

**Agata Stasińska**

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

## **Przyczynek do rozważań nad wykorzystaniem peruk w średniowiecznej rzeźbie na Śląsku**

---

**Abstract:** A contribution to the consideration of the use of wigs in medieval sculpture in Silesia. The aim of the articles to present the issue of the use of natural hair (usually horsehair) in gothic Silesian sculpture and to highlight important problems and topics that should be taken up for better recognition of this issue. The wigs in medieval sculpture – most often appearing in Christ's representations – were intended to strengthen realism, and thus to make the faithful deepen their contemplation and focus on the Passion of the Christ. Their use was a response to the then emotional piety and also to the needs of the faithful. Among the objects preserved in Silesia, a group with wigs or originally equipped with them can be indicated, which confirms this trend also in this region.

**Keywords:** late gothic sculpture, middle ages, crucifix, wigs, horsehair wig, devotion

---

Problem wykorzystania peruk<sup>1</sup> w sztuce doby średniowiecza wielokrotnie był już poruszany w licznych opracowaniach dotyczących poszczególnych obiektów. Do tej pory jednak zagadnienie to nie stało się tematem monograficznego opracowania, które pozwoliłoby nie tylko lepiej poznać te dzieła, lecz również ocenić – oczywiście z niezbędną ostrożnością – skalę powstałych oraz do dziś zachowanych obiektów. Przeprowadzenie tego typu kompleksowych badań wraz z pogłębioną analizą funkcji wspomnianych zabytków umożliwiłoby stworzenie pracy niezwykle przydatnej zarówno z punktu widzenia historii sztuki, jak również takich dyscyplin jak antropologia kulturowa oraz kulturoznawstwo. W tym miejscu warto więc zaznaczyć, że niniejszy artykuł stanowi jedynie przyczynek do opracowania tematu, który bez wątpienia zasługuje na dalsze, prowadzone na o wiele szerszą skalę badania.

Okres późnego średniowiecza to czas rozkwitu przedstawień dewocyjnych – wpływ na to miały przede wszystkim zakony dominikanów i franciszkanów, które wypromowały nowy rodzaj pobożności opartej na głębokim i emocjonalnym przeżywaniu Pasji Chrystusa (Bylina 2009: 20-21, 26; Kochanowska 2017b: 81). Dominująca wówczas religijność była uczuciowa, kładła silny nacisk na współodczuwanie i współprzeżywanie męki Zbawiciela. Powstające w tym nurcie dzieła mają więc nie tylko jak najdokładniej obrazować sceny z Pasji, lecz również swoją formą oddziaływać na wiernych, skłaniając do pogłębienia kontemplacji. Nierzadko, zgodne z takimi założeniami, figury – celem wzmocnienia ich realizmu – wyposażano w peruki utkane z naturalnych włosów oraz wykonane z prawdziwych tkanin stroje. Z uwagi na silne skoncentrowanie na tematach związanych z życiem i męką Zbawiciela, to właśnie do przedstawień Chrystusa najczęściej wprowadzano te do-

---

<sup>1</sup> W niniejszym artykule, dla zachowania jasności wyводу, słowo „peruka” stosowane będzie dla określenia wszystkich stworzonych z naturalnych włosów przykryć głów średniowiecznych figur. Więcej na temat podziału aplikacji z włosów ze względu na rodzaj oraz sposób mocowania, por. von Knorre 1999.

datkowe elementy. Wśród nich – z uwagi na szczególne znaczenie – dominowały przede wszystkim wizerunki Ukrzyżowanego. Znanе są jednak również przedstawienia realizujące inne typy ikonograficzne, zawsze jednak wiążące się z Pasją (Kochanowska 2017a: 192; Wagner 2004: 99). Niezwykle realistyczne wizerunki, popularyzując się w kolejnych dziesięcioleciach, osiągnęły swój rozwojowy szczyt w drugiej połowie XV wieku (Jakubek-Raczkowska 2014: 299). Wynikiem tego procesu było powstawanie – również na początku XVI stulecia – niezwykle złożonych, nierzadko też animowanych dzieł, takich jak m.in. *Mirakelmann* z Döbeln (por.: Schulze 1999).

