

MARIA FELIKS

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0001-6849-7170

**Krucyfiks *Cristo vivo* w kościele pw. św. Michała Archaniola
w Urazie**

**Wirtuozerskie przedstawienie Chrystusa Ukrzyżowanego
Lwowskiej Szkoły Rzeźbiarskiej Doby Rokoka**

**The *Cristo Vivo* Crucifix in the Church of St. Michael the Archangel
in Uraz**

**A Virtuoso Representation of the Crucified Christ
of the Lvivian Sculpture School**

Abstract

This paper deals with the question of the “*Cristo vivo*” crucifix type, a relatively rarely realized motif of the Crucified Christ with his head raised upwards, on the example of a sculpture from the church of Assumption of the Blessed Virgin Mary in Navaria, currently located in St. Michael’s the Archangel church in Uraz near Brzeg Dolny. This crucifix, together with a part of the furnishings of the Navarian temple, was transported in 1945 by the Polish people leaving the Eastern Borderlands to Lower Silesia. The aim of the article is to outline the possible sources of inspiration for this performance, as well as its influence on the faithful as an element of the Baroque *theatrum sacrum*.

Keywords: *Cristo vivo* crucifix, 18th-century art, Lvivian Rococo Sculpture

Abstrakt

Artykuł podejmuje temat krucyfiksu w typie „Cristo vivo”, stosunkowo rzadko realizowanego motywu przedstawienia Chrystusa Ukrzyżowanego z głową uniesioną ku górze, na przykładzie rzeźby pochodzącej z kościoła pw. Wniebowzięcia NMP w Nawarii, a obecnie znajdującej się w kościele pw. św. Michała Archanioła w Urazie k. Brzegu Dolnego. Krucyfiks ten, wraz z częścią wyposażenia nawaryjskiej świątyni, został w 1945 r. przewieziony przez opuszczających Kresy Wschodnie Polaków na Dolny Śląsk. Celem artykułu jest nakreślenie możliwych źródeł inspiracji tego przedstawienia, a także Jego oddziaływania na wiernych jako element barokowego *theatrum sacrum*.

Słowa kluczowe: krucyfiks *Cristo vivo*, sztuka XVIII w., Lwowska Szkoła Rzeźbiarska Doby Rokoka.

Ikonografia pasyjna już od czasów wczesnochrześcijańskich stanowiła jeden z najważniejszych i najczęściej podejmowanych tematów w sztuce. Szczegółne miejsce spośród ilustrowanych graficznie scen dotyczących męki Chrystusa zajmuje przedstawienie Ukrzyżowania. Ta kulminacyjna scena pasyjnego cyklu, bez której dziś nie wyobrażamy sobie żadnego wnętrza chrześcijańskiej świątyni, początkowo nie należała do epizodów przedstawianych plastycznie. Żaden z artystów w pierwszych wiekach chrześcijańskiego świata nie ośmieliłby się ukazać Chrystusa jako martwego. Dopiero kilka wieków później pojawiają się wizerunki umęczonego ciała Zbawcy – prawdziwie konającego, udręczonego cierpieniem. W sztuce sakralnej ukształtowały się dwa podstawowe typy przedstawienia Chrystusa: triumfującego, o proporcjonalnej, klasycznej sylwetce, bez śladów cierpienia, oraz typ mistyczny, prezentujący ciało Jezusa cechujące się realistycznym oddaniem męki i cierpienia Zbawiciela.

Pośród wielu wyobrażeń Ukrzyżowanego pojawia się także niezwykle oryginalny, stosunkowo rzadko realizowany motyw przedstawienia Chrystusa z głową uniesioną ku górze, w chwili wypowiedzania słów skierowanych do Ojca, które przytaczają Ewangelisti: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił? (Mt 27,46; Mk 15,34); „Ojcze, w ręce twoje powierzam ducha mego” (Łk 23,46); „Dokonało się!” (J 19,30). Jednym ze stosunkowo niewielu tego typu przedstawień Chrystusa na krzyżu w sztuce polskiej jest krucyfiks pochodzący z kościoła pw. Wniebowzięcia NMP w Nawarii, a obecnie znajdujący się w kościele pw. św. Michała Archanioła w Urazie k. Brzegu Dolnego (fot. 1). Krucyfiks ten, wraz z częścią wyposażenia nawaryjskiej świątyni, został w 1945 r. przewieziony przez opuszczających Kresy

Wschodnie Polaków na Dolny Śląsk. Dzięki temu nie podzielił losu pozostałych elementów znakomitej dekoracji rzeźbiarskiej zdobiącej kościół w Nawarii, które po II wojnie światowej uległo całkowitej niemal dewastacji. Wstrząsającą wymowę ma zestawienie fotografii dokumentujących przedwojenny stan kościoła w Nawarii ze stanem powojennym – w marcu 1946 r. po przejęciu świątyni przez władze sowieckie została ona zamieniona na magazyn warzyw, a następnie skór¹.

Kościół parafialny w Nawarii (fot. 2), uznawany za jeden z najcenniejszych zabytków późnego baroku w rejonie Lwowa, powstał w latach 1739–1748 wg projektu Bernarda Meretyna – twórcy zaliczanego do elity architektów XVIII stulecia². Kościół nawaryjski, reprezentujący rokokowy typ jednoporzdkowej fasady, urzekającej lekkością i dekoracyjnym wdziękiem, jest jednocześnie najwcześniejszym z rozpoznanych dzieł Meretyna³. Architektura tego trójnawowego kościoła wyróżniała się, jak pisał w swoim opracowaniu Jan K. Ostrowski, „rozbudowanym programem przestrzennym, zamiłowaniem do skomplikowanych konstrukcji sklepiennych i szlachetnością detalu”⁴. Swój udział w powstaniu kościoła w Nawarii miał również uczeń Meretyna – architekt Piotr Polejowski, który zaprojektował dwuosiową dzwonnice typu ścienno-arkadowego (1766), zaś w pracach nad wystrojem kościoła niewątpliwie uczestniczył Maciej Polejowski, co poświadcza fragment listu lwowskiego rzeźbiarza z 1786 r., napisanego do przełożenia Ławry Poczajowskiej, w którym przytaczając miejsca swojej pracy, wymienia również świątynię w Nawarii:

Prace moje (...) są ozdobą kościołów, cerkwiów i pałaców. Nie wymieniam odległych miejsc, gdzie roboty ołtarzowe robiłem, jako to w kolegiacie sandomierskiej na cały kościół, w Opatowie, Krasnostawiu, w Zasławiu, Stanisławowie, Nawaryi, Hodowicy, Niznikowie, w Uniowie, w Krystynopolu, Włodawie, już z Poczajowa przyjechawszy. (Archiwum Ławry Poczajowskiej, nr 711, k. 12–13)⁵.

