czasu i t. d., które tak często powtarzały się u Pencza, jak i u ówczesnych artystów, w żywym realistycznym oddaniu, należy przypisać, jak to już wspomniałem, humanistom i ich chęci wykazania uczoności. Twórca przyzwyczajony do takich wyobrażeń mimowoli widział w portrecie np. złotnika do pewnego stopnia alegorję złotnictwa, w portrecie dowódcy jakby nowoczesnego Marsa, a w podobiznie Erazma z Rotterdamu uosobienie humanistycznej uczoności. Odpowiednią też symboliczną treść posiadały osoby Chrystusa, Kaifasza czy Piłata.

Wpływ na ogólną twórczość artystów rytowników wywarło wydawanie w wielkich ilościach wzorów ornamentalnych, poszukiwanych przez architektów, rzeźbiarzy i rzemieślników wszelkich gałęzi, gdyż artysta tworzący ornamenty zachowywał poczucie rytmu i ozdobności także w innych pracach. Ornamentyka gotycka była tradycyjna, a uczeń zapoznawał się z nią w pracowni mistrza, renesansowa natomiast weszła do krajów północnej Europy jako coś zupełnie nowego, odrębnego. Włosi tworzyli właściwą ornamentykę architektoniczną i sprzętarską, gdy Kleinmeisterzy, którzy w tym dziale nie szli już za wzorami Dürera, pochodzącymi z gotyku, a dopiero stopniowo rozwijającymi się w renesans, ale wzorowali się na Włochach, najczęściej podawali tylko wzory pól prostokątnych, pionowych i poziomych, które odpowiednio powiększane mogły być użyte do pilastrów i fryzów, a do innych celów musiały ulegać przeróbkom. Wydali też Kleinmeisterzy nieco rysunków do naczyń, ozdób do sztyletów, łyżek, noży i t. d.

W całokształcie swej pracy rytowniczej stoi Pencz może niżej od Behamów, brak mu bogactwa form Barthela i pomysłowości Hanusza Sebaldy, wolny jest zato od wstrętnego prostactwa zwłaszcza drugiego z nich, a przewyższa obydwóch wielkością swego włoskiego stylu, który tam zwłaszcza jest największy, gdzie nowe zdobyczne techniki i formy łączy jeszcze ze swojską tradycją, jak np. uosobieniach planet. Figury rytowane przez Behamów są więcej plastyczne, gdy Pencza bardziej płaskie, modelowane bardziej gładko i miękko.



Ryc. 9. Śmierć Lukrecji.



Ryc. 10. Tetyda z Achillesem u Chejrona.

Jerzy Pencz. Miedzioryty.

Heinrich Röttinger zebrał grupę drzeworytów w liczbie czterdziestu, udowadniając na mocy porównania z miedziorytami, że są one dziełem Pencza¹⁹⁾. Dwa z nich są znaczone monogramem, mianowicie jeden *J. P.*, drugi *G. P.* Niektóre były uważane za dzieło Hanusza Sebalda Behama, jak przemienienie Akteona i siedem planet, jednak stylistycznie należą one do grupy Pencza. Pod względem wyrazistości typów męskich najważniejszy jest drzeworyt: „Die Erenport der zwelft Sieghafften Helden des alten Testaments und an der Thyrrannen”, wyobrażający popiersia dwunastu wojowników, widzianych z za parapetu, rozmawiających po dwóch ze sobą. Czas powstania tych drzeworytów określa Röttinger na lata 1530, t.j. od roku gdy zaczął w miedziorytach używać znaczka *G. P.*, aż do roku śmierci mistrza 1550. Niektóre właściwości stylizacji, jak sposób wyobrażania krajobrazu i roślin, w drzeworytach występują jeszcze wyraźniej niż w miedziorytach. W serji drzeworytów planet, tworzących całe obrazy z czynnościami ludzi na pierwszym i dalszych planach, wzorował się Pencz, podobnie jak Flöttnner, na włoskich rycinach, przypisywanych mistrzowi Baccio Baldini.

W portretach malowanych, podobnie jak w rytownictwie, oddalał się Pencz coraz więcej od Dürera, a przybliżał do Włochów. Włoską wielkość ujęcia zespalał on doskonale z żywym niemieckim realizmem, a łączył umiejętność oddawania głównych rysów z ożywianiem ich pobocznymi dodatkami. Wśród Kleinmeisterów był on najlepszym portrecistą, jedynym który zrozumiał nowy wielki styl szkoły weneckiej Giorgiona i Tiziana i ich następców, jak i rzymskiej, za pośrednictwem Giulia Romana i klasycznego mistrzostwa Bronzina. Przy rozmachu i wielkości, którą wprowadził on do niemieckiego portretu, nawet postacie Dürera wyglądają jakby małoduszne i bojaźliwe²⁰⁾. Ruchliwy i popędliwy, łatwo stawiał się w obce uczucia i wyrażenia, a postaciom swym nadawał układ swobodny i charakterystyczny. Studium ciekawych wrażeń barwnych i silna harmonja tonów widoczna jest zwłaszcza w portretach. Do oryginalniejszych należy portret z r. 1534 młodego głęboko zamyślnego człowieka, siedzącego przy stole nakrytym kobiercem, znajdujący się w Galerji Berlińskiej, i młodego blondyna z r. 1543 w Galerji Nadwornej w Wiedniu, ale wszystkie przewyższa znajdujący się w Karlsruhe portret Georga Herza, norymberskiego jubilera i mincerza, zmarłego w r. 1545²¹⁾. Herz jest przedstawiony ze szczypczykami do ujmowania przy ważeniu drobnych kawałków złota i z woreczkiem na złoto. W głębi widoczna szafka ze złotniczą wagą. W ujęciu przebija swoista u naszego mistrza szczerłość i bezpośredniość, godząca się z surowym klasycznym stylem Bronzina. Złotnik, mężczyzna o niskim energicznym czole,

wyrażającym pełnię sił życiowych i chęci do pracy, usiadł swobodnie do portretu. W tym samym rodzaju utrzymany jest portret krzepkiego dowódcy wojsk austriackich, Sebalda Schirmera, malowany w r. 1545, znajdujący się w Germańskim Muzeum w Norymberdze. Schirmer ma czoło zanadto już niskie i szerokie, a nie trudno stwierdzić, że to błędne ujęcie głowy często powtarzało się u Pencza. Nader bezpośrednie w wyrazie jest popiersie Ferdynanda I z r. 1531 w Galerji w Stockholmie i portrety malarza Erhardta Schwetzer'a i jego żony Elżbiety w Galerji w Berlinie z lat 1544-1545. W sposobie użycia barw najlepszy jest portret z r. 1537 Erazma z Rotterdamu, w Galerji w Windsorze, wykonany w rok po śmierci uczonego. Portrety Pencza znajdują się jeszcze w Brunświku, Kopenhadze, Darmstacie, Dreźnie, Glasgowie, Gotha, Hampton Court i we florenckich Uffiziach.

