Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

DOI: 10.17951/l/2017.15.1.7

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XV, 1 SECTIO L 2017

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Patrycja Łobodzińska

Crucifixus dolorosus *z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu*[1]

Crucifixus dolorosus from Corpus-Christi Church in Wrocław

Krucyfiks uznawany za pochodzący z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu, należącego niegdyś do zakonu joannitów, jest świadectwem XIV-wiecznego myślenia o Synu Bożym i jego zbawczej ofierze. Jest dokumentem chrześcijańskiej duchowości tamtego czasu, ale także – jako rzeźba – wpisuje się w ciąg rozwojowy sztuk plastycznych w średniowieczu. Uwzględniają go niemal wszystkie polskie opracowania dziejów sztuki dawnej[2], zwracali na niego także uwagę badacze zagraniczni[3].

[1] Podstawą niniejszego artykułu jest: P. Łobodzińska, *„Crucifixus dolorosus" z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Adama S. Labudy, Poznań 2014, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pragnę podziękować Prof. Adamowi S. Labudzie i recenzentowi pracy, Prof. Jarosławowi Jarzewiczowi za okazaną mi pomoc i cenne uwagi.

[2] Zob. np.: T. Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*, Katowice 1948; *Sztuka Wrocławia*, red. T. Broniewski, M. Zlat, Wrocław 1967; J. Kębłowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976; T. Dobrzeniecki, *Rzeźba sakralna w Polsce*, Warszawa 1980; A. Ziomecka, *Materiały do drewnianej rzeźby XIV wieku na Śląsku*, [w:] *Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku. Studia i materiały*, t. 3, red. A. Karłowska-Kamzowa, Wrocław 1990, s. 7-56; *Sztuka polska*, t. 2: *Gotyk*, red. S. Skibiński, K. Zalewska-Lorkiewicz, Warszawa 2010, s. 319-321.

[3] Zob. np.: E. Wiese, *Ein Mystiker-Kruzifixus in Breslau*, „Der Cicerone" 1922, nr 14, s. 32--35; *idem*, *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, Lipsk 1923;

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

Rzeźba jest różnie datowana: od drugiej do czwartej ćwierci XIV wieku[4]. Literatura naukowa na jej temat nie sięga dalej niż do początku XX stulecia. Udokumentowana historia obiektu uchwytna jest dopiero od 1862 roku[5], a podstawowymi przesłankami do jej rekonstrukcji są informacje zawarte w przedwojennych artykułach i powojennych katalogach wystaw.

Krucyfiks wrocławski został znaleziony w 1908 roku „auf dem Boden"[6] w północnej nawie kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu, skąd przeniesiono go do magazynu Muzeum Diecezjalnego, by w 1921 roku, za sprawą Alfonsa Nowacka, włączyć go do stałej ekspozycji[7]. Po II wojnie światowej, w 1946 roku, obiekt przeniesiono do warszawskiego gmachu Muzeum Narodowego, gdzie znajduje się po dziś dzień[8].

Kiedy rzeźba trafiła do wrocławskiego Muzeum Diecezjalnego, figura Chrystusa przytwierdzona była do krzyża o formie łacińskiej. Już wówczas jednak pojawiły się przypuszczenia, że pierwotny krzyż miał kształt widlasty[9].

D. Frey, *Der Mystiker-Kruzifixus im Breslau Diözesanmuseum*, „Schlesische Heimatpflege" 1935, nr 1, s. 3-18; G. de Francovich, *L'orgine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana" 1938, nr 2, s. 143-263; M. von Alemann-Schwartz, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Bonn 1976; G. Hoffmann, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*, Worms 2006. Krucyfiks pokazywany był także na europejskich wystawach: H. Braune, E. Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Austellung in Breslau*, Lipsk 1926; A. Pankiewicz, nota katalogowa [w:] *Die Parler und schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, t. 2, Kolonia 1978, s. 469-467; wystawa *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau*, Wiedeń 2007; wystawa *Das Heilige und der Leib*, Baden-Baden 2005.

[4] Erich Wiese: około 1400 (Wiese, *Ein Mystiker-Kruzifixus...*), jednak w późniejszych publikacjach uściśla datowanie i wskazuje czas przed 1400 (*idem*, *Schlesische Plastik...*, s. 49; Braune, Wiese, *op. cit.*, s. 18); Landsberger: druga połowa XIV wieku (F. Landsberger, *Besprechungen*, „Jahrbuch für Kunstwissenschaft" 1924/25, s. 67-69); Alfons Nowack: przed 1400 (A. Nowack, *Führer durch das Erzbischöfliches Diözesanmuseum Breslau*, Breslau 1932); Dagobert Frey: 1350-1360 (Frey, *op. cit.*); Geza de Francovich: 1330-1350 (Francovich de, *op. cit.*, s. 218-219); Monika von Alemann-Schwartz: 1350-1360 (Alemann-Schwartz von, *op. cit.*, s. 404).

[5] [Za:] Wiese, *Ein Mystiker-Kruzifixus...*, s. 32.

[6] *Ibid.*, s. 32; Nowack, *op. cit.* Obaj autorzy posługują się stwierdzeniem: „auf dem Boden". Kwestia pierwotnego miejsca, w którym znajdował się krucyfiks, nie jest pewna; Lansberger podaje, że stał on na emporze organowej, jednak było to zapewne miejsce wtórne; Landsberger, *op. cit.*, s. 67-69.

[7] [Za:] Wiese, *Ein Mystiker-Kruzifixus...*, s. 32.

[8] Numer katalogowy: Śr.5.

[9] *Ibid.*; Nowack, *op. cit.*; *Muzeum Narodowe w Warszawie. Przewodnik po galeriach stałych i zbiorach studyjnych*, red. K. Murawska-Muthesius, D. Folga-Januszewska, Warszawa 2006, s. 105. Na temat symboliki takiej formy krzyża zob.: T. Dobrzeniecki, *«Crucifixus dolorosus». Christus*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

Rekonstrukcję potencjalnej jego formy podjęto po wojnie, a obecnie, po remoncie Galerii Sztuki Średniowiecznej, zawieszono rzeźbę na tle metalowej konstrukcji nawiązującej formą do litery Y, którą wyposażono w wycięcie w miejscu bioder podyktowane wymogami konserwatorskimi (zob. il. 1). Zabieg ten miał na celu zapewnienie figurze jak największej liczby punktów podparcia, ponieważ materiał jej podłoża jest mocno osłabiony, a jej konstrukcja nie jest już tak stabilna, jak pierwotnie. Rzeźba umocowana jest do metalowego krzyża w czterech punktach za pomocą masywnych gwoździ w dłoniach i stopach oraz w centralnym punkcie pleców. Od lat siedemdziesiątych XX wieku przeprowadzano nieliczne zabiegi konserwatorskie figury, we wrześniu 2015 roku natomiast wykonano jej badania technologiczne[10].

Materiałem, z którego wykonano zasadniczą część rzeźby, jest drewno lipowe[11], jednak nie jeden kawałek, gdyż w osobnych blokach wybrano korpus wraz z nogami i ręce figury. Jej plecy, w porównaniu z bogato opracowaną częścią przednią, są wydrążone[12] i pozbawione rzeźbiarskiego wykończenia. Sylwetka jawi się tu jako spłaszczona, jakby „ścięta". Zarówno tę część, jak i pozostałe partie korpusu oraz kończyny pokryte są warstwą płótna, na którą nałożono kredowy grunt[13] z klejem glutynowym, będący podkładem pod polichromię, stanowiący równocześnie masę plastyczną, w której uformowane są drobne detale rzeźbiarskie[14]. Ręce i nogi figury oplata osadzony w gruncie sznur, widoczny w partiach kończyn tam, gdzie polichromia uległa zniszczeniu (zob. il. 2).

Korona cierniowa, wykonana z naturalnej gałązki szakłaku[15], jest kilkakrotnie skręcona. Nie stanowi ona jednak integralnego elementu rzeźby, jest nasadzona i podtrzymywana przez metalowe gwoździe tkwiące w głowie figury. Na czubku

---

am Lebensbaum im Nationalmuseum Warschau, „Bulletin de Musee National de Varsovie", 1994, nr 35, s.1-19.

[10] Opracowanie budowy technologicznej w zakresie stratygrafii warstw malarskich, identyfikacji pigmentów oraz analiz wybranych spoiw malarskich metodą FTIR wykonane zostało przez dr inż. Joannę Kurkowską (analiza spoiw) oraz mgr inż. Elżbietę Jerzewską (stratygrafie, identyfikacja pigmentów).

[11] Zob. m.in: Dobrzeniecki, *op. cit.*, il. 81; Pankiewicz, *op. cit.*

[12] Zob.: Wiese, *Ein Mystiker-Kruzifixus...*, s. 32; zabieg wydrążania pleców był typowy dla figur drewnianych, ponieważ zapobiegał pękaniu drewna; P. Migasiewicz, *Treści i funkcje figury Chrystusa w klasztorze Klarysek w Krakowie*, „Ikonotheka" 2004, nr 17, s. 37.

[13] Był to zabieg typowy dla rzeźby w drewnie lipowym, ponieważ płótno lepiej wchłaniało grunt, co z kolei wpływało na większą trwałość polichromii; zob.: M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven 1980, s. 41.

