

Późnogotycki krucyfik w kościele św. Trójcy w Gdańsku. Konserwacja, forma, styl, pochodzenie

Wśród niewielu zachowanych elementów średniowiecznego wyposażenia świątyni franciszkanów pod wezwaniem św. Trójcy w Gdańsku znajduje się późnogotycki krucyfik. Dzieło to do niedawna nie wzbudzało poważniejszej uwagi badaczy. Większość z nich ograniczyła się do odnotowania go z przybliżoną datą powstania: koniec XV w., ok. 1500 r. lub początek XVI w. Willi Drost oraz Franz Swoboda podali ponadto, że pierwotnie krucyfik znajdował się w łuku tęczowym świątyni, skąd w 1580 r. został przeniesiony do kaplicy św. Anny, gdzie – jak twierdziła Katarzyna Cieślak – do czasu powstania nowego ołtarza w latach ok. 1642-1650 pełnił najprawdopodobniej funkcję retabulum, natomiast Michael Antoni określił dzieło jako „südländische Arbeit”¹. Nieco więcej miejsca poświęcił rzeźbie współautor niniejszego tekstu w niepublikowanej rozprawie doktorskiej², w której zestawiając gdańskie dzieło z opublikowaną przez Fabienne Joubert³ grupą krucyfików frankońskich, wysunął hipotezę, że być może jest ono importem z Frankonii i powstało w III ćwierci XV w. Zauważył też, iż podobnymi cechami formalno-stylistycznymi odznaczają się tzw. krucyfik baryczkowski z warszawskiej katedry, który

¹ P. Schmidt, *Die St. Trinitatis-Kirche zu Danzig nach Vergangenheit und Gegenwart*, Danzig 1901, s. 54; M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Gdańsku*, Warszawa 1928, s. 124; W. Drost, F. Swoboda, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 5: *St. Trinitatis, St. Peter, St. Bartholomäi, St. Barbara, St. Elisabeth, Hl. Geist, Engl. Kapelle, St. Brigitten*, Stuttgart 1972, s. 52, Taf. 45; J.Z. Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce*, t. 2, cz. 1: *Pomorze*, Warszawa 1992, s. 399; M. Antoni, *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler West und Ostpreussen. Die ehemaligen Provinzen West und Ostpreussen (Deutschordensland Preussen) mit Bütower und Lauenburger Land*, München-Berlin 1993, s. 109; K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000, s. 67, 70; J. Raczkowski, *Tzw. czarny krucyfik z kościoła św. Jakuba w Toruniu*, [w:] *Teka Komisji Historii Sztuki, X. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Gwidona Chmarzyńskiego w trzydziestą rocznicę śmierci, Toruń, 12-14 grudnia 2003, Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika* (Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego, t. XXXVII, z. 3), Toruń 2005, s. 123, il. 8.

² A. Wozniński, *Późnogotycka rzeźba drewniana na Pomorzu Wschodnim*, Poznań 1996 (maszynopis pracy doktorskiej w bibliotece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), s. 53-55, kat. 113, il. 37-38.

³ F. Joubert, *Stylisation et Vérisme: Le Paradoxe d'un Groupe de Christs Franconiens du XV^e ème siècle*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, I, 1988, s. 513-523.

Jolanta
Pabiś-Gągis,
Andrzej
Woźniński

według siedemnastowiecznego przekazu został przywieziony z Norymbergii⁴, oraz zaginiony wizerunek Chrystusa na krzyżu z kościoła NP Marii na Piasku we Wrocławiu⁵. Przywołał ponadto zapis mówiący, że twórcami sklepienia założonego w 1514 r. w kościele franciszkanów w Gdańsku byli „leyenbrüder aus hochdeutschen landen”⁶, przypuszczając, iż to oni mogli przywieźć rzeźbę. Nie wykluczył jednak, że mogła ona trafić nad Motławę inną drogą, tuż po powstaniu i stanowi odosobniony w tym czasie ślad artystycznych kontaktów pruskiej metropolii z Frankonią⁷.

Przytoczone tutaj poglądy zostały sformułowane na podstawie stanu rzeźby sprzed konserwacji. Przypomnijmy go, zanim przejdziemy do omówienia jej przebiegu, odkryć, które przyniosła, i ich znaczenia dla historyczno-artystycznego rozpoznania dzieła.

Wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa (il. 1) o wymiarach 300 cm wysokości i 256 cm rozpiętości ramion, który do czasu konserwacji wisiał na ścianie w trzeciej od wschodu kaplicy południowej nawy, jest rzeźbą pełnoplastyczną opracowaną również od strony pleców. Odznacza się daleko idącą symetrią kompozycji. Korpus Zbawiciela zwisa pionowo na ukośnie rozpostartych ramionach, głowa opada na klatkę piersiową, nogi są ułożone równolegle, lekko ugięte w kolanach, prawa stopa nakrywa lewą. Poprzez napiętą skórę zarysowuje się kościec wypiętej do przodu klatki piersiowej. Dolną partię wklęsłego brzucha oraz biodra okrywa krótkie perizonium, którego końce zwisają pionowo – jeden pośrodku, zasłaniając łono, drugi przewieszony na prawym biodrze. W stanie poprzedzającym konserwację dramatyzm wyobrażenia Ukrzyżowanego Chrystusa był mocno stonowany. Zbawiciel jawił się jako martwy, jednakże śmierć krzyżowa tylko po części odcisnęła na Nim swe piętno. Znamiona cierpienia skupiały się w zasadzie na obliczu (il. 2). Boleśnie rozchylone usta, zapadnięte policzki, czoło porane zmarszczkami unaoczniały agonię, natomiast pozostałe partie rozpiętego na krzyżu ciała zdawały się tkwić w niezmaconym spokoju, jak gdyby nie podlegając siłom ciężenia bezwładnych, pozbawionych życia członków. Pod względem czysto rzeźbiarskim wyobrazenie to uderzało prostotą środków wyrazu i uogólnieniami formy, widocznymi zwłaszcza w ukształtowaniu łysej głowy Chrystusa oraz sferycznych, wyłupiastych gałek ocznych bez rzeźbiarsko zaznaczonych brzegów powiek. Rzeźbę pokrywała zabrudzona,

⁴ T. Dobrzeński, *Rzeźba sakralna w Polsce*, Warszawa 1980, s. 30, nr kat. i il. 102-103.

⁵ L. Burgemeister, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, t. 1, Breslau 1930, s. 230, Abb. 182.

⁶ *Christoph Beyers des ältern Dantziger Chronik (1468-1518)*, [w:] *Scriptores rerum prussicarum*, Bd. 5, Hg. v. Th. Hirsch, M. Töppen, E. Strehlke, Leipzig 1889, s. 468. Tę samą informację podaje również B. Stegmann, *Hanseatische Chronik (1520-1530)*, [w:] *Scriptores rerum prussicarum...*, Bd. 5, s. 503.

⁷ Hipotezy dotyczące proveniencji, czasu powstania i okoliczności sprowadzenia rzeźby do Gdańska zostały w skrócie powtórzone w eseju A. Woźnińskiego, *Rzeźba XV-XVI wieku*, [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku. Katalog wystawy*, pod red. T. Grzybkowskiej, Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj-sierpień 1997, s. 103.

1. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan przed konserwacją,
fot. ze zbiorów Konserwatora
Wojewódzkiego w Gdańsku



popękana polichromia wykonana w technice olejnej. Karnacja była utrzymana w tonacji różowo-cielistej. Usta miały kolor nasyconej czerwieni, nieco jaśniejsze były wypływające z ran na dłoniach, stopach, głowie oraz w boku stróżki krwi. Brwi oraz włosy zaznaczono wyłącznie środkami malarskimi, nadając im barwę sepil; ten sam kolor pokrywał partię krótkiego rzeźbiarsko wydobytego zarostu na brodzie i pod policzkami. Perizonium miało barwę ciemnoczerwoną. Na gałkach ocznych były narysowane wytrzeszczone, szeroko otwarte oczy, nadające twarzy niezwykle mocny, wręcz niesamowity wyraz. Figura Chrystusa była przymocowana do prostego drewnianego krzyża zaopatrzonego w tytuł z napisem „INRI”.



2. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan przed konserwacją,
fot. ze zbiorów Konserwatora
Wojewódzkiego w Gdańsku

W maju 2006 r. poddano rzeźbę konserwacji, którą przeprowadziła współautorka artykułu. Już przy wstępnych oględzinach okazało się, że krucyfiks nie jest dziełem jednorodnym czasowo, ponieważ krzyż, blaszany tytułus i korona cierniowa z gałęzi tarniny są wtórne⁸. Mające dwie warstwy chronologiczne polichromii drzewce wykonano na przełomie XIX i XX w.⁹ Wtórny element były również dorysowane kredkami woskowymi, najprawdopodobniej po II wojnie światowej, szeroko otwarte oczy (il. 3). Wyobrażenie Chrystusa uległo w swojej historii kilkakrotnym przekształceniom formalnym. Nie zachowała się peruka, po której pozostały pojedyncze końskie włosy przyklejone do tyłej głowy Chrystusa. Pierwotna polichromia uległa, jak się okazało w trakcie prac konserwatorskich, czterokrotnym przemaalowaniom, które miały charakter całościowy.

Program prac zakładał wzmocnienie osłabionego drewna oraz przywrócenie, na tyle, na ile to możliwe, pierwotnej formy dzieła zniekształconej wątpliwej jakości artystycznej wtórną polichromią. Pierwszym kluczowym zabiegiem było rozpoznanie stratygrafii polichromii, które dostarczyło danych odnośnie

⁸ Na wtórność tych elementów wskazali wcześniej W. Drost i F. Swoboda, *op. cit.*, s. 52.

⁹ Drzewce prawdopodobnie przeznaczone były dla innej figury, o czym może świadczyć skrócenie belki pionowej i obcięcie medalionów na belce poziomej.



