

*Przemysław Waszak*

*Krucyfiks na Drzewie Życia  
z dominikańskiego kościoła  
św. Mikołaja w Toruniu – nowe spojrzenie\**

Przedmiotem artykułu jest analiza czternastowiecznego krucyfiksu mistycznego, wyrwanego przez historię ze swojego pierwotnego kontekstu i umieszczonego obecnie we wschodnim zamknięciu nawy południowej gotyckiego kościoła św. Jakuba w Toruniu. Drzewo Życia mierzy 6,6 m wysokości i 2,5 m szerokości, natomiast pełnoplastyczna figura Chrystusa 2,5 × 2,2 m (il. 1–3)<sup>1</sup>. Wysoka klasa artystyczna, złożoność formy oraz ikonografii, przekazywanie bogatych treści teologicznych i mistycznych skłania

---

\* Niniejszy artykuł przygotowałem na podstawie pracy magisterskiej napisanej w 2006 r. w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK, pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza J. Żuchowskiego. Dziękuję najmocniej Profesorowi za cenne, rozwijające konsultacje i kompleksową pomoc. Recenzentowi pracy, dr. hab. Jarosławowi Jarzewiczowi, prof. UAM, jestem wdzięczny za wartościowe uwagi. Dziękuję również dr Annie Błazejewskiej i dr. hab. Piotrowi Olińskiemu za pomoc w trakcie realizacji pracy. Za pozwolenia na wykorzystanie materiału ilustracyjnego dziękuję Wydawnictwu Hirmer, Muzeum Okręgowemu w Toruniu, ks. mgr. Wojciechowi Karolowi Kiedrowiczowi, proboszczowi parafii św. Jakuba w Toruniu, i ojcu mgr. Benedyktowi Plankowi, proboszczowi parafii w Lassnitz bei Murau w Austrii.

<sup>1</sup> *Dokumentacja konserwacji Drzewa Życia z kościoła św. Jakuba w Toruniu*, Toruń 1999, Archiwum Miejskiego Konserwatora Zabytków w Toruniu, sygn. 2052A, mps, s. 1.

do podjęcia na nowo próby jego opracowania. Na temat tego wyjątkowego, często wymienianego obiektu artystycznego i kultowego powstała literatura, którą wciąż można poszerzać, dodając nowe argumenty<sup>2</sup>. W artykule podjęto próbę analizy źródeł oraz ikonografii, sięgnięto do literatury mistycznej, by spojrzeć na dzieło oczami ówczesnych zakonników. Przeanalizowano średniowieczne i nowożytnie źródła, by określić jego miejsce i funkcję w kościele dominikańskim. Podjęto próbę określenia typu dzieła, jego genezy stylistycznej i rozwoju czytelnych w nim motywów artystycznych.

W 1820 roku dokonano kasaty i rozbiórki klasztoru, a w roku 1834 rozpoczęto rozbiórkę kościoła św. Mikołaja<sup>3</sup>. Czternastowieczna biblioteka toruńskich braci kaznodziejów, złożona z dwustu pozycji, była największa w mieście, niemal dwa razy liczniejsza od franciszkańskiej (118 pozycji).

---

<sup>2</sup> Ważniejsze pozycje: K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildbauerkunst im Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhundert*, Berlin 1939, t. 1, s. 192 n., 351, t. 2, il. 243; B. Schmid, *Gotische Kruzifixe in Preußen*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, 1919, z. 27, nr 3, s. 49; R. Heuer, *Die Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes In Thorn bis zum Ende des Mittelalters*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, 1916, z. 24, nr 2, s. 80 n., fot. XIX; I. Błaszczyk, *Treści ideowe motywu drzewa w polskiej sztuce około roku 1400*, [w:] *Sztuka około 1400*, t. 2, Warszawa 1996, s. 229 n.; L. Wetesko, *Krucyfik z kościoła św. Jakuba w Toruniu*, „Studia i Materiały Seminarium Średniowiecznego” 1984, z. 1, s. 42 n.; H. Bethe, *Baumkreuz*, [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 2, red. O. Schmitt, Stuttgart 1948, szp. 101; G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, [w:] *Dzieje Torunia*, red. K. Tymieniecki, Toruń 1933, s. 501; J. Domaśłowski, L. Krantz-Domaśłowska, *Kościół świętego Jakuba w Toruniu*, Toruń 2001, s. 80 n.; G. J. Budnik, *Rzeźba gotycka na Kujawach i w ziemi dobrzyńskiej w XIV wieku*, „Zapiski Kujawsko-Dobrzyńskie”, XV, 2001, s. 165, 181 n.; *Dokumentacja konserwacji z lat 1960-61 Krucyfiks Mistycznego z kościoła św. Jakuba w Toruniu*, Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Toruniu, sygn. 207, mps; A. Błajejewska, E. Pilecka, *Sztuka średniowieczna. Sztuka w służbie samoświadomości mieszczan – od połowy XIV wieku do 1454 roku*, [w:] *Dzieje sztuki Torunia*, red. A. Błajejewska, Toruń 2009, s. 147 n., il. 132; J. Raczkowski, *Ukrzyżowanie na Drzewie Życia z kościoła św. Mikołaja w Toruniu*, 4. ćw. XIV w. (nota katalogowa), [w:] *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach. Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku 25 czerwca–12 września 2010 roku*, t. 1, red. B. Pospieszna, Malbork 2010, s. 180 (kat. nr II.5.6), il. na s. 181; M. Roznerska, *Mistyczny Krucyfik z kościoła św. Jakuba w Toruniu, jego konserwacja i restauracja*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, XII, 2001, nr 2, s. 4 n. Dzieło jest bardzo często wzmiankowane, pojawiły się różne koncepcje genezy stylistycznej oraz datacji.

<sup>3</sup> K. Ciesielska, *Inwentarze kościoła św. Mikołaja i klasztoru dominikanów w Toruniu z lat 1817 i 1831*, „Zapiski Historyczne”, XLVIII, 1983, z. 3, s. 185, przyp. 2.

Dominikanie posiadali wiele dzieł zakonu św. Franciszka, w tym aż dziesięć prac św. Bonawentury<sup>4</sup>. Zapewne mieli więcej pozycji z zakresu mistyki, gdyż można przypuszczać, iż – podobnie jak książki antyheretyckie i polemiczne – uległy one „zacytaniu”.

Toruński krucyfiks jest kolejną transpozycją bonawenturiańskiej idei drzewa rajskiego, którego opis zawiera symboliczne przesłania – owoce, odpowiednik banderoli trzymany przez proroków: „Z pnia tego drzewa wyrasta ku górze dwanaście gałęzi pokrytych liśćmi, kwiatami i owocami” (B-DŻ, 261<sup>5</sup>). Związki toruńskiego *Arbor Vitae* z myślą św. Bonawentury są głębsze: „O tym, że nasz Krzew Winny, Jezus Chrystus został podniesiony, On sam świadczy o sobie” (B-MKW, 174); „I zobacz, jak drewniane podpory, na które zwykło się podnosić krzew winny, w wyraźny sposób oznaczają krzyż. Są skrzyżowane, to jest w poprzek kładzione podpory i na nich jest rozciągany krzew winny. Cóż bardziej odpowiedniego?” (B-MKW, 174). Podporom odpowiadają widlaste ramiona toruńskiego krzyża, winorośl zaś to pozostałe dwanaście owalnych ramion. Nasuwa się pytanie: jak powinno się „czytać” toruński obiekt. W traktacie *Lignum Vitae* św. Bonawentura rozważa przesłania, poczynając od najniższej gałęzi do najwyższej. Podobnie, licząc parami od dołu, uszeregowane zostały symboliczne gałęzie toruńskiego obiektu, przyjmując kolejność od wersetu po prawej stronie krzyża i postaci Chrystusa, jako strony ważniejszej. Brak też obecnych w traktacie czterech wersetów na każdej gałęzi – jest tylko jeden. Porównu-

---

<sup>4</sup> J. Tandecki, *Kultura, życie religijne i codzienne XIV-wiecznego miasta*, [w:] *Historia Torunia*, t. 1: *W czasach średniowiecza (do roku 1454)*, red. M. Biskup, Toruń 1999, s. 236; W. Kwiatkowska, *Średniowieczne księgozbiory franciszkanów i dominikanów toruńskich i ich znaczenie dla kultury mieszczaństwa*, „Zapiski Historyczne”, LXVII, 2002, z. 1, s. 11; eadem, *Biblioteka klasztoru dominikanów toruńskich w średniowieczu. Uwagi o zawartości tematycznej*, [w:] *Studia nad dziejami miast i mieszczaństwa w średniowieczu. Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Czacharowskiemu w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin i czterdziestolecie pracy naukowej*, t. 2, red. R. Czaja, J. Tandecki, Toruń 1996, s. 164 n.