[14] Alemann-Schwartz von, *op. cit*.

[15] Niem. *Kreuzdorn*; Wiese, *Ein Mystiker-Kruzifixus...*, s. 32. Zdaniem Nowacka korona pochodzi z czasów baroku; Nowack, *op. cit.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

głowy znajduje się ponadto niewielki otwór pomocniczy o średnicy i głębokości 1-1,5 cm, który powstał na potrzeby mocowania kolca drewna do obróbki na czas opracowywania snycerskiego[16] (zob. il. 3).

Erich Wiese, opisując w latach dwudziestych XX wieku wrocławski krucyfiks, stwierdził, że polichromia jest oryginalna, ale mocno zabrudzona[17]. Za główny kolor, którym pokryto ciało Ukrzyżowanego, uznał on przechodzącą w odcień zielono-szary biel. W dokumentacji Muzeum Narodowego nie ma opisów stanu przed i po zabiegach konserwatorskich; wszystkie prace, którym poddawano rzeźbę, miały jedynie charakter zachowawczy, podczas nich figura została oczyszczona z warstwy kurzu i brudu. Obecnie w kolorystyce ciała Chrystusa dominuje odcień jasnoszary, niemalże perłowy, przywodzący na myśl kolor alabastru lub kości słoniowej. W podobnych tonach utrzymane jest perizonium ze złotą bordiurą i kolorem niebieskim na rewersie tkaniny. Zastosowanie współmiernej kolorystyki sprawia wrażenie, jakby ciało i tkanina je okrywająca zlewały się ze sobą. Ich jasna barwa silnie kontrastuje z ciemnobrązowym kolorem włosów i zarostu oraz ciemnym odcieniem krwi, która wylewa się z ran w boku, dłoniach i stopach. Rzeźba naznaczona jest ponadto pociągnięciami jasnoczerwonej farby.

Zarówno forma, jak i dramatyczna wymowa pozwalały badaczom na osadzenie krucyfiksu wrocławskiego w grupie figur Ukrzyżowanego zaliczanych do typu *crucifixus dolorosus*[18], który pojawia się w sztuce europejskiej na początku XIV wieku i trwa do około 1390 roku.

[16] Marcin Wisłocki w artykule z 1993 roku sugerował, że z tyłu głowy Ukrzyżowanego znajduje się wydrążony otwór na „relikwię lub raczej hostię"; M. Wisłocki, *XIV-wieczne krucyfiksy na Śląsku*, „Dzieła i Interpretacje" 1993, nr 1, s. 18. Z tyłu głowy brak jednak takiego otworu, a Wisłocki najprawdopodobniej uznał za *reservaculum* niewielki otwór na czubku głowy, który jest zbyt mały, by pomieścić hostię, a którego przeznaczenie miało czysto warsztatowy charakter. Taki otwór, powstały najprawdopodobniej na potrzeby mocowania kolca, posiada wiele średniowiecznych figur drewnianych, niektóre z nich były czopowane, inne pozostawiano, jak w przypadku krucyfiksu z kościoła Bożego Ciała czy np. rzeźby Ukrzyżowanego z Kendenich.

[17] Wiese, *Ein Mystiker-Kruzifixus*..., s. 32; badania wykonane w 2015 roku (zob. przyp. 9) dowodzą jednak, że polichromia nie jest oryginalna.

[18] Badacze zajmujący się wrocławskim krucyfiksem są zgodni co do jego przyporządkowania do tej grupy, zob.: *ibid*., s. 32; Frey *op. cit.*, s. 3; Francovich de, *op. cit.*, s. 218-219; Alemann-Schwartz von, *op. cit.*, s. 493-404; Kębłowski, *op. cit.*, s. 124; Z. Krzymulska-Fafius, *Krucyfiks mityczny z Ciećmierza*, „Rocznik Historii Sztuki" 1988, t. 17, s. 63-71; Wisłocki, *op. cit.*, s. 10-11.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

Wykształcenie się typu *crucifixus dolorosus* związane jest jednak z trudną do wyjaśnienia genezą[19]. Zarówno Fritz Witte,[20] jak i Wiese[21] wskazywali na Nadrenię jako źródło krucyfiksów bolesnych. Inny pogląd przedstawili Géza de Francovich[22] i Pavel Kalina[23], którzy wywodzili ten typ przedstawień ze sztuki włoskiej. Francovich poszukiwał źródeł w malarstwie książkowym i rzeźbie z końca XIII wieku, Kalina natomiast konstatował, iż autor figury kolońskiej musiał znać twórczość Pisanich[24]. Wyraz dolorystyczny tych rzeźb wiązał on z ich „drastyczną" polichromią, którą – jak podawał – łączyć należy z wpływem pobożności promowanej przez zakon dominikanów[25].

Nazwa wspólna dla tego zespołu o niepewnej genezie dotyczy grupy wyobrażeń gotyckich, w których podkreślone jest cierpienie Ukrzyżowanego, potęgowane przez tendencję do ukazania wyniszczonego ciała, przez wychudzoną formę korpusu i bolesną fizjonomię. *Christus patiens* jest tu zwieszony z krzyża. Jego sylwetka przypomina ciało ludzkie, utrudzone i zwiotczałe – ciało martwej osoby[26]. Ręce figur zaliczanych do tej grupy są najczęściej załamane w partii łokci bądź wygięte na kształt łuku, widoczny jest silny kontrast pomiędzy modelowaniem nabrzmiałej klatki piersiowej i zapadniętego brzucha[27]. Całe ciało naznaczone jest przez rany i guzy, z których wypływa krew, obfita w obrębie ran przy gwoździach i w boku. Z „podziurkowanego" korpusu i kończyn wypływają drobne, delikatnie zaznaczone czerwone stróżki. W rzeźbach tych często łączono ze sobą różne materiały (drewno, płótno, sznur), a zagruntowaną powierzchnię traktowano w sposób plastyczny i barwny[28].

---

[19] R. Kaczmarek, *Pietá z kościoła klasztornego w Lubiążu*, [w:] *Opactwo Cystersów w Lubiążu i artyści*, red. A. Kozieł, Wrocław 2008, s. 281.

[20] F. Witte, *Der große Kruzifixus in Maria im Kapitol zu Köln und sein Alter*, „Zeitschrift Für Christliche Kunst" 1911, nr 24, s. 357; *idem*, *Mistik und Kreuzesbild um 1300*, „Zeitschrift Für Christliche Kunst" 1920, nr 33, s. 117-124.

[21] Wiese, *Ein Mystiker-Kruzifixus...*, s. 32-35.

[22] Francovich de, *op. cit*., s. 145-261.

[23] P. Kalina, *Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origin of the "crucifixi dolorosa"*, "Atribus et Historiae" 2003, nr 47, s. 81-101.

[24] *Ibid.*, s. 85; na temat włoskich *crucifixi dolorosi* zob. również: G. Jurkowlaniec, *Od konserwacji dzieła do badania jego funkcji i recepcji. Współczesne badania nad późnośredniowieczną rzeźbą drewnianą Toskanii i Umbrii*, „Ikonotheka" 2004, nr 17, s. 208 i nast.

[25] Kalina, *op. cit.*, s. 89-93. O znaczeniu krucyfiksów Giovanniego Pisano dla formy znanej z kościoła na Kapitolu w Kolonii pisali również: Francovich de, *op. cit*., s. 1887, 227, 26-239; Hoffmann, *op. cit.*, s. 82, 98, 125 i nast.

[26] Por.: F. Witte, *Triumphkreuz des 13. Jahrhundert*, „Zeitschrift Für Christliche Kunst" 1921, nr 34, s. 107-109.

[27] Hoffmann, *op. cit.*, s. 15.

[28] Zob.: Alemann-Schwartz von, *op. cit.*, s. 61.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

Jednak mimo podkreślanej przez badaczy zgodności co do typu rzeźby wrocławska figura wyróżnia się na tle grupy *crucifixi dolorosi*, wykracza poza figury łączone z tym nurtem, stąd potrzeba odnalezienia cech z jednej strony analogicznych, z drugiej – dystynktywnych – dla zastosowanych w niej rozwiązań.

Figura wrocławska ukazuje Chrystusa rozpiętego na krzyżu. Jego smukłe ciało zakomponowane jest frontalnie w taki sposób, iż wydaje się ono bezwładnie zwieszone z krzyża i mocno ciążące ku ziemi. Ciało Ukrzyżowanego wisi na ukośnie rozpostartych ramionach w ten sposób, że cała jego figura przypomina swym układem literę Y, przy czym korpus postaci przechyla się ku prawej stronie, a moment zwieszenia podkreślony zostaje przez podkurczenie nóg. Są one mocno zgięte w kolanach i wysunięte do przodu. Głowa natomiast ukazana jest w widoku *en trois quarts*, zupełnie jakby po opadnięciu na ramię próbowała skierować się frontalnie w kierunku do widza (zob. il. 1).