¹ Por. <http://www.zabytki.pl/sources/bochnak/foto-4.html> (dostęp 20.04.2020) z <http://www.rkc.lviv.ua/Navariya-pl#news> (dostęp 20.04.2020).

² Zbigniew Hornung. 1972. *Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 128. W 1739 r. dokonano częściowej rozbiórki istniejącego do tego czasu kościoła, pozostawiając jedynie część prezbiterialną, która została włączona do nowo powstającej świątyni. Por. Jan K. Ostrowski. 1993. Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Nawarii. W *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*. Praca zbiorowa. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, t. 1, 54.

³ Ostrowski. 1993. Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Nawarii, 53–64.

⁴ Ostrowski. 1993. Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Nawarii, 61.

⁵ Archiwum Ławry Poczajowskiej, nr 711, k. 12–13. Mieczysław Gebarowicz. 1986. „Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej”. *Artium Questiones* 3: 5–46.

Na wyposażenie kościoła składało się pięć ołtarzy: ołtarz główny pod wezwaniem Trójcy Świętej, św. Walentego (nawa boczna), Matki Boskiej (na lewo od łuku tęczowego), św. Józefa (po prawej stronie) oraz św. Jana Nepomucena (nawa boczna). Autorstwo poszczególnych rzeźb po dziś dzień wywołuje dyskusje. Warto jednak w tym miejscu przypomnieć o swoistej, zespołowej organizacji pracy w rzeźbiarskim środowisku lwowskim. Cechowała ją zarówno partycypacja uczniów i czeladników w procesie twórczym, jak również praktyka podzlecania zamówień, wymiana pomiędzy warsztatami oraz tworzenia „konfraterni” rzeźbiarskich (spółek zakładanych w celu realizacji większego zlecenia). Wszystkie te własności sprawiają, iż prawidłowa atrybucja dzieł przysparza wielu trudności⁶.

Wnętrze kościoła, którego wystrój możemy podziwiać dzięki zachowanym materiałom ikonograficznym głównie ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN, odzwierciedlało liturgiczne *theatrum sacrum*. Zgodnie z założeniami potrydenckiego Kościoła sztuka sakralna, oddziałując na zmysły, miała propagować prawdy wiary i skłaniać wiernych do modlitewnej refleksji poprzez podziwianie jej wytworów. Figury ołtarzowe, znajdujące się przed oczami modlących się, miały szczególną rolę w odnajdywaniu kontaktu z Bogiem.

Ołtarz główny kościoła w Nawarii zdobiony naturalnej wielkości rzeźbami był wyrazem uporządkowanej struktury religii rzymskokatolickiej. Koncepcja ołtarza powtarza zasadniczo schemat z kościoła w sąsiedniej Hodowicy: u góry Chrystus ukrzyżowany, u dołu postaci bolejącej Matki Boskiej i św. Jana. Ponad umieszczoną w polu centralnym postacią Chrystusa rozpiętego na krzyżu pojawia się wyobrażenie Trójcy Świętej. Do boskiej transcendentności wierni mogli przybliżyć się jedynie za pośrednictwem świętych, wyobrażonych w figurach ołtarzowych, które stawały się ich łącznikiem z *sacrum*⁷. Rzeźba, należąc do świata materialnego, widzialnego, odnosi się jednocześnie do świata metafizycznego, jest środkiem przekazu treści religijnych. W ołtarzu głównym nawaryjskiego kościoła postać Matki Boskiej Bolesnej pod krzyżem jest nieco pochylona, w delikatnym kontrapoście, otoczona obfitymi fałdami draperii szat, spod których wyłania się prawa ręka, zaś lewa dłoń unosi się w kierunku twarzy, by otrzeć spływające po policzkach łzy. Po drugiej stronie Ukrzyżowanego – postać św. Jana sięgającego nieco teatralnym ruchem ręki w kierunku piersi. Jeszcze niżej, po bokach, na konsolach przy zewnętrznych kolumnach ołtarza znajdowały się figury nieznacznie większej niż naturalna wielkości: św. Grzegorza –

⁶ Jakub Sito. 2008. Rokokowa rzeźba lwowska. Zarys problematyki. W Adam Bochnak. *Naświetlanie rzeźby lwowskiej*. Red. Piotr J. Jamski, Andrzej Betlej, 70. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

⁷ Konstanty Kalinowski. 1993. *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, XVI.

z potrójnym krzyżem w jednej ręce i kielichem z hostią w drugiej, oraz Mojżesza, trzymającego tablice z przykazaniami w ręku. Zwłaszcza figura Mojżesza odzwierciedla intensywne doświadczenia religijne. Twarz z półprzymkniętymi oczami i lekko uchylonymi ustami zdaje się być uchwycona podczas wymawianej przez proroka modlitwy⁸.

Tytułowy krucyfiks umieszczony był w centralnym polu ołtarza głównego (1758–1763), stanowiąc jego środkową część. Jego autorstwo pozostaje kwestią sporną. Adam Bochnak, dostrzegając analogie pomiędzy krucyfiksem z Nawarii a krucyfiksem z kościoła pw. św. Marcina we Lwowie, przypisywał jego wykonanie Mistrzowi Figur Dominikańskich, którego identyfikował z Sebastianem Fesingerem. Tadeusz Mańkowski uznał go za dzieło Pinsla, zaś Zbigniew Hornung uznał ołtarz główny w Nawarii za dzieło Osińskiego. Autorstwo tego ostatniego zakwestionowała Ewa Smulikowska, która wskazała na podobieństwa pomiędzy krucyfiksem z Nawarii a innym, potwierdzonym archiwalnie dziełem Macieja Polejo wskiego – krucyfiksem pochodzącym z kościoła Paulinów we Włodawie (1781–1782)⁹. Zdaniem Konstantego Kalinowskiego analogie krucyfiksu z Nawarii z krucyfiksem z kościoła pw. św. Marcina we Lwowie są całkowicie nietrafione, gdyż krucyfiks nawaryjski reprezentuje zupełnie inną poetykę oraz inaczej potraktowano w nich materię rzeźbiarską¹⁰.

