

Adam Organisty
Marek Walczak

Krucyfiks w arkadzie tęczowej kościółka św. Floriana w Krakowie

W arkadzie tęczowej kościoła św. Floriana w Krakowie zawieszony jest znacznych rozmiarów drewniany krucyfiks (il. 1–3). Pionowa belka krzyża wsparta jest na dwóch wyrzeźbionych oddzielnie obłokach, a górą zaopatrzona w *titulus* o falującej powierzchni i postrzępionym konturze. Pełnoplastyczna, wydrążona od tyłu rzeźba Chrystusa o wysokości ok. 215 cm, opracowana została ze wszystkich stron. Figura zachowała się w dość dobrym stanie; powierzchnia drewna pokryta z początkiem w. XX minią i brązową farbą uniknęła zniszczenia przez owady¹. Konserwacja ta przeprowadzona została w ramach kompleksowej renowacji świątyni w latach 1904–1914, którą kierował architekt Franciszek Mączyński². Ponieważ w czasach późniejszych nie usunięto warstw zabezpieczających, trudno dziś stwierdzić jednoznacznie, z jakiego rodzaju drewna wykonano rzeźbę. Sposób skomponowania bryły i ukształtowanie powierzchni wskazują, że użyto najprawdopodobniej klocka lipy. Figura Zbawiciela ukazana została w sposób niemal symetryczny; ciało jest wyprężone, jednak układ członków nie zdradza cierpienia. Nogi ugięte lekko w kolanach i ręce uniesione nieznacznie ku górze nie byłyby zdolne podtrzymać ciężaru ciała, które zdaje się unosić na drzewie krzyża wbrew prawom fizyki, jakąś nadludzką mocą. Realistyczny akt zdradza dobrą znajomość anatomii, czytelną zwłaszcza w sposobie opracowania klatki piersiowej z zaznaczonym mostkiem, mięśniami zębatymi przednimi, ścięgnami obręczy

¹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. 8: *Kleparz. Kościoły i klasztory*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 2000, s. 15, fig. 222.

² Tamże, s. 4.

barkowej i żebrami wyraźnie zarysowanymi pod skórą. Wysięk czytelny jest w napiętych mięśniach dwugłowych ramion, jednak o męce krzyżowej śmierci świadczą przede wszystkim, wyrzeźbione z prawdziwą wirtuozerią, nabrzmiałe żyły przedramion, dolnych części łydek i stóp. Bryła rzeźby ukształtowana została w miękki, malarski sposób; kontur ciała zarysowano z pomocą linii o obłym przebiegu (delikatne, pełne elegancji wcięcie w pasie), a artysta unikał rozbijania zwartości form, starając się bardziej sugerować pewne rozwiązania, niż epatować widza brutalnym realizmem. Szczególną uwagę przykuwa głowa przechylona lekko na prawo, daleka od brutalizmu śmierci. Twarz o dużej urodzie ma wyraz liryczny, pełen wewnętrznego spokoju, chociaż zamknięte oczy świadczą, że Zbawiciel wyrzekł już swoje ostatnie słowa. Fryzura i zarost twarzy, które układają się w miękkie fale, wyrzeźbione zostały w sposób sumaryczny za pomocą śmiałych pociągnięć dłuta. Na skronie nałożona została, dziś mocno już zniszczona, korona złożona z kilku gałęzi cierniowego krzewu, które splatając się tworzą szeroką ażurową obręcz, rzucającą na twarz Chrystusa głębokie cienie. W niektórych miejscach korony rzeźbiarz zatknął cienkie, wydłużone ciernie wykonane z ostruganych kołków, które jednak w większości przepadły. Pomimo że rzeźba przeznaczona jest do zawieszenia na znacznej wysokości, artysta w precyzyjny sposób zaznaczył wszystkie szczegóły anatomiczne, takie jak paliczki palców, paznokcie u dłoni i stóp czy też regularny, lekko wypukły pępek.

Spoglądając na wizerunek Ukrzyżowanego trudno oprzeć się wrażeniu, że jego autor szczególne znaczenie kompozycyjne przypisał perizonium; sposób uformowania tej tkaniny ma charakter wybitnie dynamiczny. Długi i wąski pas materii został misternie przepleciony między udami Zbawiciela, a wskutek naprężenia utworzyły się biegnące równolegle, głęboko wydrążone fałdy. Końce tkaniny zostały rozrzucone na boki i zakończone spiralnymi zawinięciami o ekspresyjnie wykrojonych krawędziach. Zmięcie po prawej stronie Chrystusa układa się koncentrycznie, a jego krawędź odwinięta na zewnątrz kreśli w powietrzu kształt przypominający małżowinę.

Krucyfiks nie wzbudził jak dotąd większego zainteresowania historyków sztuki. Maria Dayczak-Damasiewicz i Małgorzata Reinhard-Chlanda w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* uznały go za dzieło późnego gotyku, datując – ze znakiem zapytania – na czasy około r. 1500³. Podobną opinię wyraził niedawno Michał Rożek⁴. Prace restauracyjne, którym poddano figurę jesienią i zimą roku 2004, dały okazję do weryfikacji dotychczasowych ustaleń. Krzyż zdjęto z arkady, oddzielono od niego figurę Zbawiciela i oddano ją

³ Tamże, s. 15, fig. 222.

