

ŚLĄSK
PERŁA W KORONIE CZESKIEJ
TRZY OKRESY ŚWIETNOŚCI
W RELACJACH ARTYSTYCZNYCH
ŚLĄSKA I CZECH





© Národní galerie v Praze, 2006
ISBN 80-7035-336-8





ŚLĄSK
PERŁA W KORONIE CZESKIEJ
TRZY OKRESY ŚWIETNOŚCI
W RELACJACH ARTYSTYCZNYCH
ŚLĄSKA I CZECH

Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas – (eds.)

SPIS TREŚCI

Przedmowa	7
Wstęp	9
I ZŁOTA EPOKA LUKSEMBURGÓW	13
1. Wprowadzenie	31
2. Obraz w świetle konwencji stylu	35
3. Sztuka skryptoriów	87
4. Pobożny fundator	95
5. Święty wizerunek i jego peregrynacje	118
II W BLASKU RUDOLFIŃSKIEJ PRAGI	155
1. Wprowadzenie	171
2. Dzieła artystów praskich i czeskich na Śląsku oraz dla Ślązaków w Pradze	179
3. Artyści – po naukę i oddziaływanie	189
4. Ślązacy znani w Pradze i Czechach	236
5. Ikonografia władców Czech, członków rodu von Habsburg i Podiebradów oraz ikonografia czasów wojny	256
III BAROKOWY SPLENDOR KLASZTORÓW I PAŁACÓW	297
1. Wprowadzenie	315
2. Wspólne „niebo“ Śląska i Czech	327
3. <i>Ars Bohemica</i> . Sztuka z Czech na Śląsku	360
4. Między Śląskiem a Czechami. Artystyczna dekoracja szkła	402
5. <i>Ars Silesiaca</i> . Sztuka ze Śląska w Czechach	410
IV ANEKS	451
1. Pieczęcie	453
2. Archiwalia	458
3. Numizmaty	462
Biogramy artystów	485
Spis miejscowości	503
Bibliografia	509

S/



Pomysł wspólnej polsko-czeskiej wystawy *Śląsk – perła w Koronie Czeskiej* zrodził się w 2002 r. w Muzeum Miedzi z inspiracji Mateusza Kapustki, Andrzeja Kozieła i Piotra Oszczanowskiego (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego) współpracujących z powodzeniem od kilku już lat z legnickim muzeum. Ten śmiały zamiar – po jego dopracowaniu i uzasadnieniu – został przedstawiony do zaopiniowania gronu specjalistów z Národní galerie w Pradze. Prezentacja koncepcji wystawy stanowiła równocześnie propozycję jej wspólnej realizacji. W rezultacie polsko-czeskich dyskusji wyłonił się ostatecznie projekt przedsięwzięcia naukowo-muzealnego oraz edytorskiego, któremu nadano tytuł *Śląsk – perła w Koronie Czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*. Złożyły się nań, obok wystawy o tym tytule, także dwie konferencje naukowe oraz niniejszy dwutomowy katalog. Do realizacji projektu przystąpiły wspólnie: Národní galerie w Pradze, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego i Muzeum Miedzi w Legnicy. W toku prac projekt zyskał uznanie i wsparcie ministerstw kultury obu naszych państw oraz Komisji Europejskiej. Stale powiększało się też grono instytucji i osób współpracujących, wśród których znalazł się Uniwersytet w Lipsku i ponad sto dwadzieścia muzeów, bibliotek, archiwów oraz instytucji kościelnych, głównie z Polski i Czech. Spośród nich szczególne podziękowania jesteśmy winni tym instytucjom, które udostępniły nam swoje zbiory na wystawę; są to przede wszystkim: Národní galerie w Pradze, Muzeum Narodowe w Warszawie, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Slezské zemské muzeum w Opawie, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Uměleckoprůmyslové museum w Pradze, Královská kanonie premonstrátů na Strahově w Pradze, Benediktinské arciepištví sv. Vojtěcha a sv. Markéty v Břevnově w Pradze, Královská kolegiátní kapitula sv. Petra a Pavla na Vyšehradě w Pradze, Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie, Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu, Muzeum Ziemi Kłodzkiej w Kłodzku, Muzeum w Nysie, Kurie Biskupie w Legnicy, Świdnicy i Opolu, Muzea Archidiecezjalne we Wrocławiu i Katowicach, parafia rzymskokatolicka pw. św. Elżbiety we Wrocławiu, konwent Ojców Bonifratrów pw. Trójcy Świętej we Wrocławiu, parafia rzymskokatolicka pw. Wniebowzięcia NMP w Bytomiu, zamek Rychnov Jana Kolowrata Krakowského.

Na różnych etapach realizacji tego projektu zaangażowanych było kilkaset osób. Szczególne podziękowania kierujemy przede wszystkim do znakomitego grona badaczy: Mileny Bartlovej, Lenki Bobkovej, Henryka Dziurli, Radka Fukali, Mateusza Golińskiego, Tomáša Hladíka, Ivo Hlobila, Zdeňka Hojdy, Mojmíra Horyny, Romualda Kaczmarka, Ivo Kořána, Pavla Preissa, Dalibora Prixy, Jana Royta, Lubomíra Slavíčka, Jana Wrabeca, którzy służyli nam swą radą, wiedzą i piórem, podobnie jak ponad osiemdziesięciu autorów haseł katalogowych. Na najwyższe słowa naszego uznania zasługuje ścisły polsko-czeski zespół bezpośrednich realizatorów projektu, współpracujących ze sobą blisko przez cały czas jego trwania. Należą do niego pomysłodawcy projektu i redaktorzy naukowci katalogu: Mateusz Kapustka, Andrzej Kozieł, Piotr Oszczanowski, kuratorzy wystawy: Łucja Wojtasik-Seredyszyn, Lenka Stolárová, Jan Klípa oraz Helena Dáňová, Jiří Fronek, Tomáš Hladík, Tomáš Kleisner, Hana Logan, Andrea Rousová, Alena Volrábová, Marcela Vondráčková, Petra Zelenková, których współpracę mieliśmy przyjemność i zaszczyt koordynować.

Nie wszystkie obiekty, których noty znalazły się w katalogu, odnajdziemy na wystawie w Legnicy czy też w Pradze. Ekspozycja wszystkich dzieł nie była możliwa z wielu względów, między innymi z uwagi na ich charakter i strukturę, przeciwwskazania konser-

PRZEDMOWA

Główni kuratorzy wystawy

Vít Vlnas

Národní galerie v Praze, Sbírka starého umění

Andrzej Niedzielenko

Muzeum Miedzi w Legnicy

P/

WSTĘP

Mateusz Kapustka
Andrzej Kozieł
Piotr Oszczanowski

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Wrocławskiego

Niewiele jest historycznych regionów w Europie Środkowej, które mogłyby się pochwalić takim bogactwem i różnorodnością kulturowej tradycji, jak Śląsk. Ten fenomen artystycznej kultury Śląska, ziemi leżącej na styku Polski, Czech i Niemiec, ukształtował się w relacjach z sąsiednimi krajami. Wystawa *Śląsk – perła w Koronie Czeskiej*, zorganizowana wspólnie przez Muzeum Miedzi w Legnicy, Narodní galerie w Pradze oraz Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, odkrywa i przypomina mało znane obecnie związki artystyczne Śląska i Czech w dawnych czasach. Jest to pierwszy tak szeroko zakrojony pokaz artystycznej wspólnoty obu krajów przygotowany przez ponad osiemdziesięcioosobowe grono historyków sztuki, historyków i historyków kultury zarówno z Polski, jak i z Czech. Celem tego wyjątkowego i bezprecedensowego przedsięwzięcia była bowiem prezentacja artystycznych relacji Śląska i Czech w swoistym dialogu obu perspektyw badawczych, zarówno w polskim, jak i czeskim kontekście kulturowym.

Ogromne bogactwo materiału zabytkowego oraz czasowa rozpiętość śląsko-czeskich związków kulturowych zmuszały do skoncentrowania się na najbardziej reprezentatywnych okresach w artystycznych relacjach obu krajów. Dlatego też prezentowana wystawa nie jest pełną panoramą zjawiska, lecz ukazuje trzy okresy rozkwitu we wzajemnych kulturowych związkach, okresy stanowiące swoiste apogeum artystycznej wspólnoty obu krajów. Pierwsza część wystawy – *Złota epoka Luksemburgów* – prezentuje relacje artystyczne pomiędzy oboma krajami w 2 połowie XIV i na początku XV stulecia, w dobie panowania na czeskim tronie dynastii Luksemburgów. Pokazane zostały znakomite obrazy tablicowe, kodeksy iluminowane, rzeźby oraz zabytki złotnictwa wykonane przez artystów pochodzących z Czech bądź inspirowanych się ówczesną sztuką tego kraju, którzy na Śląsku pozostawili swe najlepsze dzieła. Na ekspozycji obecne są także wybitne przykłady działalności fundacyjnej biskupów i książąt śląskich. Odwiedzający wystawę będą mieli także okazję poznać różnorodność inspiracji „stylem czeskim” w śląskim malarstwie i rzeźbie oraz bogactwo dróg, jakimi na ziemiach śląskich rozpowszechniał się właściwy sztuce luksemburskiej typ kultowego wizerunku. Druga część ekspozycji – *W blasku rudolfskiej Pragi* – została poświęcona prezentacji związków artystycznych pomiędzy Śląskiem i Czechami w czasie panowania cesarza Rudolfa II (1576-1612). Pokazane tu zostały wartościowe dzieła artystów wrocławskich i śląskich, które są dowodem na siłę oddziaływania na Śląsk elitarnego środowiska artystycznego rudolfskiej Pragi. Widz znajdzie na wystawie także interesujące realizacje będące świadectwem wkładu śląskich artystów i mecenasów w przedsięwzięcia artystyczne w stolicy Królestwa Czech. Nie zabraknie także eksponatów prezentujących udział śląskich elit w politycznej, naukowej i kulturowej potęgę dworu cesarskiego. Ostatnia część wystawy – *Barokowy splendor klasztorów i pałaców* – obejmuje śląskie i czeskie dzieła sztuki powstałe w okresie od zakończenia wojny trzydziestoletniej (1648) aż do zajęcia Śląska przez Prusy (1740). Na ekspozycji zostały zgromadzone zarówno monumentalne rzeźby i obrazy oraz kameralne rysunki, olejne szkice, grafiki i wyroby ze szkła autorstwa czeskich artystów wykonane dla śląskich fundatorów, jak i znakomite prace licznych śląskich twórców, którzy inspirowali się sztuką czeskiego baroku. Widz znajdzie tu także dzieła odwołujące się do wspólnej śląsko-czeskiej ikonografii religijnej oraz wysokiej klasy artystycznej obrazy i rzeźby pokazujące wpływ sztuki śląskiej na wizualną kulturę Czech, a zwłaszcza sztukę czeskich ośrodków klasztornych.

Tak zawężoną do trzech okresów rozkwitu koncepcję wystawy dopełnia obszerny aneks, w którym znalazły się wybrane przez naszych czeskich Kolegów cenne dokumenty historyczne oraz śląskie dzieła z zakresu numizmatyki i medalierstwa pochodzące

W/



ZŁOTA EPOKA LUKSEMBURGÓW

Mateusz Kapustka

Temat, któremu poświęcona jest niniejsza część wystawy – sztuki obrazowe na Śląsku w dobie luksemburskiej świetności od poł. XIV w. do ok. 1430 r. – stanowi już od dziesięcioleci przedmiot badań śląskiej historii sztuki, jak również działań wystawienniczych. Potrzeba podsumowania i skomentowania nadzwyczaj bogatego dorobku poszukiwań badawczych w tym zakresie jest więc z jednej strony uwarunkowana niezwykle wagą samego tematu, stanowiącego o artystycznej tożsamości Śląska w czasie jego niezaprzeczalnego rozkwitu pod wpływem środowiska praskiej stolicy. Z drugiej strony została ona natomiast podyktowana poprzez to, iż dotychczas nie zorganizowano osobnej ekspozycji poświęconej związkom artystycznym Śląska i Czech w dobie luksemburskiej, jak również nie powstało monograficzne opracowanie, które ujmowałoby syntetycznie całość tego zagadnienia. Niepodważalna będzie tutaj oczywiście rola pionierskich inicjatyw – taką była wielka i do dziś niepowtórzona w swej skali ekspozycja śląskiej sztuki gotyckiej, zorganizowana w 1926 r. przez Heinza Braune i Ericha Wiese pod egidą Schlesisches Museum der bildenden Künste na wrocławskich Szczytnikach. Katalog tej ekspozycji wyznaczył do dziś funkcjonujące standardy dla śląskiej mediewistyki (Braune – Wiese 1929). Związki śląsko-czeskie, choć wyszczególnione w tym obszernym tomie, stanowiły jednak tylko jeden z punktów zainteresowania autorów, stawiających sobie za cel ujęcie ogólnej specyfiki śląskiej sztuki gotyckiej przy wykorzystaniu przede wszystkim dominujących ówczesnie kryteriów analizy formalnej. Na obecnej wystawie widz nie zobaczy więc szeregu nowych nieznanych dzieł, takie przypadki są zresztą we współczesnej mediewistyce niezwykle rzadkie. Do nielicznych tego typu eksponatów należy tutaj odkryta w 2000 r. *Madonna Cieszyńska*, eksponowana niedawno w osobnym kontekście w Národní galerii w Pradze, czy odnaleziona ostatnio, uznawana po 1945 r. za zaginioną, Księga prawa miejskiego Głubczyc z 1421 r. (il. 1), sygnowana przez wybitnego iluminatora Jana z Żytawy (de Zittavia). Wystawa niniejsza ma raczej za zadanie pokazać znajome już oblicze luksemburskiej sztuki na Śląsku, ale z innej, być może nie do końca rozpoznanej strony.

Omówienie zagadnień zasygnalizowanych w tytule niniejszej wystawy wypada zacząć od pewnej wielce znaczącej inskrypcji, wykutej na nagrobku księcia wrocławskiego Henryka VI. Nagrobek ten znajduje się w kościele klasztornym wrocławskich Klarysek, założonym w 1260 r. dla przybyłych z Pragi zakonnic przez księżnę Annę przy pomocy św. Agnieszki Czeskiej, córki króla Czech, Przemysła Ottokara I. Napis brzmi: „W 1335 roku w noc św. Katarzyny śmierć zabrała dzielnego Henryka VI, księcia, który przekazał księstwo wrocławskie królestwu czeskiemu“ (w łacińskim oryginale: „M.ter Xter noct(e) Kath (arinae) mors rapit acer Hen (ricum) principatum sextum wratzlew dominatum contuli extremis regnatibus iste Bohemis“). Pomnik nagrobny księcia, ufundowany w połowie XIV w. najprawdopodobniej przez króla czeskiego Karola Luksemburskiego, w 1355 r. koronowanego na cesarza Rzeszy, jest wymownym świadectwem sytuacji politycznej Śląska, który miał pozostać w orbicie wpływów luksemburskiej Pragi przez całe następne stulecie. Rok 1335 był zarazem czasem faktycznego jedynie przekazania Wrocławia i księstwa wrocławskiego w ręce czeskie wedle wcześniejszej umowy. Już bowiem w 1327 r. król Czech Jan Luksemburski sokołdował księstwa śląskie. Ambicje luksemburskie w kwestii śląskiej zdają się już zresztą uwidaczniać w wielce reprezentacyjnym nagrobku Henryka IV Probusa, zmarłego w 1290 r. księcia pragnącego zjednoczenia ziem polskich. Pomnik ten ufundowany został we wrocławskim kościele Krzyża Św. ok. 1327 r. być może właśnie przez Jana Luksemburskiego. Opatrzanie memorii Probusa – jeszcze ok. 1350 r. lub później – dodatkową tablicą inskrypcyjną mówiącą o czynach księcia zdaje się potwierdzać





1. Jan z Żytawy, Król czeski Przemysł Ottokar II, miniatura w Księdze prawa miejskiego Głubczyc, 1421, Opole, Archiwum Państwowe.

trwałość tej tradycji i aktualność czeskich aspiracji na Śląsku także w czasie rządów Karola IV. Ostateczne zrzeczenie się praw do Śląska przez polskiego króla Kazimierza Wielkiego na zjeździe we Wrocławiu w 1351 r., w którym uczestniczył sam Karol IV, oraz śmierć Bolka II świdnicko-jaworskiego jako ostatniego suwerennego księcia śląskiego w 1368 r., to następne, wielokrotnie już przywoływane przez historyków wydarzenia, które ostatecznie ugruntowały ściśle powiązanie śląskiej dzielnicy z Koroną Czeską. Związek ten, jak również same zapowiadające go intencje polityczne, manifestowany był z początku przede wszystkim w mauzoleach książęcych władców Śląska. Były to miejsca służące nie tylko indywidualnej eschatologii, ale także publicznej memorii najważniejszych przedstawicieli feudalnej władzy regionu. Taka forma wyróżnienia „czeskości“ Śląska świadczy więc o niezwyklej roli, jaką przywiązywano do obrazowego uwiecznienia i trwałej reprezentacji zaistniałego aliansu natury politycznej.

Fakt, iż Śląsk stał się przyłączoną do Korony prowincją, zaowocował także w dziedzinie artystycznej utrwaleniem się na długo relacji „centrum – peryferia“. Mimo tego, iż Śląsk stał się wraz z Czechami elementem jednego państwa w sensie politycznym, w XIV w. nie zdążyła się wykształcić w tym regionie jednolita elita miejscowych artystów, która mogłaby uzyskać wysoką rangę nie tylko w samej śląskiej prowincji, ale i w czeskim „centrum“. Stąd też widoczna w śląskiej historii sztuki XIV i XV w. dominacja badawczego modelu zakładającego przede wszystkim wpływ sztuki czeskiej na dzieła śląskie, wynikająca przede wszystkim z domniemań o historycznym napływie artystów czeskich na Śląsk w dobie świetności praskiej stolicy pod rządami Karola IV i Wacława IV. Śląsk dzielił jednak w kwestiach politycznych i artystycznych z Czechami zarówno dole, jak i niedole, nie tylko w epoce rządów Karola IV, ale i później: w czasie wojen husyckich, przede wszystkim w 1426 r., w okresie misji Jana Kapistrana w 1453 r. oraz w niespokojnych czasach obecności od 1458 r. na tronie czeskim Jerzego z Podiebradów, wreszcie kontrowersji wokół śląskiej sukcesji Macieja Korwina, króla Czech od 1469 r. W związku z tym poruszyć można także kwestie związane z ewentualną autonomią sztuki śląskiej czasów luksemburskich, czy nawet z wzorcową dla czeskich środowisk rolą niektórych śląskich dzieł, artystów i fundatorów. Niebezpieczne jest tutaj pytanie, w jakim stopniu widoczne już w XV w. usamodzielnienie się sztuki śląskiej od czeskich wzorców po wojnach husyckich spowodowane było właśnie spustoszeniem Czech i osłabieniem elity tamtejszych artystów. Nie do przecenienia będzie także rola samych Moraw jako pośrednika czeskich impulsów w drodze na Śląsk, szczególnie w aspekcie pozycji ośrodka wiedeńskiego, ok. 1400 r. również upowszechniającego liczne wzorce stylistyczne w Europie Środkowo-Wschodniej. Jako zasadnicza w niniejszym kontekście jawi się także kwestia, dlaczego np. wrocławski malowany Ołtarz Św. Barbary z 1447 r. oraz dzieła przejmujące obecny w połowie XV w. model tzw. niderlandzkiego realizmu w rzeźbie według wzorców ze sztuki Nicolausa Gerhaerta z Lejdy postrzega się jako zapowiedź końca sztuki czeskiej proveniencji na Śląsku. Odpowiedzi na te wszystkie pytania dostarczą być może zgromadzeni na niniejszej wystawie świadkowie i aktorzy tamtych czasów – same dzieła sztuki.

Warto jednak na wstępie poświęcić kilka słów wtórnej, ściśle naukowej już „karierze“ omawianych tutaj dzieł. Istotnym problemem w poszukiwaniach czeskich impulsów w średniowiecznej sztuce śląskiej była obecna w dawnych badaniach dominacja paradygmatu narodowego (zob. np. Frey 1935; Morelowski 1963; por. na ten temat Zlat 1965, 1967), dla którego w czasach przedwojennych – jeśli już pominąć sam aspekt związany z zagadnieniem tzw. niemieckiej kolonizacji Śląska – jednym z najważniejszych celów

było odnalezienie autonomicznie śląskiego „oblicza“ (*Antlitz*) miejscowej sztuki. Okazuje się jednak, że paradygmat „germański“ trwał po II wojnie światowej także w publikacjach polskich badaczy, tym razem niejako w formie negatywowej, jako niezbędny selektywny czynnik poszukiwań rdzennie polskich elementów w sztuce średniowiecznego Śląska. To właśnie bowiem sztuka tylko tych Piastów, którym dane było rządzić Śląskiem do czasu przejęcia tego regionu przez Luksemburgów jako władców Rzeszy, uznawana była bez zarzutów za sztukę rdzennie polską. Złota epoka dla śląskiej sztuki, mogącej rozwijać się m.in. pod skrzydłami praskiego dworu cesarskiego, postrzegana była wówczas jako czas germanizacji i utraty walorów autonomicznych przez miejscową produkcję artystyczną. W niemieckiej historii sztuki problem nacjonalistycznego paradygmatu badawczego w ramach dyscypliny stał się już dawno przedmiotem osobnych opracowań. Podobnie, choć na mniejszą skalę, zagadnienie to staje się wyraźne w Czechach, gdzie także widać próby zmierzenia się z dziedzictwem badań nad czeską sztuką średniowieczną prowadzonych w dobie systemów totalitarnych pod kątem zawartego w niej pierwiastka „słowiańskości“. Na tym tle okazuje się, iż w polskiej historii sztuki Śląska problem poszukiwań polskiego oblicza „piastowskiego średniowiecza“ czasów rządów Luksemburgów na Śląsku wymaga jednak dalszych osobnych badań z zakresu „historii historii sztuki“. W obecnych profilach badawczych zaszły oczywiste i naturalne zmiany, spuścizna narodowo uwarunkowanego i synonimicznego myślenia o sztuce śląskiej, która postrzegana była bądź jako sztuka polska, bądź jako niemiecka czasów germanizacji, przez długi czas rzucała jednak na możliwość otwartego namysłu nad charakterem czeskich impulsów w śląskich dziełach z XIV i XV w. Dużą otwartość w tym zakresie przyniosły dopiero naukowe poszukiwania lat 60. XX w., w tym badania nad reprezentacyjną książecą sztuką sepulkralną XIV w. W ich ramach pozytywne zetknięcie się wpływów kilku kultur, w tym przede wszystkim dworskiego *milieu* czasów luksemburskich, zostało zaprezentowane po raz pierwszy w takiej skali jako zdecydowany walor średniowiecznej sztuki, nie tylko zresztą we wrocławskiej stolicy, ale i na całym Śląsku, który ukazał się tym samym jako transgraniczny obszar kulturowy. Osobną kwestią, której nie udało się jednak wyjaśnić w niniejszych ramach, jest jednak sam problem pojęcia historycznej „czeskości“ sztuki średniowiecznych Czech.

Co ważne, w czeskiej historii sztuki systematyczne badania nad sztuką luksemburskiego Śląska dotyczyły – poza najważniejszymi dziełami stylu pięknego z pracowni wrocławskich – głównie dzieł z tzw. „czeskiego“ Śląska (inaczej: „austriackiego“), czyli terenu dawnego księstwa opawskiego, części karniowskiego, grodkowskiego i cieszyńskiego, utrzymanego przez Habsburgów po ich klęsce w I wojnie śląskiej z Prusami w 1741 r. Przykładem opracowania funkcjonującego w takim modelu jest niezwykle cenna skądinąd publikacja *Dějiny českého výtvarného umění*. To ograniczenie miało oczywiście m.in. po 1968 r. swoje powody polityczne, podobnie jednak z polskiej strony wiele dzieł opatrywanych było „czeskim“ rodowodem pomimo tego, iż brakowało możliwości bezpośredniej konfrontacji samych zabytków z dwóch stron obecnej granicy. Ważnym, jeśli nie najważniejszym dotychczas impulsem w działaniach ekspozycyjnych i wspólnych systematycznych monograficznych badaniach nad sztuką śląską była ze strony czeskiej opatrzona obszernym czterotomowym katalogiem monumentalna wystawa „Od gotyki k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550“, zorganizowana w 2002 r. w Opawie, Ołomuńcu i Brnie. Także jednak i na tej ekspozycji zobaczyć można było przede wszystkim dzieła z „austriackiego“ Śląska i z Moraw, szerszy zakres topogra-

ficzny miały zaś już niektóre z esejów wprowadzających w tomach tej serii. Sam katalog dotyczył też raczej – zgodnie z tytułem – epoki późnego średniowiecza u progu renesansu. Nie poczyniono w nim poza tym syntetycznej refleksji na temat istoty wzajemnych związków Śląska i Czech, stworzono za to z pewnością niezbędne podstawy pod myśl syntetyczną w postaci imponującego opracowania samego materiału zabytkowego. Celem niniejszej części wystawy niech będzie więc próba bezpośredniego zestawienia znanych i mniej znanych dzieł ze Śląska i z Czech tak, aby na bazie dotychczasowych badań można było na nowo postawić pytania o istotę artystycznych powiązań obu regionów w ich pełnych historycznych granicach.

Określenia natury artystycznych związków Śląska i Czech w dobie luksemburskiej nie ułatwiają naturalne przeszkody, z jakimi borykać musi się każdy mediewista, skazany na rekonstrukcję zazwyczaj jedynie fragmentarycznie zachowanych danych związanych z dziełem i zmuszony do przynajmniej w części hipotetycznego charakteru swoich sądów. W przypadku prób zdefiniowania tożsamości sztuki śląskiej najbardziej jaskrawym tego wyrazem są liczne przykłady proveniencyjnych rozbieżności dzieł, ujawnionych na podstawie analiz stylistycznych. Na możliwości określenia lokalnego wariantu „czeskości” sztuki średniowiecznej na Śląsku zaciążył z pewnością paradygmat artysty „globalnego”, jakim był model interpretacji dzieł stylu pięknego poprzez pryzmat działalności tzw. Mistrza Pięknych Madonn, zaproponowany w latach 70. przez Karl-Heinza Clasena. Choć po wielokroć krytykowany, stał się on w pewnym sensie wygodnym schematem interpretacji dzieł. Utrudniał on jednak namysł nad tym, czym warunkowana była popularność stylu pięknego akurat na luksemburskim Śląsku. Z drugiej strony należy wspomnieć o paradygmacie artysty „lokalnego” – przykładem będzie tu model badań nad jednym z najciekawszych twórców czy warsztatów działających ok. 1400 r. w tej części Europy. Wielce wymowny jest fakt, iż nazywany jest on z jednej strony wrocławskim Mistrzem Ukrzyżowania Dumlosych (przedwojenna nomenklatura niemiecka, przejęta przez polską historię sztuki), z drugiej zaś praskim Mistrzem Kalwarii Tyńskiej. Nieco analogiczną sytuację zastaniemy w sztuce końca XV w., gdzie wrocławski Mistrz Św. Rodziny okaże się w Czechach Mistrzem Ołtarza z Hradca Králové. Te różnice pokazują co prawda po części konkurencyjną niezależność polskich (śląskich) i czeskich prób określenia natury związków „centrum – peryferia”, z drugiej jednak strony paradoksalnie dowodzą one wyraźnej ponadgranicznej wspólnoty samej sztuki Śląska i Czech. Właśnie w związku z narastającą potrzebą wspólnego namysłu nad omawianymi problemami zestaw obiektów na niniejszej wystawie pomyślany został jako zbiór reprezentatywnych dzieł na potrzeby otwartej dyskusji, jako materiał pozwalający na obustronne naświetlenie związków śląsko-czeskich według zagadnień tematycznych zasygnalizowanych w poszczególnych poddziałach ekspozycji.

1. WPROWADZENIE

Dział 1.: „Wprowadzenie” ukazuje jedynie trzy eksponaty, są one jednak świetnymi przykładami śląskiej reprezentacji książęcej i municypalnej. Szczególnym wyrazem identyfikacji z Czechami jest tu XV-wieczna pawęż, tarcza mająca służyć obronie Wrocławia w wymiarze zapewne czysto symbolicznym, reprezentacyjnym. Nieprzypadkowe i wielce wymowne jest to, iż właśnie na niej pojawia się luksemburski monogram królewski.

Widać wyraźnie, iż właśnie w odwołaniu się do czeskiej tradycji poszukiwano obrazowych emblematów śląskiej tożsamości.

Zgromadzenie w 2. poddziale wystawy: „Obraz w świetle konwencji stylu“ dzieł sztuki ilustrujących inspiracje, wyznaczniki i efekty rozwoju zjawisk stylowych ukazać ma zaś tradycję wieloletnich badań sztuki śląskiej według wzorca stylistycznego i wagę ustalonych przez nie paradygmatów. Obszerność tego działu wynika z intencji stworzenia swoistego „banku danych“ obrazów w ich różnych redakcjach stylowych, na podstawie którego będzie można ewentualnie wyprowadzić dalej idące wnioski innej natury. Ważnym będzie w tym kontekście pytanie, czy za tym morfologicznym przyporządkowaniem, dającym ewentualnie możliwość stwierdzenia następstw i genetycznych zależności między dziełami, kryje się kontekstowa wspólnota rozwoju gatunku sztuki (poddział 3.: „Sztuka skryptoriów“ – miniatury jako przykład gatunku o silnych, ale jednak elastycznych kanonach), wspólnota intencji i działań promocyjnych dla sztuki (poddział 4.: „Pobożny fundator“ – fundator jako instancja motoryczna dla utrwalenia określonych form obrazowych) i wreszcie rola obrazu jako społecznie funkcjonującego nośnika kolektywnych wyobrażeń (poddział 5.: „Święty wizerunek i jego peregrynacje“ – przemiany powszechnie znanych form „świętego“ wizerunku).

Analogiczne typy dzieł, jak np. wizerunki w typie Pietà, pojawią się zarówno w poddziale 2., jak i 5., między niektórymi częściami katalogu mogą pojawić się również drobne merytoryczne powtórzenia. Takie uszeregowanie wynika z tego, iż w trakcie przygotowań do wystawy rozstrzygająca była kwestia wyboru określonego aspektu tematycznego w danym dziele ze względu na jego ważność i intensywność. Najlepszym przykładem takiej wielostronności ukazanych tutaj obrazów są Piękne Madonny, które – jako dzieła wzorcowe – stanowią doskonały materiał do analizy stylistycznej. Jako dzieła o treści religijnej pomogą one jednak także w określeniu roli fundatora w kształtowaniu ich trwałej obrazowej postaci, jak również mogą umożliwić zbadanie charakteru społecznej recepcji wizerunku jako obrazu stanowiącego przede wszystkim czynnik kształtowania obecności. Piękne Madonny zostały tutaj co prawda przyporządkowane do poddziału dotyczącego samych przemian stylowych, aby mogły tworzyć podstawę owego wstępnego „banku danych“, ich różnorodne naśladownictwa i redakcje stanowią już jednak materiał do rozważań na temat m.in. medialnych migracji „świętego wizerunku“.

2. OBRAZ W ŚWIETLE KONWENCJI STYLU

Przedmiotem tego poddziału są poszukiwania wspólnego stylowego mianownika dla artystycznej produkcji obrazów w Czechach i na Śląsku. Jak już zasygnalizowano, w tym fragmencie ekspozycji dzieła ukazane zostały pod kątem stylu jako tego formalnego narzędzia historii sztuki, które pozwala na klasyfikację poszczególnych obiektów według kryterium genetycznego rozróżnienia na „centrum i peryferia“, tak istotnego w kontekście śląsko-czeskich relacji w XIV i XV w. Już sam wstępny ogląd dzieł może tutaj doprowadzić do wniosku o nierównomiernym rozłożeniu akcentów w tej relacji. Większość eksponatów to rzeźby i obrazy w tzw. stylu pięknym, międzynarodowej formule opartej na parlerskich precedensach i wyraźnie rozkwitającej w latach ok. 1390-1430 w Europie Środkowo-Wschodniej, a więc także w szczytowym okresie luksemburskich rządów na Śląsku. Zaznaczające się jednak w historii sztuki kontrowersje dotyczące wewnętrznej spójności

grupy dzieł określanych poprzez miano stylu pięknego czy międzynarodowego, jak również związane z tym metodologiczne niejasności (zob. m.in. Marcinkowski 2002), prowokują do namysłu nad charakterem artystycznego transferu między Czechami i Śląskiem ok. 1400 r. Okazuje się, że styl międzynarodowy może być pojęciem niemal równie niejednoznacznym, jak późny gotyk, o którego nazwę i znaczenie toczono ideologiczne boje już od początków XIX w. Dla potrzeb niniejszej wystawy liczyć się więc będzie nie tyle sama pojęciowa spójność autonomicznych stylów, ile widoczne w samych eksponatach zjawisko swoistej trwałości obrazu wobec nowych i ciągle mutujących się formuł stylistycznych. Z tego względu cenne będzie tutaj nie tylko wskazanie na niezaprzeczalną skądinąd rolę dzieł modelowych i w oczywisty sposób obrazotwórczych, formuł obfitujących w rozmaite powtórzenia (il. 2), kopie i naśladownictwa, czy zestawienie ze sobą czeskich i śląskich pokrewnych wersji wizerunku klasycznego dla sztuki ok. 1400 r., jak np. dwie Piękne Madonny: z Wrocławia i Šternberku. Istotne będzie także, jeśli nie przede wszystkim, wychwycenie wzajemnych różnic i podobieństw, względnie analogicznych procesów ewolucyjnych zachodzących między różnymi formułami wyobrażenia np. samego tematu Marii z Dzieciątkiem, choćby właśnie między typem Pięknych Madonn i typem znanym z wcześniejszych rzeźbiarskich realizacji warsztatu Madonn na Lwach. Ciekawym zagadnieniem jest w tym kontekście zresztą sam problem oddziaływania kręgu Madonn na Lwach w Czechach. W świetle ostatnich koncepcji ten typ obrazowy, uznawany dotychczas powszechnie za mający śląski i północny rodowód, wywodzony jest z uwarunkowanej politycznie sztuki czeskiej kwitnącej w czasie, gdy późniejszy Karol Luksemburski, król Czech i cesarz Rzeszy, był jeszcze księciem i margrabią Moraw (od 1334 r.). Zestawienie czeskich rzeźb maryjnych z Broumova, Králík czy z Zahražan, zdradzających powiązania ze śląską plastyką 2 poł. XIV w., może pomóc rozprawić się z odwiecznym problemem proveniencji tej niepowtarzalnej stylistyki. Podobnie interesujące może się okazać prześledzenie dróg formułowania się obecnego w rzeźbie czeskiej w 3 ćw. XIV w. typu wizerunku Marii Tronującej, który np. w przypadku *Madonny* z Hrádku koło Benešova formułowany jest, jak się wskazuje, częściowo w oparciu o śląskie wpływy wspomnianego warsztatu Madonn na Lwach. Szczególnie cenne dla niniejszych kwestii, związanych z międzynarodowym charakterem stylu w „centrum“ i na „peryferiach“, będą więc właśnie owe momenty newralgiczne, dzięki którym zobaczyć można, w jaki sposób nieaktualne już style mieszają się z nowymi akcentami w obrębie jednej formuły obrazowej, jednego konkretnego dzieła, tworząc wewnątrz niespójne formy prezentacji znanego już powszechnie typu, jak np. Maria z Dzieciątkiem czy Pietà. Zaginiona w 1945 r. i nieco dziś zapomniana śląska rzeźba *Marii Tronującej* z Koskowic (Koischwitz) z ok. 1400 r. (przed 1945 r. we wrocławskim Kunstgewerbemuseum, il. 3), której własności stylowe zdradzają swoistą mieszankę nieaktualnej już wówczas płaszczyznowej formuły obrazu Marii Tronującej, znanej z warsztatu Madonn na Lwach, z nadchodzącym w swej pełni stylem pięknym, jest dobrym przykładem takiej stylistycznej niespójności. Podobnie hybrydalne walory stylistyczne prezentują inne eksponowane na niniejszej wystawie rzeźby, jak np. *Św. Anna Samotrzeć* z Knuruwa, *Pietà* z wrocławskiego kościoła św. Doroty, *Madonna z Dzieciątkiem* ze Strzeszowa, czy wreszcie monumentalna w swym upozowaniu rzeźba *Chrystusa Zmartwychwstałego* z wrocławskiego kościoła Św. Marii Magdaleny. Owe „momenty obcości“ dają się wyróżnić także przy zestawieniu stylu dzieła i jego funkcji. Ciekawym przykładem zastosowania nowej stylistyki o czeskiej proveniencji do utrwalonej już formy półfigurowego, biustowego relikwia-



2. Piękna Madonna z jednorożcem i Piękna Madonna w Krzewie Gorejącym, dwie kwatery ołtarza, Śląsk, ok. 1420, drewno, tempera, zaginione w 1945 r.; fot. wg Troche 1938 (por. il. I.2.48. /1).



