

Chrystus Ukrzyżowany w opactwie Cystersów w Mogile – przeoczone dzieło Wita Stwosza*

Dobrosława HORZELA

Kraków, Instytut Historii Sztuki UJ
<https://orcid.org/0000-0002-7040-4030>

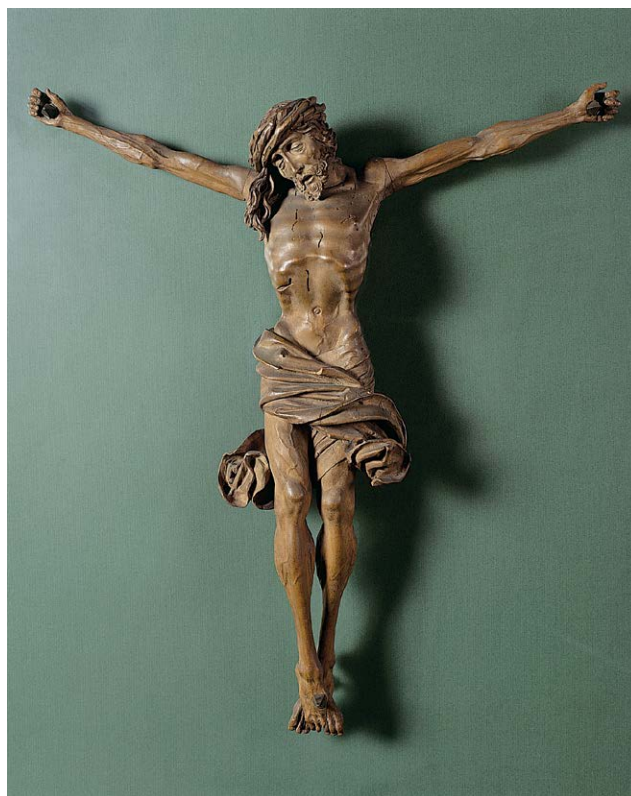
Marek WALCZAK

Kraków, Instytut Historii Sztuki UJ
<https://orcid.org/0000-0003-4649-8521>

ABSTRAKT Artykuł poświęcony jest niewielkiemu krucyfiksowi (54 cm) wyrzeźbionemu w drewnie gruszy (*Pyrus L.*), odnalezionemu przez autorów w zakrystii kościoła opackiego Cystersów w Mogile pod Krakowem. Dzieło to – silnie przerzeźbione i z uzupełnionymi ramionami – odznacza się cechami stylowymi (smukłość i wyprężenie ciała, siatka żył na niektórych częściach ciała, młodzieńczy typ twarzy zmarszczonej w grymasie bólu, a przede wszystkim wirtuozerskie opracowanie szczegółów anatomicznych), które prowadzą autorów do wniosku, że wyszło ono spod dłuta Wita Stwosza pod koniec jego pobytu w Krakowie. Rzeźba jest szczególnie bliska wykonanym przez mistrza figurom Ukrzyżowanego w kościele Mariackim, krucyfiksowi w Iwanowicach czy krucyfiksowi w J. Paul Getty Museum w Los Angeles, również wyrzeźbionemu w gruszy. Wszystkie one powstały w Krakowie przed 1496 r.
SŁOWA-KLUCZE Kraków, rzeźba gotycka, Wit Stwosz, krucyfiksy

ABSTRACT *The Crucified Christ in the Cistercian Abbey of Mogila – An Overlooked Work by Veit Stoss.* The paper deals with a small-size crucifix (54 cm) carved of pearwood, discovered by the present authors in the sacristy of the Cistercian Abbey church in Mogila near Cracow. In spite of the figure's having been partially remodelled and its arms replaced, its stylistic features (slenderness of the taut body, with a network of veins marked in places, Christ's youthful face twisted in a grimace of pain, and above all, the masterful rendering of the anatomy) strongly indicate that it was carved by Veit Stoss at the end of his Cracow period. It is especially close to Stoss's figures of the Crucified Christ in St Mary's church in Cracow, in the church at Iwanowice, and in the J. Paul Getty Museum, the last of which was also carved of pearwood. All of them were executed in Cracow, shortly before Stoss's departure for Nuremberg in 1496.
KEYWORDS Cracow, Gothic sculpture, Veit Stoss, crucifixes

W TWÓRCZOŚCI Wita Stwosza szczególną rolę odgrywają monumentalne krucyfiksy. Do *oeuvre* mistrza wpisuje się bezdyskusyjnie pięć takich figur: kamienną rzeźbę fundacji Henryka Slackera – w kościele Mariackim w Krakowie (przed 1496) oraz drewniane – w kościele Ognissanti we Florencji (początek XVI w.), ze szpitala Świętego Ducha w Norymberdze (ok. 1510–1513, obecnie w Germanisches Nationalmuseum), a także w norymberskich kościołach św. Wawrzyńca (ok. 1516) i św. Sebalda (1520)¹. Kilka innych wielkoskalowych krucyfiksów jest mu przypisywanych przy mniejszej lub większej aprobachie znawców². Należy zaakceptować atrybucję drewnianego krucyfiksu w Iwanowicach, który według Wojciecha Walanusa powstał zapewne pod koniec pobytu mistrza w stolicy Królestwa Polskiego³. Świątynia w Iwanowicach pozostawała pod opieką archiprezbiterów mariackich z Krakowa, a ci przenosili do niej różne elementy wyposażenia ze swojego kościoła parafialnego. Wedle przypuszczeń Walanusa wspomniany krucyfiks może pochodzić z najważniejszej fary Krakowa, a konkretnie – z niezachowanej nastawy ołtarzowej ufundowanej w 1495 r. przez rajców i ustawionej przed stallami radzieckimi⁴. Choć nic nie wiadomo na temat jej wyglądu, to zwraca uwagę fakt, że określano ją jako „ołtarz Umęczenia Chrystusa Pana”, albo „Altare Passionis Domini”⁵. Znacznie większe trudności atrybucyjne wiążą się z krucyfiksami małych rozmiarów, które nie mają pewnej proveniencji, a ich datowania nie można potwierdzić w źródłach archiwalnych.



1 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie

Przypuszczalnie prywatnej pobożności służył tzw. mały krucyfiks (wykonany z lipy, pierwotnie polichromowany, mierzący 47 cm) znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, przypisywany Stwoszowi lub jego warsztatowi (il. 1). W dyskusji nad autorstwem

* Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego „Wit Stwosz – nowy rozdział badań”, finansowanego ze środków programu Inicjatywa Doskonałości Uniwersytetu Jagiellońskiego, realizowanego pod kierunkiem Dobrosławy Horzeli, z udziałem Marka Walczaka oraz Daniela Podoska (dokumentacja fotograficzna) i Eweliny Gruszczyńskiej (konsultacje konserwatorskie).

1. Wobec różnych opinii badaczy w kwestii datowania krucyfiksów wykonanych w warsztacie Stwosza w czasie jego pobytu w Norymberdze, przyjmujemy datowanie, które zaproponowała Claudia Albrecht, *Stilkritische Studien zum mittleren Werk des Veit Stoss, unter besonderer Berücksichtigung der Volckamer-Stiftung* (Würzburg: Ergon Verlag, 1997), s. 265; por. też: Rainer Kahsnitz, „Veit Stoss, der Meister der Kruzifixe”, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 49–50 (1995–1996), s. 123–178.

2. Wśród wyjątkowo nietrafionych prób atrybucji można wymienić krucyfiks w ołtarzu głównym kościoła Krzyża Świętego w Rottweil; zob. Wilhelm Boeck, „Der Rottweiler Kruzifix und Veit Stoss”, *Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg – Organ der Staatlichen Ämter für Denkmalpflege* 2, nr 3 (1959), s. 62–67.

3. W. W., E. Z. [Wojciech Walanus, Elżbieta Zygier], „Chrystus Ukrzyżowany”, w: *Wokół Wita Stwosza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie*, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2005), s. 75–78, kat. II/5.

4. *Cracovia artificum 1350–1500*, wyd. Jan Ptaśnik (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1917), nr 1204, s. 367.

5. W. W., E. Z. [Wojciech Walanus, Elżbieta Zygier], „Chrystus Ukrzyżowany”, s. 78.



2–3 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
Fot. Matthias Weniger

tej rzeźby słusność przyznać należy tym autorom, którzy uznali ją za dzieło Wita Stwosza, przekonani argumentami Wojciecha Walanusa. Według tego badacza pewne niedoskonałości rzeźby są dowodem na jej wczesne powstanie, zapewne ok. 1480 r.⁶ W ostatnich

latach zainteresowanie badaczy rzeźby późnogotyckiej wzbudził niewielki, mierzący zaledwie 34,5 cm krucyfiks wykonany z gruszy, zakupiony przez J. Paul Getty Museum w Los Angeles, którego autorstwo przypisano Witowi Stwoszowi (il. 2, 3)⁷. Ta figura,

6. Feliks Kopera, „Wit Stwosz w Krakowie”, *Rocznik Krakowski* 10 (1907), s. 76–78; Andrzej M. Olszewski, „Ze studiów nad oddziaływaniem twórczości Wita Stwosza na rzeźbę małopolską”, *Biuletyn Historii Sztuki* 28, nr 1 (1966), s. 97–98; id., „Małopolskie krucyfiksy gotyckie”, *Biuletyn Historii Sztuki* 29, nr 4 (1967), s. 569; id., „Wpływy sztuki Wita Stwosza w Polsce i na Słowacji”, w: *Wit Stwosz w Krakowie*, red. Lech Kalinowski, Franciszek Stolot (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987), s. 69–70; Bogna Dziechdziałuk, „Mały drewniany krucyfiks «Stwoszowski» w krakowskim Muzeum Narodowym. Zagadnienie funkcji”, *Folia Historiae Artium* 25 (1989), s. 129–142; W. W. [Wojciech Walanus], „Chrystus Ukrzyżowany”, w: *Wokół Wita Stwosza*, s. 65–66, nr II/1. Przeciw atrybucji krucyfiksu Stwoszowi wypowiedzieli się przede wszystkim: Max Loßnitzer, *Veit Stoß. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben* (Liepzig: Verlag Julius Zeitler, 1912), s. 69, 84–85; Szczesny Dettloff, „Ze studiów nad sztuką Wita Stosza. Późnogotyckie krucyfiksy krakowskie”, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 11, nr 1–2 (1949), s. 29–42.

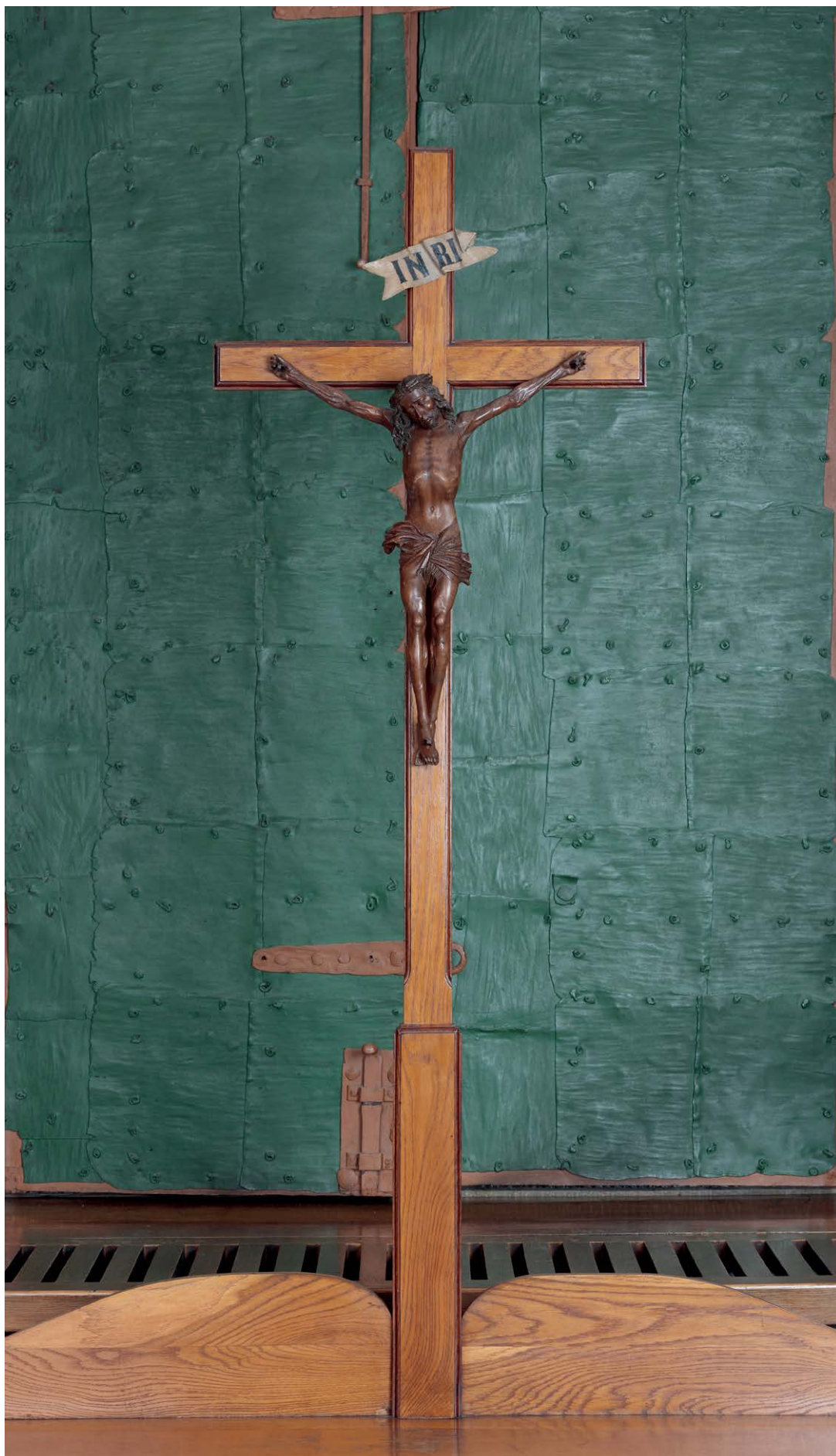
7. Rzeźbę wystawiono na aukcji Old Master Sculpture & Works of Art, 6 lipca 2018: „attributed to Veit Stoss (1477–1533) German, Nuremberg, or Polish, Cracow 1490–1500”, dostęp 12 lipca 2025, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/old-master-sculpture-works-of-art-l18231/lot.40.html>.