3. Krucyfiks, kościół św. Trójcy, Gdańsk, stan w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis

do jakości i liczby nawarstwień, ich chronologii, stanu zachowania i zasięgu. Dopiero pozyskanie tych informacji pozwoliło na sprecyzowanie charakteru i zakresu kolejnych etapów pracy. Kwestia usunięcia przemalowań była w zasadzie od początku oczywista, lecz badania miały określić, w jakim zakresie i do którego momentu zdejmowanie warstw będzie prowadzone: czy będą usunięte do warstwy autorskiej, czy w wypadku jej braku lub zachowaniu w niewielkim stopniu do takiej, która mogłaby stanowić rzetelną propozycję estetyczną.

Wobec wielkości rzeźby zastosowanie do badań metod fizycznych, takich jak prześwietlenie promieniami X czy reflektografia IR, nie wchodziło w rachubę. Analiza w świetle UV w wypadku tej figury nie przyniosła istotnych informacji. Nawarstwienia były więc rozpoznawane w obserwacji mikroskopowej in situ, przy wykorzystaniu przenośnego mikroskopu, dającego trzydziestokrotne powiększenie maksymalne. Stratygrafię poszczególnych partii rzeźby ustalono na podstawie analizy układu warstw widocznych w ubytkach i w wykonanych sondach stratygraficznych. Badania wykazały, że powierzchnię rzeźby pokrywają trzy przemalowania olejne, należące do trzech różnych warstw chronologicznych. Warstwy te zawierały nie tylko elementy czysto malarskie, ale również zaprawy i kity, a także niewielkie uzupełnienia drewna rzeźby. Poniżej znajdowała się warstwa polichromii temperowej. Na tym etapie rozpoznania trudno było jednoznacznie stwierdzić, czy jest to już warstwa autorska czy kolejne przemalowanie.



4. Krucyfiks, kościół św. Trójcy, Gdańsk, stan w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis

Sondy stratygraficzne oraz ogląd makroskopowy powierzchni ujawniły dość rozległe partie zachowanej zaprawy, leżącej bezpośrednio na drewnie, jednorodnej w charakterze, o średniej grubości 1-1,5 mm, która mogła być warstwą autorską. Zlokalizowano ją w znacznym stopniu na głowie, rękach, na korpusie po lewej stronie, na perizonium oraz częściowo na udach, goleniach i stopach. Razem z nią mogła występować warstwa pierwotnej polichromii. Te ustalenia stały się podstawą do podjęcia decyzji o usunięciu warstw przemalowań olejnych wraz z warstwami wtórnych zapraw i kitów. Przeznaczone do usunięcia warstwy olejne nie przedstawiały szczególnej wartości artystycznej¹⁰. Nie były także zgodne z technikami malarskimi czasów, w których powstała rzeźba. Ich przybliżona chronologia przedstawiała się następująco: najstarsze przemalowanie olejne powstało w XVII-XVIII w., na XIX w. można było datować pośrednie, natomiast ostatnie – na okres od XIX/XX w. do ok. 1930 r. Do zdejmowania powyższych warstw użyto preparatu przeznaczonego do usuwania starych powłok olejnych¹¹. Stosowano okłady, które zmiękczały warstwy, umożliwiając ich mechaniczne zdejmowanie. W ten sam sposób były usuwane warstwy zapraw pośrednich, ponieważ wszystkie one były wykonane na bazie

¹⁰ Jedna z nich miała charakter monochromii w kolorze szarym.

¹¹ Preparat DECK 2000 produkcji włoskiej firmy C.T.S. S.R.L.



5. Krucyfiks, kościół św. Trójcy, Gdańsk, stan w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis

6. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis



Jolanta
Pabiś-Gągis,
Andrzej
Woźniński

spoiwa olejnego. Zabieg wielokrotnie powtarzano, aby w pełni usunąć warstwy malarskie i zaprawy należące do piątej, czwartej i trzeciej warstwy chronologicznej. Po usunięciu cienkiej zaprawy należącej do trzeciej warstwy chronologicznej można było dostrzec znaczące zmiany w wyrazie twarzy Chrystusa. Otóż szczelinę między górną a dolną powieką wypełniono kitem, w ten sposób zamykając Chrystusowi oczy (il. 4). Tym samym kitem spłynęło modelunek rzeźbiarski oczodołów, a także wypełniono pierwotnie wykonane w zaprawie szczegóły anatomiczne – bruzdy na kolanach i kurze łapki w kącikach oczu. Z czasów tej odnowy pochodzą również wzmocnienia osadzeń ramion w korpusie. Były nimi paski skóry przyklejone na klej glutynowy w poprzek łączenia i przybite gwoździami, a na wierzchu zaklejone kawałkami płótna lnianego.

Odsłonięta na tym etapie prac polichromia była wykonana w technice temperowej. Karnacja była utrzymana w odcieniu woskowo-cielistym, krew miała kolor jasnego kraplaku, perizonium było kremowo-białe z pionowymi paskami czerwonymi i zielonymi. Stan zachowania tej warstwy był dość dobry. Szczegółowe oględziny makro- i mikroskopowe zdawały się wskazywać, że pod spodem znajduje się jeszcze jedna warstwa malarska. Do takiego przypuszczenia skłaniały fakturalnie namalowane krople krwi na rękach i twarzy zakryte kolorem cielistym oraz to, że w innych miejscach krew była namalowana nieco odmiennie (il. 5). Kolejne potwierdzenie to inny sposób malowania brwi oraz namalowanych na górnej powiece rzęs. Wreszcie na perizonium, w miejscu, gdzie został usunięty kit należący do trzeciej warstwy chronologicznej, odsłonięto spodnią warstwę zaprawy mającą wyraźną fakturę. Trudny do określenia był zasięg kolejnej warstwy, która wydawała się być autorską. Istniały przesłanki wskazujące, że powinna być zachowana na rękach oraz twarzy i to w dużym procencie; pewnych jej fragmentów można było się spodziewać na korpusie, szczególnie w partii prawego boku, w okolicach rany, a także na prawym udzie. W tej sytuacji można było podjąć próbę odsłonięcia warstwy autorskiej. Zabieg sam w sobie okazał się niezwykle trudny. Należało usunąć cienką warstwę bardzo starej tempery z warstwy podobnej technologicznie, również temperowej, cienkiej, kruchej i niezwykle delikatnej. W rozwarstwieniu nieco pomagała izolująca warstwa kleju, którą nałożono na całość powierzchni przemalowywanej. Niestety nie miała ona wszędzie równej grubości, więc tam, gdzie była nieznaczna, warstwy malarskie były ze sobą ściśle i bezpośrednio zespolone. Po licznych próbach, udało się dobrać preparat, pod którego wpływem warstwa przemalowania ulegała rozmiękczeniu do tego stopnia, że można ją było usuwać mechanicznie skalpelem¹². I tak powoli zaczęła ukazywać się warstwa pierwotnej, gotyckiej polichromii (il. 6). Ujawniały się pewne przesunięcia i różnice w rysunku

¹² W skład preparatu wchodził m.in. amoniak, a mączka marmurowa stanowiła zagęszczacz. Kompresy izolowano folią i pozostawiano na danej powierzchni ok. 1 godz. Metoda ta okazała się skuteczna i dostatecznie bezpieczna dla odsłanianej warstwy, niemniej była niezwykle żmudna i czasochłonna.

7. Krucyfik, kościół
św. Trójcy, Gdańsk, stan
w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis



szczegółów twarzy; inny układ brwi, inna linia granicy zarostu na brodzie, brak wyraźnego zarysu wąsów, rzęsy na górnej powiece. W obrębie perizonium, jak już wspomniano, warstwa autorska została zasłonięta zaprawą (druga warstwa chronologiczna), której grubość dochodziła miejscami do 3 mm. Zaprawa ta była bardzo twarda, prawdopodobnie z dodatkiem gipsu i pokostu. Jej usunięcie stwarzało duże trudności nie tylko z tego względu. Pod nią znajdowała się zaprawa kredowo-klejowa, dużo bardziej wrażliwa i delikatniejsza, o fakturalnej powierzchni. Warstwa malarska, która powinna była pokrywać jej powierzchnię, okazała się tak cienka, że praktycznie nie tworzyła żadnej warstwy izolującej. Aby nie uszkodzić faktury, wtórną zaprawę zdejmowano w dwóch, a nawet trzech etapach¹³. Krok po kroku, ujawniła się niezwykła faktura imitująca nie tkaną, lecz dzianą materię. Pierwotnie polichromia perizonium musiała

¹³ Warstwę zewnętrzną, przeolejoną, usuwano po uprzednim rozmiękczeniu preparatem Tiger. Warstwę spodnią rozmiękczano delikatnie kompresami z gorącej wody i zdejmowano mechanicznie.

Jolanta
Pabiś-Gągis,
Andrzej
Woźniński

być wykonana kolorem bazującym na bieli ołowiowej, która z czasem całkowicie straciła właściwości kryjące i stała się przezroczysta. Elementem zdobiącym perizonium okazały się delikatne, potrójne paski, wykonane zielenią szmaragdową, przebiegające w pionie po obu stronach bioder i przy jego krańcach (il. 7).