3. Maria Tronująca z Dzieciątkiem z *Koskowic, Śląsk*, ok. 1400, drewno polichromowane, zaginiona w 1945; fot. wg *Wiese* 1923.

rza, jest herma relikwiarzowa z wrocławskiego kościoła Św. Marii Magdaleny. Znajdowała się ona przed 1945 r. w zbiorze kilku innych relikwiarzy w analogicznym typie, będących przykładami masowej produkcji kolońskiej z ok. poł. XIV w. To właśnie koloński model relikwiarza zdecydowanie dominował na ówczesnym „rynku” i tworzył stały ogólnoeuropejski schemat dla tego rodzaju mobilnych dzieł obrazowych. Fakt, iż omawiana herma, będąc typem wizerunku o dość szczególnej funkcji, zdradza wyraźne cechy czeskiej redakcji stylu pięknego, dowodzi zatem ponadgatunkowej popularności i elastyczności wzorców stylistycznych wykształconych w obrębie ówczesnej sztuki luksemburskiej. Tego rodzaju adaptacje wiążą się także z wprowadzeniem utrwalonej już stylistyki w inny wymiar obrazu w sensie jak najbardziej fizycznym. Przypadki prób takiego dostosowania stałych walorów stylowych do nowej wielkości wizerunku zaobserwować można w dziełach, w których przejawia się dążność do maksymalizacji obrazu (monumentalna dwumetrowa *Pietà* w Świdnicy), czy – z drugiej strony – do jego minimalizacji (dzieła złotnictwa zawierające elementy figuralne, jak np. bogato zdobiony kielich z Muszkowic, czy kielich fundacji Katarzyny Sterneep z Namysłowa). Właśnie dzięki prześledzeniu tego typu stylistycznych adaptacji i mutacji, wyraźnie obecnych w sztuce śląskiej końca XIV i początków XV w., będzie można przybliżyć się do odpowiedzi na pytanie o rolę stylu jako nośnika znaczenia.

3. SZTUKA SKRYPTORIÓW

Gatunkiem sztuki, dla którego miniaturyzacja obrazu stała się zasadą uwidocznioną nawet w nazwie, jest sztuka miniatorska. Tytuł poddziału „Sztuka skryptoriów” zdaje się zawierać w sobie co prawda pewną sprzeczność, zdaje się bowiem wiązać walory artystyczne z samą czynnością pisanie tekstu księgi, a przecież nie zawsze, jeśli nie nawet rzadko, pisarz był jednocześnie iluminatorem kodeksu. Z drugiej jednak strony należy zwrócić uwagę na to, iż średniowieczne miniatury jako gatunek zachowują swój oryginalny status właśnie dlatego, iż są częścią całościowego *ensemble*, jakim jest iluminowany kodeks. Zdobiona miniaturami księga jest wyjątkowym medium słowno-obrazowym o jednoznacznie performatywnych walorach, dziełem jednolitym w swej procesualnie odczytywalnej warstwie przekazu. Poza tym przypadki takich twórców, jak np. Jan z Opawy, kanonik brneński, który był jednocześnie pisarzem i iluminatorem działającym pod egidą Jana ze Środy, śląskiego mecenasa na dworze praskim, oraz sami śląscy skrypcy wpłatający w tekst swoje „nieprofesjonalne” rysunki, zdają się dodatkowo przekonywać do słuszności tytułu tej części wystawy.

Śląska sztuka miniatorska czasów luksemburskich doczekała się wielu opracowań, dziś szczególnie cennych w obliczu zniszczenia kilkudziesięciu procent dawnych zbiorów bibliotecznych we Wrocławiu w 1945 r. Sztuka ta omawiana była dotychczas jednak głównie pod kątem stylu, ikonografii i atrybucji, co przyniosło swoją drogą możliwość wyodrębnienia na Śląsku takich wybitnych indywidualności twórczych, jak np. Jan z Żytawy, uczeń czeskiego mistrza Laurina z Klatovy, oraz charakterystyki działalności śląskich ośrodków miniatorskich, przede wszystkim we Wrocławiu i w Żaganiu. Studia te, prowadzone już od około stu lat, stały się podstawą materiałowo-klasyfikacyjną dla badań nad śląskim iluminatorstwem, w I ćw. XV w. niezaprzeczalnie przeżywającym swój rozkwit. W niniejszym kontekście warto jednak zwrócić uwagę także na specyfikę samej miniatury

jako określonego gatunku obrazu. Jakie były przyczyny tej świetności właśnie w czasach luksemburskich? Czy zawdzięczać ją należy tylko silnej pozycji czeskich szkół miniatorskich, w których mieli kształcić się śląscy twórcy, oraz samemu importowi ksiąg? Te kwestie, dające się wyjaśnić na drodze badań historycznych i stylistycznych, można wzbogacić o pytania jeszcze innej natury. W jaki sposób sama specyfika gatunkowa kodeksu wpłynąć mogła mianowicie na tak silną pozycję stylu pięknego w śląskim miniatorstwie? Należy pamiętać, iż zawarte w iluminowanych księgach ilustracje były mobilnymi obrazami, przeznaczonymi do przewracania wraz z kartami tekstu w trakcie osobistej lektury, a nawet częściej w trakcie wspólnego śpiewu (psalterze, antyfonarze) i odprawiania Ofiary mszalnej (mszały), a nie do stałego oglądania i kontemplacji dewocyjnej w przestrzeni świątyni, wzorem np. obrazów ołtarzowych. Dzisiejszy statyczny ogląd eksponowanych na wystawie dzieł z pewnością nie odpowiada ich intencjonalnie zamierzonej recepcji. Trwałość obrazowych formuł miniatur warunkowana była w oczywisty sposób koniecznością ich spójności z tekstem według rytmu i kalendarza liturgicznego. W dziale dotyczącym „świętego wizerunku“ w niniejszej ekspozycji zobaczyć będzie można więc już np. wpisujące się w zasadę tego dynamicznego oglądu przykłady iluminacji, których obrazy wzajemnie warunkują się w momencie otwarcia kart *verso* i *recto* księgi, jak np. przedstawienia Ukrzyżowania jako dekoracje kanonu, wizerunki Męża Boleści wpisane w inicjał *Tē Deum* oraz przedstawienia twarzy Chrystusa w typie tzw. *Paxbild*, symbolicznego liturgicznego *osculatorium*, wizerunku przeznaczonego do ucałowania. Także ten właśnie „użytkowy“ warunek spowodował w śląskich rękopisach, jak wskazuje Jan Gromadzki, daleko idącą formalizację XIV-wiecznych wzorców obrazowych w XV stuleciu, a nawet lokalne skróty ikonograficzne wymagające domyślnego odniesienia się na zasadzie znaku do starszych, wcześniej już znanych rozbudowanych formuł. Niezwykle istotną kwestią będzie fakt, iż wraz z owym utrwaleniem się schematów obrazowych widoczne jest „długie trwanie“ samego paradygmatu stylowego czasów luksemburskich w śląskim miniatorstwie jeszcze w końcu XV w., podczas gdy w lokalnym malarstwie tablicowym od połowy tego stulecia swoje triumfy święciły już niderlandzkie i południowoniemieckie nowości spod znaku Ołtarza Św. Barbary. Czy można tu mówić o wykształceniu się ściśle lokalnych własności stylu śląskiego na bazie wzorców doby luksemburskiej? Kwestii tej nie rozstrzyga do końca wyróżnienie przez Ernsta Klossa tzw. „stylu magicznego“, autonomicznego modelu w śląskim iluminatorstwie, mającego przejawiać się m.in. w ekspresyjnej, kontrastowej kolorystyce i szczególnej dekoracyjności opartej na własnościach stylu miękkiego. Ze względu na publiczny charakter większości śląskich kodeksów ok. 1400 r. odpowiedzi nie przyniesie też tutaj raczej określenie stylu miękkiego jako stylu „intymnego“, którego popularność w miniaturach warunkowana byłaby jego odpowiedniością do intymnej, osobistej, prywatnej lektury.

Być może częściowej odpowiedzi na te kwestie dostarczy znów przyjrzenie się miniaturze jako obrazowi specyficznego gatunku. W I ćw. XV w. zauważalne jest wielce ciekawe zjawisko nawiązywania w śląskich miniaturach do typów kompozycyjnych właściwych obrazom tablicowym jako dziełom wielkoformatowym opatrzonym ramami. Wybitnymi przykładami takiego kształtowania obrazu są np. iluminacje Jana z Żytawy w takich księgach, jak brewiarz R 166 z 1420-1421 r., podobnie datowany mszał R 165 z dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu (zaginiony po 1945 r., il. 4), czy mszał 8375. Są one interesujące choćby ze względu na samą bordiurę, która staje się tutaj niejako sztywną ramą autonomicznego wielofigurowego obrazu. Przy tego rodzaju przejściu przez



4. Ukrzyżowanie, miniatura we wrocławskim Mszale R 165 (dekoracja kanonu), 1420-1421, zaginiony w 1945 r.; fot. wg Kloss 1942.

miniaturę modelu „tablicowego“ dochodzi do swoistego pomieszania mediów i konsekwentnie do usamodzielnienia się obrazu miniatury wobec pisanego słowa, które ma ona przecież z zasady treściowo dookreślać i zdobić. Zasadniczą rolę w procesie tych przemian pełnią oczywiście miniatury całostronicowe, w szczególności obrazy Ukrzyżowania jako dekoracje kanonu, na Śląsku wyjątkowo bogate właśnie w dobie luksemburskiej. Co ciekawe, w tym samym czasie, w latach 1350-1420, w samym czeskim i śląskim malarstwie tablicowym, zdecydowanie zaś w realizacjach z początku XV w., zauważalny jest proces zachodzący w drugą stronę. Obrazy tablicowe ulegają wówczas, jak wskazał Josef Krása, swoistej miniaturyzacji, i to w dwojakim sensie. Przemiana ta dotyczy zarówno samego wymiaru obrazu, jak i malarskiego typu półfigurowej Pięknej Madonny, ukazywanej wówczas w szerokich malowanych ramach przejmujących w pewnym sensie rolę rozbudowanych figuralnych bordiur. Już około poł. XIV w. zminiaturyzowana została nawet monumentalna bizantynizująca formuła ikoniczna, czego przykładem jest śląski obraz *Trójcy Świętej (Tronu Łaski)* ze Świerzawy, będący fragmentem małego dyptyku, dla którego stylistycznym wzorcem miało być większe przedstawienie *Zaśnięcia Marii* z Košatek i wielkie kwatery ołtarzowe z Vyššego Brodu. Jak najbardziej celowe będzie więc przesłedzenie na Śląsku ewentualnych paraleli stylistycznych między miniaturstwem i malarstwem tablicowym, szczególnie w zespołach dzieł powstających niejako programowo, jak np. rękopisy powstałe na zlecenie księcia Ludwika I legnicko-brzeskiego, czy wykonane dla różnych fundatorów przez miniatorów wykształconych w kręgu biskupa Jana ze Środy.

4. POBOŻNY FUNDATOR

Wobec zagadnień atrybucyjnych i stylistycznych jako nie do końca rozstrzygających problem „czeskiej“ proveniencji dzieł śląskich w dobie luksemburskiej, czynnikiem mogącym podpowiedzieć kierunek poszukiwań genezy dzieła staje się też osoba fundatora. Jak zarazem pokazuje historia, nie tylko model dominacji artystycznego centrum nad prowincją będzie tutaj dopuszczalnym schematem badawczym. Do odwrócenia tego modelu interpretacji wzajemnych związków sztuki w Czechach i na Śląsku skłaniają postacie Ślązaków robiących w dobie luksemburskiej karierę właśnie w Czechach, w tym na cesarskim dworze w Pradze. Najwybitniejszą osobistością będzie tutaj Jan ze Środy, którego śląskie pochodzenie od dawna jest przedmiotem dyskusji historyków. W służbie Karola Luksemburskiego sprawował on urząd królewskiego i później cesarskiego kancлера w Pradze (1353-1374), podróżował wraz z Karolem do Italii, poznał tamże Colę di Rienzo i Francesco Petrarę, był biskupem litomyskim (od 1353) i ołomunieckim (od 1364), jego postać jest więc przykładem niezwyklej nobilitacji. Jednocześnie jest to modelowy i chyba niepowtarzalny przykład obecności wybitnej postaci ze Śląska na najwyższych szczeblach hierarchii luksemburskiego dworu. Zachowana korespondencja wskazuje, iż Jan, popierany przez Karola IV, pragnął pod koniec życia objąć w swe rządy biskupstwo wrocławskie po zmarłym w 1376 r. Przeclawie z Pogorzeli. Został on już nawet wybrany na ten urząd, jednak śmierć w 1380 r. udaremniła mu realizację śląskich planów. Te zabiegi świadczą wyraźnie o jego ciągłej łączności z Wrocławiem. Śląskie refleksy znajdą także fundowane przez Jana ze Środy liczne dzieła sztuki, jak przede wszystkim znakomicie iluminowane praskie kodeksy *Missale* i *Liber viaticus*, gdzie znaleźć można zresztą

wizerunek samego fundatora przyjmującego pobożną postawę. Wykształcona w kręgu Jana ze Środy grupa iluminatorów, działająca w Czechach w latach 50. i 60. XIV w., zоставiała po sobie niepowtarzalną stylistykę, która na Śląsku objawia się np. w miniaturze *Zwiastowania* w jednym z najważniejszych iluminowanych rękopisów tego czasu, mianowicie w graduale IF 423 z 1362 r., pochodzącym z wrocławskiego klasztoru Św. Wincentego na Ołbinie. To właśnie artyści działający pod egidą Jana ze Środy byli ponadto autorami dzieł tak ważnych dla rozwoju czeskiego miniatorstwa 2 poł. XIV w., jak m.in. związane z pierwszym praskim arcybiskupem Arnoštem z Pardubic praskie *Orationale* XII C 12 (przed 1364 r.) i *Laus Mariae* XVI D 13 (ok. 1360 r.). Dzieło łączone przez niektórych badaczy z Janem ze Środy, wspinały relikwiarz Ciernia z Korony Chrystusa w Baltimore, na którym biskupi fundator pozostawił inskrypcję swego imienia, jest natomiast z pewnością jednym z najciekawszych przykładów prezentacji motywu Męża Boleści w sztuce ówczesnej Europy.

O tym, jak ważna dla fundatora była symboliczna forma obrazowej reprezentacji, świadczyć może jedna z miniatur antyfonarza Arnošta z Pardubic, w której nie tyle jego indywidualny wizerunek, ale sam herb jako bezcielesny nośnik obecności osoby i nieprzemijający element identyfikacji rodowej staje się bezpośrednim *pendant* dla ikonicznego wizerunku maryjnego i wskazuje domyślnie na moment wiecznej adoracji (il. 5). Powstająca w takim kontekście sztuka miała dość szczególny charakter. Jak się bowiem wskazuje, w kodeksach iluminowanych fundowanych przez czeskich mecenasów doby luksemburskiej zdecydowanie dominuje prywatny charakter ksiąg, są to bowiem z reguły modlitewniki, śpiewniki maryjne itp. Być może nie bez wagi byłoby tu więc ogólne twierdzenie o prywatyzacji obrazowo-tekstowego medium iluminowanej księgi dzięki twórczemu współdziałaniu instytucji możnego dworskiego mecenasu. Stylistyka obrazów zawartych w tych księgach miałaby w tym układzie znaleźć następnie swój oddźwięk na Śląsku w tak funkcjonalnie już uwarunkowanych dziełach, jak mszały, graduały i inne publiczne księgi liturgiczne, zdecydowanie przeważające w obecnych zbiorach.

Istotna kwestia związana z rolą mecenatu w transferze dzieł sztuki i promocji określonych formuł obrazowych dotyczy charakteru obecności fundatora w miejscu fundacji. Ukazany w niniejszym katalogu XIV-wieczny relikwiarz palca św. Jana Chrzciciela, jedna z najważniejszych świętości wrocławskiej katedry, jest w tym kontekście przykładem szczególnej postawy donatorskiej. Dzieło to, подарowane biskupowi wrocławskiemu Przecławowi przez Karola Luksemburskiego jako króla Czech, bądź już jako cesarza Rzeszy, stanowiło nie tyle element kształtujący na miejscu rozwój lokalnych formuł sztuki, ile było raczej przedmiotem ówczesnej „polityki relikwiowej”. Dar ten jest zarówno związany z kultem i pobożnością, jak i uwidacznia klarowną intencję utrwalenia i legalizacji roli feudalnego władcy, z perspektywy praskiej stolicy wizytującego nową prowincję, o której status toczył się w połowie stulecia spór dynastyczny.

Osobnym zagadnieniem będą tutaj przykłady tych nielicznych obrazów tablicowych i rzeźb, które – choć na podstawie nie do końca pewnych przesłanek – dają się łączyć z mecenatem królewskim i książęcym na Śląsku. Przykładem takiego dzieła jest wspomniany bizantynizujący obraz *Trójcy Świętej* ze Świerzawy, stanowiący część pierwotnego dyptyku adoracyjnego, którego fundację przypisywano księciu Ludwikowi I legnicko-brzeskiemu. Warto przy tym wspomnieć, iż książę ten był także promotorem śląskiego kultu św. Jadwigi, który znalazł, jak wiadomo, swoje odbicie w ówczesnej lokalnej ikonografii, żeby wymienić choćby słynny tzw. lubiński Kodeks Żywota św. Jadwigi z 1353 r.,



5. Maria z Dzieciątkiem i herby Arnošta z Pardubic oraz arcybiskupstwa praskiego (*iniciał A*), miniatura w Antyfonarzu Arnošta z Pardubic, fol. 455b, pocz. lat 60. XIV w., Praga, Metropolitní kapitula u sv. Víta, biblioteka, Archiv Pražského hradu, sygn. P 6/2.



6. Św. Jadwiga, ok. 1370, malowidło ściennie, Praga, kościół Św. Tomasza na Małej Stranie.



7. Św. Jadwiga, miniatura całostronicowa w Księdze praw miejskich Legnicy, ok. 1420, Legnica, Archiwum Państwowe.

zdradzający bliskie związki z czeskim malarstwem połowy XIV w. Nie będzie więc w tym kontekście dziwił fakt, iż wizerunki zawarte w tym właśnie śląskim kodeksie posłużyły za wzór dla malowidła ściennego *św. Jadwigi* w praskim kościele Augustianów pw. św. Tomasza na Małej Stranie (il. 6), datowanego ostatnio na 1370 r., którego fundację wiązano zresztą dawniej także z Janem ze Środy. Innym przykładem dzieła dającego się związać z określoną donacją czasów luksemburskich będzie tu strzegomska tablica *św. Anny Samotrzeń* z końca XIV w., zdradzająca podobieństwa m.in. z dziełami czeskiego Mistrza z Trzeboni, łączona z fundacją strzegomskiego klasztoru Karmelitów przez króla czeskiego Wacława IV. Szczególną pozycję w tej części wystawy zajmują kłodzkie dzieła wiązane – głównie przez nowożytną tradycję – z mecenatem pierwszego praskiego arcybiskupa Arnošta z Pardubic. Dawne hrabstwo kłodzkie jako część Czech jedynie graniczy ze Śląskiem, ponieważ jednak np. wielkoformatowy malowany wizerunek *Tronującej Madonny Kłodzkiej* wiązany z Arnoštem w zdecydowanie transgraniczny sposób wyznacza drogi rozwoju zarówno czeskiego, jak i śląskiego malarstwa doby Karola IV, niezbędne jest przywołanie w omawianym kontekście także tego typu precedensów.

5. ŚWIĘTY WIZERUNEK I JEGO PEREGRYNACJE

Nie tylko same ideowe koneksje ikonografii obrazów kształtowanych podług stylu pięknego i wprzęgniętych w służbę wyjątkowej funkcji reprezentacyjnej, jak np. wrocławski relikwiarz hermowy św. Doroty z ok. 1420 r., czy współczesne mu: całopostaciowy relikwiarz św. Jana Chrzciciela i wizerunek św. Jadwigi w Księdze praw miejskich Legnicy (il. 7), świadczą o sukcesie poszczególnych typów obrazowych, jaki można zauważyć w sztuce początków XV w. na Śląsku. Za symboliczną odpowiedź dla powszechnej i dość specyficznej roli „świętego wizerunku“ w średniowieczu, jaką można prześledzić także we wzajemnych kontaktach artystycznych Czech i Śląska w dobie luksemburskiej, niech posłuży tu wielce ciekawa miniatura *Trójcy Świętej* we wspomnianym *Liber Viaticus* Jana ze Środy z 1355-1360 r. (il. 8), której redakcję znaleźć też można w czeskim brewiarzu benedyktyńskim z klasztoru w Opatowicach nad Łabą z 1370-1380 r. (obecnie w Krakowie). Chrystus został tutaj ukazany na sposób symboliczny w półfigurze jako Mąż Boleści pod postacią *imago clipeata* trzymanej przez Boga Ojca. Przedstawienie to, ukazując Boskie Osoby Trójcy, odwołuje się do trynitarnych podstaw obrazu ikonicznego, wedle których Syn i Ojciec są obrazami ciągle odbijającymi się od siebie wzajemnie w sensie substancjalnego podobieństwa. Obraz uzyskuje tu więc znaczenie formuły obecności, kształtowanej nie tyle pod względem dokładnej analogii wizualnej, ile na zasadzie swojej łączności z Prototypem. Właśnie ta pozaartystyczna własność wizualnych przedstawień Chrystusa, Marii i świętych, tak istotna w obrazowości średniowiecza, okaże się kluczowa dla historii wspólnych „świętych wizerunków“ w sztuce Śląska i Czech. Wizerunek ukaże się tutaj jako migrująca „figura“ o wielu obrazowych wydaniach, przedmiotem tego działu będą więc różnorako rozumiane peregrynacje.

Podstawowym zagadnieniem w owych wędrówkach okazuje się być problem kopii wizerunków kultowych i ich samodzielnej „mocy“ obrazowej. Przykłady tak znanych dzieł kultowych, jak *Veraikon* z praskiej katedry św. Wita, czy *Madonna Wyszobrodzka*, które znajdują swoje bezpośrednie odpowiedniki na Śląsku, jak np. *Veraikon* z wrocławskiego kościoła Św. Marii Magdaleny i *Madonna* z katedry wrocławskiej, doskonale pokazują ponad-

graniczne i uniwersalne walory lokalnych intencji kultowych. Wielce mówiąca jest też historia rozwoju popularności tzw. *Madonn Piekarskich*, opartych na wzorcowym modelu w postaci czeskiej ikony *Madonny Doudlebskiej* kopiowanej i przeredagowywanej na luksemburskim Śląsku (obrazy w Bytomiu i w Koźlu), zdobywających jednak później swą największą popularność dzięki późnogotyckiej już kopii z Piekar Śląskich z ok. 1480 r. (obecnie w katedrze w Opolu).

Istotne jest tutaj jednak nie tylko zjawisko powstawania i transferu kopii wizerunków kultowych wiernych swoim oryginałom i pełniących zapewne analogiczną do nich rolę według prawa „cudownej proveniencji“. Duże znaczenie uzyskuje także inny fenomen związany z owymi obrazami referencyjnymi, czyli tworzącymi poprzez swój status kopii kolektywne wyobrażenie o oryginale i do niego odsyłającymi. Niektóre ze śląskich dzieł z początku XV w., odwołujących się już w samej warstwie stylowej do czeskich wzorców, zawierają w sobie mianowicie prowokację do mentalnej rekonstrukcji obecności relikwii w obrazie. Na taką „interaktywną“ rolę obrazu wskazuje np. szeroko rozpowszechniony w różnych redakcjach specyficzny typ śląskiej Pięknej Piety, w ramach którego Maria trzyma i niejako podsuwa widzowi do oglądu swoje własne nakrycie głowy, chustę *maforium* (*Pietà* z wrocławskiego kościoła NMP na Piasku i jej naśladownictwa). Jest to wyraźna sugestia domyslniej interpretacji tego gestu jako ukazania relikwii chusty maryjnej przechowywanej od 1354 r. w skarbcu praskiej katedry, aktu *ostensio* sytuującego zarazem wielbioną powszechnie relikwię w obrazowej narracji historycznej. W tak wielostronnie „działającym“ i dającym się uzupełniać obrazie widać ten moment śląsko-czeskich związków, którego nie wskaże warstwa przedstawiająca dzieła pojmowana jako autonomiczna formuła ściśle artystyczna.

Osobną kwestią są morfologiczne i funkcjonalne przemiany wizerunków posiadających już wcześniej określoną formę. Do tego typu adaptacji należą np. rozmaite formy zastosowania Veraikonu, a więc jednego z najbardziej popularnych typów symbolicznego przedstawienia postaci Chrystusa. W czasach luksemburskich ten typ wizerunku miał już oczywiście przebogatą tradycję, narastającą co najmniej od początku XIII w. na bazie swoistej konkurencji rzymskiej relikwii chusty Veraikonu i jej obrazowych kopii z mandyliionem jako wschodnim typem twarzy Chrystusa. W niniejszym kontekście istotne będą jednak przykłady tych dzieł, które wskazują na ewentualne przenikanie się obrazowych tradycji rzymskich w tym względzie, wprost obecnych na średniowiecznym Śląsku choćby dzięki ruchowi pielgrzymkowemu, z formami tego typu obrazu znanymi właśnie z czeskiej redakcji. To bowiem sprowadzenie przez cesarza Karola IV obrazów Veraikonu z Rzymu w 1368 i 1369 r., lub nawet już w czasie koronacji cesarskiej w 1355 r., determinowało popularność tego typu wizerunku w tej części Europy w XIV i XV w. Charakterystyczny typ twarzy Chrystusa jako tzw. *Paxbild* obecny w śląskich miniaturach, czy Veraikon jako obraz eucharystyczny na stopie kielicha mszalnego (zaginiony ostatnio kielich z Włoch k. Namysłowa z końca XIV w.; il. 9), to tylko niektóre przykłady daleko idących śląskich mutacji tego tematu, mieszczących się zresztą w ogólnych paradygmatach sztuki w kontekście liturgicznym. O swoistej mobilności typów obrazowych w XIV i XV w. świadczyć będą dzieła, w których dochodzi do przeniesienia wizerunku, np. Pięknej Madonny, w inny wymiar i w inny gatunek: z pełnoplastycznej figury tworzącej trwałą schemat, w malowany obraz, czy też w podlegający zupełnie innej percepcji drobiazgowy relief relikwiarza (np. śląskie pectorały we Frankfurcie nad Menem i w Kolonii). Przykład charakterystycznej postaci Chrystusa we wspomnianym już relikwiarzu w Baltimore, znaj-



8. Tron Łaski, miniatura w Liber viaticus Jana ze Srody (inicjał G), 1355-1360, Praga, Knihovna Národního muzea, XIII A 12.



9. Kielich z Włoch k. Namysłowa, Śląsk, koniec XIV w., zaginiony; fot. wg Regulska 2001.

dużą częścią czesko-śląskie precedensy i analogie zarówno w przedstawieniach miniaturowych, jak i kamiennych figurach, malowidłach ściennych i witrażach (il. 10), będzie tutaj także dobrym materiałem do poszukiwań dróg peregrynacji owego nadzwyczaj interesującego wariantu wizerunku Męża Boleści. O bogactwie takich migracji decyduje też wtórne rozszerzanie pojedynczych i utrwalonych już w społecznym odbiorze formuł obrazowych w rozbudowane narracyjne sekwencje. Rzeźba *Oplakiwania Chrystusa* z Gościeszyna, śląskie dzieło z ok. 1420-1430 r. związane z Gnieznem, jest najlepszym świadectwem obecności tego typu zabiegów. Okazuje się, że forma konkretnego wizerunku, w tym przypadku Piety, w wariantcie niezwykle precyzyjnie ustalonym przez obecny już wówczas od co najmniej ćwierćwiecza na Śląsku model stylu pięknego rodem z Czech, była postrzegana jako dający się plastycznie kształtować materiał, budulec ostatecznej formy obrazu podług zupełnie nowych intencji. Nie jest to jeszcze moment autotematyczności obrazu, z pewnością warto jednak podkreślić świadomość charakteru aktualnej recepcji utrwalonego już „czeskiego” typu wizerunków w procesie tworzenia nowych form w 1 ćw. XV w. Zjawisko to znajduje swoje dalsze reperkusje, jak pokazuje np. późnogotycki obraz *Piety* z Tubądzina z Małopolski z 1450 r. Jego forma jest efektem wtórnego stworzenia figury pełnopostaciowej z tak „skrótowej”, półfigurowej formuły wizerunku maryjnego, jak wspomniana czeska ikona z Doudleb i jej naśladownictwa, oraz włączenia jej w scenę Oplakiwania jako zatrzymany niejako poza czasem moment akcji historycznej. W ramach analogicznych zjawisk mieści się tutaj obrazowa prefiguracja tworzona przez jeden typ dzieł dla innego typu, polegająca na łączności zarówno symboliki przedstawienia, jak i samych detalicznych układów formalnych w dziełach zależnych w ten sposób od siebie (np. relacja między wizerunkami: *Maria grawida* i Maria jako Służebnica Świątyni).

Dla tego rodzaju przemian można znaleźć społeczne podstawy związane z charakterem powszechnej recepcji „świętego wizerunku”. Ciągłe otwartym zagadnieniem jest geneza Pięknej Madonny jako typu obrazowego, który łączy medium malarstwa i rzeźby oraz zachowuje wyraźną ponadgatunkową jednolitość. Wielość jego konkretnych wydań determinowana była każdorazowo – jak pokazuje znana teza Michaela Viktora Schwarza – oczekiwaniami i gustami fundatorów o zdecydowanie różnym „światoobrazie”: klasztor-nym (obrazy) lub mieszczańskim (rzeźby). Ten problem można zarazem doskonale prześledzić także na śląsko-czeskich przykładach. Obecność w niniejszym kontekście zarówno pokrewnych względem siebie półfigurowych malarskich wizerunków Pięknych Madonn, jak i powiązanych ze sobą genetycznie pełnofigurowych rzeźb jako „klasycznych” Pięknych Madonn, jest więc nieprzypadkowa i nie wiąże się jedynie ze wspólnotą stylu eksponowanych dzieł. W tym momencie z całą siłą ujawnia się pytanie, które było już zadawane przez historię sztuki, dotyczące intencjonalnego związania stylu pięknego z modelem przechowywania i eksponowania relikwii (zob. klasyczną w tym względzie pozycję: *Kunst um 1400* 1975). Dzieła w typie Pięknej Madonny były bowiem nieraz interpretowane jako „obrazowe tabernakula”. Nie tylko jednak w samych rzeźbach, ale także w przypadku przedstawień malowanych w tym typie, jak np. *Madonna* z katedry wrocławskiej, wraz z *Madonną Wyszobrodzką*, można mówić o kształtowaniu obrazu jako swoistego „relikwiarza bez relikwii”. Forma wizerunku zdradza tutaj bowiem swoistą kultową estetykę, w świetle której obraz staje się „relikwią” poprzez samą swoją „piękną” formę. Już nawet jego dekorowane figuralnie ramy przywodzą na myśl relikwie eksponowane w osobnych relikwiarzach. Kapsuły relikwiiowe i podobne relikwiiowym (zob. np. obraz *Madonny* z katedry Św. Wita w Pradze) jakby ustąpiły tutaj miejsca wizerunkom desygno-

wanych przez nie postaci, te ujawniają się już *in corpore* w samej malarskiej materii przedstawienia. Fenomen ten to zresztą tylko fragment szerszego procesu aliansu relikwii i obrazu i ich reprezentacyjnej integracji, jaka zachodziła w historii kultowej obrazowości już od XIII w. i zdeterminowała m.in. rozwój nastawy ołtarzowej.

Dziełem tworzącym na Śląsku widoczną cezurę w tak pojmowanym modelu reprezentacji jest Ołtarz Św. Barbary. Ta w pełni malowana nastawa, bez wątpienia najlepsze dzieło sztuki XV w. na Śląsku, wprowadza zupełnie nowy model uobecniania za pomocą wizerunku i narracji. Wiąże się on nie tyle z walorem autonomiczności dzieła, uzyskującego swą kultową rolę poprzez wewnętrzną sublimację „pięknej“ dworskiej formy, ile z dialogowym i nawet iluzyjnym wciągnięciem w przestrzeń obrazu samego widza poszukującego realnej obecności przedstawionej osoby. To wrocławskie retabulum kończy zarazem wielką karierę czeskich inspiracji w dziejach śląskiej sztuki średniowiecznej i staje się około połowy XV stulecia wyraźną zapowiedzią nadchodzącego już późnego gotyku w najlepszej niderlandzkiej, nadreńskiej, czy frankońskiej redakcji. Formuły obrazowe, wzorce stylistyczne oraz same dzieła rodem z tradycji czeskiej staną się już wówczas przedmiotem częstych odniesień, cytatów i historycznej refleksji.