4-5 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Wniebowzięcia NMP w Krakowie.
Fot. Daniel Podosek, IHS UJ



6-7 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Świętej Trójcy w Iwanowicach.
Fot. Daniel Podosek, IHS UJ



8 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Cystersów w Mogile.
Fot. Daniel Podosek, IHS UJ



9 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Cystersów w Mogile. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

wzmiankowana w 1942 r. przez Theodora C. Müllera, znajdująca się przedtem w zbiorach prywatnych, uważana była za dzieło XVII-wieczne, utrzymane w stylu prac późnogotyckiego mistrza, jednak Stefan Roller powiązał ją z samym Stwoszem i w przekonujący sposób uzasadnił tę atrybucję⁸. Potwierdził ją Matthias Weniger, który poświęcił rzeźbie obszerne studium⁹. Obaj badacze słusznie podkreślali bliskie pokrewieństwo rzeźby z krucyfiksem odkutym przez Stwosza na zlecenie Henryka Slackera, zapewne na krótko przed powrotem z Krakowa do Norymbergi w 1496 r. Bezspornie, układ ciała oraz opracowanie muskulatury i rysów twarzy Chrystusa w J. Paul Getty

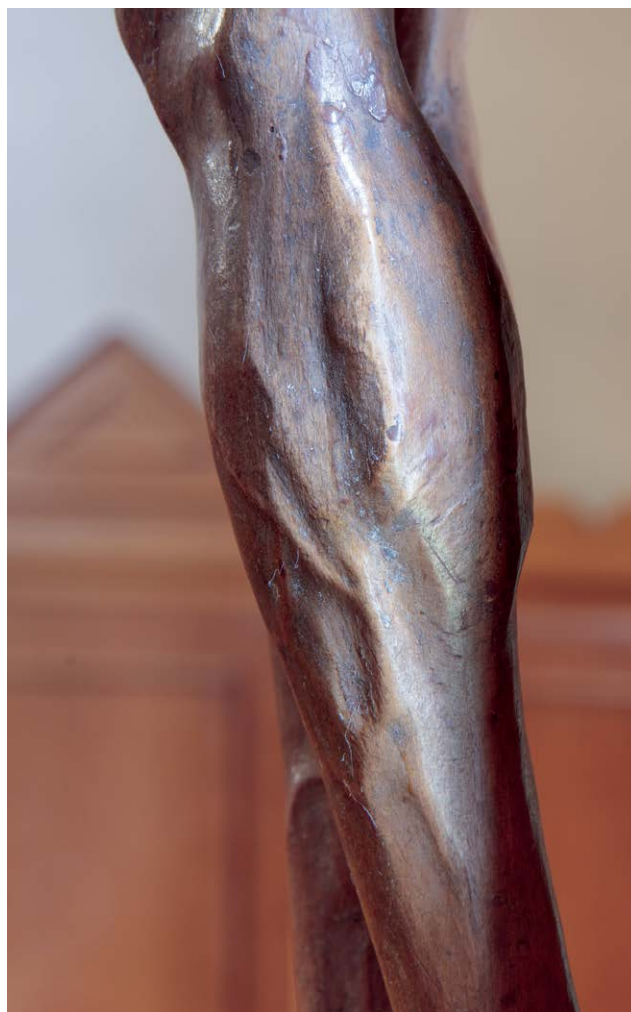


10 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Cystersów w Mogile, fragment z widocznym montażem nowej ręki zaznaczonym na szaro. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

Museum najbliższe są tej monumentalnej kamiennej figurze znajdującej się obecnie w ołtarzu bocznym, wystawionym w latach 1734–1735 na zakończeniu nawy południowej w kościele Mariackim w Krakowie (il. 4, 5). Weniger zauważył ponadto bliskie podobieństwo fizjonomii analizowanej przez siebie rzeźby do tej z krucyfiksu w kościele Świętej Trójcy w Iwanowicach (il. 6, 7). Pomimo zgody co do autorstwa rzeźby w zbiorach amerykańskich, Roller i Weniger odmiennie ją

8. Theodor Carl Müller, „Veit Stoß. Zur Geltung seiner Werke im 17. Jahrhundert”, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 9 (1942), s. 199–200; Stefan Roller, „Kruzifix”, w: *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, kat. wyst., Liebieghaus, Frankfurt nad Menem, Musée de l’Œuvre Notre-Dame, Strasbourg, red. Stefan Roller (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2012), s. 360–363, kat. 60.

9. Matthias Weniger, „Virtuosity for Connoisseurs: The First Small Crucifix by Veit Stoss Resurfaces”, *The Getty Research Journal* 16 (2022), s. 19–40.



13 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Cystersów w Mogile, fragment z widocznymi ingerencjami w strukturę rzeźbiarską. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

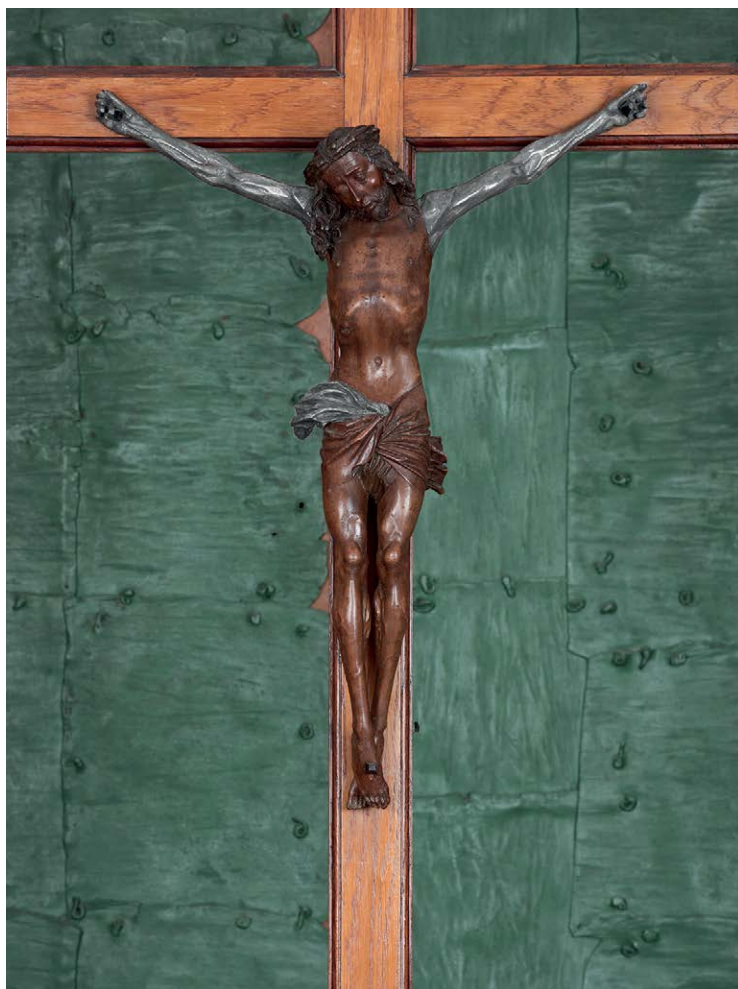
← 11 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Cystersów w Mogile, fragment z widoczną wklejoną nową częścią perizonium zaznaczoną na szaro. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

← 12 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Cystersów w Mogile, fragment z widocznym przerobionym krańcem perizonium oraz śladami po drewnoładach. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

zadatowali. Zdaniem Rollera figura powstała jeszcze w Krakowie albo też niedługo po powrocie Stwosza do Norymbergi, a więc mniej więcej w 2. połowie lat 90. XV w.¹⁰, a według Wenigera jest to dzieło z okresu norymberskiego, z lat ok. 1510–1515.

Rzeźby w Muzeum Narodowym w Krakowie i w J. Paul Getty Museum w Los Angeles nie są – naszym zdaniem – jedynymi zachowanymi niewielkimi przedstawieniami Ukrzyżowanego powstałymi w końcu XV w.,

10. Roller, „Kruzifix”, s. 363.



14 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Cystersów w Mogile, na szaro zaznaczono elementy nowe. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

które wyszły spod dłuta Stwosza. Chcielibyśmy zaprezentować tu rzeźbę dotąd niepublikowaną, przechowywaną w kościele opactwa Cystersów pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Wacława w Mogile (obecnie w granicach Krakowa). Ta niewielka figura odznacza się cechami niezwykle bliskimi twórczości norymberskiego mistrza i dlatego zmusza do zastanowienia, czy nie jest przeoczonym dotąd dziełem jego warsztatu.

W 1976 r. krakowska pracownia stolarska Pawła Glicy wykonała meble do zakrystii kościoła opactwa Cystersów w Mogile. Informację o miejscu i czasie wykonania wyrzeźbiono dłutem na odwrociu drewnianego

krzyża ustawionego w środkowej części mebla, który do dziś stoi pod oknem we wschodniej ścianie pomieszczenia (il. 8). Na krzyżu umieszczonym na tle okna zamontowana jest niewielka (54 cm wysokości) późnogotycka figura Chrystusa Ukrzyżowanego (il. 9), rzeźbiona w drewnie gruszy (*Pyrus L.*)¹¹. Rzeźba, która oglądana jest za dnia zawsze pod światło i przez to pozostaje słabo widoczna, umknęła uwadze historyków sztuki i do dziś jej istnienie nie zostało odnotowane w literaturze przedmiotu. Być może przeoczenie to wynikało także z jej złego stanu zachowania. Wymaga on zrelacjonowania na wstępie, gdyż przekształcenia silnie warunkują odbiór dzieła. W przeszłości ręce Chrystusa uległy destrukcji, a pukle włosów i końcówki perizonium zostały połamane. Przyczyniło się do tego poważne osłabienie materiału przez drewnojady. W efekcie, w bliżej nieznanymi okolicznościami podjęto decyzję o radykalnej renowacji, obejmującej przerzeźbienie pierwotnych partii figury, dodanie nowych elementów nieudolnie wyrzeźbionych w drewnie lipowym, a także zmianę kolorystyki. Wówczas to wykonano nowe ręce wklejone „na styk” (il. 10) i zakończenie perizonium przy prawym biodrze Chrystusa – wklejenie tego elementu wymagało usunięcia sporego fragmentu oryginalnej materii w celu wycięcia gniazda (il. 11). Przerzeźbiono ponadto drugi koniec tkaniny (przy lewym biodrze; il. 12), przypuszczalnie dlatego, że był on już wówczas ułamany i w ten sposób postarano się to zatuszować. Radykalne zmiany w obrębie partii rzeźbiarskich wymagały ujednolicenia kolorystycznego całości. Osiągnięto to dzięki tak starannemu usunięciu zaprawy i polichromii, że tylko niewielkie ślady tych warstw udało się odnaleźć w bardzo trudno dostępnych miejscach – w zagłębieniach korony cierniowej, zagięciach perizonium, na stopach i z tyłu figury. Po dokonaniu tego zabiegu uwidoczniły się bardzo liczne drobne otwory (ślady żerowania drewnojadów). Otwory te miejscami starano się usunąć przez zeszlifowanie i dłutowanie powierzchni. Efekty tego postępowania widoczne są na łydkach – ich kształt został zdeformowany nienaturalnymi wyobleniami (il. 13). W innych miejscach ślady aktywności owadów są nadal dostrzegalne (por. il. 10–12), mimo że podczas renowacji starano się je uzupełnić kitem.