Faktura na perizonium, otwarte oczy oraz pierwotna gotycka warstwa malarska nie były jedynymi odkryciami tej konserwacji. Pod pierwszym przemalowaniem, na szyi Chrystusa znajdowało się cięcie, które z przodu przechodziło precyzyjnie pod brodą, natomiast z tyłu ponad karkiem. Niewielka szczelina była wypełniona kitem, który zachodził też na powierzchnie boczne. Kit ten pochodził z czasów pierwszego przemalowania. Po jego usunięciu okazało się, że polichromia autorska dochodzi precyzyjnie do krawędzi cięcia. Podobny szczegół pojawił się po usunięciu wtórnej zaprawy w partii goleni, gdzie nogi są ukośnie przecięte i bardzo starannie sklejone oraz wzmocnione solidnymi, kutymi gwoździami. Nasuwają się wątpliwości, czy cięcia te miały charakter technologiczny. Zadziwiające jest tutaj odstępstwo od powszechnej praktyki warsztatowej, w której łączenie partii wykonanych z osobnych części odbywało się przed nałożeniem zaprawy, a tym bardziej polichromii. Skoro w gdańskim dziele mamy do czynienia z sytuacją odwrotną, być może cięcia były wtórne, spowodowane szczególnymi względami. W osobliwy sposób zostały osadzone ramiona w korpusie. Zastane na poziomie drugiej warstwy chronologicznej mocowania były dwojakiego rodzaju. Pierwszy z nich to kute gwoździe, które wbite po jednym od strony pachy, blokowały drewniane czopy ramion w gniazdach korpusu. Były one ukryte pod drewnianymi flekami opracowanymi zgodnie z anatomią pachy. Na powierzchni tych fleków, pierwsza warstwa malarska, kładziona zresztą bez zaprawy na przeklejonym drewnie, należała do drugiej warstwy chronologicznej. Drugi rodzaj wzmocnień stanowiło płótno lniane, którym zaklejono łączenia. Nie było ono związane z pierwszą warstwą chronologiczną, ponieważ również na nim pierwsza zachowana warstwa polichromii należała do pierwszego przemalowania. Ten typ mocowań miał zapewnić stabilne połączenie ramion z korpusem i został wykonany w tym samym czasie, co pierwsze przemalowanie, które datować można na XVI w. Pod płótnem zachowana była zaprawa autorska z warstwą malarską. W gniazdach nie znaleziono śladów kleju, na który byłyby wklejone czopy ramion. Na poziomie warstwy pierwotnej nie znaleziono zatem żadnego innego mocowania ramion, poza czopami włożonymi w gniazda. Nie było to mocowanie stałe i dawało możliwość łatwego demontażu.

Na rzeźbie odkryto również autorski rysunek układu żył, wykonany prawdopodobnie rysikiem ołwiowym lub cynowym bezpośrednio na drewnie. W ubytkach zaprawy był on doskonale widoczny. Posłużono się nim przy rekonstrukcji biegu żył na nogach i brzuchu (il. 8).

Badania drewna wykazały, iż materiałem, którym posłużył się twórca rzeźby, była lipa.



8. Krucyfiks, kościół św. Trójcy, Gdańsk, stan w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis



9. Krucyfiks, kościół św. Trójcy, Gdańsk, stan w trakcie konserwacji,
fot. J. Pabiś-Gagis

Jolanta
Pabiś-Gągis,
Andrzej
Woźniński

W rezultacie spod czterech warstw przemalowań została odsłonięta pierwotna forma i polichromia rzeźby Chrystusa Ukrzyżowanego. Fakt, że rzeźba ta stanowi relikw historycznego wystroju gdańskiego kościoła i pełni nadal funkcję kultową, musiał być uwzględniony przy formułowaniu programu prac konserwatorskich. Nie ulegała kwestii konieczność przeprowadzenia zabiegów mających na celu zatrzymanie procesu destrukcji drewna, zaprawy i polichromii. Inaczej rzecz się miała z zakresem prac plastyczno-estetycznych. Znalezienie polichromii autorskiej było dużym odkryciem i sukcesem, jednak miała ona liczne, rozległe ubytki sięgające ok. 50% całej powierzchni. Szczęśliwie przetrwały kluczowe fragmenty polichromii: na twarzy, rękach i częściowo korpusie w okolicach rany w boku, na perizonium pod raną, na udzie, gdzie spływała krew, nieco na goleniach, kolanach i stopach. Taki stan zachowania sprawił, że podjęto decyzję o uzupełnieniu polichromii, opierając się na zachowanych partiach autentycznych, uzupełnieniu, które w istocie było scaleniem, a nie rekonstrukcją¹⁴ (il. 9).

¹⁴ Zaproponowany przez autorkę konserwacji program prac został zaakceptowany przez komisję złożoną z przedstawiciela właściciela dzieła oraz inspektora z Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Gdańsku. Obejmował rekonstrukcję niezachowanych drugorzędnych fragmentów i pełne scalenie kolorystyczne dzieła. Ponadto ustalono formę korony cierniowej oraz zdecydowano nie przywracać peruki. Poza zmianą lokalizacji krucyfiksu we wnętrzu kościoła uległa także koncepcja jego ekspozycji. Krucyfix miał stać się obiektem wolno stojącym przez osadzenie drzewca w posadzce ok. 50 cm od ściany wschodniej, na tle łuku dawnego, obecnie zamurowanego wejścia. Takie założenie wykluczało użycie dziewiętnastowiecznego drzewca, ze względu na jego stan techniczny i niekompletność. Przy projektowaniu medalionów nowego krzyża skopiowano zachowany medalion w dziewiętnastowiecznym drzewcu. Wykonano nowy tytuł stylizowany na gotycki oraz podpórkę pod stopy. Krzyż zdecydowano się wykonać z drewna jesionowego, niemalowanego, jedynie bejcowanego na brunatno-brązowy kolor. Przed rozpoczęciem prac estetycznych przy rzeźbie należało wykonać szereg zabiegów mających na celu zabezpieczenie zachowanych warstw pierwotnych. Krawędzie ubytków autorskiej zaprawy kredowo-klejowej oraz jej spęcherzenia podklejono, stosując ok. 15% coletę na gorąco (klej na bazie melasy i kleju króliczego, receptura włoska). Nieliczne ogniska działania drewnojadów zostały poddane dezynsekcji oraz zaimpregnowane roztworem Paraloidu B-72. Zaatakowane były wyłącznie miejsca, które bezpośrednio stykały się z drzewcem bardzo mocno zniszczonym biologicznie: partia od strony pleców, pas wzdłuż kręgosłupa, pięta lewej stopy wsparta bezpośrednio na drzewcu, oraz wtórne, pozostawione uzupełnienie przedramienia lewej ręki. Drewno rzeźby zaatakowane było wyłącznie powierzchniowo, do głębokości nie większej niż 3 cm. Sytuacja ta była zupełnie niezwykła: dużo młodszy, wykonany z sosny krzyż był poważnie zniszczony przez kołatki, natomiast gotycka rzeźba wykonana z lipy tylko powierzchniowo. Niewykluczone, że drewno przeznaczone na rzeźbę zostało odpowiednio wcześniej przygotowane i nasycone biobójczymi preparatami pochodzenia roślinnego. Dla porównania flek wykonany w lewej ręce pochodzący z XIX w. (czwarta warstwa chronologiczna) był spenetrowany przez owady w całej swej kubaturze. Uzupełniono drobne ubytki drewna w palcach dłoni, a także wymieniono dwa wtórnie dodane palce, które pod względem formy nie odpowiadały partiom oryginalnym. Ubytek drewna pięty został wypełniony kitem sporządzonym na bazie 30% Paraloidu B-72, trocin i niewielkiej ilości kredy. Ramiona rzeźby zostały zdemontowane w celu właściwego ich osadzenia w gniazdach w korpusie. Czopy ramion zostały wklejone w gniazda na żywicę dwuskładnikową Araldit zagęszczoną trocinami. Łączenie ramion wzmocniono dodatkowo paskami płótna przyklejonego na klej glutynowy. Odsłonięte

10. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan po konserwacji,
fot. A. Woziński



Prace restauratorskie dobiegły końca w 2007 r.; tego roku w Wielki Piątek odbyło się w kościele Świętej Trójcy w Gdańsku uroczyste odsłonięcie Krucyfiksu.

Dzięki konserwacji dzieło odzyskało przejmujący wyraz, niewątpliwie bardzo zbliżony do pierwotnego, który przez kilka stuleci ulegał stopniowym przemianom oddalającym rzeźbę od autorskiej koncepcji. Zwróćmy uwagę

w ubytkach drewno rzeźby oraz wszystkie drewniane uzupełnienia przyklejono 30% klejem glutynowym. Ubytki zaprawy na powierzchni rzeźby uzupełniono zaprawą kredowo-klejową (zgodną z oryginałem) z dodatkiem plastyfikatora (terpentyny weneckiej) i środka biobójczego. Zaprawę nakładano na gorąco, wielowarstwowo, aby uzyskać grubość oryginału. Po wstępnym przeszlifowaniu uformowano po śladach żyły przez wklejenie bawełnianego sznurka i oblanie go zaprawą. Następnie powierzchnię opracowano papierem ściernym do pełnej gładkości.

Przed rozpoczęciem scalania warstwy malarskiej, całość powierzchni została pokryta werniksem damarowym, matowionym woskiem, aby uzyskać nasycenie kolorystyki oraz zaizolować uzupełnienia zaprawy, a także warstwę autorskiej polichromii. Uzupełnienie warstwy malarskiej wykonano, stosując spoiwo temperowe półtłuste (tempera kazeinowa z dodatkiem werniksu) i lekko odsączone artystyczne farby olejne. Tak dobrane spoiwo gwarantowało przyczepność w miejscach uzupełnień na zaprawie autorskiej, która poprzez kolejne nawarstwienia olejne była niewątpliwie w pewnym stopniu przetłuszczona. Równocześnie nie zrezygnowano z zastosowania spoiwa temperowego, aby maksymalnie w działaniach malarskich móc przybliżyć się do koncepcji autorskiej.



11. Krucyfiks, kościół św. Trójcy, Gdańsk, stan po konserwacji, fot. A. Woźniński

na te aspekty rzeźby, które ujawniła konserwacja, a które wcześniej były zupełnie bądź w dużej części niewidoczne.