<sup>5</sup> Wykaz skrótów do pism mistycznych: B-DŻ – św. Bonawentura, *Drzewo Życia*, [w:] idem, *Pisma ascetyczno-mistyczne*, Warszawa 1984; B-MKW – św. Bonawentura, *Mistyczny Krzew Winny, czyli traktat o męce pańskiej*, [w:] idem, *Pisma...*; HS-KL – bł. H. Suzo, *Księga listów*, [w:] idem, *Księga Prawdy i inne pisma*, przekł. i oprac. W. Szymona, Poznań 1989; HS-KM – bł. H. Suzo, *Księga miłości*, [w:] idem, *Księga Prawdy...*; HS-KMP – bł. H. Suzo, *Księga Mądrości Przedwiecznej*, przekł. i oprac. W. Szymona, Poznań 1983; HS-KP – bł. H. Suzo, *Księga Prawdy...*; HS-Ż – bł. H. Suzo, *Życie*, przekł. i oprac. W. Szymona, Poznań 1990; JT-K – J. Tauler, *Kazania*, przekł. i oprac. W. Szymona, Poznań 1985.

jąc treść banderoli z Wulgatą i Biblią w przekładzie Jakuba Wujka udało się ustalić, z których wersetów pochodzą napisy<sup>6</sup> (tab. 1).

Tabela 1. Katalog napisów na banderolach proroków (komentarz poniżej)<sup>7</sup>

P.	Nr	1916 r.	Obecnie (po 1999 r.)	Przypuszczalne źródło w Biblii (Wulgata), stan z 1916 r.
I	1	...t Js	ITATES NOSTRAS ISA 5v3	Iz 53,5 <i>ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras adtritrus est propter scelera nostra disciplina pacis nostrae super eum et livore eius sanati sumus</i> lub, co mniej prawdopodobne, Iz 59,12*
	2	<i>Livore eius sanati ...sumus. Jsa</i>	LIVORE E NATI SVMVS IS	Iz 53,5 <i>ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras adtritrus est propter scelera nostra disciplina pacis nostrae super eum et livore eius sanati sumus</i>
II	3	<i>Oblatus est, quia ipse voluit. Jsa</i>	IA IPSE VOLVIT ISA 5.3	Iz 53,7 <i>oblatus est quia ipse voluit et non aperuit os suum sicut ovis ad occisionem ducetur et quasi agnus coram tondente obmutescet et non aperiet os suum</i>
	4	<i>Et cum sceleratis reputatus est. Jsa 5.3</i>	ET CUM SCELERATIS REPVTA	Iz 53,12 <i>ideo dispertiam ei plurimos et fortium dividet spolia pro eo quod tradidit in morte animam suam et cum sceleratis reputatus est et ipse peccatum multorum tulit et pro transgressoribus rogavit</i>
III	5	<i>...e peccato multorum tulit</i>	CCATAMVLTORVM TVLIT...(PR)O TRANSGR...R...	Iz 53,12 <i>ideo dispertiam ei plurimos et fortium dividet spolia pro eo quod tradidit in morte animam suam et cum sceleratis reputatus est et ipse peccatum multorum tulit et pro transgressoribus rogavit</i>
	6	<i>A planta pedis usq. Ad verticem non est in eo sanitas...</i>	A PLANTA PEDIS VS AD VERTICEM NON EST INEOSANI#	Iz 1,6 <i>a planta pedis usque ad verticem non est in eo sanitas vulnus et livor et plaga tumens non est circumligata nec curata medicamine neque fota oleo</i>

<sup>6</sup> Przy opracowywaniu katalogu napisów w odczytaniu stanu sprzed konserwacji wykorzystano fotografie z 1916 r., reprodukowaną przez Heuera, na której były one najlepiej widoczne. Sprawdzono też fotografie z 1933 r. u Chmarzyńskiego oraz z 1939 r. u Clase-na. Niektóre napisy na zdjęciach zasłania barokowy baldachim bądź rokokowe figury. Napisy porównano z Wulgatą. Jeżeli chodzi o stan obecny, to znaczy po konserwacji z 1999 r., która ma być odkryciem oryginalnej polichromii, to głównym źródłem był sam obiekt oraz fotografie we współczesnych albumach (z lat 2002–2004).

<sup>7</sup> Wyjaśnienie skrótów użytych w tabeli: p. – para gałęzi w poziomie – odpowiadających sobie banderoli; ... – tekst nieznan (zasłonięty bądź nie do odczytania); ? – nieznan litera; # – tekst nagle urywa się na końcu banderoli; Iz – Księga Izajasza; Lm – Lamentacje; Wlg – Wulgata.

Tabela 1 – ciąg dalszy

IV	7	<i>...oram tondente se obmutescens</i>	<i>NVSCO ITONDENIE SE OBMVTESCE ISA 5.?</i>	Iz 53,7 <i>oblatus est quia ipse voluit et non aperuit os suum sicut ovis ad occisionem ducetur et quasi agnus coram tondente obmutescet et non aperiet os suum</i>
	8	<i>Dabit percipienti se maxillam Thr 3...</i>	<i>DABIT PERCVTIEN-TI SE? MAXILLAM THREN 3</i>	Lm 3,30 <i>IOTH dabit percipienti se maxillam saturabitur obprobriis</i>
V	9	<i>...Vidimus cum ...leprosum. Jsa 5.3</i>	<i>VIDIMVS EV VA?? LEPROSYM ISA 5.3</i>	Iz 53,4 <i>vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros ipse portavit et nos putavimus eum quasi leprosum et percussus a Deo et humiliatum</i>
	10	<i>Captus est in peccatis...</i>	<i>SATVRABITVR OP PROBRI</i>	stan obecny banderoli nr 10 – patrz opis banderoli nr 11 1916 – Lm 4,20 <i>RES spiritus oris nostri christus dominus captus est in peccatis nostris cui diximus in umbra tua vivemus in gentibus</i>
VI	11	<i>... turabitur opprobriis. Thre...</i>	<i>... PTVS EST IN PEC-CATIS NOSTRIS THREN 3</i>	Stan obecny banderoli nr 11 – patrz opis banderoli nr 10 1916 – Lm 3,30 <i>IOTH dabit percipienti se maxillam saturabitur obprobriis</i>
	12	<i>Ponet ... os suum. Thr. 3</i>	<i>PONET IN LIVORE OS SVVM TH</i>	Lm 3,29 <i>IOTH ponet in pulvere os suum si forte sit spes</i>

\* Iz 59,12 *„multiplicatae sunt enim iniquitates nostrae coram te et peccata nostra responderunt nobis quia scelera nostra nobiscum et iniquitates nostras cognovimus”*. Podobne zwroty także w innych księgach.

Tekst obecny i z 1916 roku wygląda jak pismo łacińskie. Jednak tylko w wersji z 1916 roku występują wielkie i małe litery, tak więc dla odróżnienia wyeksponowane współcześnie napisy przedstawiono w formie wielkich liter. Zostaną omówione obie wersje napisów – z 1916 i po 1999 roku, czyli po gruntownej konserwacji dzieła.

Można zauważyć, iż napisy znane z fotografii z początku XX wieku i obecne różnią się trochę treścią, choć mają swe źródło w tym samym wersecie, chociażby: *„Oblatus est, quia ipse voluit. Jsa”* (1916 r.) kontra *„IA IPSE VOLVIT ISA 5.3”* (po 1999 r.).

Z porównania archiwalnych fotografii wynika, iż napisy banderol 10 i 11 są przedstawione w stosunku do stanu znanego z publikacji z 1916 roku<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> R. Heuer, *op. cit.*, fot. XIX.

Mogło to nastąpić wskutek wcześniejszych przemalowań. Zamienione teksty banderol różnią się położeniem (V i VI para) i umieszczone są po przekątnej. W tekście obecnych banderoli właściwie brak znaków przestankowych (kropki) częstych w poprzedniej wersji. Także litery „I” w skrócie „Isa” obecnie pisane są jak „I”, wcześniej – „J”. Różni się też sposób pisania litery „u”, wcześniej – „u” (tak jak i w piśmie gotyckim), obecnie jako „V”, czyli w sposób bardziej charakterystyczny dla pisma humanistycznego<sup>9</sup>.

Napisy stanowią fragment wersetu Pisma Świętego. Czasem różnią się w pewien sposób, stanowią przekształcenie słów z Wulgaty. Na przykład „*Obmutescet*” (Wlg) a „*Obmutescens*” (1916 r.), „*ponet in pulvere os suum*” (Wlg) a „*PONET IN LIVORE OS SVVM TH*” (po 1999 r.).

W obu stanach właściwie nie ma abrewiacji, tak charakterystycznych dla średniowiecza<sup>10</sup>. W jednej i drugiej wersji widoczne są cyfry arabskie, choć obecnie występują rzadziej i są mniej czytelne. Były one stosowane w Polsce od drugiej połowy XIV wieku i to nieczęsto. Ich użycie w Niemczech zanotowano już przed połową XII wieku, jednak upowszechniły się dopiero w XIV wieku, głównie w epigrafice (napisy na kościołach itp.), w innych dziedzinach stają się częstsze w XV wieku, by zdominować cyfry rzymskie w XVI wieku<sup>11</sup>.