Figura wyraźnie dzieli się na dwie różnie zakomponowane części. Niższa, od bioder w dół, jest zgodna z pionową belką krzyża. Cechuje się ona zwartością kompozycji oraz symetrią, która objawia się w układzie perizonium z dwoma wywiniętymi na zewnątrz krańcami, symetrycznie opadającymi po bokach bioder. Wrażenie równowagi tej części rzeźby wprowadzają ponadto gałki stawów kolanowych osadzone na tej samej wysokości oraz stopy przebite jednym gwoździem, usytuowane jedna za drugą w ten sposób, iż przy oglądzie frontalnym lewa jest zupełnie zakryta. Nogi są mocno ugięte i sprawiają wrażenie zbyt krótkich w stosunku do tułowia. Zakomponowanie tej części postaci na kształt figury odwróconego trójkąta sprawia, że stanowi ona wizualną podporę dla partii górnej – od bioder w górę – znacznie bardziej dynamicznej. Wrażenie to spowodowane jest przez silny i gwałtowny sposób wygięcia korpusu Chrystusa w prawą stronę, który burzy symetrię układu ramion. Lewe, mocno naprężone, styka się z pionową belką krzyża niemalże pod kątem prostym, prawe zaś stromo opada, a część barku zakryta zostaje przez głowę Ukrzyżowanego. Tors przechyla się ku prawej stronie, a wrażenie ciążenia wzmaga przechylona w tym kierunku głowa. Jest ona delikatnie odwrócona ku przodowi, dzięki czemu dostrzegalne staje się oblicze Chrystusa.

To twarz człowieka martwego o wydźwięku wstrząsającym, która nosi ślady ostatniego, kulminacyjnego momentu konania. Jest ona kształtowana ze zrozumieniem dla mimiki, ma potężne psychologiczne działanie i pogłębia wrażenie cierpienia (zob. il. 4).

Twarz o kształcie owalu jest pociągła i smukła, szersza w partii czoła, zakończona spiczastym koniuszkiem brody. Prawie gładką płaszczyznę lica z występującym przed nią długim i wąskim nosem pokrywa siatka zmarszczek, przebiegających płynnie od wewnętrznych krańców brwi, wzdłuż nosa, ku dolnym

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

krawędziom policzków, by ostatecznie przejść w kosmyki zarostu. Wycięcie tych bruzd wzmaga efekt wychudzenia postaci. Opuszczone oczy Chrystusa, osadzone pod wypukłymi i ściągniętymi w grymasie bólu brwiami, są zaznaczone na niemal płaskiej powierzchni zdecydowaną wąską kreską o intensywnej ciemnobrązowej barwie, tożsamej z kolorem włosów i zarostu.

Głęboko nasadzona na czoło korona cierniowa jest przyczyną wymodelowanych w gruncie rzeźbiarskim ran, które są źródłem licznych, gęsto i bezładnie rozmieszczonych stróżek krwi. Zogniskowane są one na czole, spływają na powieki i dalej – bruzdami – wzdłuż nosa ku zarostowi. Dolne powieki zdobią natomiast – i nie przypadkiem zdobią właśnie – drobne plastyczne kropelki krwawych łez, zakomponowane promieniście.

Rozchylone usta z widocznymi górnymi zębami i językiem okala ciemny zarost. Spływające symetrycznie po bokach ust pasma wąsów nakładają się na siebie, a ich koniuszki zawijają się wokół dolnej wargi i zdradzają grymas cierpienia. Partia brody modelowana jest miękko i płynnie, z niezwykłą dbałością o symetrię. Rowki zaznaczające poszczególne pasma zarostu układają się dekoracyjnie: po bokach żuchwy mają kształt falisty, na brodzie natomiast, tuż pod ustami, układają się w kształt koła. Włosy opadają po bokach twarzy, zaznaczając przy tym jej owal. Ich górna i tylna część nie jest plastycznie opracowana w bryle drewna, jest to jednak zupełnie niewidoczne pod ażurową koroną cierniową. Jedynie przednie kosmyki włosów ujęte są w faliście opadające pasma, zakończone w sposób spiczasty i lekko zawinięty, podobnie do wąsów. Poszczególne kosmyki zakrywające szyję i obojczyki rzeźbione są z finezją i – choć ich ostre kontury oraz wypolerowana płaszczyzna sugerują, że nasiąknęły potem i krwią – w ich układzie zawarty jest moment ozdobny i wysublimowany zarazem. Pukle opadają wzdłuż twarzy na szyję, klatkę piersiową oraz ramiona, przy czym te ostatnie są opracowane z mniejszą dbałością o realizm i płynnie przechodzą w niewymodelowaną, zaznaczoną jedynie tym samym kolorem, materię włosów z tyłu głowy. Fakt ten dowodzi, że zarówno twarz, jak i cała głowa Ukrzyżowanego winny być oglądana *en face*, ponieważ przy oglądzie profilowym lewej części figury oblicze Chrystusa jest ledwo widoczne, ukryte pod masą włosów, a widok prawej strony uniemożliwia zupełnie jego zobaczenie.

Na ukrytej niemal zupełnie pod masą włosów szyi, pod ciężarem opadającej głowy, napinają się ścięgna, które stykają się krawędziami z bardzo krótkim mostkiem. Szyja pokryta jest wymodelowanymi w bryle ciemnoczerwonymi kroplami krwi, spływającymi w nieładzie na górną część kosza klatki piersiowej. Pod kosmykami włosów, tuż nad prawym barkiem, zyskują one formę trójwymiarowych, plastycznych brył. Kruchą w budowie klatkę piersiową żłobią miękko rysowane szerokie płaszczyzny mięśni, przechodzące płynnie w płaty skóry nad barkami.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

Z tą samą delikatnością i kunsztem rysowane są ciągi żeber, płytkie i równomierne, zakończone nabrzmiałymi gałkami, które znaczą kształt, w którym osadzony jest brzuch. Bardzo silnym akcentem wizualnym jest w tej partii rana w prawym boku, szeroko rozwarta, zajmująca niemal całą przestrzeń od pleców do zakończeń żeber. Jej brzegi pokryte są zakrzepłą krwią, której wybroczyny układają się w ciasno zestawione krople, duże i grube, wydłużone i ciężko opadające.

Masa korpusu ginie prawie zupełnie pod siatką linii uwypuklających wątło zbudowany kosz klatki piersiowej, zapadły w męce brzuch jest natomiast opracowany w inny sposób. Jego wydłużona płaszczyzna przeorana została w poprzek głębokimi liniami przebiegającymi łukowato pomiędzy biodrami. Zwielokrotnienie tych bruzd potęguje efekt silnego nachylenia korpusu w stosunku do niższej partii ciała.

Wyprężenie ramion uwypuklone jest nie tylko poprzez ich rozciągnięcie pomiędzy belkami krzyża, lecz także przez delikatny zarys pozbawionych tkanki tłuszczowej, wzajemnie zachodzących na siebie mięśni. Subtelnie zaznaczone stawy łokciowe są zgięte, lekko załamane. „Chwytające" palce dłoni, opracowane z dbałością o realizm, wyginają się w skurczu śmierci. Ujęcie to koresponduje z modelunkiem korpusu i zdradza wyniszczenie postaci Chrystusa. Zupełnie inaczej potraktowane są nogi, stanowią one bowiem optyczną podporę dla ciała zwieszonego z krzyża. Zdają się mocno napierać na belkę, jakby szukały w niej oparcia dla ciężaru całej sylwetki.

Schematyzm w opracowaniu mięśni łydek kontrastuje z anatomiczną poprawnością palców stóp. Wyolbrzymiony nawis skórny na prawej stopie podkreślony jest wielkim gwoździem. Mimo różnic w modelunku kończyn górnych i dolnych można zauważyć cechy wspólne w kompozycji splotów żył, lekko występujących przed płaszczyznę, które układają się w dekoracyjne romby (zob. il. 5).

Wychudzone i skatowane ciało Chrystusa perforowane jest na całym korpusie i na kończynach przez drobne, gęsto rozmieszczone rany. Na klatce piersiowej oraz brzuchu przybierają one formę łukowatą, na nogach i rękach natomiast przypominają kształtem okrągłe guzy. Co znaczące, są one rozmieszczone regularnie, przy czym na korpusie występują z większą intensywnością. Z ran sączą się stróżki krwi, subtelnie zaznaczone jasnym odcieniem czerwieni, niekiedy bardzo okazałe (po bokach klatki piersiowej), innym razem znaczone szybkim i krótkim ruchem pędzla. Dostrzegalne są one także na rękach, tutaj jednak przyjmują formę długich, cienkich strumieni, spływających od dłoni ku ramionom. Krew na piszczelach i łydkach jest dziś niemal niewidoczna. Pod kolanami oraz pod potężnym gwoździem w partii stóp dostrzegalne są pełnoplastyczne krople krwi, przypominające swą formą i odcieniem te na szyi.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

Choć pod względem kolorystycznym ciało i perizonium korespondują ze sobą, faktura korpusu, subtelnego w dekoracyjności płynnych linii, kontrastuje z karbowaną materią tkaniny, cechującej się skomplikowanym układem zagnieceń. Otok przepaski zasadza się na biodrach Ukrzyżowanego, by opaść pod swym ciężarem tuż na podbrzuszu. Tkanina nie opina i nie określa figury, osadza się na kolanach, z których zwisa swobodnie. Widoczne z boku silne podkurczenie nóg powoduje, iż fałdy perizonium pod brzuchem i na udach układają się w stosunku do siebie pod kątami o różnej rozwartości, zaostrzającymi się ku dołowi. Na bokach bioder tkanina wywija się i zwisa mięsistymi festonami, „przyklejonymi" do całej struktury rzeźby, w długości swojej przekraczającymi linię kolan. Każdemu z tych zwisów właściwe są nieco inne konstelacje fałd. Kompozycja tkaniny na lewym biodrze jest zwarta i przypomina kształtem odwrócony trójkąt. Pionowe plisy układają się tu w drobne potoki, przecinające strukturę na całej długości. Krawędzie przepaski tworzą meander podkreślony kolorem niebieskim. Feston na prawym biodrze jest bardziej mięsisty i ułożony mniej regularnie. Tutaj także materię przecinają pionowe żłobki, jednak krawędzie tworzą gąszcz grzbietów o spiralnych układach, które ostatecznie łączą się, sugerując ciągłość tkaniny. Między kolanami Ukrzyżowanego uwidacznia się także fragment trzeciego festonu, dziś w znacznej części łamanego[29]. Rzeźbiarskie ukształtowanie przepaski i jej niebieski rewers kontrastujący z perłowym odcieniem ciała czynią z tej części rzeźby punkt o największym ciężarze optycznym.