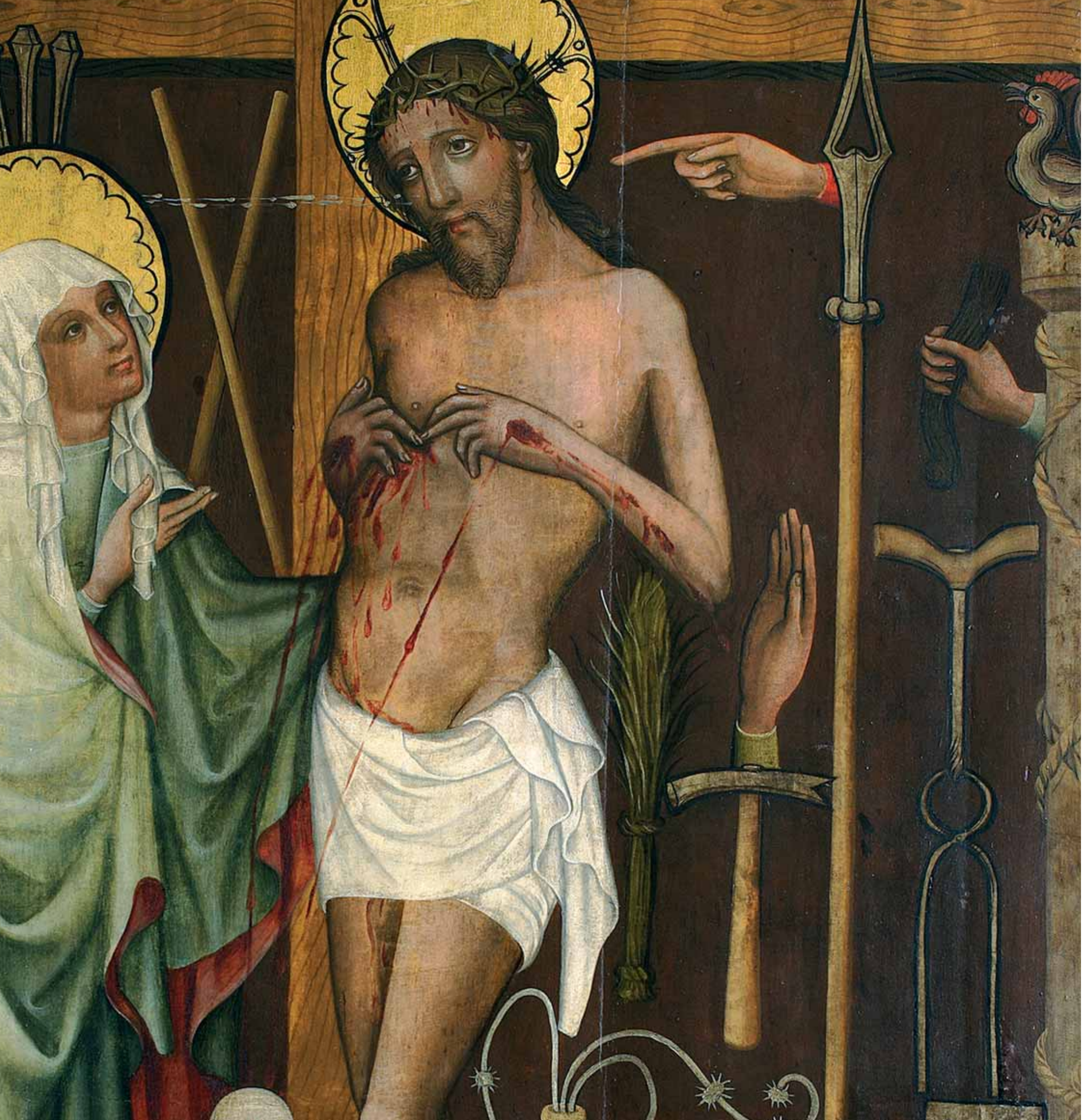


10. Vir Dolorum, witraż ze Slivence, ok. 1400, Praga, Uměleckoprůmyslové museum.

Bachmann 1953; Bartlová 2001; Bartlová 2004A; Białłowicz-Krygierowa 1978; Białłowicz-Krygierowa 1981A; Białłowicz-Krygierowa 1981B; Braune – Wiese 1929; *České umění gotické* 1970; Chrzanowski – Kornecki 1974; Clasen 1938; Clasen 1974; Czechowicz 1998; Czechowicz 2005; Dobrowolski 1936; Dobrowolski 1948; Dvořak 1901; Ernst 1912; Fajt – Royt 1991; Fedorowicz 1964; Feulner 1943; Gromadzki 1996; Gromadzki 1999; Grossmann 1977; Guldan 1989; Guldan-Klamecka – Ziomecka 2003; Hlobil 2002A; Homolka 1999; Jungnitz 1909; Kaczmarek 1997; Kaczmarek 2003; Kaczmarek 2005B; Kapustka 2001; Karłowska-Kamzowa 1970A; Karłowska-Kamzowa 1970B; Karłowska-Kamzowa 1972; Karłowska-Kamzowa 1976; Karłowska-Kamzowa 1977; Karłowska-Kamzowa 1978; Karłowska-Kamzowa 1979; Karłowska-Kamzowa 1980; Karłowska-Kamzowa 1990; Karłowska-Kamzowa 1991; Kębłowski 1969; Kębłowski 1970; Kębłowski 1971; Kloss 1942A; Kloss 1942B; Kostowski 2003; Krása 1990; Kutal 1940; Labuda 1984; Landsberger 1927; Lossow 1939; Marcinkowski 2001; Mayer 1977; Miodońska 2004; *Mistr Týnské kalvárie* 1990; *Parler* 1978, 1980; Pinder 1923; Podlacha 1935; Pujmanová 1992; Royt 1998; Schmidt 1969; Schmidt 1977; Schwarz 1993; Stange 1961; Stankiewicz – Ziomecka 1963; Suckale 1993/1994; Suckale 1999; Suckale 2003; Štefanová 1985; *Sztuka Górnego Śląska* 2004; *Těšínská madona* 2002; Wiese 1923; Wiese 1927; Ziomecka 1967; Ziomecka 1986; Ziomecka 1990.

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

B/





I.1.1.

1. WPROWADZENIE

I.1.1.

Pamiętkowa tablica inskrypcyjna ku czci księcia Henryka IV Probusa

Koniec XIV/pocz. XV w.

Drewno, tempera na podkładzie kredowym, ok. 100 × 207 cm.

Treść inskrypcji:

Anno·dnī·m° cc° lxxxviii° indie·sācti·bartholome
i·magnific'·pñceps·heinricus·quartus·probus=
dux·wlgariter·diūs·der·mildefurstede·bellauī·po
tenciam·ruthenorum·&·cracouiēsium·etenī·eodem=
die·manus·dnī·erat·cū·eo
Anno·dnī·m° cc° xc° in·vigi
lia·Scī·iohis·baptiste·obiit·idē·māgnific'·pñceps
heinic'·qr'tus·dux·slesie·craco·et·sēdamie·
·q'·fūdaui·is=
tū·locū·ad·hōrēoīpotētis·dei·acuiuifice·crucis·xp'i·or=
te·pro·eo·:

Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne, nr inw. 3697.

Pierwotnie w kolegiacie Krzyża Świętego we Wrocławiu.

Luchs 1881, s. 336; Lutsch I, s. 26 i n.;

Burgemeister – Grundmann 1930-1934, Bd. I, T. 1, s. 175, 198 i n.; Nowack 1932, s. 74; Kębłowski 1971, s. 62; Kaczmarek 2005A, s. 96-97.

Dwuzdaniowy tekst napisany został minuskulą gotycką (tzw. uformowaną teksturą kaligraficzną) z zastosowaniem inicjałów majuskułowych do początkowych liter zdań. Poszczególne wyrazy rozdzielone są przerywnikami w formie kropek i rombów, lecz niekonsekwentnie – część tworzy zbitki; liczne skróty zaznaczone zostały zróżnicowanymi znakami; niektóre litery występują w różnych odmianach (np. c, r, s), zdarzają się litery umieszczone „w górnym indeksie”, ligatury („in“, „ho“, „po“,

„ac“). Zwłaszcza drugie zdanie wykazuje obecność wielu takich zabiegów, wynikających najwyraźniej z obawy o niezmięszczenie tekstu na tablicy. Także w tym oraz w chęci rozpoczęcia drugiego zdania od początku wersu należy upatrywać przyczyny niezgrabnego zakomponowania tekstu w 5 wersie, którego drugą połowę, oddzieloną ozdobnikiem, zajmuje końcówka poprzedniego zdania.

Tablica, nazywana w literaturze niemieckiej także „Siegestafel“, wisiała pierwotnie i aż po XVIII w. w chórze kolegiaty. Stanowiła jeden z elementów zespołu znaków towarzyszącego nagrobkowi księcia Henryka IV. W jego skład wchodziły: tarcza herbowa i tablica z napisem objaśniającym, portret całopostaciowy księcia oraz tablica inskrypcyjna z herbem. Powstała w czasie od XIV po pocz. XVI w., wszystkie one wzbogacały wymowę głównego pomnika i dokumentowały pamięć kapituły o fundatorze kolegiaty.

Propozycje jej datowania rozciągają się od 1 poł. XIV w. po następne stulecie. Luchs przypuszczał, że napis jest późniejszą redakcją tekstu pochodzącego jeszcze z końca XIII w. Jednak krój liter oraz charakter malowanej, delikatnej wici roślinnej wzdłuż dolnej krawędzi tablicy przypomina najbardziej formy, które w śląskim malarstwie miniaturowym obecne są dopiero na przełomie XIV i XV w. Zniemczona redakcja imienia *Henryk* pojawia się natomiast wśród ksiąg śląskich już około 1300 r. /RK

I.1.2.

Herma relikwiarzowa św. Doroty

Węgry (?), Wrocław (?), 1 ćw. XV w. i ok. 1500 r.

Srebro częściowo złożone, repusowane, kute, grawerowane, elementy odlewane, szkło, wys. 44,5 cm, podstawa 33 × 17 cm

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. V-2378.

Pochodzi z ratusza wrocławskiego, przed 1868





I.1.2.

w zbiorach Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer we Wrocławiu, po 1945 w Muzeum Narodowym w Warszawie, a obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Lüdecke – Schultz 1868, s. 7, przyp. 32, 48; Luchs 1870, s. 4-5, nr kat. 2; Seger 1900, s. 2-3; Hintze 1902, 59-69, Hintze – Masner 1911, s. 3-4, tabl. IV; Kohlhaussen 1955, s. 216, il. 181; Mihalik 1958, s. 80; Kovács 1964, s. 71, nr 35; Fritz 1966, s. 278; *Parler* 1978, Bd. II, s. 510 (autorka noty Paulina Ratkowska); Beke 1980, s. 141-142, il. 164, 165; Fritz 1982, s. 264-265, il. 541; Samek 1988, s. 49, tabl. III.

Pełnoplastyczne popiersie św. Doroty na owalnym cokole, z głową lekko nachyloną i zwróconą w prawo. Twarz o wyrazistych delikatnych rysach, wysokim czole i małych ustach, ukazana w kolorze naturalnego srebra. Długie włosy opadają pasmami loków na plecy. Na szczycie głowy okrągły, zamknięty soczewkowatym szkłem otwór, umożliwiający niegdyś oglądanie relikwii Świętej, obecnie niezachowanych w relikwiarzu. Na głowie mocowana na zawiasie korona z kwiatonami i obręczą ozdobioną emalią drutową z motywami roślinnymi. Spadziste ramiona Świętej przykryte suknią, spiętą na piersi kolistą zaponą z kryształem górskim pośrodku. Wysoki cokół mieszczący relikwie Świętych: Walentego, Marty, Tomasza, Scholastyki, Wawrzyńca i *Agnus Dei* papieża Piusa II, widoczne pod szkłem w czterech okrągłych okienkach, zwieńczony jest fryzem ozdobionym ornamentami roślinnymi i szlachetnymi kamieniami o geometrycznych szlifach. Herma znajdowała się pierwotnie w ratuszu wrocławskim, w kaplicy pw. św. Jana Chrzciela i św. Jana Ewangelisty. Wzmiankowana była po raz pierwszy w księdze rachunków ratusza w 1445 r. Wobec braku informacji o powstaniu relikwiarza, jego pochodzenie było od XIX w. tematem ożywionych dyskusji naukowych, które koncentrowały się wokół teorii o wykonaniu zabytku na Węgrzech bądź też na Śląsku. Dodatkowo rozważano też datowanie i możliwość wtórnego dodania do starszego relikwiarza, powstałej później korony. Luchs datował hermę na pocz. XV w., a koronę na ok. 1500 r. Hintze i Masner wiązali całość zabytku z warsztatem w Budzie i precyzowali datowanie na ok. 1430 r. Teorię o pochodzeniu węgierskim poparli też Mihalik, Kovács i Beke, natomiast Gündel, Kohlhaussen i Ratkowska uważali relikwiarz za wyrób wrocławski. Chrzanowski wiązał hermę ze rozwijającym się na Śląsku stylem Pięknych Madonn. Część badaczy zwracała wciąż uwagę na artystyczne rozbieżności między popiersiem a koroną i cokołem, skłaniając się ku osobnemu datowaniu tych elementów (m.in. Fritz, Samek). Takie stanowisko podtrzymała też Regulska, uważając jednocześnie za prawdopodobne wrocławskie pochodzenie hermy, która wykazuje analogie stylowe z innymi arcydziełami złotnictwa wrocławskiego z pocz. XV w. /JWi

I.1.3.

Pawęż zaciężnej piechoty niemieckiej cesarza Zygmunta Luksemburskiego

Czechy (?) lub Niemcy (?), 1 poł. XV w. (?)
Drewno lipowe, obciążone skórą oklejoną płótnem lnianym. Na tak przygotowane podłoże naniesiona gruba, izolacyjna warstwa zaprawy (grunt klejowo-kredowy barwy brunatnej), pomalowana następnie na białą, pokryta polichromią wykonaną farbami klejowymi i werniksem olejno-żywicznym, wys. 95,5 cm, szer. (górze) 47 cm, szer. (dół) 42 cm, grub. 2 cm; masa 4,46 kg. Dookoła obwodu tarczy biegnie biały pas z inskrypcją w minuskule gotyckiej w języku niemieckim, namalowaną czarną farbą: *helf got maria berot alles was wir beginne das [wir] ein gut ende gewinne amen*.
Warszawa, Muzeum Wojska Polskiego, nr inw. 1379*. Pierwotnie w Ratuszu wrocławskim, następnie w Arsenale we Wrocławiu, w 1945 r. porzucona przez Niemców w Henrykowie na Śląsku, w 1946 r. przewieziona do Warszawy, gdzie w 1947 r. została przekazana do Muzeum Narodowego, a potem do Muzeum Wojska Polskiego.
Uzbrojenie 1990, s. 95; Goliński 1990, s. 60-64; *Ornamenta Silesiae* 2000, s. 89 (autor noty Witold Głębowicz); *Uzbrojenie* 2003, s. 108.

Tarcza jest prostokątna, u góry nieznacznie szersza i zaokrąglona. Wzdłuż osi pionowej tarczy biegnie grzbiet dwugranny, węższy u góry, szerszy u dołu. Ogólne tło tarczy jest czarne, malowane w złote gwiazdy. Pole tarczy dzieli w poziomie namalowany biały pas ozdobiony czerwono-zielonym ornamentem roślinnym. Nad nim widnieje żółta korona i biała tarcza z czerwonym krzyżem – znak krzyżowców. Po obu stronach grzbietu tarczy namalowane są czerwone pióra strusie. Pióro po lewej stronie częściowo zakryte jest namalowaną później czerwoną tarczą z białą literą *W* – monogramem królów czeskich i węgierskich – Władysława Habsburga Pogrobowca (1444-1457) oraz Władysława Jagiellończyka (1471-1516). Na środku dolnego pola tarczy pod koroną namalowana została gotycka litera *S*, monogram Zygmunta Luksemburskiego (*SIGISMUND*), w latach 1420-1437 króla Czech, od 1433 cesarza niemieckiego. Z obu stron pola widoczne są ramiona w granatowej szacie, stykające się dłońmi poniżej monogramu. Od wewnątrz tarcza pokryta jest skórą, zachowaną śladowo. Uchwyt pionowy od góry jest rozdwojony, przymocowany na wklęsłości grzbietu; zachowały się także ślady dwóch bocznych uchwytów pionowych. Tarczę należy wiązać z kręgiem czesko-niemieckim i wojnami toczonymi przez króla Zygmunta Luksemburskiego z Turkami. Pawęż jako typ uzbrojenia to średniowieczne, drewniane tarcze piechoty i jazdy, w kształcie pionowego prostokąta lub trapezu z charakterystycznym grzbietem biegnącym pionowo przez środek, obleczone skórą, płótnem i dodatkowo malowane. Ten typ tarczy



I.1.3.



I.1.3. /1



I.1.3. /2

wywodzony jest z kręgu prusko-litewskiego, skąd wskutek częstych wojen został przyjęty w ciągu XIII i XIV w. na uzbrojenie wojsk krzyżackich, na Mazowszu, a następnie w reszcie ziem polskich. Na przełomie XIV i XV w. w rezultacie kontaktów litewsko-polsko-krzyżackich pawęż rozprzestrzeniła się w Europie Środkowej. W 1 poł. XV w. stała się popularna m.in. w husyckich Czechach. Wtedy też, być może pod wpływem tarcz husyckich, pojawił się w konstrukcji pawęzy pionowy, zewnętrzny grzbiet służący osłonie dłoni wojownika. Pawęże używane były powszechnie przez piechotę husycką i w ciągu XV w. rozpowszechniły się w Czechach i innych krajach europejskich. Innym przyjętym w literaturze rejonem powstania pawęzy – dużej drewnianej tarczy piechoty – są północne Włochy. Tarcze takie znano tam już w 1 poł. XIII w., a od miasta Pawia miała wziąć się z czasem ich nazwa: *pavese*. Pawęże włoskie, a także francuskie i angielskie, charakteryzowały się kształtem podłużnym, migdałowatym lub owalnym, od frontu były zaś gładkie, bez późniejszego charakterystycznego grzebienia.

Pawęże dzielą się na dwa rodzaje: małe pawęże jeździeckie (tzw. „pawężki“) i znacznie większe i cięższe pawęże piechoty. Lekka „pawężka“ jazdy wywodzi się z małej litewskiej pawęzy. Takie lekkie tarcze stosowała z powodzeniem jazda rycerska w walce kopią i tarczą. Pawęże większych rozmiarów (od ok. 130 cm wysokości) stanowiły natomiast uzbrojenie piechoty zaciężnej. Szczególnie duże egzemplarze pawęzy, tzw. *Sturmwand*, służyły do tworzenia tzw. ścian szturmowych chroniących strzelających spoza nich łuczników i kuszników. Pawęże stosowane były powszechnie w XV w. i pocz. XVI w. przez zaciężne oddziały piechoty na ówczesnych polach bitew, w obronie zamków i twierdz, a także przez piechotę miejską. Straciły rację bytu w 1 poł. XVI w. wraz z rozwojem broni palnej, wobec której nie stanowiły już skutecznej osłony. /WK

I.1.3. /1 *Fragment.*

I.1.3. /2 *Fragment.*

2. OBRAZ W ŚWIETLE KONWENCJI STYLU

I.2.1.

Chrystus Ukrzyżowany z Bílovca

Morawy (?), ok. 1330 (?)

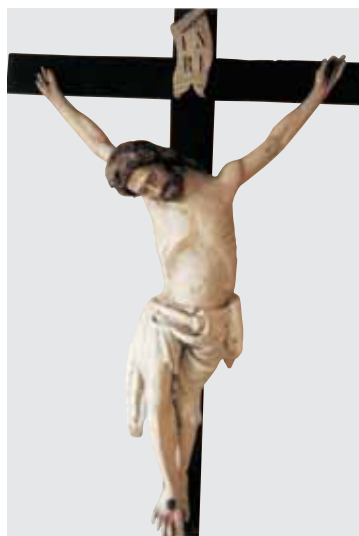
Drewno lipowe, z tyłu wydrążone, resztki pierwotnej polichromii, wys. 141 cm, rozpiętość 96 cm. Dzieło z rozległą destrukcją materiału na ciemieniu głowy, piersiach i brzuchu, odłamane dwa palce lewej ręki, brak zwieszenia przepaski na lewym boku, pierwotnej korony cierniowej, gwoździ i krzyża. Konserwowany w 1999-2000 r. (M. Černá), wówczas pozostawiono późnogotycką polichromię, pojawiającą się także na paskach materiału osłaniającego defekty, oraz wtórne przekłucie piersi Chrystusa z lewej strony (na ten temat por. Gurewitsch 1963).

Bílovec, kościół dekanacki Św. Mikołaja.

Krucyfiks mógł należeć do pierwotnego wyposażenia kościoła.

Kutal 1954, s. 289-292, il. po s. 304; Kutal 1962, s. 35; Samek 1994, s. 50.

Martwy Chrystus ze spuszczoną głową ma zamknięte oczy, otwarte usta, wyciągnięta klatka piersiowa wisi na zwieszonych ramionach. Dalej widać ostre esowate skręcenie boków i gwałtowne skurczenie lekko wychylonych kolan, przy czym stopy prawie pokrywają się wzajemnie. Długa przepaska biodrowa zwiesza się w postaci draperii z dwóch boków. Zdecydowane owinięcie wokół kolan prowadzi do asymetrycznego zmarszczenia perizonium – na prawej nodze z przodu jest ono podciągnięte wysoko na udo, na lewej przylega głęboko pod kolanem. Kutal (1954) porównywał krucyfiks z Bílovca z „mistycznym“ krucyfiksem z wrocławskiego kościoła Bożego Ciała (Warszawa, Muzeum Narodowe, ok. 1350) i datował go ewentualnie na koniec 3 ćw. XIV w. Po niedawnej restauracji między dwoma krucyfikсами widoczne są jednak także – oprócz odmiennej ikonografii – duże różnice w stylu. *Chrystus* z Bílovca traci symetrię, powszechnie obowiązującą ok. poł. XIV w., typową także dla porównywalnych zabytków z późniejszego okresu (krucyfiks z kaplicy Św. Krzyża w kościele Św. Jana w Toruniu, ok. 1330). Jednak zdecydowanie asymetryczna przepaska na krucyfikсах nie powtarza się nigdzie w Czechach, ani na Śląsku. Starsze analogie można znaleźć we Włoszech, z Niemiec można wymienić „morowy“ krucyfiks w bazylice Św. Seweryna w Kolonii nad Renem (1330-1340), z Austrii krucyfiks na portalu u wiedeńskich minorytów (ok. 1350), na polskim Pomorzu zaś wcześniejszy „mistyczny“ krucyfiks ze Żmijewa w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie. W skolonizowanym Bílovcu, który założył Vok z Kravař między 1316 i 1324 r. (Hosák 1971, s. 17), nie można wykluczyć historyzującego powrotu do zdecydowanie asymet-



I.2.1. /1



I.2.1. /2

rycznych przepasek na saskich i westfalskich krucyfikсах z 1 poł. XIII w. (Lutz 2004, il. 155, tabl. 1 i n.). /IH

I.2.1. /1 Stan przed konserwacją.

I.2.1./2 Fragment.

I.2.2.

Madonna z Prostějova

Mistrz Madonny Michelskiej i pracownia, 1340-1350

Drewno lipowe, strona tylna opracowana w formie reliefu, fragmenty klejowo-kredowego podkładu polichromii, 114 × 38 × 26, 5 cm.

Rzeźbie brak prawego ramienia i przedramienia lewej ręki Dzieciątka oraz cokołu, nadgarstek lewej ręki Marii jest barokowy (?).

Praga, Národní galerie, nr inw. P 364.

Prawdopodobnie pochodzi z Północnych Moraw, została zakupiona w 1939 r. w Prostějovie.

Ostatnio konserwowana w końcu lat 90. XX w.

Cibulka – Loriš – Novotný 1939-1940; Kutal

1962, s. 11-12; Homolka – Kesner 1964,

nr kat. 5, s. 14-15 (autor noty Jaromír Homolka).



I.2.1.



I.2.2.



I.2.2. /1



I.2.2. /2



I.2.2. /3



I.2.3.



I.2.3. /1



I.2.3. /2



I.2.3. /3

Stojąca Maria trzyma półnagie Dzieciątko na prawym ręku, wzrok ma zwrócony do przodu na wierzących. Ze względu na swoje wyjątkowe i rozpoznawalne cechy rzeźba ta wiąże się z pracami hipotetycznie łączonymi z Mistrzem Madonny Michelskiej. Charakterystyczne są zwłaszcza: delikatnie kształtowana twarz, obramowana wysoko trefionymi puklami włosów pod chustą zaaranżowaną w skomplikowany sposób, przewaga dbałości o kształt draperii nad cielesnym wymiarem postaci, symetryczna kompozycja płaszcza Marii z dwiema połami z boków, zespół niskich linearnie prowadzonych fałd itp. Schematycznie potraktowane partie środkowe i opracowanie tylnej strony rzeźby wskazują na udział współpracowników z pracowni. Od wcześniejszych prac Mistrza Madonny Michelskiej odróżnia *Madonnę Prostějovską* okrągłą, pełniejsze i ożywione uśmiechem oblicze Marii. Do *Madonny Prostějovskiej* nawiązuje *Madonna na Lwie* z Klosterneuburga (nr kat. I.2.5.) oraz kamienna *Madonna* w Jaworze na Śląsku (nr kat. I.2.13.). /IH

I.2.2./1 Fragment.

I.2.2./2 Fragment.

I.2.2./3 Mistrz Madonny Michelskiej, Madonna z Michle – fragment głowy Dzieciątka, lata 30. XIV w., drewno, Praga, Národní galerie.

I.2.3.

Madonna z kościoła klasztornego w Broumowie

Mistrz Madonny Michelskiej, ok. 1350

Drewno, tylna strona w pełni opracowana plastycznie, brakuje (?) korony Marii, berło jest późniejsze, polichromia i złocenia barokowe, wys. 61 cm, bez (częściowo?) późniejszego cokołu. Broumov, kościół Św. Wojciecha, klasztor Benedyktynów

Blažíček 1940-1941; Kotal 1962, s. 15; Bachmann 1969, s. 112-113; *České umění gotické* 1970, s. 128, nr kat. 144 (autor noty Albert Kotal); *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově* 1993, s. 58-59 (autorka noty Milena Bartlová).

Maria, bez nakrycia głowy, niesie Dzieciątko na prawym ramieniu. Przez ramiona, jak w stylu antycznym, ma przewieszony nie zszyty i nie spięty płaszcz, który z tylnej strony zastępuje także chustę na włosy. Ubrane Dzieciątko prawą ręką błogosławi, w lewej trzyma zwój.

Kotal (1962) udowodnił ścisły stylowy związek rzeźby z *Madonną Michelską*, ale zarazem wskazał także na bardziej dojrzałe rysy rozwojowe figurki – zwłaszcza na szerszą i większą głowę Marii, bardziej wyraźny efekt przestrzenny oraz bardziej miękkie wykończenie powierzchni, które jednak nie jest tak oczywiste ze względu na grubszą warstwę późniejszej polichromii. W porównaniu ze starszymi pracami Mistrza Madonny Michelskiej miało tu „zniknąć” wszystko, co hieratyczne, reprezentacyjne i symboliczne, a na zewnątrz konwencjonalnej formy wystąpić ludzka postać symbolu religijnego“. Twarz Marii „z małym nosem i wydętymi wargami” oraz „kocim wyglądem” uważał Kotal za jeden z dowodów wpływów czeskich na konstituowanie się stylu śląsko-pruskich Madonn na Lwach i bronił ogólnie przyjętego datowania na ok. 1350 r.

Należałoby tu wskazać, że nowy realizm w rzeźbie przejawia się wyłącznie w ukształtowaniu postaci Marii i Dzieciątka, ale jeszcze nie w ożywieniu ciepłego stosunku Matki do Dziecka. Dzieciątko pozostaje bardzo hieratyczne, tak jak w przypadku *Madonny na Lwie* z Klosterneuburga (nr kat. I.2.5.). Oczywistość stylowych powiązań między obiema późnymi rzeźbami Mistrza Madonny Michelskiej będzie można ocenić dopiero po postulowanych badaniach broumovskiej figurki i uściśleniu jej przypuszczalnego datowania. Odkryte włosy i antykizujący płaszcz Marii wskazują już jednak – choć jeszcze nie tak dobitnie, jak u późniejszej *Madonny* z kościoła Św. Jakuba w Jihlavie (Praga, Strahovská obrazarna) – na wpływ sztuki dworskiej cesarza Karola IV. Bartlová zwróciła uwagę, że symbolika Dzieciątka przypomina rolę Chrystusa z Sądu Ostatecznego. Rzadki motyw zwoju w ręku Dzieciątka w sztuce czeskiej pojawia się tylko na znajdującym się w Berlinie obrazie tablicowym *Madonny Kłodzkiej* z okresu po 1344 r. (nr kat. I.4.1.), zamówionym przez arcybiskupa Arnošta z Pardubic. Broumovską małą *Madonnę* jako prywatne dewocjonalium uważa Royt (1998) za „osobisty dar” Arnošta „dla opata lub innego zakonnika w broumovskim klasztorze”.

W 1728 r. powiększoną kopię rzeźby umieszczono na kolumnie maryjnej na rynku w Broumowie. /IH

I.2.3./1 Fragment.

I.2.3./2 Widok z tyłu.

I.2.3./3 Widok z boku.



I.2.4.



I.2.4. /1



I.2.5. /1



I.2.5. /3



I.2.5. /2

I.2.4.

Madonna, tzw. z Nysy

Śląsk (?), 1350-1360

Drewno lipowe, z tyłu wydrążone, polichromia w większości późniejsza, 112 × 33 × 21 cm. Brak korony Marii, ręce Dzieciątka od nadgarstków prawdopodobnie nie oryginalne. Kassel, Hessisches Landesmuseum, nr inw. 1925/201. Pochodzi prawdopodobnie z Nysy lub z Kłodzka, zakupiona w 1919 r. przez prywatnego kolekcjonera we Wrocławiu, później znalazła się w antykwariacie w Monachium, w Kassel od 1925 r. Wiese 1923, s. 78, 102, tabl. XVII/2, XVIII; Braune – Wiese 1929, s. 11, nr kat. 5; Bachmann 1943, s. 28-29; Kutal 1962, s. 14.

Maria z Dzieciątkiem stoi na ukośnym cokole o nieregularnym kształcie. Podtrzymuje Dzieciątka na lewym boku, w prawej ręce trzyma gołębicę. Ze względu na ustawienie stóp na różnej wysokości, postać została esowato wygięta i górną połowę ciała skrócono w kierunku Dzieciątka. Chusta na brzegach ozdobiona jest fałdowaniami. Płaszcz przewieszony nad pasem na lewy bok z przodu formują płytkie misowate fałdy, na bokach kaskady płaskich zagięć. Dzieciątka w lewym ręku trzyma jabłko, drugą rękę wyciąga do gołębicę. Długa, bogato zmarszczona materia okrywa tylko dolną połowę ciała Marii. Spojrzenia postaci, idące po przekątnej, nie tworzą kontaktu między Matką, Dzieckiem i widzom, ale akcentują raczej symboliczny charakter rzeźby. Wiese (1923) opublikował *Madonnę* z Kassel z datowaniem na lata 1370-1375. W 1929 r. zaliczył ją do 2 tercji XIV w. jako pracę bliską kręgowi śląsko-pruskich *Madonn* na Lwach. Bachmann (1969) uważała tę rzeźbę, wraz z *Madonną* w kościele parafialnym w Jaworze (nr kat. I.2.13.), za naśladownictwo kamiennej *Madonny* z kościoła Św. Piotra i Pawła w Legnicy (Warszawa, Muzeum Narodowe, ok. 1370). W muzeum w Kassel rzeźba określona jest jako dzieło śląskie (?) z lat 1370-1380.

Kutal (1962) zakładał jej związek z późną pracą z kręgu *Madonny Michelskiej* z ok. poł. XIV w. z tym, że w rzeźbie z Kassel „forma jest już znacząco bardziej miękka, że twarze nabrały innego bardziej realistycznego wyrazu, a Dzieciątka, odmiennie od *Madonn* czeskich, umieszczone jest na lewym boku“. Związek z początkami stylu miękkiego w sztuce środkowoeuropejskiej ok. 1350 r. uwiadamia się zwłaszcza w odejściu od abstrakcyjnego ujęcia twarzy Marii i w krępej, umyślnie nieładnej postaci Dzieciątka. Styl Mistrza *Madonny Michelskiej* przypomina szczególnie motyw głęboko opadającej materii, w połowie okrywającej Dzieciątka, pojawiający się w starszych, niewątpliwie morawskich i czeskich *Madonnach* z Hrušek i Dyšiny, i kontynuowany w początkach stylu miękkiego poprzez *Madonny* z kościoła Św. Jakuba w Jihlavie, z Wysokiego nad Izerą i w Dolnej Kalnie. Niezwykły kształt asymetrycznej, diagonalnej

podstawy pod stopami Marii, zamiast zwyczajowego, owalnie wypukłego cokołu śląskich rzeźb w stylu *Madonn* na Lwach, pojawił się później u *Madonny* w Inowrocławiu (Clasen 1939, il. 136). Nowych informacji o innych powiązaniach mogą dostarczyć badania porównawcze z *Madonną* pochodzącą ze Styrii (ok. 1350) znajdującą się w zbiorach prywatnych w Wiedniu (*Maria* 2003, s. 135, nr kat. 32; autor noty A. Miller). /IH

I.2.4. /1 Stan przed 1945; fot. wg Wiese 1923.

I.2.5.

Madonna na Lwie z Klosterneuburga

Mistrz *Madonny Michelskiej*, ok. 1340-1345

Drewno dębowe, płytki relief, z tyłu płaski, 91 × 32 × 13 cm. Niepolichromowana rzeźba nosi sporadyczne pozostałości przemalowań z XIX w. stwierdzone przy konserwacji (A. Třeštíková, 2004).

Praga, Národní galerie, nr inw. P 8935. Zakupiona w 2004 w antykwariacie wiedeńskim, wcześniej znajdowała się w zbiorach prywatnych w Klosterneuburg koło Wiednia. Hlobil 2005; Hlobil 2004-2005; Třeštíková 2004-2005; Fajt – Suckale 2006; Hlobil 2006B.

Maria niesie na lewym ramieniu Dzieciątka, w prawej ręce trzyma wiązkę z trzech róż. Stoi na lwie, symbolu pokonanego diabła. Różnemu ustawieniu jej nóg odpowiada wyraźne esowate przegięcie postaci. Długi zawój na włosach Marii podtrzymuje niski diadem, z przodu ciężki płaszcz tworzy po bokach zwisy kaskadowo układających się brzegów szaty. Linie długich obłych fałd układają się w kierunku Dzieciątka – formalnego i znaczeniowego punktu ciężkości rzeźby, które kieruje podniesiony palec wskazujący w niebo. Ubrane jest ono w długą, dekoracyjnie sfałdowaną koszulkę. *Klosterneuburska Madonna na Lwie* należy do wcześniejszych dzieł Mistrza *Madonny Michelskiej*, powstała w momencie przejścia od abstrakcyjnego stylu poklasycznego gotyku do nowego realizmu stylu miękkiego ok. poł. XIV w. Kształtem swej głowy *Madonna* wiąże się z obrazem tablicowym *Madonny* z Veveří (po 1345, Praga, Národní galerie – il. I.2.5. /1). Jako najstarsze zachowane ogniwo struktury szerszego kontekstu rozwojowego wyprzedza ona grupę *Madonn* na Lwach w Salzburgu i liczniejsze *Madonny* na Lwach na Śląsku i w Prusach. Wydajne będą tutaj porównania z *Madonną* z Jawora z lat 50. XIV w. (nr kat. I.2.13.), *Madonną na Lwie* z wrocławskiego kościoła Św. Macieja (nr kat. I.2.6.), a jeśli wziąć pod uwagę podobieństwo sylwetki, postawy i w pełny sposób ukształtowanej twarzy, to także na przykład zestawienie z młodszą *Madonną* w Inowrocławiu (Clasen 1939, il. 136). Niedawne propozycje, aby uznać tę rzeźbę za nowożytny falsyfikat (Fajt – Suckale 2006) straciły już decydujące argumenty (Hlobil 2006B). /IH



I.2.5.



I.2.6.



I.2.6. /1



I.2.6. /2



I.2.7.

I.2.5. /1 *Madonna z Veveří – fragment, po 1345, drewno, tempera, Praga, Národní galerie.*

I.2.5. /2 *Pracownia Mistrza Figur Apostołów, Madonna na Lwach ze Skarbimierza, 1360-1370, drewno polichromowane, Wrocław, Muzeum Narodowe.*

I.2.5. /3 *Pracownia Mistrza Madonny Michelskiej, Madonna z Hrabové – fragment, ok. 1350, drewno, Praga, Národní galerie.*

I.2.6.

Madonna na Lwie

Śląsk, ok. 1360 r.

Drewno lipowe (?), rzeźba pełna, 118 × 33 × 10 cm. Stosunkowo dobrze zachowana, brak tylko korony i berła wraz z dwoma palcami lewej ręki Marii; stoi na nowożytnym cokole i pokryta jest starą ściemniałą polichromią.

Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne, nr inw. 36. Pochodzi z kościoła Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą pw. św. Macieja we Wrocławiu.

Clasen 1939, I, s. 100-115; Kutal 1962, s. 35-36, s. 129, przyp. 114; Białłowicz-Krygierowa 1968, s. 13, 21, 25, 29; Białłowicz-Krygierowa 1978, il. 15-18; Ziomecka 1990, s. 41-43, nr kat. 28 (bibl.).

Maria, jako Królowa Niebios z Dzieciątkiem na prawym boku, stoi na grzbiecie napiętego lwa – symbolu diabła. Jej włosy prawie całkiem zakrywa długa chusta. Ubrana w długi płaszcz, z przodu przewieszony z prawego ramienia pod lewą pachę. Dzieciątko oboma rękami trzyma jabłko, ma na sobie długą koszulkę z niezwykłym stojącym kołnierzykiem.