Krój tekstu na banderolach różni się znacznie w obu wersjach od gotyckiego napisu w otoku pod Pelikanem. Brak w piśmie wersetów zarówno charakterystycznej dla gotyku ozdobności, jak i zabiegu mającego na celu wydłużenie, a zarazem ścieśnienie liter w XII–XIV wieku<sup>12</sup>. W szczególności krój pisma różni się od gotyckiej tekstury.

O pochodzeniu pisma z poszczególnych ksiąg świadczą napisy: „*ISA*”, „*IS*” – księga Izajasza oraz „*THREN*”, „*TH*” – czyli obecne w Wulgacie *THRENT*<sup>13</sup>. Ważniejsze jest jednak zestawienie napisów z Wulgatą.

Uwagi do banderoli nr 5: Ligatura *M* i *V*. Po *TVLIT* litery zmniejszają się. Częściowo widoczne *ET PRO* zasłonięte są ręką proroka.

---

<sup>9</sup> Por.: il. 137 w stosunku do poprzednich il. w: W. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, Kraków 1951.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 448.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 483 n.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 530, 532.

<sup>13</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 1990, s. 969 (wstęp do Lm).

Z tyłu głowy Chrystusa znajduje się biały napis: „P. Perkulla 1915 – Toruń”, będący podpisem ówczesnego konserwatora<sup>14</sup>.

W tabeli 2 zaprezentowano tłumaczenia wersetów, z których zaczerpnięto napisy (stan obecny według Biblii Jakuba Wujka)<sup>15</sup>.

Tabela 2. Tłumaczenia wersetów

P.	Prawa	Lewa
VI	Lm 4,20 Duch ust naszych, Chrystus Pan pojman jest w grzechach naszych, któremuśmy mówili: w cieniu Twoim żyć będziemy między narody	Lm 3,29 Połóż w prochu usta swe, owa by była nadzieja
V	Iz 53,4 Prawdziwe choroby nasze on nosił a boleści nasze on odnosił. A myśmy go poczytali jako trędowatego a od Boga ubitego i unizonego	Lm 3,30 Nastawi bijącemu go czeluści, nasycon będzie urągania
IV	Iz 53,7 Ofiarowan jest, iż sam chciał, a nie otworzył ust swoich. Jako owca na zabicie wiedzion będzie, a jako baranek przed strzygącym go zamilknie, a nie otworzy ust swoich	Lm 3,30 Nastawi bijącemu go czeluści, nasycon będzie urągania
III	Iz 53,12 Przetoż oddzielił mu barzo wielu, a korzyści moczarów dzielić będzie, ponieważ wydał na śmierć duszę swoją, a z złościami jest policzon, A on grzechy mnogich odniósł, a za przestępce się modlił	Iz 1,6 Od stopy nogi aż do wierzchu głowy nie masz w nim zdrowia, rana i siność, i spuchły raz. Nie jest związany ani lekarstwem opatrzony, ani oliwą zmiękczony

---

<sup>14</sup> *Dokumentacja konserwacji Drzewa Życia z kościoła św. Jakuba w Toruniu*, Toruń 1999, fot. 15; M. Roznerska, *op. cit.*, s. 7.

<sup>15</sup> *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.* Transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy J. Frankowski, Warszawa 2000. Podano takie tłumaczenie Wulgaty, gdyż uznaje się je za bardziej użyteczne w analizowaniu średniowiecznych dzieł, niż tłumaczenia z języków oryginalnych.

Tabela 1 – ciąg dalszy

II	Iz 53,7 Ofiarowan jest, iż sam chciał, a nie otworzył ust swoich. Jako owca na zabicie wiedzion będzie, a jako baranek przed strzygącym go zamilknie, a nie otworzy ust swoich	Iz 53,12 Przeżoż oddzielę mu barzo wielu, a korzyści mocarzów dzielić będzie, ponieważ wydał na śmierć duszę swoją, a z złośnikami jest policzon, A on grzechy mnogich odniósł, a za przestępcę się modlił
I	Iz 53,5 Lecz on zranion jest za nieprawości nasze, zstart jest za złości nasze, karność pokoju naszego na nim, a sinością jego jesteśmy uzdrowieni. Lub, co mniej prawdopodobne, Iz 59,12	Iz 53,5 Lecz on zranion jest za nieprawości nasze, zstart jest za złości nasze, karność pokoju naszego na nim, a sinością jego jesteśmy uzdrowieni.

Do wcześniejszych przedstawień Drzewa Życia św. Bonawentury należą: *Mszał z Reims* przechowywany w Petersburgu z lat 1285–1297, malowidło tablicowe Pacino di Bonaguida z początku XIV wieku, fresk Taddeo Gaddiego z refektarza Santa Croce we Florencji z około 1360 roku, malowidło ściennie w ambicie klasztoru augustianów w Roudnicach nad Łabą, również z około 1360 roku. Można jeszcze wymienić fresk z kapitułarza w klasztorze franciszkańskim w Pistoii z około 1386 roku.

Charakterystyczna jest płaskość gałęzi i postaci proroków oraz wygląd toruńskiego Drzewa Życia jako tła dla przestrzennego krucyfiksu. Wcześniejsze od toruńskiego dzieła Drzewa Życia obecne były bowiem przede wszystkim w rysunkach, freskach, malowidłach tablicowych, iluminacjach, a nie w rzeźbie.

Powracając do analizy postaci Chrystusa i patrząc na toruński krucyfs, na przerysowane, nabrzmiałe stopy z mocno rozchyłonymi palcami i plastycznymi strużkami, tudzież gronami krwi, przypominają się słowa św. Bonawentury, następujące po opisie rąk Ukrzyżowanego: „W ten sposób należy również oglądać nogi, mające nie mniej krwi, nie mniej bólu niż ręce, również przebite i przedziurawione, ociekające strumieniami krwi i zroszone jej kroplami” (B–MKW, 187).

Teksty mistyczno-teologiczne, pomimo że część z nich można odnieść w pewnym stopniu także do innych dzieł sztuki, warto przytoczyć, gdyż pozwalają lepiej zrozumieć formę i treść omawianego krucyfiksu. Warto



spojrzeć na ten element krucyfiksu oczami dominikańskiego mistyka bł. Henryka Suzona (zm. 1366). Jego pisma były bardzo poczytne i uważa się, iż dobrze oddają duchowość drugiej połowy XIV wieku<sup>16</sup>, czyli czasu powstania toruńskiego krucyfiksu: „Twoje nogi podobne marmurowym kolumnom, osadzonym na złotych cokołach, w czasie Męki tak straszliwie się naciągnęły, że straciły wszelką siłę; Twoje delikatne ciało, kształtne jak wyniosły, porośnięty liliami pagórek [...] tak zmarniało, że można by policzyć wszystkie jego kości” (HS–KM, 188). Następuje zderzenie ładunku cierpienia i piękna. Te dwie wartości nawzajem się przenikają. Rozważanie cierpienia przechodzi w kontemplację piękna, reprezentowanego w dziele przez oblicze, anatomię, cechy modelunku rzeźbiarskiego: „podnosiłam co chwila pełne smutku oczy ku Mojemu zmarłemu Synowi [...] martwe oblicze, które – jak i całe Jego ciało – stało się urzekająco piękne” (HS–KMP, 137).

O pochyleniu głowy Chrystusa znanym z Ewangelii (J 19,30) pisali też mistycy nadreńscy: „Jak Twoja Boska głowa skłoniła się od bólu i cierpienia” (HS–KMP, 185); „Górna część krzyża oznacza miłość. Chrystus nie miał na czym oprzeć głowy – do tego stopnia był opuszczony [...] głowa, symbolizująca miłość, opadała, pozbawiona jakiegokolwiek podparcia” (JT–K, 459 n.). Dominikanie, *fratres docti* byli nastawieni na wyjście do rzeszy wiernych, jednak, o czym świadczą ich pisma, cenili kontemplację obrazu Pana: „Gdy dokończył tego dzieła, okaleczony i krwawiący wyszedł z celi, wszedł na ambonę pod krucyfiksem, padł na kolana i zawołał” (HS–Ż, 34); „W takiej bowiem formie nabożeństwo to otrzymał pewien brat kaznodzieja, kiedy którejś nocy, po jutrzni stał przed krucyfiksem i serdecznie użalał się Bogu, że nie potrafi rozważyć Jego gorzkiej Męki” (HS–KMP, 183); „po jutrzni stawał na gołej posadzce przed głównym ołtarzem i pozostawał tam aż do brzasku” (HS–Ż, 66). Należy dążyć do Boga z poświęceniem i kontemplantować: „Panie, moje oczy wpatrują się w Twoje martwe oblicze, moja dusza okrywa pocałunkami wszystkie Twoje krwawiące rany, wszystkie moje zmysły sycą się tym słodkim owocem pod życiodajnym drzewem krzyża” (HS–KMP, 139).