Krucyfiks z Nawarii prezentuje rzadko spotykaną w lwowskiej plastyce rokokowej wersję ikonograficzną – typ. tzw. *Cristo vivo* – Chrystusa Ukrzyżowanego, lecz żywego, z otwartymi oczami i bez rany na boku¹¹. Zrozumienie treści ideowej tego typu wyobrażenia Ukrzyżowanego Chrystusa wymaga odniesienia do literatury pasyjnej, która opisując najważniejsze szczegóły męki Pańskiej, stanowiła źródło inspiracji dla sztuk plastycznych, literatury czy teatru. Dla przedstawienia *Cristo vivo* szczególnie istotny jest fragment pochodzący z rękopisu *Rozmyślenia dominikańskiego*, dotyczący ostatnich słów wypowiedzianych przez Chrystusa na krzyżu:

A kiedy już Pan Jezus podniesion i postawion z krzyżem jęli się z niego pośmiewać
(...) Ale Pan Jezus nie gniewał się z tych słów na nie ale łaskawych siedm słów prze-

⁸ Tadeusz Mańkowski. 1937. *Lwowska rzeźba rokokowa*. Lwów: Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa, 91.

⁹ Ewa Smulikowska. 1985. Rococo crucifixes of the Lvovian school. Problems of authorship, style and artistic topography. W *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*. Red. Konstanty Kalinowski, 219. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

¹⁰ Konstanty Kalinowski. 1993. *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 87.

¹¹ Kalinowski. 1993. *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*, II.

mówił. Czwarte słowo było z wielkiej boleści, gdyż był tak umęczon, uranion a korona głowę jego zbodła, ciało rozciągniono, ręce, nogi gwoździami przybito (...). A tedy podniósłszy oczy w niebo i rzekł: Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił. A rzekłszy to schylił głowę na piersi¹².

Pobożność chrześcijańska już od przełomu średniowiecza i renesansu kształtowała się w znacznym stopniu pod wpływem traktatów pasyjnych. Sztuka sakralna czerpała z ich opisów wzorce graficzne. *Rozmyślenia dominikańskie* stanowią tutaj szczególnie przykład oddziaływania na sztukę polską XVI w. i epok późniejszych. Pochodzący z 1532 r. rękopis ozdobiony jest 117 miniaturami, które powstały przy udziale dwóch autorów. Ilustracje są niewątpliwie dopełnieniem treści traktatu, ale współistnieją niejako niezależnie „obok” siebie. Odbiorca mógł zatem czytać tekst lub przyglądać się ilustracjom, które stanowiły swoistą *biblię pauperum*, będąc zarazem dziełami samowystarczalnymi, przekazującymi historie biblijne bez konieczności studiowania literackiego komentarza¹³. W przytoczonym powyżej fragmencie *Rozmyślań* wyraźnie zaznaczony jest unikalny wątek przedstawienia Chrystusa. Podczas wypowiedzania słów na krzyżu Zbawiciel wznosi oczy ku niebu – unosi głowę, kierując swój wzrok ku Stwórcy. Jak zaznacza Tadeusz Dobrzeńiecki, miniatura ilustrująca ten fragment tekstu nie podejmuje jednak tego oryginalnego motywu, przedstawiając Chrystusa w sposób skonwencjonalizowany, z głową skierowaną w dół¹⁴.

Przedstawienia w typie *Cristo vivo* spotykane były jednakowoż już w średniowiecznej rzeźbie i malarstwie, niemniej jednak największą popularność motyw ten uzyskał w opracowaniu wykonanym przez Michała Anioła. Przedstawienie Chrystusa Ukrzyżowanego z głową uniesioną ku górze w XVI-wiecznej sztuce włoskiej pojawiło się za sprawą rysunku Michała Anioła wykonanego dla Vittorii Colonna około 1539–1540 r., przechowywanego obecnie w *British Museum*. Ta redakcja Ukrzyżowania szybko zyskała we Włoszech dużą uwagę. Inspiracją Michała Anioła dla takiego sposobu przedstawienia Ukrzyżowanego była z pewnością działalność członków grupy *spirituali* bądź *litterati*, wśród których szczególnie rolę odgrywało nauczanie neapolitańskiego benedyktyna Juana de Valde-

¹² Tadeusz Dobrzeńiecki. 1964. „Rozmyślenia dominikańskie: próba charakterystyki”. *Pamiętnik Literacki* 55 (2): 319–339.

¹³ Olga Stramczewska. 2 013. „Obecność miniatur a język *Rozmyślań dominikańskich*”. *Kwartalnik Językoznawczy* 4: 59–69.

¹⁴ Tadeusz Dobrzeńiecki. 1981. Wybrane zagadnienia ikonografii pasyjnej w sztuce polskiej. *W Męka Chrystusa wczoraj i dziś*. Red. Henryk D. Wojtyska, Jerzy J. Kopeć, 137–138. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski.

sa i kard. Reginalda Pola z Viterbo. Przedstawienie *Cristo vivo* wyrażało w tym kontekście specyficzną atmosferę petyzmu, akcentującego szczególnie personalny sposób rozumienia Męki Pańskiej jako daru ofiarowanego ludziom przez Boga. Impulsem twórczym był również traktat Benedetta Fontaniniego *Beneficio di Cristo* z 1524 r., wydany w 1543 r.. Od lat 70. XVI w. na zlecenie kard. Ferdynanda I Medyceusza Giambologna (Giovanni da Bologna, właśc. Jean de Boulogne) rozpoczął wykonywanie krucyfiksów w typie *Cristo vivo* i *Cristo semivivo* (z otwartymi oczami, lecz raną na boku). Pomimo negatywnego stanowiska papieża Urbana VIII wobec przedstawień Chrystusa na krzyżu jako żyjącego motywy *Cristo vivo* i *Cristo semivivo* w XVII w. nadal cieszyły się popularnością¹⁵. Schemat kompozycyjny, oparty na układzie ramion w kształcie litery Y, z rękami uniesionymi do góry, w plastyce barokowej obejmującej obszar na północ od Alp był najczęściej powtarzany¹⁶.