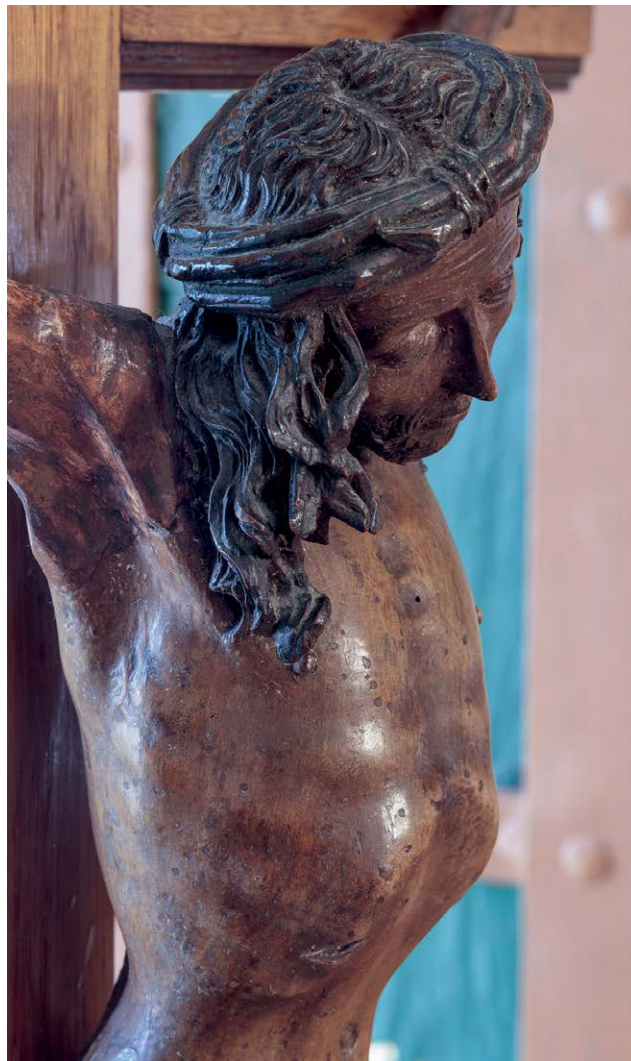
11. Miara od czubka głowy do czubka stóp. Szerokość (rozstaw ramion) – 43,5 cm; obwód klatki piersiowej – 24 cm; obwód talii – 18 cm; obwód bioder – 21 cm. Identyfikację drewna, na podstawie próbki pobranej przez Ewelinę Gruszczyńską, przeprowadziła w badaniu mikroskopowym Kamila Zielińska w Zakładzie Materiałoznawstwa oraz Historii Technik Dział Sztuki Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki na Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.



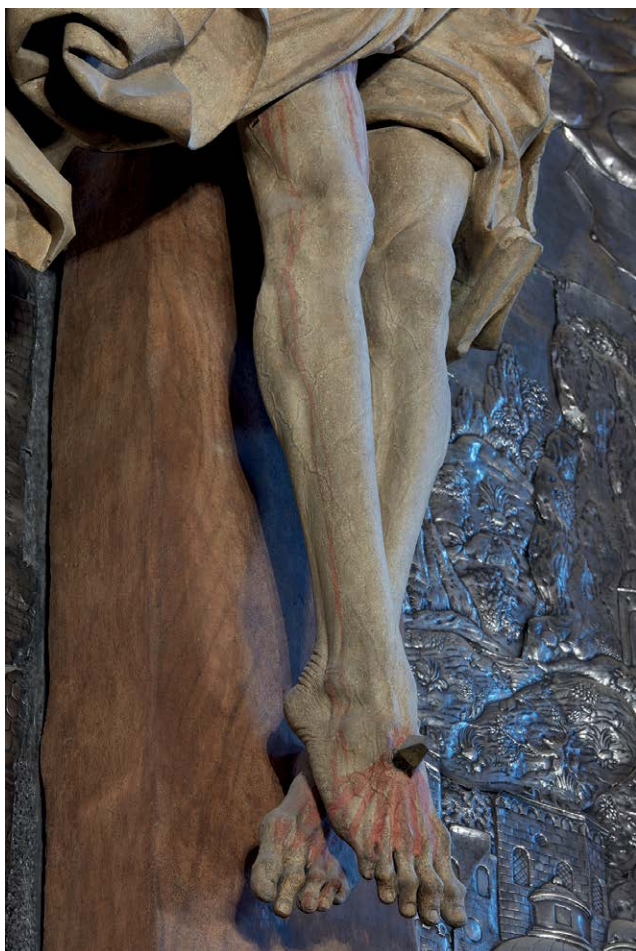
Tak odnowioną rzeźbę (il. 14) scalono kolorystycznie, nanosząc na całą jej powierzchnię ciemnobrązową bejcę oraz lakier syntetyczny, dzięki czemu nowe elementy wykonane z lipy, a także kity stały się mniej widoczne.

Nieco informacji o stanie zachowania figury przyniosły badania konserwatorskie. Oprócz wspomnianych już analiz drewna, które dowiodły wykonania rzeźby z gruszy, przebadano także grunty i pigmenty. Próbkki warstw malarskich poddano identyfikacji metodą mikroskopową (mikroskop USB, Levenhuk DTX 90, powiększenia 50–200 razy) oraz mikrochemiczną, za pomocą reakcji charakterystycznych dla poszczególnych kationów. Spoiwa badano metodą mikrochemiczną¹². Nie ma niestety pewności, czy najstarsza zachowana szczątkowo warstwa technologiczna jest pierwszą, jaka istniała. Badania spoiw i pigmentów wykazały, że składały się na nie zaprawa kredowa, czerwień

12. Podczas wstępnych oględzin pobrano do badań laboratoryjnych próbki: 1. zaprawy (perizonium), 2. zaprawy wraz z polichromią: czerwień (stopy), 3. lakieru: warstwa współczesna (odwrocie nóg), 4. polichromii: zieleń (korona), 5. polichromii: zieleń (korona), 6. polichromii: zieleń (korona, odwrocie). Próbkki pobrała Ewelina Gruszczyńska, a badania przeprowadziła Barbara Sowa-Holewińska w Pracowni Badań Laboratoryjno-Konserwatorskich w Krakowie.

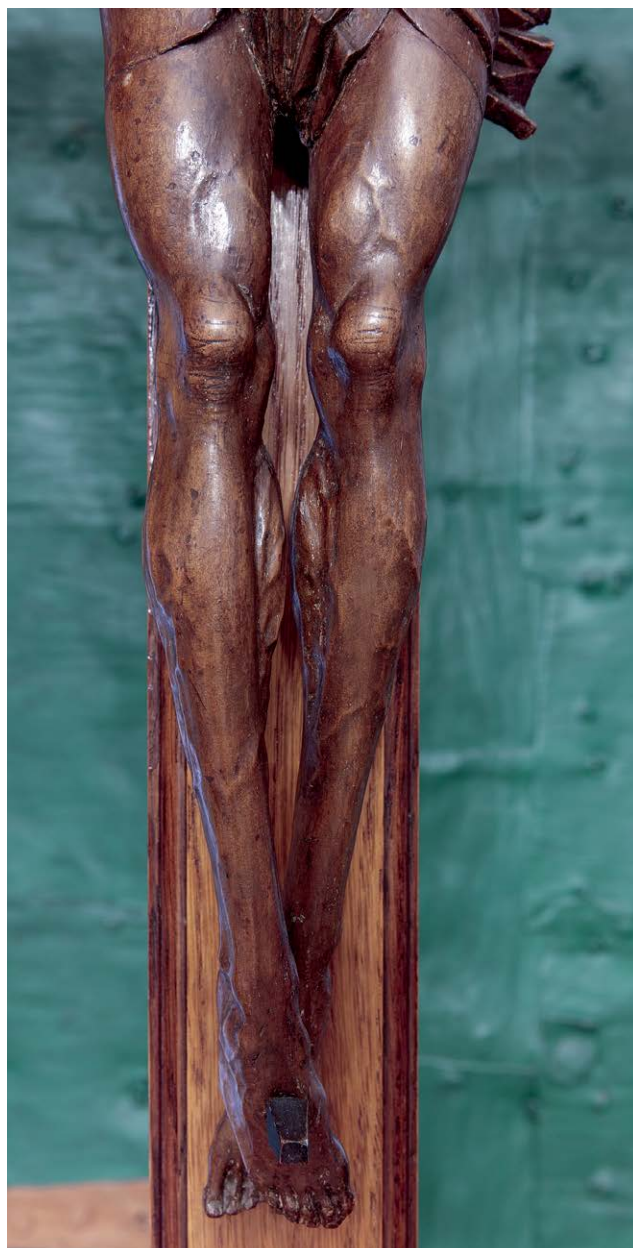


15–17 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Cystersów w Mogile, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ



18 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Wniebowzięcia NMP w Krakowie, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

→ 19 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Cystersów w Mogile, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ



żelazowa, cynober drobnoziarnisty, *verdigris*, czern roślinna, zielenie miedziowe oraz żywiczian miedzi. Wykryto ponadto spoiwo olejne. W warstwie zaprawy z perizonium, w przekroju poprzecznym, wykryto warstwę polichromii – biel z domieszką czerni oraz cząstki złota. W próbce pobranej ze stopy zidentyfikowano na warstwie czerwieni przemalowanie w kolorze szarym. Pigmenty, takie jak cynober drobnoziarnisty czy żywiczian miedzi, uzyskiwano syntetycznie i stosowano od XVIII w., z kolei czern roślinna jest pigmentem niedatującym, używanym od starożytności, natomiast *verdigris* stosowano od starożytności do XIX w. Wyniki badań wskazują więc, że warstwa malarska pobrana ze stóp oraz korony (jedyne odnalezione

warstwy malarskie w rzeźbie) wykonana była w XVIII lub XIX w. Na perizonium wykryto polichromię (biel z czernią roślinną) i złoto, co wskazuje na warstwy pochodzące z dwóch różnych okresów, przy czym złoce nie jest późniejsze. Ze względu na śladowe ilości zachowanych i pobranych pigmentów perizonium nie można jednoznacznie stwierdzić, że są one pierwotne i pochodzą z XV w.; równie prawdopodobne jest to, że są one świadectwem późniejszych ingerencji. Nie można wykluczyć, że w toku dogłębnych badań i prac konserwatorskich ujawnią się inne, być może starsze warstwy technologiczne. Opisane wyżej ingerencje oraz niekorzystny sposób ekspozycji skłaniać mogą do błędnej oceny klasy artystycznej figury, która dopiero przy



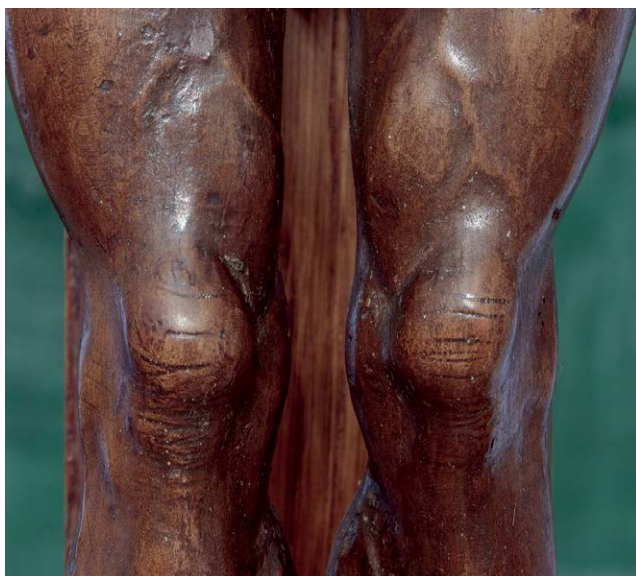
20 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Świętej Trójcy w Iwanowicach, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

→ 21 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół św. Sebalda w Norymberdze, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ



blizszych oględzinach okazuje się dziełem wirtuozersko wyrzeźbionym w gruszy – drewnie twardym i dlatego niezbyt często wybieranym przez snycerzy. Określenie pierwotnego upozowania ciała – ułożenia rąk w stosunku do reszty figury – nie jest możliwe z powodu wymiany tych elementów wraz z ramionami. Możliwe, że pierwotnie były one ułożone bardziej poziomo, co korespondowałoby z wyprężeniem torsu o uniesionej, wydłużonej klatce piersiowej, i z wyciągnięciem szczupłych nóg o nałożonych na siebie stopach. Postać odznacza się smukłymi proporcjami i delikatną budową ciała, czemu odpowiadają młodzieńcze rysy twarzy. Głowa Chrystusa (il. 15) jest przechylona ku prawemu ramieniu i lekko opada w dół, co sprawia, że skóra na szyi się

marszczy. Tę pozę akcentuje ułożenie włosów, których gęste, pofalowane pukle z prawej strony głowy (niektóre ułamane) opadają na pierś i spływają aż do sutków (il. 16), podczas gdy z lewej strony są zarzucone na plecy (z wyjątkiem jednego kosmyka). Głowę nakrywa korona spleciona z grubych gałązek pozbawionych cierni i przewiązanych wtką pośrodku, ponad odsłoniętym czołem. Młodzieńcza i szczupła trójkątna twarz o wyrazistych kościach policzkowych jest okolona krótkim zarostem. Ustawione ukośnie, głęboko osadzone oczy o silnie zaznaczonych górnych i dolnych powiekach pozostają wpółotwarte i zdają się podkrążone. Z ukośnym ustawieniem oczu, które nadaje twarzy wyraz smutku, korespondują cienie brwi, ściągnięte z bólu, tak jak



22–23 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Cystersów w Mogile, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

i czoło lekko pobrużdżone zmarszczkami. Grymas ów tworzy pionowe zmarszczki pomiędzy brwiami, odcięte od nasady nosa poprzeczną bruzdą. Prostemu, cieniukmu nosowi o drobnych skrzydełkach odpowiadają małe usta o rozchylonych wargach, między którym widoczne są zęby i język.