Gdańska rzeźba ukazuje w sposób realistyczny, choć niepozbawiony cech stylizacji i zarazem ekspresyjny, umęczone ciało zmarłego Chrystusa (il. 10-11). Jest ono szczupłe, ascetyczne. Zbawiciel zwisa na ukośnie rozłożonych ramionach, przy czym prawe uniesione jest nieco wyżej, co nadaje ujęciu większą naturalność¹⁵. Palce rąk lekko zginają się ku gwoździom. Skóra sprawia wrażenie cienkiej, delikatnej; poprzez nią zarysowuje się kościec oraz żyły. Linia klatki piersiowej jest wyraźnie podcięta (il. 12). Pod nią, na wklęsłym brzuchu, na osi figury z lekkim odchyleniem w prawą (heraldycznie) stronę zarysowuje się płytki rowek. Poniżej, pod pępkiem, brzuch jest zaokrąglony. Rana po włóczni w prawym boku wydobyta jest rzeźbiarsko, realistycznie; widnieją w niej żebra. Odcisnięta w zaprawie drobna faktura perizonium imituje dzianinę; splot jest taki, jaki powstaje przy tkaniu na drutach. Ozdobę perizonium stanowią cienkie, potrójne paski.

Twórca rzeźby nadał niezwykle poruszający wyraz twarzy (il. 13-14) – wyziera z niej autentyczne wycieńczenie; jest chuda, o wystających kościach

¹⁵ Przed konserwacją układ ramion był niemal symetryczny.

12. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan po konserwacji,
fot. A. Woźniński



policzkowych, zapadniętych oczach pod wydatnymi łukami brwiowymi. Owalne, wylupiate oczy osadzone są ukośnie; półprzymknięte powieki nasunięte są na nie, pozostawiając wąską szczelinę o zewnętrznych kącikach skierowanych w dół. Rozchodzą się od nich wycięte w zaprawie zmarszczki, tzw. kurze łapki. Usta są duże, półotwarte, widać w nich zęby i język. Nos jest długi, lekko garbaty, z wąskimi nozdrzami. Twarz Chrystusa okala krótki, wydobyty rzeźbiarsko zarost, złożony z pasemek, na przemian wąskich i grubszych, rozdwojonych na środku brody, gdzie zawijają się w dwa symetryczne, wysunięte do przodu małe pukle. Formują go ostre, równoległe cięcia, biegnące lekko falującą linią. Wąsy zaznaczone są środkami wyłącznie malarskimi. Czaszka jest łysa, opracowana bardzo pobieżnie, jako że pierwotnie przykrywała ją peruka.

Na ramionach, nogach, stopach i brzuchu widnieją realistycznie oddane, nabrzmiące żyły. Są one wykonane przestrzennie w zaprawie. Na kolanach, w zagięciach palców rąk i stóp wryte są w zaprawie bruzdy imitujące pomarszczoną skórę.

Pierwotna kolorystyka utrzymana jest w chłodnych tonacjach żółto-oliwkowych i brudnych, wręcz sinych różów. Modelunek kolorystyczny jest tak rozłożony, by forma przypominała martwe ciało. Twarz, brzuch, górne części



13. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan po konserwacji,
fot. A. Woźniński

ud, łydki i ręce swą barwą przywodzą na myśl wosk, natomiast wnętrza dłoni, palce dłoni, spody stóp, palce stóp oraz kolana są różowo-sine. Żyły podkreślono kolorem zielono-niebieskim. Krew płynąca z ran na dłoniach, głowie (spod korony cierniowej), z rany w boku i przebitych stóp malowana jest ciemną czerwienią krapową. Strumyczki krwi są malowane w bardzo charakterystyczny sposób, w sekwencjach: kropla – cienkie pasemko – kropla. Krew spływająca szerokim strumieniem z rany w boku wsiąka w perizonium, a następnie pojawia się na wewnętrznej stronie prawego uda w wyżej opisanej formie przypominającej sznur koralu. Podobnie jest namalowana krew spływająca z twarzy na klatkę piersiową, ciekąca z ran w dłoniach i po stopach. Z ust i nosa płyną również drobne strumyki krwi. Widoczne w półotwartych ustach zęby i język są zakrwawione. Usta są nabrzmięte, jak gdyby opuchnięte, czerwono-brązowe o lekko sinym zabarwieniu. Za półprzymkniętymi powiekami widać oczy ze źrenicami i tęczówkami o niezaznaczonej granicy, szaro-czarne, zamglone, martwe. Broda jest ciemnobrązowa, miejscami brunatna, natomiast delikatnie zaznaczony zarost w partii wąsów znacznie jaśniejszy, brunatno-szary. Czaszka ma barwę ciemnobrązową.

14. Krucyfiks, kościół św. Trójcy,
Gdańsk, stan po konserwacji,
fot. A. Woźniński



Dzięki ujawnieniu przez konserwację szeregu uprzednio niewidocznych szczegółów kwestia pochodzenia rzeźby stała w ostrzejszym niż do tej pory świetle. Zdają się one potwierdzać słusność wcześniejszych przypuszczeń upatrujących genezy dzieła w kręgu frankońskim. Zanim powrócimy do nich, przytoczyć należy spostrzeżenia Stefana Rollera zawarte w niedawno opublikowanej rozprawie o późnogotyckiej rzeźbie w Norymberdze¹⁶, która przyniosła nowy materiał, stanowiący w wielu przypadkach odniesienie dla gdańskiego dzieła. Badacz ten poszerzył zespół krucyfiksów zebranych przez wspomnianą już wcześniej Joubert o kolejne dzieła, które są sobie niezwykle bliskie, niemniej występują pomiędzy nimi pewne różnice. Tkwią one w szczegółach, takich jak budowa anatomiczna, rysy twarzy, forma włosów, opracowanie partii

¹⁶ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, München-Berlin 1999, s. 27-99 (recenzja z tej pracy: D. Horzela, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, III, 2002, s. 87-93). Niektóre spostrzeżenia zawarte w tej pracy pojawiły się już we wcześniejszej publikacji tego autora: *Wirklichkeitsimitation im Dienste der Andacht. Der Gekreuzigte in der Heilbronner Klosterkirche und eine dazugehörige Gruppe Nürnberger Kruzifixe der Spätgotik*, „Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte”, 1/2, 1995/1996, s. 117-145.

Jolanta
Pabiś-Gągis,
Andrzej
Woźniński

zarostu, sposób ułożenia perizonium. Istnieje jednak wiele cech, pozwalających lokalizować te rzeźby w bardzo zbliżonym kręgu warsztatowym: dzieła te są wykonane jako rzeźby pełne, o wymiarach zbliżonych do naturalnych, wyobrażenie Chrystusa wszędzie ma podobne proporcje, odznacza się pewną sztywnością, bezruchem, wszystkie operują tym samym podstawowym typem twarzy i podobnym krótkim perizonium. Grupę tę stanowią: głowa Chrystusa Ukrzyżowanego z Musée National de Cluny w Paryżu oraz krucyfiksy: w kościele klasztornym w Heilsbronn, w Neumünster w Würzburgu, oraz w kościele św. Jana w Norymberdze¹⁷. Krucyfiksy z Heilsbronn, Würzburga i kościoła św. Jana w Norymberdze mają peruki; perukę mógł pierwotnie mieć również krucyfiks, z którego zachowała się głowa w paryskim muzeum¹⁸. W Heilsbronn w szerokich ustach wyrzeźbione są zęby i język, podczas gdy rzeźby z Paryża i Würzburga mają małe usta i szczegóły te nie są widoczne. Ponadto w Heilsbronn na kolanach i stopach ukazane są zmarszczki, a na ramionach, nogach, podbrzuszu – żyły, które na ramionach są wyrzeźbione, natomiast na pozostałych partiach wykonane z wąskich wiązek lnu¹⁹. Niewiele wiadomo, gdzie w obrębie kościoła znajdowały się pierwotnie krucyfiksy z omawianej grupy. Jedynie co do krucyfiksu z Heilsbronn istnieją poszlaki, że był umiejscowiony w łuku tęczowym²⁰. Przesłankami pozwalającymi datować wspomniane krucyfiksy są dokumenty z 1468 i 1469 r. wymieniające kwoty przeznaczone na wykonanie jakiegoś krucyfiksu w Heilsbronn, bardzo prawdopodobne, że tożsamego z zachowaną rzeźbą²¹, oraz podniesione przez Joubert podobieństwo do wizerunku Chrystusa Ukrzyżowanego w retabulum Landauera w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, którego fundator zmarł w 1469 r. Na tej podstawie francuska badaczka datowała grupę frankońskich krucyfiksów na lata 60. XV w.²² Roller zwraca też uwagę na pokrewieństwo w sposobie kształtowania twarzy Chrystusa w omawianych krucyfiksach z dziełami Hansa Multschera, konkretnie z figurami z nastawy w Sterzing z lat 1456-1459. Dostrzega on również wpływ Hansa Pleydenwurffa, który pojawił się w Norymberdze w 1457 r., wnosząc do tego środowiska dzieła o silnym zabarwieniu niderlandzkim, inspirowane twórczością Rogiera van der Weyden i Dierica Boutsy. Krucyfiksy z Heilsbronn, Würzburga i Norymbergi nawiązują, zdaniem Rollera, do typu wizerunku ukrzyżowanego Chrystusa w nastawach z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu z 1462 oraz Hofera z 1465 r. autorstwa Pleydenwurffa²³. Na podstawie tych danych i spostrzeżeń badacz

¹⁷ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*, Abb. 1-2; Abb. 3-8; Abb. 9-14; Abb. 15-19.

¹⁸ *Ibidem*, s. 30.

¹⁹ *Ibidem*, s. 33, Anm. 108.

²⁰ *Ibidem*, s. 41-43.

²¹ *Ibidem*, s. 43 ff.