Badania obiektów, w przypadku których potwierdzono zachowanie się oryginalnych, pochodzących z czasów średniowiecza peruk, wykazały, że najczęściej do ich wykonania używano włosów zwierzęcych. Najpopularniejsze były włosy pochodzące z końskich ogonów, o wiele grubsze niż włosy ludzkie (von Knorre 1999: 98). Mimo iż znane są doniesienia dotyczące praktyki poświęcania włosów przez zakonnice i mnichów dla Marii lub Chrystusa, faktu tego nie należy bezpośrednio wiązać z przekazywaniem ich na peruki dla rzeźbionych wizerunków, tego typu związek nigdy bowiem nie został udowodniony (von Knorre 1999: 98). Co więcej, należy pamiętać, że w takich sytuacjach ścięcie włosów często traktowane było jako wyraz pokory oraz symbol wstąpienia do zgromadzenia (von Knorre 1999: 98). Przykłady w ten sposób świadomie oddanych i wykorzystanych włosów znane są jednak w przypadku sztuki ludowej (von Knorre 1999: 98).

Spośród znanych nam obecnie, pochodzących ze Śląska dzieł posiadających pierwotnie peruki niemal wszystkie datowane są na koniec XV lub początek XVI wieku. Do najliczniej zachowanych wyobrażeń z interesującej nas grupy zaliczyć należy z pewnością wizerunki Chrystusa Ukrzyżowanego. Wśród tego typu przedstawień wymienić trzeba figurę pochodzącą pierwotnie z kościoła w Szymocinie (obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu) oraz tę z kościoła pw. św. Jakuba w Nysie (obecnie w Muzeum Powiatowym w Nysie)<sup>2</sup>. Peruki posiadały również krucyfiksy do dziś znajdujące się w świątyniach w Szczepanowie (pow. świdnicki), Czerninie oraz Lipie Jaworskiej. Za jedną z niezwykle cennych strat wojennych uznaje się natomiast przedstawienie Chrystusa Ukrzyżowanego zdobiące niegdyś kościół pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny na Piasku we Wrocławiu (Burgemeister 1930: 230). Należy zaznaczyć jednak, że figura ta najczęściej – z uwagi na liczne wspólne cechy – włączana jest do tzw. grupy krucyfiksów norymberskich i uznawana za import (Roller 1995/1996: 135-136). O kolejnym ze śląskich krucyfiksów z peruką z naturalnych włosów wiemy jedynie z przekazów – obiekt ten miał znajdować się w kościele w Lubinie (Lutsch 1891: 193). Dzieło to jednak najpewniej nie zachowało się do naszych czasów.

Niezwykle interesująco przedstawiają się również obiekty realizujące inne tematy ikonograficzne związane z męczeńską śmiercią Chrystusa. Do najważniejszych z nich należy bez wątpienia grupa *Niesienia krzyża*, tzw. *Pasja Krappów*, pochodząca z kościoła pod wezwaniem św. Elżbiety we Wrocławiu i znajdująca się pierwotnie w kaplicy fundacji rodziny Krappe (po jej wyburzeniu w 1839 roku całość wyposażenia, wraz ze wspomnianą grupą, przeniesiona została do kaplicy rodziny Dumlosych; Stasińska 2019: 148). Tak zwana *Pasja Krappów*, dziś znajdująca się w Muzeum Narodowym w Warszawie, stanowi grupę figur przedstawiających Chrystusa oraz postacie towarzyszące mu w drodze na Golgotę. Trzy spośród wspomnianych rzeźb – wizerunki Zbawiciela i dwóch łotrów – posiadają peruki. Naturalne włosy to jednak nie jedyne elementy świata realnego, które wprowadzone zostały do tego niezwykle zespółu. Na wspomnienie zasługuje również przytrzymywany przez żołnierza sznur znajdujący się na szyi Chrystusa. Jak podejrzewa się, prawdziwy