Od pierwszej publikacji (Clasen 1939) uważa się tę rzeźbę za jedną z najstarszych, jeśli nie w ogóle za najstarszą zachowaną rzeźbę śląsko-pruskich Madonn na Lwach, często łączoną z działalnością pracowni Mistrza Apostołów z kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu. Lew z wygiętym grzbieciem, gotowy do skoku, różni się od pokornie siedzących lub leżących lwów późniejszych Madonn na Lwach (przejściowym typem są Madonny na Lwach w Stuttgarcie i Lubieszewie). Ten detal, wraz z nie tak powszechnym gestem trzymania Dzieciątka na prawym boku, doprowadził Clasena do założenia, że autor rzeźby przybył do Wrocławia z Salzburga, gdzie w okolicach zachowała się niewielka grupa Madonn na Lwach o zbliżonych cechach. Nie wykluczał on też jednak odwrotnej sytuacji, w której wędrowka na południe ucznia wrocławskiego mistrza umożliwiła powstanie grupy Madonn na Lwach wokół Salzburga. Kutal (1962) zakładał, że anonimowy autor pochodził z ziem czeskich, w których w 2 ćw. XIV w. przeważają Madonny „prawostronne”. Styl wrocławskiej rzeźby wywodził on z czeskich prac typu *Madonny* z kościoła św. Jakuba w Jihlavie. Nowo odkryta *Madonna na Lwie* z Klosterneuburga dostarczyła nowych argumentów dla poparcia poglądu Kutala. Dokumentuje ona pojawienie się na Morawach wizerunku uniesionego na łapach zwierzęcia,

wyraźne esowate przegięcie postaci Marii, otwarty kontur rzeźby i płynny linearny system fałd drapeirii już przed poł. XIV w. Na nieobecność cielesnych walorów i „rozciągnięcie” postaci wrocławskiej Marii mógł mieć wpływ styl Mistrza Ołtarza Wyszobrodzkiego (ok. 1350, il. I.2.6. /2). Białłowicz-Krygierowa (1968, s. 25-26) analogię kontrastu dla wrocławskiej *Madonny na Lwie* z kościoła św. Macieja dostrzegła w austriackiej *Madonnie* z Sonntagbergu (ok. 1360). Bardziej prawdopodobny jest wpływ wiedeńskiej rzeźby monumentalnej (*Św. Katarzyna*, kościół św. Michała, ok. 1350-1355; *Blanka z Valois* z południowej wieży katedry św. Szczepana, ok. 1359-1365, obecnie Wiedeń, Historisches Museum der Stadt Wien). /IH

I.2.6. /1 *Fragment.*

I.2.6. /2 *Chrystus Zmartwychwstały – fragment Ołtarza Wyszobrodzkiego, ok. 1350, drewno, tempera, Praga, Národní galerie.*

I.2.7.

Madonna na Lwie

Pracownia Mistrza Figur Apostołów, 3 ćw. XIV w. Rzeźba opracowana obustronnie, drewno lipowe, zaprawa kredowo-klejowa, tempera, srebro płatkowe laserowane, 81,5 × 27 × 15 cm.

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 128.

Rzeźba pochodzi z kościoła parafilnego pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. Niewykluczone, iż pierwotnie umieszczona była w retabulum baldachimowym.

Wiese 1923, s. 25, 32, 74, tabl. V, 1; Ziomecka 1968, s. 42-44, nr kat. 7; Ziomecka 1988, s. 64-65; Ziomecka 1992, s. 262, 265, 267, il. 4; Guldan-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 209-210, nr kat. III/5, il. (autorka noty Anna Ziomecka).

Treść przedstawienia interpretowana jest najczęściej – zgodnie z sugestią Blocha (Bloch 1970, s. 264) – jako nawiązanie do starotestamentowej zapowiedzi Jakuba mówiącej o nowym Lwie Judy, wywiezionym z rodu Dawida przez Marię poprzez Wcielenie. Obok spoczywającego lwa-podnóżka, szczególnie znaczenie ma tu jabłko, które Maria podaje Synowi i o które Jezus opiera dłoń. Owoc i odnoszące się do niego gesty Matki i Syna przypominają o współuczestnictwie Marii w dziele Odkupienia.

Zdaniem Ziomeckiej (2003) rzeźba powstała we wrocławskiej pracowni Mistrza Figur Apostołów w 3 ćw. XIV w. W stylizacji włosów Madonny i dość przestrzennym sposobie opracowania fałdów jej szat badaczka dostrzegła analogie z rzeźbą jednego z Apostołów (obecnie Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 253) z zespołu figur przyfilarowych z wrocławskiego kościoła św. Marii Magdaleny. W twarzy Marii dopatrzyła się podobieństwa do fizjonomii rzeźbiarskiego przedstawienia rycerza z dawnego klasztoru Klarysek we Wrocławiu

(obecnie Wrocław, Muzeum Narodowe), także atrybuowanego pracowni Mistrza Figur Apostołów. Za powtarzające ten sam schemat ikonograficzny oraz iluzyjno-dynamiczny układ postaci uznawała (1992) Madonny na Lwie z Powidza (obecnie w katedrze gnieźnieńskiej), z okolic Krakowa i z rejonu Namysłowa (obecnie Wrocław, Muzeum Narodowe). Według Hlobila (2005, s. 16), tworzone na Śląsku Madonny na Lwie czerpały z wielkiej miejscowej tradycji rzeźby śląskiej, nawiązując równocześnie do plastyki czeskiej 2 ćw. XIV w. (por. Suckale 1999) i wiedeńskiej z ok. 1360. W tym miejscu należy przypomnieć opinię Ziomeckiej (1990, s. 42), która – biorąc pod uwagę zwartość i dużą liczebność śląskiego zespołu Madonn na Lwach – zasugerowała, że na Śląsku interesujący nas typ przedstawieniowy mógł uformować się wcześniej niż w Czechach. /BG-K

I.2.8.

Madonna z Králík

Śląsk, 1360-1370

Drewno lipowe, z tyłu płytko wydrążone, płaskorzeźba, 101 × 36 × 10,5 cm. Restaurowana w 1982 r. Brak korony Marii, część berła, czubki butów, nadgarstek lewej ręki i stopa prawej nogi Dzieciątka zrekonstruowane.

Králíky, kościół parafialny pw. św. Michała, depozyt w Národní galerii w Pradze, nr inv. VP 771 Kotrbová 1998, s. 85, nr kat. 102, il. nr 102; Homolka 1999, s. 55.

Płaskorzeźba przedstawia stojącą Marię jako Królową Niebios z Dzieciątkiem wysoko posadowionym na lewym boku, gładzącym prawą ręką od dołu twarz Matki (*Eleusa*). Prawdopodobnie z tego samego warsztatu, co *Madonna z Králík*, wyszła podobna płaskorzeźba *Madonny z Szymocina*, 1360-1370 (Wrocław, Muzeum Archidiecejalne; Białłowicz-Krygierowa 1968, s. 21-26, s. 31, przyp. 44; il. I.2.17. /2). W obu dziełach powtarza się labilna postawa Marii na wysoko sklepionym cokole, zamknięty kontur, podobny typ okrągłego uśmiechniętego oblicza, wyraźna cielesność pełnej postaci Marii, symetryczna kompozycja płaszcza z dwoma zwisami na bokach, niekiedy nawet identyczne prowadzenie niskich fałd i inne detale, na przykład identyczny sposób trzymania berła. Chyba tylko odmienny kształt palców wyklucza autorstwo tego samego mistrza obu dzieł (palce *Madonny z Králík* są dłuższe i trzymają berło w sposób bardziej elegancki). Ciekawsze są zaś różnice ikonograficzne. W praskiej rzeźbie Dzieciątko lewą ręką od dołu dotyka, poniekąd gwałtownie, twarzy Marii. Podobny temat pieszczot Matki i Dzieciątka (*Maria Łaskawa*), rozpowszechniany od pocz. XV w. w Czechach także poprzez drzeworyty (Parshall – Rainer Schoch 2005, nr kat. 81), ukazany jest na dyptyku Tommaso da Modena z Karlštejnu lub w przedstawieniu Madonny w *Orationale Arnesti* (nr



I.2.8. /1



I.2.9. /1

kat. I.4.8.). Tu Dzieciątko dotyka twarzy Matki obiema rękami, podobnie jak na późniejszej płaskorzeźbie *Madonny tronujskiej* ze śląskich Koskowic (il. I/3.). /IH

I.2.8. /1 Fragment.

I.2.9.

Św. Anna Samotrzcę

Śląsk, najwcześniej 2 poł. lat 60. XIV w.

Drewno lipowe, z tyłu płytko wyłobione, bez polichromii, 67,5 × 29 × 13 cm. Brak prawej ręki Dzieciątka i części ręki św. Anny z jabłkiem. Praga, Národní galerie, nr inv. P 8850. Zakupiona w 1999 r. w antykwariacie w Wiedniu. Niepublikowana.

Św. Anna z młodzieńczym obliczem, owinięta w chustę, kaptur i płaszcz, siedzi na tronie w kształcie wysokiej skrzyni z profilowaną górną i dolną częścią. W lewej ręce trzyma jabłko, drugą ręką zaś przytrzymuje siedzącą na prawej nodze Marię, podnoszącą w obu rękach Dzieciątko. Maria – młodzieńcza, z odkrytą głową, z koroną Królowej Niebios – ubrana jest w długą spływającą suknię. Nagie Dzieciątko trzyma jabłko jako atrybut drugiego Adama. Wśród czeskich i śląskich dzieł rzeźbiarskich XIV w. nie zachowała się nigdzie podobna modyfikacja ujętego asymetrycznie typu św. Anny Samotrzcę. Bliskie ikonograficznie przedstawienie



I.2.8.



I.2.9.



I.2.10.



I.2.10. /1



I.2.10. /2



I.2.11. /1



I.2.11. /2



I.2.11. /3

św. Anny Samotrzcę znajduje się w Mszale biskupa ołomunieckiego Jana ze Środy (nr kat. I.4.5.; f. 165b; il. I.2.9. /1), wraz z mniej rozpowszechnionym ujęciem Marii z Dzieciątkiem po prawej stronie św. Anny.

Národní galerie w Pradze zakupiła tę płaskorzeźbę jako pracę pochodzącą z Czech (?), datowaną na lata 1350-1360. Analiza stylu nie potwierdza jednak jej czeskiej proveniencji. Wyraźne cechy wiążą tę rzeźbę z dojrzałym stadium stylu śląsko-pruskich Madonn na Lwach. Stylem wykonania przypomina ona postacie na płaskorzeźbach ołtarza szafiastego, pochodzących prawdopodobnie z kościoła parafialnego w dolnośląskich Ziębicach (Warszawa, Muzeum Narodowe, przypuszczalnie lata 60. XIV w.; Kochanowska-Reiche 2003, il. 10a-h). Podobne siedzisko, tylko poniekąd w bardziej złożony sposób wyprofilowane, pojawia się na płaskorzeźbie Marii ze Lwówka (Wrocław, Muzeum Narodowe, ostatnia ćw. XIV w.; Guldán-Klamečka – Ziomecka 2003, s. 213, 215, nr kat. 8). Na podobnym asymetrycznym ukośnym cokole o miękkich kształtach stoi starsza *Madonna* z Nysy, obecnie w Kassel (nr kat. I.2.4.), i późniejsza *Madonna* w Inowrocławiu (Clasen 1939, il. 136). /IH

I.2.9. /1 Św. Anna Samotrzcę, *miniatura w Mszale Jana ze Środy*, f. 165v, ok. 1365, Praga, *Metropolitní Kapitula u sv. Víta, Archiv Pražského hradu*; fot. z archiwum Ivo Hlobila.

I.2.10.

Krucyfik z kościoła Św. Jana Chrzciciela i Św. Jana Ewangelisty w Opawie

Śląsk, ok. 1360-1370

Drewno lipowe, odwrotnie opracowane, polichromia średniowieczna, 128 × 125 cm

Opawa, klasztor Franciszkanów

Katalog 1950, s. 318; Kutal 1954, s. 289-307; Kutal 1962, s. 33; Kořán – Hamsík 1986, s. 410-414.

Opawska rzeźba należy do typu Chrystusa Ukrzyżowanego z rozpostartym ciałem i naciągniętymi nogami, który po poł. XIV w. wyparł ekspresyjne, wiszące bezwładnie figury tzw. krucyfiksów bolesciwych. Ogólne ujęcie opawskiego *Chrystusa* jest wyraźnie idealizowane – głowa tylko lekko przechylona, rysy twarzy spokojne bez oznak bólu, odciążona lewa noga zaprzecza wrażeniu ciężaru wiszącego ciała. Zupełnie niezwykle wrażenie wywołuje gładkie opracowanie masywnej klatki piersiowej, której objętość podkreśla zachowana gotycka polichromia – w miejscach zwieszania się korpusu warstwa skóry jest wymodelowana szarobrazową lazurą (Kořán – Hamsík 1986).

Ivo Kořán łączy krucyfiks z kościoła Św. Janów z malarstwem z kręgu Mistrza Teodoryka i ze śląskim kręgiem Madonn na Lwach (Kořán – Hamsík 1986). Dzieło to wiąże się z rzeźbiarską produkcją

Wrocławia raczej nie bezpośrednio, ale poprzez inną zachowaną rzeźbę opawską – nieco starszy krucyfiks z kościoła Św. Jerzego (il. I.2.10. /2). Chrystus z krucyfiksu ze Św. Jerzego – zarówno poprzez bardziej ekspresyjny typ oblicza, jak i bardziej graficzne przedstawienie klatki piersiowej – bliski jest rzeźbom Ukrzyżowanego z obecnego polskiego Śląska (o jego związkach z Wrocławiem zob. Kutal 1954, s. 302-305 oraz Wiśłocki 1993, s. 11). Po ogólnym podobieństwie pozy i układu nóg obu opawskich figur widać, że rzeźbiarz krucyfiksu ze Św. Janów inspirował się rzeźbą z kościoła Św. Jerzego, ale jego zapatrywania plastyczne były bliższe italianizującym wpływom na sztukę czeską po poł. XIV w.

Poprzez wyidealizowane wyprostowanie ciała Chrystusa opawska rzeźba nawiązuje do *Ukrzyżowanego* z klasztoru praskich Barnabitek (przed 1350). Powiązania można też znaleźć w Austrii: rzeźba perizonium *Ukrzyżowanego* z Opawy uodabnia ją do drewnianego krucyfiksu z Wiednia z ok. 1360 r. (Schultes 2002, s. 18). Podobieństwa do gładkiej i subtelnie obszernej klatki piersiowej opawskiego *Ukrzyżowanego* znajdziemy raczej w malarstwie książkowym czy tablicowym, niż w ówczesnej rzeźbie. Z okresu po poł. XIV w. takie analogie oferuje na przykład *Ukrzyżowanie* z klasztoru Emaus, czy identyczna scena z Mszału proboszcza Mikołaja (nr kat. I.4.11.). I odwrotnie, stosunkowo odległa od opawskiego krucyfiksu jest anatomiczna opisowość figur Chrystusa z Piet w stylu pięknym, stąd – zgodnie z tezą Kořána – możemy datować rzeźbę na lata 1360-1370.

Kościół Św. Jana Chrzciciela i Św. Jana Ewangelisty w Opawie należał do szpitala założonego przez księcia opawskiego Mikołaja II, później darowanego zakonowi joannitów. Mikołaj II (†1365), a po nim jego syn Jan I, wspierali joannitów, a rodzina książęca zbudowała w kościele ołtarze (Šigut 1961). Ze względu na stosunki opawskich Przemyślidów z dworem Karola IV (Prasek 1891) jest możliwe, że krucyfiks prawdopodobnie nawiązujący do stylu panującego w środowisku praskim powstał na zamówienie Mikołaja lub jego syna. /HL

I.2.10. /1 Ukrzyżowanie z Emaus, ok. 1365, drewno, tempera, Praga, *Národní galerie*.

I.2.10. /2 Chrystus Ukrzyżowany, ok. 1360-1370, drewno polichromowane, Opawa, kościół Św. Jerzego.

I.2.11.

Madonna z kościoła parafialnego w Broumovie

Rzeźbiarz śląski, pocz. lat 60. XIV w.

Drewno lipowe, z tyłu wydrążone, pozostałości pierwotnej polichromii (odnawiana w XIX lub w XX w.), 108 × 34 × 12 cm.

Broumov, kościół dekanacki Św. Piotra i Św. Pawła. Restaurowana w 1952-1953 (F. Kotrba), ponowna konserwacja w 2005.



I.2.11.



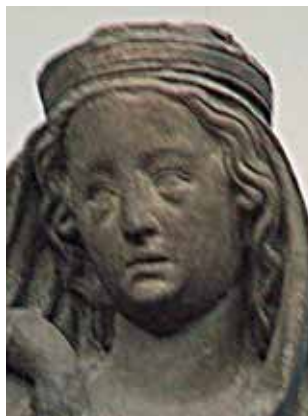
I.2.12.



I.2.12. /2



I.2.12. /1



I.2.12. /3

Rzeźba jest nieuszkodzona, brak jedynie korony Marii.

Opitz 1936, s. 22; *České umění gotické* 1970, s. 131, nr kat. 153 (autor noty Albert Kutal); *Parler* 1978, s. 648 (autor noty Jaromír Homolka); Homolka 1999, s. 55; Białłowicz-Krygierowa 1968, s. 25, il. s. 26; Ziomecka 1990, s. 36-38, nr kat. 24.

Maria, koronowana Królowa Niebios, stoi na owalnym cokole. Pochyla się nad Dzieciątkiem, które nie sie na lewym boku. Jej włosy okrywa krótka chusta. Płaszcz na górze spięty jest na pętelkę, z przodu przrzucony na lewy bok pod ciało ubranego Dzieciątka, które obiema rękami trzyma jabłko.

Kutal (1962) jednoznacznie zakłada powiązanie *Madonny Broumovskiej* z *Madonną* z kościoła Św. Jakuba w Jihlavie (Praga, Strahovská obrazárna, lata 50. XIV w.), chociaż ta jest zasadniczo szczuplejsza, mniej cielesna, wyróżnia się wyraźnie bardziej złożonym układem fałd draperii. W polskich badaniach *Madonna* z Broumova zaliczana jest do tej samej grupy stylowej, co podobna pod względem ikonograficznym i bliska poprzez swe inne cechy *Madonna* z Turowa (Białłowicz-Krygierowa 1968; Ziomecka 1990; il. I.2.11. /2). Ta jednak, odmiennie od rzeźby czeskiej, trzyma Dzieciątko na prawym boku, nie stoi na owalnym cokole i ma wyraźnie pełniejsze fałdy draperii. Ogólnie wydaje się ona być starszym wariantem wymienionego typu z okresu przed 1360 r.

Korpulentna postać, ostentacyjna cielesność i miękki malarski relief draperii z prowadzonymi parabolicznie liniami zagieć na jeszcze niezupełnie napiętej, wolnej nodze Marii, pozwalają na porównanie *Madonny Broumovskiej*, oczywiście jako dzieła naśladowczego, z malowidłem ściennym *Assumpty* w kaplicy NMP na zamku Karlštejn (1357-1360/61; il. I.2.11. /3). Plebejskie oblicze, archaiczny uśmiech i labilność postaci Marii na wypukłym cokole wskazują także na pokrewieństwo ze wczesnym stylem śląsko-pruskich Madonn na Lwach. Białłowicz-Krygierowa (1968) zwróciła uwagę na podobne ujęcie św. Pawła w cyklu *Apostołów* z kościoła Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (Wrocław, Muzeum Narodowe, datowany na 1363 r.). Homolka (1999) uważa *Madonnę Broumovską*, *Madonny* z Králík (nr kat. I.2.8.) i z Szymocina (Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne) i *Madonny* na Lwach z kościoła Św. Macieja we Wrocławiu (nr kat. I.2.6.) i w Chrzypsku Wielkim za „repliki lub warianty jednej podstawowej kompozycji”. Według aktualnego stanu badań bardziej prawdopodobne jest to, że rzeźbę z Broumova stworzył śląski mistrz pod wpływem czeskim, niż czeski mistrz pod wpływem śląsko-pruskich Madonn na Lwach. /IH

I.2.11. /1 Widok z tyłu.

I.2.11. /2 *Madonna z Turowa, przed 1360, drewno polichromowane; fot. wg reprodukcji Ivo Hlobila.*

I.2.11. /3 *Assumpta, 1357-1360/61, malowidło ściennie, zamek Karlštejn, kaplica NMP; fot. wg: Jiří Fajt, Magister Theodoricus, s. 318, il. nr 191.*

I.2.12.

Madonna z Zahrażan

Czechy, 1370-1380

Drewno lipowe z pozostałościami pierwotnej polichromii, tylna strona wydrążona, wys. 84 cm. Litomierzycy, biskupstwo, depozyt w Národní galerii w Pradze, nr inw. VP 177.

Pochodzi prawdopodobnie z klasztoru sióstr Magdalenek w Zahrażanach, później znajdowała się w Moście. Restaurowana w latach 1963-1964 (J. Tesař), nie uszkodzona, brak korony i berła. Opitz 1936, s. 24-25, tabl. 10; Bachmann 1969, s. 120-121; Kutal 1962, s. 22-23; *České umění gotické* 1970, s. 132-133, nr kat. 158 (autor noty Albert Kutal); *Prague* 2005, nr kat. 19, s. 148-149 (autor noty Julien Chapuis).

Maria z Zahrażan stoi na płaskim, poligonalnie ukształtowanym cokole. Ciężkie stosunkowo Dzieciątko na jej prawym boku równoważy całość wysunięciem lewej nogi i złożonym ruchem swej postaci. Płaszcz, spięty na piersiach, podłożony pod Dzieciątko. Odśrodkowym ruchem lewej ręki z berłem otwiera ono i odsłania delikatny dziewczęcy korpus Marii. Nagie Dzieciątko, zwrócone do widza, wkłada sobie palec wskazujący prawej ręki do ust. Kutal (1966, s. 11-12) odkrył, że ten motyw – wyjątkowy we Włoszech i Francji – kilkakrotnie powtarza się w Czechach (*Madonna* z Ratusza Staromiejskiego w Pradze, obraz wotywny Jana Očko z Vlašimi). Schultes (1984, s. 59) zwrócił uwagę na jego antyczne, czy włoskie pochodzenie oraz na pobrzmiewającą w tle symbolikę *Maria lactans*.

Nigdy nie poddawano w wątpliwość niezwyklego poziomu artystycznego tej rzeźby, nie ma jednak jedności co do jej datowania. Opitz (1936) oceniał ją jako szczytowe dzieło drewnianych rzeźb z kręgu *Św. Jana Chrzciciela* w Chebie, bliskie czeskim rękopisom iluminowanym z lat 60.; zakładał on też wpływ rzeźby włoskiej. Ruch postaci Marii porównywał z ruchem postaci w rękopisach Wacława IV. Stąd wyprowadzał on późne datowanie dzieła na lata ok. 1380-1390. Bachmann pozostawała przy wpływach śląsko-pruskich Madonn na Lwach (z Lubieszewa i Łuczyny). Kutal bronił odwrotnego poglądu: „aparat formalny” rzeźby z Zahrażan prowadzi według niego z powrotem do Mistrza *Madonny Michelskiej*. Mniejszy wymiar postaci i większe wyrażenie ruchu w porównaniu z iluminacjami z lat 60. nie pozwalają jednak na datowanie rzeźby przed latami 70. XIV w. „W ujęciu materii, w wyrazistym esowatym ruchu, w rodzajowym ujęciu tematu, a także w pewnej mierze i w opracowaniu powierzchni” upatrywał Kutal pokrewieństwo z *Madonną* z Ratusza Staromiejskiego w Pradze (il. I.2.12. /2-3). Nie wykluczył on (1972, s. 75) „zbliżenia ze sztuką oficjalną” dworskiej pracowni katedry Św. Wita w Pradze. Homolka (1999, s. 60) analizował tu wpływ rzeźby parlerowskiej. Suckale (1993, s. 167) przesunął zaś powstanie *Madonny*

z Ratusza Staromiejskiego w Pradze przed 1356 r. i na podstawie rozwoju stylowego rzeźby niemieckiej zaliczył *Madonnę* z Zahrażan do pocz. lat 50. XIV w. Nawiązując do niego, Fajt (2004) podkreślił związki z *Madonną* z Ratusza Staromiejskiego w Pradze i przesunął datowanie na 1 poł. lat 60., ostatnio sytuowane latach 1355-1360 (Prague 2005, nr kat. 19, s. 148-149 (autor noty Julien Chapuis)). Po odkryciu *Madonny na Lwie* z Klosterneuburgu wydaje się, że *Madonna z Zahrażan* jest ostatecznym wyrazem przewartościowania stylowego formalizmu Mistrza Madonny Michelskiej, z korzyścią dla uwzględnienia cielesności postaci i skomplikowanych stosunków przestrzennych w rzeźbie. Związek tej stosunkowo delikatnej rzeźby o skomplikowanej sylwetce, rozprowadzającej ruch w dwóch kierunkach przestrzennych, w wyszukany sposób ukazującej dziewczęcą postać Marii, z mocną, o wiele bardziej statyczną i całkowicie okrytą *Madonną* z Ratusza Staromiejskiego wydaje się niewiarygodny. Porównywane miniatury pochodzą nawet z lat 60. (na inspirację niezwykłą pozą wskazuje Mszał Jana ze Środy, f. 192r, inicjał G ze św. Katarzyną, nr kat. I.4.5.). Kutał (1962) wywodził twarz *Madonny* z Zahrażan ze stylu popiersia Blanki z Valois w tryforium katedry Św. Wita w Pradze. Niezwykle uczesanie przypomina też popiersie Joanny Bawarskiej. /IH

I.2.12. /1 Fragment.

I.2.12. /2 *Madonna z Ratusza Staromiejskiego w Pradze, lata 60-te XIV w. (?), kamień, Praga, Muzeum hlavního města Prahy.*

I.2.12. /3 *Madonna z Ratusza Staromiejskiego w Pradze – fragment.*

I.2.13.

Madonna z Dzieciątkiem

Mistrz Madonny z Jawora, ok. 1350 r.

Rzeźba pełnoplastyczna, od tyłu drążona, piaskowiec (?), polichromia barokowa powtarzająca średniowieczną (?), 183 × 56 × 42 cm. Na podstawie wtórnie wykuta data 1497.

Jawor, kościół parafialny pw. św. Marcina Schultz 1870, s. 142 i n.; Wiese 1923, s. 28, 35 i n., 78; Wiese 1927, s. 160; Dobrowolski 1948, s. 85, 105; Kaczmarek 2005B, s. 152.

Madonna z Jawora należy do ważniejszych zachowanych śląskich rzeźb o tej tematyce z okresu środkowej trzeciej XIV stulecia. Za Wiesem, datującym ją na ok. 1370, podkreślano to w dawniejszej polskiej literaturze, nie dodając nic ponadto. Zaslugą tego badacza było też uznanie jej za dzieło tego samego mistrza, który wykonał figurę św. Marcina (?) w tymże kościele (nr kat. I.2.14). Mimo odmiennej tematyki ikonograficznej, zgodności w opracowaniu szczegółów fizjonomii oraz w ukształtowaniu poprzecznych fałdowań materii na korpuse i przy stopach nie pozostawiają w tym względzie wątpli-

wości. Do autorskich dzieł tego mistrza należy włączyć trzy znacznie gorzej zachowane figury kamienne z kościoła Św. Jadwigi w Bolkowie (*Maria z Dzieciątkiem* (il. I.2.13. /1), *św. Dorota*, *św. Katarzyna*). Całą grupę trzeba jednak datować wcześniej, a sugerowane przez Wiesego związki z praską rzeźbą parlerowską całkowicie odrzucić. Genezę stylu można wywodzić z tzw. warsztatów nadreńsko-palatinackich (Rottweil, Augsburg, Norymberga), czynnych od ok. 1330, a działających m.in. na zlecenia cesarskie. Na terenie Czech podobna do *Madonny Jaworskiej* w ponderacji i układzie szat była zaginiona figura *Madonny* z Jihlavy z ok. 1350. Rzeźba jaworska zawiera w sobie pewne cechy rozwinięte następnie w tzw. stylu Madonn na Lwach. Ze względu na rangę artystyczną rzeźb jaworskich oraz status Jawora jako książęcego miasta rezydencjonalnego można je śmiało uznać za powstałe w orbicie dworu Bolka II świdnicko-jaworskiego.

Nie wiemy nic o pierwotnym przeznaczeniu obu figur jaworskich. Obecny kościół pochodzi zasadniczo z czasów późniejszych niż figury. Można je z powodzeniem wyobrazić sobie jako przeznaczone do ustawienia na mensie ołtarzowej. Bliżej nieznanie działania dokumentuje data wykuta wtórnie na podstawie figury. Być może w ramach przemieszczeń nowożytnych usunięto obie rzeźby do ossuarium położonego w pobliżu kościoła, nieistniejącego obecnie. Wizytacja z 1677 r. wspomina bowiem o „zdobiących je, wyciosanych w kamieniu statuach”. Figurę *Madonny* wykorzystano jednak wnet (ok. 1700) w barokowej nastawie ołtarza kaplicy Mariackiej, gdzie znajduje się do dzisiaj. /RK

I.2.13. /1 *Madonna – fragment, ok. 1350, kamień, Bolków, kościół Św. Jadwigi.*

I.2.13. /2 *Madonna z Grupy Pokłonu Trzech Króli z kościoła w Św. Maurycego w Norymberdze – fragment, 1330/35, Norymberga, Germanisches Nationalmuseum; fot. wg Suckale 1993, il. 92.*

I.2.14.

Św. Marcin

Mistrz Madonny z Jawora, ok. 1350

Rzeźba pełnoplastyczna, od tyłu drążona, piaskowiec, 179 × 51 × 31,5 cm

Jawor, kościół parafialny pw. św. Marcina Schultz 1870, s. 142 i n.; Lutsch III, s. 403; Wiese 1923, s. 28, 35 i n., 81; Wiese 1927, s. 160, Kaczmarek 2005B, s. 152.

Figura błogosławiącego biskupa nie posiada żadnych atrybutów pozwalających na jednoznaczną identyfikację, lecz najpewniej mamy tu do czynienia z przedstawieniem św. Marcina, biskupa Tours i zarazem patrona jaworskiego kościoła. W lewą rękę figury włożony był pierwotnie pastorał, drewniany lub metalowy, później wymieniany. Początkowo figura funkcjonowała zapewne razem z posągami *Madonny* z tegoż kościoła (nr kat. I.2.13.)



I.2.13.



I.2.13. /1



I.2.13. /2



I.2.14.

aż do czasu umieszczenia go w barokowej nastawie ołtarzowej ok. 1700 r. Posąg biskupa przeniesiono jednak wtedy w pobliże ołtarza Mariackiego, gdzie znajdował się jeszcze w latach 20. XX w.; prawdopodobnie w latach 60. oczyszczono go z wtórnego pomalowania olejnego.

W pierwszych o niej wzmiankach rzeźba datowana była na czas od wczesnego XIV w. (Schultz) po ok. 1400 (Lutsch), następnie ok. 1370 (Wiese). Była jednak zawsze nieodmiennie wysoko oceniana. Figurę biskupa cechuje bardziej statyczna kompozycja ciała niż u *Madonny*, brak tu również dekoracyjnie wijących się, esowatych krawędzi szat. Wynika to jednak z przyjęcia odmiennego typu figuralnego właściwego dla tego tematu, braku potrzeby równoważenia ciężaru dziecka, jak u Marii, i charakteru szat biskupich. Zachowano tu natomiast analogiczny rytm fałd misowych o zróżnicowanej plastyczności i układ pionowych fałd dolnej partii. Odnośnie do dawnej funkcji rzeźby i jej genezy artystycznej por. *Madonnę* z Jawora (nr kat. I.2.13.). /RK

I.2.15.

Tronująca Madonna z Dzieciątkiem

Krąg Madonn na Lwach, ok. 1370

Drewno, 88,6 × 44 × 16 cm

Opole, Muzeum Śląska Opolskiego, nr inw.

MSO/S/494. W 2 poł. XIX w. ofiarowana

z kościoła w Sadowie (pow. lubliniecki) do

Bodzanowic (pow. oleski), od lat 20. XX w.

w rękach prywatnych w Nysie, następnie prawdopodobnie przekazana ponownie do Bodzanowic,

w 1958 r. odnaleziona tamże i przeniesiona do

miejscowego kościoła, od 1966 r. w zbiorach

Muzeum Śląska Opolskiego. Konserwowana

w 1888 r. (dorobienie lewego przedramienia Marii

oraz wykonanie polichromii) i w 1965 r. (usunięcie

efektów XIX-wiecznej konserwacji).

Braune – Wiese 1929, s. 19, il. 23; Wiese 1934A,

s. 16; Chrzanowski – Kornecki 1974, s. 78-80,

il. na s. 79; *Katalog zabytków* VII/10, s. 2, il. 46;

Kornecki 1970, s. 309-310, 370, il. 7.

Przedstawienie Madonny z Dzieciątkiem w typie ikonograficznym Madonny Tronującej. Wybitny przykład wczesnej rzeźby z kręgu Madonn na Lwach. Dzieciątko siedzi na prawym kolanie Marii, sięgając lewą rączką do jej głowy. Brak lewego przedramienia Marii i prawej rączki Dzieciątka. Postać Marii w kontrapoście. Forma charakterystyczna dla wczesnych przykładów kręgu Madonn na Lwach: całość traktowana dość płasko, reliefowo; partie szat opracowane miękko, o spiralnie układających się fałdach, twarze o wypukłych czołach i oczach, z rurkowato skręconymi puklami włosów. W literaturze przedmiotu zestawiana z *Madonną* z Kowalowic (nr. kat. I.2.25), Skarbimierza, z Piątku k. Łęczycy (proweniencji śląskiej) oraz z zaginioną *Madonną Tronującą* z Nysy, a w obrębie Górnego Śląska – z *Madonną* z Miasteczka. /JF

I.2.16.

Madonna z Hrádku k. Benešova

Czechy, 1360-1380

Drewno lipowe, tylna strona wydrążona łupinowo, na obwodzie wyrównana, późniejsza polichromia i złocenia, 71,5, × 52 × 27 cm.

Depozyt Arcybiskupstwa w Pradze, wcześniej w kościele parafialnym Św. Mateusza w Hrádku k. Benešova. W czasie restauracji (przed 1962 r.) odnowiono prawą nogę i oba ramiona Dzieciątka oraz skorygowano koronę Marii.

Opitz 1936, s. 26-27; Bachmann 1943, s. 70-74;

České umění gotické 1970, s. 132, nr kat. 157

(autor noty Albert Kutál); Kutál 1984, s. 234, 236;

Homolka 1999, s. 59.

Madonna z Hrádku, wraz ze starszą stylowo *Siedzącą Madonną* z Chebu i młodszymi siedzącymi Madonnami z Bečova i Konopiště, należy do najbardziej oryginalnych zabytków gotyckiej rzeźby w Czechach (o tej grupie ostatnio szczegółowo *Gotické sochařství* 1999, s. 298-329; autor noty Aleš Mudra). Opitz zwrócił uwagę na związki Madonn z Hrádku i z Bečova z czeską twórczością iluminatorską po cesarskiej koronacji Karola IV w Rzymie (1355), poddaną wpływom włoskim, a także z Madonnami autorstwa Nino Pisano. Kutál stwierdził wpływ rzeźby włoskiej i sztuki Mistrza Teodoryka. Skomplikowane sylwetki tych rzeźb warunkował gwałtownym ruchem postaci. Rodzajowe ujęcie tematu całkowicie zwyciężyło tu nad „ideą religijną”. „Dla radykalności tego naturalizmu, wieloma cechami przypominającego barok, z trudnością można znaleźć podobieństwo w europejskiej rzeźbie z tego okresu”. Ideę teologiczną rzeźby z Hrádku wystarczająco określają: ostentacyjna nagość Dzieciątka, pieszczonego pod brodą w matczynych objęciach (zob. *Madonna* z Králík, nr kat. I.2.8.), jego rozpostarte ramiona, przypominające gest oranta, a także skrzyżowane nóżki odwołujące do Ukrzyżowania. Homolka doszukał się związków *Madonny* z Hrádku z praską rzeźbą Parlerów. Dokonał analizy umieszczenia Dzieciątka nad swobodną nogą Marii, przy czym „cała kompozycja w górnej części ulega rotacyjnemu ruchowi”. Za rzeźbiarskie kamienne przeciwieństwo *Madonny* z Hrádku uznał on wspornik z Judaszem w kaplicy Św. Wacława w katedrze Św. Wita z 1366 lub 1367 r. Stąd wywodził, że *Madonna* z Hrádku „powstała już przed 1370 r., zapewne w pięcioleciu 1365-1370”. Jednakże rzeźbiarskie opracowanie wspornika mogło mieć miejsce najwcześniej ok. 1370 r. (Hlobil 2006A, s. 55, przyp. 157), a olbrzymią plastyczność, swobodny ruch draperii i skoncentrowanie akcji na aktualnym momencie *Madonna* z Hrádku dzieli przede wszystkim z popieraniem Mikołaja Holubca z tryforium praskiej katedry (koniec lat 70. XIV w.). Mimo tego, wcześniejsze datowanie nie jest wykluczone. Kutál (1970) przypuszczał (a w następnych badaniach najwyraźniej przyjęto za nim ten pogląd), że *Marii* z Hrádku brak



I.2.15.