Ogląd figury z profilu uzmysławia, jak silne jest przechylenie korpusu i głowy (zob. il. 6). Figura oglądana z boku przyjmuje formę „zygzaka", punktami styczności z belką krzyża są dłonie, lewa pięta oraz – zakomponowane w punkcie centralnym całego układu – biodra. Przechylony korpus z opadającą głową tworzy występ w stosunku do belki krzyża, taki sam, jak w przypadku podkurczonych nóg. Klatka piersiowa jest nabrzmiała w stosunku do brzucha, jednak linia przejścia od mostka, przez żebra, do bioder, jest płynna. Zapadnięty brzuch, żłobienia w partii klatki piersiowej i wydłużenie górnej partii ciała sprawiają wrażenie wątłości. Widok prawej strony figury ukazuje dodatkowe walory wizualne szeroko rozwartej rany w boku, z której wybroczyny krwi skierowane są prostopadle ku dołowi, przez co nie przylegają do zapadniętej części brzucha, lecz stanowią niejako samodzielny element. Tak plastyczne potraktowanie tego fragmentu rzeźby, niemal autonomicznego względem całej struktury ciała, zakrywa

[29] Na temat schematu perizonium z trzema festonami patrz: R. Kaczmarek, *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII – koniec XIV wieku)*, Wrocław 2008, s. 285.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

niewidoczną przy oglądzie frontalnym krew rozpryskująca się na fragmencie korpusu (zob. il. 7).

Frontalizm sylwetki Chrystusa z kościoła Bożego Ciała, symetria wyraźnie dostrzegalna w partii jego nóg, przechylenie ciała ku prawej stronie, jawią się jako cechy osobliwe, szczególnie na tle krucyfiksów dolorystycznych z grupy nadreńsko-westfalskiej[30]. Wczesne *crucifixi dolorosi*, datowane od przełomu XIII i XIV wieku do lat sześćdziesiątych XIV wieku, układem górnej części ciała powtarzają pion belki krzyża[31]. Korpus odchylony jest zazwyczaj delikatnie w przód, rzadziej w bok. W niektórych przypadkach symetrię burzy jedynie opadająca głowa[32]. Silne odchylenie ciała od pionowej osi krzyża, tak charakterystyczne dla krucyfiksu wrocławskiego, nie znajduje analogii w grupie krucyfiksów bolesnych. Układ nóg natomiast jest w większości figur z grupy potraktowany najczęściej asymetrycznie poprzez ugięcie prawego kolana bądź zakomponowanie fałd perizonium. Częstokroć obie nogi zwracają się ku prawej stronie[33] i układ ciała Ukrzyżowanego zakomponowany jest na kształt litery S[34]. W rejonie nadreńsko-westfalskim próżno szukać także figur, których kolana byłyby usytuowane na równej wysokości i głębokości, wyjątek stanowi jedynie figura z kościoła św. Jerzego w Kolonii (zob. il. 8), której gałki kolanowe zakomponowane są frontalnie i symetrycznie.

W przeciwieństwie do figur nadreńskich cechą tą odznaczają się niektóre krucyfiksy włoskie[35], czeskie oraz austriackie. Najbardziej zbliżony układ nóg do wrocławskiego krucyfiksu mają rzeźby z kościołów św. Ignacego w Jihlavie (zob. il. 9) i dominikanów w Friesach (zob. il. 10). Choć nogi Ukrzyżowanego nie są w tych wypadkach tak mocno podkurczone, a ich kolana są odsłonięte, to piszczele krzyżują się w ten sam sposób, przypominając literę X.

[30] Alemann-Schwartz von, *op. cit.*, s. 404.

[31] Np. krucyfiksy kolońskie z kościołów Najświętszej Marii Panny na Kapitolu i św. Seweryna, z Bocholt, Lage, Coesfeld, Haltern oraz Andernach; na temat krucyfiksu z Andernach zob.: F. Witte, *Kruzifixus aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. in Andernach*, „Zeitschrift Für Christliche Kunst" 1921, nr 34, s. 24-25.

[32] Np. krucyfiksy z Lage, Bergheim-Thorr. Figury datowane przez Francovicha na pierwszą tercję wieku XIV (z kościoła NMP na Kapitolu w Kolonii, z kościoła św. Seweryna w Kolonii i z Andernach; Francovich de, *op. cit*., s. 15, 185. Głowa bardzo mocno opada tu ku dołowi w ten sposób, że oblicze staje się niedostrzegalne.

[33] Zob.: krucyfiksy z Coesfeld, Hatern, z Borken.

[34] Jak w przypadku krucyfiksu z dawnej kaplicy Wszystkich Świętych w Kolonii (obecnie w kościele Najświętszej Marii Panny Królowej Pokoju [St. Maria vom Frieden]); Hoffmann, *op. cit.*, s. 174, il. 176.

[35] Np. krucyfiksy z katedry z Palermo, z kościołów św. Dominika w Orvieto i w Chioggi.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08



Ilustracja 1. Krucyfiks z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu, Ekspozycja Galerii Sztuki Średniowiecznej w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Ilustracja 2. Krucyfiks z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu, Ekspozycja Galerii Sztuki Średniowiecznej w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08



Ilustracja 3. Krucyfiks z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu, Ekspozycja Galerii Sztuki Średniowiecznej w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Ilustracja 4. Krucyfiks z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu, Ekspozycja Galerii Sztuki Średniowiecznej w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08



Ilustracja 5. Krucyfiks z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu,
Ekspozycja Galerii Sztuki Średniowiecznej w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Ilustracja 6. Krucyfiks z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu,
Ekspozycja Galerii Sztuki Średniowiecznej w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08



Ilustracja 7. Krucyfiks z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu,
Ekspozycja Galerii Sztuki Średniowiecznej w Muzeum Narodowym w Warszawie.

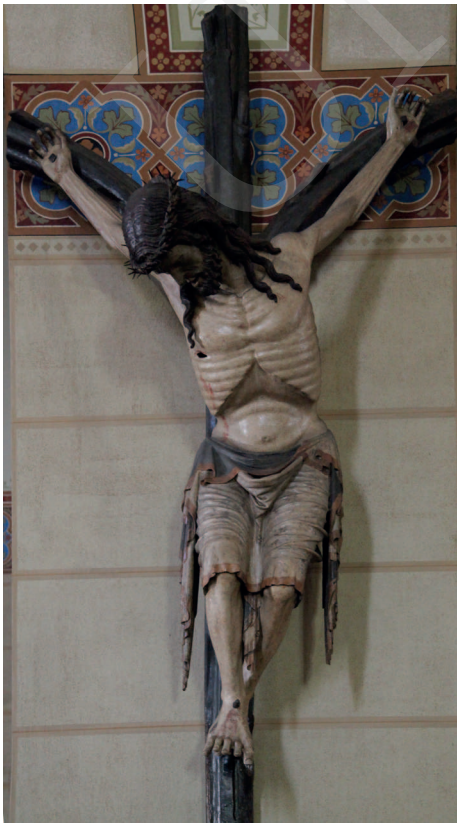


Ilustracja 8. Krucyfiks
z kościoła św. Jerzego w Kolonii.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

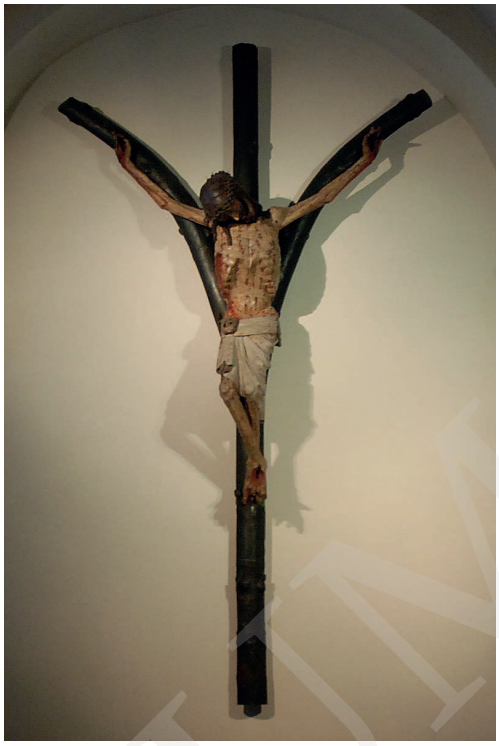


Ilustracja 9. Krucyfiks z kościoła św. Ignacego w Jihlavie.