⁴ M. Rożek, *Przewodnik po kościele św. Floriana w Krakowie*, Kraków 2004, s. 24.

do pracowni *AC Konserwacja Zabytków* prowadzonej przez A. Piotrowskiego i E. Kosakowskiego w Krzeszowicach pod Krakowem⁵. W trakcie prac rozpoznano pod obecną warstwą polichromii pierwotną kolorystykę: karnacja ciała oddana była jasnokremowym kolorem o różowym odcieniu. Ze względu na silne przemalowanie i duży stopień zatarcia pierwotnych barw, zdecydowano się pozostawić zewnętrzną warstwę polichromii, która charakteryzuje się kontrastowym użyciem pigmentów – m.in. czerwieni i sinej zieleni. Perizonium pierwotnie było złocone na białym pulmencie, jednak obecne złocenia zostały zrekonstruowane na czerwonym bolusie.

Uważna analiza rzeźby każe zdecydowanie odrzucić tezę o jej późnogoetyckim rodowodzie. Kompozycja, sposób rzeźbienia, rozwiązanie szczegółów, a nawet odcień pierwotnej polichromii mają charakter barokowy. Sprawę przesądza w sposób ostateczny inskrypcja, która zachowała się na odwrociu *titulusa*: 1703 GEORGIUS HANKIS FECIT (il. 4). Odkrycie sygnatury nie pozostawia wątpliwości, że rzeźbę w kościele św. Floriana wykonał na początku w. XVIII Jerzy Hankis (1653 [?] – 1715/1716)⁶. Figura jest jedną z nielicznych, znanych nam dziś samodzielnych kompozycji rzeźbiarskich wykonanych przez tego krakowskiego snycerza⁷. Jest to ważne, gdyż Hankis uważany jest w pierwszym rzędzie za autora rozbudowanych snycerskich wyposażań, w których szczególną rolę odgrywała bogata dekoracja ornamentalna. W sytuacji, gdy jakość realizacji warsztatowych jest bardzo zróżnicowana⁸, odnalezienie sygnowanej pracy pozwala skonstatować wysoki poziom własnoręcznych dzieł mistrza.

Rzeźba w kościele św. Floriana stanie się z pewnością ważnym punktem odniesień w badaniach nad rzeźbą krakowską początków w. XVIII. Pozostawiając jej analizę przyszłemu monografiście, chcemy tu uczynić kilka spostrzeżeń, które być może dadzą początek szerszej dyskusji. Cechy stylowe krakowskiego krucyfiksów Jerzego Hankisa przypominają sposób oddania anatomii w niektórych rzeźbach powstałych w końcu w. XVII na Śląsku, Spiszu

⁵ Za udostępnienie rzeźby w celu jej sfotografowania i za konsultacje konserwatorskie dziękujemy Pani Dorocie Biedrońskiej-Krówce.

⁶ W. Włodarczyk, *Hankis Jerzy*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, IX/2, z. 41, Wrocław-Kraków-Warszawa 1961, s. 276–277; J. Samek, *Hankis Jerzy*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 23–24; J. Samek, *Jerzy Hankis, snycerz krakowski*, „Kraków. Magazyn Kulturalny” 4, 1989, s. 19, il. 1–2.

⁷ Dziękujemy za konsultacje Panu Tomaszowi Pasteczce, który w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego przygotowuje pracę magisterską na temat twórczości Jerzego Hankisa.

⁸ O tym zjawisku, na przykładzie wystroju kościoła w Książu Małym, pisali: T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, s. 397–398.

i w Czechach. Spośród realizacji śląskich wymienić można pokrewne stylowo krucyfiksy: jeden powstały w lubiąskim warsztacie Matthiasa Steinla (ok. 1680–1690), przechowywany w Muzeum Narodowym we Wrocławiu⁹, drugi wyrzeźbiony w warsztacie Johanna Josefa Weissa, zachowany *in situ* w ołtarzu Krzyża Świętego w kościele św. Mikołaja w Otmuchowie (1697)¹⁰. Sposób ukształtowania ciała w krakowskiej rzeźbie Zbawiciela wykazuje też podobieństwo do aktu św. Sebastiana w figurze zdobiącej ołtarz główny w kościele parafialnym w Preszowie na Słowacji¹¹. Przyglądając się innym dziełom Hankisa, np. figurom w ołtarzu głównym w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie (1698–1699), dostrzegamy inspiracje płynące z Czech. Prace te zachowują masywny i zwarty kanon postaci o płytko drapowanych szatach, przylegających dużymi płaszczyznami do ciała, co zbliża je do dzieł Davida Sultnera vel Schultera (ok. 1669–1688), twórcy figur w ołtarzu głównym w kościele św. Jakuba w Kutnej Horze (1678)¹². W zestawionych realizacjach zbliżony jest także sposób ukazywania twarzy. Wydaje się, że na terenach Czech i Śląska poszukiwać należy wzorów dla rozbudowanych dekoracji z akantu¹³, wykonywanych masowo w krakowskiej pracowni Hankisa.