<sup>2</sup> Artykuł autorki dotyczący wspomnianej nyskiej figury, pt. *Chrystus Ukrzyżowany z Muzeum Powiatowego w Nysie – zapomniane dzieło warsztatu szafy nastawy ołtarzowej z Lusiny. Historia i funkcja rzeźby ukaże się w XXVIII tomie „Roczników Sztuki Śląskiej”* wydawanych przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

sznur mógł także pierwotnie pojawić się w drugiej z wielkich wrocławskich grup *Niesienia Krzyża*, pochodzącej z kościoła pod wezwaniem św. Marii Magdaleny, aktualnie znajdującej się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (Guldan-Klamecka 2003: 419) – jego obecność potwierdzają m.in. gesty jednego z żołnierzy.

Dziełem, które również należy włączyć do grupy przedstawień ilustrujących kolejne sceny Pasji, jest figura *Chrystusa Frasobliwego* pochodząca pierwotnie z kościoła Bernardynów we Wrocławiu (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie). Rzeźba ta jest niezwykle ciekawym przykładem tendencji do wyłączenia z całości narracji pojedynczych scen z Pasji, które potraktowane jako osobny motyw, stały się popularnym tematem przedstawień dewocyjnych (Kochanowska 2017a: 192). Dzięki odejściu od stworzonych przez narrację ram, tego typu przedstawienia nie są już tylko zatrzymanym wycinkiem większej całości, lecz istnieją tu i teraz, przez co wyraźnie zbliżają się do odbiorcy (Marcinkowski, 1994: 26). W tym miejscu warto również wspomnieć o jeszcze jednej posiadającej perukę figurze *Chrystusa Frasobliwego*, znajdującej się w kościele pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela w Orawce (woj. małopolskie). Rzeźba ta na swoje obecne miejsce trafiła na początku lat 50. XX wieku ze składnicy w zamku w Karpnikach<sup>3</sup>. Chociaż dzisiaj miejsce jej pierwotnego pochodzenia jest niemożliwe do ustalenia, niektórzy badacze podejrzewają, że mogła pochodzić ze Śląska (Monita, Skorupa 2015).

Ostatnim rodzajem dzieł, o których należy wspomnieć, są nastawy ołtarzowe. Retabula te łączą się ściśle z najpopularniejszymi spośród wyposażonych w peruki wizerunków, ponieważ oba znane nam obiekty posiadają w szafie scenę trójosobowego Ukrzyżowania. Z pewnością jednak, z uwagi na zupełnie odmienny charakter i funkcje takiego przedstawienia, dzieła te należy traktować jako osobną grupę.

Pierwszym przykładem tego typu realizacji jest poliptyk pochodzący z kościoła w Lusinie. Obiekt ten nie przetrwał niestety w całości drugiej wojny światowej<sup>4</sup>. Do naszych czasów zachowały się jedynie dwa skrzydła ołtarzowe, znajdujące się obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu (Ziomecka 2003: 368-371). Wygląd szafy nastawy znany jest nam jednak z zachowanych archiwalnych fotografii – wyraźnie widoczna odsłonięta głowa Chrystusa nie budzi wątpliwości co do pierwotnego umiejscowienia na niej peruki.

Drugą z nastaw ołtarzowych, z którą łączyć można wykorzystanie naturalnych włosów, jest *Poliptyk Ukrzyżowania* fundacji rodziny Krappe. Wspomniane retabulum, podobnie jak opisywana już grupa *Niesienia Krzyża*, pierwotnie znajdowała się w kaplicy rodziny Krappe przy wrocławskim kościele pod wezwaniem św. Elżbiety (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie). Zgodnie z informacjami zawartymi przez Christiana Friedricha Paritiusa w jego wydanej w 1806 roku pracy poświęconej kaplicy Krappów, Chrystus znajdujący się w szafie elżbietańskiego poliptyku posiadać miał perukę z naturalnych włosów (Paritus 1806: 6). Informację tę ponad pięćdziesiąt lat później potwierdził również Hermann Luchs (Luchs 1860: 61). W przypadku tego przedstawienia kwestia włączenia peruki do pierwotnej formy nastawy jest jednak nieco bardziej skomplikowana – mimo wspomnianych przekazów, umieszczony w centrum nastawy Zbawiciel posiada bowiem wykonane w drewnie włosy wraz z ciasno oplatającą je koroną cierniową. O ile niekiedy peruki z naturalnych włosów zastępowane były wykonanymi w drewnie fryzurami (do kwestii tej powrócę w dalszej części pracy), o tyle w przypadku wspomnianego poliptyku ślady tak poważnych ingerencji nie są widoczne. Co więcej, również najstarsze zachowane fotografie retabulum ukazują znajdującego się w nim Chrystusa w znanej nam dziś formie. Bardzo prawdopodobne jest więc, że wykonana z prawdziwych włosów peruka założona została