„Wpatruj się też – ja tego pragnę! – w Jej najmilsze oblicze [...] głowę ociekającą krwawymi strużkami, wydobywającymi się spod bezlitosnych

---

<sup>16</sup> W. Szymona, w: H. Suzo, *Życie...*, s. 5, 11.

cierni” (HS–KM, 177). Toruńskie Drzewo Życia ma formę pnących się pędów i liści winorośli. Uchwycenie procesów natury obrazują szczególnie małe listki na końcu gałęzi, które wyglądają jak widziany z profilu koniec pędu, dopiero uzyskujący swój dojrzały, pięciodzielny kształt listek. W tym kontekście ważne jest stosowanie przez Suzona obrazowych porównań z naturą, jej zmiennością i wzrostem, opisy, które niemal przywołują synestezję, charakterystyczne dla *devotio moderna*: „Wyobraźmy sobie, że ktoś w letni dzień siedzi przed winiarnią w cieniu szaty liściastego lasu, przyozdobiony różnorodnym pięknem kwieciami” (HS–KL, 109 n., list 20).

Liczne, sugestywne, drastyczne opisy zgadzają się z wymową badanego krucyfiksu: „Któreż serce, z kamienia nawet czy żelaza, nie zmiękłoby na widok tylu straszliwych ran” (HS–KM, 188); „Spójrz! Oto Moja prawa dłoń gwoździami przebita. Przebita również Moja dłoń lewa. Prawe ramię poszarpane, lewe – straszliwie naciągnięte. Prawa stopa przebita [...] drętwiały wszystkie moje delikatne członki okrutnie ściśnięte [...]. Moja krew tryskała gwałtownie z wielu miejsc” (HS–KMP, 72 n.). Umartwienia oraz słowa mistyka świadczą o poczuciu współcierpienia, *compassio* wiernych pod krucyfiksem, gloryfikacji umartwień tudzież ich widoku: „Panie, rozkoszy mego serca, kiedy tak wpatruję się w Ciebie z miłością, wydaje mi się [...] dotkliwie cierpienia [...] – wszystkie one były dla mnie słodką rosą majową” (HS–KMP, 115); „Ponad wszystkie inne ćwiczenia, zapragnął nosić na swym ciele jakiś znak głębokiego, serdecznego współcierpienia z bolesną męką ukrzyżowanego Pana” (HS–Ż, 60). W rozważaniach mistycznych nie chodzi tylko o myślną kontemplację, z pewnością znaczną pomocą był krucyfix, Suzo błogosławił: „wszystko inne, co może nas doprowadzić do poznania i posiadania najdroższego naszego Umiłowanego” (HS–KL, 132 n., list 28); „chwała zewnętrzna, przejawiająca się w słowach i śpiewach [...]. Jest ona pożyteczna [...] zwłaszcza u początkujących” (HS–KMP, 175); „Panie, jedna godzina bez Ciebie – to cały długi rok” (HS–KMP, 79). Kwestia istnienia obrazów i tekstów jako duchowych pomocy miała bardzo duże znaczenie dla mistyka: „By zaś to więzienie uczynić znośniejszym, zamówił u pewnego malarza obrazy starożytnych świętych Ojców wraz z ich sentencjami i innymi pobożnymi tekstami, które cierpiącemu pomagają zachować cierpliwość wśród przeciwności” (HS–Ż, 79). Rozważając powyższy cytat, można porównać, ze względu na zbliżone

przeznaczenie i formę, obrazy z inskrypcjami w celi do krucyfiksu w oratorium, otoczonego ławkami, połączonego z Drzewem Życia wraz z wizerunkami proroków i wersetami.

Gdzie mógł znajdować się krucyfiks? W literaturze pojawiło się umiejscowienie obiektu w środku kościoła i datowanie na lata 1380–1390<sup>17</sup>, zapewne na podstawie tej wzmianki źródłowej: „1392 rok – *de Crucifixo maiori in medio ecclesiae; coram imagine crucifixi in medio ipsius ecclesiae, cuidam columnae affixa* (1468 r.)”<sup>18</sup>. Można to przetłumaczyć jako: „1392 rok – o Krucyfiksie większym w środku kościoła; w obecności obrazu Ukrzyżowanego w środku tego kościoła, dodanego kolumnie (1468 r.)”. Pierwsze wrażenie – *crucifixo maiori* mogłoby przemawiać za monumentalnym Drzewem Życia, ale krucyfiks czarny z kościoła św. Mikołaja jest również dość duży, bo niemal naturalnych rozmiarów. Zresztą określenie „krucyfiks większy” jest relatywne. Ten odpust wystawił biskup Konstancji, a więc nie znał on toruńskiego kościoła. Analiza źródeł wykonana przez Łukasza Myszka pokazuje, że wzmianki z lat: 1392, 1405, 1410, 1468, 1622 odnoszą się do tego samego dzieła. Tak identyfikował krucyfiks kronikarz dominikański w połowie XVII wieku<sup>19</sup>. Wymienione źródła – oraz to, że ów krucyfiks w 1622 roku cudownie ocalał mimo zawalenia się sklepień – pozwalają utożsamiać to dzieło z cudownym krucyfiksem czarnym, otoczonym aurą cudowności do XX wieku.

Podobnie identyfikuje i datuje krucyfiks Krystyna Zielińska-Melkowska, pisząc o wielkim, mistycznym, cudownym, gotyckim krucyfiksie, którego kult początkami sięga już końca XIV wieku<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> M. Woźniak, *Skarby dawnego Torunia*, Toruń 1999, s. 101; J. Raczkowski, *Sztuka gotycka w Toruniu*, Toruń 2003, s. 94.

<sup>18</sup> T. Jasiński, *Początki klasztoru dominikańskiego w Toruniu*, „Zapiski Historyczne”, LIV, 1989, z. 4, s. 40.

<sup>19</sup> Ł. Myszka, *Klasztor dominikanów w Toruniu i jego działalność w mieście i okolicy w świetle toruńskich archiwaliów poddominikańskich w Archiwum Diecezjalnym w Pelplinie*, Toruń 2005, Arch. UMK 143150 (praca mgr. napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. K. Maliszewskiego), s. 94 n., 103 n. Podobnie później w: *idem*, *Przywileje odpustowe dla dominikanów toruńskich. Przyczynek do dziejów życia religijnego średniowiecznego miasta*, „Nasza Przeszłość”, CX, 2008, s. 334, 336 n., 339, 342 n. i przyp. 24 na s. 336.

<sup>20</sup> K. Zielińska-Melkowska, *Średniowieczne miejsca pielgrzymkowe w ziemiach chełmińskiej, lubawskiej i michałowskiej*, [w:] *Peregrinationes: pielgrzymki w kulturze dawnej Europy*,

Wzmianka źródłowa z 1392 roku ma duże znaczenie, gdyż cofa nieco datację krucyfiks czarnego, zaproponowaną w 2005 roku<sup>21</sup>. W świetle źródeł *terminus ante quem* będzie to rok 1392, a nie 1405. Jeszcze większą wagę ma otwarcie wobec tego kwestii datowania oraz lokalizacji krucyfiks na Drzewie Życia.

Na uwagę zasługuje użyty w dokumencie odpustowym termin *in medio ecclesiae*. Friedrich Oswald na podstawie porównania źródeł pisanych z archeologicznymi wykazuje, że miejsce określone powyższym terminem zależy od funkcji, znaczenia i liturgii. „Środek kościoła” lub nawy to tylko dwa z wielu znaczeń. Wśród możliwości były: apsyda, transept, chór, apsyda główna, łuk tęczyowy, a nawet część zachodnia<sup>22</sup>.

Jest zgoda badaczy, że krucyfiks pochodzi z kościoła św. Mikołaja. Uważano, że w końcu XVIII wieku stał za głównym ołtarzem<sup>23</sup>. I rzeczywiście w inwentarzu z 1785 roku napisano: „Za Wielkim Ołtarzem figura wielka ukrzyżowanego Pana Jezusa z osobami Nays. Panny, Jana Ewangelisty i S. Maryi Magdaleny pod krzyżem w sukienkach malowanych i wyślacanych”<sup>24</sup>. Podobnie w inwentarzu z 1817 roku, sporządzonym w związku z kasatą klasztoru, pod nr 24: „*Ein sehr grosses Crucifix nebst Maria Magdalena hinter dem grossen Altar, in dem Chor*”<sup>25</sup>. Wzmianki wyraźnie wyróżniają ten obiekt spośród określeń pozostałych, mniejszych krucyfiksów w kościele św. Mikołaja. W inwentarzu z 1817 roku zaznaczono, że dzieło zostało przeniesione do kościoła św. Jakuba<sup>26</sup>.

---

red. H. Manikowska, H. Zaremska, „Colloquia Mediaevalia Varsoviensia”, t. 2, Warszawa 1995, s. 248.

<sup>21</sup> J. Raczkowski, *Tzw. czarny krucyfiks z kościoła św. Jakuba w Toruniu, przyczynek do badań nad rzeźbą gotycką w Toruniu*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, X, 2005, s. 120.