Na pojawienie się tego typu przedstawienia Chrystusa Ukrzyżowanego na terenach Rzeczypospolitej składało się szereg czynników. Zarówno malarstwo, jak i rzeźba czerpały z wzołów graficznych artystów flamandzkich, gdzie schemat kompozycyjny przedstawienia Chrystusa Ukrzyżowanego w typie *Cristo vivo* cieszył się znaczną popularnością¹⁷. Typ postaci Chrystusa cechujący się łagodnym wyrazem, o sylwetce płynnie wygiętej w torsie i biodrach oraz głowie zwróconej ku górze, ukształtowały także dzieła malarskie Guido Reniego z początku XVII w.¹⁸ Z pewnością istotną rolę odgrywały także warsztaty artystyczne ulokowane na graniczącym z Rzeczpospolitą Śląsku, wśród których niderlandzka redakcja Ukrzyżowania, inspirowana przede wszystkim przez malarstwo Petera Paula Rubensa, zyskała duże powodzenie¹⁹. Przykładem może być tutaj m.in. *Ukrzyżowanie*

¹⁵ K. Kalinowski. 1998. Krucyfiks *Cristo vivo* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu. W *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*. Red. Lech Kalinowski, Stanisław Mossakowski, Zofia Ostrowska-Kęmbłowska, 212–214. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

¹⁶ Adam Organisty, Marek Walczak. 2005. „Krucyfiks w arkadzie tęczowej kościoła św. Floriana w Krakowie”. *Modus. Prace z historii sztuki* 6: 54.

¹⁷ Zob. Janina Dzik. 1998. *Franciszek Lekszycki. Malarz religijny baroku*. Kraków: Calvarianum, 130, il. 15; Przemysław Mrozowski. Red. 2000. *Śmierć w kulturze dawnej Polski: od średniowiecza do końca XVIII wieku: katalog wystawy: 15 grudnia 2000–15 marca 2001*. Warszawa: Arx Regia, 133–134, nr kat. III 4–5.

¹⁸ Zob. *Ukrzyżowanie z kościoła San Lorenzo in Lucina* w Rzymie. Ten zadziwiający obraz prezentuje sylwetkę Ukrzyżowanego z głową uniesioną w górę, o spokojnym, niemal radosnym wyrazie twarzy, z niewidocznymi ranami. W postaci Chrystusa nie odnajdziemy cierpienia widzianego ludzkimi oczami, ale zobaczymy akt zbawienia, który dokonuje się poprzez śmierć. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bazylika_św._Wawrzyńca_„in_Lucina”#/media/Plik:SanLorenzoLucinaRom.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bazylika_%C5%9Bw._Wawrzy%C5%9Bca_„in_Lucina”#/media/Plik:SanLorenzoLucinaRom.jpg)

¹⁹ O roli wpływu graficznych odzworowań sztuki Rubensa na terenie Rzeczypospolitej powstało wiele obszernych studiów; po r. Jan Samek. 1978. *Rodzaje recepcji sztuki Rubensa w Polsce*. W *Rubens, Niderlandy i Polska a. Materiały sesji naukowej Łódź 25–26.02.1977*. Red. Jacek A. Ojrzyński. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi; Jolanta Talbierska. 1994. *Główne ośrodki produkcji*

Chrystusa (ryc. 3), przedstawiające Jezusa z uniesioną głową i rękami, autorstwa Michaela Leopolda Willmanna – jedno z ostatnich dzieł artysty, pierwotnie przeznaczone dla kościoła klasztornego lubiąskich cystersów²⁰.

W praktyce warsztatowej barokowych rzeźbiarzy, także w środowisku lwowskim, wzory graficzne odgrywały niebagatelną rolę. System nauki warsztatowej doby baroku opierał się przede wszystkim na rozwijaniu u czeladników umiejętności kopiowania gotowych wzorów i motywów²¹. Niemalą rolę w praktyce rzeźbiarskiej twórców kręgu lwowskiego odgrywała metoda częstego powtarzania pewnych charakterystycznych układów kompozycyjnych, schematów ikonograficznych²².

W tamtejszym środowisku rzeźbiarskim typ przedstawienia *Cristo vivo* pojawia się w co najmniej kilku realizacjach. Najpełniejszy przegląd krucyfiksów należących do Lwowskiej Szkoły Rzeźbiarskiej podaje Ewa Smulikowska w artykule *Rococo crucifixes of the Lvovian school. Problems of authorship, style and artistic topography*²³. Autorka wspomina w tym tekście przynajmniej o pięciu przedstawieniach Chrystusa w typie kompozycyjnym *Cristo vivo*, znajdujących się w świątyniach w: Włodawie (kościół pw. św. Ludwika) – jest to wspomniany wcześniej krucyfiks najbardziej zbliżony stylowo do krucyfiksu pochodzącego z Nawarii, Krasnystawie (pojezuicki kościół pw. św. Franciszka Ksawerego), Uhursku (krucyfiks ołtarzowy, kościół pw. św. Jana Chrzciciela), Hannie (kościół pw. św. Apostołów Piotra i Pawła) i Dukli (klasztor Bernardynów). Ostatni z wymienionych przypisywany jest lwowskiemu rzeźbiarzowi Fabianowi Fesingerowi, pozostałe atrybuowane są Maciejowi Polejowskiemu, a w przypadku krucyfiksu z Hanny – lokalnemu warsztatowi inspirowanemu jego twórczością. W artykule poświęconym rzeźbie Ukrzyżowanego z Krasnegostawu Agnieszka Szykuła-Żygawska wymienia także inne krucyfiksy o analogicznych cechach formalnych, spośród których do typu *Cristo vivo* należy figura Chrystusa Ukrzy-

graficznej w Europie XVII wieku. Funkcje, artyści, produkcja. W *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków grudzień 1993*. Red. Teresa Hrankowska, Janusz S. Pasierb, 103–124. Warszawa: Arx Regia; Juliusz Chróścicki. 1981. „Rubens w Polsce”. *Rocznik Historii Sztuki* 2: 133–219.

²⁰ Zob. Andrzej Kozieł. 2019. *Michael Willmann (1630–1706) – śląski mistrz malarstwa barokowego*. Wrocław: Via Nova, 110, il. 86.

²¹ Konstanty Kalinowski. 1995. „Warsztat barokowego rzeźbiarza”. *Artium Questiones* 7: 109–111.