⁹ R. Nowak, *Rzeźba śląska XVI–XVIII wieku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, red. E.R. Karwowska, H. Nasz, Wrocław 1994, s. 82–83, nr kat. 131 (autor sugeruje, że projektantem figury mógł być Michael Leopold Willmann); por. także: A. Organisty, A. Kolbiarz, *Die schlesische Plastik vom 16. bis 18. Jahrhundert. Bemerkungen zum Katalog von Romuald Nowak*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” 2, 2001, s. 96.

¹⁰ J.P. Gründel, *Aus Stadt und Land Ottmachau*, Ottmachau 1927, s. 113; D. Ostowska, *Rzeźba śląska 1650–1770. Katalog wystawy*, Wrocław 1969, s. 41–42; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Śląska Opolskiego. Od średniowiecza do końca wieku XIX*, Kraków 1974, s. 281–283, il.; B. Steinborn, *Otmuchów. Paczków*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1982 (= *Śląsk w zabytkach sztuki*, red. M. Zlat), s. 79; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 90–91, przyp. 282, il. 112.

¹¹ *Súpis pamiatok na Slovensku*, t. 2, Bratislava 1968, s. 559–560; tamże, t. 4, Bratislava 1978, il. 794.

¹² O.J. Blažiček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958, s. 76, il. 35.

¹³ Por. np.: A. Ulhron, *Meister und Werke der Plastik des Spätbarock in Breslau ca. 1700–1750*, Berlin 1927, s. 59–60; A. Więcek, *Jan Jerzy Urbański. Studium o rzeźbie wrocławskiej pierwszej połowy XVIII stulecia*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 89–93, 123, il. 16–17, 51–52; W.-D. Hamperl, P.A. Rohner, *Böhmisch-oberpfälzische Akanthusaltäre*, Regensburg 1999; R. Sachs, T. Sokół, *Życie i twórczość rzeźbiarza Tobiasa Franza Stallmeyera (1673–1747)*, w: *Dziedzictwo artystyczne Świdnicy*, red. B. Czechowicz, Wrocław-Świdnica 2003, s. 154–157. Zob. także: P. Jessen, *Das Barock im Ornamentstich*, Berlin [b. d.]; R. Berliner, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1924; H. Rudolph, *Die Beziehungen der deutschen Plastik zum Ornamentstich*, Berlin 1935; F. Rothe, *Das deutsche Akanthusornament des XVII. Jahrhunderts. Zur Frage seiner Selbständigkeit*, Berlin 1938. Por. także działalność rzeźbiarską Matthiasa Knothego, którego twórczość jest tematem studium

Sądzymy, że obszar władztwa habsburskiego miał też zasadniczy wpływ na ukształtowanie rzeźbiarskiego warsztatu artysty, urodzonego w śląskich Wilamowicach, a działającego na rozległych obszarach położonych pomiędzy Bielskiem i Krakowem.

Znaczenie omawianej przez nas rzeźby nie ogranicza się do inskrypcji z sygnaturą i datą wykonania. Jest ona najwcześniejszym znanym przykładem naśladownictwa kamiennego krucyfiks w kościele Mariackim w Krakowie, wyrzeźbionego przez Wita Stwosza dla królewskiego mincerza Henryka Slackera, najpewniej na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w. XV. Tym samym, figura ta wyprzedza o niemal pół wieku powtórzenia Stwoszowskiej Pasji na obrazach Łukasza Orłowskiego: w predelli ołtarza cyborium w kościele Mariackim w Krakowie (1762), oraz w ołtarzu głównym kościoła parafialnego w Sancygniowie (1763)¹⁴. Hankisa zainspirował niezwykły kształt perizonium wyrzeźbionego przez Stwosza z największą maestrią, a dokładność i zrozumienie, z jakim go odwzorował, świadczą o szczegółowej autopsji. Niewątpliwy talent i artystyczna wrażliwość pozwoliły snycerzowi na trafne uzupełnienie kompozycji: odtworzył lewy, zniszczony zapewne w początkach wieku XVI koniec przepaski biodrowej. Inwencję Hankisa poświadcza też opracowanie rzeźby od tyłu (widoczne tylko po zdjęciu figury z krzyża), gdzie ukazano dalszy, skomplikowany przebieg tkaniny.

Krucyfiks Slackera wywarł na Hankisie szczególne wrażenie, o czym przekonuje figura Ukrzyżowanego wyrzeźbiona przez niego na belkę tęczową w kościele dominikanów w Tarnobrzegu (przed r. 1706?)¹⁵. Perizonium powtarza wiernie kształt przepaski w krakowskim arcydziele Stwosza, chociaż naśladowca zrezygnował z jej najbardziej charakterystycznego elementu, czyli dekoracyjnych zawinięć po bokach¹⁶. Co ważniejsze, w swej tarnobrzezkiej kompozycji Hankis powtórzył element o kluczowym znaczeniu ikono-

przygotowywanego w ramach pracy doktorskiej przez Artura Kolbierza w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu.

¹⁴ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. 2: *Kościoły i klasztory Śródmieścia*, 1, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 20, il. 383; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. III: *Województwo kieleckie*, z. 9: *Powiat pińczowski*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff, Warszawa 1961, s. 79–80; M. Karpowicz, *Wit Stwosz pędzlem skopiowany*, w: *Między Zachodem a Wschodem. Studia ku czci profesora Jacka Staszewskiego*, red. J. Dumanowski i in., Toruń 2003, s. 285–288; A. Organisty, M. Walczak, „*Życie po życiu*” sztuki Wita Stwosza, w: *Wokół Wita Stwosza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2005, s. 269–270, il.

