

Sąd Ostateczny Wolfganga Krodla starszego – wzory graficzne, datowanie i pochodzenie obrazu

Od połowy XIX wieku w Pałacu w Wilanowie znajduje się XVI-wieczny obraz *Sąd Ostateczny* (il. 1)¹, kupiony przez małżeństwo Aleksandrę (1818–1892) i Augusta Potockich (1806–1867). Długo określany jako dzieło anonimowe, wiązane ze szkołą niemiecką², dopiero w okresie międzywojennym został przez Jana Młodeckiego powiązany z Wolfgangiem Krodlem starszym (czynnym 1528–1561) – malarzem z kręgu Lucasa Cranacha starszego³. Atrybucja ta, po raz pierwszy opublikowana w 1936 roku przez Kurta Ericha Simona, została powszechnie przyjęta przez późniejszych badaczy⁴. W latach 1995–1996 obraz został poddany konserwacji, która m.in. uczyniła detale kompozycji oraz litery WK i datę 1538 (umieszczone pośrodku przy dolnej krawędzi)⁵. *Sąd Ostateczny*, stale obecny w literaturze, nie był dotąd przedmiotem szczegółowego opracowania. Badacze zwracali uwagę przede wszystkim na interesującą ikonografię dzieła, która określana bywała jako luterńska bądź ogólnie protestancka⁶. Przemawia za tym zdecydowane wykluczenie elementów doktrynalnie katolickich: całkowicie pominięty został temat ważenia uczynków przez archanioła (*psychostasis*); zrezygnowano z motywu psychomachii – walki aniołów i demonów o dusze zmarłych; wyelimi-

¹ Obraz na deskach lipowych, 120 × 219 cm, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, nr inw. Wil.1623.

² *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. Bronisław Chlebowski, t. 13, Warszawa 1893, s. 490 (określony tam jako przykład „szkoły niemieckiej”); Ernest Łuniński, *Wilanów*, Warszawa 1915, s. 24 (przypisany Hansowi Süssowi von Kulmbachowi).

³ Jan Młodecki, *Katalog zbiorów*, Archiwum Główne Akt Dawnych, Warszawa, sygn. Ag. Wil. Zarz. Muz. W Wil. 187, kat. nr 51. Dziękuję Joannie Paprockiej-Gajek za udostępnienie kopii w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

⁴ Kurt Erich Simon, *Ausländische Kunst in Polen*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1936, H. 5, s. 146; Andrzej Chudzikowski et al., *Malarstwo austriackie, czeskie, niemieckie, węgierskie 1500–1800. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1964, s. 48–49, kat. nr 93; *Malarstwo europejskie. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. Jan Białostocki, Andrzej Chudzikowski, Warszawa 1967, t. 1, s. 203, kat. nr 592; Wojciech Fijałkowski, *Artystyczne zbiory Wilanowa*, Warszawa 1979, s. 213, kat. nr 28; *Sztuka niemiecka 1450–1800 w zbiorach polskich*, red. Marzena Maćkowiak, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Kielcach, 1996, Kielce 1996, s. 51, kat. nr 46; Bożena Steinborn, Antoni Ziemba, *Malarstwo niemieckie do 1600 roku. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 43–46, kat. nr 34; *Kolekcja wilanowska*, red. Jadwiga Mieleśzko, Warszawa 2005, s. 40–43, kat. nr 14.

⁵ *Piękno zawołać czasu*, red. Ewa Birkenmajer, Jolanta Kurzyńska, kat. wyst., Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa, 2001, Warszawa 2001, s. 49–52, kat. nr 1.

⁶ B. Steinborn, A. Ziemba, op. cit., s. 143; *Kolekcja wilanowska*, op. cit., s. 43.



nowano jakiegokolwiek postaci świętych, a tym samym wątek ich pośrednictwa, wstawiennictwa i orędownictwa (*intercessio*), w tym grupę Deesis oraz dwunastu apostołów. Ta redukcja tradycyjnych elementów ikonografii uwypukla nową doktrynę zbawienia, dokonującego się za sprawą łaski Boga oraz żarliwej wiary człowieka (*redemptio sola gratia*, *redemptio sola fide*), a nie na drodze rozliczenia uczynków (*Werkgerechtigkeit* – ‘usprawiedliwienia przez uczynki’), promuje nowe prawdy wiary: *solus Christus* i *sola Dei gratia*, co oznacza odrzucenie wszelkiego pośrednictwa między Bogiem a wiernym. Przesłanie reformacyjne wzmacniają wyeksponowane cytaty ewangeliczne widniejące na tabliczkach namalowanych w górnych narożnikach obrazu, a także obecność w grupie wskrzeszanych, po stronie potępionych, karykaturalnie ujętej figury papieża z dokumentem odpustowym. Protestancka, luterńska wymowa Sądu Krodla nie może więc budzić wątpliwości; konfesyjnie jest jednoznaczna.

W badaniach nad obrazem ze zbiorów wilanowskich wciąż jednak brakuje szczegółowej analizy jego powiązań z tradycją ikonograficzną, dlatego artykuł porusza przede wszystkim zagadnienie genezy kompozycji Krodla. Zidentyfikowanie pośrednich i bezpośrednich źródeł inspiracji może ponadto prowadzić do interesujących wniosków dotyczących artystycznych zainteresowań malarza, wykraczających daleko poza sztukę warsztatu Cranachów. Pociąga to za sobą również konieczność postawienia nowych pytań – zwłaszcza o znaczenie daty 1538 występującej obok sygnatury. Mamy w tym wypadku do czynienia z niezwykle paradoksem – oto arcyprotestancki obraz kryje lub ujawnia, jak postaram się wykazać, kompozycyjne nawiązania do słynnego dzieła podejmującego ten sam temat, powstałego dla kontrreformacyjnych papieży w arcykatolickim Rzymie.

il. 1 | fig. 1

Wolfgang Krodle starszy | Wolfgang Krodle the Elder, Sąd Ostateczny | Last Judgement, lata 40. XVI w. (?) | 1540s (?), Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa | Museum of King Jan III's Palace at Wilanów, Warsaw

foto: I photo © Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Sąd Ostateczny to jeden z najczęściej podejmowanych tematów w sztuce XV i XVI wieku⁷, pojawiający się na malowanych tryptykach, samodzielnych obrazach tablicowych, polichromiach ściennych czy tapiseriach, będących elementami wyposażenia kościołów i kaplic, a także późnośredniowiecznych instytucji dobroczynności (słynny tryptyk Rogiera van der Weydena z ok. 1449/1450–1452 w hospicjum Hôtel-Dieu w Beaune) czy ratuszy (obraz zachowany w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, wykonany ok. 1485–1500 w warsztacie Michaela Wolgemuta, przeznaczony do Sali Rady tamtejszego ratusza; XVI-wieczne malowidło ścienne w Sali Rajców ratusza w Świdnicy)⁸. W porównaniu do wielu współczesnych redakcji tematu wersja Krodla raczej ogranicza zestaw motywów do tych najbardziej istotnych. Centrum kompozycji (w kształcie leżącego prostokąta) zajmuje monumentalna sylwetka Chrystusa Sędziego w mandorli, ukazanego na tle chmur. Po jego prawicy artysta przedstawił wyłaniającą się z obłoków grupę zbawionych, po przeciwnej zaś stronie – potępionych spadających w otchłań piekielną. Poniżej Chrystusa widoczni są wychodzący z grobów zmarli, wśród których łatwo można zidentyfikować duchownego (mężczyzna z tonsurą patrzący w kierunku piekła) oraz papieża ujmowanego za ramię przez istotę piekielną⁹. Ikonografię dzieła uzupełniają dwa cytaty z Ewangelii według św. Mateusza (25,34 i 25,41), wypisane na dwóch tablicach, widocznych w górnej części kompozycji¹⁰.