²² Jan Ostrowski. 1994. Z problematyki warsztatowej i atrybucyjnej rzeźby lwowskiej w XVIII w. W *Sztuka Kresów Wschodnich: materiały sesji naukowej*. Red. Jan Ostrowski, 79–87. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.

²³ Smulikowska. 1985. *Rococo crucifixes of the Lvovian school. Problems of authorship, style and artistic topography*, 219–230.

zowanego znajdująca się w zakrystii dominikańskiego kościoła pw. św. Mikołaja w Hrubieszowie²⁴.

Krucyfiks z Nawarii, w przeciwieństwie do krucyfiksów wykonanych ręką Pinsla – jednego z mistrzów rzeźby lwowskiej doby rokoka, ukazuje ciało Chrystusa w sposób wyidealizowany, odwołując się do kanonu antycznego. Ciało Chrystusa, ukazane z anatomiczną precyzją, zostało potraktowane niemal zupełnie bezkrwawo. Poza kończynami przebitymi gwoździami i cierniową koroną na głowie, nie odnajdujemy w sylwetce Syna Bożego śladów męki. Twarz Chrystusa, wzniesiona ku górze, z otwartymi oczami, wyraża spokój. To, co szczególnie przykuwa uwagę, to realistycznie opracowana klatka piersiowa, z czytelnie zaznaczonymi mięśniami, ścięgnami i żebrami. O wysiłku człowieka rozpiętego na krzyżu świadczą po mistrzowsku wyrzeźbione napięte mięśnie ramion wzniesionych ku górze, a także wyraźnie zarysowana muskulatura łydek i ud. Perizonium zakrywające nagość Chrystusa zostało ukształtowane w sposób bardzo dynamiczny. Prawe biodro Chrystusa jest niemal zupełnie odkryte, zaś sama materia udrapowana w sposób stanowiący o *differentia specifica* Lwowskiej Szkoły Rzeźbiarskiej Epoki Rokoka: obficie pofałdowana, o szeroko ciętych, pogrubionych krawędziach, niejako samoistnie wirujących wokół bioder postaci, stając się narzędziem wyrażenia emocji (fot. 1).

Figura Zbawiciela wpisuje się w nurt tzw. sztuki potrydenckiej. Kwestia sztuki sakralnej została podjęta podczas obrad Soboru Trydenckiego (1545–1563), który jednakowoż nie wydał szczegółowych dyrektyw co do tworzenia dzieł sztuki. Dekret odnoszący się do tych kwestii pt. *De invocatione, veneratione et reliquis sanctorum, et sacris imaginibus* (O wzywaniu, czci, oraz relikwiach świętych i o świętych obrazach), uchwalony na ostatniej, XXV, sesji Soboru Trydenckiego (3–4 grudnia 1563 r.), był raczej sumarycznym zaleceniem dotyczącym kwestii formalnych²⁵. Sztuka miała zachęcać wiernych do większej pobożności, stanowić swoistą *Biblię pauperum*, a jednocześnie była rozumiana jako ważny oręż kontrreformacji. Podstawą tworzenia dla artysty miała być wierność przekazowi biblijnemu. Dekret ten nie odpowiadał jednak na wiele ważnych pytań, które stawiała sztuka sakralna, stąd też już po zakończeniu Soboru powstały rozliczne traktaty katolickich teologów, które miały na celu uszczegółowienie ogólnych dyrektyw soborowych. Sztuka potrydencka miała zatem odpowiadać na potrzeby wiernych, pełniąc funkcję dy-

²⁴ Agnieszka Szykuła-Żygawska. 2014. „Znakomia rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego z kościoła pojezuickiego w Krasnymstawie”. „Nestor. Czasopismo Artystyczne” 4 (30): 3–5.

²⁵ Małgorzata Karkocha. 2008. „Sztuka potrydencka na Śląsku na przykładzie kościoła św. św. Stanisława i Wacława w Świdnicy. Założenia teoretyczne i praktyka artystyczna”. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Historica* 83: 10.

daktyczną, ukazywać prawdziwe emocje, dbać o realizm i autentyczność. W tym rozumieniu przedstawienie Chrystusa Ukrzyżowanego miało pobudzać uczuciowość religijną wśród wiernych, jednocześnie bez epatowania zmysłowością czy silnym brutalizmem ran. Ciało Chrystusa przedstawione na krucyfiksie z Nawarii wyobrażone zostało jako ciało boskie, odpowiadające idealnym proporcjom anatomicznym. Skłaniało patrzących do rozważania zbawczej misji Chrystusa. Z drugiej strony eksponowanie naprężonej muskulatury i żył przywołuje średniowieczny mistycyzm św. Brygidy, której wizje współkształtowały wyobrażenia ludzi baroku o Ukrzyżowanym. Warto podkreślić zatem umiejętne połączenie w krucyfiksie z Nawarii potrydenckiej formuły przedstawieniowej Chrystusa Ukrzyżowanego z popularną w czasach baroku wizją mistycznej świętej szwedzkiej.

Kolejnym ważnym szczegółem ikonograficznym krucyfiksu z ołtarza głównego kościoła w Nawarii jest przedstawienie Chrystusa w ułożeniu stóp obok siebie, przybitych osobno dwoma gwoździami. Pytanie, czy Jezus na krzyżu przybity był trzema czy czterema gwoździami, pozostaje kwestią otwartą do czasów współczesnych. Wczesne typy wyobrażeń Ukrzyżowania, np. na drzwiach bazyliki św. Sabiny w Rzymie z 431 r., ukazują Chrystusa przybitego dwoma gwoździami. Jednakże już krucyfiksy pochodzące z VI w. przedstawiają Zbawiciela przybitego czterema gwoździami (fot. 1 i 5)²⁶. Typ ten utrzymał się w sztuce aż do romańskiego średniowiecza, a szczególnie długo powtarzany był w sztuce włoskiej²⁷. Kanon ikonograficzny przybicia Chrystusa trzema gwoździami pojawił się około 1200 r., jednak musiało to spowodować pewne zmiany w układzie ciała Chrystusa, co w niektórych środowiskach nie zyskało aprobaty. Wydaje się, iż na przedstawienie Chrystusa, w którym stopy założone na siebie przebijał jeden gwóźdź, wpływ wywarły również wizje św. Brygidy Szwedzkiej, która widziała Zbawiciela ze stopami skrzyżowanymi i przybitymi jednym gwoździem. W takim przypadku prawa stopa nałożona z reguły na lewą symbolizowała zwycięstwo dobra nad mocami zła. Dysputy teologiczne prowadzone w okresie reformacji i Soboru Trydenckiego wywołały żywą polemikę dotyczącą historycznych realiów śmierci Chrystusa. Johannes Molanus, jeden z katolickich teoretyków sztuki, który po Soborze Trydenckim podjął się pracy nad uszczegółowieniem soborowych postanowień w sprawie sztuki sakralnej,