I.2.16.



I.2.16. /4



I.2.16. /1



I.2.16. /2



I.2.16. /3



I.2.17.



I.2.17. /1



I.2.17. /2

prawej nogi. W rzeczywistości pozostaje ona „ukryta“, zgodnie z logiką ruchu całej postaci, za wysuniętą lewą nogą. W średniowieczu tak niezwykle motyw pojawia się także u *Siedzącej Madonny* z Bečova. Inspiracją dla niej było *Drzewo genealogiczne Luksemburgów* z końca lat 50. XIV w. na zamku Karlštejn (*Cesarz Henryk VII, Biskup Arnolfus*; por. il. I.2.16. /2), lub tamtejszy, namalowany krótko przed 1367 r., cykl na zamkowej klatce schodowej (przedstawienie Elektorów w *Cudzie św. Wojciecha na sejmie cesarstwa*; il. I.2.16. /3). Śląsko-pruskie siedzące Madonny nie przejęły tej dworskiej ekscentryczności. W kwestii dalszych ustaleń co do *Madonny* z Hrádku będzie można się wypowiedzieć po badaniach jej polichromii. /IH

Niedawne badanie RTG przy pomocy tomografii komputerowej pozwoliło odkryć dalsze znaczące ingerencje w pierwotną rzeźbę. Ze zdjęć wynika, że podczas jednej z renowacji odcięto część twarzową Marii i zastąpiono ją nową rzeźbą z innego drewna. Można sądzić, że drewno nowej części, tworzącej twarz od czoła po wierzchołek brody, charakteryzuje się odmienną strukturą i jest wyraźnie mniej uszkodzone przez czas i działanie kołatków (nie można było przeprowadzić bardziej szczegółowych badań). Na zdjęciach są widoczne także nowe uzupełnienia ramienia i nogi Dzieciątka oraz z lewej strony także części tronu za prawą nogą Marii. Uzupełniona twarz Marii wygląda bardzo przekonująco a pod jednolitą, nowszą polichromią i patyną trudno ją odróżnić od pierwotnej rzeźby. /AT

I.2.16. /1 Widok z tyłu.

I.2.16. /2 Św. Arnolfus, fragment Cyklu Luksemburskiego, tzw. *Kodeks Heildelberski*, 1574-1575, papier, Praga, Národní galerie.

I.2.16. /3 Cud św. Wacława na sejmie cesarstwa – elektorzy – fragment cyklu malarskiego na klatce schodowej w zamku Karlštejn, ok. 1360; fot. z archiwum Ivo Hlobila.

I.2.16./4. *Madonna ze zbiorów Schwartz’a*, ok. 1370, drewno polichromowane, New York, Metropolitan Museum of Art.

I.2.17.

Maria z Dzieciątkiem na półksiężycu

Śląsk, ok. 1375

Drewno lipowe, nikielne resztki polichromii, 117 × 39 × 19 cm

Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne.

Pochodzi z kościoła parafialnego w Strzeszowie (?), zakupiona do muzeum przed 1932 r.

Nowack 1932, s. 15; Białłowicz-Krygierowa 1968, s. 21 n; Urban 1973, s. 175; Białłowicz-Krygierowa 1981B, s. 105-106.

Dzieło interpretowane przez Białłowicz-Krygierową, jak zresztą większość rzeźb z kręgu Madonn na Lwach, jako obrazowy element nastawy ołtarzowej. Typowe dla tego kręgu ujęcie Marii z Dzieciątkiem zostało tutaj zmodyfikowane poprzez dodanie przedstawienia półksiężyca w formie maski lunarnej pod stopami Marii. Na podstawie drobniejszych analogii formalnych dzieło to było bezpośrednio związane z tak wzorcowymi prototypami grupy rzeźb związanych z tym warszatem, jak np. *Madonna* z Łukowa (il. I.2.17. /1), z Szymocina (il. I.2.17. /2) czy z Turowa (il. I.2.11. /2). Cechuje się ono jednak zarazem wyraźną monumentalnością i wewnętrznymi kontrastami formalnymi. Rozbudowana, masywna, plastyczna fałda w połowie wysokości figury tworzy tutaj zdecydowaną dominantę optyczną, zdecydowanie różną od linearnego, płaszczyznowego i delikatnego układu poły płaszcza rozpościerającego się na okrytych suknią nogach Marii. To m.in. właśnie tego typu różnicowanie, wraz ze swoistym pomnikowym charakterem figury, wzmacnianym poprzez wydatny kontrast postaci Marii, stało się podstawą do wiązania tego dzieła z wzorcowymi rzeźbami z kręgu praskiego i wiedeńskiego z lat 1360-1380, jak np. przede wszystkim *Madonna z Dzieciątkiem* z Ratusza Staromiejskiego w Pradze, powstała przed 1381 r. (w latach 60-tych?; il. I.2.12. /2), oraz *Madonna z Dzieciątkiem* w kaplicy Św. Eligiusza w katedrze wiedeńskiej. /MK

I.2.17. /1 *Madonna z Dzieciątkiem z Łukowa*, ok. 1360/70, drewno, Poznań, Muzeum Archidiecezjalne; fot. wg Białłowicz-Krygierowa 1968.
I.2.17. /2 *Madonna z Dzieciątkiem z Szymocina*, 1360-1370, drewno polichromowane, Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne.

I.2.18.

Madonna z Dzieciątkiem

Rzeźbiarz wykształcony w Pradze, ok. 1375-ok. 1380

Rzeźba pełnoplastyczna, piaskowiec z okolic Cieszyna, ślady wtórnych polichromii i złocień, 123 × 52 × 26 cm

Cieszyn, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, depozyt Urzędu Miejskiego, nr. inw. MC/DEP/580

Kwaśny 2002A, B; Hlobil 2002; Šrámek 2002; Bartlová 2003B; Schwarz 2004; Chojecka 2004, s. 71-74.

Rzeźbę rozpoznano jako gotycką i reprezentującą praską stylistykę parlerowską dopiero w 2000 r. Do tego czasu stała na kolumnie ustawionej na rynku cieszyńskim w 1844 r., na którą przeniesiono ją z terenu tamtejszego zamku. Wokół tej sensacyjnie odkrytej rzeźby zbudowano wnet praską wystawę Madonn parlerowskich w 2002 r. Przez odkrywczy-
nię określona jako dzieło bliskie twórczości samego Piotra Parlera (Kwaśny 2002A, B), została następ-
nie (Hlobil 2002B) uznana za przykład z wczesnego okresu działalności praskiej strzechy parlerowskiej z końca lat 60-tych. XIV w. Z uwagi na stwierdzo-
ne pochodzenie materiału z okolic Cieszyna przy-
jęto, że rzeźbiarz wykształcony w Pradze ściągnięty został w celu wykonania figury na cieszyński dwór ks. Przemka, pozostającego w służbach Karola IV. W recenzjach katalogu i wystawy podkreślano jed-
nak niższy poziom artystyczny tej rzeźby od zesta-
wianych z nią popiersi tryforyjnych oraz poddano w wątpliwość możliwość tak wczesnego czasu jej powstania. Tym niemniej duże znaczenie ma ukaza-
nie zupełnie nowej rzeźby, reprezentującej jeden ze składników stylu kształtowanego w strzesze katedry praskiej za czasów kierowania nią przez Piotra Parlera. Na jej przykładzie można zaobserwować, w jaki sposób następowało przejmowanie formowa-
nych tam wzorów przez rzeźbiarzy drugiego rzutu, ale bez wątpienia znajdujących warsztat praski z auto-
psji. Twórca zaangażowany na prowincji przez śląskiego księcia musiał przebywać w praskim warsztacie katedralnym w czasie trwania tam prac nad serią popiersi małżonek cesarskich (czyli najwcześniej od pocz. lat 70.), o czym świadczy bliskość ukształ-
towania twarzy popiersi i *Madonny*, a także nagrobków królewskich. Ponieważ najpewniej twarz Marii nie jest w tej figurze obcym wtrętem (cytatem), posiadamy w tym dziele przykład komponowania całej, stojącej figury kobiecej w stylistyce tego okre-
su strzechy praskiej. W kontekście twórczości auto-
ra *Madonny* należy widzieć także figurę nagrobną ks. Przemka w dawnym kościele Dominikanów w Cieszynie. /RK

I.2.19.

Maria z Dzieciątkiem

Wrocław, ok. 1380

Wapień polichromowany, złoto płatkowe, cyna (?). Rzeźba pełnoplascyczna, o szczegółowo opracowa-
nej partii tylnej, polichromia wielokrotnie odnawia-
na, ustalono pierwotną kolorystykę następujących elementów: suknia – srebrzysta, pokryta warstwą laserunkową w odcieniu zieleni butelkowej (na folii metalowej o składzie chemicznym wskazującym na przewagę cyny), podbicie płaszcza – niebieskie (azuryt), wierzch płaszcza – złoto prawdopodobnie laserowane na czerwono, włosy – złoto, laserowane

na brązowo, korona – złoto z laserowanymi na czerwono, zielono i niebiesko kaboszonami, 116,5 × 37 × 30 cm

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Śr. 157.

Pochodzi z kościoła Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu.

Burgemeister – Grundmann 1930-1934, T. 2, s. 28; Schmidt 1992, s. 277-278; Kaczmarek 1999B, s. 180-181; *Těšínská madona* 2002, s. 150-155 (autor noty Romuald Kaczmarek).

Rozwijające się od czasu wystawy w Kolonii w 1978 r. studia nad sztuką Parlerów włączyły figurę Marii w jej obręb. Badacze zgodni są co do genezy jej stylu, różnią się natomiast w kwestiach szczegółowych – autorstwa i chronologii.

Figura reprezentuje rzadki, ale znany parlerowski rzeźbie typ przedstawienia, ukazujący Marię w tzw. otwartym płaszczu. Styl Parlerów przejawia się tutaj w kanonie figuralnym, silnym akcentowaniu bryły, sposobie kształtowania draperii, typie fizjonomii. Mimo wygięcia linii ciała, figura pozostaje masywna, zwarta kompozycyjnie. W jej proporcjach domi-
nuje rozbudowana układem szat partia korpusu. Materia płaszcza sprawia wrażenie grubej i ciężkiej, a efekt ten uwypuklają rzeźbiarsko traktowane, szerokie fałdy. Bardzo „parlerowski” jest typ twarzy – pełnej, a przy tym owalnej w zarysie, z wysokim, wypukłym czołem, okrągłą „bródką”, szeroką dolną wargą. Analogiczne rysy mają kobiece twarze z tryforium w katedrze praskiej (ok. 1374-1378) i portalu św. Piotra w katedrze kolońskiej (ok. 1378-1381), ale tylko w tych ostatnich występują szczegóły, widoczne również w figurze Marii: „bródką” i dolna wargą zostały znacznie mocniej, niemal manierycznie, wyodrębnione, wargi otrzymały formę zbliżoną do sercowatej. Motywy te powtarza figura Marii z Dzieciątkiem z Vilich k. Bonn, łączona z kolońską strzechą Parlerów. Ponadto, rzeźby portalowe i obie figury maryjne mają wspólne elementy ornamentalne. Wydaje się więc, że i twórca omawianej rzeźby związany był ze środowiskiem kolońskim. Wszelkie kontrowersje w tej sprawie wyjaśnić powinna iden-
tyfikacja znaku kamieniarskiego pozostawionego przez artystę na cokole figury oraz ustalenie rodzaju wapienia (informacje, że jest to opoka, nie są poparte badaniami). /MK-R

I.2.20.

Tronująca Maria z Dzieciątkiem

Czechy (?) lub Śląsk (?), ok. 1390

Rzeźba przyścienna z tyłu drażona, drewno lipowe polichromowane, 95 × 46 × 31 cm
Poznań, Muzeum Narodowe, Galeria Sztuki Śred-
niowiecznej, nr inw. MNP P. 65. Pozyskana do poznańskiego muzeum pomiędzy 1939 a 1944 r., zapewne z terenów wschodniej Wielkopolski. Białłowicz-Krygierowa 1969, s. 406, il. 111; Sławska 1971, s. 10; Woźniński 1990B, s. 7; Pawłowicz 1997, s. 21-24; Wetesko 1997, s. 61, nr C7, il. 46.



I.2.18.



I.2.19.



I.2.20.



I.2.21.

Przypuszczalnie figura przynależała pierwotnie do struktury ołtarza baldachimowego. Ugruntowany z dawna schemat kompozycyjny tronującej Marii trzymającej małego Jezusa poddano tu procesowi dekoracyjnej stylizacji. Mięsiste fałdy płaszcza opracowano nadzwyczaj miękko i płynnie. Uwagę zwraca wyjątkowo smukła, sensualnie potraktowana sylwetka Madonny i jej piękna, subtelna twarz. Rzeźba stanowi odosobnione zjawisko w plastyce Wielkopolski, która w 2 poł. XIV w. pozostawała w sferze oddziaływań stylistycznych śląskiego nurtu tzw. kręgu Madonn na Lwach. Figura *Tronującej Madonny z Dzieciątkiem*, uważana dawniej za dzieło warsztatu wielkopolskiego powstałe ok. 1370 r. (Białłowicz-Krygierowa 1969, Sławska 1971, Wosiński 1990B), ostatnio ostrożnie uznawana jest za nieco późniejszy import z terenów Czech lub Śląska (Weteskó 1997). Pawłowicz (1997) zwróciła uwagę na cechy zapowiadające nadejście stylu miękkiego. Badaczka wskazywała głównie na przestrzenność figury, idealizowane oblicze Marii o regularnych rysach, wielostronne opracowanie umożliwiające ogląd rzeźby z różnych stron oraz układ draperii oddający efekt poruszenia, które to cechy rozwinąć mieli wkrótce twórcy Pięknych Madonn. Obserwacje te skłoniły autorkę do datowania rzeźby na okres bliski 1400 r. oraz uznania możliwości importu rzeźby do Wielkopolski. /AS

I.2.21.

Nieznana święta

Mistrz śląski, ok. 1380 r.

Drewno lipowe, brak nadgarstka prawej ręki i atrybutu w lewej ręce, w fałdach draperii pozostałości polichromii, 53,5 × 25 × 6 cm
Praga, Narodni galerie, nr inw. P 7922. Pochodzi „z prywatnej własności w Czechach Środkowych (region Příbram)“, zakupiona w 1986 r. w antykwariacie w Pradze. Konserwowana w 1987 (Karel Stádník). Niepublikowana.

Święta z koroną na głowie, w pozycji siedzącej, obrócona w lewo w szerokim profilowanym siedzisku z poduszką. Przez ramiona przerzucony obszerny płaszcz, na łonie założony z jednego boku na drugi, na piersiach szeroko rozarty. Labilna pozycja, stopy ustawione skośnie na różnej wysokości na wybrzuszonym podnóżku, lekko esowata krzywizna postaci i rytmicznie oraz dekoracyjne udrapowanie łączą naszą płaskorzeźbę z rozwiniętym stylem śląskich Madonn na Lwach. Na Śląsku podobnie ujęte płaskorzeźby, wraz ze szczegółowym opracowaniem draperii, powtarzają się często w przedstawieniach Koronowanej Marii – razem z siedzącym na przeciwko Chrystusem – wewnątrz ołtarzy szafiatych. Morawski wariant tej będącej pod wpływem Śląska ikonografii dokumentuje grupa rzeźbiarska *Koronacja Marii* zachowana w Rybi koło Stramberka (Kutal 1962, t. V). Płaskorzeźby siedzących świętych, które zdobiły wewnętrzne kwatery skrzydeł

ołtarzowych, zachowały się rzadko (Grabowo Królewskie, Pietrzwałd). Kształt korony z szerokimi ostro zakończonymi wypustkami jest czymś niezwykłym wśród rzeźb w stylu Madonn na Lwach. Narodni galerie w Pradze nabyła tę płaskorzeźbę jako dzieło stylowo porównywalne ze środkową rzeźbą retabulum ołtarzowego w Bąkowie, a w zakresie rysów twarzy i opracowania włosów z *Rycerzem* z wrocławskiego kościoła Św. Klary (Wrocław, Muzeum Narodowe, ok. 1380 r.). /IH

I.2.22.

Kielich mszalny

Wrocław, 2 poł. XIV w.

Srebro kute, odlewane, cyzelowane, częściowo

złocone, emalia, 22 × 12,5 cm

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. SZM 979.

Pochodzi z kościoła Św. Elżbiety we Wrocławiu.

Bericht 1912, s. 236, il. s. 237; *Dary i Nabytki* 1964, s. 76, poz. 261; *Nabytki i Dary* 1967, s. 39, poz. 3.

Kielich gotycki na dziesięciolistej stopie z ażurowym cokolikiem, zdobionej medalionami z symbolami Ewangelistów oraz sceną Ukrzyżowania. Nodus spłaszczony wirujący z pięcioma czworobocznymi guzami z literami składającymi się na napis *IESVS*. Stopa i trzon dekorowane emalią kobaltową. /EM

I.2.23.

Krzyż relikwiarzowy

Złotnik wrocławski pod wpływami czeskimi (praskimi?), koniec XIV w.

Srebro złocone, kute, repusowane, z partiami grawerowanymi i emaliowanymi, kameryzacja (szafiry, ametysty, granat czeski, szmaragd salzburski), szkło, wys. 69 cm (krzyż 45 × 34 cm, stopa 25,3 × 21,8 cm). Na stopie pruska punca kontrybucyjna z lat 1809-1812

Wrocław, kościół kolegiacki pw. Krzyża Świętego

Hintze – Masner 1911, s. 2-3; Fritz 1982, s. 229;

Szczepkowska-Naliwajek 1996, s. 215-216;

Regulska 2001, s. 27, 28, 77-78, 159-160;

Kaczmarek 2006.

Zapewne fundacja wrocławskiej kapituły kolegiaty świętokrzyskiej. Zawiera partykulę relikwii drzewa Krzyża Chrystusowego (w pojemniku centralnym). Pojemniki na relikwie w zakończeniach ramion krzyża w latach 30. XX w. zastąpione neobarokowymi główkami anielskimi. Ośmiodzielną stopa dekorowana stylizowaną, grawerowaną dekoracją roślinną liściasto-kwiatową w obramieniach maswerkowych. Sześcioboczny nodus kapliczkowy z ażurowymi oknami wypełnionymi resztkami zielonej, błękitnej i czarnej (?) emalii. Awers krzyża pokryty półplastycznie wykonaną winną latoroślą z winnymi gronami, wysadzany pierwotnymi kamie-



I.2.23.



I.2.22.

niami szlachebnymi. Pomiedzy ramionami krzyża plastyczne, wydatne kwiaty lilii. Zważywszy dużą ilość znanych ze źródeł XIV-wiecznych warsztatów złotniczych Wrocławia oraz ich przodującą na Śląsku rolę, przypuszczać można o powstaniu krzyża w warsztacie wrocławskim. Wskazywać może na to sięgnięcie przez twórcę do miejscowych tradycji złotniczych, co sugerują najbliższe terytorialnie analogie: pacyfikały z kościoła Benedyktynów w Lubomierzu (1374, obecnie Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne) i w kościele parafialnym w Pyskowicach (ok. 1375), ich kompozycja, sposób dekoracji stopy, nodus kapliczkowy, kształt krzyża. Równocześnie jednak wrocławski krzyż świętokrzyski zaliczyć już można do znakomitych przykładów złotniczych stylu pięknego o rodowodzie czeskim (praskim), takich jak ostensorium z herbem parterowskim w katedrze Św. Wita w Pradze (ok. 1380), a zwłaszcza współczesna naszemu krzyżowi świetna monstrancja sedlecka (koniec XIV w., Narodni galerie w Pradze). W tej ostatniej zwłaszcza znajdujemy wiele analogicznych motywów dekoracyjnych (stopa i sposób jej zdobienia, nodus kapliczkowy zwieńczony krenelażem, plastyczna ornamentyka roślinna, zwłaszcza lilie etc.). O ile zatem pacyfikał świętokrzyski nie jest importem z Pragi, to wykonany został we Wrocławiu, ale przez mistrza doskonale obeznanego z najnowszymi tendencjami w warsztatach złotniczych stolicy Czech. /JW



I.2.24. /1



I.2.24. /2



I.2.24. /3



I.2.24.

I.2.24.

Kielich fundacji Katarzyny Sterneep

Śląsk, 4 ćw. XIV w. /ok. 1400

Srebro złoczone, kute, repusowane, grawerowane, wys. 16 cm, przekrój stopy 10,7 cm. Inskrypcje: na stopie: *calix catarine uxors nicolai sterneep*, na trzonie: *AVE MA + RIA GRIA, IESVS* Namysłów, kościół parafialny pw. św. Piotra i św. Pawła Degen – Bleyl – Werbik – Focke 1939, s. 151; Chrzanowski – Kornecki 1974, s. 130; Samek 1988, s. 28; Chrzanowski 1995, s. 10; Regulska 2001, s. 133.

Kielich zaliczany do romanizujących dzieł śląskiego złotnictwa gotyckiego z 2 poł. XIV w., analogicznie m.in. do zaginionego ostatnio kielicha z Włoch k. Namysłowa (il. I/9) i kielicha z kościoła Św. Krzysztofa we Wrocławiu z pocz. XV w., zaginionego w 1945 r (il. I.2.24. /2). Elementem archaizującym jest np. stopa kielicha, opatrzona frontalnie usytuowanym okrągłym medalionem. Tego typu nawiązania do złotnictwa czasów romańskich pojawiają się w złotnictwie czeskim 1 poł. XIV w., np. w kielichu z Milevska (il. I.2.24. /3). Sam schemat sceny Ukrzyżowania na medalionie nawiązuje zaś do rozwiązań monumentalnej plastyki śląskiej z końca XIV w. Medalion ten tworzy wizualną analogię dla kształtu hostii, dekorowanej zazwyczaj właśnie przedstawieniem Ukrzyżowania. W ten sposób zdaje się on czysto obrazowo poświadczać nierozwalną łączność dwóch akcydensów Eucharystii –

chleba i wina. Na trzonie pojawia się zaś inskrypcja cytująca słowa wypowiedziane przez Archaniola Gabriela w trakcie Zwiastowania Marii. Jest ona dwuczęściowa, niejako obejmuje ona z dwóch stron plastyczny skręcony, późnogotycki już nodus z wystającymi romboidalnymi guzami, które zostały w typowy sposób opatrzone majuskułowymi literami tworzącymi razem imię Chrystusa. Nodus uzyskuje tutaj konsekwentnie rolę zwornika tematycznego, symbolicznie ukazującego moment Zwiastowania i samego Wcielenia Chrystusa. Inskrypcja fundacyjna umieszczona na stopie kielicha miała być więc postrzegana jako trwały nominalny znak intencji fundatorki co do obecności jej osoby w tak ważkim symbolicznym kontekście, każdorazowo aktualizowanym w ramach mszalnej celebracji. /MK

I.2.24. /1 Fragment.

I.2.24. /2 Kielich z kościoła Św. Krzysztofa we Wrocławiu, 2 poł. XIV w., zaginiony; fot. wg Gündel 1940.

I.2.24. /3 Kielich z Milevska, przed 1350, Tábor, Městské muzeum; fot. wg Parler 1978.

I.2.25.

Maria z Dzieciątkiem

Warsztat wrocławski?, 3 ćw. XIV w.

Drewno lipowe, polichromia olejna sprzed 1399 r. (przed 1666 r.?), ok. 160 × 50 × 30 cm Kowalowice k. Namysłowa, kościół parafialny Niepokalanego Poczęcia NMP



I.2.25.



I.2.26.

Visitationsberichte I, s. 490; Degen – Bleyl – Werbik – Focke 1939, s. 98; *Katalog zabytków* VII/7, s. 19; Kornecki 1970, s. 310, 375; Ziomecka 1990, s. 19-20, nr kat. 7.

Pochodzi zapewne z retabulum opisanego w 1666 r.: *Altare umicum cum presbyterio decenter ornatum, in eius medio status B. V., in lateribus s. Margarithae et s. Catharinae virginum, in alis vero parvae statuae 12 apostolorum*, na co wskazuje m.in. płaskie opracowanie tylnej strony rzeźby i jej hieratyczność. Nastawa taka byłaby zredukowaną wersją popularnego w tym czasie na Śląsku typu ołtarza z przedstawieniami Czterech Świętych Dziewic. Na jej związek z Wrocławiem pośrednio wskazuje położenie Kowalowic w Księstwie Wrocławskim. /BC

I.2.26.

Pietà

Pracownia wrocławska, ok. 1380

Rzeźba przyścienna, od tyłu wydrążona, drewno lipowe, zaprawa kredowo-klejowa, warstwy malarskie i złocenia wtórne, 117 × 72 × 30 cm. Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 156. Znajdziona w 1938 podczas remontu poaugustiańskiego kościoła pw. św. Doroty we Wrocławiu, pochodzi najpewniej z tej świątyni. Lossow 1939, s. 71-72, il. 43; Dutkiewicz 1949, s. 118, 154; Kornecki 1970, s. 319; Ziomecka 1990, s. 38-40, nr kat. 26, il. 21; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 215, nr kat. III/9, il. (autorka noty Anna Ziomecka).

Rzeźba ukazuje w sposób niezwykle sugestywny zmasakrowane – pokryte krwawiącymi ranami – ciało Chrystusa, podkreślając tym samym ludzki aspekt ofiary Zbawiciela w postaci tortur, upokorzenia i okrutnej śmierci, a równocześnie uzmysławiając ogrom bólu Matki Boskiej – *co-redemptrix*. Znamienna dla tego dzieła bezkompromisowość wizji, podobnie zresztą jak „schodkowy” układ ciała Chrystusa z bezwładnie opadającą ręką czy sposób podtrzymywania zwłok Syna przez Marię wywołują skojarzenia z monumentalnymi Pietami z Chebu (ok. 1340) i z Lubiąża (ok. 1350-1360), związanymi z mistycznym nurtem rozważań nad Męką Pańską. *Pietà* wrocławska, datowana na ok. 1380, reprezentuje typ przejściowy pomiędzy monumentalnymi Pietami „schodkowymi”, a młodszymi z okresu „pięknego stylu”. Zapowiedzią rozwiązań charakterystycznych dla tych drugich są – obok sposobu ukształtowania głowy, typu twarzy i gestu Marii składającej dłoń na piersi – pionowe kaskady i łyżkowate fałdy jej szat o dość mięsistych grzbietach oraz uformowane na kształt konchy maforium. Jak zauważyła Ziomecka (1990, 2003), typem głowy Marii i układem ocieniającego jej twarz maforium rzeźba z kościoła Św. Doroty bliska jest Pietom horyzontalnym z kościoła Św. Tomasza w Brnie z ok. 1385 (il. I.2.26. /1) i z kościo-

ła tyńskiego w Pradze z ok. 1390. Zdaniem badaczki, na Śląsku typ przejściowy reprezentują – poza *Pietą* wrocławską – rzeźby z Namysłowa (4 ćw. XIV w.; obecnie w Siemysłowie, zob. Białłowicz-Krygierowa 1981B, s. 80-81, nr kat. 648, ryc. 54), Zawady (koniec XIV w.; obecnie w Luboszytach), wskazane przez Korneckiego (1970), oraz ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu (nr inw. XI 31); o występowaniu w tym regionie typu horyzontalnego świadczą natomiast Piety z wrocławskiego kościoła Św. Marii Magdaleny (ok. 1380; zaginiona) czy Barkowa (koniec XIV w.). /BG-K

I.2.26. /1 *Pietà*, ok. 1385, kamień, Brno, kościół Św. Tomasza; fot. wg Kutal 1962.

I.2.27.

Madonna Šternberska

Naśladowca Mistrza Madonny Toruńskiej, 1390-1400

Wapień, tylna strona opracowana rzeźbiarsko, 84 × 37 × 18 cm. Napis: *Hen[ricus]* albo *Hen[us]*. Šternberk, parafia rzymskokatolicka. Pochodzi prawdopodobnie z klasztoru Kanoników Regularnych (Augustianów) w Šternberku. W przeszłości dokonano kilku zmian: w okresie późnego gotyku częściowo wyrównano stronę tylną, w baroku nieco odciśniono koronę Marii. Drobne uszkodzenia powierzchni, partie karnacji oryginalne, późnogotycka polichromia płaszcza Marii. Konserwowana w 1958 i 1998 r. (F. Sysel). Kutal 1958; *Parler* 1978, s. 687-688 (autor noty Jaromír Homolka); *Parler* 1980, s. 117-122 (autor noty Robert Suckale); Schmidt 1992, s. 206, 245, 291; *Od gotyku k renesanci* 1999, sv. III, nr kat. 167, s. 267-272 (autor noty Ivo Hlobil); *Prague* 2005, nr kat. 106, s. 256 (autorzy noty Robert Suckale, Jiří Fajt).

Madonna ze Šternberku, poprzez umieszczenie Dzieciątka nad wolną nogą Marii i swoją asymetryczną kompozycję, naśladowała przykład *Madonny Toruńskiej*, podobnie jak pokrewna, zapewne nieco młodsza i stworzona przez innego autora *Madonna Wrocławska* (nr kat. I.2.28.). Jako jedyna z zachowanych rzeźb szczytowej fazy stylu pięknego jest oznakowana prawdopodobnie sygnaturą. Kutal (1958) uważał nowo odkrytą Madonnę ze Šternberku za dzieło autora *Madonny Toruńskiej*, ewentualnie za pracę z jego pracowni. Schmidt (1992) zaliczył ją do twórczości co najmniej pod bezpośrednim wpływem Henryka Parlera (tj. Henryka Parlera z Gmünd). Homolka (1978) widział w niej pracę z pracowni Mistrza Madonny Toruńskiej, nie osiągnącej klasycznej równowagi i formalnej doskonałości rzeźby toruńskiej, którą uważa za własną pracę Piotra Parlera. Suckale (1980) interpretował symbolikę wyjątkowej *Madonny* ze Šternberku jako wskazującą na Mękę Chrystusa. Hlobil jako pierwszy zacytował ustalenie restauratora F. Sysla z 1958 r., mówiące



I.2.26. /1



I.2.27.



I.2.28.

o późnogotyckim charakterze czerwonej polichromii płaszcza Marii. Zwrócił uwagę, że napis z tyłu rzeźby, którego prawdziwość zweryfikował Sysel już w 1958 r., nie musi być odczytywany wyłącznie jako „henricus“ (*Gespräche* 1978, s. 44-49) ale także jako „Hen(us)“. Vítovský (2000, s. 194), który broni transkrypcji „He(rman)n“, przeoczył połączenie skrótu „us“ z ostatnią literą. Ostatnio Suckale i Fajt (2005) widzieli w *Madonnie* ze Šternberku wzmocnienie nowej emocjonalności i formy, wcześniej zaznaczonej w *Madonnie* z kościoła Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (Warszawa, Muzeum Narodowe; nr kat. I.2.19.), którą Suckale uważa za własnoręczną pracę Piotra Parlera. Obaj zakładają, że *Madonna* ze Šternberku powstała w kręgu pracowni praskiej katedry Św. Wita ok. 1390 r. /IH

I.2.27. /1 Fragment polichromii i sygnatury na tylnej stronie.

I.2.27. /2 Fragment.

I.2.28.

Piękna Madonna z Wrocławia

Śląsk lub Czechy, ok. 1390-1395

Opoka polichromowana, złoto płatkowe, wys. 113 cm

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Śr. 8.

Pochodzi z nieustalonego kościoła, prawdopodobnie wrocławskiego.

Clasen 1974, s. 47-50; Grossmann 1977, s. 231-264;

Schmidt 1992, s. 288-296; Kochanowska-Reiche 2003, s. 47-72.

Figura *Pięknej Madonny* z Wrocławia należy do pierwszorzędných przykładów stylu pięknego i jest kluczowym dziełem w grupie Pięknych Madonn. Decydują o tym jej wartości formalne, estetyczne i ideowe. Rzeźba opracowana została z równą starannością ze wszystkich stron. Ukazuje ona Marię w pełnej gracji pozie, zakomponowanej w kontraście. Linia jej ciała przybiera dekoracyjną esowatą formę, dzięki czemu masywna rzeźba sprawia wrażenie delikatnej i finezyjnej. Płaszcz zdobią miękko i przestrzennie kształtowane draperie z charakterystyczną diagonalną fałdą agraflową. Obfitość szaty nie zaburza plastyczności i budowy kryjącej się pod nią figury. Wyrafinowaniu kompozycji postaci odpowiada piękno i słodycz oblicza Marii. W pięknie cielesnym wyraża się doskonałość duchowa postaci. Matka kieruje ku Dzieciątku dłoń z jabłkiem, a ono kładzie na nim swą rączkę, jakby ociągając się z jego przyjęciem. Ta psychologiczna gra antycypuje Ofiarę Krzyża. Stąd zaduma na twarzy Marii i bojaźń Dzieciątka. Skłon głowy Marii, wyraz twarzy, delikatność widoczna w geście rąk uzewnętrzniają emocjonalną więź – czułość Matki dla Syna. Odczytanie pełnej symboliki przedstawienia uniemożliwia jednak brak pierwotnej polichromii, zachowanej jedynie w partii złoceń i podszewki płaszcza.

Madonna z Wrocławia przypisywana jest tradycyjnie – ze względu na pokrewieństwo typologiczne, koncepcję estetyczną i podobieństwo warsztatowe – Mistrzowi Pięknej Madonny z Torunia (z kościoła Św. Janów, zaginiona podczas II wojny światowej). Wraz z dwiema innymi Pięknymi Madonnami, wywodzonymi od figury toruńskiej (z Rheinisches Landesmuseum Bonn, nr inw. 16058, oraz z kaplicy zamku w Šternberku na Morawach, nr kat. I.2.27.) tworzy ona w literaturze przedmiotu jedną grupę. Mimo różnic kompozycyjnych, wszystkie te figury łączy umieszczenie figury Dzieciątka nad nogą odpoczywającą Marii oraz niesymetryczny układ draperii. Cechy te równocześnie odróżniają grupę *Madonny Toruńskiej* od figur Pięknych Madonn z terenu Czech i z rejonu Salzburga, wśród których wzorcowym dziełem jest *Piękna Madonna* z Czeskiego Krumlowa (Wien, Kunsthistorisches Museum, Dep. Prot. 1). Obie grupy mają jednakże wspólną genezę w czeskim stylu pięknym i posiadają wiele tożsamyh motywów.

Różnice w poziomie opracowania i koncepcji plastycznej *Madonny Wrocławskiej* i *Toruńskiej* sugerować by mogły (na korzyść tej drugiej), że figura śląska była wcześniejszą pracą mistrza, bądź, co jest bardziej uzasadnione, że jej twórca wywodził się z warsztatu Mistrza Madonny Toruńskiej. Przesłanką do określenia czasu powstania rzeźby na lata ok. 1390-1395 jest datowanie figury św. Agnieszki z portalu kościoła w Steyr (Styria), gdzie posłużono się analogicznym schematem kompozycyjnym. Otwartym pozostaje pytanie, czy figura *Madonny Wrocławskiej* powstała na Śląsku, czy w Czechach. /MK-R

I.2.28. /1 Widok z tyłu, stan przed 1945; fot. wg Wiese 1923.

I.2.29.

Chrystus Zmartwychwstały

Pracownia Mistrza Figur Apostołów, 2 tercja XIV w.

Rzeźba opracowana obustronnie, wewnątrz wydrążona, drewno lipowe, oklejone płótnem, zaprawa kredowo-klejowa, wzór na podszewce płaszcza wydobyty w gruncie, tempera, złoto płatkowe, 134 × 42 × 27 cm

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 125.

Pochodzi z kościoła parafialnego pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu.

Wiese 1923, s. 32, 40-41, 74, tabl. V, 2, 3; Braune – Wiese 1929, s. 14, nr kat. 10, il. 7; Kutal 1962, s. 21, 33, 34, 35; Ziomecka 1968, s. 36-37, nr kat. 5, il. 10; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 204-205, nr kat. III/2, il. (autorka noty Anna Ziomecka).

Rzeźba mogła pierwotnie według Braunego i Wiesego (1929) pełnić w kościele funkcję figury procesyjnej. Zdaniem autorki, niewykluczony jest jej związek z liturgią wielkanocną.



I.2.27. /1



I.2.27. /2



I.2.28. /1



I.2.29.



I.2.29. /1



I.2.29. /2



I.2.30.