Uniesiona i wydłużona klatka piersiowa ma wyraźnie zaznaczony mostek, miękko modelowane łuki żeber i ich wklęsłe spojenia (il. 16). Brzuch jest zakłęśnięty, z naprężonym mięśniem prostym, półkolisty pępek miękko zagłębiony, jedna z żył biodrowych delikatnie zarysowana. Sutki są wypukłe i sterczące, rana w boku została zaś umiejscowiona tuż pod łukiem żeber, a w jej przekroju z precyzją odwzorowano skórę i tkankę mięśniową. Anatomia pleców została oddana z uwzględnieniem przebiegu mięśni grzbietu i kręgosłupa zarysowanego pod tkanką miękką, ale bez próby oddania wypukłości poszczególnych kręgów. Szczupłe nogi o wyraźnie wyrzeźbionych poszczególnych elementach anatomicznych: kości udowej, rzepce i kości piszczelowej, mają uwypuklone kolana, a skóra na nich jest poprzecznie zmarszczona. Na udach widoczne są gęste, nabrzmiałe krwią żyły o zróżnicowanym, asymetrycznym przebiegu. Wskazane wyżej ingerencje rzeźbiarskie w partii łydek nie pozwalają stwierdzić, jak wyglądały one pierwotnie. Obecnie są nabrzmiałe od gęstej sieci żył, ale tylko w dolnej ich części zachował się w pełni miękki modelunek naczyń krwionośnych. Drobiazgowo wyrzeźbiono także żylaste stopy o drobnych palcach, z uwypuklonymi kostkami i paznokciami, na piętach z dużą uwagą zaznaczono zmarszczenia skóry powstałe w wyniku jej naprężenia (il. 17).

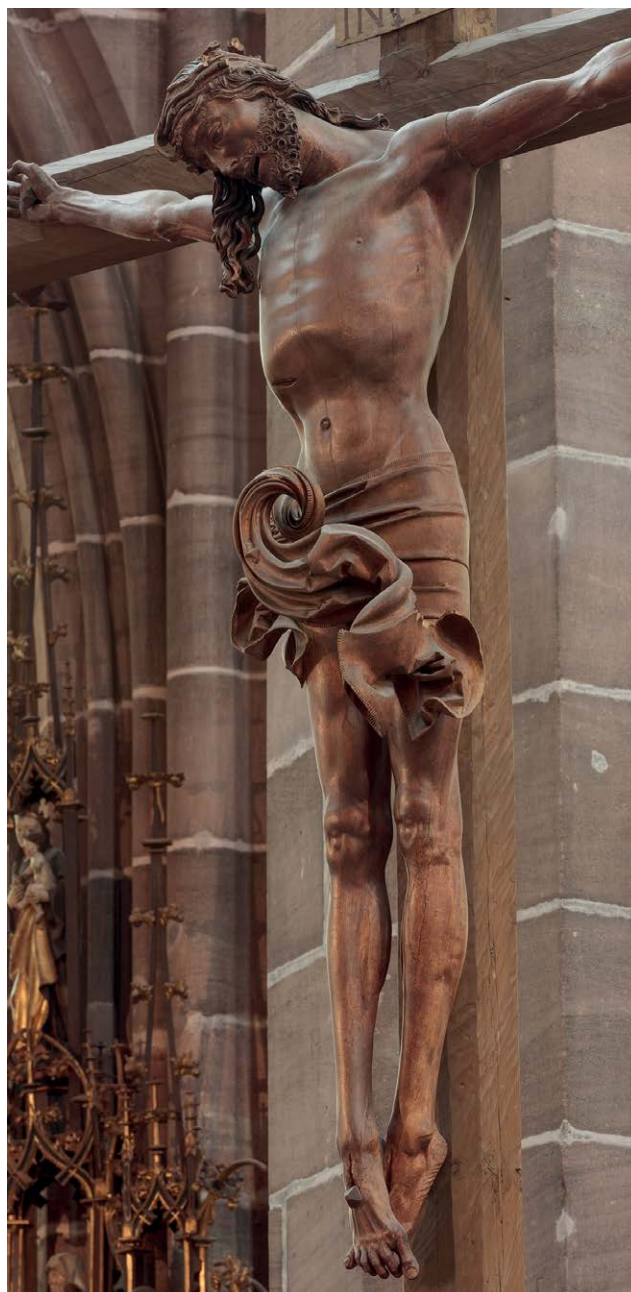


Krótkie perizonium wygląda tak, jakby wykonano je z cienkiej tkaniny przylegającej ciasno do ciała, a górą opasującej je aż do wysokości kości biodrowych. Jest ono przewiązane pośrodku w taki sposób, że poła spowijająca prawe biodro została przełożona górą przez drugi kraniec i następnie pomiędzy udami, a jej końcówka widoczna jest z tyłu za lewym pośladkiem. Pierwotnie była ona z pewnością rozwiana, teraz jednak sterczy, ucięta w przypadkowym miejscu. Drugi kraniec perizonium wywinięty był ponad lewym biodrem, ale jest tak zniszczony, że nie wiadomo, jaki kształt nadał mu artysta. W miejscu przewiązania tkanina tworzy wąskie fałdki, których grzbiety dalej uwypuklają się, by przy biodrze ciasno opiąć ciało. Przyjęty sposób przewiązania perizonium sprawia, iż w jego

kompozycji zostały zaakcentowane przekątne: od lewej kości biodrowej Chrystusa, w dół ku prawemu udu – tkanina jest „uspokojona” i stosunkowo gładka, wzdłuż drugiej przekątnej natomiast kumulują się drobne i gęste fałdki.

Uderzająca jest spójność ekspresji rzeźby cechującej się łagodnością i spokojem, budowanym pospołu przez wszystkie elementy, zarówno smukły i delikatny typ budowy ciała, jak i charakterystykę drobnej twarzy, pozbawionej oznak cierpienia. Z tymi rozwiązaniami pierwotnie kontrastowało perizonium, którego zakończenia musiały być rozwiane na boki. Trafne obserwacje anatomiczne i precyzja wykonania drobnych detali, takich jak siatka żył miękko rysująca się pod skórą, subtelne zmarszczki na twarzy czy pomarszczona skóra kolan i pięt, a także misternie rzeźbione faliste włosy oraz drobne fałdowania cieniutkiego perizonium znamienują dzieło wybitnego snycerza.

Studia nad krucyfikсами zajmują szczególne miejsce w badaniach nad twórczością późnogotyckich warsztatów snycerskich. Motyw Chrystusa Ukrzyżowanego należał do najczęściej podejmowanych w sztuce, dlatego czasem był to obowiązkowy temat na cechowym egzaminie mistrzowskim¹³. W Krakowie mistrz cechowy – snycerz, malarz czy witrażysta – musiał być zdolny do wykonania wizerunku Ukrzyżowanego na odpowiednim poziomie i tę umiejętność oceniano¹⁴. Większość warsztatów snycerskich wypracowywała pewne standardowe i powtarzalne rozwiązania, co sprawia, że dla wprawnego badacza rozpoznanie dzieł danej pracowni jest najczęściej zadaniem łatwym. Dobrym przykładem zjawiska standaryzowania tych przedmiotów, koniecznych w wyposażeniu każdego wnętrza sakralnego, jest twórczość warsztatów działających w Krakowie w okresie bezpośrednio poprzedzającym przybycie Stwosza. Warsztaty Mistrza Krucyfksu Dominikańskiego i Mistrza Krucyfksu w Szańcu wykonały znaczną liczbę



24 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół św. Wawrzyńca w Norymberdze. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

13. Według szacunkowych obliczeń w Małopolsce zachowało się ok. dwustu gotyckich krucyfiksów (wcześniejsze, choć niewątpliwie istniały, to jednak nie przetrwały), w tym prawie trzydzieści grup z figurami Marii i św. Jana, a także niemal pięćdziesiąt figur asystencyjnych związanych pierwotnie z niezachowanymi krucyfikсами; zob. Andrzej M. Olszewski, „Ikografia małopolskiej drewnianej rzeźby gotyckiej. Uwagi statystyczne”, w: *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, red. Teresa Kulak (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998), s. 142.

14. Transkrypcję dokumentu opublikowano ostatnio w *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, t. 3, red. Andreas Tacke (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018), s. 57–59. Na temat majstersztyku



25 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany ze szpitala Świętego Ducha w Norymberdze, Norymberga, Germanisches Nationalmuseum. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

wyobrażeń ukrzyżowanego Chrystusa o powtarzających się, łatwych do wskazania cechach¹⁵. W twórczości tego drugiego, działającego od lat 60. aż po 80. XV stulecia, odstępstwo od ustalonych rozwiązań pojawiło się ledwie raz: gdy rzeźbił ok. 1484–1487 r. grupę Ukrzyżowania do kościoła w Książnicach Wielkich posłużył się motywem rozwianego perizonium, co było ewidentnie zainspirowane „nowinkami” zaprezentowanymi wówczas w Krakowie przez Stwosza¹⁶. Standaryzowanie produkcji artystycznej nie było jednak sposobem działania mistrza z Norymbergi. Wzajemne porównanie wiązanych z nim krucyfiksów prowadzi do prostego wniosku: tego artystę nie interesowała repetycja.

Matthias Weniger zestawiał niedawno wspólne cechy krucyfiksów Stwosza: „Pierwszą rzeczą, która rzuca się w oczy, jest to, że te sześć dzieł ma tę samą symetryczną, spokojną, smukłą i, używając sformułowania Neudörffera, wyprężoną sylwetkę, co krucyfiks w zbiorach J. Paul Getty Museum. We wszystkich własnoręcznych krucyfiksach Stwosza kolana są całkowicie wyprostowane. Smukłe, wyprężone ramiona i nogi nadają sylwetce niezwykle napięcie”¹⁷. Rzeczywiście, podobieństwa można sprowadzić do kilku ogólnych określeń definiujących kompozycję rzeźb, a zarazem typ anatomiczny postaci. Ale wpisanie w *oeuvre* mistrza pojedynczej figury, spełniającej te podstawowe

w krakowskim cechu malarzkim ostatnio pisał Mateusz Król, „Cech malarzy krakowskich w świetle statutu z 1490 roku”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace historyczne* 142, z. 1 (2015), s. 87. Szerzej o majstersztykach w cechach krakowskich zob. id., *Cechy krakowskie w XIV–XVI wieku* (Kraków: Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, 2023), s. 52–61.

15. Dobrosława Horzela, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce około 1477–1489* (Kraków: Societas Vistulana, 2012), s. 55–79, 87–112.