²⁶ Por. iluminowany manuskrypt Ewangelii Rabbuli z końca VI w., gdzie znajduje się przedstawienie Chrystusa ukrzyżowanego czterema gwoździami, zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Ewangelie_Rabbuli#/media/Plik:Meister_des_Rabula-Evangeliums_002.jpg (dostęp 22.04.2020), czy przedstawienie Chrystusa Ukrzyżowanego w *Sakramentarzu tymieckim* (ok. 1060–1070) – jednym z najstarszych na ziemiach polskich iluminowanych rękopisów liturgicznych, zob. <https://polona.pl/item/sacramentarium-tinecense,NjgyNTc2OA/41/#item> (dostęp 22.04.2020).

²⁷ Stanisław Kobielski. 2000. *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 119.

w traktacie *De Picturis et Imaginibus Sacris*, wydany w Lowanium w 1570 r., zajął się szczegółowo zagadnieniem liczby gwoździ, którymi został przybity do krzyża Chrystus. W ostatecznej konkluzji duchowny uznał za prawdopodobne użycie zarówno trzech, jak i czterech gwoździ²⁸. Jednakże w oparciu o tekst Ewangelii św. Jana: „Lecz gdy podeszli do Jezusa i zobaczyli, że już umarł, nie łamali Mu goleni, tylko jeden z żołnierzy włócznią przebił Mu bok, a natychmiast wypłynęła krew i woda” (J 19,33-34) wielu teologów duchownych uznało ranę od włóczni jako piątą na ciele Chrystusa. Z kolei w interpretacji niemieckiego filozofa i teologa, Gabriela Biela (1425–1495), cztery gwoździe symbolizowały cztery cnoty kardynalne²⁹. Stąd też w sztuce potrydenckiej pojawiały się przedstawienia Zbawiciela ze stopami przebitymi dwoma osobnymi gwoździami.

Motyw ten najczęściej stosowany był w sztuce hiszpańskiej XVII w., gdzie sewilskie koła uczonych w 1614 r. opowiedziały się zdecydowanie za Ukrzyżowaniem za pomocą czterech gwoździ. Zagadnienie to podjął również hiszpański teoretyk Francisco Pacheco w traktacie *El arte de la pintura*³⁰. Typ Ukrzyżowania Chrystusa ze stopami przebitymi osobnymi gwoździami pojawia się w twórczości najwybitniejszych twórców rzeźby hiszpańskiej złotego wieku: Juana Martinesa Montañesa (fot. 6)³¹, Alonso de Mena y Escalante (fot. 7)³² czy Manuela Pereiry (fot. 8)³³. Choć zdaniem badaczy nie można jednoznacznie wypowiedzieć się na temat genezy XVIII-wiecznej Lwowskiej Szkoły Rzeźbiarskiej, z której wywodził się autor omawianego krucyfiksu, inspiracje mistycyzmem hiszpańskim są kojarzone z twórczością rzeźbiarzą kręgu lwowskiego³⁴.

²⁸ Kobielius. 2000. *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, 121.

²⁹ Stanisław Kobielius. 2013. „CONCORDIA NOVI ET VETERIS TESTAMENTI w zestawieniach ilustracji: uderzenia młotków Tubal-Kaina oraz wbijania gwoździ w ręce i nogi Chrystusa podczas krzyżowania”. *Roczniki Humanistyczne* 61 (4): 18.

³⁰ Greta Dzikowska. 2018. „Przedstawienia Chrystusa Ukrzyżowanego w rzeźbie hiszpańskiej złotego wieku”. *Roczniki humanistyczne* 66 (4): 60.

³¹ W rzeźbie *El Cristo de Vázquez de Leca*, wykonanej na zlecenie archidiakona Mateo Vázqueza de Leca, nietypowy sposób ułożenia stóp Chrystusa zwraca szczególną uwagę. Obecnie rzeźba znajduje się w katedrze w Sewilli. Zob. https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Martínez_Montañés#/media/Archivo:Cristo_de_los_Cálices3.jpg

³² Rzeźba *El Cristo del Desamparo* (1635 r.) w kościele *San José* w Madrycie. Zob. https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_del_Desamparo#/media/Archivo:CrisrodelDesamparoAdeMena1.jpg

³³ Rzeźba *Santísimo Cristo del Olivar* (1647 r.) w *Oratorio del Santo Cristo del Olivar* w Madrycie. Zob. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Church_of_Santo_Cristo_del_Olivar,_Madrid#/media/File:Madrid_-_Santo_Cristo_del_Olivar_\(PP_Dominicos\)_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Church_of_Santo_Cristo_del_Olivar,_Madrid#/media/File:Madrid_-_Santo_Cristo_del_Olivar_(PP_Dominicos)_2.jpg)

³⁴ Mariusz Karpowicz wśród czynników wpływających na rozwój sztuki w XVIII-wiecznym Lwowie wymienia także atmosferę mistycyzmu hiszpańskiego, którego Lwów miał być wówczas najważniejszym w tej części Europy ośrodkiem. Zob. Mariusz Karpowicz. 1994. *Sztuki polskiej drogi dziwne*. Bydgoszcz: Oficyna Wyd. Excalibur, 146.

W przypadku krucyfiksu z Nawarii prawdopodobnym może być także nawiązanie do ikonografii prawosławnej. Jak pisał sam Polejowski, wykonywał dzieła zarówno dla kościołów katolickich, jak i cerkwi. Choć w wyobrażeniach wschodnich pod przybitymi dwoma gwoździami stopami Chrystusa znajduje się z reguły *suppedaneum* (fot. 9)³⁵, niekiedy jednak stopy przebite osobno nie mają żadnego podparcia. Można zatem przypuszczać, że wschodnia sztuka sakralna również mogła być źródłem inspiracji dla artysty. Krucyfix z Nawarii, podobnie jak wschodnie ikony, ukazuje Chrystusa, który nawet na krzyżu zachowuje majestat Pantokratora. Wyróżnikiem wschodniochrześcijańskiej wersji Ukrzyżowania jest widoczna oszczędność w przedstawianiu cierpienia umęczonego Chrystusa; Jego męczeńska śmierć ma w ikonografii Kościoła Wschodu charakter triumfalny. Ikona ma bowiem ukazywać świat boski, świat, w którym Chrystus jest Zmartwychwstały.