Pierwowzorów i analogii do obrazu Krodla szukano oczywiście w twórczości Lucasa Cranacha starszego i jego warsztatu. Wskazywano przede wszystkim na obraz z ok. 1525–1530 w The Nelson-Atkins Museum w Kansas City¹¹. Elementem wspólnym dla obu dzieł ma być schemat kompozycji, a szczególnie postać Chrystusa. Podobieństwo jest jednak dość ogólne. Jeszcze bardziej odległe wydają się inne ujęcia tematu malowane w warsztacie Cranacha w drugiej i trzeciej dekadzie XVI wieku – predella retabulum ołtarzowego z Neustadt (1513)¹²

⁷ Na temat ikonografii Sądu Ostatecznego – zob. m.in.: Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 1, *Iconographie de la Bible*, vol. 2, *Nouveau Testament*, Paris 1957, s. 727–757; Beat Brenk, *Weltgericht* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonografie*, Hrsg. Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, *Allgemeine Ikonographie*, Saba, Königin von - Zypresse, *Nachträge*, Breisgau 1972, s. 516–523; Auguste Maurice Cognac, *Le jugement dernier dans l'art*, Paris 1955; Yves Christe, *Jugements derniers*, [Saint-Léger-Vauban] 1999. O XVI-wiecznych realizacjach tematu na północy Europy – zob. Craig Harbison, *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation Between Art and the Reformation*, New York 1976.

⁸ Na temat przedstawień Sądu Ostatecznego w kontekście sprawowania władzy miejskiej – zob. *The Art of Law. Three Centuries of Justice Depicted*, ed. Stefan Huygebaert et al., kat. wyst., Groeningemuseum, Brugia, 2016–2017, Tiel 2016.

⁹ Diabeł towarzyszący papieżowi pokazuje mu dokument odpustowy, widoczny tekst inskrypcji brzmi: *Ablas Aller tödlichem | und teglichen Sünden | es hilf was Kan | weil der groschen | klinget Fert die sele zü himmel* – cyt. za: B. Steinborn, A. Ziembka, op. cit., s. 143.

¹⁰ Tablica nad postaciami zbawionych: *Kümpt Her Ir Gebenedeyten Meyens | Vatters Erebet Das Reyck Das Eüch | Beryt Ist Von Anbegyn Der Welt: | Matth an XXV cap.*; tablica nad potępionymi: *Gehet hin Von Mir Ir Vermale | deyteln In Das Ewig fewer. Das | Beryt Ist Dem Teüfel Und Seynen | Engeln: Matth: am XXV cap* – cyt. za: ibidem.

¹¹ Lucas Cranach starszy, *Sąd Ostateczny*, obraz na desce, 73,3 × 99,9 cm, nr inw. Nelson Trust 60-37, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. Wszystkie obrazy Cranacha starszego i z jego warsztatu dostępne są na stronie Cranach Digital Archive [online], <<http://lucascranach.org/>>, [dostęp: 22 marca 2017]. Zob. też: Max J. Friedländer, Jacob Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Basel 1979, s. 90, kat. nr 100. Na podobieństwa zwracali uwagę m.in. A. Chudzikowski et al., *Malarstwo austriackie...*, op. cit., s. 49; B. Steinborn, A. Ziembka, op. cit., s. 143; *Piękno za woalem czasu*, op. cit., s. 49.

¹² Lucas Cranach starszy i warsztat, *Sąd Ostateczny* – predella nastawy ołtarzowej, obraz na desce, 120 × 211,5 cm, Evangelische Stadtkirche St. Johannis zu Neustadt/Orla – zob. M.J. Friedländer, J. Rosenberg, op. cit., s. 78–79, kat. nr 47A.



czy obraz w Kunstsammlungen der Veste Coburg¹³. Motyw Sądu pojawia się w niektórych przedstawieniach Tablic Prawa i Łaski (pokrewnych wariantowi z Gothy), które również zawierają postaci aniołów dmących w trąby z chorągwiami (np. obraz w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze)¹⁴. Najbliższą analogię – i najbardziej prawdopodobną jako źródło inspiracji dla obrazu wilanowskiego – stanowią jednak tablice na odwrocie retabulum ołtarzowego w kościele św. Włodka w Schneebergu (il. 2)¹⁵ z lat trzydziestych

il. 2 | fig. 2

Lucas Cranach starszy i warsztat
 Lucas Cranach the Elder and workshop, *Retabulum Schneebergskie* – odwrocie z przedstawieniem Sądu Ostatecznego, kościół św. Włodka, Schneeberg
 Lucas Cranach the Elder and workshop, *Retabulum Schneebergskie* – reverse with the depiction of the Last Judgement, the church of St Wolfgang, Schneeberg

fot. | photo © Bildarchiv Foto Marburg / Uwe Gaasch

¹³ Warsztat Lucasa Cranacha starszego, *Sąd Ostateczny*, obraz na desce, 119 × 89,5 cm, nr inw. Mo37, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg.

¹⁴ Lucas Cranach starszy, *Tablice Prawa i Łaski*, obrazy na desce, 72,7 × 60,2 cm i 72 × 59,7 cm, nr inw. Gm220, Gm221, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – zob. M. Friedländer, J. Rosenberg, op. cit., s. 114, kat. nr 221a-d. Krodol jest autorem pary obrazów o tym samym temacie z 1542 w Kamenz – zob. *Gesetz und Gnade. Wolfgang Krodol d. Ä., Lucas Cranach d. Ä. und die Enlösung des Menschen im Bild der Reformation*, hrsg. von Sören Fischer, kat. wyst., Galerie des Sakralmuseum St. Annen, Kamenz, 2017, Kamenz 2017, s. 32–42, kat. nr 14. Kleine Schriften der Städtischen Sammlungen Kamenz, 8.

¹⁵ Lucas Cranach starszy i warsztat, *Retabulum Schneebergskie*, obrazy na desce, 280,2 × 222 cm (kwatery środkowa), 104,3 × 210,8 cm (predella), 285,3 × 98,8 cm (skrzydło lewe ruchome), 285 × 98,8 cm (skrzydło lewe nieruchome), 285 × 97,5 cm (skrzydło prawe ruchome), 285 × 97,5 cm (skrzydło prawe nieruchome), kościół



il. 3 | fig. 3

Postać Chrystusa
w przedstawieniu
Sądu Ostatecznego
Wolfganga Krodla
starszego (l.)
i w *Retabulum*
Schneeberskim (p.)
| Figure of Christ
in *Last Judgement*
by Wolfgang Krodel
the Elder (l.) and in
the *Schneeberg*
Altarpiece (r.)

XVI wieku¹⁶. Przedstawiały one Sąd Ostateczny w trzech strefach (malowidło w predelli nie zachowało się). Krodel urodził się i pracował w tym saksońskim mieście, zapewne więc dobrze znał retabulum. Można wskazać szereg elementów łączących te dwa dzieła. W obu przypadkach zastosowany został uproszczony wariant ikonograficzny, w którym zestaw motywów ogranicza się do niezbędnego minimum: Chrystus Sędzia w asyście aniołów dmących w trąby (w górnej tablicy ołtarza Schneeberskiego), grupy zbawionych i potępionych, wreszcie – wychodzący z grobów zmarli (niegdyś w predelli)¹⁷. Jediną różnicą jest obecność na ołtarzu z kościoła św. Wolfganga wątku przyjmowania zbawionych do Raju, motywu pominiętego w obrazie z kolekcji wilanowskiej. Ścisły związek obu dzieł potwierdza szczegółowa analiza. Sylwetka Chrystusa – układ postaci, rozwiązanie gestów i ułożenie

św. Wolfganga w Schneebergu. Zob. zwł.: Oskar Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, Berlin 1955, s. 34–53; Bonnie Noble, „A Work in Which the Angels Are Wont to Rejoice”. Lucas Cranach’s „Schneeberg Altarpiece”, „The Sixteenth Century Journal” 2003, vol. 34, no. 4, s. 1011–1037; Jenny Lagaude, *Der Cranach-Altar zu St. Wolfgang in Schneeberg. Ein Bildprogramm zwischen Spätmittelalter und Reformation*, Leipzig–Berlin 2010; *Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche*, hrsg. von Thomas Pöpper, Suzanne Wegman, Regensburg 2011; Thomas Pöpper, *Das Schneeberger Reformationsretabel von Lucas Cranach dem Älteren. Ein „bildgewordener Kirchentraum”*, Spröda 2013 (tam wcześniejsza literatura).

¹⁶ Na temat rodziny Krodlów – zob. Christian Schuchardt, *Lucas Cranach des Aeltern. Leben und Werke*, Bd. 1, Leipzig 1851, s. 245–249; Wilhelm Junius, *Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodel. Ein Beitrag zur Geschichte der Cranach-Schule*, „Monatshefte für Kunstwissenschaft” 1921, Jg. 14, Bd. 1, s. 253–261; Walter Henstchel, *Krodel, Wolfgang d. Ä.* [w:] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 21, Knip–Kröger, Leipzig 1992, s. 552–553; Christoph Emmendorffer, *Die selbstständigen Cranachschüler* [w:] *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*, Hrsg. Ingo Sandner, Regensburg 1998, s. 221–223; Sören Fischer, *Das Kamenzer Bildpaar „Gesetz und Gnade” – Zwischen Fegefeuer, Erlösung und Papstkritik* [w:] *Gesetz und Gnade...*, op. cit., s. 29–32.