¹⁵ Hipotetyczne datowanie według ustaleń Tomasza Pasteczki.

¹⁶ Nie można wykluczyć, że zawinięcia takie istniały, ale uległy zniszczeniu w nieznanych okolicznościach. Kwestię tę mogą rozstrzygnąć wyłącznie szczegółowe badania konserwatorskie.

graficznym – układ ramion Slackerowskiego Chrystusa; ręce Zbawiciela zostały naprężone i ułożone pod kątem prostym (na kształt litery „T”), przypominając tym samym średniowieczną tradycję krucyfiksów triumfalnych. Nawrót do formuły krucyfiks w typie triumfalnym w epoce nowożytnej wiązać należy z tekstem traktatu Jana Molanusa (Johannes Molanus de Louvain), który powstał na gruncie potrydenckich regulacji dotyczących sztuki religijnej¹⁷. W r. 1638 papież Urban VIII wypowiedział się przeciwko przedstawieniom Chrystusa żyjącego na krzyżu, a w styczniu r. 1623 zakazano powtarzania wizerunków Chrystusa Ukrzyżowanego z rękoma uniesionymi do góry (określanych jako jansenistyczne: «Christ janséniste»), które zyskały dużą popularność dzięki miedziorytom Paulusa Pontiusa¹⁸. Pomimo to w sztuce barokowej na północ od Alp schemat Ukrzyżowania w kształcie litery „Y” stosowany był najczęściej¹⁹.

¹⁷ J. Molanus, *Traité des saintes images*, Paris 1996, t. 1, s. 494–496, t. 2, s. 392–396; C. Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997, s. 380–381, przyp. 242.

¹⁸ S. Appuhn-Radtke, *Zum Kreuzigungsbild des Johann Christoph Storer aus dem Hochaltar der Klosterkirche St. Gregor in Petershausen*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte” 53, z. 1, 1996, s. 52, przyp. 48; W. Bałus, *Das Kruzifix an der Fassade. Prolegomena zur Ikonographie der Kirchenbaukunst im 19. Jahrhundert*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 52, 2002, s. 141–142.

¹⁹ Wpływ na popularność przedstawienia krucyfiks w kształcie litery „Y” miały włoskie wyobrażenia pasyjne, których źródła inspiracji wywodzi się z rysunków Michała Anioła dla Vittorii Colony ok. r. 1550–1555; por. F. Hartt, *The Drawings Michelangelo*, London 1971, szczeg. s. 291–292; ostatnio: P. Kalina, *Crucifixus Dolorosus: zur Forschungslage und zur Begriffsbestimmung, mit einem Exkurs zum Späten Michelangelo*, „Umění” 49, 2001, s. 405–407; po polsku: K. Kalinowski, *Krucyfiks Cristo vivo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, w: *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, Wrocław 1998, s. 212–215, przyp. 4–9. Krucyfiksy – najczęściej w typie *Cristo vivo* – dłuta Georga Petela nawiązywały do malarskich scen pasyjnych autorstwa malarzy flamandzkich, w tym zwłaszcza Petera Paula Rubensa. W nowożytnej sztuce polskiej niderlandzka redakcja Ukrzyżowania zyskała liczne powtórzenia – zarówno w malarstwie (por. np.: J. Dzik, *Franciszek Lekszycki. Malarz religijny baroku*, Kraków 1998, s. 130, il. 15), grafice (por. np.: *Śmierć w kulturze dawnej Polski. Od średniowiecza do końca XVIII wieku*, katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie, red. P. Mrozowski, Warszawa 2000, s. 133, nr kat. III 4 [oprac. I. Przybylska]), tkaninie artystycznej (por. np.: *Śmierć w kulturze dawnej Polski...*, s. 134, nr kat. III 5 [oprac. R. Cegłowski]), jak i rzeźbie. Obok wzorów graficznych wpływ mogły mieć także licznie obecne w XVII stuleciu na terenie dawnej Rzeczypospolitej krucyfiksy z kości słoniowej o flamandzkiej lub niemieckiej proveniencji, por.: A.R. Chodyński, *Wizerunki Chrystusa z kości słoniowej w zbiorach polskich. Problem XVII-wiecznych warsztatów*, w: *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1993*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994, s. 310–312, il. 5–6. Wpływ na popularność przedstawienia Ukrzyżowania o flamandzkim rodowodzie mogły mieć także ośrodki artystyczne graniczące z zachodnimi ob-