Ukrzyżowanie jest niewątpliwie tematem, który w sztuce każdej epoki przedstawiany był przez najwybitniejszych artystów. Dzieje męki Pańskiej spisane przez Ewangelistów wyznaczały sposób wyobrażenia Chrystusa na drzewie krzyża. Pomimo to twórcy często podejmowali temat zbawczej śmierci Chrystusa w sposób odbiegający od przyjętego powszechnie kanonu. Oryginalne ujęcia tematu Ukrzyżowania miały służyć wzbudzeniu silniejszych odczuć religijnych, wzmacniać przeżycia duchowe, stymulować kontemplację męki Pańskiej. Kunszt i wirtuozeria, z jaką wykonany został krucyfix pochodzący z Ołtarza Trójcy Świętej kościoła pw. Wniebowzięcia NMP w Nawarii, niewątpliwie sprawiał, że dzieło to doskonale wypełniało tę rolę.

Bibliografia

- Chróścicki Juliusz. 1981. „Rubens w Polsce.” *Rocznik Historii Sztuki*. 2: 133–219.
- Dobrzeńcki Tadeusz. 1964. “Rozmyślenia dominikańskie: próba charakterystyki”. *Pamiętnik Literacki* : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/2, 319–339.
- Dobrzeńcki Tadeusz. 1981. Wybrane zagadnienia ikonografii pasyjnej w sztuce polskiej. W *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H.D. Wojtyńska, J.J. Kopeć, Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, 131–151.
- Dzik Janina. 1998. *Franciszek Leleszycki. Malarz religijny baroku*. Kraków: Calvarianum.

³⁵ Np. Ukrzyżowanie z XII w. Zob. https://commons.wikimedia.org/wiki/Icon?uselang=pl#/media/File:Crucifixion_Icon_Sinai_12th_century.jpg

- Dzikowska Greta. 2018. „Przedstawienia Chrystusa Ukrzyżowanego w rzeźbie hiszpańskiej złotego wieku.” *Roczniki humanistyczne* LXVI (4), 55–74.
- Gebarowicz Mieczysław. 1986. “Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej “. *Artium Questiones* 3: 5–46.
- Hornung Zbigniew. 1972. *Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Konstanty Kalinowski. 1993. *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- Kalinowski Konstanty. 1995. „Warsztat barokowego rzeźbiarza.” *Artium Questiones* 7, 103–140.
- Kalinowski Konstanty. 1998. *Krucyfiks Cristo vivo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*. W: *Nobile claret opus*, red. L. Kalinowski, S. Mossakowski, Z. Ostrowska-Kęmbłowska, Wrocław: Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 209–215.
- Karkocha Małgorzata. 2008. „Sztuka potrydencka na Śląsku na przykładzie kościoła św. św. Stanisława i Waclawa w Świdnicy. Założenia teoretyczne i praktyka artystyczna”. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Historica* 83, 7–28.
- Karpowicz Mariusz . 1994. *Sztuki polskiej drogi dziwne*. Bydgoszcz: Oficyna Wyd. Excalibur.
- Kobieliński Stanisław. 2000. *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Kozieł Andrzej. 2019. *Michael Willmann (1630–1706) śląski mistrz malarstwa barokowego*. Wrocław: Via Nova
- Mańkowski Tadeusz. 1937. *Lwowska rzeźba rokokowa*. Lwów : Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa.
- Mrozowski Przemysław (red.). 2000. *Śmierć w kulturze dawnej Polski : od średniowiecza do końca XVIII wieku : katalog wystawy: 15 grudnia 2000 – 15 marca 2001*. Warszawa: Arx Regia.
- Organisty Adam, Walczak Marek. 2005. “*Krucyfiks w arkadzie tęczowej kościoła św. Florianiana w Krakowie*”. W: *Modus. Prace z historii sztuki*. VI, 49–59.
- Ostrowski Jan K. 1993. *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Nawarii*. W: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*. Praca zbiorowa. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, t. 1, 53–64.
- Ostrowski Jan K. 1994. *Z problematyki warsztatowej i atrybucyjnej rzeźby lwowskiej w XVIII w.* W: *Sztuka Kresów Wschodnich: materiały sesji naukowej*. Red. J. Ostrowski. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls: 79–87.
- Samek Jan. 1978. *Rodzaje recepcji sztuki Rubensa w Polsce*. W: *Rubens, Niderlandy i Polska. Materiały sesji naukowej Łódź 25–26.02.1977*. red. J.A. Ojrzyński, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Sito Jakub. 2008. *Rokokowa rzeźba lwowska. Zarys problematyki*. W: *Adam Bochnak. Naświetlanie rzeźby lwowskiej*, red. P.J. Jamski, A. Betlej, 70. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

- Smulikowska Ewa. 1985. Rococo crucifixes of the Lvovian school. Problems of authorship, style and artistic topography. W: *Studien zur europaischen Barock- und Rokokoplastik*. Red. K. Kalinowski, Poznań: Wydawn. Nauk. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 220–230.
- Stramczewska Olga. 2013. Obecność miniatur a język Rozmyślań dominikańskich. *Kwartalnik językoznawczy*, 4, 59–69.
- Szykuła-Żygawska Agnieszka. 2014. „Znakomia rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego z kościoła jezuitckiego w Krasnymstawie”. *Nestor. Czasopismo artystyczne*. 4(30): 3–5.
- Talbierska Jolanta. 1994. Główne ośrodki produkcji graficznej w Europie XVII wieku. Funkcje, artyści, produkcja. W: *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków grudzień 1993*, red. T. Hrankowska, J. Pasierb. Warszawa: Arx Regia, s. 103–124.

MARIA FELIKS, licencjat: etnologia, Uniwersytet Śląski; magisterium: historia sztuki, Uniwersytet Wrocławski; doktorantka Stacjonarnych Studiów Doktoranckich Nauk o Kulturze w Instytucie Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski; adiunkt w Muzeum w Praszce. E-mail: feliks.maria@gmail.com.