²² F. Joubert, *op. cit.*, S. 520 f.

²³ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*, s. 47 ff., Abb. 23, 25-28.

datuje krucyfiksy z Norymbergi, Paryża i Würzburga na ok. 1465-1470 r.²⁴ Zastanawiając się nad miejscem powstania krucyfiksów, bierze pod uwagę Norymbergę oraz Würzburg²⁵. Za pochodzeniem z tego drugiego miasta mógłby przemawiać krucyfiks znajdujący się w jego pobliżu – w kościele św. Andrzeja w Karlstadt – odznaczający się daleko idącym podobieństwem do wyżej wspomnianych wizerunków; podobnie jak one miał pierwotnie na głowie perukę. Mimo to, zdecydowanie więcej argumentów zdaje się przemawiać za Norymbergą, gdzie kumulowały się wpływy niderlandzkie oraz z kręgu Multschera, ponadto w mieście tym lub jego najbliższej okolicy Roller wskazał na kilka dzieł o cechach formalno-stylistycznych zbliżonych do przytoczonych krucyfiksów, m.in. w Emskirchen (pochodzący przypuszczalnie z Norymbergi), w kaplicy św. Walpurgii w Norymberdze, w kościele św. Bartłomieja w Norymberdze-Wöhrd, w nastawie ołtarzowej w kaplicy cmentarnej w Reichenschwand, w kościele St. Maria am See w Bad Windsheim, w kościele św. Elżbiety w Hersbruck, w kościele ewangelickim w Lauf an der Pegnitz²⁶. Obok wspomnianych prac, Roller wyodrębnił także grupę krucyfiksów wyprodukowanych w Norymberdze na eksport. Zaliczył do niej m.in. wspomniane już przez nas krucyfiksy, tzw. baryczkowski z katedry warszawskiej i zaginiony z kościoła NP Marii na Piasku we Wrocławiu, z kościoła św. Józefa w Neunburg vorn Wald w Górnym Palatynacie, z kaplicy Kalwarii w Straubing i z kościoła pielgrzymkowego św. Grobu w Deggendorf w Dolnej Bawarii oraz z fary św. Stefana w górnoaustriackim Braunau am Inn, który jest bardzo blisko spokrewniony z krucyfiksem z Heilsbronn, a także głowę z Muzeum Archidiecezjalnego w Kolonii²⁷. Roller zauważa, że większość tych miast znajdowała się na szlakach handlowych wiodących do Norymbergi²⁸. Dzieła te datuje na ten sam okres, co krucyfiksy z Heilsbronn, Norymbergi, Paryża i Würzburga²⁹. Ponadto wskazał szereg krucyfiksów nieco niższej jakości artystycznej, które według niego powstały pod wyraźnym wpływem dzieł norymberskich, choć, jak zaznaczył, nie można wykluczyć, że również one pochodzą z Norymbergi. Zaliczył do nich krucyfiksy w kościele św. Jana w Saalfeld w Turynii z ok. 1480-1500 r., w Marktkirche w Quedlinburgu z ok. 1500 r., katedrze w Magdeburgu z ok. 1500 r., kościele św. Katarzyny w Zwickau z ok. 1490-1500 r. oraz pochodzący przypuszczalnie z klasztoru cysterek w Sonnenfeld koło Coburga z ok. 1470 r. (Kunstsammlung, Veste Coburg)³⁰, który Joubert wiązała ze wspomnianą wyżej grupą dzieł frankońskich³¹. Krucyfiksy

²⁴ *Ibidem*, Kat. 47, 56, 69.

²⁵ *Ibidem*, s. 52 ff.

²⁶ *Ibidem*, s. 52 ff., Abb. 30-57.

²⁷ *Ibidem*, s. 75 ff., Abb. 58-74.

²⁸ *Ibidem*, s. 87 ff., Abb. 74-82.

²⁹ *Ibidem*, Kat. 5-6, 8, 19, 30, 65, 68.

³⁰ *Ibidem*, s. 89 ff., Kat. 7, 26, 58, 61, 71, Abb. 75-82.

³¹ F. Joubert, *op. cit.*, s. 515-518.

Jolanta
Pabiś-Gągis,
Andrzej
Woźniński

te miały pierwotnie na głowach peruki. Tutaj należy dodać kilka dzieł z terenu Górnej Austrii wskazanych ostatnio przez Lothara Schultesa, wykazujących silne związki stylistyczne z pracami norymberskimi. Oprócz krucyfiksu w Braunau am Inn z ok. 1466 (?) r., Schultes do grupy tej zaliczył rzeźby w kościele św. Sebastiana w Münzkirchen z ok. 1470 r., w kościele filialnym w Gebertsham bei Lochen z ok. 1465-1470 r., w farze w Linzu z ok. 1467 (?) r., w Schärding z ok. 1480-1490 r. (Heimathaus) oraz w Schlierbach z ok. 1500 r. (Stiftgymnasium). Krucyfiksy te, oprócz rzeźby z Münzkirchen, miały pierwotnie peruki. Krucyfixs w Braunau am Inn mógł powstać, zdaniem tego badacza, około daty poświęcenia fary w tym mieście – 1466 r., natomiast w Linzu – w związku z donacją cesarza Fryderyka III w 1467 r. na wyposażenie tamtejszej fary; pozostałe krucyfiksy górnoaustriackie datował przede wszystkim na podstawie przesłanek stylistycznych³².

Ze względu na znaczną liczbę dzieł o pokrewnych cechach stylistyczno-warsztatowych Roller skłania się ku przypuszczeniu, że krucyfiksy norymberskie były produktem seryjnym opartym na wspólnym schemacie przedstawieniowym. W warsztacie je produkującym musiało pracować kilku rzeźbiarzy, na co wskazują odchylenia od przyjętego kanonu. W obrębie całego zespołu zabytków wydzielił trzy grupy. Jedna obejmuje prace z Karlstadt, Deggendorf, Heilsbronn, Braunau i Straubing, druga z kościoła św. Jana w Norymberdze, Warszawy, Paryża i kaplicy św. Walpurgii w Norymberdze, trzecia z Emskirchen, Kolonii, Neunburga, Wrocławia i Würzburga. Stwierdził jednak, że nie sposób pokusić się o bliższe rozróżnienia autorskie. Zastanawiał się także nad możliwością wykonania poszczególnych partii krucyfiksów produkowanych w norymberskim warsztacie przez kilku wyspecjalizowanych rzeźbiarzy. Zwracał uwagę na różnice w rozwiązaniach technicznych niektórych krucyfiksów, konkretnie na sposób wydrążenia partii głowy z Paryża i krucyfiksu z Heilsbronn. W związku z tym stawiał pytania: czy różni twórcy rzeźbili całe krucyfiksy, czy też tylko głowy? Jaka jest relacja czasowa pomiędzy tymi dziełami, czy powstały w jednym warsztacie w tym samym czasie, czy też w większych odstępach czasowych? Czy w procesie powstawania rzeźby jeden twórca mógł zająć miejsce innego artysty? Brał pod uwagę także możliwość, iż głowę paryską mógł wykonać ten sam twórca co krucyfixs z Heilsbronn, lecz wykonując to drugie dzieło, był już rzeźbiarzem bardziej dojrzałym. Pytania te wobec mimo wszystko skromnej wiedzy o funkcjonowaniu późnośredniowiecznych warsztatów i braku badań nad techniką rzeźbiarską pozostawiał bez odpowiedzi. Nie sposób też, jak twierdził, jednoznacznie odpowiedzieć, jak długo produkowano te krucyfiksy, czy produkowano je na konkretne zamówienie, czy „na skład” jako wyrób masowy? Duża liczba spokrewnionych z sobą krucyfiksów zdaje się przemawiać za prawdopodobieństwem tej drugiej możliwości, tym bardziej że znane są przypadki zakupu

³² L. Schultes, *Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs*, Bd. 2: *Retabel und Fragmente bis Rueland Frueauf*, Linz 2005, s. 43-47, Abb. 85-90.

15. Krucyfiks, kościół św. Stefana,
Braunau am Inn, repr. wg
L. Schultes, *Die gotischen
Flügelaltäre Oberösterreichs*. Bd. 2:
*Retabel und Fragmente bis Rueland
Frueauf*, Linz 2005



16. Głowa Chrystusa, Musée
National de Cluny, Paryż, repr.
wg F. Joubert, *Stylisation et Vérisme:
Le Paradoxe d'un Groupe de Christs
Franconiens du XV ème siècle*,
„Zeitschrift für Kunstgeschichte”,
I, 1988



Jolanta
Pabiś-Gagis,
Andrzej
Woźniński

gotowych dzieł od Michela Erhata czy Wita Stosza. Roller sądzi, że nie tylko obfita produkcja i metody handlu przyczyniły się do rozpowszechnienia norymberskich krucyfików, lecz także ich jakość artystyczna, o czym wydadają się świadczyć dzieła, które powstały pod ich wpływem³³.