Ilustracja 10. Krucyfiks z kościoła Dominikanów w Friesach.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08



Ilustracja 11. Krucyfiks z kościoła Najświętszej Marii Panny na Kapitolu w Kolonii.



Ilustracja 12. Krucyfiks z kościoła św. Sykstusa w Haltern.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08



Ilustracja 13. Krucyfiks z kościoła Najświętszej Marii Panny w Andernach.



Ilustracja 14. Krucyfiks z kościoła św. Andrzeja w Pistoi.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08



Ilustracja 15. Krucyfiks z kościoła św. Dominika w Orvieto.



Ilustracja 16. Krucyfiks z kościoła św. Seweryna w Kolonii.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08



Ilustracja 17. Krucyfiks z kościoła św. Jerzego w Bocholt.



Ilustracja 18. Pieta z Lubiąża, Ekspozycja Galerii Sztuki Średniowiecznej w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08



Ilustracja 19. Grupa Ukrzyżowania z kaplicy Dumlosych,
Ekspozycja Galerii Sztuki Średniowiecznej w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

Ukształtowanie klatki piersiowej Chrystusa z Wrocławia jest kolejnym elementem oryginalnym dla tej figury. Łukowato wygięty ku prawej stronie korpus, wydłużony i smukły, nie ma analogii wśród figur z terenu Niemiec, Austrii i Włoch. Są one bardziej masywne – nawet pomimo wychudzenia i różnicy głębokości między partią mostka i brzucha. W licznych figurach nadreńskich występuje mocno wymodelowany wyrostek mieczykowaty nadający klatce piersiowej M-kształtny wykrój, wzmagający wrażenie ostrości kształtów i linii. Moment ten w krucyfiksie z Wrocławia jest nieobecny, dzięki czemu rzeźba nabiera wyrazu płynności i delikatności.

W ciągu XIV wieku geometryczna stylizacja klatki piersiowej Ukrzyżowanego zmienia się na dwa sposoby. Z jednej strony ujęcie tej partii ciała zbliża się do poprawnego pod względem anatomicznym wyglądu ludzkiego korpusu[36], z drugiej – zyskuje na miękkości; kontrast szerokości klatki piersiowej i brzucha niwelowany jest na rzecz płynnego przejścia między nimi, a cały korpus staje się bardziej wydłużony[37]. Tę ostatnią zmianę poświadcza forma rzeźby z kościoła Bożego Ciała, w której klatka piersiowa – niegdyś ważny element przestrzenny rzeźb nadreńskich, dominujący wizualnie nad lekkim, jakby zwiewnym perizonium – zniwelowana zostaje optycznie przez łukowato okalającą brzuch, mięsiście i bogato drapowaną tkaninę przepaski.

Osobliwym przykładem takiego wydłużenia jest rzeźba Ukrzyżowanego z kościoła św. Szymona i Judy w Bergheim-Thorr[38], gdzie nabrzmienie klatki piersiowej zostało niemal zupełnie zniwelowane na rzecz płynności i miękkości kształtów bryły – zabieg ten jest zastosowany także w figurze wrocławskiej. Osobnym przykładem rozwiązania partii korpusu jest krucyfiks bolesny z kościoła Santa Maria Novella we Florencji[39]. Choć przylega on znacznie bardziej do pionowej belki krzyża i jest mniej przechylony ku prawej stronie, łączy go z figurą wrocławską płynne i delikatne zróżnicowanie głębokości między koszem klatki piersiowej a partią brzucha oraz nieznaczne pod względem głębokości wcięcie w pasie.

O ile miękkość poprowadzonych łukowato wykrojów żeber w krucyfiksie z Wrocławia ma swoje odpowiedniki w innych figurach z nurtu *crucifixi dolorosi*, o tyle kształt łuku żebrowego, poprowadzony wyraźnie łukowato, będący jakby częścią koła, nie znajduje podobnych sobie rozwiązań.

---

[36] Np. krucyfiks z kościoła pw. Marii Panny Królowej Pokoju w Kolonii (zob.: Hoffmann, *op. cit.*, il. 53-58, s. 64-67).

[37] Np. krucyfiksy z kościołów św. Agnieszki w Glimbach (zob.: *ibid*., il. 66-68, s. 70-71), św. Maurycego w Kolonii (zob.: *ibid*., il. 74, s. 77).

[38] Zob.: *ibid*., il. 75-79, s. 78-84.

[39] Zob.: *ibid*., il. 106, s. 109.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

Co ciekawe, mimo takiego układu ciała Ukrzyżowanego z Wrocławia, tył rzeźby nie jest opracowany (zarówno dolna partia ciała i perizonium, jak i górna). Zupełnie inaczej postępowano w przypadku figur nadreńskich[40]. Plecy Ukrzyżowanego z kościoła Najświętszej Marii Panny na Kapitolu w Kolonii (zob. il. 11) są rzeźbiarsko opracowane[41], odstają one jednak nieznacznie od belki i nie są widoczne przy bocznym oglądzie. Na plecach Ukrzyżowanego kontynuację znajdują linie żeber, a przez środek przebiega splot kręgosłupa, zaznaczony schematycznie. Podobnie opracowana jest rzeźba z dawnej kaplicy Wszystkich Świętych w Kolonii, przy czym w tym wypadku do krzyża przylega większa partia pleców. Na tej podstawie Alemann-Schwartz dowodziła, iż hipotezy dotyczące umiejscowienia krucyfiksów bolesnych na uboczu kościoła są niezgodne ze stanem faktycznym, ponieważ tak dokładne opracowanie tyłu figury by temu zaprzeczało[42]. *Crucifixi dolorosi*, jeśli nie mają rzeźbiarsko opracowanych pleców, to tylko w miejscu, w którym przylegały one do pionowej belki krzyża, niemożliwe jest jednak, by krucyfiks wrocławski stykał się z belką na całej długości korpusu i w partii perizonium, ze względu na odchylenie tej partii i silne ugięcie nóg. Plecy krucyfiksu wrocławskiego nie są opracowane, gdyż zostały wydrążone i pokryte płótnem nasączonym gruntem. Zabieg ten można tłumaczyć przede wszystkim względami technicznymi, ponieważ zapobiegał on pękaniu drewnianej rzeźby i sprawiał, że była ona lżejsza. Możliwe także, że jest to skutek niedostępności tej partii dla wzroku wiernego.

Przepaska biodrowa Chrystusa wrocławskiego różni się swoim kształtem od rzeźb z terenu Nadrenii. Znacznie bliższe pod względem kompozycyjnym są perizonia krucyfiksów z terenów Austrii i Włoch. Tkanina okrywająca biodra Ukrzyżowanego z austriackich Salzburga i Friesach w schemacie układu nawiązują do tej samej co perizonium wrocławskie kompozycji, mającej swe źródła w symetrii fałd i krańców tkaniny opadających wzdłuż bioder i ud figury oraz w kolorystyce. Ponadto przepaski rzeźb austriackich i z Wrocławia odwołują sie do modelu perizonium z trzema festonami, z których dwa opadają po bokach figury, trzeci natomiast widoczny jest pomiędzy ugiętymi nogami[43]. Przepaski z dwoma skrajami tkaniny po bokach znane są natomiast z terenów Italii, gdzie występują przez cały wiek XIV[44]. Schemat, jakim posłużono się przy ich

[40] Alemann-Schwartz von, *op. cit.*, s. 24-25.

[41] Hoffmann, *op. cit.*, il. 42, s. 154.

[42] Alemann-Schwartz von, *op. cit.*, s. 24-25.

[43] Por.: Kaczmarek, *Italianizmy…*, s. 277-295. Podobny typ z trzema festonami występuje w krucyfiksie z Jihlavy.

[44] Np. z Conservatorio di S. Anna w Pizie (ok. 1300), z kościoła S. Nicolo w Bolzano (1330--1350), S. Domenico w Chioggi (1350-1360) czy z S. Margherita w Cortonie (1370-1390); datacja

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

modelowaniu jest podobny, jak w krucyfiksie z kościoła Bożego Ciała, przy czym są one znacznie bardziej schematyczne w udrapowaniu, tkanina zdaje się lżejsza i uboższa pod względem układu fałd, przylega do ud i zaznacza ich kształt, a jej skrawki, wywinięte po bokach bioder, kształtowane są skromniej, z mniejszą dbałością o realizm. Można zatem rozpatrywać perizonium wrocławskie jako czerpiące z modelu przepaski włoskiej bądź rozwiniętą kompozycję przepaski austriackiej, które nie jest li tylko schematyczną kopią, lecz w pełni wykrystalizowanym nowym modelem perizonium mięsistego, bogato fałdowanego, o dużym ciężarze optycznym.