<sup>3</sup> Informacja ta pochodzi ze strony internetowej: <http://orawka-kosciol.pl/2014/04/chrystus-frasobliwy/> (dostęp: 25.05.2020).

<sup>4</sup> Więcej na temat tego dzieła w innym artykule autorki, patrz przypis 2.

na drewniane włosy Zbawiciela. Być może zdecydowano się na ten krok, aby wizualnie scalić znajdujące się w retabulum przedstawienie z figurami Chrystusa i dwóch łotrów należącymi do znajdującej się w tej samej kaplicy grupy *Niesienia Krzyża* (Stasińska 2019: 154).

Wymienione przykłady dzieł są wszystkimi znanymi autorce przedstawieniami, w których kiedykolwiek na przestrzeni dziejów użyte zostały peruki z naturalnych włosów. Należy jednak wziąć pod uwagę fakt, że wspomniane tu obiekty najprawdopodobniej stanowią jedynie pewien wycinek pierwotnie istniejącej grupy. Przeprowadzenie kolejnych kwerend oraz badań nad zachowanym materiałem archiwalnym bez wątpienia pozwoliłoby na uzupełnienie jej o kolejne niezwykle przykłady.

Problem funkcjonowania dzieł malarskich i rzeźbiarskich w obrębie przestrzeni sakralnej był obecny niemal od zawsze. Pojawiające się w chrześcijańskiej sztuce średniowiecznej przedstawienia, choć nie stanowiły obiektu kultu w takim pojęciu, w jakim rozumiano m.in. posągi starożytne (Jakubek-Raczkowska 2014: 210; por. Belting 2010: 46-47), uznać należy za swojego rodzaju materialny wizerunek świętości. Wizerunek ten, co niezwykle istotne, nie mógł jednak nigdy rościć sobie praw do właściwości „pierwowzorów”. Cienka granica między takim pojmowaniem przedstawień, a ich błędnym rozumieniem sprawiała jednak, że praktyki ówczesnych wiernych niejednokrotnie ocierały się o idolatrię (Kopania, 2010: 142), ponownie budząc wyraźny sprzeciw w stosunku do pojawiających się w świątyniach dzieł. Ten niebezpieczny rozdźwięk między teorią a zwyczajami sprawiał, że dyskusje związane z obecnością malarstwa i rzeźby w przestrzeni sakralnej były w okresie średniowiecza niezwykle żywe, a w dialogu tym udział brały największe autorytety Kościoła. Dobrze znane są m.in. przytoczone przez św. Tomasza z Akwinu trzy argumenty popierające istnienie w świątyniach rzeźbionych i malowanych wizerunków. Najpopularniejszy z nich dotyczył oczywiście funkcji edukacyjnej – dzięki istnieniu dzieł sztuki niepiśmienni bowiem „mogą się z nich uczyć jak z książek” (Freedberg 2005: 165). Dla naszych rozważań jednak o wiele istotniejsze będą dwa kolejne uzasadnienia dotyczące zmysłów i uczuć wiernego. Według pierwszego z nich „zobaczone” w przedstawieniach dane prawdy i osoby najpewniej silniej zostaną w pamięci wiernych, zgodnie z drugim argumentem natomiast plastyczny wizerunek znacznie bardziej niż jedynie rzeczy słyszalne pobudzić może emocje.