Włoskie wpływy wyszły na dobre w portretach naszego mistrza, nie zabijając świeżości niemieckiego realizmu, a przynosząc ujęcie pełne stylu. Psychologiczna analiza nie sięgała tu jednak zbyt daleko, nie rozkładała twarzy na części, ale tworzyła zwarte monumentalne typy. Kierunek spostrzegawczy i rozpoznawczy, jaki wtedy panował w sztuce, zaznaczył się znacznie lepiej w portretach Pencza, niż w rycinach. Całość podnosi jeszcze piękny jednolity nastrój żywych barw, wychodzący z jasnego, szaro-brązowego tonu. Portrety są dla nas ważne z tego powodu, że powstały albo przed samem zaczęciem malowideł naszego tryptyku, albo w jakiś czas po zaczęciu i wskazują na tę samą rękę artysty, na jego smak wyrobiony na włoskich studjach i na ten sam koloryt.

Obrazy Pencza nie są zbyt liczne, a nie dorównywuja portretom. W Galerji w Dreźnie znajdują się trzy urywki z Pokłonu trzech Króli, z wcześniejszego jeszcze okresu jego twórczości, rozwiniętego na Dürerze. Czarny młody król stojąc odbiera od czarnego służącego puszkę, dalej ukazuje się część orszaku z gwiazdą na niebie, na którą wskazuje drugi król. Bliższy plan tworzą zwaliska pałacu, w środku na tle zamek, a w niebieskiej głębi przyćmione odległością wieże miast. Osoby, podobnie jak u innego ucznia Dürera, Jana Suessa z Kulmbachu, dobrze znanego z prześlicznych obrazów w kościele Marjackim i u św. Florjana w Krakowie, są bardzo wysmukłe, w ruchach swobodne, odziane we wspaniałe szaty o mieniących się barwach, zupełnie jak na naszym tryptyku, ale ton Pencza jest w całości znacznie głębszy niż u Kulmbacha. Znać tu jeszcze ciepło barw dürerowskich, gdy zimne barwy przeważają w późniejszych obrazach, jak w pochodzącej z r. 1545 Uranji z Galerji w Pommersfelden i w Caritas Romana z r. 1546 w galerji hr. Harracha w Wiedniu, utrzymanych już w sztywnym itałjanizują-

cym stylu. — Neudörfer chwali Pencza za umiejętność perspektywy i oddawanie przezroczystości i połysku szkła i wody, jak i żywości płomienia.

Po tych ogólnych uwagach o rodzaju twórczości Pencza przejdę do analizy tych właściwości jego stylu, które pozwolą na przypisanie mu malowideł Zygmuntownskiego tryptyku.

WŁAŚCIWOŚCI STYLISTYCZNE JERZEGO PENCZA.

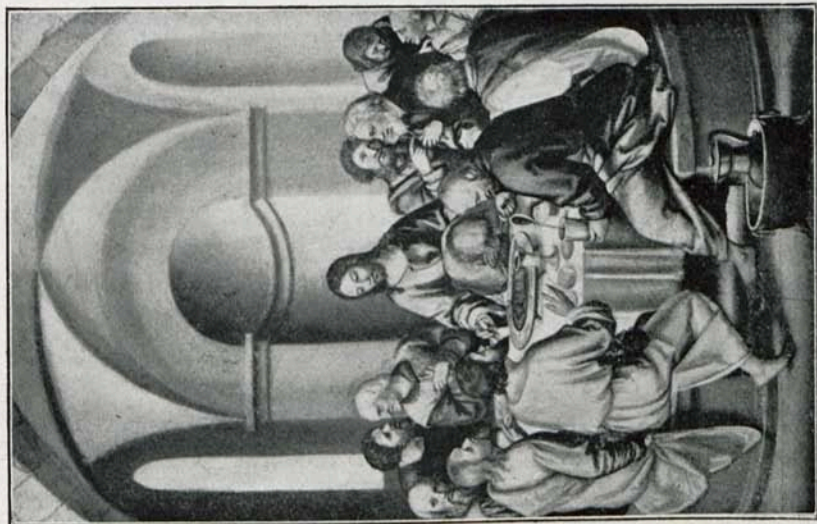
Kompozycja rycin Pencza, zwłaszcza nieco późniejszych, jest już za przykładem włoskim w zupełności profilowa, to jest rozciągnięta w szerokość, z głębią mniej zaznaczoną, z osobami ustawionymi na pierwszym planie, zwróconymi przeważnie ku sobie profilem, czego pewne początki zauważamy już u Dürera, za czym jednak nie poszli inni Kleinmeisterzy. W pełnym profilu całej postaci zwrócona jest Artemisia, Jakób, któremu Józef opowiada sen (ryc. 5), Appius Claudius na sądzie nad Wirginją i t. d., a wiele osób jest prawie że w profilu. Na dalszym planie pojawiają się tylko te osoby, które objaśniają czynność główną, jak ścięcie Św. Jana na uczcie Herodjady, pracownicy w winnicy na tej przypowieści Chrystusa, Rzymianie rozbierający most na rycinie Horatiusa Coclesa, jeźdźcy w falach Tybru na rycinie Porsenny, który dowiadyuje się, że Clelia ucieka wraz z jeńcami rzymskimi, Artemisia paląca zwłoki zmarłego męża, a zarazem brata, Achilles, strzelający z łuku na rycinie Tetydy u Chejrona (ryc. 10) i t. d. Pencz naśladował tu Dürera, u którego np. na rycinie Joba sprawiedliwego w głębi widzimy pożar domu, dwóch muzykantów wojskowych — na dalekiem tle ukazują się jezdni, a na Zdjęciu z Krzyża — góra Kalwaria z dwoma łotrami na Krzyżach. U Pencza sposób ten jest częstszy i więcej udoskonalony.

U Pencza, jeżeli przedstawiona jest jakaś rozprawa przed królem, sędzią, czy starszą osobą, to ta główna osoba zasiada zwykle po jednej stronie w profilu lub prawie w profilu, podsądni, czy ludzie o których chodzi, stoją na wprost po przeciwnej, a w środku, nieco w głębi, ustawiona jest osoba pośrednicząca. Tak zasiada Jakób, naprzeciw stoją jego synowie, a Józef opowiadający o swych snach siedzi w środku, zwrócono ku ojcu (ryc. 5). Podobnie zasiada Appius Claudius, naprzeciw stoi podsądna Wirginja, którą ojciec przebiją mieczem, a w środku, nieco w głębi, oskarżający Marcus Claudius (ryc. 8). To samo zauważamy na Sądzie Salomona, na którym Król siedzi bokiem naprzeciw kobiet zwróconych ku niemu profilem, gdy kat z żywym dzieckiem stoi w środku w głębi. Chejron (przerobiony z centaury na satyrę) zasiada po jednej stronie, Achilles z towarzyszem stoi naprzeciw, a Tetis,

która przyprowadziła syna na naukę, usiadła w środku nieco w głębi (ryc. 10). Podobnie siedzącemu z boku Porsennie ukazuje stojący w środku żołnierz na jeńców w falach Tybru, Herodowi siedzącemu z boku za stołem zwraca uwagę siedząca w głębi Herodjada na Salomę przynoszącą głowę św. Jana i t. d. Z pośród przytoczonych przez Röttingera drzeworytów Pencza podobny układ ma ilustracja do dzieła Hansa Sachsa „Wer zu vil wil haben dem wird zu wenig”. Mianowicie po lewej zasiada na tronie w pełnym profilu Apollo, w obłokach w głębi unosi się Jowisz, a na pierwszym planie siedzą zwrócenie prawie wprost do widza dwaj skazańcy przywiązani do pali, a drugiemu z nich, kat stojący z prawej strony ryciny, wylupia oczy. Zarys tego rodzaju kompozycji, na który dotąd nie zwrócił uwagi żaden z uczonych, pojawia się u Dürera. Mianowicie w Małej Pasji tak są do siebie zwrócenie Piłat i Chrystus, a w głębi występuje oskarżający Kaifasz, Piłat umywający ręce zasiadł profilem, a przed nim przyklęka służący z misą i dzbankiem, z tyłu zaś nadchodzi jakiś człowiek. W Małej Pasji drzeworytowej Herod zwraca się w trzy czwarte, a Chrystus profilem, w środku ukazuje się oskarżyciel. Kompozycja ta u Dürera, w przeciwieństwie do Pencza, jest jednak niewyrobiona i bardzo rzadka.