Wiese (1923) połączył Chrystusa z zespołem figur Apostołów i św. Marii Magdaleny oraz z rzeźbą *Madonny na Lwie* z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. Równocześnie podkreślił związki rzeźby ze sztuką czeską. W charakterystycznym, zdaniem badacza, sposobie opracowania jej odwrócił dostrzegł analogie z wrocławską i z czeskimi Pięknymi Madonnami, z figurami św. Piotra i św. Pawła z ołtarza złotników wrocławskich (por. nr kat. I.2.43.), a także z rzeźbami Matki Boskiej i św. Jana Ewangelisty z *Grupy Ukrzyżowania* z kaplicy rodziny Dumlosych w kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu (por. nr kat. I.2.32.). Powiązań ze sztuką czeską dopatrzył się także w deseniach zdobiących szatę Chrystusa, który uznał – mimo pewnych różnic – za zbliżony do wzoru na płaszczu Heroda na awersie prawego skrzydła retabulum z Opawy. Kutał (1962) wskazał na podobieństwa łączące rzeźbę z figurami Chrystusa Zmartwychwstałego z kościoła w Zálezlicach k. Mělníka (typ twarzy, układ szat, postawa, gest; il. I.2.29. /1), Ukrzyżowanego z kościoła Św. Jerzego w Opawie (typ głowy; il. I.2.29. /2) i *Salwatora* w zbiorach Słazkiego zemskego muzeum w Opawie (sposób kształtowania szat).

Jeśli chodzi o autorstwo i czas powstania rzeźby, Braune i Wiese przypisali ją pracowni Mistrza Figur Apostołów i datowali – podobnie jak figury ze wspomnianego zespołu apostołów i św. Marii Magdaleny – na 2 tercję XIV w. Ziomecka (2003) podkreśliła bliski związek rzeźby z najstarszymi z figur Apostołów, wyraźnie czytelny przy porównaniu omawianej rzeźby z figurami Chrystusa Zmartwychwstałego z Maniowa Wielkiego (il. I.2.40. /1), Madonn na Lwie z wrocławskiego kościoła Św. Marii Magdaleny (nr kat. I.2.7.) i z okolic Namysłowa, czy z rzeźbami poliptryku z Bąkowa. /BG-K

I.2.29. /1 Chrystus Zmartwychwstały, 3 ćw. XIV w., drewno polichromowane, Zálezlice k. Mělníka, kościół paraf.; fot. wg Kutał 1962.

I.2.29. /2 Głowa Chrystusa – fragment rzeźby Chrystusa Ukrzyżowanego, ok. 1370, drewno polichromowane, Opawa, kościół Św. Jerzego.

I.2.30.

Święta Anna Samotrzc

Warsztat śląski (krąg Madonn na Lwach), korpus rzeźby ok. 1390, rzeźba Dzieciątka XVII/XVIII w. Drewno polichromowane, 88 × 40 × 17 cm Katowice, Muzeum Archidiecezjalne, nr inw. MAKt 2. Pochodzi z drewnianego kościoła Św. Wawrzyńca w Knurowie, w latach 1929-1980 jako depozyt Kurii Diecezjalnej w Katowicach w zbiorach Muzeum Śląskiego. Konserwowana w latach 1996-1997 (J. Szczepanik-Łukasiewicz). Dobrowolski 1937, s. 508, tabl. 11; Białowicz-Krygierowa 1978, s. 63; *Zbiory Muzeum Archidiecezjalnego* 1995, s. 23, 129; Szczepanik-Łukasiewicz 1997; Maniurka 1997, s. 48, 73, 203.

Postać świętej Anny siedzącej na ławie, w hieratycznej postawie matrony, ma charakter pierwszoplanowy i stanowi oś kompozycji rzeźbiarskiej. Dla towarzyszących wyobrażeniu świętej postaci, Jezusa siedzącego na kolanach i Marii obejmowanej prawą ręką, rzeźbiarska forma Anny stanowi rodzaj tronu. Wszystkie elementy kompozycji plastycznej służą podkreśleniu roli, jaką odegrała św. Anna w Dziele Zbawienia ze względu na osobę Jezusa. Jest ona ogniwem kończącym długi ciąg pokoleń Drzewa Jessego i w niektórych sformułowaniach plastycznych tego tematu wraz z Marią tak jest przedstawiana. Jezus wtedy znajduje się na osi jako kwiat drzewa, którego dwa rozchylone konary to Anna i Maria.

Zaliczane do typu Madonn na Lwach wyobrażenie św. Anny Samotrzc z Knurowa posiada swoje najbliższe analogie w przedstawieniach Świętej znajdujących się w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu i w Muzeum Ziemi Żywieckiej w Żywcu. W zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach analogię dla tego typu formy plastycznej stanowi figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Miasteczka, datowana na ok. 1380 r. Według ustaleń Szablowskiego i Białowicz-Krygierowej, rzeźby te należą do najwcześniejszych dzieł plastyki śląskiej i datowane są na ok. 1380. Wyprzedzają one realizacje malarskie tego tematu i są najstarszym zachowanym śladem kultu św. Anny na Śląsku. Pochodzą z czasów, kiedy kult św. Anny na tym terenie był już w fazie rozwoju, co dokumentują kalendarze liturgiczne: karmelitański, z 1312 r. i franciszkański, z 1263 r. Związek *Św. Anny* z Knurowa z kręgiem Madonn na Lwach ustalili Wiese i Dobrowolski. *Św. Anna* z Knurowa ma charakter rzeźby przysciennej. Jej rozłożystość, płaska forma i reliefowość to wyróżniające cechy rzeźb zaliczanych do kręgu Madonn na Lwach. Pojawiający się na twarzy św. Anny i Marii archaiczny uśmiech, rurkowate formy włosów, festonowy układ draperii, stanowią kolejne cechy tego typu rzeźby średniowiecznej. Ze względu na płaską formę i wydrążenie rzeźby od strony zaplecza można sądzić, iż mogła ona służyć jako wypełnienie środkowej części nastawy ołtarzowej. /HP

I.2.31.

Św. Anna Samotrzc

Nieznany malarz z artystycznego środowiska Pragi, koniec XIV w.

Drewno, tempera, złoto płatkowe, zaprawa kredowo-klejowa, kontury rysunku ryte w zaprawie, ornamenty na krawędziach obrazu, nimby i korona wykonane techniką radełkowo-puncową, pięć desek świerkowych w układzie pionowym, oklejonych płótnem, 119 × 88 × 1,5-2 cm (wys. i szer. w świetle ramy). Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 221. Obraz pochodzi z klasztoru Karmelitów w Strzegomiu, ufundowanego w 1382 przez króla Czech Wacława IV dla sprowadzonych z Pragi



I.2.31.



I.2.31. /1



I.2.31. /2

zakonników. Jako przedstawienie patronki matki Wacława IV, Anny świdnickiej (zm. 1362), mógł być darem królewskim z okazji erekcji klasztoru. Pierwotnie pełnił zapewne funkcję tablicy środkowej retabulum ołtarzowego. Charakter jego zniszczeń świadczy, że był niegdyś przedmiotem ożywionego kultu. Ernst 1912, s. 15-16, il. XX; Dobrowolski 1936, s. 141-142, il.; Troche 1938, s. 108-112, il.; Kal 1986, s. 65-72; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 217-220, nr kat. III/13, il. (autorka noty Anna Ziomecka).

Obraz reprezentuje ukształtowany w 2 poł. XIII w. wariant ikonograficzny przedstawienia św. Anny z jej córką i wnukiem, w którym tronująca Anna trzyma na kolanach dziewczęcą Marię z Dzieciątkiem na rękach. Według Kal (1986) przedsta-

wienie wyrażając w sposób symboliczny idee: Niepokalanego Poczęcia, Wcielenia, Pasji i Odkupienia, akcentuje szczególną rolę św. Anny w dziele Zbawienia świata. Trzymana przez Jezusa sosułka (owinięta w szmatkę makówka z pokarmem-papką) – znana zarówno ze sztuki czeskiej, jak i śląskiej – w połączeniu ze szczygłem jest symbolem pokarmu eucharystycznego, stanowi zapowiedź Męki Chrystusa, jego Ofiary i Zmartwychwstania. O pasyjnej wymowie obrazu przesądza też posłużenie się w przedstawieniu Matki i Dziecka typem *Eleusa*. Dzieło, datowane na okres od 4 ćw. XIV w. do ok. 1400, przez większość badaczy wiązane było z malarstwem czeskim z kręgu Mistrza z Trzeboni (m.in. Ernst 1912, Kal 1986; il. I.2.31. /1). Niektórzy badacze widzieli w nim także wpływy burgundzko-flamandzkie (np. Dobrowolski 1936 i Kal 1986; il. I.2.31. /2), inni – śląskie (m.in. Troche 1938). Ziomecka (2003) jako miejsce powstania dzieła wskazała Pragę i jej międzynarodowe środowisko artystyczne skupione wokół dworu Wacława IV, co zdaniem badaczki wyjaśniałoby syntezę zawartych w obrazie elementów czesko-śląskich i franko-flamandzkich, czytelną w typach fizjonomicznych, we wzajemnych relacjach postaci i scenerii architektonicznej oraz w chłodnym, wyrafinowanym kolorystyce dzieła. /BG-K

I.2.31. /1 Święte: Katarzyna, Magdalena, Małgorzata – kwaterna Ołtarza z Trzeboni, ok. 1380, drewno, tempera, Praga, Národní galerie.
I.2.31. /2 André Beauneveu (?), Tronująca Madonna, Très Belles Heures de Notre Dame, ok. 1390, Bruksela, Bibliothèque Royale; fot. wg Meiss 1969.

I.2.32.

Grupa Ukrzyżowania z kaplicy rodziny Dumłose

Wrocław lub Praga, ok. 1400-1410

Drewno polichromowane, złoto płatkowe, figura Chrystusa: 104,5 × 98 × 26 cm, figura Marii: 85 × 31 × 20,5 cm, figura Jana: 85,5 × 31,5 × 22 cm
 Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Śr. 6/a-c.
 Pochodzi z kaplicy rodziny Dumłose w kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu.
 Braune-Wiese 1929, s. 24-25; Clasen 1974, s. 110-118, 202; *Mistr Tjýnské kalvárie* 1990 s. 28-30 (autor noty Jan Chlíbec); Bartlová 2004A, s. 65-74, 133.

Dla kościoła Św. Elżbiety, będącej świątynią wrocławskiego patrycjatu, powstała grupa wybitnych rzeźb w stylu pięknym, mających ponadregionalną rangę. Należy do nich m.in. *Piękna Pietà* (zaginiona w czasie II wojny światowej), drewniana *Piękna Madonna* (Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 122), *Grupa Ukrzyżowania* z kaplicy Dumłoskich. Przeważa pogląd Wiesego, nieznacznie później modyfikowany, że dzieła te reprezentują wczesną fazę stylu pięknego w tym regionie. Figury z kaplicy Dumłoskich łączone są z 1 lub 2 dekadą XV w.



I.2.32.



I.2.32. /1



I.2.32. /2



I.2.32. /3



I.2.32. /4

Najwcześniejszą datę, ok. 1400, zaproponował współcześnie Chlíbec.

Figury Ukrzyżowanego, Marii i Jana pod względem formalnym ściśle odpowiadają rzeźbom czeskiego stylu pięknego, kształtującym charakter tego stylu w pocz. XV w (il. I.2.32. /3). Przesądza o tym układ kompozycyjny postaci, dobór motywów draperii i sposób ich opracowania. Innym decydującym kryterium jest wyraz estetyczny dzieła i typ ekspresji. Na tle wspólnych dla zjawiska cech bardzo wyraźnie rysują się indywidualne rysy warsztatowe, wśród nich schemat szat o drobnych, rytmicznie zakomponowanych fałdach. Uwagę zwracają piękne w proporcjach ciała z uwypuklonymi podziałami anatomicznymi.

Twórcy *Grupy Ukrzyżowania* tradycyjnie przypisuje się też wykonanie drewnianej figury Pięknego Madonny i rzeźby św. Biskupa, też pochodzącej z kościoła Św. Elżbiety (nr kat. I.2.33.).

Bezsporne jest wykształcenie Mistrza Ukrzyżowania z kaplicy Dumlosych w środowisku czeskim i łączenie go z praskim Mistrzem Kalwarii Tyńskiej, dzieła będącego praską analogią wrocławskiej grupy (il. I.2.32. /4). Jednakże ściśle pokrewieństwo grupy wrocławskiej ograniczyć należy tylko do niektórych rzeźb, przypisywanych przez czeskich badaczy praskiemu mistrzowi.

Nieuzasadnione jest natomiast proponowane ostatnio przez czeskich autorów datowanie *Kalwarii* Tyńskiej na rok 1439, na podstawie (nie istniejącego już) dokumentu z tegoż roku, poświadczającego jedynie *terminus ante quem* dla daty powstania tego dzieła. Kalwaria wrocławska mogłaby – ich zdaniem – powstać ok. 1440 r. Pomijając problem pierwszeństwa, tak późne datowanie głównych dzieł warsztatu, a jeszcze późniejsze wtórnych, nie da się pogodzić ze zjawiskami artystycznymi występującymi w sztuce Europy Środkowej w tym okresie. /MK-R

I.2.32. /1 Maria – fragment, stan przed 1945;

fot. wg Wiese 1923.

I.2.32. /2 Chrystus – fragment, stan przed 1945;

fot. wg Wiese 1923.

I.2.32. /3 Chrystus Ukrzyżowany z katedry Św. Wita w Pradze, pocz. XV w., drewno polichromowane, Praga, Národní galerie, nr inw. V 292.

I.2.32. /4 Kalwaria – fragment, pocz. XV w., drewno polichromowane, Praga, kościół NMP przed Tynem.

I.2.33.

Św. Biskup

Mistrz Kalwarii Tyńskiej, ok. 1400

Rzeźba opracowana obustronnie, wewnątrz wydrążona, drewno lipowe, zaprawa kredowo-klejowa, tempera, złoto płatkowe, 143 × 45 × 34 cm Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 136.

Rzeźba pochodzi z kościoła parafialnego pw. św. Elżbiety we Wrocławiu. Jej dawne usytuowanie w obrębie świątyni nie jest znane. Obustronne

opracowanie figury może wskazywać, że pierwotnie była ona elementem retabulum baldachimowego.

Wiese 1923, s. 43, 81, tabl. XXXIV, 2, 3, 4;

Ziomecka 1968, s. 54, nr kat. 16, il. 21; Kutal – Homolka 1970, s. 147, nr kat. 171, il. I; (autor noty Jaromír Homolka); *Mistr Týnské kalvárie* 1990, s. 30-31, nr kat. 3, il. 3 (autor noty Jan Chlíbec); Bartlová 2004A, s. 68-71, il. 33, 34.

Badacze zajmujący się dziełem (m.in. Wiese (1923), Homolka (1970)) zgodnie podkreślali jego bliski związek artystyczny z datowaną na lata 1380-1390 rzeźbą biskupa, znaną w literaturze jako *Święty Mikołaj* z Vyššego Brodu, pochodzącą z kościoła parafialnego pw. św. Mikołaja w Rožmberku, a w XVII w. przeniesioną do wysobrodzkiej galerii klasztornej (il. I.2.33. /1). Homolka uznał figurę z wrocławskiego kościoła Św. Elżbiety za replikę wysobrodzkiego przedstawienia św. Mikołaja. Czas powstania rzeźby wrocławskiej badacze określali różnie, najczęściej jednak od ok. 1400 do ok. 1420. Wiese uznał figurę za dzieło Mistrza Ukrzyżowania z kaplicy Dumlosych. Ziomecka (1968) wskazała na związek pracowni wspomnianego Mistrza z Pragą, czego najlepszym dowodem według niej jest *Ukrzyżowanie* tęczowe z tamtejszego kościoła tyńskiego. Naukowcy czescy, widząc w tej właśnie grupie najważniejsze dzieło rzeźbiarza, będącego zarazem twórcą wrocławskiego *Ukrzyżowania* z kaplicy Dumlosych, określili go mianem Mistrza Kalwarii Tyńskiej (zob. *Mistr Týnské kalvárie* 1990). Chlíbec, przypisując Mistrzowi wrocławską rzeźbę biskupa, uznał ją za wczesne dzieło artysty. Jako cechy wiążące ją z późniejszymi pracami rzeźbiarza, m.in. z figurą św. Jana Ewangelisty ze stworzonej – według badacza – po 1410 *Kalwarii Tyńskiej*, wskazał analogiczny kanon postaci, podobny typ twarzy, zbliżony układ draperii z misowatymi fałdami i długimi bocznymi kaskadami. Bartlová stawiając dyskusyjną hipotezę o powstaniu tyńskiego *Ukrzyżowania* w 1439 r. (Bartlová 2004A, s. 23-36; por. Chlíbec 2005, s. 179-183), przesunęła datowanie rzeźby biskupa na ok. 1430. /BG-K

I.2.33. /1 Święty Mikołaj z Vyššego Brodu, 1380-

1390, drewno polichromowane, Praga, Národní galerie.

I.2.34.

Chrystus Ukrzyżowany ze Św. Jana pod Skałą

Mistrz Kalwarii Tyńskiej, ok. 1440 r. lub po tej dacie Drewno lipowe, obrobione na odwrociu, pierwotnie polichromowane, wys. 103 cm Św. Jan pod Skałą, parafia rzymskokatolicka, depozyt w: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště pro střední Čechy v Praze – státní hrad Karlštejn

Frömlová – Štěpánek, 1980, nr kat. 8; *Mistr Týnské kalvárie* 1990, s. 40-41, nr kat. 8 (autor noty Jan Chlíbec; bibl.); Bartlová 2004A, s. 52-56.



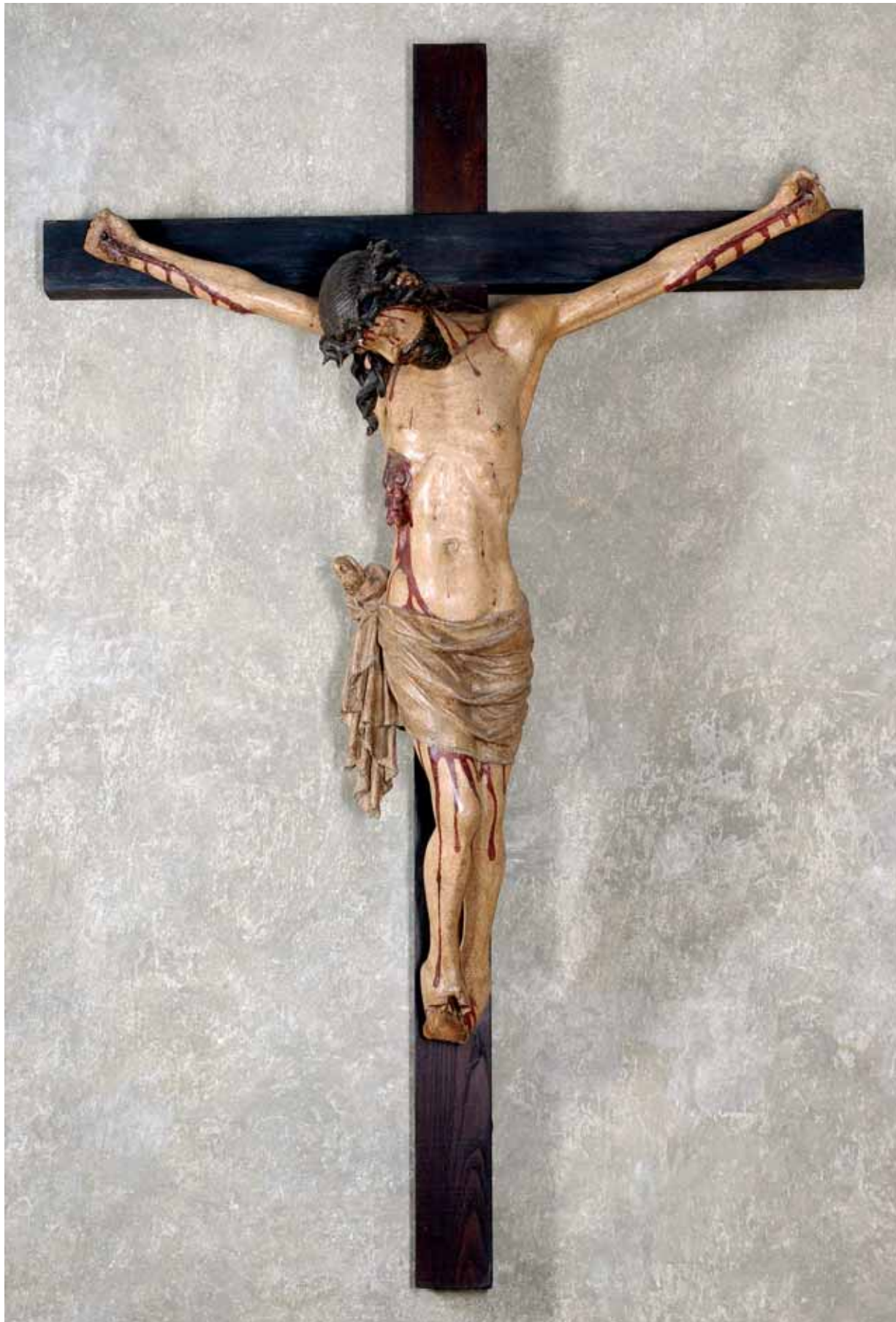
I.2.33. /1



I.2.33.



I.2.34. /1



I.2.34.

Chrystus Ukrzyżowany ze Św. Jana pod Skałą to jeden z pięciu samodzielnych krucyfiksów z Pragi i okolic, pochodzących z produkcji najznakomitszej pracowni rzeźbiarskiej w Czechach prowadzonej przez anonimowego Mistrza Kalwarii Tyńskiej w 2 ćw. XV w., które zachowały się do dziś. Przy większych zamówieniach w pracowni Mistrzowi musieli prawdopodobnie pomagać także współpracownicy, jednak dokładne rozróżnienie ich pracy od prac Mistrza metodologicznie chyba nie jest możliwe. To samo dotyczy wysiłków historyków sztuki starających się prześledzić w serii krucyfiksów chronologiczny szereg „rozwoju” formy. Pięć krucyfiksów, tak samo jak monumentalne warianty *Kalwarii Tyńskiej* zachowane w kilkunastu miejscach na Śląsku, dowodzi wielkiej popularności tej sztuki w tamtych czasach. Być może pierwotnie krucyfiksy tworzyły centrum grup rzeźbiarskich Kalwarii, zbliżonych do monumentalnego dzieła z praskiego kościoła Przed Tynem, od której rzeźbiarz otrzymał swoje zastępcze imię. Mogły także stanowić samodzielne wyposażenie ołtarzy.

Ukrzyżowany ze Św. Jana pod Skałą, wraz z krucyfiksem *Kalwarii Dumlosz* z Wrocławia (nr kat. I.2.32.), swą formą są najbliższe podstawowemu dziełu, które dało imię anonimowemu twórcy i jego pracowni. To w nim zatem możemy dobrze zaobserwować sposób, w jaki rzeźbiarz przetworzył tradycję stylu pięknego końca XIV w. i czasów około 1400 r., która jest udokumentowana tylko postaciami Chrystusa w grupach rzeźbiarskich typu Pietà, ale nie zachowanymi krucyfiksami. Przy wyjątkowej znajomości anatomii autor przesuwając liniarną stylizację jego rzeźb Ukrzyżowanego w kierunku wzmocnienia dramatyczności, podczas gdy podkreślanie śladów krwi, a zwłaszcza dodanie plastycznych gron krwi pod Raną w Boku, wzmacnia znaczenie sakralnego Ciała i Krwi Chrystusa dla teologii utrakwistycznej i praktyki religijnej.

Dla zamknięcia kwestii datowania warto się zatrzymać na jedynej znanej dacie w dziele Mistrza Kalwarii Tyńskiej – na 1439 r., kiedy to ukończono i osadzono wielką *Kalwarię* w kościele Przed Tynem. Szczególny charakter tych czasów, trwających niecałe trzydzieści lat – od objęcia rządów przez cesarza Zygmunta w 1436 r. do zerwania ugody kompaktatów praskich przez papieża w 1462 r. – jest jak dotąd stosunkowo słabo zbadany. Praktykę religijną (odmiennie od życia politycznego) charakteryzowała szeroka wzajemna tolerancja Kościołów rzymskiego (katolickiego) i czeskiego (utrakwistycznego). Spadkobiercy husytów sami siebie nazywali Kościołem powszechnym albo katolickim, a sztuki wizualne służyły im jako środek legitymizacji prawa do uprawnionego a zarazem niezależnego włączenia się w tradycyjną społeczność Kościoła. Wizualne upostaciowanie Ukrzyżowanego należy uważać za minimum obowiązującego liturgicznego wyposażenia wnętrza świątyni, jakie ustanawiały oba kościoły w okresie ugody kompaktatów praskich. O konkretnym fundatorze krucyfiksu ze Św. Jana pod Skałą możemy jedynie spekulować.

Konwent Benedyktynów w Ostrovie k. Davli, niegdyś jeden z najbardziej znaczących klasztorów w Czechach, w 1437 r. odnawiał kościół swego probostwa w Św. Janie pod Skałą na koszt Oldřicha Zajíca z Hazmburku. Jeżeli przyjąć, że krucyfiks jest wynikiem prac restauracyjnych, to byłoby to upostaciowanie wprowadzenia w życie ugody kompaktatowej: zamówienia na dzieła plastyczne koncentrują się wokół odnawiania i rozbudowy świątyń oraz wyposażania ich wnętrza po latach obrazoburstwa i wojen. /MB

I.2.34./1 *Fragment.*

I.2.35.

Św. Katarzyna

Śląsk, ok. 1400

Wapień polichromowany, 86,4 × 23 × 31,5 cm
Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Śr. 457
Braune-Wiese 1929, s. 24; Kutal 1971, s. 123;
Clasen 1974, s. 52-54; *Parler* 1978, s. 503
(autorka noty Anna Ziomecka); *Duchowość i cielesność* 2005, s. 58 (autorka noty Małgorzata Kochanowska-Reiche).

Figura św. Katarzyny należy do wybitnych dzieł stylu pięknego i jest przykładem przeniesienia cech Pięknych Madonn na przedstawienia świętych niewiast. Powtarza ona właściwy im kanon figuralny, sposób wyrażania gestów, typ idealizowanego oblicza, bogactwo i plastykę układu draperii, a także znamieny dla nich nastrój liryzmu. Szaty, a zwłaszcza obfity płaszcz, zdobią bogate mięsiste fałdy, które miękko układają się wokół ciała, a po bokach tworzą dekoracyjne, meandryczne kaskady. Linia ciała i forma szat współgrają ze sobą, tworząc wizerunek emanujący elegancją i wykwiutnością. Całościowa kompozycja draperii uwypukla plastyczność kryjącej się pod nimi postaci, której budowa anatomiczna odpowiada realistycznemu obrazowi. W wizerunku tym nastąpiło harmonijne połączenie elementów dwóch odmiennych sposobów obrazowania – realistycznego i idealistycznego.

Figura św. Katarzyny pochodzi z Dolnego Śląska, nie jest jednak znane miejsce, dla którego została wykonana. Klasa artystyczna oraz cechy stylistyczne wskazują, że jej genezę łączyć należy z oddziaływaniem tradycji rzeźbiarskiej mistrzów „klasycznych” Pięknych Madonn i datować nie później niż na 1400 r. Powstała ona niewątpliwie w jednym z warsztatów, które na terenie Śląska pozostawiły po sobie kilka znakomitych dzieł, a wśród nich *Piękną Madonnę* z Wrocławia (nr kat. I.2.28.). Nie ma wątpliwości, że ich twórcy zdobyli swoje zawodowe wykształcenie w wiodącym wówczas środowisku czeskim, bądź nawet sami z Czech się wywodzili. *Św. Katarzyna* ze Śląska ma swój czeski odpowiednik w figurze tej samej świętej z kościoła Św. Jakuba w Jihlavie, która datowana jest na 1402 r. i wiązana z kręgiem mistrza *Pięknej Madonny*



I.2.35.



I.2.35. /1



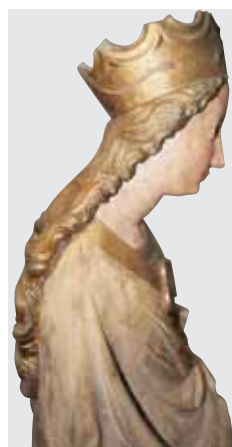
I.2.36.



I.2.36. /1



I.2.36. /2



I.2.36. /3

wanym do dziś wsporniku w stylu pięknym. Według analizy pośrednich źródeł pisemnych, pochodzi ona z 1402 r. (Clasen 1974). Ze względu na typowe cechy stylowe – typ głowy, wąskie ramiona, wyraźne esowate wygięcie ciała, kompozycję szeroko zmarszczonej draperii, kształt cokołu itd. – uważa się ją za pracę Mistrza Madonny Krumlowskiej, prawdopodobnie tylko o nieco niższym poziomie wykonania (Kutal 1962). Homolka (1978) zwrócił uwagę na paralelę z kształtem późnych prac architektonicznych Piotra Parlera (kaplica Wszystkich Świętych, południowa wieża katedry Św. Wita w Pradze). Jihlavską rzeźbę pod względem bliskości ikonograficznej i stylowej porównać można z nieco mniejszą, umieszczoną na naturalistycznie ujętym cokole i w ogólnym wyrazie nie ujętą tak wzniosło śląską *Św. Katarzyną* (prawdopodobnie pochodzącą z klasztoru Cystersów w Lubiążu na Śląsku, nr kat. I.2.35.). Kutal uważał za najbardziej prawdopodobne, że w przypadku śląskiej rzeźby chodzi o nieco starszą pracę Mistrza Madonny Toruńskiej z okresu przed 1400 r. i że obie rzeźby poprzedzał wspólny starszy wariant przedstawienia Świętej. Clasen uważał, że są to prace jednego autora. Schmidt (1992), który analizował odmienną tych prac pod względem ich autorstwa i czasu powstania, zakładał powstanie śląskiej *Św. Katarzyny* w 1 poł. lat 90. XIV w. Na przeszkodzie niezbędnego rozstrzygnięcia tych interpretacji stoją komplikacje związane z trudnym do zweryfikowania problemem identyfikacji Mistrza Madonny Toruńskiej (Piotr Parler?) i Mistrza Madonny Krumlowskiej (Wacław Parler, Jan Parler?). /IH

I.2.36. /1 Widok z tyłu.

I.2.36. /2 Widok z boku – fragment.

I.2.36. /3 Widok z boku – fragment.

I.2.37.

Kielich mszalny

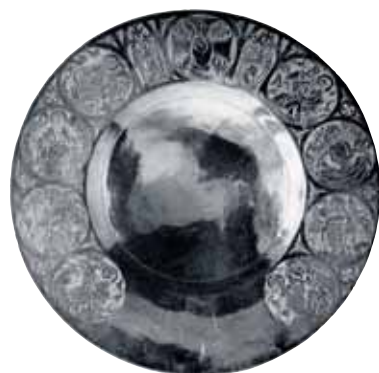
Złotnik ziebicki Klaus (?), ok. 1420-1425

Srebro złożone, kute i repusowane, elementy odlewane i grawerowane, emalia, wys. 24,2 cm, średnica stopy 14,4 cm, średnica czary 11,6 cm. Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne, nr inw. 403. Pierwotnie zapewne w kościele opackim Cystersów pw. NMP w Henrykowie, w lub po 1707 r. przeniesiony do leśnej kaplicy odpustowej Św. Anny w Muszkowicach k. Henrykowa. W 1902 r. przekazany do Erzdiözesanmuseum Breslau. Lutsch II, s. 80; Bretschneider 1938, *passim*; Gündel 1940, s. 23; Fritz 1982, s. 263; Regulska 2001, s. 50-52, 131-132.

Poprzez swoją kompozycję, kielich znakomicie nawiązuje do rzeźbiarskich kanonów stylu pięknego, gdzie stopa zdaje się odpowiadać masywnym, ciężkim fałdom szat postaci, nodus – dworskiemu gestowi rąk, czara – wysubtelnionym obliczom postaci. Tych cech nie ma żadne z dzieł przywoły-



I.2.37. /1



I.2.37. /3



I.2.37. /2

z Czeskiego Krumlowa (nr kat. I.2.36.). Obie rzeźby łączy analogiczny schemat kompozycyjny, różnią się jednak cechami warsztatowymi. /MK-R

I.2.35. /1 Fragment.

I.2.36.

Św. Katarzyna

Mistrz Madonny Krumlowskiej, 1402 (?) Kamień, tylna strona opracowana rzeźbiarsko, wys. 116 cm. Brak występow korony, nadgarstka lewej ręki, palca prawej ręki, czubka prawej nogi i miecza; złocenia i polichromia pierwotne. Jihlava, kościół parafialny Św. Jakuba. Konserwowana w 2000 r. (R. Surma). Kutal 1962, s. 91, 95-96; Clasen 1974, s. 62-65; Parler 1978, s. 688 (autor noty Jaromír Homolka); Schmidt 1992, szczeg. s. 234-237; *Od gotyki k renesanci* 1999, sv. II, nr kat. 126, s. 273 (autorka noty Kaliopi Chamonikola), tu bibl.

Rzeźba z Jihlavy reprezentuje szczytową fazę czeskiego stylu pięknego. Pierwotnie stała w kościele parafialnym Św. Jakuba w Jihlavie, pod sklepieniem, na zachodniej kolumnie nawy północnej, na zachod-



I.2.37.



I.2.38.



I.2.39.



I.2.38. /1



I.2.39. /1

wanych dawniej jako analogie: kielichy z katedry w Bratysławie i fary w Görlitz czy krzyże relikwiarzowe z Lubomierza i w kolegiacie Krzyża Św. we Wrocławiu (nr kat. I.2.23.), co może skłaniać do rewizji proponowanego dotąd datowania (koniec XIV w. lub ok. 1400 r.). Także motywy figuralne kielicha i tworzącej z nim komplet pateny, zaginionej w 1945 r. (il. I.2.37. /3) noszą znamiona stylu pięknego; ta konwencja podlega tu jednak pewnemu zeszytnieniu, a drapowanie szat postaci w dolnych partiach tworzy jakby postumenty, co skłania do uznania dzieła za powstałe w schyłkowej fazie stylu, chyba nie później niż około 1430 r. (walki husyckie). Najwcześniej dla tego okresu charakterystyczne są też schodkowe szczytiki siedzisk postaci na stopie kielicha (np. szafa tryptyku z Gierczyna z ok. 1440-1450 r., obecnie Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI-346). Brak bliskich analogii uniemożliwia atrybucję – tę sytuację mogłoby tłumaczyć związanie kielicha i pateny z ziebickim złotnikiem Klausem (Nicolaus) upamiętnionym w henrykowski nekrologu, żadne dzieła tego artysty nie są jednak znane. W bardzo rozbudowanym programie ikonograficznym kielicha i pateny brak motywów swoistych, nawet takich, które wyraźnie łączyłyby się z pobożnością cysterską. Nie upoważnia to jednak do wiązania zabytków z mecenatem książąt ziebickich, dla których wspomniany złotnik pracował, mimo, iż na pocz. XV w. relacje miejscowego dworu z opactwem były bardzo dobre. Co najwyżej tłumaczą one formę dzieła, w swym wykwintnym charakterze sytuującego się w sferze oddziaływania sztuki dworskiej. Szczególnie efektowny „kapliczny” nodus, poprzez wysunięcie ujętych pinaklami „fasadek” z figurkami świętych, niejako absorbuje przestrzeń wokół kielicha, a dzięki profuzji elementów wertykalnych akcentuje ruch wznoszący, niejako przeciwstawiając się optycznie ciężkiej stopie. W ten sposób złotnik uzyskał efekt harmonii formy kielicha z jego funkcją ujawniającą się w akcie Podniesienia w czasie Eucharystii. /BC

I.2.37. /1 Fragment.

I.2.37. /2 Fragment.

I.2.37. /3 Patena z Muszkowic, ok. 1400, zaginiona; fot. wg Gündel 1940.

I.2.38.

Pietà

Warsztat wrocławski lub świdnicki (?), ok. 1390-1400 (1399?)

