

postaci. Partie gładkie zestawiane są z pofałdowanymi: zwarta suknia św. Jana z silnie namarszczonym płaszczem nad rękami, materia opinająca i wypuklająca ciało Chrystusa z mocnym ukształtowaniem fałdów jej zakończenia leżącego na skale, prostota spodniego ubioru św. Piotra, akcentującego ciało i nogi, z pomiętymi rękawami i płaszczem. Poprzez zindywidualizowaną charakterystykę postaci rzeźbiarz z wielką wrażliwością i psychologiczną prawdą oddaje ich emocje, tworząc dramatyczny nastrój nocy w Ogrodzie Oliwnym – nastrój oczekiwania i zagrożenia. *Ogrojec* jawi się jako dzieło niezwykle konsekwentne i spójne pod względem formalnym i treściowym.

Stwosch dwukrotnie wykuwał *Ogrojec* w kamiennym reliefie: krakowski, przypisany Mistrzowi na podstawie cech stylistycznych, do którego odnieszony był dotychczas *Ogrojec* w Ptaszkowej, oraz norymberski, stanowiący część *Epitafium Pawła Volckamera* z roku 1499 w kościele Św. Sebalda, sygnowany gmerkiem i kryptosygnaturą<sup>35</sup>. Pierwszy, z krakowskiego okresu twórczości Mistrza, datowany na lata osiemdziesiąte, jest tematem obszernego opracowania Andrzeja M. Olszewskiego – tam też przytoczona i omówiona została wcześniejsza literatura przedmiotu – oraz, powstałych na marginesie tej publikacji, uwag Wojciecha Marcinkowskiego<sup>36</sup>. Drugi, wraz z pozostałymi reliefami pasyjnymi, wnikliwie zanalizowała ostatnio Claudia F. Albrecht prezentując, również wyczerpująco, poglądy badaczy niemieckich<sup>37</sup>.

Krakowskim wyobrażeniem rzeźbiarz wpisuje się w schemat przedstawiania tego tematu, stosowany dość powszechnie w drugiej połowie wieku XV w sztuce Niemiec Południowych<sup>38</sup>. Pośrodku reliefu, na tle szeroko rozbudowanego krajobrazu Ogrodu Oliwnego, gdzie pojawia się również postać Judasza z grupą żołnierzy, widzimy Chrystusa kłęczącego na skale, otoczonego uczniami (il. 12)<sup>39</sup>. Niepokój

na twarzy modlącego się Zbawiciela, unoszącego głowę ku aniołowi, nie przenosi się na Jego niemal pionowo wyprostowane ciało. Szczęsny Dettloff zauważa, że „postać Chrystusa nie jest [...] w całości kształcie koncepcji dość silnie wypuklona jako jej główny moment [...] statycznie niedostatecznie podniesiona dla oznaczenia najmocniejszego ośrodka, bo tonie pośród otoczenia”<sup>40</sup>. „Brak wysokiego napięcia dramatycznego”, które charakteryzuje wszystkie prace Stwosza, „jeśli temat na to pozwala”, skłonił nawet Adama Bochnaka do stwierdzenia, iż jest to dzieło z bliskiego otoczenia Mistrza, a nie jego własnoręczna praca<sup>41</sup>. Zdzisław Kępiński uznał twarz za „wyjątkowo mało zróżnicowaną”, a jednolicie ukształtowane włosy u wszystkich postaci określił mianem „sianka włóknistych fryzur”<sup>42</sup>. Anatomia figur niknie, nie jest czytelna pod przesłaniającą ciała niezwykle ruchliwą, drobiazgowo opracowaną materią. Jak pisze Jerzy Gadomski: „Z labiryntu załamań tkaniny, z pozornego chaosu draperii, przypominającej masę zmiętego papieru, wyłania się postać Chrystusa”<sup>43</sup>.

Podobnie z bloku piaskowca wydrążonego na głębokość około 22 cm zostały wydobyte sceny: *Ostatniej Wieczerzy*, *Modlitwy w Ogroju* (il. 13) i *Pojmania* w *Epitafium Pawła Volckamera*<sup>44</sup>. Wszystkie ciasno zgrupowane figury pasyjnych przedstawień, pierwszego, drugiego i trzeciego planu, działają taką samą, niezwykle silną plastycznością. Określając kolejne strefy przestrzeni, Stwosch nie różnicuje reliefu, lecz buduje wrażenie głębi poprzez ściśle powiązanie postaci, które wzajemnym stosunkiem oraz swoimi działaniami przestrzeń tę tworzą<sup>45</sup>. Zastosowane środki artystyczne obejmujące typ reliefu, a także dostrzeżone przez Maxa Lossnitzera prawie zupełne wykluczenie elementów krajobrazowo-przestrzennych oraz niewypełnianie powierzchni draperiami szat<sup>46</sup>, tworzą przedstawienia koncentrujące się bezpośrednio na

<sup>35</sup> Kahsnitz, *o.c.*, s. 218, 232.

<sup>36</sup> Olszewski, *Kamienna płaskorzeźba...*, s. 87–109; W. Marcinkowski, *Dwa Ogroje krakowskie. Uwagi na marginesie nowych publikacji*, Folia Historiae Artium, 26: 1990, s. 137–142.

<sup>37</sup> C. F. Albrecht, *Stilkritische Studien zum mittleren Werk des Veit Stoss, unter besonderer Berücksichtigung der Volckamer-Stiftung*, Würzburg 1997, s. 68–147; por. także recenzję książki: W. Marcinkowski, *Claudia F. Albrecht, „Stilkritische...”*, Biuletyn Historii Sztuki, 62: 2000, s. 277–285.

<sup>38</sup> Por. Z. Kępiński, *Wit Stwosch*, Warszawa 1981, s. 53; Skubiszewski, *Wit Stwosch*, nr 7; Olszewski, *Kamienna płaskorzeźba...*, s. 101–102; Marcinkowski, *Dwa Ogroje...*, s. 139–140; zagadnienia ikonografii *Ogrojca* uwzględnia także P. Pencakowski, *Rzeźby w kaplicy Ogrojcowej przy kościele Św. Barbary w Krakowie*, Folia Historiae Artium, 20: 1984, s. 23–24.

<sup>39</sup> O nowatorstwie stwoszowskiej wizji *Ogrojca* w środowisku krakowskim por. Gadomski, *o.c.*, s. 52–54.

<sup>40</sup> S. Dettloff, *Wit Stwosch*, t. I: *Teksty*, Wrocław 1961, s. 60; odmienne stanowisko zajmuje Olszewski, *Kamienna płaskorzeźba...*, s. 94–95.

<sup>41</sup> A. Bochnak, *Wit Stwosch w Polsce*, Warszawa 1950, s. 39–40.

<sup>42</sup> Kępiński, *o.c.*, s. 53.

<sup>43</sup> Gadomski, *o.c.*, s. 53.

<sup>44</sup> Por. Kahsnitz, *o.c.*, s. 218, il. 144.

<sup>45</sup> Albrecht, *o.c.*, s. 81, 102.

<sup>46</sup> M. Lossnitzer, *Veit Stoss. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig 1912, s. 90–91.