Dwa wizerunki Chrystusa na krzyżu, które wyszły z warsztatu Jerzego Hankisa są niewątpliwym świadectwem inspiracji sztuką późnego gotyku w krakowskim środowisku artystycznym ok. r. 1700. Cecha ta wyróżnia je na tle klasycyzującego nurtu w polskiej rzeźbie barokowej, który cieszył się popularnością w kręgu mecenatu kościelnego i na dworze królewskim w Warszawie (np. Andreas Schlüter)²⁰. Problem wpływów sztuki gotyckiej na dzieła artystów w Rzeczypospolitej doby baroku czeka na kompleksowe opracowanie²¹. W nowożytnym Krakowie imię Wita Stwosza nie było otoczone sławą ani uznaniem, przeciwnie niż w siedemnastowiecznej Norymberdze. Krucyfiks Mariacki był znany i szanowany, jednak nie jako arcydzieło późnogotyckiego mistrza, ale jako rzeźba przy której działały się cuda i w związku z tym była otoczona powszechnym kultem. Można więc, a nawet trzeba zadać pytanie: czy Jerzy Hankis pracując nad swoimi krucyfiksami, starał się nawiązy-

szarami Rzeczypospolitej. Silnym centrum kulturowym odgrywającym szczególną rolę na pograniczu Małopolski i Wielkopolski był Śląsk, gdzie niderlandzka redakcja Chrystusa Ukrzyżowanego (najczęściej w typie *Cristo vivo*), dzięki scenom pasywnym powstałym w lubiąskiej pracowni Michaela Leopolda Willmanna, cieszyła się dużym wzięciem; por. np.: E. Kloss, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau 1934, s. 136–137, 172, nr 189, il. 131. Jeszcze w późnym w. XVIII, w warsztatach rzeźbiarzy lwowskich powstawały krucyfiksy, których kompozycja przypominała kształt litery „Y”, por. np.: E. Smulikowska, *Rococo crucifixes of the Lvovian school. Problems of authorship, style and artistic topography*, w: *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, red. K. Kalinowski, Poznań 1985 (= Seria Historii Sztuki, nr 15), s. 221–227, 229, il. 1–2, 4–11, 15.

²⁰ M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*, Warszawa 1986, s. 57–58, il. 72; tenże, *Sztuki polskiej drogi dziwne*, Bydgoszcz 1994, s. 80, il. VI.9; T. DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister and City. The Art and Culture of Central Europe 1450–1800*, London 1995, s. 286–288.

²¹ Zagadnienia nie wyczerpują z pewnością nieliczne artykuły poświęcone tej tematyce; zob. przede wszystkim: J. Samek, *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy w. XVII*, „Folia Historiae Artium” 5, 1968, s. 71–130; A.M. Olszewski, *Parę uwag o tradycjach gotyckich w rzeźbie małopolskiej okresu renesansu i baroku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 32, 1970, nr 2, s. 155–163; T. Chrzanowski, „Neogotyck okolo roku 1600” – próba interpretacji, w: *Sztuka okolo 1600. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, listopad 1972*, Warszawa 1974, s. 75–112; A. Miłobędzki, *Architektoniczna tradycja średniowieczna w krajobrazie kulturowym Polski XV–XVIII wieku. Sześć propozycji problemowych*, w: *Symbolae historiae artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, Warszawa 1986, s. 369–379; T. Chrzanowski, *Les traditions médiévales dans l’art moderne polonais du XVIe au XVIIIe siècle: persistances et retours*, w: *Bretagne – Pologne. La tradition medievale aux temps modernes*, red. A. Karłowska-Kamzowa, J. Kowalski, Poznań 1995 (= Prace Komisji Historii Sztuki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, t. 23), s. 101–109. Obecnie przygotowujemy szersze opracowanie na ten temat, którego częścią jest referat *Die Reflexe der Werke des Veit Stoss in der polnischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, wygłoszony 20 kwietnia 2005 w Słowackiej Akademii Nauk w Bratysławie na konferencji zorganizowanej z okazji 70. rocznicy urodzin prof. Marii Pötzl-Malíkovej.

wać do cudownego wizerunku Ukrzyżowanego, czy też pozostając pod urokiem późnogotyckiego dzieła, zapragnął naśladować geniusz średniowiecznego mistrza?

Trudno przypuszczać, aby Hankisowi znana była twórczość jednego z najwybitniejszych naśladowców Wita Stwosza – norymberskiego rzeźbiarza Georga Schweiggera (1613–1690)²². Artysta ten wykonał szereg figur inspirowanych późnogotyckimi krucyfikami, które zachowały się w stolicy Frankonii. Prace w drewnie (do kościoła Bonifratrów w Grazu, 1633) powstały jeszcze w pierwszej połowie wieku XVII. Później artysta tworzył głównie w brązie, czego przykładem jest rzeźba w kościele św. Kastora w Koblencji (1685), naśladująca Stwoszowski krucyfix fundacji Mikołaja Wickla. Do tej samej rzeźby w Norymberdze nawiązywał uczeń i pomocnik Schweiggera, Jeremias Eißler (zm. 1702), o czym przekonuje figura z brązu przeznaczona dla cysterskiej świątyni w Salem²³. Nie można wykluczyć, że Hankis zetknął się z którąś z przywołanych tu realizacji w czasie swojej edukacji lub też w trakcie wędrówki czeladniczej. Jeśli nawet tak było, maniera artystyczna krakowskiego snycerza odbiegała zdecydowanie od późnogotyckiego realizmu, który tak bardzo fascynował Schweiggera.