¹⁷ Predella spłonęła podczas bombardowania kościoła w 1945. Reprodukacja tablicy w: J. Lagaude, op. cit., il. 66. Analiza ikonografii Sądu z retabulum – zob. Bonnie Noble, *Lucas Cranach the Elder. Art and Devotion of the German Reformation*, Lanham 2009, s. 75–77.

czerwonego płaszcza są niemal identyczne (il. 3). Przedstawienia aniołów z dmących w trąby na obrazie Krodla wydają się zależne od analogicznych postaci ukazanych na malowidłach nastawy, o czym najlepiej świadczy sposób dekoracyjnego wywinięcia chorągwi, przymocowanych do instrumentów muzycznych. Elementem wspólnym pozostaje również wątek krytyki hierarchii kościelnej. W przedstawieniu schneeberskim postać papieża pojawia się dwukrotnie – w chwili, gdy wychodzi z grobu, a także w kwaterze powyżej, podczas mąk, jakich doznaje w piekle. Obok papieża w tiarze, z ognistymi językami wydobywającymi się z ust, widać postać w kapeluszu kardynalskim. Co uderzające, obaj duchowni umieszczeni są centralnie w „sferze piekielnej”¹⁸.

Nie ulega wątpliwości, że malowidło na rewersie retabulum schneeberskiego i obraz wilanowski są ze sobą ściśle powiązane¹⁹. Nastawa Cranacha została uroczystie poświęcona na Wielkanoc 1539 roku²⁰. W powiązaniu z datą 1538, pojawiającą się na obrazie z Wilanowa, można by założyć, że obie wersje *Sądu Ostatecznego* powstawały mniej więcej równocześnie. Głębsza analiza ikonograficzna każe jednak przesunąć datowanie obrazu Krodla o co najmniej kilka lat do przodu.

O ile powiązania z twórczością Lucasa Cranacha starszego nie zaskakują, o tyle drugie źródło inspiracji pozostaje mniej oczywiste i rzuca nowe światło na twórczość niemieckiego mistrza. Z jednej strony, jak wskazuje przykład centralnej postaci obrazu – Chrystusa – artysta posługiwał się gotowymi rozwiązaniami kompozycyjnymi. Z funkcjonujących już schematów i typów fizjonomicznych korzystał również, charakteryzując pozostałych bohaterów obrazu. Mimo wyraźnej próby różnicowania, tworzenia wariantów i mieszania typów ludzkich zapełniających grupy zbawionych i potępionych, łatwo wyodrębnić kilka podstawowych – mężczyzny o ciemnych krótkich włosach z takimż zarostem, łysiejącego starca z siwą brodą czy kobiety o wysokim czole z mocno zaróżowionymi policzkami. W grupie zbawionych, najbardziej zwartej i jednorodnej, postaci – w większości widoczne tylko częściowo – tłoczą się na niewielkiej przestrzeni. Spośród nich wyraźnie wyróżnia się para w pierwszym rzędzie, pośrodku. W przeciwieństwie do pozostałych, gesty i układ ciał kobiety i mężczyzny nie powtarzają konwencjonalnych póz. Zamiast składać ręce do modlitwy albo wskazywać na Sędziego, kobieta prawą dłoń trzyma otwartą i opuszczoną, a lewą chwytą mężczyznę za przedramię, jakby chciała go zatrzymać. Ten stoi nieco przed nią, obie ręce ma opuszczone, zwrócony jest w stronę Chrystusa. Schemat tego fragmentu kompozycji – z silnym, u Krodla dość nieudolnym, skrótem perspektywicznym lewej ręki kobiety – wywodzi się z najsłynniejszej XVI-wiecznej redakcji *Sądu Ostatecznego*, namalowanego w latach 1536–1541 przez Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Identycznie upozowane postaci występują w analogicznym miejscu kompozycji watykańskiej – w grupie po prawicy Chrystusa. Mowa o atletycznym Janie Chrzcicielu i stojącym obok młodzieńcu.

Krodel musiał znać dzieło Buonarrotiego za pośrednictwem kopii rysunkowych lub jednej z licznych rycin reprodukcyjnych, jakie zaczęły powstawać krótko po odsłonięciu fresku. Malowidło wzbudzało ogromne zainteresowanie, jeszcze zanim zostało ukończone. Pisał o nim

¹⁸ Ibidem, s. 95–96, 98. Na temat antyklerykalnej retoryki w przedstawieniach *Sądu Ostatecznego* – zob. C. Harbison, op. cit., s. 36–41, 212–215.

¹⁹ Na związku twórczości Krodla z nastawą w Schneebergu wskazywał również S. Fischer, op. cit., s. 32–33. W tym przypadku dotyczyło to pary obrazów z Kamenitz z tablicami Prawa i Łaski i kwater z tym samym tematem na ołtarzu w Schneebergu.

²⁰ B. Noble, „A Work in Which...”, op. cit., s. 1016–1018.



il. 4 | fig. 4

Niccolò della Casa według Michała Anioła | Niccolò della Casa after Michelangelo, *Sąd Ostateczny* | *Last Judgement*, 1543, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork | New York

foto: I photo © domena publiczna

na przykład – nie zobaczywszy go wcześniej na własne oczy – Pietro Aretino (1492–1556)²¹. Źródła wspominają o młodych adeptach sztuki, którzy godzinami przebywali w kaplicy, studiując i kopiując poszczególne postaci i grupy. Należy pamiętać, że dostęp do Cappella Sistina, prywatnego oratorium papieża, był mocno ograniczony. Wykonywane kopie przysłużyły się zatem w istotny sposób do rozpowszechnienia wśród szerszej publiczności tego nowatorskiego i oczekiwanego przez wszystkich dzieła. Pierwszą uchwytą dla badaczy kopię wykonał Marcello Venusti (1510–1579) na zlecenie kardynała Ercoleo Gonzagi, który natychmiast po odsłonięciu fresku 31 października 1541 roku, rozpoczął poszukiwania artysty zdolnego sprostać temu zadaniu²². Venusti otrzymał też (ok. 1549) zlecenie od kardynała Alessandra Farnese (1520–1589) na wykonanie dużej kopii tablicowej²³.

W XVI wieku powstało kilkanaście graficznych reprodukcji *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła²⁴. Poza Rzymem i Italią to właśnie one dawały wyobrażenie o formie i sile oddziaływania

il. 5 | fig. 5

Giorgio Ghisi według Michała Anioła | Giorgio Ghisi after Michelangelo, *Sąd Ostateczny* | *Last Judgement*, połowa lat 40. XVI w. | mid-1540s, Yale University Art Gallery

foto: I photo © Yale Center for British Art

²¹ Na temat odbioru dzieła w XVI w. – zob. Bernardine Barnes, *Michelangelo's „Last Judgment”*. *The Renaissance Response*, Berkeley 1998, zwł. s. 71–101.

²² Ibidem, s. 99–100.

²³ Marcello Venusti według Michała Anioła, *Sąd Ostateczny*, obraz na desce, 187,5 × 144,5 cm, Museo di Capodimonte, Neapol, nr inw. 139; *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, a cura di Fabrizio Mancinelli et al., kat. wyst., Isola di San Giorgio Maggiore, Wenecja, 1991, Roma 1990, s. 234–236, kat. nr 143.

²⁴ *The Engravings of Giorgio Ghisi*, ed. Michal Lewis, M.R. Lewis, with contribution of Suzanne Boorsch, New York 1985, kat. nr 9 (*Other versions*); *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe di Cinquecento*

malarskiej wizji Buonarrotiego. Dwa lata po ukończeniu malowidła, w 1543 roku, *Sąd Ostateczny* opublikował Antonio Salamanca (1479–1562), twórcą rycin był Niccolò della Casa (czynny w Rzymie w latach 1543–1548) (il. 4). Wielkich rozmiarów miedzioryt został wykonany z wielu matryc, przy czym ich datowanie nadal pozostaje przedmiotem dyskusji – najstarsze znane odbitki z kompletu płyt pochodzą bowiem dopiero z wydania z 1548 roku²⁵. Podobnie, również w latach czterdziestych XVI wieku, postąpił Giorgio Ghisi (1520–1582), dzieląc kompozycję Michała Anioła na dziesięć części (il. 5)²⁶. W późniejszym okresie poszczególne płyty oznaczono kolejnymi literami alfabetu. Z kolei w 1562 roku (choć i w tym przypadku odbitki z pojedynczych matryc ukazywały się być może wcześniej) miedzioryt według *Sądu Ostatecznego* wydał Nicolas Beatrizet²⁷. Do listy najważniejszych reprodukcji graficznych należy jeszcze dodać wersję Giulia Bonasonego (ok. 1510 – ok. 1576) (il. 6). Rycina została odbita z jednej płyty i jest mniejsza, powstała jednak już w 1546 roku, być może więc to właśnie ją należy uznać za pierwszą (jeśli przyjąć, że całościowa edycja miedziorytu della Casa miała miejsce dopiero w 1548) pełną graficzną wersję słynnego fresku²⁸.