Przytoczone rozumowanie niezwykle trafnie pokrywa się z obecnym w dzisiejszych badaniach nad średniowieczną religijnością położeniem nacisku na istotną rolę zmysłów. Dla ówczesnej pobożności charakterystyczne było silne skoncentrowanie na ich uaktywnieniu zarówno podczas liturgii, jak i w osobistej modlitwie czy związanej z życiem sakralnym tradycji (Scribner 1990: 13). Ogromną rolę w średniowiecznej pobożności odgrywał wzrok – nie dziwi więc fakt, że niekiedy pisze się wręcz o *Schaufrömmigkeit*, czyli „pobożności wzroku” (Jakubek-Raczkowska 2014: 208). Poprzez akt patrzenia wierny mógł dążyć do zbliżenia się do wyrażanej przez dany wizerunek świętości, podjąć próbę nawiązania relacji lub oczekiwać łaski (Scribner 1990: 16). Oczywiście tego typu założenia powinny być formułowane z wyjątkową ostrożnością, ponieważ niezwykle subtelną relację wiernego z *sacrum*, wyrażaną poprzez wizerunek, bardzo łatwo scharakteryzować można jako przejaw idolatrii.

Wprowadzanie w obręb dzieł sztuki peruk lub wykonanych z prawdziwych tkanin strojów nie powinno być jednak postrzegane jako chęć oszukania wiernego lub zatarcia w jego umyśle granicy między światem przedstawionym a realnym. Mimo to – co udowadniają zachowane materiały źródłowe – stosunek do tego typu przedstawień na przestrzeni wieków bywał odmienny, a ich istnienie budziło wśród oglądających różne emocje. O ile jednak kwestie związane z przemianami religijnymi w XVI wieku są powszechnie znane, o tyle niezwykle interesująco przedstawiają się późniejsze przykłady. Wśród nich szczególnie miejsce zajmuje m.in. wydany przez cesarza Józefa II dekret z 1784 roku (*Decretum*



*Caesareum*), zgodnie z którym odzienie figur wykonane musi zostać z tego samego tworzywa co przedstawiona postać i nie może zostać zasłonięte innym materiałem. Dokument ten założył figurom ubrań oraz peruk nazywa nadużyciem, żądając w końcu usunięcia tego typu wyposażenia z kościołów oraz zastąpienia ich „bardziej wartościowymi” (von Schwerin 2000: 133). „Ofiarami” wspomnianego dekretu paść miała m.in. rzeźbiarska grupa Chrystusa Ukrzyżowanego i dwóch łotrów z kościoła pod wezwaniem św. Piotra i św. Pawła w Weil der Stadt. Jeszcze przed przystąpieniem do planowanych prac konserwatorskich uwagę badaczy zwracała przede wszystkim niejednorodność tego zespołu, o ile bowiem wiszący na krzyżu Zbawiciel posiadał stworzoną z naturalnych włosów perukę i zarost, o tyle włosy i brody łotrów wykonane zostały w drewnie (von Schwerin 2000: 131). Przytoczone zalecenia cesarskiego dekretu sprawiły najpewniej, że wymagane wówczas zmiany wprowadzone zostały we wszystkich trzech rzeźbach. Co jednak interesujące, w przypadku figury Ukrzyżowanego Chrystusa już podczas pierwszej XX-wiecznej konserwacji zdecydowano się powrócić do peruki i zarostu wykonanych z naturalnych włosów. Ostatnie prace przywróciły je również dwóm łotrom.