16. Ibid., s. 75–76, il. 81.

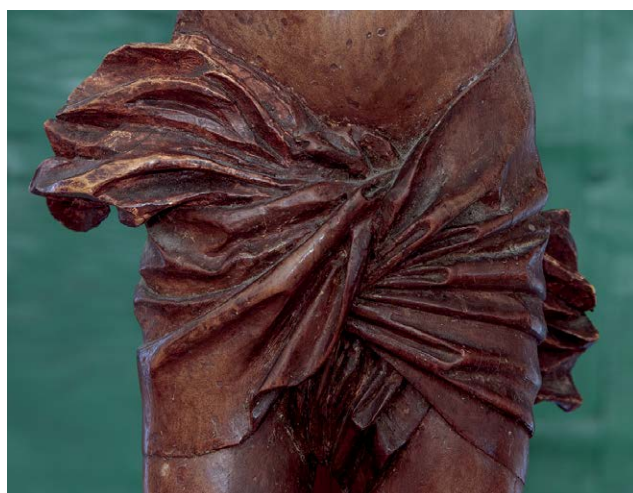
17. Weniger, „Virtuosity for Connoisseurs”, s. 32.



26 Wito Stwos, Chrystus Ukrzyżowany, kościół św. Sebalda w Norymberdze, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ



27 Wito Stwos, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Wniebowzięcia NMP w Krakowie, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ



28 Wito Stwos, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Cystersów w Mogile, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

warunki, wymaga skrupulatnego śledzenia szczegółowych rozwiązań, których Stwos nie miał w zwyczaju powielać w kolejnych figurach. Krucyfiks w Mogile, który naszym zdaniem należy dołączyć do dorobku Stwosza, jest dziełem odznaczającym się cechami

zebranymi przez Wenigera (wyjawszy układ i typ ramion, które zostały wymienione), jednakże – jak przystało na dzieło bardzo wysokiej klasy – jest wyjątkowy i nie poddaje się łatwo porównaniom do innych rzeźb w grupie.

→



29 Mistrz Draperii, studium draperii, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, nr 93.GA.10, recto. Fot. J. Paul Getty Museum



30 Wit Stwos, ołtarz Mariacki, kościół Wniebowzięcia NMP w Krakowie, fragment kwatery Ofiarowanie Chrystusa w świątyni, stan w trakcie konserwacji. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

Wszystkie krucyfiksy Stwosza odznaczają się akcentowaniem układu mięśni i rysujących się pod nimi kości, a także naciągniętych ścięgien i nabrzmiałych żył. W odniesieniu do krucyfiksów Slackera zwracano uwagę na zaskakującą precyzję, z jaką artysta odwzorował te elementy anatomiczne¹⁸. Faktem jest jednak także, że choć Stwosz bez wyjątków ukazywał postać na krzyżu naprężoną w ostatnim, przedśmiertnym tchnieniu, to wspomniane elementy w każdej z rzeźb zostały oddane w nieco inny sposób. Gęsta siatka żył uwypuklona jest na brzuchu, nogach i rękach Chrystusa z krucyfiksów w kościele Mariackim (il. 18), a także z fundacji Mikołaja Wickla w kościele św. Sebalda w Norymberdze. W Iwanowicach motyw ten nie występuje natomiast w warstwie rzeźbiarskiej, a jedynie w polichromii. Mógłby to być argument przeciwko autorstwu Stwosza,

gdyby nie to, że w rzeźbie w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze autor wprowadził siatkę żył w bardzo subtelny sposób jedynie w partii łudek i stóp. Jeszcze mniejszą rolę odgrywa ona w krucyfiksie ze szpitala Świętego Ducha w Norymberdze. Co szczególnie ciekawe, wzmiankowane rozwiązanie zostało silnie wyeksponowane w najmniejszych krucyfiksach Stwosza w Muzeum Narodowym w Krakowie i zbiorach J. Paul Getty Museum w Los Angeles. Tę wczesną, jak się wydaje, cechę twórczości Stwosza odnajdujemy także w rzeźbie z kościoła Cystersów w Mogile (il. 19). Zwraca w niej uwagę także opracowanie fałdów skóry – marszczącej się na naprężonych stopach i na szyi tak samo w wielkoskalowych figurach wykonanych przez Stwosza, jak i w małej figurce w zbiorach amerykańskich. W analizowanym przez nas dziele odnajdujemy też inne drobne detale rzeźbione tak, jak w pozostałych krucyfiksach mistrza: sterczące sutki, pępek z nabrzmiałym środkiem, umiejscowienie i kształt rany w boku. W większości krucyfiksów Stwosz starannie odwzorowywał kolana: spojenie kości udowej i piszczelowej, a także rzepkę (il. 20, 21). Stosunkowo najslabiej akcentowane są te elementy w krucyfiksie Slackera (por. il. 18), gdzie z kolei w dolnej partii kolan twórca uwidocznił drobne poprzeczne zmarszczenia skóry (motyw, który wprowadził niewiele wcześniej, rzeźbiąc monumentalną postać apostoła asystującego przy Zaśnięciu Marii w poświęconym jej ołtarzu w głównym kościele parafialnym Krakowa). Z takim rozwiązaniem spotykamy się także w krucyfiksie mogińskim, gdzie wyodrębnienie partii kostnych zostało zredukowane na rzecz wprowadzenia poprzecznych zmarszczek skóry (il. 22).

Właściwością odróżniającą rzeźbę w Mogile (il. 23) od większości krucyfiksów Stwosza, w tym od tzw. małego krucyfiksów w Muzeum Narodowym w Krakowie oraz rzeźb w Iwanowicach i w Los Angeles, jest przede wszystkim brak akcentowania kości biodrowych. Biodra są przez to wąskie i bardzo smukłe, co podkreśla jeszcze dość wysoko przewiązane perizonium. Te dwa elementy – anatomia ciała i ułożenie tkaniny – są wzajemnie uwarunkowane i bezcelowa jest ich odrębna analiza. Pod tym względem rzeźba w Mogile zbliżona jest tylko do krucyfiksów w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze, z którym łączy ją także sposób ukazania perizonium jako niezwykle cienkiego i brzegami przylegającego do ciała (il. 24). Inaczej zostało ono

18. Por. zwłaszcza Paweł Pencakowski, „Kamienny krucyfix Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie”, *Folia Historiae Artium* 22 (1986), s. 60–73.



31 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Cystersów w Mogile, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

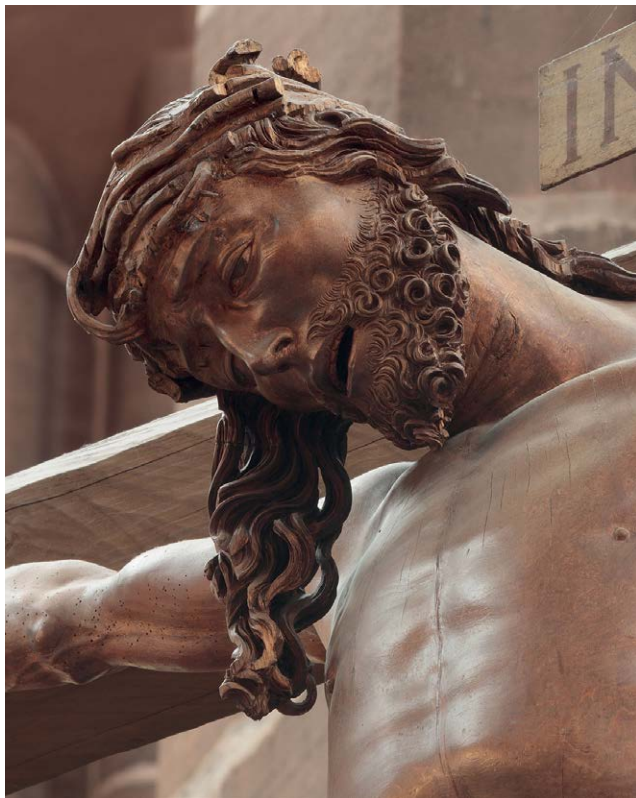


32 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Świętej Trójcy w Iwanowicach, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

opracowane w krucyfiksie ze szpitala Świętego Ducha (il. 25), gdzie górna krawędź tkaniny jest wyraźnie odseparowana od ciała. W przypadku krucyfiks w kościele św. Wawrzyńca, w widoku *en face* przylegająca do ciała tkanina jest jednak słabo widoczna, gdyż przysłaniają ją niemal całkowicie końce perizonium spiralnie skręcające się i rozwiane. Z kolei do kościoła św. Sebalda Stwosz wykonał figurę, w której atletyczne ciało Ukrzyżowanego osłonięto perizonium z grubej tkaniny o sfalowanych brzegach, blisko przylegającym do ciała jedynie z tyłu, a więc w części słabo widocznej i najmniej eksponowanej (il. 26). Także w kamiennym krucyfiksie w kościele Mariackim w Krakowie spowite tkaniną biodra są przysłonięte jej długimi i rozwianymi końcami, a fragment tkaniny na biodrze po lewej stronie wyraźnie rysuje się na tle ciała dzięki zakładce (il. 27). W przypadku krucyfiks w Los Angeles wąskie perizonium odcina się od skóry karbowanym brzegiem. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że niesfałdowane perizonium Chrystusa w Mogile, wysoko podciągnięte po

stronie prawej od widza, zakrywające całe biodro, może być konsekwencją pierwotnego pomysłu kompozycji zakończenia tkaniny (il. 28), która z pewnością była rozwiana i być może dominowała, a nawet przesłaniała ten fragment figury. Sposób przewiązania tkaniny zastosowany w mogińskim krucyfiksie znajduje paralełę w datowanym na ok. 1490 r. rysunku Mistrza Draperii (Meister der Gewandstudien), działającego w Górnej Nadrenii, przedstawiającym studia perizoniów, przechowywanym w J. Paul Getty Museum w Los Angeles (nr 93.GA.10, recto; il. 29)¹⁹. Wśród kilkunastu rozwiązań, jako trzecie od góry po lewej stronie karty, rysownik ukazał tkaninę przewiązaną pośrodku tak, że jeden z końców przełożony jest między nogami, a za udem rozwiany w bok, natomiast drugi – po stronie lewej przeciągnięty jest górą i rozwiany od przodu. Rozwiane, ale płasko układające się formy proponowane przez Mistrza Draperii są jednak różne od pomysłów Stwosza, który – choć za każdym razem inaczej rozwiązywał ten motyw – skłaniał się wyraźnie ku kształtom opartym

19. Studies of Christ's Loincloth (recto); Studies of Bookbindings and of Christ's Loincloth (verso), about 1490, Master of the Coburg Roundels (German, active about 1470–1500), dostęp 5 kwietnia 2024, <https://www.getty.edu/art/collection/object/103R6Z?altImage=0fd767a6-2d9f-4138-ad33-f4c0ef71b07d>.



33 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół św. Wawrzyńca w Norymberdze, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ



34 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany ze szpitala Świętego Ducha w Norymberdze, Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ



35 Wit Stwosz, ołtarz Mariacki, kościół Wniebowzięcia NMP w Krakowie, fragment sceny Zaśnięcia Marii, stan w trakcie konserwacji. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ



36 Wit Stwosz, nagrobek Piotra z Bnina, katedra we Włocławku, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

na spirali. Nie ulega wątpliwości, że omówiony wyżej sposób rzeźbienia fałd szat jest identyczny ze stosowanym przez Stwosza w wiązanych z nim pewnie dziełach. Nie tylko perizonium kamiennego krucyfiksu Slackerowskiego, ale przede wszystkim sam ołtarz Mariacki dostarcza licznych przykładów tak samo wykonanych fałdowań: szczególnie łatwo to prześledzić w przypadku wyobrażeń cienkich i drobno pomarszczonych tkanin, jak np. zawoje i czepce, choćby w scenie Ofiarowania w świątyni (il. 30) czy w Oplakiwaniu Chrystusa.

Młodzieńcza twarz Chrystusa w Mogile (il. 31), odznaczająca się subtelnością i delikatnością, bliska jest zwłaszcza krucyfiksom z Iwanowic (il. 32) oraz norymberskim – w kościele św. Wawrzyńca (il. 33) i ze szpitala Świętego Ducha (il. 34). Pewne charakterystyczne cechy dzieli ona z wieloma męskimi obliczami wyrzeźbionymi przez Stwosza. Nie tylko w przypadku wizerunków umierającego Zbawiciela rzeźbiarz nadawał fizjonomiom wyraz zmęczenia poprzez lekko skośne ustawienie przymkniętych oczu o opadających powiekach i zafrasowania przez mocne ściągnięcie brwi i zaznaczenie tzw. łwiej zmarszczki między nimi oraz poprzecznej zmarszczki u nasady nosa. Tak kształtowane twarze mają – przy całej ich różnorodności – apostołowie w ołtarzu Mariackim (il. 35), umierający król Kazimierz Jagiellończyk na nagrobku w katedrze na Wawelu czy biskup Piotr z Bnina na tumbie w katedrze we Włocławku (il. 36)²⁰. Odmienne od znanych dotąd krucyfiksów mistrza jest ujęcie korony cierniowej, która – choć tak samo jak w innych jego realizacjach dość masywna – tutaj jednak nie została nasunięta głęboko na czoło. Taka decyzja pozwoliła snycerzowi uwydatnić napięte w bólu czoło Chrystusa, naznaczone poprzecznymi zmarszczkami. Odmienne też, bo w mniej asymetryczny sposób niż w innych rzeźbach, ukazane zostały włosy (il. 37).