Wpływ na zainteresowanie Hankisa rzeźbą Wita Stwosza miały najpewniej tendencje retrospektywne, żywe w pracowniach wielu artystów na terenach Europy Środkowej. Około r. 1700 dość często powstawały dzieła inspirowane późnogotycką plastyką; rolę kluczową odgrywało tu przywiązanie do tradycji i ciągłość systemu kształcenia artystów. W krajach Północy nie rozpowszechnił się włoski system akademicki, a średniowieczny model warsztatowy, związany z istnieniem cechów, trwał aż po w. XVIII²⁴. Snycerze w krajach habsburskich wykształceni na wzorach włoskich i niderlandzkich, wykorzystywali swą edukację głównie w odlewach z brązu, ilekroć jednak zaczęli rzeźbić w drewnie, wracali do wspaniałej tradycji ojców

²² C.T. Müller, *Veit Stoss. Zur Geltung seiner Werke im 17. Jahrhundert*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“ 9, 1942, s. 191–197; S. Dettloff, *Wit Stosz*, Wrocław 1961, t. 1, s. 139; M. Schuster, *Georg Schweigger. Ein Nürnberger Bildhauer des 17. Jahrhunderts*, praca doktorska, Wien 1965; *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock* [Katalog der Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main], red. H. Beck, P.C. Boll, Frankfurt am Main 1981, nr kat. 212, s. 334–337, il. 70–72 (oprac. B. Decker).

²³ C.T. Müller (przyp. 22), s. 192–194, il. 3.

²⁴ W Polsce na ten temat m. in. Z. Ważbiński, *Modele akademickie w procesie dydaktycznym cechu malarzy i rzeźbiarzy toruńskich w XVIII i na początku XIX w.*, w: *Sztuka Torunia i Ziemi Chełmińskiej 1233–1815. Materiały Sesji Naukowej zorganizowanej dla uczczenia jubileuszu 750-lecia Torunia w dniach 18–20 IV 1983 r.*, red. J. Poklewski, Warszawa-Poznań-Toruń 1986, s. 197–204.



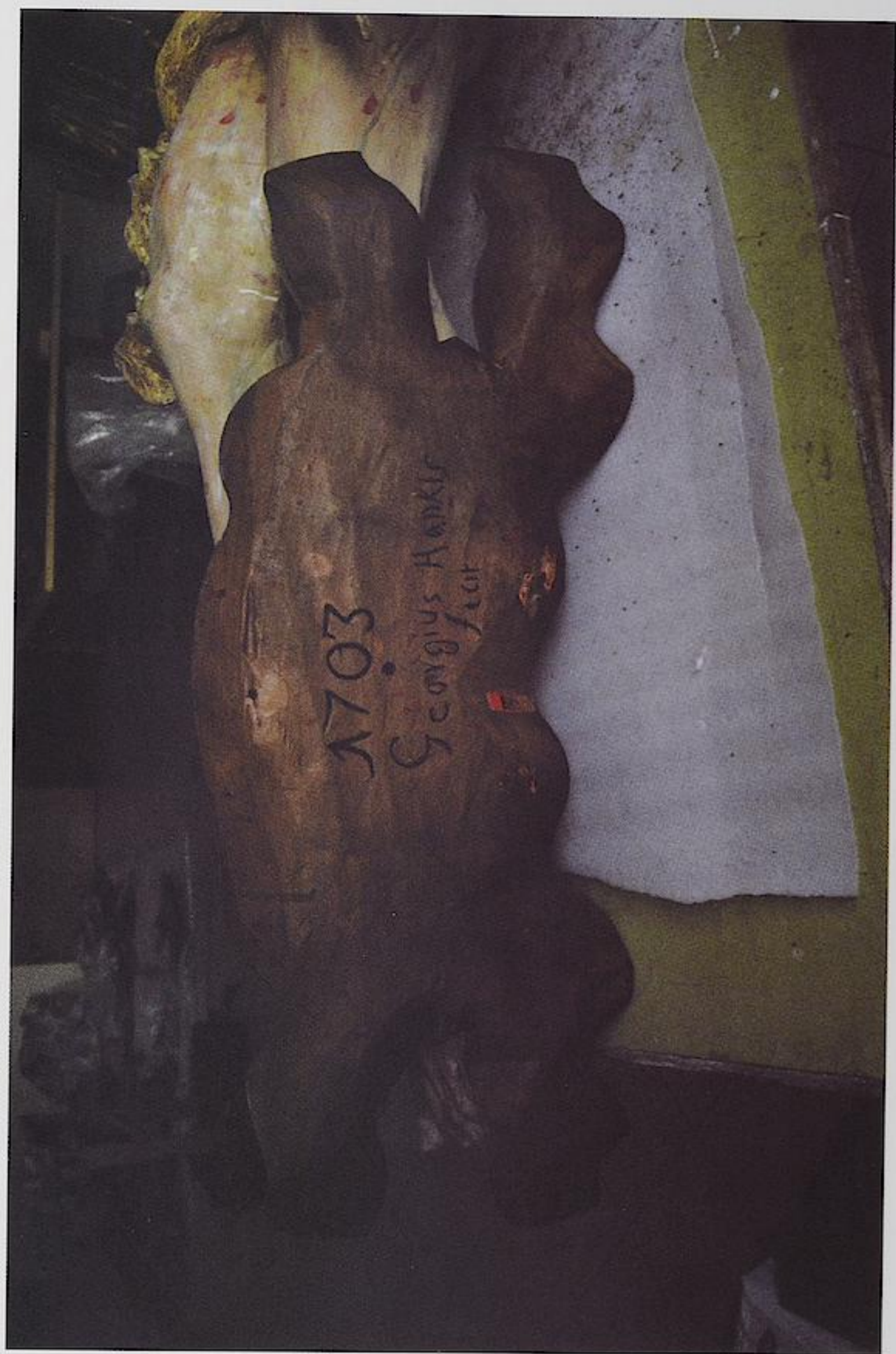
1. Jerzy Hankis, figura Chrystusa Ukrzyżowanego, 1703. Fot. M. Walczak