Opisany przykład prawnie narzuconej formy dzieł sztuki jest jednak dość wyjątkowy. O wiele częściej bowiem powodem braku peruk – i ewentualnego zastąpienia ich wyrzeźbionymi w drewnie fryzurami – było niezachowanie się naturalnych włosów (lub ich bardzo zły stan) wynikające z naturalnego rozkładu (von Knorre 1999: 100). Odmowną rolę odgrywały również zmieniające się gusta. Wiele przypadków takich zmian obserwujemy w okresie baroku, wtedy to wykonane w drewnie fryzury stworzono m.in. dla krucyfiksów z kościoła św. Andrzeja w Karlstad am Mainz oraz w kościele św. Kiliana w Emskirchen (Roller 1995/1996: 127-129). Mimo iż w przypadku obu tych dzieł nie zdecydowano się na powrót do peruk, ich pierwotna obecność jest pewna. Ingerencje mające na celu zastąpienie naturalnych włosów są najczęściej wyraźnie widoczne – nowe, wykonane z drewna fryzury nie tylko bowiem wyraźnie nie pasują do formy i stylistyki figury, lecz również niezwykle często okalają głowę Chrystusa jedynie od góry i z obu boków, pozostawiając od strony krzyża gołą czaszkę. Oczywiście niekiedy również w takich przypadkach zdecydowano się na pozostawienie odsłoniętej, łysej głowy figury. W ten sposób – co potwierdzają archiwalne fotografie – prezentowany był m.in. zaginiony krucyfix z kościoła pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny na Piasku we Wrocławiu.

Celem niniejszych rozważań było nakreślenie przyczyny powstania i popularyzacji oraz możliwości funkcjonowania przedstawień rzeźbiarskich wyposażonych w peruki z naturalnych włosów. Kwestia ta, niezwykle złożona i wykraczająca daleko poza zakres historii sztuki, wciąż jeszcze wymaga przeprowadzenia szerokich badań łączących zagadnienia z wielu odrębnych dyscyplin. Należy bowiem pamiętać, że odbiór dzieła sztuki zawsze jest subiektywny, co sprawia, że między dziełami średniowiecznymi a współczesnym odczuciem estetyki znajduje się wyraźny rozdźwięk. Co więcej, w przypadku badań nad średniowieczną religijnością bardzo często praktyki towarzyszące indywidualnej pobożności są dla nas bardziej uchwytnie niż przeżycia wewnętrzne, mimo że to właśnie drugie z wymienionych stanowią temat naszych rozważań (Jakubek-Raczkowska 2016: 151). Dodatkowo, niemożność pewnego odczytania pierwotnych założeń artysty lub fundatora sprawia, że wiele spośród założeń związanych z funkcjonowaniem danego przedstawienia pozostać musi jedynie w sferze hipotez.

#### Literatura:

- Belting Hans (2010), *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Burgemeister Ludwig (Hrsg.) (1930), *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, cz. 1: *Kirchlichen Denkmäler der Dominsel und der Sandinsel, Die Kunstdenkmäler der Provinz Nieder-*