Próżno szukać analogii formalno-stylistycznych dla oblicza wrocławskiego Chrystusa w rzeźbie nadreńskiej. Choć widoczne są tu zabiegi zmierzające do podobnego celu – uwypuklenia wyrazu cierpienia, zostają zastosowane odmienne środki, które służą jego osiągnięciu. We wczesnych krucyfiksach, przede wszystkim tych z Kolonii, rysy twarzy są bardzo plastyczne, powieki mocno napuchnięte nachodzą na głęboko osadzone oczy, bruzdy wzdłuż nosa są rysowane głęboko, ostro i zaznaczają wychudzenie twarzy, a cała głowa opada zazwyczaj w ten sposób, że oblicze w widoku frontalnym nie jest dostrzegalne.

Fizjonomia Ukrzyżowanego z Wrocławia zdaje się wywodzić z powyższego typu twarzy Chrystusa Umęczonego, snycerz posłużył się tu bowiem analogicznymi bruzdami wzdłuż nosa, zaznaczył ściągnięte brwi nad oczami, usta pozostawił lekko otwarte, zaznaczając przy tym górne zęby i przytknięty do dolnej wargi język. Analogiczny wykrój powiek odnajdziemy w figurze z Lage[45], jednak jest on tam o wiele bardziej schematyczny w wyrazie. Jest zarazem w twarzy Chrystusa z kościoła Bożego Ciała więcej delikatności poprzez upłynnienie linii oczu, wydłużenie i wysmuklenie nosa, rytmizację w rzeźbieniu kosmyków zarostu. Takiego „wydelikacenia" czy wytworności nie odnajdziemy ani w krucyfiksach włoskich, ani w austriackich. Także figury czeskie, a w szczególności rzeźba z Jihlawy, z głęboko drążonymi oczodołami i kanciastym wycięciem ust, bliższe są figurom kolońskim niż wrocławskiej. Jest ponadto w rysach Ukrzyżowanego z kościoła Corpus-Christi dostrzegalny linearyzm właściwy bardziej sztuce dwuniż trójwymiarowej, oblicze to kształtowane jest bowiem nie tylko w bryle rzeźbiarskiej, lecz także poprzez środki malarskie.

Zdecydowana większość krucyfiksów prezentuje symetrię w układzie kosmyków zarostu, jednak w rzeźbie z kościoła Joannitów służy ona dodatkowym celom: precyzyjne i zmyślne opracowanie tej części figury związane jest

[za:] Francovich de, *op. cit.*, s. 205, 211-212.

[45] Zob.: Hoffmann, *op. cit.*, il. 84-88, s. 85-91 oraz R. Urbanek, *Der Crucifixus dolorosus in der ehemaligen Johanniterkommende in Lage. Bestandsanalyse und Objektgeschichte*, [w:] Hoffmann, *op. cit.*, il. 191-209, s. 182-192.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

z podkreśleniem grymasu cierpienia i bolesnego wygięcia kącików ust. Tak sugestywny zabieg właściwy jest bodaj jedynie krucyfiksowi z kościoła Bożego Ciała.

W porównaniu z zupełnie niekonwencjonalnym potraktowaniem oblicza i zarostu włosy rzeźbione są w sposób bardzo zbliżony do figur datowanych na pierwszą połowę XIV wieku. Francovich nazwał zastosowane tu opracowanie metaliczną stylizacją skręconych włosów[46]. Spotykamy je w figurach bardzo wczesnych, datowanych przez badacza na ostatnie dziesięciolecie wieku XIII (Lage[47] i Haltern, zob. il. 12), jednak włosy Chrystusa wrocławskiego najbardziej przypominają kosmyki Ukrzyżowanego z kościoła Najświętszej Marii Panny na Kapitolu w Kolonii (zob. il. 11); choć tutaj pasma są znacznie grubsze i rzadsze, łączy je jednak zbliżony, ostry, kanciasty wykrój, sugerujący, że są one niczym rzeźbione w metalu. Podobny sposób kształtowania pasm, choć bardziej miękki, cechuje krucyfiks z kaplicy Wszystkich Świętych w Kolonii oraz figurę w Andernach (zob. il. 13), a także austriackie rzeźby z Salzburga i Friesach (zob. il. 10). Włosy Chrystusa wrocławskiego są od nich jednak znacznie gęstsze i dłuższe, bardziej falowane oraz ułożone z większą finezją, co – znowu – wiąże ową figurę z cechą obcą wielu figurom z nurtu *crucifixi dolorosi* – z wytwornością.

Stan wyniszczenia postaci Ukrzyżowanego podkreślony jest tak w jego fizyczności i fizjonomii, jak przez układ ciała na krzyżu. Podstawowe znaczenie ma tu typowe dla krucyfiksów bolesnych uchwycenie figury w momencie zwieszenia. Dla krucyfiksu z kościoła Bożego Ciała najważniejszego znaczenia nabiera kinetyka rzeźby – mocne przechylenie korpusu oraz silne podkurczenie nóg, obca w tak dużym stopniu pozostałym figurom z nurtu *crucifixi dolorosi*, które w większym stopniu przylegają do belki krzyża.

Wśród cech nie tylko podkreślających stan wyniszczenia, jak powyższe, ale bezpośrednio znaczących Mękę Pańską, obok ran i krwi, ważne miejsce zajmuje korona cierniowa nasadzona na głowę Chrystusa wrocławskiego. Jest ona przykładem niespotykanym w grupie krucyfiksów bolesnych. Kilkukrotnie skręcona, wykonana z naturalnej gałązki, nie jest podobna do opasek występujących na terenach nadreńskich i westfalskich. Przypominają one bowiem skręcone (krucyfiks z Lage) bądź splecione (krucyfiks z kościoła Najświętszej Marii Panny na Kapitolu w Kolonii – zob. il. 11) sznury, z których niekiedy – miejscowo – wystają długie i grube ciernie. Są to zazwyczaj szerokie i masywne opaski, głęboko

[46] Wł. „stilizazzione metallica dei capelli ritorti"; Francovich de, *op. cit.*, s. 183. Taki sposób kształtowania włosów w przypadku *crucifixi dolorosi* nie jest cechą rudymentarną, jednak wiele figur zaliczanych do tego nurtu charakteryzuje się owym metalicznym skręceniem kosmyków.

[47] Zob.: przyp. 45.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

nasadzone na czoło i mocno do niego przylegające[48]. Korona może jednak nie mieć kształtu pierwotnego, jak przypuszczał Alfons Nowack[49]. Niewykluczone, że niegdyś miała ona kształt zbliżony do skręconych czy splecionych sznurów. Tak masywna korona czyniłaby jednak niewidocznymi krople krwi na czole Chrystusa. Korona cierniowa Ukrzyżowanego z kościoła Bożego Ciała jest skręcona wielokrotnie, gałązka jest dość gruba i wydaje się wciąż zachowywać swoją sprężystość. Grube ciernie rozmieszczone są natomiast gęsto, nie tylko na zewnątrz, ale także do wewnątrz, w stronę głowy Ukrzyżowanego. Choć korona jest nasadzona na głowę, to wydaje się ją jedynie delikatnie oplatać, stykać z nią tylko w niektórych partiach (przede wszystkim cierniami), i to bardzo delikatnie. Można powiedzieć, że gdyby nie potężne gwoździe, które tkwią w głowie figury, nie miałaby się ona na czym oprzeć, ponieważ jawi się jako zbyt duża w stosunku do drobnej, smukłej głowy. Łączy w sobie ona – z pozoru tylko sprzeczne – wrażenia ażurowości i kruchości (a nawet materiałowej delikatności) z pierwiastkiem męczeństwa wpisanym w ciernie.

Jeśli szukać analogii dla obecnego rozwiązania wrocławskiej korony cierniowej, zwrócić należy się w stronę Italii i figur wykonanych przed 1300 rokiem przez Giovanniego Pisano do kościołów św. Andrzeja w Pistoi (zob. il. 14) oraz kapucynów w Pizie: tu korony cierniowe wykonane są z dwu- bądź trzykrotnie skręconej gałązki[50]. Choć niektóre opaski włoskie odwołują się do form znanych z terenów niemieckich, jak na przykład rzeźba z kościoła św. Dominika w Orvieto (zob. il. 15), to znaczna ich większość, datowana na wiek XIV stanowi kontynuację rozwiązań korony cierniowej znanej z rzeźb przypisywanych Giovanniemu Pisano.

Krew wymieniana jest przez badaczy zajmujących się nurtem *crucifixi dolorosi* jako istotny element konstruujący wizerunek i wyraz Ukrzyżowanego, jednocześnie jednak warto zauważyć, że nie wszystkie z rzeźb zaliczanych przez nich

[48] Takie korony cierniowe – odwołujące się bądź do pierwszego, bądź do drugiego typu, lub mieszające oba wzory – występują w większości figur z nurtu *crucifixi dolorosi*, patrz: krucyfiksy z kościoła św. Seweryna w Kolonii, z Andernach, z kaplicy Wszystkich Świętych w Kolonii itd. Podobne rozwiązanie korony odnajdziemy w innych przedstawieniach, uznawanych za pokrewne ideowo tym krucyfiksom, np. w Piecie z Lubiąża czy w Piecie z Muzeum w Bonn (obie korony są tu skręcone, mają długie i skierowane na zewnątrz ciernie).

[49] Nowack, *op. cit.*, s. 13.