Krucyfiks w zakrystii kościoła Cystersów w Mogile odznacza się najważniejszymi cechami stylu Wita Stwosza. Należy on też do grupy niewielkich figur wyrzeźbionych w drewnie gruszy – twardym i wymagającym dużych umiejętności. Jest to jedyna znana w Małopolsce rzeźba późnogotycka wykonana w tym materiale, uchodzącym za wybierany przez mistrzów tworzących z myślą o elitarnej grupie kolekcjonerów, potrafiących docenić kunszt konieczny do jego obróbki²¹. Początkowo sądzono, że krucyfiks w J. Paul Getty Museum w Los Angeles wykonany jest z bukszpanu, tak samo jak wiązana ze Stwoszem figurka Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Victoria and Albert Museum²². Bardziej szczegółowe badania wskazały jednak, że jest to najpewniej grusza²³. Z gruszy wykonana została ponadto atrybuowana Stwoszowi statuetka Matki Boskiej Bolesnej, mierząca 31 cm wysokości, znajdująca się w Cleveland Museum of Art²⁴. Uważa się, że obie rzeźby w zbiorach amerykańskich były od początku niepolichromowane. Wstępne badania prezentowanego krucyfiksu nie przesądzają, czy zachowane na nim resztki polichromii są pierwotne. Sposób rozwiązania niektórych detali, zwłaszcza rzeźbionych żył oraz zmarszczeń skóry na kolanach, jak również niuanse rysów twarzy pozwalają przypuszczać, że pierwotnie rzeźba ta nie była pokryta gruntem i polichromią, które zatarłyby te subtelności.

Nie wiadomo, kto cieszyć się miał pięknem figury Zbawiciela ani też jaka była jej główna funkcja – dewocyjna czy kolekcjonerska. Zresztą, powtórzmy jeszcze raz, w przypadku tego typu dzieła nie wykluczają się one, ale uzupełniają. Krucyfiks nie jest uchwytny w żadnych źródłach pisanych, toteż nie wiadomo, kiedy znalazł się w podkrakowskim klasztorze Cystersów. Można w tym miejscu przypomnieć, że norymberski mistrz, działając w stolicy Królestwa Polskiego, utrzymywał kontakty

20. Na podobieństwo opracowania twarzy apostoła i biskupa Piotra z Bnina zwrócili ostatnio uwagę Tadeusz Jurkowlanec i Piotr Skubiszewski; zob. eid., „The Tomb of Piotr of Bnin in Włocławek. A Study in Form”, *Artibus et Historiae* 44, nr 88 (2023), s. 16, il. 11, 12.

21. Marta Sigmund, „Badania dendrologiczne drewna używanego w rzeźbach średniowiecznych na terenie Małopolski”, *Ochrona Zabytków* 21, nr 4 (1968), s. 28–33; por. Jörg Rasmussen, „Zum kleinplastischen Werk des Veit Stoss”, *Pantheon* 34 (1976), s. 108–114; Weniger, „Virtuosity for Connoisseurs”, s. 38, przyp. 26.

22. Norbert Jopek, *German Sculpture 1430–1540. A Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum* (London: Victoria & Albert Publications, 2002), s. 52–54, kat. 16; id., „Veit Stoss and the Origins of Collecting of Small-Scale Sculpture Before 1500”, *Renaissance Studies* 24, nr 1 (2020), s. 66–67, il. 7.

23. Weniger, „Virtuosity for Connoisseurs”, s. 38, przyp. 26.

24. Jopek, „Veit Stoss and the Origins of Collecting of Small-Scale Sculpture Before 1500”, s. 66.



37 Wit Stwosz, Chrystus Ukrzyżowany, kościół Cystersów w Mogile, fragment. Fot. Daniel Podosek, IHS UJ

z szarymi mnichami. W 1487 r., a więc jeszcze przed oficjalnym ukończeniem robót przy ołtarzu Mariackim, pracował on dla Mikołaja Odrowąża z Rembieszyc (1448–1496), opata klasztoru w Jędrzejowie, gdzie wykonywał bliżej nieznane figury²⁵. To

najstarsze w Małopolsce opactwo cysterskie było pod koniec XV w. intensywnie przebudowywane i właśnie w związku z prowadzonymi wówczas pracami zamawiano u krakowskich mistrzów różne elementy jego wyposażenia²⁶. W 1819 r. konwent ów, znajdujący się

25. Dnia 24 VII 1487 r. opat ów zobowiązał się zapłacić 70 złotych węgierskich: „Vitto pictori sive sculptori imaginum de Crac. residui debiti pro certis imaginibus ad ipsorum ecclesiam conventualem et pro usu monasterii et conventus predicti apud eundem pictorem recepti”; zob. Bolesław Przybyszewski, „Nieznane archiwalia dotyczące Wita Stwosza”, *Biuletyn Historii Sztuki* 14, nr 1 (1952), s. 64; Szczesny Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1 (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961), s. 21.

26. Maciej Zdanek, „Klasztor cystersów w Jędrzejowie w drugiej połowie XV wieku. Rządy opackie Mikołaja Odrowąża z Rembieszyc 1448–1496”, *Roczniki Historyczne* 78 (2012), s. 127–151; id., *Jędrzejów w wiekach średnich* (Kraków: Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”, 2022), s. 144.

wówczas na terenie zaboru rosyjskiego, został skasowany, nie można więc wykluczyć, że jakieś elementy jego wyposażenia zostały przeniesione do opactwa w Mogile, które – dzięki położeniu na terenie zaboru austriackiego – nie uległo kasacji²⁷. Nie ma jednak głębszego sensu domyślanie się dróg, jakimi omawiane tu dzieło mogło trafić do obecnego miejsca przechowywania. Niemal dziewiętnaście lat działalności pracowni Wita Stwosza w Krakowie to czas wystarczająco długi, aby powstało w niej wiele dzieł drobnych, produkowanych „na rynek” albo też dla elitarnych, wyrobionych odbiorców, którzy nie tylko zdawali sobie sprawę z komplikacji zawartych w nich treści religijnych, lecz także czerpali przyjemność z ich posiadania i kontemplowania.

Na koniec trzeba wrócić do rozważań Matthiasa Wenigera na temat małego krucyfiks w J. Paul Getty Museum i jego datowania. Dla tego autora kluczem do interpretacji figury była jej przypuszczalna funkcja jako rzeźby kolekcjonerskiej, przeznaczonej do czerpania estetycznej przyjemności z podziwiania wirtuozerii wykonania przez odbiorców odpowiednio do tego przygotowanych pod względem intelektualnym. Weniger nie dostrzegł żadnych szczególnych podobieństw rzeźby do dzieł wykonanych przez Stwosza w okresie norymberskim, a jednak zadatował ją na lata ok. 1510–1515. Wniosek na temat późnego datowania oparł jedynie na przeświadczeniu, że rzeźba w Los Angeles odpowiadała wysokim standardom intelektualnym ówczesnych odbiorców sztuki w Norymberdze²⁸.

Choć nie zostało to wyrażone wprost, należy rozumieć, że wirtuozerski krucyfiks, choć jest najbliższy pod względem stylu dziełom wykonanym przez Stwosza w Krakowie, to jednak nie mógł powstać w tym mieście, gdyż – według Wenigera – nie było w nim odbiorców reprezentujących odpowiednio wysoki poziom intelektualny, aby ją docenić. Najwyraźniej uprzedzenia przesłoniły autorowi horyzont na tyle, że zapomniał, iż to właśnie mieszkańcy Krakowa sprowadzili Stwosza do swojego miasta i sfinansowali realizację nastawy ołtarzowej o jednym z najbardziej erudycyjnych i nowatorskich programów ikonograficznych epoki, który powstał najpewniej w kręgu profesorów Uniwersytetu Krakowskiego²⁹. To, że niemiecki badacz nie uwzględnił, jakiej otwartości na niezwykle pomysły Stwosza wymagało zaakceptowanie idei odkucia nagrobka Kazimierza Jagiellończyka w niepokojącym w odbiorze, płamistym marmurze salzburskim, ze wstrząsającym w swym wyrazie wizerunkiem umierającego króla, można wytłumaczyć tym, że chodziło o najwyższe kręgi dworskie³⁰. Nie wziął on jednak pod uwagę także mieszczańskiego zleceniodawcy – Henryka Slackera, fundatora monumentalnego krucyfiks, powstałego prawdopodobnie ok. 1490 r. Było z pewnością powszechnie wiadomo, że Stwosz wykonuje krzyż oraz postać na nim wiszącą nietypowo, bo z jednej bryły wapienia, ta zaś decyzja artystyczna – zaznaczmy: niekonieczna – czyniła z krucyfiks dzieło niewyobrażalnej wręcz wirtuozerii³¹. Już sam fakt wykonania

27. Przed kasatą w Jędrzejowie przebywali mnisi z innych placówek cysterskich, w tym z klasztoru w Mogile; por. Robert Stępień, „Cystersi jędrzejowscy po kasacji opactwa w 1819 r. Studium biograficzne, cz. 1”, *Saeculum Christianum* 30, nr 1 (2023), s. 200–212, zwł. s. 206.

28. Weniger, „Virtuosity for Connoisseurs”, s. 36.

29. Warto tu zacytować opinię Rainera Kahsnitza, jednego z najwybitniejszych znawców twórczości norymberskiego mistrza, otwierającą rozdział na temat ołtarza Mariackiego w najnowszej syntezie zagadnienia późnogotyckich nastaw snyckich: „Der Krakauer Marienaltar ist kraft der Monumentalität des künstlerischen Entwurfs, durch Pathos und Ausdrucksgehalt seiner Skulpturen, dank der Qualität seiner schnitzerischen Ausführung und farbigen Fassung eines der bedeutendsten und seit dem 19. Jahrhundert berühmtesten Werke der spätgotischen Kunst. Einen vergleichbaren Anspruch und Rang erreichen erst wieder die Großen Altartafeln vom Ende der gotischen Epoche aus Zwettl und in Breisach”; zob. Rainer Kahsnitz, *Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol* (München: Hirmer Verlag, 2005), s. 124. W polskiej literaturze por. Jerzy Gadomski, „Wit Stwosz w Krakowie – pytania bez odpowiedzi”, w: *Wokół Wita Stwosza*, s. 53–63, zwł. s. 55.

30. Marek Walczak, „«Umierający król». U źródeł formuły ikonograficznej nagrobka Kazimierza IV Jagiellończyka (1492)”, w: *Jagiellonowie i ich świat. Polityka kościelna i praktyki religijne Jagiellonów*, red. Bożena Czwojdrak, Jerzy Sperka, Piotr Węcowski (Kraków: Societas Vistulana, 2020), s. 73–90; id., „The King in Red. Once Again About the Iconography of the Tomb of Casimir IV Jagiellon (1492)”, *Arte Medievale* 14 (2024), s. 21–36.