<sup>22</sup> F. Oswald, *In medio Ecclesiae, Die Deutung der literarischen Zeugnisse im Lichte archäologischer Funde*, „Frühmittelalterliche Studien, Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster”, III, Berlin 1969, s. 313 n.; Łuk tęczyowy: W. Walanus, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490–1540*, Kraków 2006, s. 158 n.

<sup>23</sup> J. Domasłowski, L. Krantz-Domasłowska, *op. cit.*, s. 81.

<sup>24</sup> W. Szoldrski, *z dziejów dominikanów toruńskich*, „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, VIII, nr 2, Toruń 1929–1931, s. 68 n.

<sup>25</sup> K. Ciesielska, *op. cit.*, s. 193.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 193 i przyp. 62.

Za chórem mieściło się „wewnętrzne oratorium konwentualne”, określone w 1785 roku jako „chór zaołtarzowy” (il. 4)<sup>27</sup>. Oba inwentarze notują 25 siedzeń w chórze za ołtarzem głównym. Tak więc oratorium mogło pomieścić wielu zakonników. Ważniejsze jest źródło z 1785 roku, które wymienia siedzenia zróżnicowane, ustawione z uwagą i w pewnym porządku rozplanowane: 12 wyższych na wprost, 3 ławkowe, podwójne, przystosowane do klęczenia i po bokach dalszych 7. Wszystkie ustawiono wokół, a więc dostosowano układ do półosiobocznego zamknięcia chóru. Musiały być nakierowane na Drzewo Życia, które wówczas oświetlały cztery potężne okna poligonalnego zamknięcia chóru (il. 5). Na wcześniejszym planie Steinera z 1743 roku brak zaznaczenia ołtarza i ławek w przestrzeni za ołtarzem<sup>28</sup>. Czy oznacza to, że ich nie było? Podobnie nie zaznaczył on jakichkolwiek sprzętów w refektarzu i zakrystii dominikanów oraz w umieszczonym za ołtarzem głównym chórze benedyktynek w kościele św. Jakuba. „Wydzielony chór konwentualny” w kościele św. Jakuba (il. 6) przypomina, chociażby ze względu na organizację przestrzeni oraz liczbę zajmowanych przęseł, chór zaołtarzowy dominikanów (il. 4)<sup>29</sup>.

Można zatem przyjąć, że dzieło znajdowało się w „wewnętrznym oratorium” zarówno w 1785 roku, jak i w roku 1743. Czy tak było wcześniej? W średniowieczu zakonników było nawet więcej niż w XVI czy XIX wieku. Toruński konwent mógł poszczycić się w XIV wieku szkołą międzyklasztorną, zagranicznymi lektorami. Dominikanie wzniesli szybko imponujący kościół i klasztor. Toruń był zatem jednym z najbardziej znaczących ośrodków w polskiej prowincji dominikańskiej. Z drugiej strony XIV wiek oznaczał pewien kryzys, uwidaczniający się w nieuczestniczeniu we wszystkich wspólnych praktykach. Choć najbardziej wytrwali spędzali więcej czasu na modlitwie w kaplicach, oratoriach, modląc się nawet przez

---

<sup>27</sup> M. Arszyński, *Opisy rysunków*, [w:] *Toruń i miasta ziemi chełmińskiej na rysunkach Jerzego Fryderyka Steinera z pierwszej połowy XVIII wieku*, (tzw. *Album Steinera*), red. M. Biskup, Toruń 1998, s. 212; W. Szoldrski, *op. cit.*, s. 61.

<sup>28</sup> K. Ciesielska, *op. cit.*, s. 193; W. Szoldrski, *op. cit.*, s. 69; *Plan*, [w:] *Toruń i miasta...*, il. 50, s. 98.

<sup>29</sup> M. Arszyński, *op. cit.*, s. 213, il. 54, podpis: *Das Chor der Nonnen*.

całą noc, jak wspomniany Henryk Suzo, który narzekał na brak pobożności współbraci<sup>30</sup>.

Spośród przywilejów odpustowych wystawianych licznie podczas przebudowy kościoła nie stwierdzono dotąd żadnego odnoszącego się do krucyfiksu na Drzewie Życia. Dokumenty te dotyczyły jednak obiektów dostępnych wiernym bądź okazywanych im regularnie, jak partykuła Krzyża Świętego, relikwie, krucyfiks cudowny<sup>31</sup>. Odpusty nie mogły zatem odnosić się do dzieła nieprzeznaczonego dla wiernych, umieszczonego za lektorium, a tym bardziej w chórze za ołtarzem. Warto podkreślić, że krucyfiks na Drzewie Życia, w odróżnieniu od krucyfiksu czarnego w kościele św. Jakuba i krucyfiksu z ołtarza św. Krzyża w farze św. Jana w Toruniu, krucyfiksu św. Jadwigi na Wawelu i z kościoła św. Mikołaja w Elblągu, dzieł dostępnych wiernym, nie został przemalowany monochromatycznie.

Nie można jednoznacznie stwierdzić, że dzieło znajdowało się pierwotnie za ołtarzem. Jednak widoczne relacje krucyfiksu na Drzewie Życia z ówczesnymi tekstami mistycznymi, które kładły nacisk na długą, wzniosłą, żarliwą kontemplację, jego bogata forma, wiele detali i wyraz twarzy skłania do wyciągnięcia wniosku, iż mógł być kontemplowany z dość bliskiej odległości<sup>32</sup>. Wysublimowane treści teologiczne ikonografii bonawenturiańskiej i obecność wersetów świadczą o przeznaczeniu dzieła dla *litterati*, zapewne dla zakonników. Wydaje się również, iż napisy powinny być czytelne, a tak jest tylko z niezbyt dużej odległości. Poza tym z daleka nie można by należycie ocenić jego piękna i szczegółów Męki. Patrząc z perspektywy otaczającego go kłęcznika lub ławek znajdujących się niedaleko, można w szczególności przejmujący sposób odbierać ukazaną Mękę Chrystusa i walory artystyczne rzeźby. Wiele argumentów przemawia za tym, że

---

<sup>30</sup> I. Czarciński, *Bractwa w wielkich miastach państwa krzyżackiego w średniowieczu*, Toruń 1993, s. 47; J. Kłoczowski, *Zakon Braci Kaznodziejów w Polsce 1222–1972. Zarys dziejów*, [w:] *Studia nad historią dominikanów w Polsce 1222–1972*, t. 1, red. J. Kłoczowski, Warszawa 1975, s. 45, 47; P. Kielar, *Studia nad kulturą szkolną i intelektualną dominikanów prowincji polskiej w średniowieczu*, [w:] *Studia nad historią...*, s. 282 n.; Liczne przykłady w HS–Ż, potwierdzają to przytoczone wyżej cytaty.

<sup>31</sup> Por.: T. Jasiński, *op. cit.*, s. 40 n.; Ł. Myszka, *Przywileje odpustowe...*, s. 333 n.

<sup>32</sup> Rzeźby umieszczane wyżej były często niższej jakości. Były też trudne w czyszczeniu, a ołtarze czyszczono zwykle dwa razy do roku: M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven 1980, s. 48, 67.

krucyfiks był umieszczony w części dla zakonników, nie znajdował się na tęczy, najprawdopodobniej umieszczono go w oratorium konwentualnym, w chórze za ołtarzem. Takie jego usytuowanie stwarzało idealne warunki odbioru, także ze względu na symboliczne oświetlenie.

Toruński krucyfiks zaliczono do typu strasbursko-westfalskiego, grupy krucyfiksów mistycznych o wyciszonej ekspresji, zapewne według typologii Gézy de Francovicha<sup>33</sup>. We wspomnianym typie mieści się bardzo ekspresyjny krucyfiks z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu<sup>34</sup>. Od niego w szczególności, a częściowo i od innych reprezentantów tego typu – austriackich krucyfiksów z Friesach i Nonnberg (Salzburg) oraz z Gehrden, Lage – odróżnia toruński obiekt wyprostowana, majestatyczna postawa Chrystusa, przyleganie tułowia do krzyża, tylko niewielkie ugięcie rąk, brak, poza nieznacznymi strużkami i gronami krwi, wyolbrzymionych oznak cierpienia, jak lepromy, kiście krwi, zmaltrretowane, zmarniałe ciało, przerysowany wyraz twarzy. Biorąc to pod uwagę, wskazać można bliski w cechach typu krucyfiks z kościoła kaplicznego w Rottweil na południu Niemiec, w Badenii-Wirtembergii, późny przykład typu strasbursko-westfalskiego z lat 1340–1350<sup>35</sup>.