To właśnie ryciny della Casa, Ghisiego, Bonasonego i Beatrizeta (przy założeniu, że odbitki z pojedynczych matryc wydawano wcześniej) należy rozpatrywać jako potencjalne pierwowzory dla obrazu



il. 6 | fig. 6

Giulio Bonasone
według Michała Anioła
| Giulio Bonasone
after Michelangelo,
Sąd Ostateczny
| *Last Judgement*,
1546–1550, The
Metropolitan Museum
of Art, Nowy Jork
| New York

foto: | photo © domena
publiczna

alle campagne fotografiche Anderson, a cura di Alida Molto, kat. wyst., Calcografia, Rzym, 1991, Roma 1991, kat. nr 6, 10, 11, 13, 17, 21–24, 28–30; Bernardine Barnes, *Michelangelo in Prints. Reproductions as Response in the Sixteenth-Century*, Farnham 2010, s. 99–112 oraz „Checklist”, s. 193–194, kat. nr 42–62.

²⁵ Niccolò della Casa według Michała Anioła, *Sąd Ostateczny*, miedzioryt odbijany z dziesięciu płyt, 156,3 × 132 cm. Zob. *La Sistina riprodotta...*, op. cit., s. 50–52, kat. nr 6.

²⁶ Giorgio Ghisi według Michała Anioła, *Sąd Ostateczny*, miedzioryt odbijany z dziesięciu płyt, 121,5 × 105,3 cm – zob. *La Sistina riprodotta...*, op. cit., s. 68–72, kat. nr 17; *The Engravings of Giorgio Ghisi*, op. cit., s. 53–57, kat. nr 9.

²⁷ Nicolas Beatrizet według Michała Anioła, *Sąd Ostateczny*, miedzioryt odbijany z dziesięciu płyt, 123 × 105 cm. *Michelangelo e la Sistina...*, op. cit., s. 250–251, kat. nr 151.

²⁸ Giulio Bonasone według Michała Anioła, *Sąd Ostateczny*, miedzioryt, 57,2 × 44,2 cm – zob. *La Sistina riprodotta...*, op. cit., s. 57–58, kat. nr 10. Ogólne podsumowanie dotychczasowych badań na temat wczesnej recepcji *Sądu* w grafice – zob. B. Barnes, *Michelangelo in Prints...*, op. cit., s. 110–122.



il. 7 | fig. 7

Grupa postaci przedstawionych po prawicy Chrystusa na obrazie Wolfganga Krodla starszego (po lewej) oraz na rycinach Niccolò della Casa (pośrodku) i Giorgia Ghisiego (po prawej – fot. MNW)
 | Group of figures on Christ's right side in the painting by Wolfgang Krodell the Elder (left) and engravings by Niccolò della Casa (middle) and Giorgio Ghisi (right – photo MNW)

wilanowskiego – pozostałe datowane kompozycje pochodzą z drugiej połowy lat sześćdziesiątych XVI wieku i z czasów późniejszych, wykraczają więc poza ramę chronologiczną, jaką wyznacza ostatnia uchwytna praca Krodla, datowana na 1561 rok²⁹. Typy fizjonomiczne charakterystyczne dla twórczości niemieckiego malarza nie są w żadnym stopniu podobne ani do pierwowzoru Michała Anioła, ani do reprodukcji graficznych. Obraz znamionuje tendencja do modyfikowania elementów zapożyczanych. Artysta dokładnie odtwarza tylko pozy postaci, nie waha się jednak, w zależności od potrzeb, zmieniać im płeć, fizjonomię natomiast dostosowywać do dobrze mu znanego modelu cranachowskiego. Postać na lewo od Jana Chrzyciela, zarówno na fresku Buonarrotiego, jak i na rycinach della Casa, Ghisiego, Bonasonego i Beatrizeta to młody, pozbawiony zarostu mężczyzna, podczas gdy u Krodla tę samą pozę przyjmuje kobieta. To jednak ta postać, a raczej drobne szczegóły jej ujęcia umożliwiają wskazanie bezpośrednich wzorów, na których opierał się malarz. Chodzi mianowicie o identyczne ułożenie palców prawej dłoni, które pojawia się tylko u Ghisiego i Beatrizeta³⁰ oraz charakterystyczną fryzurę – starannie zapleciony warkocz obiegający głowę. U Michała Anioła i na innych rycinach mamy do czynienia z opaską. Niektórzy rytownicy całkowicie pomijają ten motyw. Podobna fryzura pojawia się natomiast na obrazie wilanowskim. Łatwo też zauważyć wyraźne podobieństwa w ujęciu muskularnego mężczyzny stojącego obok. Linia obojczyków i ścięgien na szyi są identyczne u Krodla, Ghisiego i Beatrizeta, inaczej zaś potraktowane przez Niccolò della Casa (il. 7).

Zbieżność motywów w przypadku miedziorytów Ghisiego i Beatrizeta wynika z faktu, że drugi z nich oparł się na rycinie pierwszego. Jak wspomniałem, całościowa edycja miedziorytu Beatrizeta pochodzi dopiero z 1562 roku, kompozycja z Chrystusem (obejmująca również postaci św. Jana Chrzyciela i młodzieńca) wykazuje jednak mniejszą biegłość wykonania

²⁹ Wolfgang Krodell starszy, *Chrzest Chrystusa*, obraz na desce, 132 × 133 cm, kościół św. Wolfganga w Schneebergu.

³⁰ Na obrazie Krodla palce środkowy i serdeczny prawej dłoni są połączone. W przypadku ryciny Bonasonego ujęcie jest zbyt ogólne i brak takich szczegółów, z kolei u Niccolò della Casa przylegają do siebie nie dwa, a trzy palce.

w porównaniu do innych, mogła więc powstać wcześniej. Michael Bury wskazał, że stylistycznie odpowiada ona pracom rytownika z lat pięćdziesiątych³¹. Krodel mógł zatem skorzystać zarówno z ryciny Ghisiego, jak i Beatrizeta (choć chronologia wskazuje raczej na Ghisiego).

W połowie XVI wieku przepływ wzorów graficznych między Italią a Północą charakteryzował się dużą intensywnością. Ghisi podróżował na północ Europy, do Antwerpii, gdzie współpracował z oficyną wydawniczą Hieronymusa Cocka (1518–1570) Aux Quatre Vents (Pod Czterema Wiatrami), zaś od połowy lat pięćdziesiątych do 1569 roku przebywał we Francji³². Nie dziwi więc dobra znajomość kompozycji włoskich rytowników, czytelna w obrazie Krodla. Tym jednak, co zaskakuje, jest mnogość występujących w tym jednym dziele dalszych michelangelowskich cech i motywów, podczas gdy w innych pracach artysty próżno by szukać podobnych odniesień³³.

Postaci kobiety i mężczyzny z grupy zbawionych to niejedynie motywy zapożyczone za pośrednictwem grafiki z malowidła ściany ołtarzowej Sykstyny, podobnych elementów jest więcej. Bardzo możliwe, że i w tych wypadkach niemiecki mistrz korzystał z miedziorytu



il. 8 | fig. 8

Potępiony spadający głową w dół przedstawiony na obrazie Wolfganga Krodla starszego (po lewej) i rycinie Giorgia Ghisiego (po prawej – fot. MNW)
A condemned man falling with his head down in the painting by Wolfgang Krodle the Elder (left) and the engraving by Giorgio Ghisi (right – photo MNW)

³¹ Michael Bury, *Niccolò della Casa's "Last Judgment" Dissected*, „Print Quarterly” 2010, vol. 27, no. 1, s. 8.

³² *The Engravings of Giorgio Ghisi*, op. cit., s. 17–19.