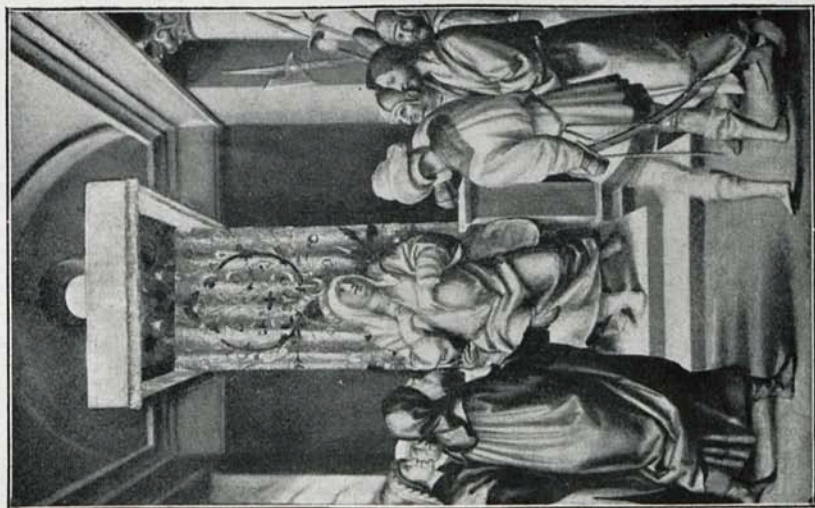
Skrót tej kompozycji pojawia się u Pencza wtedy, gdy występują tylko dwie osoby, mianowicie główna zasiada, czy też stoi bokiem, a druga przybliżyła się z głębi, zwrócona w trzech czwartych postawy, jak służebnica nasypująca Artemizji do kielicha prochy ze spalonych zwłok męża (ryc. 7), żołnierz przynoszący królowej Tomiris worek z krwią, Jazon przystępujący do Medei, i t. d. Na drzeworycie do dzieła Hansa Sachsa „Ein yeder sech für sich”, w trzech czwartych zwrócony jest pasterz, do którego zbliżyła się myśliwy bokiem z profilu.

Na malowidłach tryptyku w Kaplicy Zygmuntowskiej przedstawione są cztery sceny sądowe, a trzy z nich są skomponowane w sposób profilowy, a tylko w jednej na odmianę, dawnym sposobem, Kaifasz zasiada w środku, w głębi, na wszystkich jednak czterech Chrystus stoi z boku, w pełnym profilu. Annasz zasiada profilem, ku niemu zwrócony jest doradca, siedzący w głębi, wyjaśniający sprawę. Piłat wychodzi z boku z drzwi ku Chrystusowi, a Kaifasz w głębi wyjaśnia przyczynę przywiedzenia Chrystusa. Herod zasiada profilem na tronie, jeden z dworzan w głębi stojących zwraca się ku Chrystusowi, by milczeniem nie obrażał króla, a drugi jakby chciał przeprosić króla za tę obrazę. Ścisłejsze jeszcze podobieństwo istnieje pomiędzy ryciną opowieści o snach Józefa, a Chrystusem przed Annaszem. Głowa i czapka Annasza przypomina



Ryc. 11. Wieczera Pańska.

Malowidła z tryptyku Zygmuntońskiego.



Ryc. 12. Chrystus przed Kaiuszem.

głowę i czapkę Jakóba, a podobna jest tu i tam esownica na na przodzie siedzenia, zbliżona do esownicy tronu Apollina z wspomnianego drzeworytu do utworu Hansa Sachsa. Gęsto skupiona grupa braci Józefa, odpowiada żołnierzom przyprowadzającym Chrystusa do Annasza, a zewnętrzny z pośród nich przypomina stojącego w tym samym miejscu brata Józefa. Nie brak nawet dwóch łuków w ścianie w głębi. Podnieść tu należy, że poemat Sachsa, do którego Pencz wykonał drzeworyt, powstał w latach 1531 - 1532, nasz tryptyk został ukończony w 1538, a na miedziorycie z Józefem jest data 1543, a więc te trzy dzieła pochodzą z jednych lat.

U Aldegrevera kompozycja jest zupełnie odmienna, bo na sądzie Salomona i sądzie Daniela, uniewinniającego Zuzannę, przed osobą sędziego od strony widza zasiada jeszcze jedna postać, przez co sam sędzia jest wsunięty nieco w głąb, kat na sądzie Salomona jest po przeciwnej stronie króla, a Zuzanna — między Danielem a stojącymi naprzeciw niego starcami. Nadto występuje jeszcze szereg osób na bliższym i dalszym planie.

Zauważyć można pewne podobieństwo układu obrazka Zdjęcia z Krzyża, wzorowanego na Dürerze, do układu ryciny ze śmiercią Lukrecji (ryc. 9). Ciało tu i tam rozciągnięte bokiem, głowa opada w stronę lewą, z pewnem odchyleniem ku głębi, a ręka prawa Chrystusa i Lukrecji, podtrzymana pod pachą, tu przez Nikodema, tam przez człowieka śpieszącego na pomoc, opada zupełnie podobnie. Tu i tam ludzie zwracają się w stronę głowy leżącego, a dwie najwyższe osoby umieszczone są w środku i po lewej stronie.

Na dwóch z naszych obrazków powrócił artysta do swego sposobu przedstawiania na dalekim planie rzeczy, wiążącej się z główną czynnością, znanej też z drzeworytów Planet, mianowicie na Ogrójcu w głębi na lewo wchodzi przez bramę Judasz z żołnierzami, a na Zmartwychwstaniu w tym samym miejscu pojawiają się niewiasty z olejkami.

Osoby tak na rycinach Pencza, jak na naszych obrazkach, są mniej dürerowskie niż u innych Kleinmeistrów, a tu i tam niema zupełnie statystów, ale wszyscy ludzie biorą żywy udział w akcji. Z poszczególnych postaci zwłaszcza Ewa na Wstąpieniu do Otchłani (ryc. 16) przypomina ponoszącą śmierć Wirginję z miedziorytu (ryc. 8), tylko postawa Ewy nie wymagała silniejszego przegięcia, ale głowa, lewa ręka i nogi są zupełnie taksamo ustawione, podobne też samo przegięcie całej postaci.