Wapień polichromowany (wtórnie), wys. ok. 200 cm. Opatrzona wtórnie (w 2 poł. XVII w.?) inskrypcją: *origo huius 1499 imaginus est* Świdnica, katedra (pierwotnie kościół farny) Św. Stanisława i Św. Wacława Lutsch II, s. 205; Wiese 1923, s. 11; Hanulanka 1973, s. 68-70; Clasen 1974, s. 213.

W licznej grupie pięknych Piet wyodrębnia się grupa rzeźb nacechowana liryzmem, spokojem czy nawet stanem emocjonalnej koncentracji Marii na trzymanym ciele martwego Syna. Udrapowanie szat jest w tych dziełach na ogół drobne, z predylekcją do stosowania zespołów fałd paralelnych, co dodatkowo „rozmiękcza” ogólny nastrój tych dzieł. Dotychczasowe badania, tropiąc pokrewieństwa między nimi, uwypuklały rolę związków warsztatowych, nie uwzględniając wszakże możliwości oddziaływania jednego z tych zabytków lub innego, nieznanego nam, jako przedstawienia kultowego o szczególnej, może ponadregionalnej randze. Mogła to być rzeźba w którejś z rzymskich świątyń, co tłumaczyłoby powszechność typu w całej niemal Europie. Nie można wszakże wykluczyć roli regionalnych „kopi” takiej cudownej rzeźby w modyfikowaniu „wzorca”. Większość z takich Piet cechuje skrzyżowanie rąk martwego Chrystusa, np. *Piety* w Düsseldorfie (kościół Św. Lamberta), w Iglawie (kościół Św. Ignacego), w Jenie (Stadtmuseum), w Kolonii (kościół Św. Kolumby), w Krakowie (kościół Św. Barbary), w Lubljanie (Narodna galerija), w Maastricht (Onze Lieve Vrouw Kerk), w Magdeburgu (katedra), w Marburgu (kościół Św. Elżbiety), z Ołomuńca (Státní zamek w Šternberku) i czeska *Pietà* w Sankt Petersburgu (Ermitaż) oraz w Wenecji (San Giovanni Bragora) czy Weronie (San Zeno), poza tym liczne dobrej klasy przykłady śląskie, gdzie za lokalny pierwowzór uznawano *Pietę* z kościoła Św. Elżbiety we Wrocławiu (zaginiona) z 1384 r. (il. I.2.38. /1), a za jej „kopie” rzeźby w Domachowie (nr kat. I.5.19.), Kowalowicach, Miejsu (zaginiona), Miłoszycach k. Wrocławia, w Stoszowicach k. Dzierżoniowa, Szalejowie Górnym (nr kat. I.5.20.), Wrocławiu-Ołtaszynie (nr kat. I.5.22.). Na tym tle odmiennie prezentuje się okazała *Pietà* z kościoła augustiańskiego we Wrocławiu (nr kat. I.5.18.) i uznawana za jej naśladownictwo *Pietà* świdnicka. Od wymienionych różni je gest opuszczonej bezwładnie prawej ręki Jezusa, co przybrało szczególnie ostentacyjną formę w rzeźbie świdnickiej. Czyni to całą kompozycję bardziej otwartą do widza, ku któremu dodatkowo kieruje swoje spojrzenie Maria. Samo opuszczenie ręki skutkuje jednocześnie ekspozycją jednej z Rana Zbawiciela. Rzeźba przemawia zatem jakby dwoma akordami o zgoła przeciwnym wyrazie: z jednej strony jest to Rana Jezusa – dalekie plastyczne echo pobożności mistycznej XIV w. z jej atencją do akcentowania bólu fizycznego, z drugiej – twarz Marii, przenosząca na widza głębię duchowego, psychicznego cierpienia Matki. Skalę oddziaływania rzeźby zapewne zwiększała naturalna wielkość obu postaci. Jeśli była to rzeźba ołtarzowa, funkcjonowała w kontekście scen i przedstawień dopełniających jej wymowę i nastrój. Jakaś zmiana w funkcjonowaniu *Piety* musiała zajść w 1499 r. – może sprawiono dla niej wówczas nową nastawę ołtarzową, bo chyba tylko to uzasadniałoby pojawienie się inskrypcji mówiącej o wykonaniu wówczas dzieła. Możliwe też, że w dobie baroku „powtórzono” starszy napis, w którym widniały cyfry 1399, a nie 1499 – byłby to

możliwy do przyjęcia rok wykonania rzeźby. Kwestię mogłyby naświetlić badania technologiczne, które należy w tym przypadku bezwzględnie postuluować. Wiele można by też było sobie obiecywać po poszerzeniu wiedzy na temat religijności mieszczan świdnickich ok. 1400 r. czy liturgii mszalnej tutejszej fary. Jak na razie problemem pozostaje ustalenie pełnej listy patrociniów z górą trzydziestu ołtarzy, jakie mieścił ok. 1400 r. główny kościół Świdnicy. Warto odnotować, że 16 III 1386 r. biskup zatwierdził mieszczańską fundację ołtarza dla bractwa Bożego Ciała (ołtarz pod tym wezwaniem wzmiankowano także w 1396, 1412, 1414 i 1420 r. oraz później) – może to dla niej wykonano kilka lub kilkanaście lat potem nastawę, w której mieściła się kamienna *Pietà*. Jej typologiczny i stylistyczny związek z rzeźbą z kościoła augustiańskiego we Wrocławiu mógłby tłumaczyć się kontaktami personalnymi: 20 IV 1386 r. papież Urban pisał do opata wrocławskich kanoników regularnych św. Augustyna w sprawie wprowadzenia na probostwo świdnickie Johanna Stabilmicza. Późniejsze zapisy czynszów dla ołtarzy miały miejsce w 1387, 1389, 1390, 1394, 1395 i 1396 r. Fundacji jakiegoś nowego ołtarza dokonano tu w 1400 r., a w 1395 i 1396 r. notowano ołtarz NMP, Św. Mikołaja, Św. Szymona i Św. Judy, w 1403 i 1412 – Niepokalanego Poczęcia NMP. Wydaje się jednak, że przedstawienie typu *Pietà* winno być łączone raczej z ołtarzami dedykowanymi Chrystusowi, a nie Marii. W przedstawieniach tych ciało Jezusa nie pełni bowiem roli dopełniającej postać Matki. To ono jest przez Nią prezentowane widzom. Maria pełni tu rolę istotnego, ale jednak tylko medium. „Podmiotem” tego typu kompozycji pozostaje Chrystus, mimo iż martwy, ewokujący boleść Matki, a w dalszej kolejności – także współcierpiącego widza. /BC

I.2.38. /1 Pietà z kościoła Św. Elżbiety we Wrocławiu, 1384, drewno polichromowane, zaginiona; fot. wg Wiese 1923.

I.2.39.

Figura św. Barbary

Wrocław, ok. 1410-1420

Drewno polichromowane, złoto płatkowe, polichromia w przewadze nieoryginalna, powtarza jednak pierwotną kolorystykę, 129 × 39 × 33 cm Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Śr. 109. Pochodzi z kościoła Św. Elżbiety we Wrocławiu, według tradycji przeniesiona do jego wnętrza z kaplicy rodziny Krappe przed jej rozbiórką w 1839 r.

Lutsch I, s. 232; Wiese 1923, s. 81; Braune – Wiese 1929, s. 26; Burgemeister – Grundmann 1930-1934, Bd. I, T. 2, s. 98; Clasen 1974, s. 110, 202.

Zgodnie z estetyką stylu pięknego, pełnoplastyczny wizerunek świętej uzewnętrznia doskonałość jej urody – piękno oblicza, grację postaci, zakompo-

nowanej według zasady zbliżonej do kontrapostu. Okrywająca ją szata układa się w bogate, dekoracyjne fałdy. Zastosowany został rzadki wariant kontrapostu, w którym ręka obciążona (tu podtrzymująca wieżę, atrybut świętej) znajduje się nie, jak zazwyczaj, po stronie nogi dźwigającej ciężar ciała, lecz odpoczywającej (tak jak np. w figurze Pięknej Madonny z Wrocławia, nr kat. I.2.28.). Układ szat powtarza natomiast dominujący w sztuce czeskiej i śląskiej tzw. układ symetryczny. Na przedzie występują zróżnicowane wielkością i głębokością formy łukowate, po bokach – meandrycznie spływające kaskady fałd. W kompozycji figury św. Barbary rozpoznać można mocno już jednak przekształcony wariant wywodzący się od figury Madonny z Pilzna. Trudno natomiast w odniesieniu do innych śląskich zabytków wskazać powiązania warsztatowe twórcy figury. Wyróżnia się ona poziomem na tle przeciętnej, lokalnej produkcji artystycznej. Szczegółowe cechy stylistyczne – sposób zakomponowania szat wokół ciała, opracowanie rzeźbiarskie draperii, ich plastyczność oraz przejrzystość, nie posługujący się schematycznymi liniami rysunek fałd stanowią przesłankę do datowania figury nie później niż na 2 dekadę XV w. Analogiczne cechy w sztuce czeskiej reprezentują m.in. figury Marii z Dzieciątkiem z Droužetic czy z kościoła w Údlice, datowane ok. 1410 r.

Przynależność figury do wyposażenia kościoła Św. Elżbiety nie może być pominięta w rozważaniach nad genezą stylu jej twórcy. Dla świątyni tej ok. 1400 r. ufundowane zostały bowiem pierwszorzędnej klasy rzeźby – *Grupa Ukrzyżowania* z kaplicy rodziny Dumlose (nr kat. I.2.32.), drewniana figura Marii z Dzieciątkiem w typie Pięknej Madonny, a być może i sama *Piękna Madonna* z Wrocławia. Niektóre z występujących w nich motywów kompozycyjnych odnajdujemy w figurze św. Barbary. /MK-R

I.2.39. /1 Widok z tyłu, stan przed 1945; fot. wg Wiese 1923.

I.2.40.

Chrystus Zmartwychwstały

Śląsk, ok. 1400

Drewno polichromowane, 103 × 34 × 27 cm Brzeg, Muzeum Piastów Śląskich, nr inw. I-231. Pochodzi z kościoła w Czepielowicach k. Brzegu, do 1945 r. w Stadtmuseum w zamku piastowskim w Brzegu, następnie w Muzeum Piastowskim tamże, od 1962 w Muzeum Piastów Śląskich. Kornecki 1970, s. 325; Chrzanowski – Kornecki 1974, s. 88; *Sztuka śląska XV-XVIII w.* 1990, s. 20.

Pod względem stylistycznym rzeźba zestawiana z klasycznymi przykładami czesko-śląskiej redakcji stylu Pięknych Madonn i w związku z tym dość wcześnie datowana. W postaci Chrystusa, cechującej się zauważalną elegancją pozy i delikatnym kontra-



I.2.40.



I.2.40. /1

I.2.40. /2

I.2.40. /3



I.2.41.



I.2.42.

postem, widoczny jest zdecydowany kontrast ciała i szaty, tworzony poprzez zestawienie nagiego torsu i masywnej centralnej poły płaszcza z widoczną ciemniejszą podszewką. Owa falista linia górnej poziomej krawędzi płaszcza ma konkretną rolę – wizualnie akcentuje ona gest błogosławieństwa wykonywany prawą ręką przez Chrystusa. Pierwotne proporcje i statyka postaci są dzisiaj jednak zachowane poprzez brak drzewca z proporcem Zmartwychwstania, trzymanego niegdyś przez Chrystusa w lewej ręce. Figura ta była zapewne wykorzystywana w trakcie celebracji liturgii wielkanocnej, na co wskazuje nie tylko jej temat, ale i stosunkowo małe wymiary. W poranek wielkanocny figury w tym typie ustawiane były na ołtarzu na znak dokonanego Zmartwychwstania. Zastępowały one tym samym figury martwego Chrystusa ukazywane od Wielkiego Piątku do Wielkiej Nocy w Grobie Świętym i tworzyły tym samym nowy liturgiczny charakter wizualnej obecności. Niekiedy te same rzeźby służyły następnie po kilkudziesięciu dniach do ilustracji aktu Wniebowstąpienia Chrystusa w ramach rozbudowanej inscenizacji, w trakcie której wciągane były one na specjalnych linach do góry poprzez otwór w kościelnym sklepieniu symbolizującym Niebiańską Jerozolimę. Warto wspomnieć, iż omawiana rzeźba jest jedną z nielicznych średniowiecznych figur tego typu na Śląsku (zob. rzeźbę z kościoła Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (nr kat. I.2.29.), rzeźby z Maniowa Wielkiego, Świnia i Kwieciszowa (il. I.2.40. /1-3), czy dużo późniejszą rzeźbę z 1470-1480 w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, nr inw. XI-387; por. też czeską figurę z ok. 1410-1420 r. w Stadtmuseum w Miśni, nr inw. 760 (Ho 5)). /MK

I.2.40. /1 Chrystus Zmartwychwstały z Maniowa Wielkiego, ok. 1400, drewno polichromowane, Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne; fot. wg Degen 1965.
I.2.40. /2 Chrystus Zmartwychwstały ze Świnia, pocz. XV w., drewno polichromowane, Wrocław-Muchobór Wielki, kościół Św. Michała; fot. wg Degen 1965.
I.2.40. /3 Chrystus Zmartwychwstały, pocz. XV w., drewno polichromowane, Stary Zamek-Kwieciszów, kościół Św. Stanisława; fot. wg Degen 1965.

I.2.41.

Popiersie relikwiarzowe świętej

Mistrz wrocławski, ok. 1430

Rzeźba pełnoplastyczna, wewnątrz wydrążona, na piersiach wycięty romboidalny otwór relikwiarzowy, drewno lipowe, zaprawa kredowo-klejowa, na chuście puncowany w gruncie wzór karbkowy, tempera, srebro płatkowe, miejscami laserowane, 45 × 36 × 27 cm

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 345.

Pochodzi z kościoła parafialnego pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu.

Wiese 1923, s. 50-51, 84-85, 97; Burgemeister – Grundmann 1930 – 1934, T. 2, s. 31; Ziomecka 1968, s. 56-57; Ziomecka 1990, s. 43-44, nr kat.

29.3; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 254, nr kat. III/39, il. (autorka noty Bożena Guldán-Klamecka).

Popiersie ukazuje nieznaną świętą z chuście na głowie. W literaturze przedmiotu omawiane było zazwyczaj wraz z trzema innymi hermami relikwiarzowymi: nieznaną świętą w koronie, diakona z tonsurą i nieznanego brodatego świętego, pochodzącymi z tej samej świątyni. Wiese (1923) uznał interesujące nas popiersie świętej w chuście na głowie, podobnie jak herme brodatego świętego, za dzieło śląskie, stworzone ok. 1400, wzorowane na dwóch pozostałych relikwiarzach z kościoła Św. Marii Magdaleny. Te ostatnie określił natomiast jako wcześniejsze stylistycznie prace kolońskie. Równocześnie zwrócił uwagę na analogie łączące, jego zdaniem, popiersie świętej w chuście z dziełami pracowni Mistrza Ukrzyżowania z kaplicy Dumlosych. Burgemeister i Grundmann (1933) przesunęli datowanie hermy świętej na ok. 1450, stawiając hipotezę o jej związkach stylistycznych z dziełami pracowni poliptryku legnickiego z 1466. Ziomecka początkowo (1968) określała czas powstania popiersia na lata 1420-1430 i przypisywała je Mistrzowi Ukrzyżowania z kaplicy Dumlosych. Następnie (1990) opracowując cztery popiersia z kościoła Św. Marii Magdaleny zwróciła uwagę na odrębny, indywidualny charakter każdego z relikwiarzy. Ich zespół uznała za przypadkowy zbiór rzeźb o tej samej funkcji. Zmieniła też atrybucję i uściśliła datowanie hermy świętej w chuście na głowie, określając ją jako dzieło rzeźbiarza wrocławskiego z ok. 1430. /BG-K

I.2.42.

Maria z Dzieciątkiem

Śląsk, ok. 1410

Drewno lipowe, polichromowane, wys. 130 cm, szer. 36 cm

Opole, Wyższe Seminarium Duchowne (po przeniesieniu Wyższego Seminarium Duchownego z Nysy do Opola wystawiona w kaplicy seminaryjnej w Opolu).

Katalog zabytków VII/9, s. 91, il. 244; Kęłbowski 1972, s. 101; Chrzanowski – Kornecki 1974, s. 85-86.

Maria w koronie trzyma na rękach nagie Dzieciątko Jezus, tak jak gdyby chciała je prezentować wier-nym. Sylwetka Matki Boskiej tworzy zarys lekkiego kontrapostu z wysuniętą prawą nogą oraz głową przechyloną w lewo i lekko do przodu w kierunku Dzieciątka. Delikatną piękną twarz Marii, otoczoną falistymi włosami, cechuje liryczne i melancholijne spojrzenie. Jej pochylona do przodu głowa, osadzona na wygiętej szyi, ukazuje krągłe wygolone czoło. Zdobi ją korona z wysokimi sterczynami w kształcie kwiatów. Strój Madonny składa się z sukni i nieco krótszego płaszcza, który na przodzie układa się w jedną dużą półkolistą fałdę pod Dzieciątkiem i nieco niżej w następne dwie ostro załamane

w kształt litery V. Ciężkie draperie płaszcza Marii zwisają z lewego ramienia, tworząc kaskadę lejątych fałdów. Płaszcz na całej postaci gnie się w szerokich miękkich układach. Z wąskich ramion Madonny opada on w pięknie ukształtowanych draperiach na pofałdowaną suknię widoczną w dolnej części rzeźby. Dzieciątko Jezus prawą rączką sięga pieszczotliwie podbródka Marii, a lewą trzyma się krawędzi Jej płaszcza, co tworzy oryginalne ułożenie Jego postaci względem Matki. /PPM

I.2.43.

Św. Piotr i Św. Paweł

Pracownia wrocławska, pocz. XV w.

Rzeźby pełnoplastyczne, wewnątrz wydrążone, drewno lipowe, zaprawa kredowo-klejowa, warstwy malarskie, złoto płatkowe, srebro płatkowe laserowane, *Św. Piotr*: 138 × 48 × 36, *Św. Paweł*: 140 × 48 × 37,5

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Śr. 452/1, 2. Zarówno pochodzenie, jak i pierwotna funkcja rzeźb nie są znane. W 1473 figury wkomponowane zostały w ufundowaną przez wrocławskich złotników nastawę ołtarza głównego ich kaplicy cechowej w kościele parafialnym pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu – w dwukondygnacyjny baldachimowy poliptyk Chrystusa Boleściwego, Św. Piotra i Św. Pawła. Ustawione w środkowej części dolnej strefy poliptyku, towarzyszyły tam pochodzącemu być może z pierwszego retabulum złotników kamiennemu posagowi Chrystusa Boleściwego, wiązanemu z fundacją Hensila z Kłodzka i jego żony Kathariny z 1398. Semrau 1907, s. 80; Wiese 1923, s. 42, 50, 84, tabl. XLIX; Clasen 1974, s. 107-109, 202, il. 212; Wozniński 1990A, s. 95-96; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 40, il. 19, s. 281-296, nr kat. III/60 b, c, il. 60 b, c (autorka noty Bożena Guldán-Klamecka).

Mimo tego, że retabulum złotników wrocławskich, którego elementem były omawiane rzeźby, od 2 poł. XIX w. cieszyło się dużym zainteresowaniem badaczy, omawianym rzeźbom nie poświęcili oni jak dotąd większej uwagi. Semrau (1907) uznał je za dzieła pracowni śląskiej, stworzone nieco później niż posąg Chrystusa Boleściwego, z którym zostały zestawione. Wiese (1923) datował figury na ok. 1400. Zwrócił uwagę na podobieństwa stylistyczne łączące je z rzeźbami św. Piotra i św. Pawła z Görlitz. Clasen (1974) dostrzegł w interesujących nas rzeźbach cechy dwóch stylów – Madonn na Lwie oraz Pięknych Madonn. Pierwszy z nich przejawiał się, zdaniem badacza, w opracowaniu twarzy i włosów, drugi znalazł wyraz w systemie modelowania draperii i w układzie szat.

Figura św. Pawła, poprzez smukłość postaci, sposób opracowania włosów i zarostu, a zwłaszcza wprowadzenie motywu trzymania miecza okrytą płaszczem dłonią, nawiązuje do starego schematu przed-

stawieniowego, utrwalonego w rzeźbie śląskiej XIV w., po który ok. 1420 sięgnął także – w figurze św. Jana Ewangelisty – twórca *Ukrzyżowania* tęczowego z kościoła Św. Elżbiety we Wrocławiu. Motyw ten występuje wcześniej m.in. w datowanej na 2 tercję XIV w. rzeźbie św. Pawła z zespołu figur Apostołów z kościoła Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (obecnie Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 255) oraz w rzeźbie św. Jana Chrzciciela z ok. 1360, pochodzącej z zachodniego portalu tej świątyni (obecnie Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 168).

Zaprezentowane w rzeźbach św. Piotra i św. Pawła systemy artykulacji szat zdają się nie być odległe od rozwiązań stosowanych w kręgu artystycznym Mistrza Ukrzyżowania Dumlosych, utożsamianego z Mistrzem Kalwarii Tyńskiej (por. m.in. rzeźby św. Biskupa z kościoła Św. Elżbiety we Wrocławiu z ok. 1400 (nr kat. I.2.33.) i św. Jana Ewangelisty z Pragi z ok. 1410, obecnie Praga, Národní galerie, nr inw. P 5739). /BG-K

I.2.43. /1 Św. Piotr, widok z tyłu, stan przed 1945; fot. wg Wiese 1923.

I.2.43. /2 Św. Paweł, widok z tyłu, stan przed 1945; fot. wg Wiese 1923.

I.2.44.

Ukrzyżowanie Chrystusa – obraz epitafijny (?) dwóch kanoników wrocławskich

Malarz wrocławski, ok. 1420-1430 lub raczej pocz. lat 20. XV w.

Drewno świerkowe (trzy deski w układzie pionowym), tempera, nimby wyłoczone i puncowane, rama prawdopodobnie pierwotna, pomalowana wtórnie na czarno, na odwrociu malowany wzór brokatowy, 190 × 141 cm (z ramą), 163 × 114 cm (w świetle ramy). Inskrypcje na banderolach: *Miserere mei deus secundum magnam; Clamor meus ad te veniat.*

Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne, nr inw. 27. Schultz 1866, s. 136; Landsberger 1927, s. 219; Braune – Wiese 1929, s. 79; Burgemeister – Grundmann 1930-1934, T. 1, s. 165; Dobrowolski 1936, s. 160-163; Troche 1938, s. 122-124; Stange 1961, s. 122; Ziomecka 1978, s. 186 i n.; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 46, 121; Kaczmarek – Witkowski 1990, s. 90.

Obraz, obecnie jedno z najlepszych dzieł malarstwa śląskiego „pięknego stylu“, znajdował się pierwotnie najpewniej w katedrze wrocławskiej, skąd przed 1866 r. przeniesiony został do pobliskiego kościoła Św. Idziego. Przy identyfikacji przedstawionej pary upamiętnionych kanoników-fundatorów, zróżnicowanych wiekiem i ubiorem, uwagę należy skierować na osoby z grona kapituły, blisko ze sobą związane i żyjące w 1 tercji XV w. Przede wszystkim w grę wchodziłoby bracia Piotr (wzm. 1391-1408



I.2.43.



I.2.43. /1



I.2.43. /2



I.2.44.

/1414?) i Paweł (wzm. 1395 – zm. 1431) de Cosla, kanonicy katedry wrocławskiej, fundatorzy (1414 r.) kaplicy Św. Wspomożycieli po jej pn. stronie lub bracia Hermann, Henryk oraz Mikołaj von Borsnitz, fundatorzy (między 1400-1410 r.) kaplicy Św. Jana Ewangelisty tamże, wzmiankowani w 1392-1422. Choć w literaturze łączony był ze względu na funkcję z wczesnymi obrazami epitafijnymi we Wrocławiu, to jego znacznie większe rozmiary, opracowanie odwrocica oraz charakter przedstawienia mogłyby wskazywać na jego pierwotne funkcjonowanie jako nastawy ołtarzowej w kaplicy fundacji obu przypuszczalnych upamiętnionych. Wówczas mielibyśmy do czynienia z typem ołtarza epitafijnego (*Epitaphaltar*). Tak czy inaczej, o eschatologicznym ukierunkowaniu wymowy malowidła świadczą teksty wyjęte z liturgii pogrzebowej, zamieszczone na banderolach trzymanyh przez obu kanoników, najpewniej Henryka (zm. 1420) i Mikołaja (zm. 1422) von Borsnitz.

Z uwagi na cechy stylowe obraz ten był wymieniany zawsze jako przykład oddziaływania malarstwa czeskiego na śląskie lub co najmniej ich bliskiego związku. Zarazem podkreślano słuszenie cechy odmienne i znajdujące oparcie w innych śląskich dziełach 1 tercji XV w. (głównie epitafium Barbary Polani, nr kat. I.2.45.). Wskazywane często związki kompozycji Ukrzyżowanego z Chrystusem na późniejszym ołtarzu z Zatoń (Pd. Czechy) są znacznie słabsze niż np. z rzeźbionymi krucyfikсами tzw. Mistrza Kalwarii Tyńskiej, w którego *oeuvre* pozostaje wrocławska *Grupa Ukrzyżowania* z kaplicy Dumlosych przy kościele Św. Elżbiety (nr kat. I.2.32.). /RK, JW

I.2.45.

Epitafium Barbary Polani, zm.(?) 1409

Wrocław, ok. 1410-1420

Drewno lipowe, tempera, złoto płatkowe,

74 × 84,5 × 3,5 cm. Inskrypcja obiegająca ramę: *Anno domini Millesimo trecentesimo nono, feria quarta, post / festu(m) Benedicti Egidij, Obijt honesta / femina Barbara Polani; Requiescat in pace. / Orate pro ea.*

Inskrypcja na banderoli przy postaci Barbary Polani: *misere[re] mei deus se[cun]d[u]m.*

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Śr. 27.

Pochodzi z kościoła Św. Barbary we Wrocławiu.

Braune – Wiese 1929), s. 79, nr 171; Mroczo 1964, s. 499-500; Dobrzeniecki 1972, s. 186-188; Jurkowlanec 2001, s. 134, 243-244; Ziomecka 2004, s. 225-229; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 289 (autorka noty Anna Ziomecka).

Obraz sporządzony został ku czci Barbary Polani, należącej do wrocławskiej rodziny mieszczańskiej. Klęczy ona, wraz z dwiema córkami, przed Chrystusem – Mężem Bolesci, poleca ją św. Jan Ewangelista, współpatron miejscowej diecezji. Chrystus wyobrażony został w postawie stojącej i z otwartymi oczyma, a zarazem z ranami będącymi świadectwem Jego śmierci. Wizerunek ten uka-

zuje Zbawiciela jako „żyjącego zmarłego“, unaoczniając eschatologiczny sens Ofiary. Banderola obok postaci kobiety zawiera fragment Psalmu pokutnego (50,3), błagalnej inwokacji skierowanej przez zmarłą do Chrystusa Bolesnego jako przyszłego Sędziego Świata. Imię zmarłej i datę zgonu przekazuje inskrypcja obiegająca ramę. Napis ten został odnowiony w 1613 r. przez potomka Barbary, Christopha Poley, on też ufundował kamienne obramienie obrazu, o czym informuje kolejna inskrypcja. Uważa się, że wówczas mylnie zrekonstruowano rok śmierci kobiety wstawiając *trecentesimo nono* (1309) w miejsce pierwotnego *quadrigentesimo nono* (1409). Ta właśnie data, traktowana jako *terminus post quem* dla czasu powstania obrazu, byłaby zgodna z jego cechami stylistycznymi. Rodzaj modelunku, typ postaci Chrystusa wskazują na silne wpływy sztuki czeskiej pocz. XV w., a czerwone tło – na reminiscencje tradycji Mistrza Ołtarza z Trzeboni. Jednakże obraz nie posiada charakteru dzieła warsztatu czeskiego. Cechuje go bowiem znacznie oszczędniejsza gama barwna i statyczność, brak jest typowej dla czeskiego stylu pięknego dekoracyjności gestów i układów draperii. Jego powstanie należy łączyć ze środowiskiem śląskim. Wykazuje on pokrewieństwo z innym wrocławskim epitafium, tzw. *Ukrzyżowaniem* na czerwonym tle z tamtejszego kościoła Św. Idziego (nr kat. I.2.44.), z ok. 1420-1430, choć epitafium Barbary Polani reprezentuje fazę wcześniejszą. /MK-R

I.2.46.

Zaśnięcie Marii

- część środkowa Ołtarza z Wielowsi

Malarz śląski (wrocławski?) pod wpływami czeski, tzw. Mistrz Ołtarza z Wielowsi, ok. 1430-1440 Drewno lipowe, tempera, złoto płatkowe, 179 × 133,5 cm, obraz zapewne nieco obcięty.

Napisy na banderolach: przy postaci Marii – *Paratum cor meum deus paratum cor meu(m.)*

(Ps. 56,8 i 107,2), przy postaci Chrystusa z duszą Matki – *Veni ele(c)ta mea ponam in te tronum meum* (antyfona i versus „ad Responsorium“ oficjum brewiarzowego o świętych dziewicach).

Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne, nr inw. 1.

Pochodzi z kościoła parafialnego pw. Wniebowzięcia NMP w Wielowsi k. Gliwic, od 1928 r. w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu. Konserwowany przed 1932 oraz w latach 1952 i 1954.

Dobrowolski 1936, s. 165-169; Török 1975, s. 170, 179; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 58-60, 89, 122; Bartlová 2001, s. 149-150, 190, 201, 234; Ziomecka 2004, s. 224-225; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 280-281 (autorka noty Anna Ziomecka).

Centralna część tryptyku, odkryta wraz z niekompletnie zachowanym jednym skrzydłem (obecnie Warszawa, Muzeum Narodowe, por. nr kat. I.2.47.) w kościele w Wielowsi na Górnym Śląsku. Od 1928 r. własność Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu.



I.2.45.



I.2.46.

wiu, gdzie przed 1932 r. odnawiany z uzupełnieniem ubytków i zaopatrzeniem w nową ramę. Wtedy, lub nieco wcześniej, znacznie obcięty (o ok. 50 cm wys. i ok. 20 cm szer.), na co wskazują wymiary kwater skrzydła. Był to największy ze znanych obecnie malowanych ołtarzy śląskich 1 poł. XV w. Zgodnie uważany też za najwybitniejsze osiągnięcie malarstwa śląskiego tego czasu. Twórca retabulum, określany mianem Mistrza Ołtarza z Wielowsi, był osiadłym najprawdopodobniej we Wrocławiu artystą czeskim, lub co najmniej wykształconym na wzorach malarstwa czeskiego (praskiego) późniejszej fazy stylu pięknego, na co wskazują analogie w miniaturach *Martyrologium* z Gerony (tuż przed 1410) i w ołtarzu *Zaśnięcie Marii* z Roudnic (ok. 1410, Praga, Národní galerie). Ołtarz z Wielowsi porównywany jest także z bohemizującym malarstwem krakowskim i węgierskim lat 20. XV w. Posiada jednak i bliskie analogie w malarstwie wrocławskim – epitafium kanoników z *Ukrzyżowaniem* z katedry wrocławskiej (lata 20. XV w., por. nr kat. I.2.44.) i obraz wotywny z Brzegu (1443, Warszawa, Muzeum Narodowe, por. nr kat. I.5.28.). Uważany czasami za dzieło Mistrza Ołtarza z Wielowsi wrocławski tryptyk bernardyński z legendą św. Jadwigi (por. nr kat. I.5.1.) jest najpewniej dziełem innego malarza i powstał dopiero na pocz. lat 50. XV w. Ołtarz z Wielowsi wykonany został wcześniej, zapewne w 1 poł. lat 30. XV w. Jest też najstarszym śląskim wyobrażeniem *Zaśnięcia Marii*. Reprezentuje ukształtowany w poł. XIV w. i rozpowszechniony w Europie Środkowej typ ikonograficzny zwany Ostatnią Modlitwą Marii. Program ideowy ołtarza wywodzi się z czeskiej duchowości augustiańskiej, w tym wypadku jednak przede wszystkim cysterskiej, nawiązując do kazań św. Bernarda z Clairvaux na święto Wniebowzięcia NMP. Stąd też wywodzi się zestawienie wzorów życia kontemplatywnego i aktywnego (Madonna, św. Marta i zapewne św. Maria Magdalena w przedstawieniach zachowanego skrzydła ołtarza, zob. nr kat. I.2.47.). Dlatego też wysunąć można hipotezę o cysterskich autorach programu ideowego i fundatorach ołtarza *Zaśnięcia Marii*. Najprawdopodobniej tryptyk ten stanowił pierwotnie retabulum ołtarza (głównego?) cysterskiego kościoła opackiego pw. Wniebowzięcia NMP w górnośląskiej Jemielnicy. W 1428 r. został on wraz z klasztorem zniszczony przez husytów. Wkrótce potem był remontowany. Wówczas to, zapewne w 1 poł. lat 30. XV w., zamówiono nowy, okazały tryptyk. Najpewniej podczas barokizacji świątyni został on przekazany do położonej bardzo blisko Jemielnicy Wielowsi, której kościół parafialny ok. 1680 r. zmienił wezwanie na nowe – także Wniebowzięcia NMP. /JW

I.2.46. /1 *Zaśnięcie Marii, kwatera środkowa Ołtarza Roudnickiego, ok. 1410, drewno, tempera, Praga, Národní galerie.*

I.2.47.

Skrzydło Ołtarza z Wielowsi

Śląsk, ok. 1420-1430

Drewno, tempera, srebro płatkowe laserowane na złoto, 165,6 × 77,4 × 2,7 cm (z wtórnymi poziomymi listwami ramy), wys. części oryginalnej 144,5 cm, pierwotna wys. 195 cm. Dwie pierwsze sceny zawierają banderole z następującymi inskrypcjami, scena górna: *Salva sis ero vestis mani quia tango* (kobieta po stronie lewej); *Quis exivit q(ui)s modo me tetigit* (Chrystus); *Turba te premit quis modo te tetigi* (św. Piotr); *Non affuit medicus sed divina tua virtus* (kobieta po stronie prawej); *Filia utiq[ue] morit[ur] s[ed] hec sanabitur a te* (Jair); *Mors illa[m] stravit virt[us] qua[n]ta reparabit* (posłaniec od Jaira); *Noscis eam vivere tu si potes credere* (Chrystus), por. Mk 5, 22-43, Łk 8, 40-56; scena środkowa: [...] *una tanto sic servio sola* • *Dic ut maria michi fiat socia* (Marta); *Q[ui]d ag[is] o martha sat[is] si fecis ea Sic sine maria[m] na[m]q[ue] tenet reliq[ui]um* (Chrystus), por. Łk 10, 38-42.

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Śr. 29.

Pochodzi z kościoła parafialnego w Wielowsi (pochodzenie wtórne?).

Dobrowolski 1936, s. 165-168; Dobrzeniecki 1972, s. 192-193; Dobrzeniecki 1999, s. 129-147; Frinta 1996, s. 310; Ziomecka 2004, s. 224-225; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 280-281 (autorka noty Anna Ziomecka).

Skrzydło to, wraz z tablicą środkową ze zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu (nr kat. I.2.46.), jest pozostałością tej samej nastawy ołtarzowej, najpewniej tryptyku. Obie części odnaleziono na pocz. XX w. w kościele w Wielowsi, gdzie po rozdeleniu przystosowane zostały do wtórnych funkcji. Obraz środkowy ukazuje *Zaśnięcie Matki Boskiej* i zapowiedź Jej niebiańskiej chwały, na awersie skrzydła (na rewersie parkiet, brak śladów polichromii) przedstawiono wydarzenia z żywota św. Marty. W średniowieczu liturgia na święto Wniebowzięcia NMP obejmowała czytanie tekstu Ewangelii św. Łukasza o pobycie Chrystusa w domu Marty i Marii (Magdaleny). Fakt ten tłumaczy obecność scen z legendy o św. Marcie w programie ikonograficznym retabulum. W tym kontekście niezachowane lewe skrzydło zawierało bez wątpienia historię Marii Magdaleny. Malowidła składają się z dwóch scen ewangelicznych i jednej hagiograficznej, opartej na przekazie *Złotej Legendy*. Pierwsza z nich obrazuje uzdrowienie przez Chrystusa kobiety chorej na krwotok (Mk 5,21-43; Łk 8,40-56), utożsamianej przez teologów z Martą, druga opowiada o gościnie w domu obu siostr. Marta usłużyła Panu strawą cielesną, gdy Maria przyjęła od niego strawę duchową, wsłuchując się w Jego naukę (Łk 10, 38-42). Towarzyszące przedstawieniom objaśnienia na banderolach zaczerpnięte zostały z powyższych fragmentów Ewangelii. Ostatnia kwatera, obcięta



I.2.46. /1



I.2.47.