Fot. 1 Krucyfiks pochodzący z kościoła w Nawarii, fot. M. Feliks



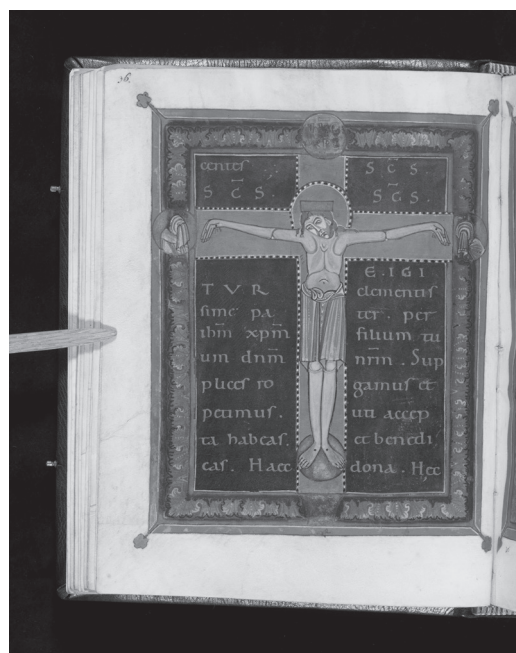
Fot. 2 Kościół Wniebowzięcia NMP w Nawarii, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_of_the_Assumption,_Navaria_\(01\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_of_the_Assumption,_Navaria_(01).jpg)



Fot. 3 Michael Willmann Ukrzyżowanie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, domena publiczna



Fot. 4 Ewangelie Rabbuli – scena Ukrzyżowania, domena publiczna



Fot. 5 Ukrzyżowanie, Sakramentarz tyniecki, domena publiczna



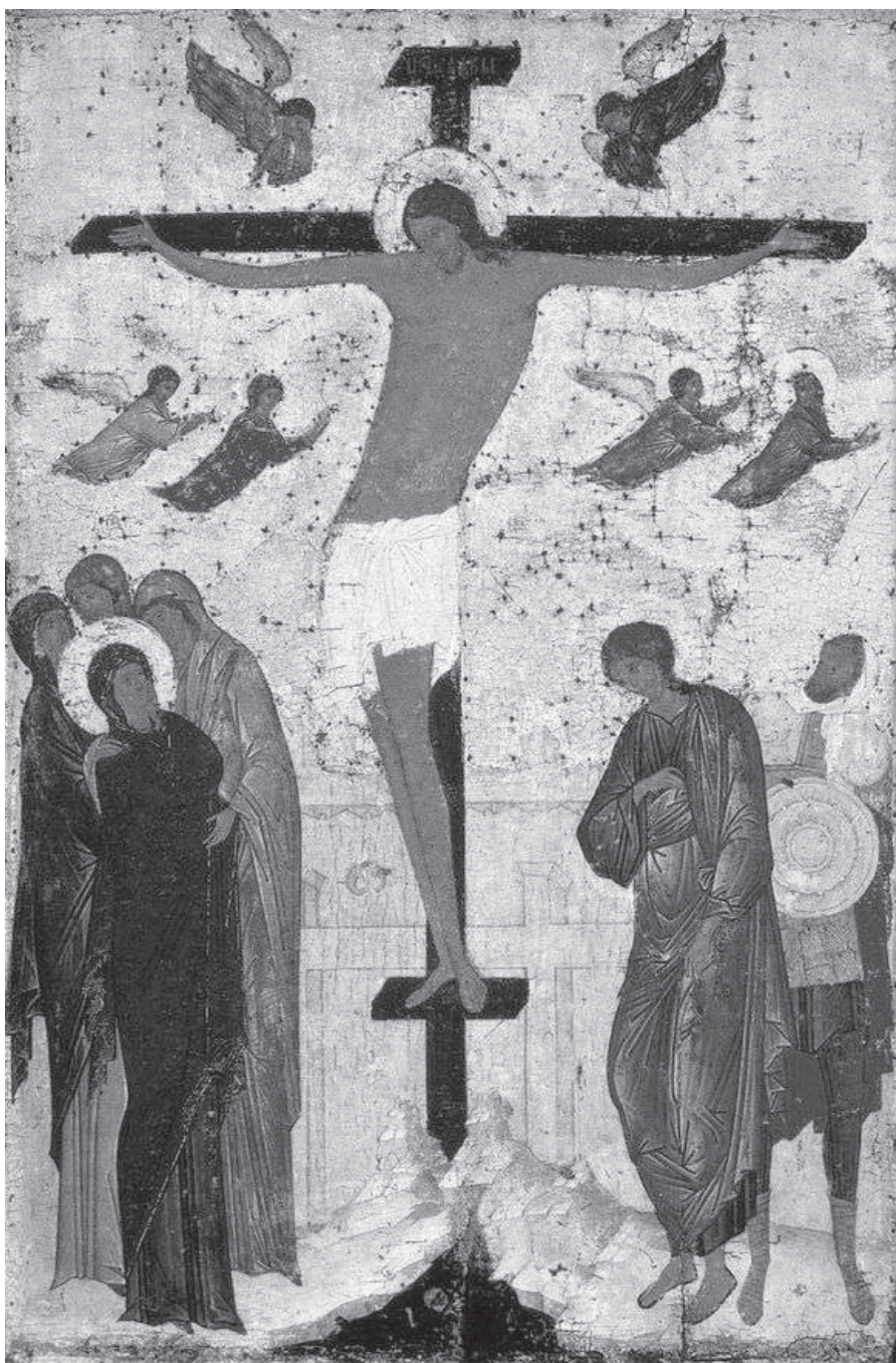
Fot. 6 Cristo de los Cálices, detal, 1603, katedra w Sewilli, By Anual (cropped by MarisaLR) – File:Cristo de los cálices.jpg, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12316028>



Fot. 7 Alonso de Mena y Escalante, El Cristo del Desamparo (1635 r.) w kościele San José w Madrycie, domena publiczna, <http://cofradiacristodeldesamparo.com/>



Fot. 8 Manuel Pereira, Santísimo Cristo del Olivar (1647 r.) w Oratorio del Santo Cristo del Olivar w Madrycie, domena publiczna, <https://artedemadrid.files.wordpress.com/2009/11/cristo.jpg>



Fot. 9 Dionizy, Ikona Ukrzyżowania, XV w., domena publiczna