³³ Analogie do innego dzieła Michała Anioła, *Stworzenia Adama* w obrazach Cranacha i Krodla przedstawiających temat Tablic Prawa i Łaski dostrzegł S. Fischer (op. cit., s. 40–41). Mowa jednak nie o dosłownym przejęciu motywu, tylko o możliwym nawiązaniu dotyczącym sposobu budowania relacji między ukrzyżowanym Chrystusem a modlącym się człowiekiem.

Ghisiego lub Beatrizeta, choć porównanie rycin i obrazu nie pozwala na definitywne rozstrzygnięcie tej kwestii. Postać mężczyzny spadającego głową w dół (w prawej części obrazu wilanowskiego) pojawia się również u Michała Anioła, w grupie aniołów spychających w otchłań potępionych (plansza F u Ghisiego) (il. 8). Najwięcej, bo aż pięć, zapożyczeń dotyczy jednak postaci zmarłych wychodzących z grobów. Z jednym wyjątkiem wszystkie one występują na tej samej rycinie, oznaczonej przez późniejszych wydawców literą L (il. 9). Motyw człowieka wychodzącego – dosłownie – spod ziemi na wspomnianej planszy znajduje się w lewym dolnym narożniku (Krodel znów zmienia płęć postaci z mężczyzny na kobietę). Kolejne osoby to odwrócony plecami mężczyzna i młodzieniec ukazany na czworakach – pierwowzór dla przedstawienia duchownego. Wreszcie, zwrócona frontalnie, wsparta rękami o ziemię postać młodego mężczyzny na obrazie wilanowskim została przekształcona w papieża z długą siwą brodą i tiarą na głowie. Ponadto obecny w pierwowzorze kościotrup zajmuje analogiczną pozycję do diabła prezentującego papieżowi dokument odpustowy. Ostatnim motywem obrazu, bezsprzecznie opartym na wzorze graficznym, jest starsza kobieta, zapewne zdejmująca z głowy całun. Pojawia się ona pierwotnie jako Ewa w lewym górnym rogu na planszy E Ghisiego, przedstawiającej grupę niewiast z fresku sykstyńskiego (il. 10). Wskazane zapożyczenia



il. 9 | fig. 9

Fragment *Sądu Ostatecznego* Wolfganga Krodla starszego (u góry) i planszy „L” z ryciny Giorgia Ghisiego wraz z oznaczeniem motywów z ryciny wykorzystanych w obrazie (u dołu – fot. MNW)
 | Fragment of the *Last Judgement* by Wolfgang Krodel the Elder (top) and the plate “L” from the engraving by Giorgio Ghisi with marked motifs from the engraving used in the painting (bottom – photo MNW)





il. 10 | fig. 10

Kobieta
wychodząca z grobu
przedstawiona
na obrazie Wolfganga
Krodla starszego
(po lewej) oraz Ewa
z planszy „E” z ryciny
Giorgia Ghisiego
(po prawej – fot. MNW)
! Woman getting
out from the grave
in the painting by
Wolfgang Krodel the
Elder (left) and Eve
from the plate “E”
from the engraving
by Giorgio Ghisi
(right – photo MNW)

przybliżają metodę pracy artysty, który modyfikował wzór graficzny, by dostosować go do własnych potrzeb, niekoniecznie zaś dosłownie cytował poszczególne fragmenty. Czasem Krodel powtarzał także relacje przestrzenne i zależności między poszczególnymi postaciami.

Sposób wykorzystywania wzoru graficznego, oparty na kompilacji wybranych motywów i ich modyfikowaniu, wydaje się interesujący. Artysta konsekwentnie wprowadza korekty (by posłużyć się terminologią zaproponowaną przez Zbigniewa Michalczyka)³⁴ – nadaje swoim postaciom bardziej pożądaną charakter – zmienia fizjonomię, w razie potrzeby przekształca postaci męskie w kobiece albo młodego mężczyznę w starca (jak w przypadku papieża). Z drugiej strony czasem zachowuje mniej znaczące elementy. Zapożyczając na przykład motyw mężczyzny powstającego z martwych, odwróconego plecami do widza, Krodel jednocześnie „wyciął” i przeniósł na obraz wyłaniającą się spod ziemi głowę nakrytą całunem (widoczną w pustej przestrzeni między linią pleców a ręką mężczyzny). Podobnie w przypadku wydobywającej się spod ziemi kobiety – widoczne są tam trzy dłonie, co sugeruje (jak w miedziorytach Ghisiego i Beatrizeta) obecność w grobie kogoś jeszcze. Kompilując wybrane elementy, Krodel tylko wyjątkowo wprowadza je w nowe konteksty (Ewa z planszy E). Najczęściej pozostawia je w pierwotnej roli – zbawionych, potępionych czy wskrzeszonych, dopasowując tylko zestawienia poszczególnych osób na potrzeby mniej rozbudowanych, bardziej sumarycznych scen. Sugeruje to, że autor wilanowskiego dzieła znał całość kompozycji *Sądu Ostatecznego*, a nie zaledwie pojedyncze motywy.

Być może obraz zawiera więcej bardziej swobodnych zapożyczeń z rycin według *Sądu Ostatecznego* z Kaplicy Sykstyńskiej. Istota piekielna patrząca w kierunku papieża sprawia wrażenie pokrewnej w układzie ciała do czołgającego się mężczyzny z planszy L (na prawo od młodzieńca, który jest pierwowzorem papieża). Nie jest to jednak tak dokładne przeniesienie, jak w innych przypadkach. Wśród plansz rytowanych przez Ghisiego i Beatrizeta nie

³⁴ Zbigniew Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016, s. 139–164.

udało mi się zidentyfikować innych motywów, które wykorzystałby w swoim obrazie Krodel. Choć należy się spodziewać, że tak charakterystycznie upozowane postaci, jak na przykład wskrzeszona kobieta sięgająca ręką pleców albo niektórzy z potępionych, również mogą mieć swoje pierwowzory graficzne, niekoniecznie w rycinach według dzieła Michała Anioła. Jest to pole do dalszych dociekań.

Obecność opisanych motywów wpisuje *Sąd Ostateczny* Wolfganga Krodla starszego w zjawisko wczesnej recepcji sztuki Michała Anioła w tej części Europy i rzuca nowe światło na datowanie obrazu. Kompozycja z Sykstynty stała się niemal natychmiast inspiracją do przetworzeń i skarbnicą wzorców dla artystów zza Alp. Przykładem może być obraz z warsztatu Jana van Scorela, przechowywany w Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie. Datowany na 1542, a więc zaledwie rok po odsłonięciu fresku, przedstawia św. Sebastiana, którego poza jest dosłownym cytatem jednej z postaci stłoczonych na ścianie ołtarzowej papieskiej kaplicy³⁵.

Podobnie jak obraz z Rotterdamu, również ten z Wilanowa jest datowany – na 1538 rok. Tu pojawia się jednak zasadniczy problem – musiałby on powstać na trzy lata przed odsłonięciem fresku w Rzymie³⁶. Michał Anioł pracował nad *Sądem* od 1534 roku – latem przedstawił papieżowi Klemensowi VII projekty przedstawiające ogólną dyspozycję dekoracji (jej charakter mają oddawać rysunki zachowane w Nowym Jorku i Windsorze). Prace nad przygotowaniem kompozycji trwały jeszcze przez kolejne miesiące, na początku 1536 roku nadal wykonywano kartony. Rusztowania stanęły w kaplicy 15 kwietnia tego roku, zanim jednak Michał Anioł przystąpił do malowania, należało najpierw usunąć wcześniejsze dekoracje, co samo w sobie zajęło kilka kolejnych miesięcy. Dopiero w 1540 roku rozebrano rusztowanie zasłaniające górną część ściany ołtarzowej. Biorąc pod uwagę te fakty, jak również uwzględniając wyraźne wpływy ryciny Ghisiego lub Beatrizeta, trudno zakładać, by Krodel mógł swój obraz wykonać jeszcze pod koniec lat trzydziestych. Zasadnym jest więc założenie, że data 1538 nie oznacza faktycznej daty powstania czy też ukończenia omawianej kompozycji. Sformułowanie wiążących ustaleń dodatkowo komplikuje fakt, że nie znamy pierwotnego przeznaczenia obrazu – brak więc jakichkolwiek podstaw, by spekulować nad znaczeniem wspomnianej daty.