31. O Henryku Slackerze, który pochodził z Reutlingen, a karierę kupca, dzierżawcy, a potem mincerza (dopiero w latach 1502–1504 – mincerza królewskiego) zrobił w Krakowie

działa z kamienia czynił fundację wyjątkową nie tylko w skali Krakowa, gdzie takich rzeźb nie było, lecz także całej Europy Środkowo-Wschodniej. Unikatowość tę podkreślał fakt, że rzeźbę pozostawiono bez opracowania malarskiego i dopiero w testamencie z 1504 r. Slacker zabezpieczył środki na zmianę owego stanu rzeczy³². Jak słusznie wskazał Wojciech Walanus, decyzja o wykonaniu polichromii po ponad dekadzie od odkucia figury wynikała zapewne ze zmiany sposobu jej eksponowania, fundator zaś był świadom wyjątkowości kamiennej rzeźby, gdyż w testamencie wskazał materiał, z którego jest wykonana: „das steynen crucifix, das ich habe lossen machen”³³. Deprecjonując

krakowskich odbiorców sztuki, Weniger zapomniał chyba także o tym, że to właśnie z Krakowa giserski warsztat Vischerów otrzymał zamówienie na płytę nagrobną zmarłego w 1496 r. Filipa Buonaccorsiego, zwanego Kallimachem³⁴, należącego do kręgu europejskich humanistów tworzących w Krakowie Sodalitas Litteraria Vistulana – towarzystwo dyskusyjne skupiające przedstawicieli uniwersytetu, miejskiego patrycjatu i dworu, zorganizowane według wzorów włoskich³⁵. Model środkowej części płyty z postacią humanisty wykonał Wit Stwosz³⁶. Ostatnia konserwacja nagrobka Kallimacha dowiodła, że został on odlany z mosiądzu (a nie – jak dotąd sądzono – z brązu),

(do którego prawa miejskiego został przyjęty w 1479 r.) najszerzej pisał Wojciech Walanus, prostując przy tym nieścisłości powtarzane w literaturze przedmiotu; zob. id., „Henryk Slacker – fundator kamiennego krucyfiks w kościele Mariackim”, *Folia Historiae Artium* 12 (2009), s. 67–86. O tym kluczowym dla twórczości Stwosza krucyfiksie zob. zwłaszcza: Szczęsny Dettloff, „Kamienny krucyfiks Wita Stwosza w krakowskim kościele Mariackim”, *Dawna Sztuka* 2 (1939), s. 59–69; Pencakowski, „Kamienny krucyfiks Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie”, s. 49–81; Maria Łodyńska-Kosińska, „Kilka uwag o krucyfiksie Mariackim Wita Stwosza (w związku z artykułem Pawła Pencakowskiego)”, *Biuletyn Historii Sztuki* 49, nr 3–4 (1987), s. 49–81; Andrzej M. Olszewski, „Problem Stwoszowskiej grupy Ukrzyżowania w kościele Mariackim w Krakowie”, *Biuletyn Historii Sztuki* 51, nr 1 (1989), s. 70–73; Maria Łodyńska-Kosińska, *Stwosz. Lata krakowskie (1477–1496)* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1998), s. 69–76; Grażyna Jurkowlanec, „The Slacker Crucifix in St. Mary’s Church in Cracow: Cult and Craft”, w: *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie, 19–22 maja 2005*, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2006), s. 349–356.

32. *Cracovia Artificum 1501–1550*, oprac. Jan Ptaśnik, Marian Friedberg (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1936), nr 74, s. 27–32.

33. Walanus, „Henryk Slacker – fundator kamiennego krucyfiks w kościele Mariackim”, s. 82.

34. O datowaniu płyty zob. Marek M. Janicki, „Datowanie płyty nagrobnej Filipa Kallimacha”, *Studia Źródłoznawcze* 41 (2003), s. 19–43. Na temat Kallimacha zob. Józef Garbacik, *Kallimach jako dyplomata i polityk* (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1948); Kazimierz Kumaniecki, *Twórczość poetycka Filipa Kallimacha* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953).

35. Zagadnienie to ma rozbudowaną literaturę przedmiotu, z której podajemy tu tylko kilka pozycji podstawowych: Agnieszka Perzanowska, „Cracovia – urbs litterarum studiis ornata. Kultura umysłowa w Krakowie u schyłku średniowiecza”, w: *Wit Stwosz w Krakowie*, s. 73–86, zwł. s. 83–84; Jerzy Starnawski, „Sodalitas Litteraria Vistulana. Nikłe świadectwa o działalności Towarzystwa w świetle korespondencji Celtisa”, *Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie* 24 (1987), s. 59–68; Tadeusz Ulewicz, „Życie literackie w Krakowie i Małopolsce doby Renesansu (sprawa środowisk i «towarzystw» literackich)”, w: *Cracovia litterarum. Kultura umysłowa i literacka Krakowa i Małopolski w dobie Renesansu. Księga zbiorowa Międzynarodowej Sesji Naukowej w czterechsetlecie zgonu Jana Kochanowskiego (w Krakowie, 10–13 października 1984 r.)*, red. Tadeusz Ulewicz (Wrocław–Kraków–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991), s. 171–174.

36. Sven Hauschke, *Die Grabdenkmäler Nürnberger Vischer-werkstatt 1453–1544* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2006), s. 111. Autor podkreślił też, że niższy status społeczny zamawiającego nie wpłynął na jakość odlewu, płyta nagrobna Kallimacha jest bowiem jednym z najlepszych dzieł w dorobku warsztatu.

błyszczącego blaskiem podobnym do złota³⁷. Był to z pewnością wybór celowy, który miał przydać wyjątkowości pomnikowi włoskiego intelektualisty. Płytę umieszczono w nader reprezentacyjnym miejscu, pod lektorium w wejściu do chóru krakowskiego kościoła Dominikanów, cieszącego się opieką dworu, a także najprzedszych rodów rycerskich Królestwa Polskiego³⁸. Nie tylko materiał jest niezwykły. Krakowscy fundatorzy zdecydowali także o realizacji nowatorskiego konceptu ukazania zmarłego jako intelektualisty przy pracy, na podobieństwo wyobrażeń św. Hieronima w pracowni³⁹. Istnienie w Krakowie środowiska zdolnego do zamawiania i właściwego odbierania wysokiej klasy dzieł sztuki, także o charakterze kolekcjonerskim, zauważył zresztą i omówił niedawno Norbert Jopek, należy więc dziwić się, że jego argumenty Weniger przeoczył albo co gorsza zignorował⁴⁰.

Przypomniane wyżej fakty nie dotyczą dzieł małych i przeznaczonych do użytku prywatnego, jednak – jak wiele innych, które można by tu przywołać – świadczą o obecności w stolicy Królestwa Polskiego odbiorców i fundatorów o dużych ambicjach. Krucyfiks w Mogile stanowi niezwykle ważny punkt odniesienia dla datowania rzeźby w Los Angeles i pozwala podać w wątpliwość zastrzeżenia Wenigera. Sądzymy, że obie rzeźby opracowane w gruszy Stwosz wykonał w Krakowie niedługo przed opuszczeniem miasta, w którym mogły one znaleźć odbiorców potrafiących docenić wirtuozerię wykonania w twardym gatunku drewna, niezbyt często wykorzystywanym przez rzeźbiarzy. Równie prawdopodobne jest jednak (a raczej jedno nie przeczy drugiemu), że ich podstawowym przeznaczeniem była prywatna dewocja, a jakość wykonania stanowiła walor dodatkowy.

37. Bożena Opilło, „Konserwacja płyty epitafijnej Kallimacha”, w: *Sztuka w kręgu klasztoru krakowskich dominikanów. Nowe studia*, red. Anna Markiewicz, Marcin Szyma, Marek Walczak (Kraków: Societas Vistulana, 2024), s. 459–474.

38. Marcin Szyma, „Where is the Burial Place of Filippo Buonaccorsi, Called Callimachus? From the Research on the Topography of the Dominican Church in Cracow”, w: *Epigraphica & Sepulcralia. Forum epigraficznych a sepulkralnich studií*, t. 7, red. Jiří Roháček (Praha: Artefactum – Ústav dějin umění Akademie věd České Republiky, 2016), s. 59–78.

39. Na temat ikonografii zob. przede wszystkim: Piotr Skubiszewski, „Obraz człowieka w nagrobku Kallimacha”, w: *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym*, red. Roman Michałowski (Warszawa: DiG, 1997), s. 213–236; Urszula M. Mazurczak, „Zur Problematik des Motivs des «Gehlerten im Atelier» am Beispiel des Porträts von Filippo Buonaccorsi auf dem Epitaphium in der Krakauer Dominikanerkirche”, *Roczniki Humanistyczne* 45, z. 4 (1997), s. 139–166; Jarosław Jarzewicz, Alicja Karłowska-Kamzowa, Barbara Trelińska, *Gotyckie spizowe płyty nagrobne w Polsce. Studia o formie i treściach ideowych* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 1998), kat. nr XIX, s. 89–90; Stanisław Czekalski, „Kallimach i ojcowie Kościoła. Przyczynek do badań nad genezą artystyczną epitafium Filipa Buonaccorsi”, *Artium Quaestiones* 12 (2001), s. 5–24; Monika Kokoszka, „Ikonografia bordiury płyty nagrobnej Kallimacha i treści ideowe tego dzieła”, *Rocznik Krakowski* 68 (2002), s. 75–103.

40. Jopek, „Veit Stoss and the Origins of Collecting of Small-Scale Sculpture Before 1500”, s. 67–70.

BIBLIOGRAFIA

Albrecht, Claudia. *Stilkritische Studien zum mittleren Werk des Veit Stoss, unter besonderer Berücksichtigung der Volckamer-Stiftung*. Würzburg: Ergon Verlag, 1997.

Boeck, Wilhelm. „Der Rottweiler Kruzifix und Veit Stoß”. *Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg – Organ der Staatlichen Ämter für Denkmalpflege* 2–3 (1959): 61–67.

Czekalski, Stanisław. „Kallimach i ojcowie Kościoła. Przyczynek do badań nad genezą artystyczną epitafium Filipa Buonaccorsi”. *Artium Quaestiones* 12 (2001): 5–24.

Dettloff, Szczęśny. „Kamienny krucyfiks Wita Stwosza w krakowskim kościele Mariackim”. *Dawna Sztuka* 2, nr 1 (1939): 59–63.

Dettloff, Szczęśny. *Wit Stosz*, t. 1. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961.

Dettloff, Szczęśny. „Ze studiów nad sztuką Wita Stosza. Późnogotyckie krucyfiksy krakowskie”. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 11, nr 1–2 (1949): 29–42.

Dziechdziałuk, Bogna. „Mały drewniany krucyfiks «Stwoszowski» w krakowskim Muzeum Narodowym. Zagadnienie funkcji”. *Folia Historiae Artium* 25 (1989): 129–142.

- Gadomski, Jerzy. „Wit Stwosch w Krakowie – pytania bez odpowiedzi”. W: *Wokół Wita Stwosza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie*, redakcja Dobrosława Horzela, Adam Organisty, 53–63. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2005.
- Garbacik, Józef. *Kallimach jako dyplomata i polityk*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1948.
- Hauschke, Sven. *Die Grabdenkmäler Nürnberger Vischerwerkstatt 1453–1544*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2006.
- Horzela, Dobrosława. *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce około 1477–1489*. Kraków: Societas Vistulana, 2012.
- Janicki, Marek M. „Datowanie płyty nagrobnej Filipa Kallimacha”. *Studia Źródłoznawcze* 41 (2003): 19–43.
- Jarzewicz, Jarosław, Alicja Karłowska-Kamzowa, i Barbara Trelińska. *Gotyckie spiżowe płyty nagrobne w Polsce. Studia o formie i treściach ideowych*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 1998.
- Jopek, Norbert. *German Sculpture 1430–1540. A Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*. London: Victoria & Albert Publications, 2002.
- Jopek, Norbert. „Veit Stoss and the Origins of Collecting of Small-Scale Sculpture Before 1500”. *Renaissance Studies* 24, nr 1 (2020): 56–70.
- Jurkowlanec, Grażyna. „The Slacker Crucifix in St. Mary’s Church in Cracow: Cult and Craft”. W: *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie, 19–22 maja 2005*, redakcja Dobrosława Horzela, Adam Organisty, 349–356. Kraków: Muzeum Narodowe, 2006.
- Jurkowlanec, Tadeusz, i Piotr Skubiszewski. „The Tomb of Piotr of Bnin in Włocławek. A Study in Form”. *Artibus et Historiae* 44, nr 88 (2023): 9–54.
- Kahsnitz, Rainer. *Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*. München: Hirmer Verlag, 2005.
- Kahsnitz, Rainer. „Veit Stoß, der Meister der Kruzifixe”. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 49–50 (1995–1996): 123–179.
- Kokoszka, Monika. „Ikonografia bordiury płyty nagrobnej Kallimacha i treści ideowe tego dzieła”. *Rocznik Krakowski* 68 (2002): 75–103.
- Kopera, Feliks. „Wit Stwosch w Krakowie”. *Rocznik Krakowski* 10 (1907): 1–125.
- Król, Mateusz. „Cech malarzy krakowskich w świetle statutu z 1490 roku”. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace historyczne* 142, z. 1 (2015): 79–98.
- Król, Mateusz. *Cechy krakowskie w XIV–XVI wieku*. Kraków: Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, 2023.
- Kumaniecki, Kazimierz. *Twórczość poetycka Filipa Kallimacha*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953.
- Loßnitzer, Max. *Veit Stoß. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*. Leipzig: Verlag Julius Zeitler, 1912.
- Łodyńska-Kosińska, Maria. „Kilka uwag o krucyfiksie Mariackim Wita Stwosza (w związku z artykułem Pawła Pencakowskiego)”. *Biuletyn Historii Sztuki* 49, nr 3–4 (1987): 49–81.
- Łodyńska-Kosińska, Maria. *Stwosch. Lata krakowskie (1477–1496)*. Warszawa: Instytutu Sztuki PAN, 1998.
- Mazurczak, Urszula M. „Zur Problematik des Motivs des «Gehlerten im Atelier» am Beispiel des Porträts von Filippo Buonaccorsi auf dem Epitaphium in der Krakauer Dominikanerkirche”. *Roczniki Humanistyczne* 45, z. 4 (1997): 139–166.
- Müller, Theodor Carl. „Veit Stoß. Zur Geltung seiner Werke im 17. Jahrhundert”. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 9 (1942): 191–202.
- Olszewski, Andrzej M. „Ikonografia małopolskiej drewnianej rzeźby gotyckiej. Uwagi statystyczne”. W: *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, redakcja Teresa Kulak, 271–280. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998.
- Olszewski, Andrzej M. „Małopolskie krucyfiksy gotyckie”. *Biuletyn Historii Sztuki* 29, nr 4 (1967): 567–570.
- Olszewski, Andrzej M. „Problem Stwoschowskiej grupy Ukrzyżowania w kościele Mariackim w Krakowie”. *Biuletyn Historii Sztuki* 51, nr 1 (1989): 70–73.
- Olszewski, Andrzej M. „Wpływy sztuki Wita Stwosza w Polsce i na Słowacji”. W: *Wit Stwosch w Krakowie*, redakcja Lech Kalinowski, Franciszek Stopot, 62–72. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987.
- Olszewski, Andrzej M. „Ze studiów nad oddziaływaniem twórczości Wita Stwosza na rzeźbę małopolską”. *Biuletyn Historii Sztuki* 28, nr 1 (1966): 97–98.
- Opioło, Bożena. „Konserwacja płyty epitafijnej Kallimacha”. W: *Sztuka w kręgu klasztoru krakowskich dominikanów. Nowe studia*, redakcja Anna Markiewicz, Marcin Szyma, Marek Walczak, 459–474. Kraków: Societas Vistulana, 2024.
- Pencakowski, Paweł. „Kamienny krucyfiks Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie”. *Folia Historiae Artium* 22 (1986): 49–81.
- Perzanowska, Agnieszka. „Cracovia – urbs litterarum studiis ornata. Kultura umysłowa w Krakowie u schyłku średniowiecza”. W: *Wit Stwosch w Krakowie*, redakcja Lech Kalinowski, Franciszek Stopot, 73–86. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987.
- Przybyszewski, Bolesław. „Nieznane archiwalia dotyczące Wita Stwosza”. *Biuletyn Historii Sztuki* 14, nr 1 (1952): 62–66.
- Rasmussen, Jörg. „Zum kleinplastischen Werk des Veit Stoss”. *Pantheon* 34 (1976): 108–114.
- Roller, Stefan. „Kruzifix”. W: *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, redakcja Stefan Roller, 360–363. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011.