Uosobienie planety księżycy z ryciny ze znakiem JB (ryc. 4) jest ustawione taksamo jak Ewa, tylko w odwrotną stronę. W usta-

wieniu postaci i ruchu nóg, z wyjątkiem sposobu zwrócenia głowy, zauważamy pewne podobieństwo do ryciny Dürera z r. 1504, przedstawiającej Adama i Ewę, jak i do obrazu samobójstwa Lukrecji z r. 1518 w Starej Pinakotece w Monachjum, ale znacznie silniejsze jest źródło sztuki włoskiej, mianowicie fresku Rafaela Grzechu Pierworodnego, gdzie postać Ewy jest taksamo ustawiona jak u Pencza, włącznie do ułożenia ramion, tylko ruch rąk jest odmienny, ze względu na inną czynność. Nawet głowa z tego fresku przypomina głowę naszej Ewy, ale jeszcze więcej jest zbliżona do głowy Diany Baldassara Peruzzi w sali Galatei w rzymskiej Farnesinie. Głowy kobiece tak u Rafaela, jak i u Peruzzi'ego mają bardzo niskie czoła, co nieraz powtarza się u Pencza. Peruzzi podobnie jak Sodoma malował strop Stanzy della Segnatura, przemalowany potem przez Rafaela, przyczem pozostały pewne części prac Sodomy²²). Postawa naszej Ewy ulubiona była zwłaszcza w twórczości Sodomy²³), u którego powtarza się w postaci niewiasty w lekkiej szacie, zupełnie z tym samym contrpostem, stojącej wśród grupy kobiet wyobrażonych w klasztorze, na freskach z życia św. Benedykta w Mont' Oliveto Maggiore pod Sieną, dalej pierwszej kobiety od zewnętrznej strony w Przyjęciu do świątyni Madonny w grupie z lewej strony na malowidle w Galerji w Sienie, tamże Ewie stojącej z Adamem na obrazie Chrystusa w Otchłani, a zwłaszcza Ledy na rysunku kredką w zbiorach paryskich, gdzie ma ona zupełnie tę samą postawę co nasza Luna, tylko że ta prawą rękę wyciągnęła w górę, trzymając księżyc. Stwierdzamy zatem, że Pencz postać Luny i Ewy wzorował na dziełach artystów, które widział w czasie swego pobytu w Rzymie, a które, jak to było w ogólnym zwyczaju, utrwalił w swym szkicowniku, aby mieć podstawę do późniejszych prac.

Podobna jak u naszej Ewy postawa, z przegięciem obydwóch nóg w jedną stronę, co czyni wrażenie chwiejności, jest nader znamienna dla Pencza, a powtarza się też u mężczyzn, jak na miedziorycie u Tytusa Manliususa, a na drzeworytach u pasterza rozmawiającego ze strzelcem i u mężczyzny, stojącego wśród stosu rozbitych sprzętów i naczyń domowych z czeskim napisem, przestrzegającym przed nieopatrznem najmowaniem służby.

Wspomniany typ głów kobiecych o bardzo niskiem czole, odznaczający się pełnym okrągławym owalem, małym, zgiętym łagodnie nosem, wąskimi, bardzo pełnemi ustami, małemi oczami i wąską dolną szczęką, powtarza się stale w scenach miłosnych na miedziorytach i drzeworytach, jak u Sary i rycinie, o charakterze rodzajowym Zbawiciela otoczonego dziećmi (ryc. 6), ale też i w alegorjach, jak Luny, scenach z dziejów starożytnych, jak w Wirginji

i Lukrecji (ryc. 4, 8 i 9). Na naszych malowidłach typ ten występuje prawie u wszystkich kobiet na obrazach z Męki Pańskiej. Matka Boża pod Krzyżem ma podobny wyraz jak kobieta płacząca nad Lukrecją, a skład ust i nosa Lukrecji i kobiety idącej z mężczyzną na drzeworycie zakochanej pary, jest prawie taki, jak naszej Ewy i klęczącej pod krzyżem Magdaleny. Kobiety o tym typie starają się być wdzięcznie nachylone, a stąd nawet tam, gdzie niekoniecznie wymaga tego czynność, jak u naszej Ewy, u kobiety którą powstrzymuje Piotr Apostoł na rycinie Zbawiciela otoczonego dziećmi, u Luny, u kobiet na drzeworycie wyobrażającym dobrodziejstwo ognia dla pierwotnych ludzi i t. d., zauważamy skłonienie głowy na bok. Drugi typ kobiecy u Pencza wzoruje się na klasycznym, o wysokim czole, o prostej linii i prostym większym nosie. Pencz stale powtarza niskie skrzydełka nosowe, które występują w jego klasycznych typach kobiecych. Typy te oglądamy głównie na rycinach treści mitologicznej i biblijnej, co najlepiej widać na postaci Artemizji, której profil nader jest zbliżony do profilu kobiety, wychylającej się z otchłani na naszym malowidle (ryc. 7 i 16).

Włosy stylizuje Pencz w krętych liniach dosyć rzadkie, nie starając się o dokładność, przez co wyglądają one jak wióry, co zauważamy zwłaszcza na miedziorycie Artemizji u niej samej i służącej, a na naszych malowidłach u Ewy, na brodzie Zbawiciela i Longinusa i t. d., gdzie jednak, jak na innych jego malowidłach, wykonane są dokładniej, niż na rzadkich liniach rycin.

Klasyczny profil Chrystusa z naszych malowideł, kształt jego głowy, cała postawa, jak i prosty sposób trzymania się, są zupełnie te same, co na rycinie Zbawiciela otoczonego dziećmi. Sama twarz przypomina też profil Tytusa Manliusza z miedziorytu wyobrażającego skazanie na śmierć własnego syna, jak i Jeftego z drzeworytu bramy tryumfalnej, tylko że ci rycerze mają brody nieco dłuższe, a głowy nakryte hełmem.

Mówiłem poprzednio przy opisie naszych obrazków, że postać Zmartwychwstającego Zbawiciela powtórzył Pencz za Dürerem, tu podniosę z naciskiem, że wielki Norymberczyk powtórzył ją znów za sztuką włoską, mianowicie najbliższy jest Zmartwychwstający Chrystus Sodomy w Palazzo Publico w Sienie. Gdy prawie we wszystkich szczegółach postawy i ruchu panuje zgodność, główna różnica polega na tem, że Włoch podniósł błogosławiącą prawicę Zbawiciela w górę energicznym ruchem, gdy Niemiec nie zdobył się na tak zdecydowany gest. Dürerowski i nasz Chrystus występuje na Zmartwychwstaniu w pięknym contrpoście, podobnie jak u Sodomy, który był mistrzem w tym względzie; stwierdzamy to w jego

obrazach u Chrystusa przywiązanego do kolumny w galerji w Sienie, u św. Sebastjana w Uffizi, u młodzieńca ostatniego na prawo na zaślubinach Aleksandra Wielkiego z Roxaną w rzymskiej Farnesinie i t. d. Tego rodzaju ustawienie postaci wynikło ze studjum antyku. W przeciwieństwie do Dürera lewica Zmartwychwstającego, dzierżąca chorągiew, ma dłoń opuszczoną ku dołowi, tak u nas jak i u Sodomy. — Postać zmarłego Chrystusa, nawet z podtrzymaniem pod ramiona, jak u Dürera i na naszym obrazie, ukazuje się zupełnie podobna już u Sodomy na Pietà w kościele Sant'Anna in Caprena.