Wilanowski *Sąd Ostateczny* nie jest jedynym dziełem o tej tematyce, wzmiankowanym w źródłach i przypisywanym Krodlowi. Z początku XVIII wieku pochodzi informacja zawarta w *Historia Schneebergensis Renovata* Christiana Meltzera (1655–1733)³⁷, mówiąca o obrazie namalowanym przez malarza Krodla, umieszczonym nad drzwiami do Sali Rady ratusza w Schneebergu i odnowionym w 1602 roku. Na ten przekaz powoływał się w 1851 roku Christian Schuchardt, wspominając o *Sądzie Ostatecznym* znajdującym się w prywatnej kolekcji

³⁵ Jan van Scorel, warsztat, *Święty Sebastian*, obraz na desce, 155,6 × 113,2 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, nr inw. 2342 – zob. Jessica Burskirk, Bertram Kaschek, *Kanon und Kritik. Konkurrierende Körperbilder in Italien und den Niederlanden* [w:] *Jenseits der Geltung. Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. Stephan Dreischer et al., Berlin 2013, s. 21–22.

³⁶ Na temat chronologii prac – zob. Marcia B. Hall, *Michelangelo's Last Judgment*, Cambridge 2005, s. 6–10; Fabrizio Mancinelli, *Michelangelo's „Last Judgement”*. *Technique and Restoration* [w:] Loren Partridge, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci, *Michelangelo. The Last Judgment. A Glorious Restoration*, New York 1997, s. 151–168.

³⁷ Christian Meltzer, *Historia Schneebergensis Renovata. Das ist: Erneuerte Stadt- u. Berg-Chronica Der im Ober-Ertz-Gebürge des belobten Meißen's gelegenen Wohl-löbl. Freyen Berg-Stadt Schneeberg [...]*, Schneeberg 1716, s. 137.

w Dessau³⁸. Siedemdziesiąt lat później Wilhelm Junius oba wzmiankowane obrazy uznał za tożsame (choć bez określenia obecnego miejsca przechowywania)³⁹. Do dziś własnością Kulturstiftung Dessau-Wörlitz jest dużych rozmiarów *Sąd Ostateczny*, wchodzący w skład pierwotnego wyposażenia Gotisches Haus (pawilonu ukończonego w 1813) w Wörlitz⁴⁰ (il. 11). Choć dawniej przypisywany Wolfgangowi Krodlowi oraz datowany na 1528 rok, nie jest tym dziełem, o którym wspominał wcześniej Schuchardt. Pisał on bowiem: „Jeden z tych obrazów jest w posiadaniu książęcego kasztelana Höhna z Dessau. Przedstawia on *Sąd Ostateczny*; widnieją na nim inicjały W.K. oraz data 1528. Chrystus w glorii zasiada wśród chmur jako Sędzia świata. Po lewej stronie znajduje się grupa błogosławionych, po prawej – potępieni, poniżej – powstający z grobów. Pośród nich, jeden z diabłów chwyta papieża za nos, a drugi trzyma przed nim list odpustowy. Dolna część jest równie nieuporządkowana, jak tylna strona predelli retabulum schneebberskiego. Fakt, że Meltzer wspomina o wiązaniu z Krodlem »Sądzie Ostatecznym« nad drzwiami Sali Rady ratusza w Schneebergu stanowi tutaj szczególną zbieżność. Obraz z Dessau wykazuje w wielu elementach cechy szkoły Cranacha: w kolorach i sposobie nakładania farb, w konturach. W kształtach jednak widać naśladownictwo Michała Anioła. Strąceni w otchłań potępieni i powstający z grobów są poprawnie wykonani, wielu odznacza się wielką powagą i charakterem. Ze względu na dwa ogromne napisy, umieszczone ponad grupami błogosławionych i potępionych, a także przez wyblakłe kolory, wrażenie całości jest jednak nieszczerólnie przyjemne”⁴¹.

Obraz zachowany dziś w Dessau nie wykazuje związków z twórczością Cranacha i trudno założyć, by Schuchardt takie powiązania widział. Co jednak zastanawiające, wszystkie wymienione w jego opisie składowe kompozycji, w tym motyw papieża otoczonego przez istoty piekielne, umieszczenie w obrębie obrazu tablic z cytatami biblijnymi, wreszcie odwołanie do retabulum z kościoła św. Wolfganga w Schneebergu odpowiadają obrazowi wilanowskiemu. Schuchardt wspomina również o nawiązaniach do twórczości Michała Anioła. Narzuca się więc pytanie, czy przypadkiem nie chodzi tu o obraz z kolekcji w Wilanowie. Data 1538 mogła zostać w XIX wieku błędnie odczytana jako 1528 – jeszcze do lat dziewięćdziesiątych XX wieku lico deski pokrywała warstwa pociemniałego werniksu. *Sąd Ostateczny* Krodla pojawia się w inwentarzach wilanowskich dopiero w połowie XIX wieku. Możliwe więc,

³⁸ Ch. Schuchardt, op. cit. s. 247–248.

³⁹ W. Junius, *Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodell...*, op. cit. s. 253.

⁴⁰ Malarz nieustalony – dawniej przypisywany Wolfgangowi Krodlowi starszemu, *Sąd Ostateczny*, 174 × 143 cm, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Museum Digital [online] [aktualizacja: 20 kwietnia 2017], <<https://www.museum-digital.de/st/index.php?t=objekt&oges=39795>>, [dostęp: 1 stycznia 2018]; August von Rode, *Das Gothische Haus zu Wörlitz, nebst anderen Ergänzungen der Beschreibung des Herzoglichen Landhauses und Gartens zu Wörlitz*, Dessau 1818, s. 38; Adolph Hartmann, *Der Wörlitzer Park und seine Kunstschatze*, Dessau 1913, kat. nr 1596.

⁴¹ „Eins dieser Bilder befindet sich im Besitz des herzoglichen Schlosscastellans Höhn zu Dessau; es ist mit W.K. und 1528 bezeichnet und stellt das Jüngste Gericht dar. In einer Glorie in Wolken sitzt Christus als Weltenrichter, zur Linken ist eine Gruppe von Seligen, rechts von Verdammten, unten Auferstehende aus den Gräbern, in deren Mitte ein Papst, welchen ein Teufel bei der Rase faßt, ein anderer hält ihm einen Ablasszettel vor. Der untere Theil gleicht in der Unordnung sehr der Rückseite der Altarstaffel des schneebberger Bildes. Da nun Meltzer einer Jüngsten Gerichts über der Thüre der Rathsstube in Schneeberg gedenkt, das von einem der Krodell herrühren solle, so ist es wirklich ein eigenes Zusammentreffen. Das dessauer Bild hat in Farbe, Farbenaustrag, in den Umrissen und sonst alle Zeichen der Cranach'schen Schule; dagegen zeigen die Formen eine Rachahmung von Michel Angelo. Die stürzenden Verdammten und die aus den Gräbern Erstehenden sind in dieser Beziehung gut, viele von großem Ernst und Charakter. Der Eindruck des Ganzen ist wegen zweier großen Spruchzettel über den Gruppen der Seligen und der Verdammten und weil die Färbung schwach ist, nicht besonders angenehm” – Ch. Schuchardt, op. cit., s. 247–248.



il. 11 | fig. 11

Autor nieznany
(dawniej obraz
przypisywany
Wolfgangowi Krodlowi
starszemu) | Author
unknown (painting
attributed in the
past to Wolfgang
Krodel the Elder),
Sąd Ostateczny,
Last Judgement,
Kulturstiftung
Dessau-Wörlitz

fot. | photo © KsDW,
Bildarchiv, Heinz Frälsdorf,
Standort: KsDW, Gotisches
Haus, Inv.Nr. 228

że krótko po tym, jak Schuchardt widział obraz w Dessau lub otrzymał o nim informację, malowidło zmieniło właściciela. Dzieło zniknęło badaczom z oczu, a w Warszawie zostało przypisane anonimowemu malarzowi (zapewne sygnatura była słabo widoczna i trudna do odczytania). Z kolei błąd w odczytaniu daty spowodował, że później nie łączono malowidła ze wzmiankami w dawnej literaturze, zakładając istnienie kilku wersji kompozycji Krodla. Otwiera to oczywiście pole do dalszych dociekań, podobnie jak poszukiwanie odpowiedzi

na pytanie, czy obraz opisywany przez Schuchardta w Dessau powinien być utożsamiany z tym pojawiającym się w kronice Meltzera z 1713 roku.