W wyodrębnioną przez Rollera liczną grupę prac, które mogły powstać w Norymberdze, wpisuje się swoją formą i stylistyką krucyfix z kościoła Trójcy Świętej w Gdańsku. Nie tylko określenia, których użyła Joubert wobec dzieł frankońskich – „stylizacja i weryzm” – w pełni przystają do gdańskiej rzeźby. Bezruch ciała, proporcje, realistyczna artykulacja partii anatomicznych, typ fizjonomii, sposób rzeźbienia partii zarostu, szerokie, rozchylone usta, wydatne gałki oczne, ukośna linia powiek, tęczęwka i źrenice oczu wykonane środkami malarskimi, promieniście rozchodzące się zmarszczki w postaci „kurzych łapek” przy zewnętrznych kącikach oczu, forma perizonium stanowią silne więzy łączące ją z dziełami norymberskim. Posłużmy się konkretnymi porównaniami. Sylwetką i ogólną dyspozycją ciała gdańska rzeźba najbardziej przypomina figurę z Braunau am Inn (il. 15); ponadto w obu przypadkach prawe ramię Chrystusa jest lekko wyżej uniesione aniżeli lewe³⁴. Podobnie jak w krucyfikach norymberskich, Gdański Chrystus miał pierwotnie na głowie perukę, po której pozostały przyklejone do łysej czaszki włosy. Zaznaczyć jednak wypada, że nie była to wyłącznie specyfika norymberskich dzieł, choć u nich ten motyw występuje niemal we wszystkich przypadkach³⁵. Tak jak wszystkie krucyfiksy norymberskie, gdańska rzeźba ma sferyczne, silnie wypukłe gałki oczne, zapadnięte policzki, krótki rzeźbiarsko opracowany zarost na brodzie i gładko opracowaną partię nad górną wargą, gdzie zarost jest zamarkowany polichromią, podobnie jak brwi. Ukośne położenie powiek, wąska szparka pomiędzy nimi, w której widać oczy, kurze łapki przy ich zewnętrznych kącikach na twarzy gdańskiego Chrystusa mają bliskie analogie w rzeźbach z Paryża (il. 16), Würzburga i Warszawy³⁶; szerokie, jak gdyby lekko napuchnięte usta, w których wyrzeźbione są zęby i język, znajdujemy w Heilsbronn (il. 17), w kościele św. Jana w Norymberdze, Karlstadt, Straubing i Braunau am Inn (il. 18)³⁷. Z kolei rzeźbiarskie ukształtowanie partii zarostu najbardziej przypomina rozwiązanie z Braunau am Inn, a przede wszyst-

³³ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*, s. 96 ff.

³⁴ *Ibidem*, Abb. 70–72.

³⁵ Por. inne przykłady zastosowania peruk: G. von Knorre, *Haarapplikationen an spätgotischen Christusdarstellungen in Sachsen*, [w:] *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie – Konservierung – Restaurierung. Tagungsberichte 11–13. November 1999*, Dresden 1999, s. 98–104; A. Schulze, *Der Sogenannte Mirakelmann aus Döbeln in Sachsen, eine bewegliche Christusfigur der Spätgotik*, [w:] *ibidem*, s. 126–132; A. von Schwerin, *Auch die Haartracht spiegelt den Zeitgeist Wider*, [w:] *Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag*, Hrsg. von A. Moraht-Fromm, G. Weiland, Stuttgart 2000, s. 131–134; J. Raczkowski, *op. cit.*, *passim*.

³⁶ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*, Abb. 1–2, 13–14, 39.

³⁷ *Ibidem*, Abb. 7–8, 18, 34, 67, 73.

kim Coburga (il. 19)³⁸. Gdański Chrystus, o czym wspomniano, ma plastycznie wydobyte żyły na rękach, nogach i torsie; również w wielu wymienionych dziełach norymberskich, np. w Heilsbronn, Würzburgu, Warszawie i Braunau am Inn, spotykamy ten motyw, choć żyły są tu grubsze i silniej wyeksponowane, zwłaszcza na rękach³⁹. Podobnie ukształtowanie jak w Gdańsku perizonium mają krucyfiksy w Bad Windsheim, Quedlinburgu, Coburgu (il. 20) i Magdeburgu⁴⁰. Forma rozwidlających się, stosunkowo cienkich fałdów na perizonium znajduje także kilka odpowiedników, również w takich przypadkach, gdzie ma ono nieco inny niż w Gdańsku układ, np. w Würzburgu czy Warszawie⁴¹. Obok tych zbieżności, istnieją również różnice formalne, choć wydaje się, że nie większe niż pomiędzy wszystkimi dziełami należącymi do wyróżnionej przez Rollera grupy, które być może wynikają z interpretacji formuły kanonicznej. Bardziej znaczącym odstępstwem od niej są rozmiary gdańskiej rzeźby, której wysokość, jak wspomniano, wynosi 300 cm, podczas gdy inne figury mają wymiary zbliżone do naturalnych, niekiedy nieznacznie je przekraczając. Ponadto w odróżnieniu od rzeźb w Heilsbronn, Paryża i Kolonii, które mają wydrążone głowy⁴², a także krucyfiks warszawskiego, który prawdopodobnie jest wydrążony w całości⁴³, gdańskie dzieło zostało wykonane w pełnym drewnie. Techniczna budowa rzeźb norymberskich pozostaje jednak kwestią bardzo słabo rozpoznaną. Niezwykle skąpe są dane o rodzaju drewna, z którego wykonano krucyfiksy norymberskie. Jedynie w przypadku głowy z Kolonii i krucyfiks w Heilsbronn Roller podaje, że jest to lipa, przy czym w drugim przypadku informacja ta ma formę przypuszczenia⁴⁴. Krucyfiks z Gdańska wykonany jest, jak wspominaliśmy, z drewna lipowego, które było powszechnie używane przez rzeźbiarzy południowoniemieckich⁴⁵, niemniej, w świetle bardzo wyrywkowej wiedzy na ten temat, stwierdzić można, że również wiele rzeźb późnogotyckich z terenu Prus charakteryzuje się tym tworzywem⁴⁶. Bardzo mało wiadomo na temat polichromii prac norymberskich. Jedynie rzeźba z Heilsbronn została pod tym względem gruntowniej

³⁸ *Ibidem*, Abb. 78.

³⁹ *Ibidem*, Abb. 3, 10-12, 38-39, 70.

⁴⁰ *Ibidem*, Abb. 48, 75-76, 77, 80.

⁴¹ *Ibidem*, Abb. 12, 58.

⁴² *Ibidem*, s. 33, 87, Anm. 107, 238.

⁴³ T. Dobrzeniecki, *op. cit.*, s. 30, nr kat. i il. 102-103. Autor opracowania podał, że rzeźba wykonana jest z drewna i całkowicie wydrążona, choć najprawdopodobniej tworzywem jest masa papierowa.

⁴⁴ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*, Kat. 12 i 19.

⁴⁵ M. Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen*, München 2004 (4. wyd.), s. 38 ff.

⁴⁶ Danych dotyczące drewna stosowanego przez rzeźbiarzy u schyłku średniowiecza w Prusach dostarczają J. Kruszelnicka, J. Flik, *Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog*, Toruń 1968, *passim*; *idem*, *Rzeźba i malarstwo*, [w:] *Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach Kopernika. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Okręgowo w Toruniu, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń 1973, passim* oraz dokumentacje konserwatorskie wykorzystane w pracy A. Wozińskiego, *Późnogotycka rzeźba...*, *passim*.



17. Krucyfiks, kościół klasztorny, Heilsbronn, repr. wg S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, München-Berlin 1999



18. Krucyfiks, kościół św. Stefana, Braunau am Inn, repr. wg S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*



19. Krucyfiks, Kunstsammlung, Veste Coburg, repr. wg S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*

20. Krucyfiks, Kunstsammlung,
Veste Coburg, repr. wg S. Roller,
Nürnberger Bildhauerkunst...



Jolanta
Pabiś-Gągis,
Andrzej
Woźniński

przebadana⁴⁷. Jej pierwotną polichromię co prawda zniszczyła konserwacja z początku XX w., jednakże śladowo zachowały się oryginalne partie: karnacja była podbarwiona czerwienią, krew i żyły były czerwone i czarne, czarne były również brodawki sutkowe; ślady czerni zachowały się także na górnej wardze, czubku brody, brwiach i gałkach ocznych, niebiesko-czerwony kolor znaleziono na wargach, perizonium było jasnozielone. Obecna polichromia rzeźby w partii twarzy, krwawych wybroczyn i żył powtarza pierwotną kolorystykę oryginału, natomiast perizonium jest teraz białe⁴⁸.

W kontekście naszej rzeźby zwraca uwagę informacja o jasnozielonym perizonium krucyfiksu w Heilsbronn, choć nie wynika z niej, czy był to kolor całości czy części tej partii. Odcień zieleni, konkretnie barwę zieleni szmaragdowej, mają potrójne paski na białym perizonium w krucyfixie w Gdańsku. Zarówno kolor zielony, jak i sam motyw zdobniczy są nietypowe dla perizoniów w późnogotyckich krucyfixach. Znana jest stosunkowo bogata polichromia i zdobienia krucyfixów romańskich oraz z I połowy XIV w.⁴⁹, brak natomiast badań, które szerzej ukazywałyby zagadnienia polichromii w wyobrażeniach Ukrzyżowanego u schyłku średniowiecza. Przepaska biodrowa najczęściej była biała, jasnoszara lub złota (czasem z błękitnym podbiciem), w malarstwie niekiedy przejrzysta. Trudno wskazać analogię dla perizonium gdańskiego krucyfiksu. W białe perizonium ozdobione paskami, lecz o nieco innym desenie i kolorystyce odziany jest Chrystus w scenie Koronowania cierniem na skrzydle nastawy z Melk Jörga Breua Starszego⁵⁰. Bardzo podobną do gdańskiego perizonium tkaninę, lecz w innej sytuacji, spotykamy natomiast w słynnym tryptyku Mérode, datowanym ostatnio na koniec lat 20. i lata 30. XV w., przypisywanym Robertowi Campinowi/ Mistrzowi z Flémalle (Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork)⁵¹. W stanowiącej główny temat tego dzieła scenie Zwiastowania, w głębi pomieszczenia, do którego wraz z promieniami

⁴⁷ S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst...*, s. 30.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 34, Anm. 109. Autor podaje tutaj także informację o pierwotnej kolorystyce fragmentarycznie zachowanej rzeźby z Paryża, w której karnacja utrzymana jest w kolorze bieli słoniowej, zrenice, brwi i obwódki wokół oczu są czarno-zielonkawe, strużki krwi – intensywnie czerwone. Barwy nałożone są na białą, niezwykle cienką warstwę gruntu, z wyjątkiem czerni w partii brody, którą nałożono bezpośrednio na drewno.