Serię styryjskich ukrzyżowań mistycznych, wspomniane obiekty z Friesach i Nonnberg, zamyka krucyfiks z kościoła parafialnego w Lassnitz bei Murau (Steirisch-Lassnitz), zgodnie datowany na lata około 1350–1360 (il. 7)<sup>36</sup>. Od krucyfiksu z Rottweil różni go zaledwie dekada, łączą

---

<sup>33</sup> J. Raczkowski, *Dawny krucyfiks tęczy z kościoła świętojańskiego*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła świętojańskiego w Toruniu*, red. K. Kluczajd, M. Woźniak, Toruń 2002, s. 269; G. de Francovich, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, „Römisches Jahrbuch”, II, 1938, s. 144 n.

<sup>34</sup> G. de Francovich, *op. cit.*, s. 218 n.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 216, 223.

<sup>36</sup> G. Brucher, *Die Gotik in Österreich: historische, geistesgeschichtliche und künstlerische Voraussetzungen*, [w:] *Gotik, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, t. 2, red. I. Trattner, München 2000, s. 24 n.; *Steiermark (ohne Graz), Dehio-Handbuch Die Kunstdenkmäler Österreichs*, oprac. K. Woisetschläger, P. Krenn, Wien 1982, s. 246; H. Schweigert, *Gotische Plastik in der Steiermark*, [w:] *Gotik in der Steiermark. Katalog der Steirischen Landesausstellung im Stift St. Lambrecht vom 28. Mai bis 8. Oktober 1978. Veranstalter vom Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung. Redigiert von Elisabeth Langer*, Graz 1978, s. 220; *Kärnten, Steiermark, Kunstdenkmäler in Österreich. Ein Bildhandbuch*, München 1976, s. 415, il. 309; H. K. Ramisch, rozdział *Plastik*, w: *Ausstellungskatalog Gotik in Österreich*, Krems an der Donau 1967, s. 204 n., il. 33; *Steiermark*,

natomiast cechy typologiczne. Można wskazać go jako analogię cech typologicznych i częściowo motywów artystycznych do toruńskiego krucyfiks. Pochodzi przypuszczalnie z benedyktyńskiej kolegiaty w St. Lambrecht, czołowego centrum sztuki Styrii. Lektorium i część świecką kolegiaty ukończono w 1347 roku, długi chór zaś w latach 1386–1405<sup>37</sup>.

Szczególne podobieństwo widać w dolnej części rzeźb. Należy zwrócić uwagę na identycznie skrzyżowane nogi, tożsamo zachodzące na siebie stopy z rozpostartymi palcami. Charakterystyczne jest podobne ujęcie masywnych nóg i ukazanie w całości, pomiędzy fałdami, prawego, okrągło uformowanego kolana<sup>38</sup>. Perizonia dzieł z Lassnitz i Torunia odznaczają się takim samym układem fałd. Podobne są bardzo długie, rurkowate, umieszczone bliżej belki krzyża zwisy obramiające perizonium. Zbieżnie opracowano silnie wypukły, elipsoidalny brzuch, z okalającymi go od góry fałdami skórnymi<sup>39</sup> oraz z mocno zaznaczonym wgłębieniem pępka. W zbliżony sposób oddano mocno rozbudowaną klatkę piersiową z zaznaczeniem żeber i M-kształtnym koszem. Tożsamo wyrzeźbiono napięte ścięgna podtrzymujące ramiona. Porównywalnie potraktowano wypukłości obojczyka i napięte ścięgna szyi. Pewne analogie widoczne są w fizjonomii, zwłaszcza w „słuchających”, ustawionych prostopadle uszach, bruzdach wokół nosa, lekkich wypukłościach kości jarzmowych.

W toruńskim dziele draperia bogactwem cięć dłuta współgra ze świetnym opracowaniem włosów i brody. Te trzy elementy – w przypadku pracy zespołowej – wykonywał zwykle wiodący twórca. Drzewo Życia i monumentalny krucyfiks wykonały przynajmniej trzy osoby: snycerz, malarz i stolarz. Niewykluczone, że w tym przecież dużym zamówieniu mogło brać udział kilku rzeźbiarzy.

---

*Dehio – Handbuch Die Kunstdenkmäler Österreichs*, oprac. E. Hempel, E. Andorfer, Wien 1956, s. 167 (datowanie: poł. XIV w.).

<sup>37</sup> G. Brucher, *op. cit.*, s. 24; H. K. Ramisch, *op. cit.*, s. 205; R. Wagner-Rieger, *Gotische Architektur in der Steiermark*, [w:] *Gotik in der Steiermark...*, s. 63 n.; M. Gerstenberger, *St. Lambrecht (kat. 46)*, [w:] *Gotik, Geschichte...*, s. 268 n.; B. Plank, *Das Stift St. Lambrecht im Zeitalter der Gotik unter besonderer Berücksichtigung der Kunstentwicklung*, [w:] *Gotik in der Steiermark...*, s. 29 n.

<sup>38</sup> Tak ukształtowane kolano było ważnym wyznacznikiem stylu toruńskiego krucyfiks dla K. H. Clasena, *op. cit.*, s. 193 n., 198.

<sup>39</sup> Kolejna cecha stylu podkreślana przez K. H. Clasena, *op. cit.*, s. 193 n., 197.



Krucyfiks toruński łączy z mniejszym, ale również ponadnaturalnej wielkości, krucyfiksem z Lassnitz więcej niż tylko podobieństwo kompozycyjne i zbliżony etap rozwoju typu krucyfiksów mistycznych. Dzieło toruńskie nie jest w pełni zgodne z tym z Lassnitz. Ewolucję cechuje zastępowanie form prostych bardziej zaawansowanymi<sup>40</sup>. Przede wszystkim zaznaczają się analogie w ujęciu bryły, także w detalach, rozdysponowaniu w zbliżony sposób opracowanych elementów perizonium i figury Chrystusa. W Toruniu nałożyły się jednak i inne wpływy. Czerpanie inspiracji z wielu źródeł jest charakterystyczne dla dzieł sztuki. Krucyfiks toruński byłby ewolucją wzoru z Lassnitz. Długie, meandryczne zwisy spotkać można już w poprzedzającym krucyfiks z Lassnitz krucyfiksie z kościoła dominikańskiego we Friesach z drugiej ćwierci XIV wieku, położonym w pobliżu St. Lambrecht w sąsiadującej ze Styrią Karyntii. Meandryczną linię fałd kaskady i obszerne fałdy V-kształtne wpisane w siebie odnaleźć można w rzeźbie papieża z lat 1340–1350 z katedry wrocławskiej<sup>41</sup>. Wspominany schemat fałd i zwisów zastosowany został też w malowidle św. Krzysztofa i Maryi z kościoła św. Wawrzyńca w Brandýs nad Łabą z czwartej dekady XIV wieku. Co, podobnie jak omawiane freski Giotto, wskazywałoby przynajmniej na wspólny styl ówczesnych czasów i stosowanych motywów.

Analogii malarskiej stylizacji draperii możemy szukać u giottowskiego kapłana ze sceny *Próba ognia* w Capella Bardi we Florencji z lat 1325–1328 (il. 8)<sup>42</sup>. To w tym klasztorze około 1360 roku Taddeo Gaddi namalował potężne bonawenturiańskie Drzewo Życia<sup>43</sup>. Postać kapłana działa

---

<sup>40</sup> G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, Warszawa 1970, s. 11, przyp. 1.

<sup>41</sup> R. Kaczmarek, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999, s. 69 n., il. 7. Podobnie torso nieznanego świętej: s. 232 n., il. 348.

<sup>42</sup> J. Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400*, München 2003, s. 227 n. Już Lech Kalinowski zwrócił uwagę na kontekst szaty egipskiego kapłana, zwłaszcza jej wpisanych w siebie, miękkich fałd V-kształtnych do draperii francuskich i czeskich Pięknych Madonn: L. Kalinowski, *Sztuka około 1400*, [w:] *Sztuka około 1400*, t. 1, Warszawa 1996, s. 23, il. 1 na s. 22. Do Pięknej Madonny Toruńskiej perizonium i opracowanie omawianego krucyfiksów porównywał H. Ehrenberg, *Deutsche Malerei und Plastik von 1350–1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet*, Bonn 1920, s. 93 n.

<sup>43</sup> J. White, *Art and Architecture in Italy 1250–1400*, New Haven 1993, s. 413.

na widza prawie wyłącznie wspaniałą szatą. Złote, miękkie fałdy V-kształtne ujęte zostały dwoma rurkowatymi zwisami.

Imponująca draperia oraz gest kapłana zdecydowanie wyróżniają go od wszystkich pozostałych postaci fresku. Oglądając większość dzieł Giotta, można stwierdzić, iż ów szczególny schemat draperii nie został nigdzie dokładnie powtórzony. Nie oznacza to jednak, że nie miał on wzorów. Najbliższa sposobem traktowania materii o grubych, mięsiste załamujących się, ciężko opadających, oszczędnie drapowanych fałdach byłaby tkanina z fresku *Św. Franciszek ofiarujący swój płaszcz* z lat 1290–1300 w Asyżu. W dwóch miejscach podtrzymywania płaszcza tworzą się załączki rurkowatych zwisów, ujmujących grupę fałd V-kształtnych, znanych z szaty kapłana, charakterystycznych dla krucyfiksów z Lassnitz i Torunia. Można uznać, że przedstawienie z Asyżu zapowiada rozwiązanie z Capella Bardī, a ono z kolei perizonia krucyfiksów z Lassnitz i Torunia. Obramioną zwisem i fałdą rurkową kompozycję fałd V-kształtnych o głębokim wykroju, opadających po zygzaku w dół odnaleźć można u postaci z *Pojmania Chrystusa* z 1303–1305 roku w kaplicy Arena w Padwie Giotta. Zbliżone są też rozwiązania draperii innych postaci Giotta, szczególnie z Padwy.