Najwięcej męskich głów jest w naszych malowidłach na Wiercerzy Pańskiej (ryc. 11), gdzie głowa Apostoła w profilu, bez zarostu, pierwszego po prawicy Chrystusa, jak i jego ruch złożenia rąk na znak zdziwienia i przerażenia na wiadomość o zdradzie jednego z grona, odpowiada głowie i rękom młodzieńca, stojącego nad Lukrecją (ryc. 9), a sam profil — profilowi młynarza, okładającego pałką osła przebranego w skórę lwa, na drzeworycie do odpowiedniego utworu Hansa Sachsa. Na tymże obrazku Apostoł drugi od lewego dolnego narożnika, ze średniodługą kończystą brodą i esowatemi wąsami, przypomina z rycin Pencza rycerza, pokazującego Porsennie jeźdźców na rzece, jak i Appiusa Claudiusa, sądzącego Wirginję. Apostoł drugi po lewicy Chrystusa powtarza się często w typach Pencza, jak zwłaszcza u pierwszego od strony prawej starca, śpieszącego ku upadającej Lukrecji. Apostoł nalewający do czarki jest podobny do Jakóba, któremu Józef wyklada sny (ryc. 5). Ostatni Apostoł po prawicy Chrystusa o niskiem szerokiem czole i taki sam mężczyzna ostatni na prawo w otchłani, ma szerokie niskie czoło, znane z typów Pencza, zwłaszcza doprowadzone do karykatury na wspomnianym portrecie Sebalda Schirma. Tę samą twarz o krótkim zadartym ku górze nosie odnajdujemy na drzeworycie czulej pary. Na naszym obrazku Chrystusa przed Pilatem (rys. 13) głowa starszego środkowego z trzech żołnierzy przypomina Wirginjusza przebijającego córkę (ryc. 8), a głowa św. Piotra w Ogrójcu — tegoż Apostoła na rycinie Chrystusa z dziećmi. Z drzeworytu Pencza bramy triumfalnej Samson zupełnie jest podobny do pierwszego obok Heroda człowieka na naszym obrazku, Jozafat do brodatego Apostoła śpiącego na obrazku Ogrójca, a twarz Azy, choć zwróconą w trzech czwartych, jest twarzą młodzieńczego św. Jana na temże malowidle. Drużba z prawej strony drzeworytu drużbów, prowadzących pannę młodą, zupełnie przypomina człowieka wskazującego Zbawicielowi na Heroda na naszym malowidle. Na drzeworycie „Tischzucht“ do odpowiedniego utworu Hansa Sachsa, występuje dwóch mężczyzn za



Ryc. 13. Chrystus przed Piłatem.

Malowidła z tryptyku Zygmuntońskiego.



Ryc. 14. Chrystus upadający pod Krzyżem.

stołem, o podobnej głowie, z orlim nosem, długą brodą i wąsam w dół opadającymi, zupełnie podobnych do naszego Heroda. Przykłady możnaby jeszcze dalej mnożyć. Chociaż Pencz jedyny wśród Kleinmeistrów starał się o oddanie w twarzy wewnętrznych przeżyć, i o dobitną charakterystykę człowieka, to jednak i u niego psychologiczna charakterystyka nie była zbyt dobitna, bo nawet w tak tragicznych wyobrażeniach jak śmierć Lukrecji, przerażenie obecnych starał się on oddać raczej ruchami rąk niż wyrazem twarzy, co jeszcze więcej uderza nas w bardziej tragicznej scenie Wirginusza zabijającego córkę. Tę słabość dramatycznego wyrazu stwierdzamy też na naszych malowidłach, gdzie Apostołowie na Wieczerzy Pańskiej dosyć obojętnie reaguja na słowa Zbawiciela „Jeden z Was mnie wyda”, właśnie w scenie, którą z taką dramatyczną żywością oddał Leonardo da Vinci, dając przykład wielu naśladowcom. Chrystus upadający pod krzyżem na naszym obrazku (ryc. 14), przypominający zresztą Dürera, nie ma silniejszego wyrazu, a artyście jakby tu chodziło raczej o monumentalną postawę żołnierza, trzymającego linę, obwiązującą w pasie Zbawiciela. Ta chęć nadania pomnikowości postaciom, widoczna zwłaszcza stale w przedstawianiu Chrystusa, jak i u żołnierza wymierzającego policzek Zbawicielowi u Kaifasza, a na Ukrzyżowaniu u setnika, jest jawnym wpływem włoskiego odrodzenia.

Ze znamienitych u Pencza sposobów oddania ruchu stale powtarza się silne wypadowe ustawienie nóg, z wysunięciem ku przodowi jednej nogi, z równym postawieniem stopy, a pozostawieniem drugiej nogi w tyle z podniesioną piętą, jak u starego człowieka biegnącego ku upadającej Lukrecji, dalej u pierwszego od strony widza wojownika na rycinie Horatiusa Coclesa, następnie u żołnierza przybiegającego do Porsenny z wiadomością o przeprawie jeźdźców przez Tyber, u służącej podającej woreczek Artemizji, Achillesa u Chejrona, na drzeworycie do utworu Hansa Sachsa „Nachred”, u Fortuny, Tancerzy weselnych i Drużbów prowadzących pannę młodą, Myśliwego i pasterza, u Dziesięciu Muz i t. d., co zauważamy też często na naszych obrazkach. Na rycinie walki nagich mężczyzn ze znakiem J. B., pierwszy od prawej strony stojący, zamierzający się mieczem, ustawił nogi taksamo, jak na naszych obrazkach trzymający powróż upadającego Chrystusa i wymierzający mu policzek u Kaifasza. Zbawiciel wyciągający człowieka z otchłani ma ten sam ruch nóg, tylko zwrócony jest ku widzowi. U Annasza zauważamy wysunięcie ku przodowi jednej nogi, a silne odsunięcie drugiej w tył, nieco na zewnątrz, jak u podobnie siedzących na miedziorytach: Artemizji, Porsenny, Medei i Appiusa Claudiusa. Ten sam sposób zwrotu ciała wprost ku

przodowi, jak u Tetydy, powtarza się u siedzącego Kaifasza. Stale na miedziorytach i drzeworytach Pencza, jak i na naszych malowidłach, powtarza się zginanie obydwóch kolan, na oznaczenie szybkiego kroku, z pozostawieniem przytem w tyle niezgiętej stopy. Znamienne na rycinach naszego mistrza zgięcie grzbietu u osób siedzących, jak u Jakóba słuchającego opowiadania Józefa o snach, i u stojących, jak u starego człowieka śpieszącego ku upadającej Lukrecji, powtarza się też na naszych obrazkach.

W porównaniu z innymi Kleinmeistrami Pencz w ruchach swych postaci ma znacznie mniej temperamentu, a zato więcej sztucznej pozy. Zwłaszcza Sebald Beham przewyższa zdecydowanemi ruchami nieśmiałe, pozujące osoby Pencza.

Stopy bose na rycinach Pencza są wydłużone, wąskie, o niskiem podbiciu, o silnie odstającej małej pięcie, wielkim palcu sterczącym nieco ku górze, a innych lekko się zaginających. Zwłaszcza tego rodzaju znamioną stopę ma Artemizja i kobieta z jabłkiem na drzeworycie dobrodziejstwa ognia, podobnie jak św. Jan Chrzcziciel na naszym obrazku w Otchłani.