2. Jerzy Hankis, figura Chrystusa Ukrzyżowanego, fragment, 1703. Fot. M. Walczak



3. Jerzy Hankis, figura Chrystusa Ukrzyżowanego, fragment, 1703. Fot. M. Walczak



4. Inskrypcja na odwrociu *titulus* figury Chrystusa Ukrzyżowanego. Fot. M. Walczak

i dziadów²⁵. Ilość nawiązań i powtórzeń, a także intensywność inspiracji wiązały się często ze sławą i szacunkiem, jakimi otaczani byli artyści z przeszłości. Wystawa *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, przygotowana przez frankfurcki Liebieghaus w r. 1981, ukazała nieustającą, ponadczasową niemal popularność sztuki Albrechta Dürera²⁶. Zjawisko retrospekcji w dziedzinie rzeźby występuje równoległe w odległych geograficznie regionach: w okolicach Salzburga, gdzie szczególne znaczenie miały warsztaty Thomasa Schwanthaler (1634–1707)²⁷ i Meinrada Guggenbichlera (1649–1723)²⁸, w okolicach Moguncji, w warsztatach nadreńskich majstrów²⁹, a także na terenie Dolnego Śląska, w dziełach „manierystycznego gotyku” zwanego nurtem ekspresyjnym, którego najwybitniejszym przedstawicielem był Thomas Weissfeldt (1671–1721)³⁰. W Czechach trzeba wskazać

²⁵ E. Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, Harmondsworth 1965, s. 52; DaCosta Kaufmann (przyp. 20), s. 219–220, 263–264.

²⁶ *Dürers Verwandlung...* (przyp. 22).

²⁷ *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633–1848. Vom Barock zum Klassizismus*, Reischersberg am Inn 1974.

²⁸ Już W. Pinder, *Deutsche Barockplastik*, Leipzig 1933, s. 13, dostrzegając podobieństwo rzeźb Guggenbichlera do dzieł gotyckich, opisując w szatach barokowych figur „deutsches Falten-system des 14. Jahrhunderts”. Por. także: H. Decker, *Meinrad Guggenbichler*, Wien 1949, s. 52–53, il. 52–53; DaCosta Kaufmann (przyp. 20), s. 264.

²⁹ P. Metz, *Spätgotische Reminiszenzen in der Plastik des deutschen Barock*, w: *Festschrift für Friedrich Winkler*, red. H. Möhle, Berlin 1959, s. 330–339.

³⁰ G. Oliass, *Das Nachleben der Gotik in der schlesischen Barockskulptur*, „Schlesische Monatshefte” 13, 1936, s. 302–303, jako pierwszy wyróżnił nurt „manierystycznego gotyku” w barokowej rzeźbie śląskiej. Na ten temat por. także: D. Frey, *Schlesiens künstlerischer Antlitz*, „Die Hohe Strasse” 1, 1938, s. 38–40; D. Ostowska, *Wrocławska rzeźba I połowy XVIII wieku i jej czolowi reprezentanci*, „Rocznik Wrocławski” 7/8, 1966, s. 92–116; H. Dziurła, *Sztuka baroku 1650–1770. Rzeźba*, w: *Sztuka Wrocławia*, red. T. Broniewski, M. Zlat, Wrocław 1967, s. 350–353; A. Labuda, *Barokowe rzeźby Ojców Kościoła z ołtarza głównego w kościele parafialnym (poaugustiańskim) w Żaganiu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 33, 1971, nr 2, s. 148; T. Chrzanowski, *Die schlesische Barockskulptur um 1700 – Durchbruch oder Stabilisierung?* w: *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*, red. K. Kalinowski, Poznań 1981 (= Seria Historii Sztuki, nr 11), s. 89–90, 96; Kalinowski (przyp. 10), s. 159–167; tenże, *Die expressive Strömung in der schlesischen Plastik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Ostforschung” 37, 1988, z. 1, s. 65–66; R. Kaczmarek, J. Witkowski, *Mittelalterliche Geschichte und Tradition in der Kunst der Zisterzienser Ostmitteleuropas im 17. und 18. Jahrhundert*, „Archiv für schlesische Kirchengeschichte” 47–48, 1989–1990, s. 309; K. Kalinowski, *Bemerkungen zum Stil der Bildhauerwerkstatt Thomas Weissfeldts*, w: *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, red. K. Kalinowski, Poznań 1992 (= Seria Historii Sztuki, nr 18), s. 201–220; *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem. Katalog / Theater and Mysticism. Baroque Sculpture between West and East*, red. K. Kalinowski, Poznań 1993, s. I.58–I.63, I.72, I.107–I.108, I.120–I.121; Nowak (przyp. 9), s. 104–105, 143, nr kat. 215, 385, il. VI, XVII; J. Harasimowicz, *Rola klasztorów cysterskich*

prace Ignacego Rohrbacha (1691–1747), jednego z twórców wystrojów rzeźbiarskich do świątyń Santiniego Aichla³¹.