Twórca i zleceniodawca dominikańskiego krucyfiksu mieli przynajmniej dwa źródła inspiracji: malarską stylistykę fałd i ich schemat, które ujawniły się najdobitniej we freskach Giotta, następnie w czeskich malowidłach w Brandýs nad Łabą i Janovicach nad Úhlavou oraz w przytoczonych dziełach plastycznych. Przede wszystkim jest to dzieło będące twórczym przeniesieniem wzoru austriackich krucyfiksów mistycznych. Najbliższe analogie wykazuje krucyfix z Lassnitz w Styrii, zaś w szczegółach opracowania perizonium meandryczne zwisy krucyfiksu z Friesach. Stąd też datę toruńskiego krucyfiksu, ze względu na wczesne, wyraźne wzory należy umieścić po krucyfixie z Lassnitz, wkrótce po 1360 roku. Twórca toruńskiego krucyfiksu mógł poznać naocznie lub pośrednio malarskie wzory, dominikański krucyfix z Friesach i prawdopodobnie benedyktyński krucyfix z Lassnitz.

*Przemysław Waszak*

*Crucifix on the Tree of Life from dominican church  
of St. Nicolas in Toruń – new look – summary*

The following article was written basing on the MA thesis, concerning one of the best known Gothic masterpieces in Poland. The sculpture appears in many synthesis works, textbooks and detailed scientific elaborations and the crucifix is often referred to. There have already been many attempts to contribute to present state of research, various opinions concerning the dating and the object's stylistic genesis have appeared, nevertheless it is also possible to look at this exceptional masterpiece with an unprejudiced fresh look.

The article includes a list of quotations from the prophets' bands and their sources from 'Wulgata' (the Vulgate), together with the translation made by priest Jakub Wujek. The sources of the Tree of Life, reaching as far back as the texts of St. Bonaventure and earlier artistic realizations of Bonaventurian iconography were discussed. To illustrate to the readers all the riches of cumulated artistic motifs and subtle character of forms of this mystical crucifix, the selection of German Dominican mysticism representatives' quotations were presented in reference to the Crucified image categories, its reception, contemplation, *compassio* by the crowd gathered underneath, consisting of its viewers and the masterpiece ordering persons, combination of beauty, suffering and nature impressions, as well as auxiliary images' role in 14<sup>th</sup> c Passion spirituality.

Subjecting two modern inventories to analysis, basing on the studies of mediaeval Indulgence documents, but also on the designs of St. Nicolas church from about half of 18<sup>th</sup> c, the article author tried to establish anew the references to the Tree of Life, their impact on masterpiece's dating and locating in Dominican Convent.

On the grounds of the literature obtained so far, as well as the crucifixes comparison, the type was defined as late, even more softened example of Strasburg – Westphalian model. This debate can be a starting point for the attempt to outline stylistic genesis by turning attention to a number of analogies to the crucifix from Lassnitz, originating presumably from The Benedictine collegiate church in Sankt Lambrecht in Styria. The other example of Styrian Mystical Crucifixions series – the crucifix from Friesach, indicates the analogies in painting

question concerning meander-like stylistics of drooping folds of the perizonium. The work from Lassnitz is connected with Toruń one by many artistic elements, the way of spatial sculpture arrangement, particularly in legs, chest and perizonium composition. We can find in it stylistic features, which were the determinants of the style of Toruń masterpiece for Karl Heinz Clasen in 1939.

A part of the artistic motifs under discussion in other works of art subjected to analysis indicates their general belongingness to a defined style of that period, mainly as far as perizonium motifs are concerned. However, the analogies, creating a certain evolutionary sequence reaching with its roots Giotto's art and Czech paintings, indicate painting inspirations in the perizonium folds' stylistics of Toruń work. Present dating of the sculpture, due to early analogies, can be pushed back, till the times after 1360.



*Ilustracja 1*

Toruń, Kościół św. Jakuba, Krucyfiks na Drzewie Życia, widok ogólny. Fot. P. Waszak



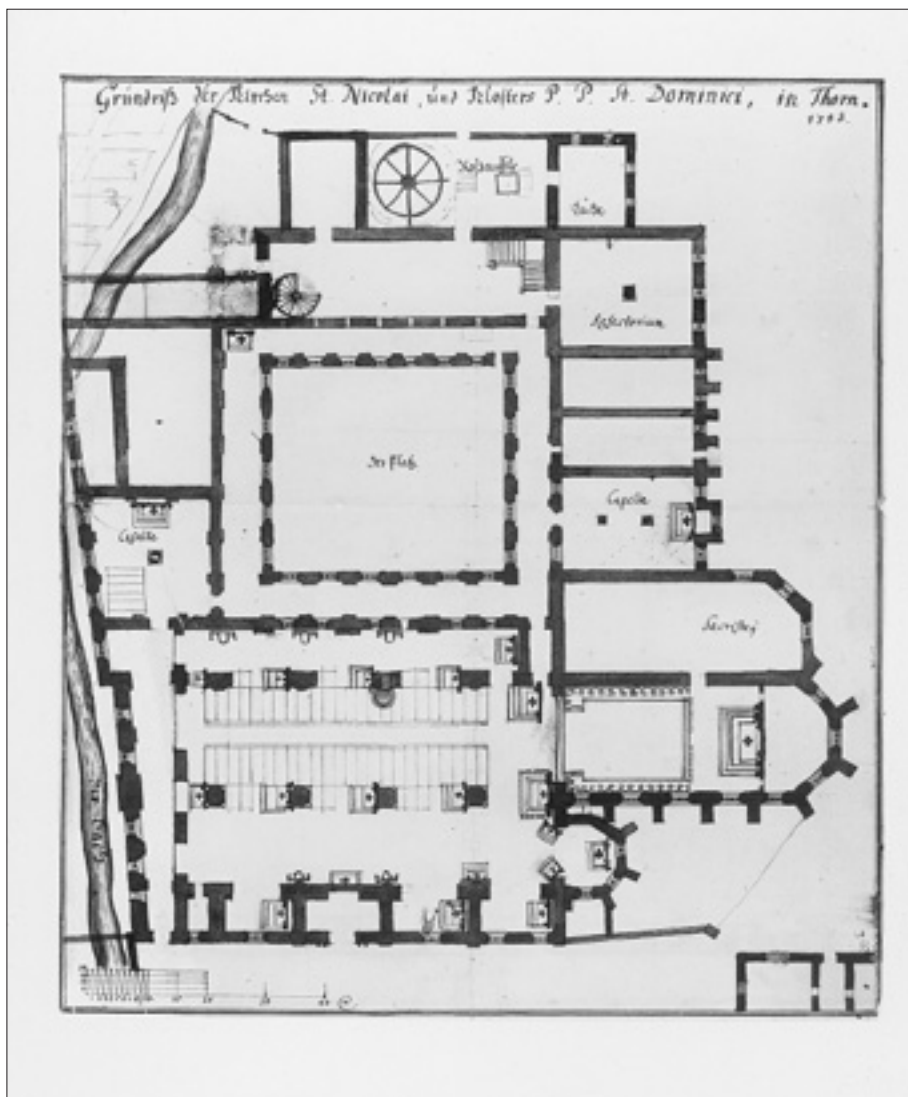
*Ilustracja 2*

Toruń, Kościół św. Jakuba, Krucyfiks na Drzewie Życia, prawa strona. Fot. P. Waszak