[50] Część krucyfiksów wykonanych przez Giovanniego Pisano (np. z katedry w Massa Marittima czy z Museo del Duomo w Sienie) pozbawiona jest dziś korony cierniowej, przypuszczać można jednak na podstawie braku śladu po ciasnej przepasce na włosach i czole, że wyposażone one były w analogiczne bądź bardzo podobne korony.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

do tej grupy obfitują w „krwawą" polichromię[51]. Fakt braku bądź występowania krwi nie jest związany ani z chronologią, ani z geografią[52], może być także wynikiem przemalowań.

Wśród figur naznaczonych ranami i krwią wyróżnić można kilka typów. Na ciele Ukrzyżowanego występować może krew wymodelowana w bryle, w gruncie bądź jedynie namalowana. Z jednej strony korpus może być „podziurkowany" z dbałością o rytm i regularność (figura z kaplicy Wszystkich Świętych w Kolonii), z drugiej zaś rany te mogą być rozmieszczone asymetrycznie (figura z Kendenich[53]), a przy tym mogą one przyjmować różny kształt: okrągły bądź półkolisty. Mogą być rozmieszczone gęsto (figura z kościoła św. Seweryna w Kolonii – zob. il. 16) bądź rzadko (figura z kościoła św. Jerzego w Kolonii – zob. il. 8) i pokrywać całe ciało (figura z kościoła Najświętszej Marii Panny na Kapitolu w Kolonii – zob. il. 11) bądź tylko część korpusu (figura z kościoła św. Jerzego w Bocholt – zob. il. 17). Także stróżki krwi wypływające z ran na korpusie mogą przyjmować różne formy, przy czym najczęściej są one jedynie namalowane. Krew może sączyć się mniej lub bardziej obficie z ran w dłoniach i stopach oraz spływać po twarzy i szyi (na różne sposoby). Wreszcie krew wypływająca z rany w boku zasygnalizowana jest niemal zawsze, od delikatnie namalowanych stróżek, po pełnoplastyczne, mięsiste krople.

Rany i stróżki krwi, zarówno te wymodelowane w bryle, w gruncie, jak i zaznaczone jedynie farbą, pokrywają całe ciało Ukrzyżowanego z kościoła Bożego Ciała. Bezcelowe byłoby jednak poszukiwanie analogii między ranami-dziurkami na ciele Ukrzyżowanego z Wrocławia a pozostałymi krucyfiksami, ponieważ zarówno ich rozmieszczenie, jak i wielkość zależne są od kształtu tułowia, który – co już zostało stwierdzone – nie ma swoich odpowiedników w innych rzeźbach z nurtu *crucifixi dolorosi*.

---

[51] Choć badacze zgodnie wymieniają krew jako element składający się na wizerunek *crucifixus dolorosus*, nie jest ona wyznacznikiem rudymentarnym, lecz jednym z możliwych, potencjalnych składników obok wyraźnego zaznaczenia zwisu ciała z krzyża, wyniszczenia organizmu i skóry, wychudzenia, wykrzywionej w grymasie bólu twarzy.

[52] Wystarczy podać przykłady figur Ukrzyżowanego pozbawionych krwawych ran: wczesna rzeźba z Andernach, która powstała niedługo po figurze z kościoła Najświętszej Marii Panny na Kapitolu w Kolonii, czy nieco późniejsza figura z Jihlawy. Choć wydawać się może, że obficie zaznaczona krew występuje najczęściej w krucyfiksach nadreńskich i włoskich, jest to zbyt duże uproszczenie, ponieważ część ze średniowiecznych figur mogła ulec barokizacji, przemalowaniu, zabrudzeniu bądź zniszczeniu, a ich dzisiejszy kształt może odbiegać od formy XIV-wiecznej (przykład Piety z Lubiąża; zob.: T. Dobrzeniecki, *Pieta z Lubiąża w Galerii Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie*, [w:] *Ars sine scientia nihil est. Księga ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Świechowskiemu*, red. J. Olenderek, Warszawa 1997, s. 73-33.

[53] Zob.: Hoffmann, *op. cit.*, il. 42-47, s. 56-60.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

Pokrycie krwią oblicza Chrystusa jest zabiegiem częstym, a możliwości zakomponowania oraz rozmieszczenia kropel są różne, od schematycznego zaznaczenia stróżek spływających po twarzy zgodnie z siłami grawitacji (figura z kościoła Najświętszej Marii Panny na Kapitolu – zob. il. 11) bądź wbrew nim (figura z Andernach – zob. il. 13), do finezyjnych kompozycji o charakterze niemalże malarskim (figura z Bocholt – zob. il. 17). Rzeźba z kościoła Bożego Ciała sytuuje się pomiędzy tymi dwoma skrajnościami: między realistycznym znaczeniem stróżek wypływających z ran powstałych wskutek przebicia skóry czoła przez ciernie i płynących ku dołowi, wzdłuż bruzd flankujących nos a nierealistycznym, dekoracyjnym zaznaczeniem kropli-łez krwi na dolnych powiekach. Te ostatnie są zresztą zupełnym ewenementem na tle grupy *crucifixi dolorosi* i nie znajdują rozwiązań sobie podobnych[54].

Namalowane delikatnie stróżki krwi na ciele Ukrzyżowanego z kościoła Bożego Ciała nie wydają się niczym nadzwyczajnym, choć w innych figurach w miejscu karku i kolan występują one rzadziej. Co prawda takie krucyfiksy, jak z kościoła na Kapitolu w Kolonii (zob. il. 11), z Andernach (zob. il. 13) czy Jihlawy (zob. il. 9) mają zaznaczoną krew na karku, ale zawsze „płasko", jedynie za pomocą farby, gdy tymczasem krew Ukrzyżowanego z kościoła Bożego Ciała jest w tych miejscach pełnoplastyczna. Podobnie rzecz ma się z ranami w dłoniach i stopach. W tych miejscach częściej obserwować możemy wymodelowane trójwymiarowe krople krwi (krucyfiks z kaplicy Wszystkich Świętych w Kolonii), jednak nigdy nie są one zakomponowane tak zmyślnie i z taką dbałością o detal, jak w przypadku krucyfiksu wrocławskiego.

Wreszcie krew brocząca z rany w boku – w odniesieniu do rzeźby z kościoła Bożego Ciała jest to fenomen wizualny nieznajdujący sobie równych w całym nurcie. W wypadku większości krucyfiksów jest ona znaczona nie tylko poprzez zasygnalizowanie perforacji naskórka, lecz także przez krew, spływającą – czasami obficie – ku dołowi[55]. Często jest ona wymodelowana w gruncie[56], rzadziej

[54] Jeśli pojawiają się w rzeźbie średniowiecznej krwawe łzy, to nie są układane w przemyślne kompozycje; zob. np.: Pieta z Lubiąża lub krucyfiks z kościoła św. Barbary we Wrocławiu.

[55] W przypadku *crucifixi dolorosi* krew spływa zazwyczaj do wysokości zakończeń żebrowych bądź biodra, czasami także spływa dalej, ku perizonium; patrz: krucyfiksy z kościoła św. Jerzego w Kolonii oraz z kaplicy Wszystkich Świętych. Leo Steinberg sugerował – w odniesieniu do malarstwa – iż w taki sposób obrazowania wpisana jest idea łączności między pierwszym rozlewem krwi Chrystusowej, obrzezaniem, a ostatnią ofiarą – ukrzyżowaniem; zob.: L. Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, przeł. M. Salwa, oprac. M. Walczak, Kraków 2013, s. 269 i nast.

[56] Krucyfiksy z kościoła Najświętszej Marii Panny w Kolonii, z kościoła św. Jana w Montelupo.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

funkcjonuje jako półplastyczna bryła[57], ale jako niemal samodzielna, pełnoplastyczna rzeźba występuje jedynie w odniesieniu do krucyfiksu wrocławskiego, pełniąc zarówno funkcję dekoracyjną, jak i – poprzez odniesienie do winnego grona – symboliczną.

Także na tle XIV-wiecznej rzeźby wrocławskiej figura Ukrzyżowanego jawi się jako dzieło osobne i wybitne. Jej wyraz ideowy, pokrewny Piecie z Lubiąża (zob. il. 18), łączyć należy ze specyficznym dla całego XIV wieku nurtem pobożności dolorystycznej, zwróconej ku fizycznej męce Pana oraz z estetyczną wrażliwością ówczesnych wiernych, która przenikała na Śląsk między innymi z Niemiec[58] i Italii[59]. O ile jednak martwe ciało Chrystusa w Piecie z Lubiąża podtrzymywane jest przez Matkę Boską, która ideowo współuczestniczy w Dziele Odkupienia i wizualnie stabilizuje grupę rzeźbiarską, o tyle Ukrzyżowany z kościoła Bożego Ciała jest zwieszony z krzyża i jest to jedno ze źródeł dramatyzmu jego wyrazu.