Trudności sprawia nie tylko ustalenie pochodzenia obrazu, lecz także jego precyzyjne datowanie. Niestety, wskazanie *terminus post quem* uniemożliwia niepewna data powstania ryciny Ghisiego. W niektórych źródłach podaje się, że powstała ona dopiero w 1556 roku, co należy jednak wykluczyć ze względów stylistycznych⁴². Sposób opracowania postaci, posługiwania się kreską, jest bardziej charakterystyczny dla wcześniejszych prac rytownika. Przypuszcza się, że Ghisi opierał się na rysunkach autorstwa wspomnianego już Marcella Venustiego, który od 1541 roku wykonywał kopie fresku dla księcia Gonzagi w Mantui. Jak wskazują autorzy katalogu rycin Ghisiego, domniemany wzór rysunkowy mógł trafić do Mantui ok. 1543–1544 roku, i to wtedy najwcześniej grafik rozpoczął prace nad swoimi miedziorytami⁴³. W tym więc kontekście datowanie wilanowskiego zabytku należałoby przesunąć najwcześniej na połowę lub drugą połowę lat czterdziestych XVI wieku.

Nasuwa się pytanie, czy Krodel miał świadomość pochodzenia motywów, które wykorzystał i przekształcił w swoim obrazie? Inskrypcję identyfikującą twórcę kopiowanego pierwowzoru dodano dopiero do późniejszych edycji ryciny Ghisiego⁴⁴. Do krajów niemieckich wpływy sztuki Michała Anioła docierały sporadycznie i były następstwem podróży artystów do Italii oraz obiegu odbitek graficznych. Georg Pencz (ok. 1500–1550) i Hans Mielich (1516–1573) pozostawili bodaj najważniejsze przykłady recepcji dzieł Buonarrotiego w XVI-wiecznej sztuce niemieckiej; obaj mieli za sobą podróż na Południe.

Jak wynika z zachowanych miedziorytów i rysunków Pencz dobrze poznał freski wypełniające sklepienie i ściany Kaplicy Sykstyńskiej. Artysta – nie bez przekształceń – ok. 1541 roku skopiował scenę z *Judytą opuszczającą namiot Holofernesa* i włączył ją do serii niewielkich rycin o tematyce starotestamentowej⁴⁵. Niemiecki rytownik i malarz skupił się na dokładnym odwzorowaniu póź biblijnej bohaterki i towarzyszącej jej służącej, podczas gdy otaczającą je scenerię – w oryginale potraktowaną bardzo oszczędnie – opracował na nowo, rozbudowując znacznie detale i zasób rekwizytów oraz zmieniając układ ciała Holofernesa. Innym przykładem (tym razem z cyklu personifikacji sztuk wyzwolonych) jest *Gramatyka*, której układ ciała Pencz przejął z przedstawienia *Sybilli Erytrejskiej*⁴⁶. Te niewielkich rozmiarów ryciny, włączone w większe serie tematyczne, przeznaczone były raczej do sprzedaży na Północy, gdzie doceniano je ze względu na tematykę i możliwość wklejania do książek i albumów. O ile w tym przypadku należy mówić o dość swobodnym podejściu Pencza do pierwowzoru, rozpatrywanego raczej w kategoriach artystycznej inspiracji, o tyle zachowany w Waszyngtonie rysunek z *Potopem* może świadczyć o zamiarze dokładnego odwzorowania fresku⁴⁷.

⁴² *The Engravings of Giorgio Ghisi*, op. cit., s. 59.

⁴³ Ibidem; *La Sistina riprodotta...*, op. cit., s. 68–72, kat. nr 17. Możliwe, że rysunki Venustiego nie były jedynym źródłem dla Ghisiego – przygotowując się do tak dużego przedsięwzięcia, rytownik chciał zapewne skorzystać ze wszystkich dostępnych źródeł, włączając w to dostępne kopie della Casa, jak również sam oryginał – zob. B. Barnes, *Michelangelo in Print...*, op. cit., s. 103–104.

⁴⁴ *The Engravings of Giorgio Ghisi*, op. cit., s. 53.

⁴⁵ David Landau, *Catalogo completo dell' opera grafica di Georg Pencz*, Milano 1978, s. 50, kat. nr 27; *La Sistina riprodotta...*, op. cit., s. 49, kat. nr 5; B. Barnes, *Michelangelo in Prints...*, op. cit., s. 30.

⁴⁶ D. Landau, op. cit., s. 137, kat. nr 109; *Michelangelo e la Sistina...*, op. cit., s. 231.

⁴⁷ Georg Pencz według Michała Anioła, *Potop*, rysunek, 27,8 × 54 cm, The National Gallery of Art, Waszyngton, Allsa Mellon Bruce Fund, nr inw. 197354.1 – zob. Katrin Dyballa, *Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg*, Berlin 2014, s. 394–395, kat. nr Z.23.

Ta sporych rozmiarów praca (prawie 30 na ponad 50 cm) precyzyjnie odwzorowuje detale kompozycji, jej twórca położył szczególny nacisk na oddanie anatomii postaci i światłocien. Pencz pracował piórem i tuszem, w partiach pozostających w cieniu zastosował kreskowanie oraz lawowanie, a najjaśniejsze partie wykończył bielą, wydobywając tym samym przestrzenność brył. Tak staranne wykonanie sugeruje, że mógł to być rysunek przygotowany do ryciny – graficzną reprodukcję dzieła innego włoskiego artysty Pencz wykonał w 1539 roku⁴⁸. Obrazu michelangelowskich inspiracji w twórczości Pencza dopełnia rysunek z Ermitażu, w szczególnie sposób ukazujący scenę *Sądu Ostatecznego* – punkt widzenia został w nim umieszczony wysoko w chmurach, jak gdyby z perspektywy spoglądającego w dół Chrystusa Sędziego. Być może na powstanie tej nieortodoksyjnej redakcji tematu wpłynęła sugestywna dekoracja ściany ołtarzowej Sykstyny (prace nad freskiem dobiegały wówczas końca). Zwracano uwagę, że grupa postaci wciągających do góry jednego ze zbawionych może mieć swoje źródło w analogicznym motywie we fresku Michała Anioła⁴⁹.

Nieco bardziej złożona jest geneza kopii *Sądu Ostatecznego*, którą Hans Mielich wykonał w 1554 roku jako epitafium Leonharda von Ecka i jego żony Felicitas von Freiberg, do 1802 roku umieszczonego w kościele franciszkanów w Monachium⁵⁰. To monumentalnych rozmiarów dzieło – ma ponad cztery i pół metra wysokości – powtarza całość kompozycji Michała Anioła. Bez wątpienia Mielich miał do dyspozycji wzory graficzne, co zdają się potwierdzać zmiany proporcji kompozycji na bardziej wertykalną. Otwartym natomiast pozostaje pytanie, czy malarz widział fresk podczas swojego pobytu w Italii w latach czterdziestych lub pięćdziesiątych⁵¹. Jak uważa Miriam Wagner, wybór tego konkretnego pierwowzoru nie wynikał jedynie ze względów estetycznych (Mielich był jednym z wiodących italianistów w Monachium), ale również polityczno-religijnych – jako manifest przywiązania do wiary katolickiej. Leonhard von Eck był kanclerzem na dworze Wilhelma IV i równocześnie zago-
rzałym przeciwnikiem reformacji⁵².

Obraz Wolfganga Krodla to świadectwo wzrostu zainteresowania w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XVI wieku twórczością Michała Anioła. Decydującą rolę odegrało w tym procesie medium graficzne; północnoeuropejscy rytownicy walenie przyczynili się do popularyzacji ekspresyjnej formuły artystycznej Buonarrotiego, której wyznacznikiem były doskonałe pod względem anatomicznym przedstawienia ludzkiego ciała – ukazanego

⁴⁸ Chodzi o *Zdobycie Kartaginy* według zaginionej dziś tapiserii projektu Giulia Romana. Bezpośrednim źródłem dla Pencza był zapewne rysunek zachowany w Luwrze. W pierwszym stanie miedzioryt jest datowany oraz podpisany nazwiskiem rytownika; autora pierwowzoru dodano do kolejnych edycji. Co istotne, prawdopodobnie od początku rycina była przeznaczona dla włoskiego odbiorcy. *Potop i Zdobycie Kartaginy* łączą też podobne rozmiary – zob. Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints 1490–1550*, kat. wyst., The British Museum, Londyn, 1995, London 1995, s. 117–119, kat. nr 110; B. Barnes, *Michelangelo in Print...*, op. cit., s. 30–31.