- schlesien*, t. 1: *Die Stadt Breslau*, Breslau: Kommissionsverlag von Wilh. Gottl. Korn.
- Bylina Stanisław (2009), *Religijność późnego średniowiecza. Chrześcijaństwo a kultura tradycyjna w Europie Środkowo-Wschodniej w XIV-XV w.*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii PAN.
- Monita Rafał, Skorupa Andrzej (2015), *Orawka. Kościół św. Jana Chrzciciela*, Kraków: Wydawnictwo Astraia.
- Freedberg David (2005), *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Guldan-Klamecka Bożena (2003), *Grupa rzeźbiarska drogi na Golgotę*, [w:] *Sztuka na Śląsku XII-XVI w. Katalog zbiorów*, red. Bożena Guldan-Klamecka, Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, s. 415-420.
- Jakubek-Raczkowska Monika (2014), *Tu ergo flecte genua tua. Sztuka a praktyka religijna świeckich w diecezjach pruskich państwa zakonu krzyżackiego do połowy XV wieku*, Pelplin: Bernardinum.
- Jakubek-Raczkowska Monika (2016), „Patrz, duszo moja!” *Pobożność i doświadczenie obrazu w późnym średniowieczu*, [w:] *Imagines Medii Aevi*, red. Adam Soćko, Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, s. 151-165.
- Knorre Georg von (1999), *Haarapplikationen ans spät gotischen Christusdarstellungen in Sachsen*, [w:] *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie, Konservierung, Restaurierung. Tagungsbeiträge: 11-13. November 1999*, Hrsg. Ulrich Schießl, Renate Kühnen, Dresden: Hochschule für Bildende Künste, s. 98-104.
- Kochanowska Małgorzata (2017a), *Chrystus Frasobliwy*, [w:] *Galeria Sztuki Średniowiecznej. Przewodnik*, red. Antoni Ziemia, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, s. 192-194.
- Kochanowska Małgorzata (2017b), *Chrystus Ukrzyżowany*, [w:] *Galeria Sztuki Średniowiecznej. Przewodnik*, red. Antoni Ziemia, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, s. 79-81.
- Kopania Kamil (2010), *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Luchs Hermann (1860), *Die Denkmäler der Elizabeth Kirche*, Breslau: Ferdinand Hirt's Königl. Universitäts-Buchhandlung.
- Lutsch Hans (1891), *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, t. 3: *Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Liegnitz*, Breslau: Wilh. Gottl. Korn.
- Marcinkowski Wojciech (1994), *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków: Wydawnictwo i drukarnia „Secesja”.
- Paritius Christian Friedrich (1806), *Beitrag zur Geschichte der Krappischen Capelle*, Breslau: Fürstbischof. Kreuzerschen Hofbuchdruckerei.
- Roller Stefan (1995/1996), *Wirklich keitsimitationim Dienste der Andacht: der Gekreuzigte in der Heilsbronner Klosterkirche und einzugehörige Gruppe Nürnberger Kreuzfixe der Spätgotik*, [w:] *Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte*, Hrsg. Markus Hörsch, Peter Ruderich, vol. 1/2 (1995/1996), Bamberg: Colibri Verlag, s. 117-145.
- Schulze Andreas (1999), *Dersogenannte Mirakelmannaus Döbeln in Sachsen, eine bewegliche Christusfigur der Spätgotik*, [w:] *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie, Konservierung, Restaurierung. Tagungsbeiträge: 11-13. November 1999*, Hrsg. Ulrich Schießl, Renate Kühnen, Dresden: Hochschule für Bildende Künste, s. 126-132.
- Schwerin Alexandra von (2000), *Auch die Haartracht spiegelt den Zeitgeist wider*, [w:] *Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag*, Hrsg. Anna Morath-Fromm, Gerhard Weilandt, Stuttgart, Ulm: J. Thorbecke, s. 131-134.
- Scribner Bob (1990), *Das Visuelle in der Volksfrömmigkeit*, [w:] *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Hrsg. Bob Scribner, („Wolfenbütteler Forschungen” 46), Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, s. 9-20.
- Stasińska Agata (2019), „Mensch, mein Kreuztrug ich fürdich...”. *Dewocyjny cykl przedstawieniowy kaplicy rodziny Krappów z kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu*, [w:] *Fara w mieście od średniowiecza do współczesności. Społeczność – Duchowość – Architektura – Wystrój. Studia z historii sztuki*, red. Rafał Eysymontt, Dariusz Galewski, Wrocław: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 147-162.

- Wagner Ortrud (2004), *Kruzifixem mit Haarapplikationen in Thüringen: Gedankenzu ihrer Bedeutung und Erhaltung*, [w:] *Aus der Arbeit des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege. Denkmale in Gefahr*, Arbeitsheft des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege. Neue Folge 19, Altenburg: E. Reinhold Verlag.
- Ziomecka Anna (2003), *Skrzydła polityki z przedstawieniami świętych i scen pasyjnych*, [w:] *Sztuka na Śląsku XII-XVI w. Katalog zbiorów*, red. Bożena Guldan-Klamecka, Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, s. 368-371.
- Publikacja internetowa: <http://orawka-kosciol.pl/2014/04/chrystus-frasobliwy/> (dostęp: 25.05.2020).

---

**Nota biograficzna:** Agata Stasińska – studentka Stacjonarnych Studiów Doktoranckich Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Wrocławskim. Adiunkt w Galerii Sztuki XII-XV wieku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Zainteresowania naukowe: późnogotycka rzeźba na Śląsku, zagadnienia związane ze średniowieczną pobożnością i dewocją, problem relacji z odbiorcą i oddziaływania dzieł sztuki. Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską dotyczącą późnogotyckich krucyfików na Śląsku. ORCID: 0000-0001-5063-5934

---