*Ilustracja 3*

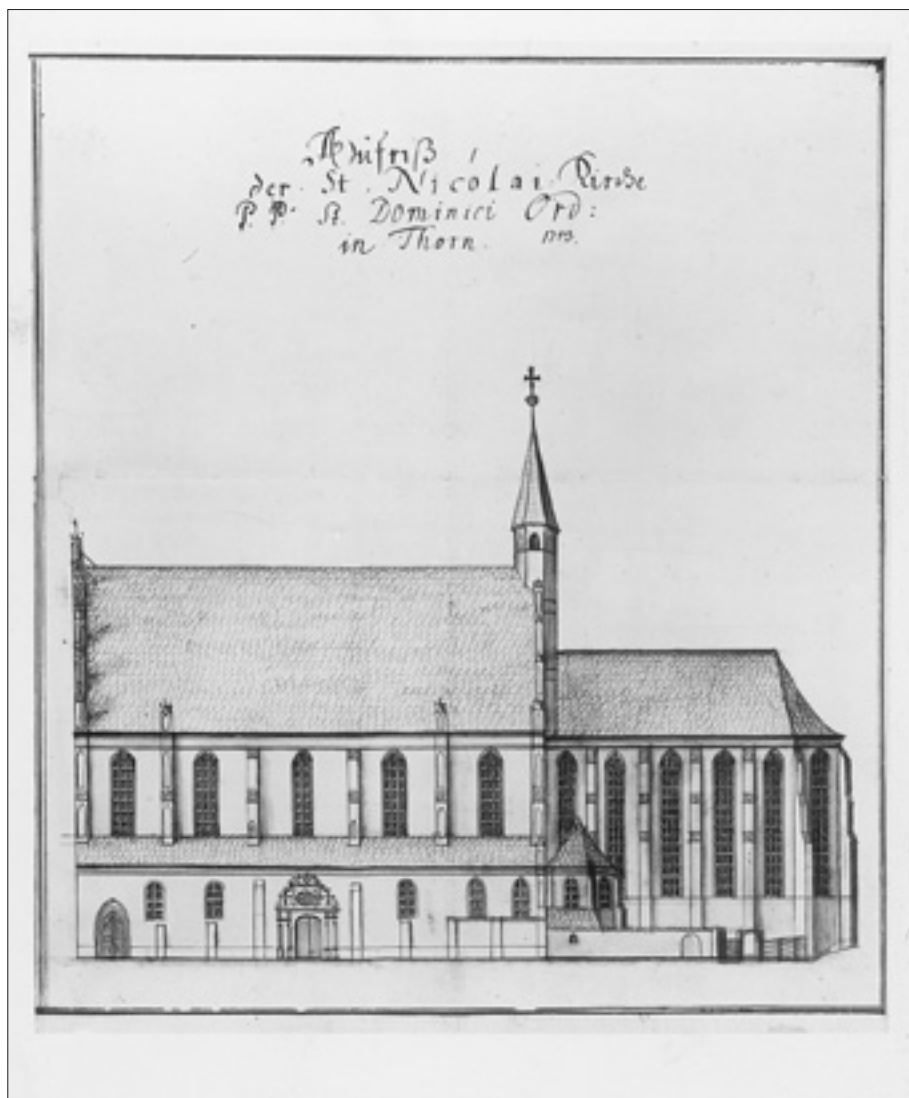
Toruń, Kościół św. Jakuba, Krucyfiks na Drzewie Życia, lewa strona. Fot. P. Waszak



*Ilustracja 4*

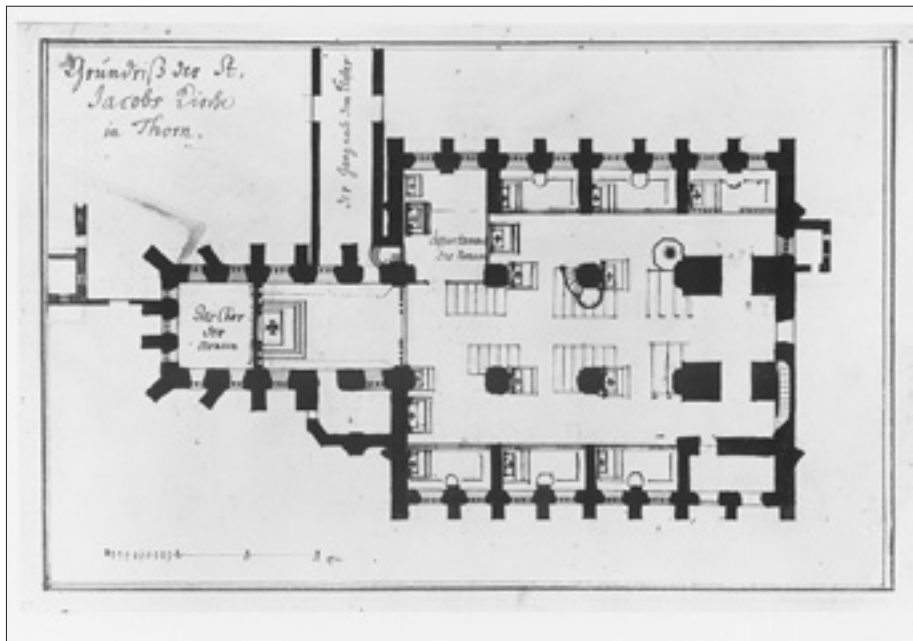
Jerzy F. Steiner, *Kościół i klasztor Dominikanów pod wezwaniem św. Mikołaja, rzut przyziemia.*  
Oryginał zaginiony, fotografia w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu





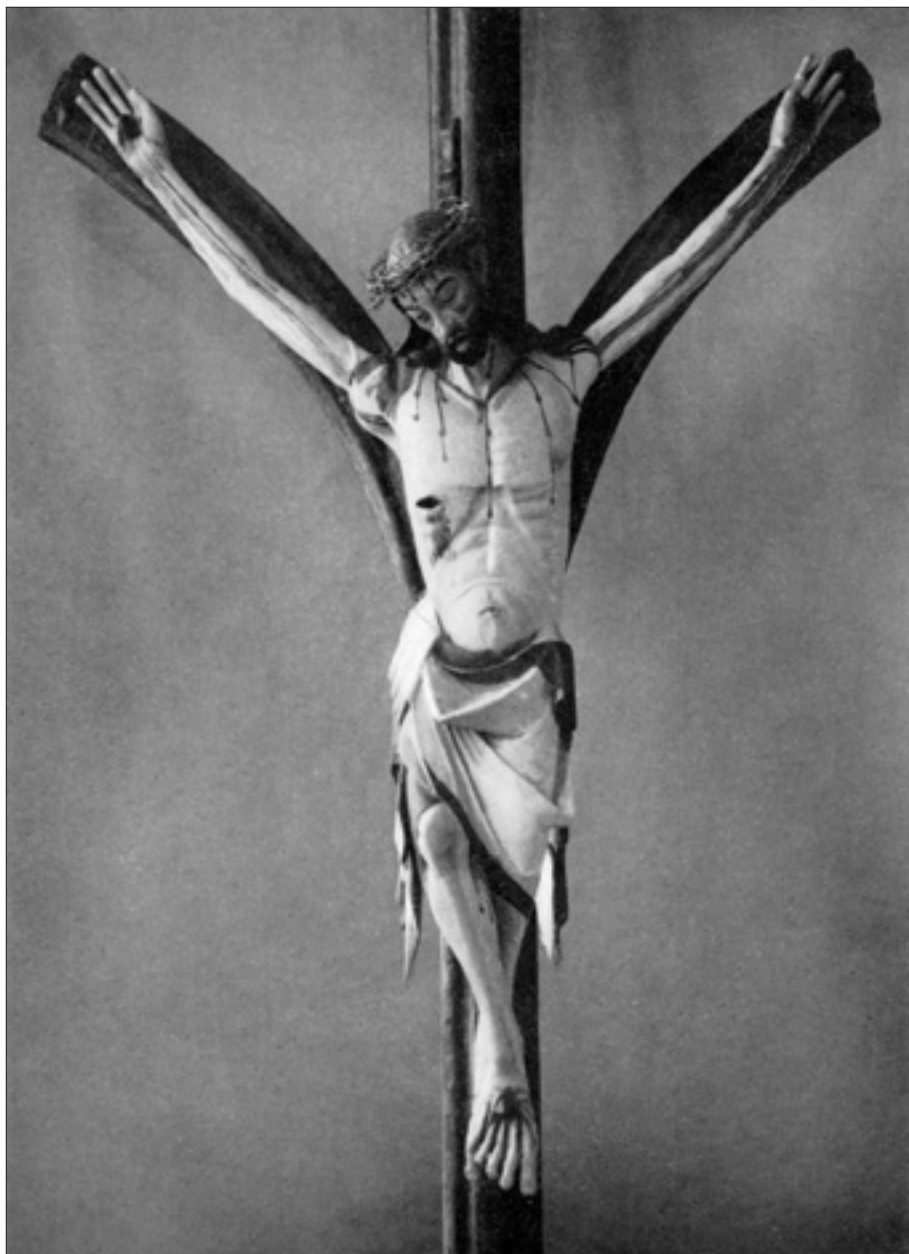
*Ilustracja 5*

Jerzy F. Steiner, *Kościół i klasztor Dominikanów pod wezwaniem św. Mikołaja, widok południowej elewacji bocznej*. Oryginał zaginiony, fotografia w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu



*Ilustracja 6*

Jerzy F. Steiner, *Kościół św. Jakuba w Toruniu, rzut przyziemia*. Oryginał zaginiony, fotografia w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu



*Ilustracja 7*

Krucyfiks z Lassnitz. Wg: *Ausstellungskatalog Gotik in Österreich*, Krems an der Donau 1967



*Ilustracja 8*

Giotto, *Próba ognia*, fresk w Capella Bardi, kościół Santa Croce we Florencji – fragment: egipski kapłan. Wg: J. Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400*, München 2003