⁴⁹ J. Taubert *Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, München 1978, s. 19 ff., 135 ff., Abb. IV, VI, XIII; P. Tängeberg, *Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik. Mittelalterliche Plastik in Schweden*, München 1989, s. 122 f., Abb. 83; M. Aleman-Schwartz, *Crucifixus Dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Diss. Bonn 1976; G. Hoffmann, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa* (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege, Bd. 69), Worms 2006.

⁵⁰ A. Morrall, *Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg*, Amsterdam 2001, Taf. 2. Zwraca też uwagę biała tkanina w zielone i jasnobrązowe paski na wspomnianym już namalowanym przez Pleydenwurffa ołtarzu Hofera z Norymbergii, za pomocą której Józef z Arymatei zdejmuje z krzyża martwego Chrystusa; jednak i ona różni się od gdańskiego perizonium.

⁵¹ A. Châtelet, *Robert Campin/Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers 1996, s. 93-112, cat. 6; *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Eine Ausstellung des*

wnika mały Jezus z krzyżem, z wieszaka na ścianie zwisa biały ręcznik ozdobiony błękitnymi pasami w układzie dwa razy po trzy przy każdym końcu (il. 21). Podobnym motywem potrójnych pasków ozdobiony jest całun, w którym Chrystus składany jest do grobu na przypisywanym temu samemu twórcy tzw. Tryptyku Seilern z ok. 1410 r. (Courtauld Institute Galleries, Londyn)⁵². Biała pasiasta tkanina powtarza się zresztą kilkakrotnie w pracach wiązanych z warsztatem Roberta Campina/Mistrza z Flémalle⁵³. Ręcznikowi w tryptyku Mérode przypisywano głębsze znaczenie symboliczne⁵⁴. Uwagę naszą budzi interpretacja uwzględniająca zdobięce go paski. Charles Ilsley Minott wysunął hipotezę, że ręcznik z 12 paskami może symbolizować szaty liturgiczne i odnosić się do umycia nóg 12 Apostołów przez Chrystusa, który w epizodzie tym przyjął rolę najniższego kapłana – sługi. Św. Augustyn w komentarzu do Ewangelii św. Jana – przywołanym przez tego badacza – porównywał wodę, którą Chrystus obmył stopy Apostołów, do Jego krwi, która spływając na ziemię podczas Ukrzyżowania, zmyła grzechy ludzkości. Uczony zestawiał ręcznik z całunem, w który owinięto ciało Chrystusa po śmierci. W jego ujęciu ręcznik ma odwołania do początku i końca Pasji Chrystusa⁵⁵. Perizonium Chrystusa w Gdańsku ma również 12 pasów i budzi skojarzenia ze zgrzebnym ręcznikiem. Czy można mu jednak przypisywać podobne treści? Ta kwestia wymaga dalszych poszukiwań. Można natomiast przyjąć z dużą dozą prawdopodobieństwa, że ów motyw ikonograficzny ma rodowód niderlandzki⁵⁶, podobnie jak sposób ujęcia postaci Chrystusa w norymberskich krucyfiksach, na co zwrócił uwagę Roller.

Städel Museum am Main, und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, hrsg. von S. Kemperdick und J. Sander, 2008, Kat. 4.

⁵² A. Châtelet, *op. cit.*, s. 52–60, cat. 3; *Der Meister von Flémalle...*, s. 14, Abb. 4.

⁵³ Zwraca na to uwagę Carla Gottlieb, *The Brussels Version of the Mérode Annunciation*, „The Art Bulletin”, 39, 1, 1957, s. 54 ff., wymieniając oprócz brukselskiej wersji Zwiastowania z tryptyku Mérode, Zdjęcie z Krzyża i Ukrzyżowanie Rogiera van der Weyden z Prado, Ukrzyżowanie z Berlina oraz dzieła późniejszych malarzy niderlandzkich: Gerarda Davida (Ukrzyżowanie) i naśladowcy Joosa van Cleve (Maria z Dzieciątkiem).

⁵⁴ Najczęściej odczytywano go jako symbol czystości, doszukiwano się też treści eklezjologicznych, m.in. C. Gottlieb, *Rescipients per fenestras: The Symbolism of the Mérode Altarpiece*, „Oud Holland”, CXXXV, 1970, s. 65–66; C. Hahn, „Joseph Will Perfect, Mary Enlighten and Jesus Save Thee”: *The Holy Family as Marriage Model in the Mérode Triptych*, „The Art Bulletin”, 68, 1, 1986, s. 63; A. Châtelet, *op. cit.*, cat. 3 (tutaj omówienie stanu badań); por. *Der Meister von Flémalle...*, Kat. 4.

⁵⁵ Ch.I. Minott, *The Theme of the Mérode Altarpiece*, „The Art Bulletin”, 51, 3, 1969, s. 271.

⁵⁶ Dodać jednak należy, iż chustę ozdobioną wzdłuż krótszych boków potrójnymi niebieskawymi paskami spotykamy na kolońskim obrazie ukazującym Mszę św. Grzegorza z ok. 1460 r. (Diözesanmuseum, Freising), zob. *Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild*, rsg. von S. Anneser (Kataloge und Schriften Diözesanmuseum Freising, Bd. 39), Lindenberg im Allgäu 2005, Kat. III. 1, a ponadto znane są z wykopalisk w Londynie wełniane tkaniny datowane na II połowę i koniec XIV w. zdobione ciemnymi pasami, E. Crowfoot, F. Pritchard, K. Staniland, *Textiles and Clothing c. 1150-c. 1450 (Medieval Finds from Excavations in London: 4)*, Museum of London 2001 (2 wyd.), Pl. 9–10.



21. Tryptyk Mérode – Zwiastowanie, przypisywany Robertowi Campinowi/ Mistrzowi z Flémalle, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, repr. wg A. Châtelet, *Robert Campin/Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers 1996

Zastanawiający w gdańskiej rzeźbie jest sposób, w jaki połączono ramiona z korpusem. Jak wspominaliśmy, są one zakończone czopami, które bez użycia kleju włożone były w gniazda w stawach barkowych. Nasuwa się pytanie o przyczyny posłużenia się tak nietrwałym łączeniem. Ze względu na znaczne wymiary dzieła i brak analogicznych przypadków należy raczej wykluczyć, by wykorzystywano ją w wielkanocnej liturgii Depositio Crucis, w której rzeźbę Chrystusa zdejmowano z krzyża i złożony jej ręce, składano w grobie. We wszystkich znanych przypadkach rzeźb stosowanych w tej ceremonii ręce Chrystusa były połączone z korpusem ruchomo, najczęściej na zasadzie zawiasów, tak aby można je było stosownie do sytuacji rozkładać bądź składać⁵⁷. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że twórca rzeźby nie połączył trwale partii wykonanych z osobnych kawałków drewna ze względu na konieczność przetransportowania jej w warsztatu do miejsca przeznaczenia. Ryzyko uszkodzenia rzeźby przewożonej w całości, zwłaszcza na znaczną odległość i przy tak dużych rozmiarach, jest zawsze większe aniżeli w sytuacji, gdy podróżuje ona w częściach. Takie rozwiązanie wydaje się racjonalne, tym bardziej że połączenie ramion z korpusem w miejscu docelowym z pewnością nie nastroczało poważniejszych problemów ani nie wymagało szczególnych kwalifikacji. Brak śladów kleju oraz należące do drugiej, szesnastowiecznej warstwy chronologicznej mocowania w postaci kutyh gwoździ i płót na mogą sugerować, że zmontowano ją po upływie dłuższego czasu od momentu powstania. Wydaje się, że również staranne odcięcie głowy i dolnej partii nóg już po nałożeniu polichromii, choć zapewne nie planowano tego od początku, mogło być podyktowane transportem.

Nic nie wskazuje, aby omawiany tutaj krucyfiks mógł powstać w Gdańsku czy też w Prusach. Jego forma i styl pozostają na tym terenie bez analogii. Podniesione wielorakie pokrewieństwa zdają się przemawiać za tym, że jest on importem z Południowych Niemiec, choć trudno zdecydowanie rozstrzygnąć, czy powstał właśnie w Norymberdze. Pod względem formalno-stylistycznym mieści się w konwencji tego ośrodka, natomiast porównując jakość artystyczną, wydaje się, że krucyfiksy w Heilsbronn, Braunau am Inn czy Warszawie przewyższają gdańskie dzieło stopniem zaawansowania w oddaniu niuansów ciała ludzkiego oraz silniejszym ładunkiem ekspresji uzyskanej dzięki wyrafinowanemu połączeniu naturalizmu i rozwiązań, które mu przeczą. W gdańskiej rzeźbie więcej jest uproszczeń i geometrycznego rygoru, jednakże poziomem wydaje się nie odbiegać od rzeźb w Emskirchen, kaplicy św. Walpurgii w Norymberdze, Reichenschwand, Bad Windsheim, Hersbruck czy Quedlinburgu. Datować ją możemy

⁵⁷ G. und J. Taubert, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“, 28, 1969, s. 79-121; J. Taubert, *Farbige Skulpturen...*, s. 38-50; J. Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1998, s. 121-127.

Jolanta
Pabiś-Gągis,
Andrzej
Wozniński

wyłącznie na podstawie kryteriów stylistycznych⁵⁸; wydaje się, że mogła powstać w ostatniej ćwierci XV w.