Wiese postulował, iż krucyfiks z kościoła Bożego Ciała jest późniejszym dziełem tego samego mistrza, który wyrzeźbił grupę bolesną z kościoła św. Barbary (*Meister der Barbara-Kreuzigung*)[60]. Wysunął propozycję komparatystyczną, która pozwalałaby uchwycić krucyfiks ze świątyni Bożego Ciała w ciągu rozwojowym między wrocławskimi figurami z kościoła św. Barbary i kaplicy Dumlosych (zob. il. 19)[61]. Forma wrocławskiego *crucifixus dolorosus* rozwijałaby tedy pomysły zawarte w rzeźbie z kościoła św. Barbary, która przez swoje rozwiązania formalne w całościowym wyrazie bliższa jest geometryzmowi i schematyzmowi. Podjęte w niej zabiegi artystyczne – jeszcze nieśmiałe, takie jak delikatne zaznaczenie krwawych łez, dekoracyjne potraktowanie żył na nogach, pełnoplastyczne zarysowanie stróżek krwi w dolnej partii brzucha, na kolanach i czole – rozwija-

[57] Krucyfiksy z kościoła św. Seweryna w Kolonii, z Andernach, z Santa Maria Novella we Florencji.

[58] Witte, *Der große Kruzifixus...*, s. 357; *idem*, *Mistik und Kreuzesbild...*, s. 117-124.

[59] Francovich de, *op. cit.*, s. 145-362; Kalina, *op. cit*., s. 81-101.

[60] Braune, Wiese, *op. cit.*, s. 19.

[61] Ilustracje 1-7 i 18-19 – fot. P. Łobodzińska; ilustracja 10 – fot. J. Jarzewicz; pozostałe ilustracje cyt. [za:] https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8064732 [data dostępu: 09.09.2016] (il. 8), https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=33337965 [data dostępu: 09.09.2016] (il. 9), http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html [data dostępu: 09.09.2016] (il. 11), https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=16015215 [data dostępu: 09.09.2016] (il. 12), https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11129618 [data dostępu: 09.09.2016] (il. 13), https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17789474 [data dostępu: 09.09.2016] (il. 14), https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28473222 [data dostępu: 09.09.2016] (il. 15), https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6818845 [data dostępu: 09.09.2016] (il. 16), https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=39266540 [data dostępu: 09.09.2016] (il. 17).

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

łyby się w figurze ze świątyni Bożego Ciała w zupełnie nowe jakości artystyczne. Także zastosowana w krucyfiksie z kościoła św. Barbary forma perizonium zostałaby w rzeźbie ze świątyni joannitów potraktowana bardziej realistycznie i dekoracyjnie.

Można jednak rozważyć, wbrew zamysłowi Wiesego, możliwość przeciwną i uznać wrocławski *crucifixus dolorosus* za rzeźbę poprzedzającą powstanie grupy z kościoła św. Barbary. Wówczas oba dzieła przypisać należałoby odrębnym twórcom (niewykluczone, że związanym z tym samym warsztatem), przy czym autor grupy Ukrzyżowania byłby jedynie odtwórcą naśladującym rozwiązania zastosowane w krucyfiksie ze świątyni Corpus-Christi, a formy pokrewne obu rzeźbom, takie jak krwawe łzy czy sploty żył na nogach, byłyby powtórzone w figurze z kościoła św. Barbary bez zrozumienia dla kunsztu i ich funkcji dekoracyjnej.

Tym, co łączy i zarazem odróżnia obie figury Ukrzyżowanego, jest perizonium. Ich kompozycja jest bardzo podobna: jasna przepaska z ciemnym rewersem opada tuż pod brzuchem, układa się w v-kreślne fałdy, a jej dwa wywinięte końce opadają po bokach figury i sięgają poniżej kolan. O ile jednak tkanina oplatająca biodra Chrystusa z kościoła św. Barbary jest rzeźbiona dość topornie, przylega i określa figurę, o tyle perizonium Ukrzyżowanego ze świątyni joannickiej jest znacznie bardziej plastyczne, mięsiste i wyrzeźbione z dbałością o realizm. Takie drapowanie tkaniny zapowiada rzeźby z około 1400 roku; fałdom krańców perizonium bardzo blisko bowiem do wertykalnych draperii płaszcza Marii z grupy Ukrzyżowania z kaplicy Dumlosych, a mięsiste załamania materiału pod brzuchem Ukrzyżowanego przywodzą na myśl płaszcze Pięknych Madonn[62]. Jeśli zatem przyjąć datowania grupy Ukrzyżowania z kaplicy Dumlosych i Pięknych Madonn na rok ok. 1400, wówczas na podstawie draperii wrocławskiego perizonium, a także smukłości rysów twarzy czy elementów niekonwencjonalnych i dekoracyjnych można rozważyć, że *crucifixus dolorosus* z kościoła Corpus-Christi został wykonany z pewnością po połowie wieku XIV, bliżej roku 1400.

Krucyfiks wrocławski swą formą i wyrazem odwołuje się do znanego od przełomu XIII i XIV wieku typu *crucifixus dolorosus*: przedstawienia Ukrzyżowanego przytwierdzonego do krzyża widlastego, podwieszonego jedynie w partii dłoni, który ciężko opada bez oparcia na *suppendaneum*. Sylwetka Chrystusa, wychudzona, naznaczona przez liczne rany oraz opuchnięte nawisy skóry, może mieć swe źródła zarówno w rzeźbie kolońskiej, jak i austriackiej, czeskiej czy włoskiej. Rozwiązania z Friesach i Jihlawy, choć w partii nóg i perizonium są bliskie rzeźbie wrocławskiej, różnią się kompozycją korpusu oraz oznakami męki, które są

[62] Np.: płaszcz Pięknej z Wrocławiu oraz płaszcz Katarzyny Aleksandryjskiej, a także płaszcz Madonny z Piety z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

w nich „wyciszone". Znane z drastycznych form figury włoskie, choć w podobny sposób przywołują cierpienia fizyczne (Orvieto, Florencja, Montelupo), pozbawione są miękkich, wytwornych kształtów właściwych krucyfiksowi z kościoła Bożego Ciała. Na tym tle sytuują się ponadto jako zupełnie osobne pociągłe rysy twarzy Ukrzyżowanego, wraz z promienistym układem krwawych łez, plastycznymi wybroczynami krwi z ran w dłoniach i boku nawiązującymi do winnego grona oraz splotami żył przypominającymi pędy pnącej się rośliny.

Jednocześnie w porównaniu z pozostałymi krucyfiksami sposób wyniszczenia ciała Ukrzyżowanego jest w rzeźbie wrocławskiej doprowadzony do ostateczności i sytuuje się na granicy między naturalistycznym skrajnym cierpieniem fizycznym a dekoracyjnością objawiającą się w smukłości i płynności kształtów oraz w subtelnych detalach rzeźbiarskich i polichromii. Rację można przyznać postulowanemu przez Francovicha stwierdzeniu, że krucyfiks wrocławski jest rzeźbą w typie „mieszanym"[63], łączącym w sobie impulsy formalne płynące z różnych terenów europejskich. Ślad nadreński jest tu mniej prawdopodobny, więcej cech formalnych, jak zbliżona forma perizonium z trzema festonami czy widok z profilu, łączy krucyfiks wrocławski z figurami z Jihlavy i Friesach. Sensowna wydaje się tu także teza Hoffmanna, iż *crucifixi dolorosi* wykonywane były w dużej części przez artystów wędrownych (z Niemiec lub Włoch?), którzy przenosili wzorce ze znanych sobie rzeźb i jednocześnie korzystali z tradycji rzeźbiarskiej zastanej na danym terenie[64]. Trzeba jednak przy tym mocno podkreślić, jak wyjątkowe jest to dzieło na tle całej grupy *crucifixi dolorosi.* Właściwe tej figurze formy miękkie, płynne, smukłe i wyrafinowane łączą się tu z elementami ozdobnymi. Jej twórca, czerpiąc z wczesnych XIV-wiecznych naturalistycznych form, poszedł o krok dalej, ku nowym jakościom artystycznym.

Summary

The crucifix from the Corpus Christi church in Wroclaw, which (the church) used to belong to the Hospitallers of St. John of God, is now the property of the National Museum in Warsaw. According to the art theorists, the sculpture is dated from the second to the fourth quarter of the fourteenth century. The detailed, formal and stylistic description of the sculpture from the Corpus Christi church enables the rendering of visual properties which partially confirm the suggested connection between this figure and the fourteenth-century trend in sculpture known as *crucifixi dolorosi*. The formally related structural solutions of the silhouette of the Crucified come from different parts of Europe; at the

[63] Francovich de, *op. cit*., s. 218-219.

[64] Hoffmann, *op. cit.*, s. 41-45.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 01:15:08

same time, however, the sculpture from Wrocław seems to stand out as compared with the sculptures in question as regards the destroyed body of Christ, the strong inclination of His torso to the right, the squatted legs and particular sculptural details. The figure from the church in Wrocław refers to geometrized forms known from *crucifixi dolorosi* of the first half of the fourteenth century; at the same time the softness of the curved torso and the smoothness of the ribs anticipate the emergence of the beau style. The comparison of the crucifix from the Corpus-Christi church with the selected examples of fourteenth--century Silesian sculptures also excludes formal-stylistic and technical connections. Its ideological meaning is close to the Pietà of Lubiąż (Leubus) and is associated with the specific type of devotion – typical of the second part of the thirteenth and the whole fourteenth century – oriented towards considering the Passion of Christ, and towards individual religious experiences. Although individual sculptural details characteristic of the Hospitallers of St. John church can be linked with some other Wrocław crucifixes, the presentation of the body in such an expressive manner is unmatchable.