- Sigmund, Marta. „Badania dendrologiczne drewna używanego w rzeźbach średniowiecznych na terenie Małopolski”. *Ochrona Zabytków* 21, nr 4 (1968): 28–34.
- Skubiszewski, Piotr. „Obraz człowieka w nagrobku Kallimacha”. W: *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym*, redakcja Roman Michałowski, 213–236. Warszawa: DiG, 1997.
- Starnawski Jerzy. „Sodalitas Litteraria Vistulana. Nikłe świadectwa o działalności Towarzystwa w świetle korespondencji Celtisa”. *Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie* 24 (1987): 59–68.
- Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, t. 3. Redakcja Andreas Tacke. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018.
- Stępień, Robert. „Cystersi jędrzejowscy po kasacie opactwa w 1819 r. Studium biograficzne, cz. 1”. *Saeculum Christianum* 30, nr 1 (2023): 200–212.
- Szyma, Marcin. „Where is the Burial Place of Filippo Buonaccorsi, Called Callimachus? From the Research on the Topography of the Dominican Church in Cracow”. W: *Epigraphica & Sepulcralia. Forum epigraficznych a sepulkralnich studii*, t. 7, red. Jiří Roháček, 59–78. Praha: Artefactum – Ústav dějin umění Akademie věd České Republiky, 2016.
- Ulewicz, Tadeusz. „Życie literackie w Krakowie i Małopolsce doby Renesansu (sprawa środowisk i «towarzystw» literackich)”. W: *Cracovia litterarum. Kultura umysłowa i literacka Krakowa i Małopolski w dobie Renesansu. Księga zbiorowa Międzynarodowej Sesji Naukowej w czterechsetlecie zgonu Jana Kochanowskiego (w Krakowie, 10–13 października 1984 r.)*, redakcja Tadeusz Ulewicz, 167–198. Wrocław–Kraków–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991.
- Walanus, Wojciech. „Henryk Slacker – fundator kamiennego krucyfiks w kościele Mariackim”. *Folia Historiae Artium* 12 (2009): 67–86.
- Walanus, Wojciech, i Elżbieta Zygier. „Chrystus Ukrzyżowany”. W: *Wokół Wita Stwosza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie*, redakcja Dobrosława Horzela, Adam Organisty, 75–78. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2005.
- Walczak, Marek. „The King in Red. Once Again About the Iconography of the Tomb of Casimir IV Jagiellon (1492), by Veit Stoss”. *Arte Medievale* 14 (2024): 21–36.
- Walczak, Marek. „«Umierający król». U źródeł formuły ikonograficznej nagrobka Kazimierza IV Jagiellończyka (1492)”. W: *Jagiellonowie i ich świat. Polityka kościelna i praktyki religijne Jagiellonów*, redakcja Bożena Czwojdrak, Jerzy Sperka, Piotr Węcowski, 73–90. Kraków: Societas Vistulana, 2020.
- Weniger, Matthias. „Virtuosity for Connoisseurs: The First Small Crucifix by Veit Stoss Resurfaces”. *The Getty Research Journal* 16 (2022): 19–40.
- Wokół Wita Stwosza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie*, redakcja Dobrosława Horzela, Adam Organisty. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2005.
- Zdanek, Maciej. *Jędrzejów w wiekach średnich*. Kraków: Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”, 2022.
- Zdanek, Maciej. „Klasztor cystersów w Jędrzejowie w drugiej połowie XV wieku. Rządy opackie Mikołaja Odrowąża z Rembieszyc 1448–1496”. *Roczniki Historyczne* 78 (2012): 127–151.

SUMMARY

The Crucified Christ in the Cistercian Abbey of Mogiła – An Overlooked Work by Veit Stoss by Dobrosława Horzela, Marek Walczak

A Late-Gothic crucifix, hitherto unknown to scholars, carved of pearwood (*Pyrus L.*) and measuring 54 cm in length, has survived in the Cistercian Abbey church in Mogiła near Cracow. The arms of the figure, glued to the surface of the shoulders, as well as the tip of the loincloth fabric at Christ's right hip, were replaced at an unspecified time. The other end of the loincloth fabric, at the left hip, was re-carved, and the ground and paint layers were removed so thoroughly that only their very small remnants could be identified in unexposed areas. In order to obliterate numerous small openings – holes bored by woodworms – the surface was polished and chiselled, and the resulting disfiguration with unnatural rounded protuberances is visible especially on the calves. Some holes bored by woodworms were filled in with filler, and the thus “renovated” figure was uniformly covered with dark brown stain and coated with a layer of synthetic varnish. In spite of

having undergone extensive alterations, the figure reveals an excellent workmanship. What is particularly striking is the consistency of its expression, with the dominant features of serenity and calmness, resulting from all of its constituent elements: the slim and delicate build of the body as well as the tiny face, devoid of any signs of suffering. The above apparently contrasted with the original form of the loincloth, whose ends must have been whirling sideways. Correct rendering of the anatomy and precision of execution of the tiny details – such as the network of veins softly traced under the skin, the subtle creases on the face, wrinkled skin on the knees and heels, as well as the finely carved undulating locks of hair and minute furrows of the loincloth fabric – are all characteristic of a work of an outstanding woodcarver. Pearwood is a hard species of wood whose handling requires a high degree of skill from the carver, and was a material of choice of accomplished woodcarvers who wanted to produce small-sized figures aimed to impress with their virtuosity of execution, intended for an elite group of connoisseurs capable of appreciating the skill needed to carve them. A figure of the Crucified Christ ascribed to Veit Stoss, recently acquired for the collection of the J. Paul Getty Museum in Los Angeles, is a prime example of such a masterful, elaborately carved piece. Results of a comparative stylistic analysis of the two figures indicate that the crucifix at Mogiła should be ascribed to the same woodcarver as the Getty Museum piece and be dated to a period shortly before Veit Stoss's departure from Cracow and return to Nuremberg in 1496. Most of Central-European woodcarving workshops in the fifteenth and early sixteenth centuries developed standardized and repetitive models, and an experienced researcher is usually able to immediately identify the works of a given workshop. Yet, standardized artistic production was not a strategy employed by Veit Stoss, whose undisputed oeuvre encompasses five crucifixes: one of stone, commissioned by Heinrich Slacker, in St Mary's church in Cracow (before 1496), and four wooden figures – in the church of Ognissanti in Florence (early sixteenth century), from the Hospital of the Holy Spirit in Nuremberg (currently in the Germanisches Nationalmuseum, c. 1510–1513), and in the Nuremberg churches of St Lawrence (c. 1516) and of St Sebald (1520). A number of other sculptures has been ascribed to the master, with varying degree of agreement among scholars. There are three crucifixes among the hitherto considered whose attribution to Stoss may be accepted: the so-called small crucifix in the National Museum in Cracow (as an early work, from around 1480), and the crucifixes at Iwanowice (1495) and in the J. Paul Getty Museum in Los Angeles (most likely before 1496). A reciprocal comparison of these works leads to a simple conclusion: Veit Stoss was not interested in repetition. The crucifix at Mogiła repeats some devices known from Stoss's other works, executed mostly in the early period of his work in Cracow (1477–1496), but other features are original (e.g. the absence of emphasis on the hip bones and placing the crown of thorns on the top of the head, revealing the forehead). The discovery of the figure at Mogiła is an important argument corroborating Norbert Jopek's claim that the Nuremberg master had executed small-size, masterfully carved "collector's pieces" as early as during his stay in Cracow. It contradicts, however, the assertion of Matthias Weniger who – contrary to conclusions of the stylistic analysis – has dated the Los Angeles figure as late as the beginning of the sixteenth century, assuming that there were no sufficiently educated recipients in Cracow who would have been able to appreciate the virtuosity of such miniature artworks.

Translated by Joanna Wolańska

BIOGRAPHICAL NOTES

Dobrosława Horzela PhD(habil.) is an assistant professor in the Department of Medieval and Byzantine Art History at the Institute of Art History of the Jagiellonian University, and the secretary of the Corpus Vitrearum International. Her research focuses on the late Gothic art in Central Europe, mainly on sculpture and stained glass. She was the co-curator of the *Wokół Wita Stwosza* (2004) and the curator of the *Cud światła* (2020) exhibitions in the National Museum in Cracow.

Prof. Marek Walczak PhD(habil.) is the Head of the Department of Medieval and Byzantine Art History at the Institute of Art History of the Jagiellonian University. His research interests revolve around issues in medieval and early modern art with special focus on Cracow. He is the co-curator of the exhibitions: *Mistrz i Katarzyna: Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa* (National Museum in Cracow, 2018) and *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie około roku 1600* (Wawel Royal Castle, 2023), as well as the author of the script and the curator of the permanent exhibition at the Dominican Museum in the Holy Trinity convent in Cracow.

NOTY BIOGRAFICZNE

Dr hab. Dobrosława Horzela, adiunkt w Zakładzie historii sztuki średniowiecznej i bizantyńskiej w Instytucie Historii Sztuki UJ, sekretarz Corpus Vitrearum International. Jej badania koncentrują się na sztuce późnego gotyku w Europie Środkowej, głównie rzeźbie i malarstwie witrażowym. Współautorka wystawy *Wokół Wita Stwosza* (Muzeum Narodowe w Krakowie, 2004) i autorka wystawy *Cud światła* (tamże, 2020).

Prof. dr hab. Marek Walczak, kierownik Zakładu historii sztuki średniowiecznej i bizantyńskiej w Instytucie Historii Sztuki UJ. Zajmuje się sztuką średniowieczną oraz nowożytną ze szczególnym uwzględnieniem Krakowa. Współautor wystaw *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa* (Muzeum Narodowe w Krakowie, 2018) oraz *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie około roku 1600* (Zamek Królewski na Wawelu, 2023), autor scenariusza i kurator ekspozycji stałej w Muzeum Dominikanów w krakowskim konwencie Trójcy Świętej.