Związki artystyczne Gdańska z Południowymi Niemcami przed 1500 r. były bardzo luźne. Również w innych dziedzinach kierunek południowy nie należał wówczas do dominujących, jakkolwiek istniały pewne więzi handlowe⁵⁹, nieliczni patrycjusze gdańscy legitymowali się południowoniemieckim pochodzeniem⁶⁰. Wspomnieć też należy, że w ówczesnych gdańskich księgozbiorach znajdowały się dzieła drukowane m.in. w Augsburgu, Bazylei i Norymberdze⁶¹. Obecność w Gdańsku dzieła południowoniemieckiego nie byłaby w tym okresie czymś niezwykłym. Niemniej wydaje się bardziej prawdopodobne, że trafiło ono nad Motławę nieco później, w okresie, kiedy kontakty nadbałtyckiej metropolii z tym regionem zacieśniły się, zwłaszcza w dziedzinie sztuki, gdy do Gdańska zaczęli przybywać południowoniemieccy twórcy, styl i wzorce graficzne. Nastąpiło to na początku II dekady XVI w.⁶²

Zagadką pozostaje, dlaczego gdańskiemu Chrystusowi zalepiono oczy. Nasuwają się tutaj skojarzenia z praktykami ikonoklastycznymi. Istnieją rozliczne szesnastowieczne świadectwa niszczenia przez protestantów dzieł katolickich. Repertuar sposobów rozprawiania się z „bałwanami” był bogaty: niszczone je w całości, paląc, topiąc lub roztrzaskując, utracano im głowy, pozbawiano twarzy, niekiedy zaś wydlubowano oczy⁶³. Ten ostatni proceder przypomina do pewnego stopnia nasz przypadek. W II ćwierci XVI w., gdy ważyły się w Prusach kwestie wyznaniowe, dochodziło do tego rodzaju aktów wandalizmu⁶⁴; przekazy archiwalne informują np. o zniszczeniu ołtarzy, obrazów i sakramentarium w 1523 r. w kościele św. Katarzyny w Gdańsku⁶⁵; katolickie wizerunki

⁵⁸ Kwerenda gdańskich archiwaliów nie przyniosła niestety żadnych informacji, dzięki którym można by uściślić datowanie na podstawie stylu.

⁵⁹ *Historia Gdańska*, t. II: 1454-1655, pod red. E. Cieślaka, Gdańsk 1982, rozdz. „Dynamiczny ośrodek handlowy”, zwłaszcza s. 155-160.

⁶⁰ J. Zdrenka, *Główne, Stare i Młode Miasto Gdańsk i ich patrycjat w latach 1342-1525*, Toruń 1992, s. 86 nn.

⁶¹ *Katalog inkunabułów Biblioteki Miejskiej w Gdańsku*, oprac. H. Jędrzejowska, M. Pelczarowa, Gdańsk 1954, *passim*.

⁶² A. Wozniński, *Rzeźba drewniana...*, s. 78 nn; *idem*, *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby gdańskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXVII, 2002, s. 5 nn.

⁶³ *Iconoclasm. Vie et mort de l'image médiévale. Catalogue de l'exposition Musée d'histoire de Berne, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Musée de Strasbourg*. Sous la direction de C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth en collaboration avec G. Keck, Ch. Von. Burg, S. Marti, Zurich 2001, *Catalogue des objets présentés: Images de l'iconoclasm; Témoignages des destructions; Témoignages des changements*, cat. 146-198; D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przekł. E. Klekot, Kraków 2005, rozdz. „Idolatria i ikonoklazm”, zwłaszcza s. 421-422.

⁶⁴ K. Cieślak, *Czy reformacja stanowiła zagrożenie dla gdańskiej sztuki kościelnej?*, [w:] *Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1996*, Warszawa 1997, s. 41-46.

⁶⁵ *Christoph Beyers des ältern Dantziger Chronik*, [w:] *Scriptores rerum prussiacarum...*, Bd. 5, s. 562.

profanowano na różne sposoby m.in. w Toruniu i Królewcu⁶⁶. Budzą się wątpliwości, czy zmianę na obliczu gdańskiego Chrystusa można wiązać z działaniami obrazoburczymi w tym okresie, skoro kit, którym zalepiono oczy, należy najprawdopodobniej do pierwszej warstwy przemalowań olejnych, a tę wykonano, jak sądzimy, najwcześniej ok. 1600 r. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że zaklejenie oczu Chrystusa mogło nastąpić w okresie konfliktu luteran z kalwinami, który zaczął narastać pod koniec lat 80. XVI w. i trwał do połowy XVII w. Kościół Trójcy Świętej był wówczas użytkowany przez oba wyznania. Na przełomie 1589 i 1590 r. kalwini usiłowali usunąć z tej świątyni pokatolicki ołtarz główny z wyobrażeniem Tronu Łaski, czemu zapobiegli luteranie. Powrócił spór o obrazy, ponownie dochodziło do przejawów wrogości wobec dawnych dzieł, np. na początku XVII w. w podgdańskich Koźlinach kalwiński pastor kazał usunąć z kościoła obrazy i napalić nimi w piecu⁶⁷.

Należy też wziąć pod uwagę ewentualność, że „modyfikację” przeprowadzono ze względów estetycznych. Jak wspominaliśmy, powołując się na informację podaną przez Drosta i Swobodę, w 1580 r. krucyfiks przeniesiono z łuku tęczowego do kaplicy św. Anny i umieszczono go za mensą ołtarzową. Zmiana lokalizacji stanowiła z pewnością dogodną okazję do renowacji, lecz sprawiła też, że w nowym miejscu rzeźbę oglądano z bliska. Może z tego powodu postanowiono stonować dramatyczną wymowę, usuwając i spływając zmarszczki, zamalowując część krwawych wybroczyn oraz pozbywając się, przez zaklejenie, gasnących w agonii oczu. Jednak i przy tej próbie wyjaśnienia przyczyn dziwnego zabiegu rodzą się wątpliwości: zmieniło się wprawdzie oblicze Chrystusa, ale czy jego ekspresja stała się mniej drastyczna? Raczej nie, gdyż śmiertelny ból emanujący z niknących pod powiekami źrenic zastąpiła groza twarzy, która zamiast oczu ma dwie wyłupiaste, martwe w wyrazie owalne gałki.

Jolanta Pabiś-Gagis, Andrzej Woziński

Late-Gothic Crucifix in the Church of Holy Trinity in Gdańsk. Restoration, Form, Style, Provenance

The Crucifix in Franciscan Church in Gdańsk was feebly known till now. In unpublished doctoral thesis in 1996 co-author of this paper suspected some connections of the sculpture with Franconian group of Crucifix about 1460 and made a hypothesis that it could had been an import from Franconia.

⁶⁶ *Simon Grunau's Preussische Chronik*, [w:] *Die preussischen Geschichtschreiber des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Bd. I, hrsg. von M. Perlbach, Leipzig 1876, s. 304, 330; Bd. II, hrsg. von M. Perlbach, R. Philippi, P. Wagner, Leipzig 1889, s. 484, 689, 727, 748-749, 760; Bd. III, hrsg. von P. Wagner, Leipzig 1896, s. 243.

⁶⁷ Przebieg konfliktu szczegółowo relacjonuje K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 69-70, 141 nn., 202 nn.

*Jolanta
Pabiś-Gagis,
Andrzej
Woźniński*

The restoration executed in 2006–2007 by second co-author of this text showed, that the form of image of Christ has been changed many times in its history. The eyes of Christ have been pasted. Originally Christ had a wig on his head. Whole figure have been repainted four times. Restoration discovered an original paint layer with unusual green stripes motif on the white loincloth. At first both arms was not fastened into corpus in permanent way. On Christ's neck and legs they have been detected the traces of slashes, which had been done after execution of original polychromy.

It seems that discovery of original form and polychromy confirm correctness of anterior suppositions concerned with Crucifix's origin. It reveals many connections with large group of Crucifixes about 1465–70 recently published by Stefan Roller, who supposes they were in Nuremberg created. The group consists of the head of Christ in Musée National de Cluny in Paris, Crucifixes in Heilsbronn, Würzburg, in the Church of St. John in Nuremberg and other Crucifixes in Nuremberg made for export, among other things in the Cathedral in Warsaw, in the Our Lady Church on the Sand in Wrocław (lost), Straubing and Deggendorf in Low Bavaria, Braunau am Inn in Upper Austria and in Erzbischöfliches Diözesanmuseum in Köln. Furthermore Roller shows many Crucifixes of a little bit lower quality level influenced by this group: in Saalfeld, Quedlinburg, Magdeburg, Zwickau and Coburg (Kunstsammlung, Veste Coburg). It is possible, that all these Crucifixes have been serial product executed on the ground of common model.

Motionless body, proportions, wig, anatomical parts realism, type of physiognomy, way of sculpting of beard growth, large, half-open mouth, prominent eyeball, diagonal line of eyelids, painted irises and pupils, wrinkles in the shape of crow's feet near external eye's corners and form of the loincloth are very similar to Nuremberg sculptures. Stripes on the loincloth seem to have Netherlandish origin, as the way of representing of Christ in Nuremberg Crucifixes.

Lack of permanent arms' fastening with the corpus, and nails and pieces of linen as well, that belong to the second chronological layer, could suggests that set-up of parts followed relatively long time after execution of sculpture. It seems also that slashes on the neck and legs are the traces of a disassembly of sculpture, though not planned at first, before a transportation.

Multiple affinities seem to suggest that the Gdańsk Crucifix was an import from South Germany, though it is uncertain if just from Nuremberg. One can date it only on the stylistic ground at the last quarter of the 15th century. It is not known, when it came to Gdańsk; we suppose that at the beginning of the second decade of the 16th century at the earliest, at time when artistic relationships between Gdańsk and South Germany became closer.

It is difficult to explain why the eyes of Christ were pasted. This strange case raises associations with some iconoclastic procedures, but it would be necessary to take under consideration also a possibility that modification could have been undertaken because of esthetic reasons, in order to tone down dramatic expression of the face of Christ. However, both these suppositions leave some doubts.