Pencz nie starał się zbytnio o wyzyskanie wartości architektury dla podkreślania nią osób i grup na bliższych planach, co już z wielkiem powodzeniem zastosowywał np. Lucas van Leyden. Na rycinie Zbawiciela wśród dzieci narożnik ściany przecina dowolnie plecy Chrystusa, tak jak narożnik łuku Jego głowę na naszym obrazku zstąpienia do Otchłani, a kolumna na obrazku przed Herodem. Wyjątkowo na obrazku Wieczery Pańskiej postać Chrystusa ukazuje się na tle wnęki, motyw jednak podobny na obrazach tej treści był przez włoskich mistrzów używany tak często, że nie dziw iż mistrz użył go i tutaj. Znamienne dla Pencza są niższe okrągłe budowle, z których wyrastają wyższe kończyste. Wystarczy porównać miedzioryty Horatiusa Coclesa, Porsenny, Józefa opowiadającego sny i Zbawiciela, otoczonego dziećmi, z naszymi malowidłami Upadku pod Krzyżem, Ukrzyżowania i Zdjęcia z Krzyża, żeby przekonać się o identycznym pojmowaniu budowli (ryc. 5, 6, 14 i 15).

Obłoki stylizuje nasz mistrz podobnie jak czasem Barthel Beham i H. Aldegrever, wężykowato, grubiej i cienie, zupełnie na podobieństwo wnętrzości, jak na drzeworycie planety Wenus, gdzie ta bogini unosi się na wozie na obłokach, a u nas na Zmartwychwstaniu Zbawiciela. Zupełnie podobnie stylizowany jest dym na miedziorycie Artemizji, palącej zwłoki męża. Szczegół ten jest nader znamienny.

Skąły u Pencza występują jako podkreślane poziomo głazy, z wyrastającymi w osobliwy sposób drzewami. Odrazu poznać

można tę samą rękę na miedziorycie Tetis u Chejrona i na malowidłach Ogrójca i Zdjęciu z Krzyża.

Największa różnica pomiędzy stylizacją Pencza i Sebalda Behama polega na sposobie przedstawiania drzew, bo gdy Sebald rozwija całe bogactwo form, Pencz wyobraża drzewa niewielkie, o schodkowato ustawionych gałęziach, z których buduje nawet całe lasy, gdy znów tamten mistrz bardziej pomysłowo daje je tylko w tle i tworzy po bokach jakby kulisy, podkreślające głębię. Wałkowate gałęzie drzew u Pencza i liście krążkowato obrębione, są bardzo znamienne na drzeworytach i obrazach; jest to najbardziej jednostajna z form naszego mistrza, powtarzająca się i na naszych obrazach. Trawa u Pencza ma znów liście lancetowate, gdy u Behama często są stylizowane w prostych kreskach.

Żaden z następców Dürera nie zdołał tak się wyswobodzić z gotyckich form oddawania fałdów szat jak Pencz. Wystarczy przypomnieć, że Barthel Beham na swej rycinie zupełnie już włoskiej Madonny, najwięcej renesansowej jaką tylko wydali Kleinmeisterzy, dał jednak szaty i zasłonę nad oknem z ciężkiej tkaniny łamiącej się kanciato. Sebald stylizował fałdy gęsto, muszelkowato, starym sposobem, a H. Aldegrever w dobre kilkanaście lat po Penczu fałdował jeszcze szaty w zawitych dürerowskich zmarszczkach. Jedynie Jan Suess z Kulmbachu umiał w draperjach naśladować Włochów, nie dochodząc jednak do tak doskonałych wyników szerokiego i swobodnego modelowania jak Pencz, którego szaty doskonale odpowiadają kształtom i ruchom ciała. To samo zauważamy i na naszych wawelskich obrazkach. Wystarczy spojrzeć na doskonale układające się fałdy płaszcza Chrystusa, zwłaszcza pod kolanem, w żywym ruchu na Zstąpieniu do Otchłani, na szaty Apostołów przy Wieczerzy, na suknię uwydatniającą opasłe kształty Kaifasza, czy na swobodę z jaką opadają fałdy obszernych szat przy podnoszeniu rąk, czy płaszcza podniesionego szablą Piłata.

Zauważę tu, że Röttinger przy udowadnianiu autorstwa drzeworytów zebranej grupy nie posługiwał się wszystkimi przytoczonymi przezemnie dowodami, jak znamiennymi u Pencza sposobami przedstawienia postawy człowieka, oddania ruchu, stopy, kompozycji obrazków z główną osobą w profilu i t. d. Uwagi moje jeszcze więcej jednoczą drzeworyty z miedziorytami Pencza, jak i miedzioryty ze znakami G. P. z owemi J. B.

Doskonałość techniki barw Pencza, żywych a śmiałych i dobrze dostrojonych, zauważamy i na naszych obrazkach. Światło-cień i nastrój barw zawsze odpowiada treści danego obrazu. Świetny jest zwłaszcza efekt jasności przedzierającej się przez głęboką ciemność panującą w Ogrójcu, odpowiadający upodobaniom nasze-

go mistrza do barwnych wrażeń. Na Ukrzyżowanie rozlewają się zimne, smutne tony. Nawet jaskrawość różowej sukni Kaifasza na tle zaplecka ze złotogłowia, o nader żywych barwach wzoru, doskonale łączy się z całością. Na Zstąpieniu do Otchłani wybija się błyszcząca różowawo-czerwona barwa płaszcza Chrystusa z pośród brązowych tonów, tak znamiennych dla Pencza. Prof. Feliks Kopera, uważając zgodnie z dawniej przyjmowanym zdaniem malowidła tryptyku za dzieło Jana Dürera, nazywa predellę „najbardziej do włoskiego zbliżonem dziełem”²⁴). Zdanie to z jeszcze większą prawdą odnosi się do Pencza. Podziwiamy na naszych obrazkach zwłaszcza barwy mieniające się, jak przejścia od różowej do wiśniowej, od seledynowej do zielonej trawiastej i t. d. Na Ukrzyżowaniu bardzo jest ciekawe zestawienie niebieskiej przepaski Chrystusa z niebieską barwą tła.

Streszczając wyniki rozważań właściwości stylistycznych Pencza w związku z malowidłami tryptyku Zygmunrowskiego, dochodzimy do przekonania, że styl jest ten sam, mianowicie ta sama właściwość kompozycji wzorowana na Dürerze i Włochach, z czego najciekawsza przeróbka zarysu Zdjęcia z Krzyża w rycinie umierającej Lukrecji, a najważniejszy schemat naszego Chrystusa u Annasza, powtórzony w kilka lat później na rycinie Józefa opowiadającego sny. W pracach Pencza i w naszych malowidłach zauważamy tensam profilowy sposób ustawiania osób naprzeciw siebie, z członem łączącym w głębi, to samo przedstawianie w dali zdarzeń pomocniczych, wciąganie wszystkich osób do akcji. Z poszczególnych osób znamienna jest zwłaszcza postać Zbawiciela na Zmartwychwstaniu, wzorowana na Dürerze i na Sodomie, od których też pochodzi postać Ewy ze znamiennym contrpostem. Jeden typ głów kobiecych Pencza jest w klasycznym profilu, drugi okrągły, o niskim czole, wzoruje się na Rafaelu i Baldassarze Peruzzi. Znamienny dla naszego mistrza jest typ głów męskich o niskich, szerokich czołach. Wynikiem włoskich studjów jest chęć nadania pomnikowości i wytworności postaciom, zresztą przy słabym podkreśleniu strony duchowej. Nietrudno zauważyć znamienne u Pencza sposoby oddawania ruchu przez wypadowe ustawianie nóg i sposób modelowania stóp. Tylko głębokie studjum odrodzenia włoskiego mogło pozwolić malarzowi na swobodne rysowanie szat, a zwłaszcza na tak doskonale zestawienia żywych barw i na umiejętne efekty świetlne. Wykluczone jest, by artysta tej miary co twórca malowideł Zygmunrowskiego tryptyku należał do ludzi nieznanych. Dzieła dobre nie mogą być odosobnione. Nietrudno przyjąć pomyłkę pisarza krakowskiego, notującego wydatki, którymi zarządzał Seweryn Boner, tytującą się nieznanych mu ludzi z No-



Ryc. 15. Chrystus na Krzyżu.