Odkrycie sygnatury Jerzego Hankisa, to drugi tego typu przypadek w Krakowie w ciągu ostatnich kilku lat. Na krucyfiksie w łuku tęczowym kościoła św. Anny odnaleziono niedawno podpis rzeźbiarza Kazimierza Kaliskiego z datą 1698³². Wydarzenia te pozwalają spoglądać w przyszłość z optymizmem; postępujące prace konserwatorskie mogą przyczynić się do rozwiązania ważnych kwestii atribucyjnych i rozjaśnić obraz krakowskiego środowiska snycerzy i rzeźbiarzy, już teraz nieco mniej anonimowego. Warunkiem *sine qua non* jest systematyczna publikacja odkryć, a tym samym poddanie ich publicznej ocenie i naukowej dyskusji.

A Crucifix in the Chancel Arch of St Florian's Church in Cracow

The wooden crucifix hung in the chancel arch of St Florian's Church in Cracow has hitherto been considered a Late Gothic work, dating from around 1500. However, the restoration of the figure in 2004 gave the researchers an opportunity to revise the earlier findings. The conservators discovered the inscription *1703 GEORGIUS HANKIS FECIT* on the back of the *titulus*. The signature leaves no doubt that the figure was sculptured in the early 18th century by Jerzy Hankis (1653 [?] – 1715/1716). This is also indicated by the manner of carving the figure, the handling of details, and even the tone of the original polychrome. This is an important argument as Hankis is thought to have primarily produced elaborate carved furnishings in which a particular role was played by lavish ornamental decoration. In view of a considerably diversified quality of his workshop pieces, the discovery of a signed object permits the ascertainment of a high level of the master's own works.

w kształtowaniu się tożsamości kulturowej Śląska w dobie nowożytnej, w: *Krzeszów uświęcony Łaską*, red. H. Dziurla, K. Bobowski, Wrocław 1997, s. 154; A. Kozieł, „Dusza chrześcijańska” w obrazie. *Michael Willmann, Johannes Scheffler i Krzeszowski Modlitewnik Pasyjny*, w: *Sztuka i obraz sztuki. Obrazowanie wizualne a literatura i filozofia*, red. M. Kapustka, A. Pochodaj, Wrocław 1999, s. 75–76; *Organisty, Kolbiarz* (przyp. 9), s. 110.

³¹ I. Kořán, *Žáci M.B. Brauna ve východních Čechách (Die Schüler von M.B. Braun in Ostböhmen)*, w: *Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, red. J. Wrabec, Wrocław 1995, s. 107–108; A. Organisty, *Die barocke Skulptur des gekreuzigten Christi im Heimatmuseum für Historischen Hausrat in Ziębice*, „Umění” 47/5, 1999, s. 321–322, il.

³² P. Pencakowski, „Znak Syna Człowieczego” w tęczy kolegiaty św. Anny w Krakowie, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego” 4, 1996, s. 49–61, szczeg. s. 51, il.

The significance of the sculpture discussed here is not limited to the inscribed signature and date of execution. This is the earliest known example of the imitation of the stone crucifix in St Mary's (Mariacki) Church in Cracow, which was sculptured by Veit Stoss (Wit Stwosz) for the royal minter Henryk Slacker, most probably in the late 1480s or early 1490s. Thus this figure precedes by almost half a century repetitions of the Stoss Passion in Łukasz Orłowski's paintings. Hankis was inspired by the unusual form of the perizonium carved masterfully by Stoss, the precision and understanding with which he reproduced it attesting to its being closely examined by him. The Slacker crucifix must have made a great impression on Hankis, as is confirmed by the figure of the Crucified Christ which he sculptured for the rood beam in the Dominican church in Tarnobrzeg (before 1706?). The two images of Christ on the cross which were carved in Jerzy Hankis's workshop are unquestionable testimony to the inspiring role of Late Gothic art in the Cracow artistic circle around 1700. This feature distinguishes the two works from those representing a classicizing trend in Polish Baroque sculpture, which was popular among ecclesiastical patrons and at the royal court in Warsaw.

The sculpture in St Florian's Church will certainly become an important point of reference in studies on early 18th century Cracow sculpture. The stylistic features of the Cracow crucifix by Hankis resemble the rendering of the anatomy in some sculptures executed towards the end of the 17th century in Silesia, Spiš (Zips), and Bohemia. The discovery of Jerzy Hankis's signature has been the second case of this kind in Cracow over the last few years. The crucifix in the chancel arch of St Anne's Church has recently been found to bear the signature of the sculptor Kazimierz Kaliski and the date 1698. These discoveries permit the researchers to look ahead with optimism, as the progressing conservation work may contribute to the solution of important questions concerning attribution and shed more light upon the picture of the Cracow circle of sculptors and woodcarvers, already now slightly less anonymous.