⁴⁹ Georg Pencz, *Sąd Ostateczny*, 33,5 × 24 cm, Państwowe Muzeum Ermitażu, Sankt Petersburg, nr inw. 55. Zob. *Michelangelo e la Sistina...*, op. cit., s. 229–231, kat. nr 140.

⁵⁰ Hans Mielich, *Epitaqium Leonharda von Eycka i Felicitas von Freyberg*, obraz na płótnie, 101,5 × 278,5 i 457 × 284,5 cm, depozyt Diözesanmuseum w Bayerisches Nationalmuseum, München, nr inw. M542a-b. Oprócz *Sądu Ostatecznego* w skład epitaqium wchodzi również predella z przedstawieniem małżonków adorujących ukrzyżowanego Chrystusa – zob. Miriam Wagner, *Das Eck'sche Epitaph von Hans Mielich (1554): kritische Betrachtungen zur Michelangelo-Rezeption*, „Das Münster” 2013, Bd. 66, s. 224–228.

⁵¹ Na temat datowania i zakresu pobytu Mielicha w Italii patrz niedawne opracowania: Charles Hope, *Hans Mielich at Titian's Studio*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1997, vol. 60, s. 260–261; Kurt Löcher, *Hans Mielich (1516–1573), Bildnismaler in München*, München–Berlin 2002, s. 11–12.

⁵² M. Wagner, op. cit., s. 226–227.

w wirtuozerskich skrótach, chwilach nadludzkiego napięcia mięśni, których rzeźbiarskość wydobywały bogate efekty światłocieniowe. Wystarczy przywołać jeden przykład – sylwetkę umierającego Hamana namalowanego ok. 1511–1512 roku na jednym z pendentywów Sykstyny. Jak zauważa Bernardine Barnes, motyw ten stał się pars pro toto twórczości włoskiego mistrza, być może ze względu na szczególnie skomplikowany układ ciała i trudne skręty perspektywiczne⁵³. Mimo że stanowi część sceny narracyjnej, sylwetka rozciągniętego na drzewie Hamana była chętnie kopiowana bez kontekstu historii biblijnej. Znamy jedną kopię całej sceny i jedno powtórzenie motywu z tła, podczas gdy samą postać skopiowano co najmniej pięć razy, przy czym trzykrotnie wyzwanie to podjęli artyści z Północy⁵⁴. Większość kopii datowana jest na połowę XVI wieku; w przypadku miedziorytu wykonanego przez Cornelisa Bosa (ok. 1515–1556), rytownik umieścił sporych rozmiarów inskrypcję *MICHAEL ANGELVS INVENTOR*, jednoznacznie wskazującą na pochodzenie pierwowzoru (il. 12). Mając na uwadze powyższe przykłady, nie można wykluczyć, że Krodel poprzez różne ryciny (nie tylko te wykorzystane przy tworzeniu obrazu wilanowskiego) zetknął się z artystycznym idiomem Michała Anioła i celowo chciał do niego nawiązać. I to mimo katolickiego, „papistowskiego”, wrogiego konfesyjnie zaplecza intelektualno-religijnego Buonarrotego oraz jego rzymskiego środowiska artystycznego. Ów buonarrotizm, pełen efektownych *scorci*, emfatycznych póz i mocnego modelunku muskularnych figur, wyrazistej cielesności i retorycznej *terribilità*, bywał na Północy przyjmowany jako wzorzec czysto formalny, jak wskazuje na to przykład twórczości graficznej i malarskiej na poły protestanckiego artysty z Haarlemu Maertena van Heemskercka (1498–1574), po jego powrocie z podróży do Rzymu (1532–1536).

Zestawiając Sąd Ostateczny z innymi obrazami wiązаныmi z Wolfgangiem Krodlem, uderzyć musi wyraźna odrębność języka formalnego, jakim posługuje się artysta w obrazie wilanowskim. Nie wynika to tylko z włączenia doń cytatów zaczerpniętych ze sztuki dojrzałego renesansu włoskiego. Gdy przeanalizuje się sposób ukazania



il. 12 | fig. 12

Cornelis Bos według
Michała Anioła
| Cornelis Bos after
Michelangelo, *Śmierć
Hamana* | *Death of
Haman*, ok. | c. 1550,
Rijksmuseum,
Amsterdam

fot. | photo domena
publiczna

⁵³ B. Barnes, *Michelangelo in Print...*, op. cit., s. 43–44.

⁵⁴ Ibidem, „Checklist” nr 14–19. Warto też odnotować wczesny przykład parafrazy tego motywu u Daniela Hopfera w jego przedstawieniu *Świętego Sebastiana*, miedzioryt, 22,5 × 15,6 cm, The British Museum, Londyn, nr inw. 1871,0429.2.

poszczególnych motywów, nawet tych, które wywodzą się z dobrze znanego artyście stylu Cranacha, okazuje się, że zostały w pewnym stopniu przekształcone. Do uchwycenia charakteru tych zmian posłużyć może zestawienie z innymi dziełami Krodla: wspomnianymi już *Tablicami Prawa i Łaski* z saskiego Kamenz (1542) oraz *Zmartwychwstaniem* zdobiącym epitafium Hansa Stahela (1556)⁵⁵ i *Chrztem Chrystusa* (1561), oboma zachowanymi w Schneebergu⁵⁶. Występujące tam typy anatomiczne są wyraźnie zależne od konwencji przedstawiania ludzkiego ciała wypracowanego w warsztacie Cranachów. Operują raczej smukłymi, chudymi sylwetkami, o międko traktowanym, delikatnym modelunku światłocieniowym, w niewielkim stopniu wydobywającym wolumen postaci. Układ mięśni i ścięgien skrywanych pod warstwą skóry jest niemalże niezauważalny, jeśli zostaje w jakiś sposób zaakcentowany, nie wynika to z obserwacji anatomii, a raczej dobrze znanej formuły przedstawieniowej.

Ze zrozumiałych względów inne podejście obserwujemy na obrazie w Wilanowie, w przypadku tych z postaci, które zostały zapożyczone z rycin według Michała Anioła. Zwraca tutaj uwagę dbałość o uwydatnienie struktury mięśni, nietraktowanej już schematycznie. Artysta z dużą precyzją odtwarza poszczególne grupy mięśniowe, zaznacza linię obojczyków czy dolną linię żeber. Efekt wzmacnia poprzez operowanie głębszym światłocieniem, który uwydatnia wszystkie te elementy. Jeśli się przyjrzyć innym postaciom, okazuje się, że również i one – mimo pozostawania pod silnym wpływem konwencji cranachowskiej – zostały opracowane z silniejszym podkreśleniem ich budowy anatomicznej (chodzi tu chociażby o partie ramion kobiet i mężczyzn z grupy potępionych). Nawet tors Chrystusa, potraktowany dość konwencjonalnie, niemal stylizowany (rytmiczne, łukowate linie klatki piersiowej), ma w porównaniu do swojego odpowiednika z retabulum schneebberskiego bardziej plastyczną muskulaturę, uzyskaną poprzez mocniejsze zaznaczenie partii światła i cienia. W ten sposób Krodel nie tylko dostosowuje pierwowzór graficzny do znanych mu formuł stylistycznych, wprowadza też inne zmiany, które zdają się formą celowego nawiązania do efektów uzyskanych w rycinach. Aby oddać charakter sztuki Michała Anioła, rytownicy musieli się posługiwać przede wszystkim modelunkiem światłocieniowym, tak aby osiągnąć wrażenie większej plastyczności. Możliwe, że Krodel, znając *Sąd Ostateczny* tylko za pośrednictwem odbitek graficznych, starał się efekty te przełożyć na język malarstwa i stworzył dzieło – nie tylko poprzez włączenie pojedynczych motywów – w obcej dla siebie stylistyce. W kręgu oddziaływania Lucasa Cranacha starszego stanowi to przypadek wyjątkowy, równocześnie też unikalny w twórczości samego Krodla. Tym bardziej niezwykły i wart odnotowania jako przykład eklektycznego konglomeratu łączącego w protestanckim pod względem ikonografii dziele dwie zupełnie różne konwencje obrazowe.

⁵⁵ Wolfgang Krodel starszy, *Epitafium Hansa Stahela*, obraz na desce, 106 × 70 cm, kościół św. Wolfganga w Schneebergu.

⁵⁶ Wolfgang Krodel starszy, *Chrzest Chrystusa*, obraz na desce, 132 × 133 cm, kościół św. Wolfganga w Schneebergu.