Malowidła z tryptyku Zygmuntońskiego.



Ryc. 16. Chrystus zstępujący do Otchłani.

rymbergi, a z których obydwom było na imię Georg. Nietrudno przyjąć, że przy zapisywaniu nazwiska Hertenstein, owo „stein“, które mu odjął, dodał zaraz w następnym wierszu Penczowi.

Przypuszczam, że moje spostrzeżenia co do posługiwania się Dürera wzorami Sodomy i Rafaela w postaciach Chrystusa Zmarłychwstającego i Ewy, będą miały też pewne znaczenie.

Po ustaleniu autorstwa tak świetnego dzieła malarskiego, jakim są obrazki Tryptyku Zygmunrowskiego, sądzę, że przyszedł już czas na opracowanie obszernej monografii Jerzego Pencza, której dotąd brak. Niech to uczyni któryś ze specjalistów niemieckiego renesansu.

SREBRNE WYPUKLORZEŻBY TRYPTYKU ZYGMUNTOWSKIEGO.

Dorzucę jeszcze kilka słów o wypuklorzeżbach ze srebra, o których wiemy z „Nachrichten“ Neudörfera, że zostały wykonane wedle drewnianych modeli Piotra Flötnera, odlanych z mosiądzu przez Pankracego Labenwolfa, z których je dopiero w srebrze wytłaczał norymberski złotnik Melchior Bayer. Ów Labenwolf jest twórcą studni w ratuszu norymberskim z r. 1557, niezwykłą pięknnością proporcji i śmiałością ozdób przypominającą styl Flötnera. On też uchodzi na twórcę studni gęsiarza „Gänsemännchen“, który przez oryginalną swojskość opiera się jeszcze na dürerowskich tradycjach. Monogram Melchiora Bayera pojawia się na częściach srebrnych naszego tryptyku. Wiadomo, że Piotr Flötner, Konrad Meit i inni rzeźbiarze w drzewie i kamieniu dostarczali też modeli dla złotników, a nasz tryptyk jest typowym przykładem współpracy wielu artystów. Zarysy dostarczone do tryptyku przez Hanusza Dürera nie musiały być zbyt dokładne, bo mistrze norymberscy przez nieznamość polskich świętych przemienili na zwykłą łopatę wiosła św. Wojciecha, które jest jego znakiem przypominającym, że popłynął on Wisłą na nawracanie Prusaków i że zginął niedaleko wybrzeża morskiego, a Piotrowina przy św. Stanisławie upodobnili do spowitego w prześcieradła Łazarza. Obydwaj biskupi, wedle zwyczaju niegdyś ogólnego poza Włochami, mają tu pod kapą dalmatykę, wdziawaną do stroju pontyfikalnego, wedle przepisu włoskiego, dziś ogólnie obowiązującego w kościele łacińskim tylko pod ornat. Na ten zwyczaj zwracałem uwagę w osobnej pracy²⁵⁾.

Na tej części tryptyku sceny są rozłożone nie wedle czasu, ale wedle pewnej duchowej łączności. W środku pomieszczono obrazy wymagające wprowadzenia większej ilości osób, a po bokach mniejsze obrazy. U dołu w środku ukazuje się Narodzenie P. Jezusa, na prawo Zwiastowanie, na lewo Obrzezanie. Wyżej po-

kłón Trzech Króli, na lewo Joachim i Anna spotykający się przy złotej bramie, na prawo Nawiedzenie. W trzecim rzędzie w środku Ofiarowanie w świątyni, na lewo święta Rodzina u Joachima i Anny, na prawo Najśw. Panna przyjęta do świątyni. U góry w środku w łuku Zaśnięcie Najśw. Panny.

Inwentarz Katedry Wawelskiej z r. 1563 tak mówi o tych wypukłorzeźbach: „Distinctiones autem in imagine praefata sunt quatuor festivitatum Beatae Virginis Mariae, in alis vero duabus etiam aliae quattuor distinctiones festorum eiusdem Virginis gloriosae”.

Na wypukłorzeźbach wpływ Dürera jest znacznie większy niż na malowidłach, a tem samem mniejsze oddziaływanie włoskiego odrodzenia. Typy poważnych krępych ludzi są zupełnie dürerowskie. Na naszych malowidłach nie spotykamy tak silnie zbudowanej Madonny, ani takiej barczystej postaci jak anioł na Zwiastowaniu. Najśw. Panna siedząca profilem na Pokłonie Mędrców przypomina drzeworyt Dürera tejże treści z r. 1511, a król klęczący jest bardzo podobny do stojącego po lewej stronie na tymże drzeworycie. Na ofiarowaniu Najśw. Panna klęcząca z kłatką z parą synogarlic, stojący św. Józef i Symeon z Jezusem na rękach, są podobni jak na tejże rycinie Dürera z *Marienleben*, gdzie też występuje jeden z widzów obejmujących kolumnę. Ogólne kompozycje Zwiastowania i Nawiedzenia są też dürerowskie. Głowa św. Piotra w tiarze papieskiej na Zaśnięciu podobna jest do Boga Ojca z ryciny Trójcy św. z 1511 r.

Poczerńiałe srebro wypukłorzeźb, z licznymi złoceniami, których czas nie zatarł, ale tylko nieco przyciemnił, przedstawia się wspaniale w całości.

Ciekawe, że Pankracy Labenwolf użył modelu obrazu Narodzenia z naszego tryptyku do brązowej tablicy nagrobkowej dla dziecka z Schwäbisch Hall, Józefa Feuerabenda, w kolegiacie św. Gumperta w Ansbach, zachowując te same wymiary, dodając do całości jedynie napis i obramienie²⁶). Feuerabend zmarł w r. 1543, a wiemy, że nasz tryptyk ukończono w r. 1538, więc model nie był jeszcze przedawniony.

PRZYPISY.

1. Sprawozdania Kom. Hist. Sztuki, t. VI, str. LXIV.
2. Hans Dürer und der Silberaltar in der Jagiellonenkapelle zu Krakau. Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen. Berlin 1910, t. 31, str. 79; tenże w *Thieme Becker: Allgemeines Lexicon der Bild. Künstler*, t. X, str. 71.
3. *Item solvi Io. Schnyczer per manus Hyeronimi Ber die 27 Aprilis 50 rosas magnas quadruplices cum Seraphinis in angulis ad laquearia sale habitationum supremarum, per quam itur ad altaria per fl: 2 pro rosa qua-*

libet una cum rosis minoribus ad cruces et angelos pertinentibus, facit... m. 62 gr. 24.

Item dedi Io. Schnyczer pro 40 rosis magnis quadruplicibus rotundis, factis ad laquearia in camera habitationum supremarum, ad quam itur ad dictam salam ante altaria una cum rosis minoribus ad cruces ad angulos ponendis per fl. 2 pro qualibet, facit m. 50.

Item fieri pactum cum Io. Dyrer pictore regio, qui debet cisticulas ad laquearia in sala suprema ante altaria similiter et rosas maiores quadruplices ad dictas cisticulas depingere, inaurare suis impensis coloribus et auro secundum probam factam et Mti regiae monstratam et debeo sibi dare a qualibet cisticula et rosa summariae monetæ flor. 10 inclusis etiam in hoc pacto et pretio rosis minoribus in angulis et crucibus locandis et lystwy intra cisticulas. Item dedi sibi pro 20 cisticulis et floribus depictis et inauratis secundum pactum m. 125.

Item iterum dedi sibi pro 20 cisticulis m. 125.

Item dedi sibi pro 10 cisticulis secundum pactum... m. 62 gr. 24.

Item dedi sibi pro una cisticula alio modo facta quam iste sunt ad probam... m. 5.

Item dedi predicto Io. Dyrer pro 17 cisticulis denuo loco combustarum, pictis et inauratis per fl. 10 a qualibet facit m. 106 gr. 12.

4. Hans Dürer. Zeitschrift für bildende Kunst. 1930, str. 88.
5. Sztuka polska w oświeceniu nauki niemieckiej. Przegląd współczesny. Marzec — Maj 1931.
6. V. Scherer: Dürer des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte. Klassiker der Kunst, 1906.
7. Eine Folge von nürnbergischen Plaketten mit Passionsdarstellungen aus dem Dürer-Kreise. Kunst und Kunsthandwerk. Wien 1915, str. 503.
8. J. Schönbrunner — J. Meder: Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Wien 1896 — 97, tabl. 151.
9. Tamże, tabl. 95, 98 i 100.
10. Wedle „Nachrichten“ Jana Neudörfera, historyka i pisarza miejskiego w Norymberdze — wyd. Lochner. Wien 1875, str. 125 — norymberski złotnik Melchior Bayr: „Machet dem König in Polen eine ganz silberne Altartafel, die wog viel Mark. Zu solcher Tafel machet Peter Flötner die Patron und Figuren in Holz, aber Pancraz Labewolf goss dieselben hölzernen Patronen von Messing, über diese messingene Tafeln wurden die silbernen Platten eingesenkt und getrieben“.
11. K. Lange: Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen. Berlin 1896, t. XVII, str. 162.
12. R. Stiassny: Die Kleinmeister und die italienische Kunst. Chronik für vervielfältigende Kunst, III, 1890; H. W. Singer: Die Kleinmeister. Zeitschrift für Bücherfreunde 1907 — 8, str. 263; tenże: Die Kleinmeister. Künstlermonographien. Knackfuss. Bielefeld und Leipzig 1908. E. Waldmann: Die Nürnberger Kleinmeister. Meister der Graphik, 1910, str. 98.
13. H. A. Müller und H. W. Singer: Allgemeines Künstler-Lexicon. Frankfurt a. M. 1930, t. III, str. 397; R. Stiassny: Georg Penz als Italist. Kunstchronik 1890, str. 177.
14. Th. Kolde: Zum Process des Johann Denck und der „drei gottlosen Maler“ von Nürnberg. Kunstgeschichtliche Studien, Hermann Reuter gevidmet, 1890, str. 288.
15. P. J. Rée: Nürnberg. Berühmte Kunststädten. 1907, ryc. 33, str. 57.
16. H. Bösel: Der Todestag des Malers Georg Pencz. Mitt. aus dem Germ.

- Nationalmuseum, 1893, str. 39; *A. Bauch*: Die letzten Tage des Malers Georg Pentz. Mitt. j. w. 1896, str. 43.
17. *J. von Sandrart*: Teutsche Akademie I, 1675, str. 233; *J. G. Doppelmayr*: Hist. Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. 1730, str. 197; *A. Bartsch*: Le Peintre-graveur, 1808, VIII, str. 319; *J. Baader*: Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 1860, I, str. 3. 1862, II, str. 53; *K. G. Nagler*: Die Monogrammisten, 1863, II—IV, str. 69, Nr. 234; *J. D. Passavant*: Le Peintre-graveur, 1863, IV, str. 101; 1864, VI, str. 139; *F. Lippmann*: Zeichnungen alter Meister im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin 1882, Nr. 144; *A. Lichtwark*: Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, 1888, str. 180; *B. Haendcke*: Eine Caritas von G. Pencz in Basel. Kunstchronik, 1890, I, str. 90; *H. Janitschek*: Geschichte der Deutschen Malerei, 1890, str. 378; *C. von Lützwow*: Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes in der Renaissance. Preuss. Jahrb. 1894, XV, str. 33; *A. Kurzweilly*: Forschungen zu Georg Pencz. Leipzig 1895; *M. J. Friedländer*: Georg Pencz, Jörg Bentz, der Meister „J. B.“ Repert. 1897, XX, str. 130; *G. Pauli*: Der Meister J. B. und Georg Pencz. Repert. 1897, XX, str. 298; *Th. v. Frimmel*: Ein unbeschriebenes Bild von Georg Pencz. Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, 1903, III, str. 91; *P. Kristeller*: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, 1911, str. 241; *J. Meder*: Handzeichnungen alter Meister, 1907, XI, Nr. 1247; *F. T. Schulz*: Beiträge zur Geschichte der Aussenmalerei in Nürnberg. Mitt. aus dem Germanischen Nationalmuseum. 1911, str. 106.
 18. Literatura wyżej przytoczona.
 19. Die Holzschnitte des Georg Pencz. Leipzig 1914.
 20. *C. Glaser*: Die Altdeutsche Malerei, str. 358.
 21. *M. Rosenberg*: Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Frankfurt a. M. 1910, ryc. 32.
 22. *G. Gombosi*: Sodomas und Peruzzi's Anteil an den Deckenmalereien der Stanza della Segnatura. Jahrbuch der Kunstwissenschaft. Berlin 1930, str. 14.
 23. *H. Hauvette*: Le Sodoma. Les Grands Artistes. Paris, ryciny nieznanzone.
 24. Dzieje Malarstwa w Polsce, t. 2, str. 125.
 25. Dalmatyka i tunicella obok kapy w stroju pontyfikalnym. Przegląd Teologiczny. Lwów r. 1928, IX.
 26. *E. W. Braun-Troppau*: Zwei Bronzeepitaphien der deutschen Frührenaissance und ihre Meister, ryc. 5.

ZBIGNIEW HORNUNG (LWÓW) WOJCIECH LENARTOWICZ.

Nieznany architekt polski z końca XVII wieku.

W północnej części Województwa Lwowskiego, wchodzącej niegdyś w skład dawnego Województwa Bełzkiego i Diecezji Chełmskiej, znajdują się dwa okazałe bliźniaczo niemal do siebie podobne kościoły z ostatnich lat XVII stulecia, a mianowicie kościół parafjalny w Uhnowie oraz kościół popijarski w Warężu niedaleko Sokala. Budowle te, strzelające ku niebu potężną masą wież,