I.2.48.A.



I.2.48.B.



I.2.48.C.



I.2.48.D.

na 2/3 wysokości, ilustrowała legendę o poskromieniu przez Martę smoka w lesie nad Rodanem, po jej przybyciu do Prowansji.

Styl malowideł został w przewadze ukształtowany przez tradycję czeskiego stylu pięknego, wysuwana jest także hipoteza łącząca je bezpośrednio ze środowiskiem czeskim. Analogie te jednak nie wykraczają poza ogólne powinowactwo stylistyczne. Indywidualne cechy warsztatowe – sposób kompozycji postaci, opracowania draperii, liczne uproszczenia formalne, zgodne są z charakterem zbliżonych czasowo innych zabytków malarstwa śląskiego, zwłaszcza Tryptyku z Legendą św. Jadwigi (zob. nr kat. I.5.1). /MK-R

I.2.48.

Droga na Golgotę, Zdjęcie z krzyża, Wniebowstąpienie, Deesis

Mistrz śląski, ok. 1420

Obrazy kwater skrzydłowych poliptyku o odwróciach noszących ślady wtórnego rozpiłowania (podzielenia na kwatery i oddzielenia awersów od rewersów) obustronnie malowanych skrzydeł na osobne obrazy; cztery deski jodłowe w układzie pionowym, lica oklejone płótnem, zaprawa kredowo-klejowa, kontury postaci ryte, nimby puncowane w gruncie, tempera jajowa, złoto płatkowe na żółtym bolusie wtórne, srebro płatkowe na żółtym bolusie, 64,5 × 43 cm (każda z kwater). Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Śr. 349/1-4. Zakupione pod koniec XIX w. do wrocławskich zbiorów muzealnych od oferenta z Legnicy. Braune – Wiese 1929, s. 81, nr kat. 176, il. 179; Dobrowolski 1948, s. 150; Kruszelnicka – Flik 1968, s. 85-89, nr kat. 32, il. s. 30-31; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 240-242, nr kat. III/28, il. 28a-d; (autorki noty Bożena Guldán-Klamecka, Anna Ziomecka) Ziomecka 2004, s. 223-224; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 219-220, il. 268-271 (autorka noty Anna Ziomecka).

Proweniencja obrazów wciąż pozostaje nieustalona. Wiadomo jedynie, że pochodzą one z obustronnie malowanych skrzydeł ołtarzowych o kwaterowym układzie przedstawień, które przed 1873 podzielone zostały na osiem części. Cztery z nich: z wyobrażeniami Zesłania Ducha Świętego, Zaśnięcia Marii, Madonny z Jednorożcem i Marii z Dzieciątkiem w Krzewie Gorejącym zaginęły w czasie II wojny światowej. Przyjmuje się, iż pierwotnie przedstawienia Drogi na Golgotę i Wniebowstąpienia składały się na rewers skrzydeł, na którego awersie namalowane były sceny Zesłania Ducha Świętego i Zaśnięcia Marii; przedstawienie Deesis znajdowało się zapewne na odwrociu kwatery z wizerunkiem Madonny z Jednorożcem, a scena Zdjęcia z krzyża – na rewersie kwatery z przedstawieniem Marii z Dzieciątkiem w Krzewie Gorejącym (por. il. I.2.48. /1). Większość badaczy zajmujących się obrazami wskazywała na ich związki z malarstwem czeskim.

Braune i Wiese (1929) atrybuowali je mistrzowi śląsko-czeskiemu z pocz. XV w. – twórcy obrazu Ukrzyżowania z kościoła Św. Idziego we Wrocławiu (nr kat. I.2.44.) i epitafium Barbary Polani z wrocławskiej świątyni Św. Barbary (nr kat. I.2.45.), wskazując równocześnie na związek stylistyczny obrazów z uznawanym za dzieło czeskie *Zwiastowaniem* z kościoła Uniwersyteckiego w Lipsku. Dobrowolski (1948) dostrzegł w omawianych obrazach – podobnie jak w pozostałościach nastawy z Wielowosi (nr kat. I.2.46-47.) i wrocławskiego Tryptyku Św. Jadwigi (nr kat. I.5.1.) – dzieło śląskie z lat 1420-1430, czerpiące z tradycji artystycznej warsztatu Mistrza z Trzeboni. Ziomecka (2004), przypisując obrazy artyście śląskiemu z ok. 1420, zwróciła uwagę na fakt występowania w nich szeregu motywów zaczerpniętych z malarstwa czeskiego (sposób trzymania Dzieciątka przez Matkę w przedstawieniu Marii z Jednorożcem jak w obrazie Madonny z katedry praskiej, przedstawienie Krzewu Gorejącego przypominające tła czeskich wizerunków *Assumpty*, głowy Apostołów bliskie malarstwu Mistrza Teodoryka). /BG-K

I.2.48. /1 Zesłanie Ducha Świętego, Zaśnięcie Marii, Wniebowstąpienie, Madonna z Jednorożcem, Deesis, Maria z Dzieciątkiem w Krzewie Gorejącym, część nastawy ołtarzowej, ok. 1420, fotografia archiwalna z 1926 ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

I.2.49.

Część nastawy ołtarzowej z przedstawieniami świętych oraz scen z Ewangelii

Pracownia śląska, lata 20. XV w.

Ujęta w ramę tablica, złożona z czterech części, z których dwie skrajne nieruchome połączone są zawiasami z dwoma wewnętrznymi w formie ruchomych skrzydeł; całość malowana – części nieruchome jednostronnie, skrzydła obustronnie; cztery deski jodłowe, zaprawa kredowo-klejowa, kontury ryte w zaprawie, rysunek niebieskoszary, tempera, złoto płatkowe, ornament na krawędziach kwater i nimbach w technice radełkowo-puncowej, obramowanie oryginalne, 158 × 130 × 5 cm.

W scenie *Zwiastowania* napis minuskułą gotycką:

Ave gratia plena d[omi]n[u]s tecum.

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 222.

Pochodzi z kościoła pw. św. Piotra i św. Pawła w Rusku k. Strzegomia (pow. świdnicki) Landsberger 1927, s. 223; Troche 1938, s. 128-129; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 46-47, il. 67; Ziomecka 1986, s. 35-38, nr kat. 4; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 244-247, nr kat. III/ 31, il. (autorka noty Anna Ziomecka).

Pierwotna forma retabulum nie jest znana. Badacze zajmujący się dziełem rozważali, czy brakująca część środkowa miała formę obrazu tablicowego,



I.2.48. /1



I.2.49.

św. Jakub Mniejszy		św. Filip
św. Jan Ewangelista		św. Jan Chrzciciel
św. Katarzyna		św. Barbara

I.2.49. /1

św. Piotr	Zwiastowanie: Maria	Zwiastowanie: anioł	św. Paweł
św. Wawrzyniec	Nawiedzenie: Maria	Nawiedzenie: św. Elżbieta	św. Jadwiga
św. Dorota	św. Ludwik Andegaweński	św. Anna Samotrzecia	św. Maria Magdalena

I.2.49. /2



I.2.49. /3

czy niszy z relikwiarzem, bądź rzeźbą. Na podstawie śladów po zawiasach – zachowanych na bocznych listwach ramy – oraz występowania złoceń na rewersach skrzydeł Ziomecka (1986, 2003) wyraziła przypuszczenie, że pierwotnie nastawa posiadała jeszcze jedną parę skrzydeł. Czas powstania retabulum określano bardzo różnie na okres od pocz. do poł. XV w. Jeśli chodzi o genezę artystyczną malowideł, Landsberger (1927) i Troche (1938) wskazywali na analogie z dziełami czeskimi. Pierwszy z badaczy podał za przykład tryptyk z Mühlhausen z 1385 r. (zob. Beye 1991, s. 68-69, nr kat. 2), w którym podobnie jak w nastawie z Ruska przedstawienia zobrazowane w dwóch kwaterach łączą się w jedną scenę. Drugi, widząc związek nastawy z Ruska ze wspomnianym retabulum z Mühlhausen, a także z tablicą z Dubečka sprzed 1400 (*Staré české umění* 1988, s. 69, nr kat. 38, autor noty Ladislav Kesner; il. I.2.49. /3), włączył ją – wraz z kwaterami z Legnicy i obrazem przedstawiającym św. Marcina z Jawora – w krąg malarstwa lokalnego. Karłowska-Kamzowa (1979) przypisała nastawę pracowni legnickiej, w której jej zdaniem miały też powstać kwatery z Legnicy (zob. nr kat. I.2.48.) i miniatura św. Jadwigi z kodeksu praw i przywilejów Legnicy. Hipotezę tę odrzuciła Ziomecka wskazując na istotne różnice pomiędzy malowidłami retabulum z Ruska i kwater z Legnicy. Zwracając uwagę na analogie łączące malowidła z Ruska z malowidłami skrzydeł z Płóczek Górnych, badaczka wyraziła przekonanie, iż są one przykładami nielicznych i przypadkowo zachowanych relikwów lokalnej śląskiej twórczości malarskiej. /BG-K

I.2.49. /1 Nastawa otwarta – schemat przedstawień.
I.2.49. /2 Nastawa zamknięta – schemat przedstawień.
I.2.49. /3 Tablica z Dubečka, przed 1400, drewno, tempera, Praga, Národní galerie.

I.2.50. Pietà

Pracownia wrocławska, ok. 1420
Rzeźba przyścienna, od tyłu wydrążona, drewno lipowe, zaprawa kredowo-klejowa, ślady tempery, złoto i srebro płatkowe, 102 × 67 × 36 cm
Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 155.
Pierwotne pochodzenie rzeźby nie jest znane. Przed II wojną światową ustawiona była w niszy w barokowym ołtarzu autorstwa J. A. Siegwitza i J. G. Urbańskiego w kaplicy Hochbergów przy kościele poklasztorным Św. Wincentego (dawniej Św. Jakuba) we Wrocławiu. Landsberger 1926, s. 64; Burgemeister – Grundmann 1930-1934, T. 3, s. 12, 14, il. 9; Ziomecka 1968, s. 57-58, nr kat. 19, il. 24; Stankiewicz 1978, s. 30, nr kat. 59, il. 106-107; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 233-234, nr kat. III/22, il. (autorka noty Bożena Guldán-Klamecka).

Landsberger (1926) widział w rzeźbie dzieło pracowni wrocławskiej, inspirowane sztuką czeską. Burgemeister i Grundmann (1934) zwrócili uwagę na analogie łączące ją z Pietami z kościołów NMP na Piasku (zob. nr kat. I.5.18.) i Św. Macieja we Wrocławiu, określając czas powstania rzeźby na poł. XV w. Ziomecka (1968) stwierdziła, że interesująca nas *Pietà* w ogólnym zarysie wykazuje podobieństwa do rzeźb z Książyc i z Nesvačily w Południowych Czechach. Różni się od nich jednak bardziej ukośnym układem ciała Chrystusa, co wskazuje, zdaniem badaczki, na późniejszy czas powstania rzeźby wrocławskiej i wpływ kamiennych Piet z kościołów Św. Elżbiety we Wrocławiu (zaginiona) i NMP na Piasku na jej kształt artystyczny. Warto w tym miejscu podkreślić, że gest Marii, kładącej dłoń na przedramieniu martwego Syna, odbiega od popularnych na Śląsku w 1 tercji XV w. rozwiązań, w których Matka Boska sięga po rąbek maforium, unosi go do twarzy, lub składa dłoń na sercu. Gest ten występuje natomiast zdecydowanie częściej w Pietach wiązanych z nadreńskim środowiskiem artystycznym, np. w rzeźbach z kościołów Św. Lamberta w Düsseldorfie, Św. Albana w Kolonii, czy ze Steinbergu (obecnie Frankfurt nad Menem, Liebieghaus), a także w Pietach pochodzących z terenów austriackich, by wymienić m.in. rzeźby z opactwa Benedyktynów w Göss czy z kościoła Św. Wawrzyńca w Brambergu. Na ziemiach polskich z tego typu rozwiązaniami spotykamy się w Pietach z kościoła Św. Barbary w Krakowie i z Drobiną (obecnie Płock, Muzeum Diecezjalne). /BG-K

I.2.51.

Pietà

Śląsk, ok. 1420-1430

Drewno polichromowane, 85 × 62 × 26 cm

Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu, depozyt Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Opolu z 1969 r., nr inw. D-5. Pochodzi z kościoła w Różynie k. Brzegu

Chrzanowski – Kornecki 1974, s. 88; *Sztuka śląska XV-XVIII w.* 1990, s. 4, 20.

Dość nietypowy przykład recepcji klasycznych wzorców Piet w stylu czesko-śląskim ok. 1400. Stylistykę rzeźby z Różyny wywodziło co prawda pośrednio od formuły rozpowszechnionej m.in. przez warsztat Mistrza Ukrzyżowania Dumlosych, rzeźba ta wydaje się być jednak dziełem heterogenicznym. Układ szat Marii o bogatych centralnie rozłożonych kaskadach i nadmiernie rozłożystym rąbku sukni pod stopami Chrystusa, tworzący trójkątną formę całej grupy, ewidentnie odwołuje się do wzorców takich, jak *Pietà* z kościoła NMP na Piasku we Wrocławiu (zob. nr kat. I.5.18.) i jej naśladownictwa. Stąd przejęte zostało wydatne przegięcie ciała Marii, które w dziełach wzorcowych w naturalny sposób sytuuje punkt napięcia obrazu między twarzą Marii a twarzą Chrystusa. W *Piecie* z Różyny zostało ono

jednak połączone ze zwróceniem przez Marię oblicza nie ku Chrystusowi, ale frontalnie ku widzowi. Zwrot postaci Marii ku odbiorcy dzieła nie jest tutaj zarazem spowodowany gestem ukazania jej własnego maforium, który tworzy moment kontaktu w innych śląskich Pietach tego czasu (por. nr kat. I.5.19., I.5.21., I.5.22.). Maria więc nie tyle tworzy tutaj retorykę ostensywnego gestu z fragmentem szaty jako atrybutem Współcierpienia i oplakuje swego Syna, ile raczej wprost ukazuje jego umęczone Ciało widzowi. W ten sposób zastosowany został w omawianym dziele osobny typ wizualnego przedstawienia kontaktu Marii z Jej martwym Synem. Uwzględnia on nie narracyjny, ale przede wszystkim odgórnie prezentacyjny walor sceny. Jest to z pewnością oboczność wskazująca zarazem na niejednorodną genezę tego wizerunku. Warte uwagi będzie w tym względzie porównanie omawianego dzieła np. z czeską *Pietą* z Všemeřic, czy śląską *Pietą* z kaplicy Hochbergów (zob. nr kat. I.2.50.). /MK

I.2.52-54.

Ółtarz z Vyššego Brodu

Czeski Krumlow, ok. 1440 r. lub po tej dacie

I.2.52. *Nawiedzenie*

Drewno, tempera, złocenia, 100 × 70 cm (bez ramy)

Praga, Národní galerie, nr inw. DO 4101

I.2.53. *Narodzenie*

Drewno świerkowe, tempera, złocenia, 100 × 72 cm (bez ramy)

Budapest, Szépművészeti Múzeum, nr inw. 1636

I.2.54. *Niesienie krzyża*

Drewno, tempera, złocenia, 100 × 41 cm

Praga, Národní galerie, nr inw. O 1399

Kropáček 1946, s. 138-144; Matějček 1950, s. 163-166 (tu bibl.); Végő 1967, s. 14, nr kat. 14 (tu bibl.); Bartlová 2001, s. 252-262.

Trzy obrazy tablicowe z różnych zbiorów zidentyfikował Kropáček jako pozostałości jednego retabulum ołtarzowego. Na podstawie proveniencji uszkodzonego obrazu *Niesienie krzyża* wywnioskował, że retabulum pochodziło z klasztoru cystersów w Vyšším Brodzie. Oprócz identycznego stylu malarskiego, decydującym argumentem dla tej rekonstrukcji było identycznie opracowanie złotego tła – takich grubych, „z ręki” grawerowanych rozetek nie znajdziemy na żadnym innym środkowoeuropejskim obrazie. Znakomity malarz pracował nad ołtarzem prawdopodobnie w warunkach, w których nie miał pod ręką wykwalifikowanego złotnika, który mógłby wykonać precyzyjną pracę w drogocennym materiale. Temu artyście możemy przypisać także inne dzieła powstałe w Czeskim Krumlowie – epitafium Jana Rúsa z Čemin albo ołtarz z Hýrova (Praga, Národní galerie) i freski na ścianach domu Na Latráně (zob. też nr kat. I.2.55.). Artysta pracował w 2 poł. lat 30. XV w. i ok. 1440 r. na miejscu w Krumlowie dla osobistości z kręgu dworu Oldřicha z Rožmberku, mimo że ogólny charakter



I.2.50.



I.2.51.



I.2.52.



I.2.53.



I.2.54.



I.2.52-54. /1



I.2.52-54. /2



I.2.52-54. /3

jego dzieł wskazuje na osobę związaną z praskim środowiskiem artystycznym. I chociaż nie znamy jego nazwiska, to autor Ołtarza z Wyższego Brodu był wiodącą osobowością grupy malarzkiej, która nawiązała do dawnej tradycji malarstwa stylu pięknego i rozwinęła ją dzięki poznaniu nowych kierunków malarstwa niderlandzkiego, które docierały za pośrednictwem czeskiego malarstwa książkowego lub przez pracownię działającą we Wiedniu czy Monachium. Tzw. Mistrz Tryptyku z Wielowsi (zob. nr. kat. I.2.46-47.), czynny w latach 40. XV w. we Wrocławiu, był uczniem lub młodszym artystą, żyjącym współcześnie z naszym Mistrzem.

Zrekonstruowanie pierwotnego wyglądu Ołtarza z Wyższego Brodu jest trudne, bowiem dwa obrazy tablicowe zostały później przerobione, a trzeci – *Niesienie krzyża* – jest odciętym fragmentem całości, której pierwotnego kształtu nie znamy. Mógł być podłużny, tak jak na tzw. Ołtarzu rajhradskim (Brno, Moravská galerie) – wówczas tworzyłby on połowę środkowej części tryptyku. Tablica tego obrazu mogła mieć jednak też taką samą wysokość, jak oba obrazy maryjne, podobnie jak we wspaniałym Ołtarzu z Hronskiego Benadiku, namalowanym w 1427 r. przez dworskiego artystę z Budy (Esztergom, Keresztény Múzeum). Ale wówczas należałoby zakładać, że skrzynia retabulum musiałaby być znacznych rozmiarów. Obrazy Ołtarza z Wyższego Brodu odznaczają się niezwykle licznymi wstęgami z napisami. Ich wąski kształt oznacza starszą wersję tego motywu dekoracyjnego w porównaniu z bardziej bogato ukształtowaną wersją, na przykład na ramie *Madonny Wrocławskiej* (nr. kat. I.5.11.). Podstawowym celem napisów było wprowadzenie do obrazu odniesień do tekstów biblijnych czy liturgicznych, mimo że dla większej części niepiśmienenego ludu pozostawały one niedostępne. Widać

w tym odbicie nowego, protoreformacyjnego stosunku do obrazu religijnego, od którego bardziej wymaga się teraz jednoznacznego sensu.

Obraz *Nawiedzenia Marii* (pozyskany ze zbiorów Ringhoffer) przedstawia we wnętrzu majestatycznie wyposażonej komnaty spotkanie brzemiennej Marii z jej starszą krewną Elżbietą, matką Jana Chrzciciela. Dzieciątka namalowane w ich ciałach reagują na radosne spotkanie, a Jezus błogosławi klęczącego Jana. Na wstęgach z napisami znajdują się łacińskie wersety z 1 rozdziału Ewangelii św. Łukasza: „A skądże mi to, że Matka mojego Pana przychodzi do mnie?” – „Oto bowiem błogosławić mnie będą odtąd wszystkie pokolenia” (Łk 1, 48). Od prostoty kompozycji tego obrazu odróżnia się bogactwo *Narodzenia* (obraz trafił do prywatnej kolekcji w Budapeszcie w 1 poł. XIX w.). Widzimy tu wersję wydarzenia Bożego Narodzenia, która rozpowszechniła się w XV w., a przedstawia mistyczną wizję św. Brygidy Szwedzkiej: Jezus cudownie się narodził, bez bólu i krwi, bowiem Maria pozostała dziewicą i po porodzie, aby dowiedzieć, że nie była pokalana grzechem pierworodnym. Czerwony płaszcz uwydatnia plecy odwróconej postaci modlącego się św. Józefa, który przeważnie bywał ukazywany jako nieistotny element sceny, z prawej strony anioł wskazuje pasterzom drogę do nowo urodzonego Zbawiciela. Na wstęgach z napisami czytamy, obok powszechnego zawołania: „Chwała Bogu na wysokości”, także wers z responsorium liturgicznego: „Oddała cześć Temu, którego porodziła”. Bogactwo realistycznych detali i wyrafinowana kompozycja przestrzenna świadczy o wysokim poziomie autora obrazu.

Obraz *Niesienie krzyża*, oprócz przecięcia, był uszkodzony poprzez odpadnięcie warstwy malarzkiej. Ponadto między 1912 a 1923 r. uszkodzeniu uległa twarz Szymona Cyrenejczyka, który pomaga Chrystusowi nieść krzyż, a który był postrzegany jako obrazowy symbol nowego typu zindywidualizowanej pobożności: zwyczajny człowiek może poprzez przykładowe pobożne życie pomagać Chrystusowi znosić jego Mękę, przez którą odkupił on wszystkich ludzi. Wstęga zawiera słowa Jezusa, według Ewangelii św. Łukasza, wypowiedziane podczas niesienia krzyża na Gólgotę i rozumiane jako wezwanie do osobistego nawrócenia się: „Córki jerozolimskie, nie płaczcie nade Mną; płaczcie raczej nad sobą i nad waszymi dziećmi!” (Łk 23, 28). Malarz użył tu szczególnie ekspresyjnego wariantu tematu, w ramach którego Jezus niesie krzyż na rozpostartych ramionach i jest okrutnie smagany i szarpany przez żołdaków. Drastycznie oddziaływujące pasyjne obrazy tego typu należały w latach 30. do 50. XV w. na terenie Południowych Niemiec do środków intensywnego oddziaływania na wiernych, co miało być przeciwwagą dla wpływów pierwszej reformacji husyckiej. Tak więc Ołtarz z Wyższego Brodu swym wyrazem wpasowuje się w rzymskokatolicki kierunek życia religijnego na ziemiach czeskich w okresie po zerwaniu ugody kompaktatów. /MB

I.2.52-54. /1 Nawiedzenie – *fragment*.
 I.2.52-54. /2 Narodzenie – *fragment*.
 I.2.52-54. /3 Niesienie krzyża – *stan przed I wojną światową; fot. wg Ernst 1912, il. 39.*

I.2.55.

Zwiastowanie Marii z Vyššego Brodu

Czeski Krumlow, ok. lub po 1440 r.
 Drewno świerkowe, tempera, złocenia,
 101,5 × 66 cm
 Praga, Národní galerie, nr inw. O 1395
 Kropáček 1946, s. 144-146; Matějček 1950,
 s. 165-166 (bibl.); Bartlová 2001, s. 259-260.

Uszkodzona tablica z obrazem *Zwiastowanie Marii* różni się od zespołu trzech obrazów tablicowych z Ołtarza z Vyššego Brodu (nr kat. I.2.52-54.) tylko niewielkimi różnicami w rozmiarach oraz odmiennym opracowaniem złożonego tła, natomiast całkowicie odpowiada temu zespołowi stylem malar skim. Mimo tego, że nie możemy dołączyć tablicy do zrekonstruowanego ołtarza, to bezsprzecznie została ona stworzona w tej samej pracowni malar skiej i w tym samym czasie. Ze względu na proveniencję tej tablicy i obrazu *Niesienie krzyża* z Vyššego Brodu można rozważać, czy nie są to pozostałości kilku ołtarzowych retabulów, które dla Oldřicha z Rožmberku wykonał znakomity praski malarz w celu ozdobienia krumlowskiego kościoła parafialnego Św. Wita, uroczyscie poświęconego w 1439 r. Oprócz dzieł wspomnianych w nocie o Ołtarzu z Vyššego Brodu, tej samej pracowni przypisuje się ostatnio także fragment obrazu znalezionego w Milevsku, pierwotnie przedstawiającego scenę *Dwunastoletni Jesus w świątyni* (Stejskal 2002). Bardzo bliskie są mu także: malowidło ściennie *Ukrzyżowania* w kościele krumlowskim czy iluminacje modlitewnika Oldřicha z Rožmberku. Wstęga z napisem na obrazie *Zwiastowania* wyraża zupełnie zwyczajne pozdrowienie anielskie, ale za to księga w ręku Marii ułożona została w taki sposób, aby można było przeczytać łaciński cytat z proroctwa Izajasza: „A dziewica poczne i narodzi Zbawcę”. Kobieta czytająca książkę w średniowieczu natychmiast sygnalizowała, że jest to osoba pod względem społecznym wyjątkowa i związana ze świętością i kultem. Przestrzenne ujęcie obrazu w kontekście malarstwa środkowoeuropejskiego 2 ćw. XV w. zostało opanowane w sposób relatywnie dojrzały. Wraz z obrazami Ołtarza z Vyššego Brodu obraz tablicowy *Zwiastowania* wyraźnie pokazuje, że nasz malarz miał bliskie kontakty z mistrzem kierującym pracownią, w której stworzono ołtarze Rajhradski i Svatojakubski (il. I.2.55. /1). Może był tylko nieco starszym od niego, ale żyli współcześnie i z pewnością obaj czerpali wspólnie z tych samych źródeł inspiracji, czyli z jednej strony z praskiej tradycji malar skiej, a z drugiej – z impulsów dochodzących z nowej sztuki zachodniej. /MB

I.2.55. /1 *Mistrz Ołtarza Rajhradskiego, Zwiastowanie, tablica Ołtarza Św. Jakuba, lata 40. XV w., drewno, tempera, Praga, Národní galerie.*

I.2.56.

Monstrancja z Opawy

Śląsk (?), ok. 1420-1430
 Mosiądz złożony, wys. 51 cm, szer. 13,5 cm,
 brak lunuli i szklanego cylindra.
 Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 61 E
Od gotiky k renesanci 1999, sv. IV, s. 211, nr kat. 083 (autorka noty Dana Stehlíková).

Dzieło po raz pierwszy udokumentowane w 1814 r. w kościele Św. Wojciecha w Opawie. Stehlíková na podstawie występow na dnie cylindrycznego naczynia rozpoznała w nim monstrancję, a nie ostensorium do przechowywania relikwii. Wzorca dla architektonicznego kształtu tego zabytku poszukiwała wśród praskich wyrobów złotniczych ostatniej ćwierci XIV w. (ostensorium z plakietką parlerowską w skarbcu katedry Św. Wita w Pradze). Opierając się na pojawiającym się później motywie dwóch symetrycznych „masywnych czterolistnych rozet” pod dolną część cylindra, ustaliła ona datowanie dzieła na ok. 1420 r. Pod względem kształtu tylko nieco bardziej dojrzała jest miedziana monstrancja z cylindryczną szklaną puszką z kościoła w Bělčicach, obecnie w zbiorach Uměleckohistorického museum w Pradze, prawdopodobnie z okresu ok. poł. XV w. (Hejdová 1986, s. 13, nr kat. 88). Ze względu na brak możliwości porównania monstrancji z ówczesnymi analogicznymi pracami, jej śląska proveniencja jest tylko prawdopodobna. /IH

I.2.56 /1 *Chrystus Ukrzyżowany – fragment monstrancji.*

I.2.57.

Pacyfikał z Opawy

Opawa, krzyż z 2 tercji XV w., wzór grawerunku 3 ćw. XIV w. (?), stopa z pocz. XVI w.
 Srebro lane, kute, grawerowane i złożone, miedź złożona, trzy kryształy górskie podłożone złotą folią, dwa owalne wypukłe szlifowane kamienie, jedna płytka, wys. 26,5 cm, szer. 13 cm. Nie zachowała się korona Chrystusa, ani perły na trzech ramionach krzyża, brakujący kryształ górski na wierzchołku ramienia krzyża zastąpiono szklaną imitacją kamienia szlachetnego ze szlifem fasetowym.
 Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 245 E.
 Pochodzi z zakonnego kościoła Joannitów Św. Jana Chrzciciela w Opawie.
Od gotiky k renesanci 1999, sv. IV, s. 211-212, nr kat. 084 (autorka noty Dana Stehlíková).



I.2.55.



I.2.55. /1



I.2.56.



I.2.56. /1

Według analizy Stehlíkovej, otwierany krzyż służył jako relikwiarz części drewna ze Krzyża Św. Przypomina on pectorały z okresu ok. 1400 r. (por. nr kat. I.5.24-25.). Renesansowa stopa z miedzi umożliwiała wykorzystywanie tego pacyfikału jako krzyża ołtarzowego. Jako ogólny wzór dla rytowanego przedstawienia Ukrzyżowanego autorka analizy podaje długą tradycję grawerunków złotniczych w stylu pięknym z taką ikonografią w Czechach. Motywy późniejsze to kreskowane tło i „pofalowana dekoracja roślinna“. Rozwój stylowy w podobnym kierunku zaobserwowała badaczka w krzyżu kościoła Św. Wojciecha w Krakowie i innych polskich krzyżach o wysokim poziomie artystycznym z poł. XV w. – stąd datowanie dzieła na 2 tercję XV w.

Grawerowany wizerunek ukazuje martwego Chrystusa ze zwieszoną głową, obecnie bez zaginionej korony, którego styl charakteryzują długie, spływające włosy, wychudzona postać, zaznaczone żebra, lędźwie przepasane asymetrycznie zmarszczonym perizonium, nogi przyciągnięte blisko siebie oraz lewa stopa gwałtownie wykręcona w bok w prawym rogu. Typologicznie nie jest to spokojne, symetrycznie ujęte upostaciowanie Ukrzyżowanego z okresu stylu pięknego ok. 1400 r., nie wiąże się ono też z częstymi łukowato wygiętymi krucyfikсами z 2 ćw. XIV w. W Czechach przykładem podobnego przedstawienia jest *Ukrzyżowany* z Ústí nad Łabą z 3 ćw. XIV w. (Praga, Národní galerie; zob. Kotal 1962, il. 41). /IH

I.2.57. /1 Chrystus Ukrzyżowany – fragment pacyfikału.



I.2.57.



I.2.57. /1

I.2.58.

Monstrancja procesyjna z Opawy

Śląsk, 2 tercja XV w.

Mosiądz kuty, grawerowany, złożony, szkło szlifowane, wys. 77 cm, szer. 25,5 cm. Grawerunki na stopie: *Chrystus Salwator*, *Klęcząca koronowana Maria*, *św. Jan Chrzcziciel*, *św. Jan Ewangelista*.

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 59 E. Proweniencja bliżej nie określona. Konserwowana w 1998 (A. Šumbera).

Od gotiky k renesanci 1999, sv. IV, s. 213-214, nr kat. 085 (autorka noty Dana Stehlíková).

Stehlíková, która zajmowała się dokładnie tym zabytkiem, zwróciła uwagę, że jest to typ wielokrotnie udokumentowanego, górnośląskiego kształtowania monstrancji na sposób architektoniczny, będącego pod wpływem formy tamtejszych budowli miejskich. Grawerunki (il. I.2.58. /1-4) nawiązują do dzieł złotniczych czeskiego i śląskiego stylu pięknego ok. 1400 r., z szerokimi analogiami z XV i z pocz. XVI w. Autorka zakłada związek monstrancji z wydaniem pozwolenia na obchody święta Bożego Ciała w Opawie przez cesarza Zygmunta w 1436 r. /IH

I.2.58. /1-4 Dekoracje grawerowane na stopie.



I.2.58.



I.2.58. /1



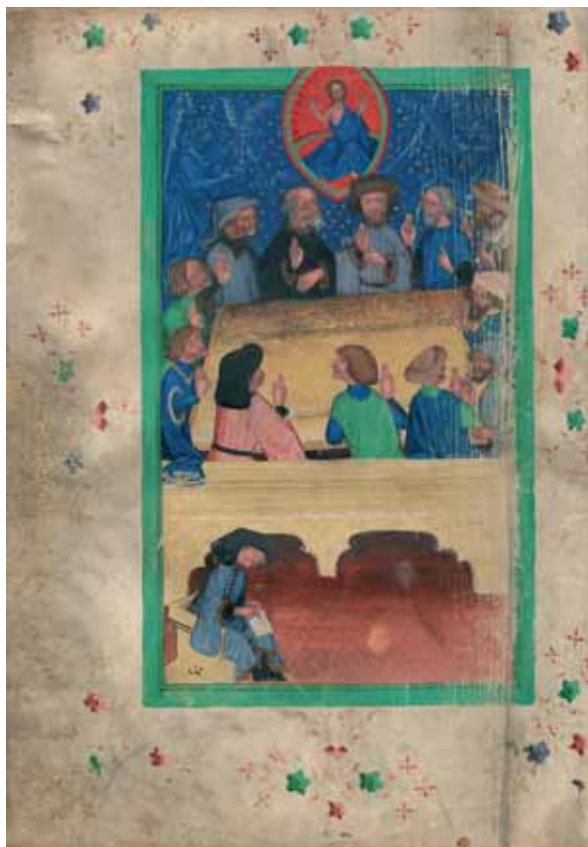
I.2.58. /2



I.2.58. /3



I.2.58. /4



I.2.59.A.



I.2.59.B.

I.2.59.

Miejska księga Ołomuńca pisarza Wacława z Jihlavy

Założona w 1430 r.
Pergamin, 280 f., przeciętny rozmiar in folio 37,5 × 27 cm. Na f. IIv, 1r dwie iluminacje wstępne. Archiv města Olomouce, Knihy, sygn. 1540. Ponownie oprawiona w 1959 (J. Dvořák). Dadáková – Perůtka 1979; Krása 1980, s. 118-119; Stejskal – Voit 1991, s. 57, nr kat. 38; *Od gotiky k renesanci* 1999, sv. III, nr kat. 373, s. 476-478 (autor noty Pavel Černý); Spáčilová – Spáčil 2004.

Pierwsza iluminacja (il. I.2.59.A.) przedstawia w odwróconej perspektywie przysięgę członków ołomunieckiej rady miejskiej na początku kadencji. Rajcy siedzą na wysokich ławach według ustalonego porządku wokół prostokątnego stołu. Na gwiaździstym tle sceny dwa anioły trzymają wstęgi z napisami z tekstem *Iuste iudicate filii hominum* (według Deuteronomium 1,16), z prawej w zwierciadlanym odbiciu. Z przodu osobno siedzi ołomuniecki pisarz Wacław z Jihlavy (według informacji Spáčila znak *W*, ewentualnie ligatura *Wi* na jego siedzisku jest dopisana). W górze Chrystus z gestem oranta ukazuje Rany Męki – scena w ten sposób wiąże tradycyjne przedstawienie Chrystusa Bolesnego z apokaliptycznym Chrystusem-Sędzią. Przedstawienie ołomunieckiej rady miejskiej należy do najbardziej dojrzałych przykładów nadchodzącego w 1 poł. XV w. w krajach czeskich realizmu sztuki późnogotyckiej – podobnie, jak na Śląsku w tryptyku z kościoła Bernardynów we Wrocławiu, prawdopodobnie autorstwa Mistrza Tryptyku z Wielowisi, z okresu ok. 1430 (Warszawa, Muzeum Narodowe, nr kat. I.5.1.). Jest to jednocześnie pierwsza próba stworzenia portretu grupowego. Stylowo bardzo bliskie temu dziełu jest *Ukrzyżowanie z donatorem i rodziną* w rękopisie CCL 11, fol. 129v, z 1427 r. (biblioteka klasztoru w Klosterneuburgu; zob. Haidinger 1998, s. 42, nr kat. 50, tabl. 36).

Druga iluminacja (il. I.2.59.B.) ukazuje trzech władców luksemburskich z insygniami, tych którzy nadali Ołomuńcowi znaczące przywileje. Pośrodku siedzi cesarz Karol IV (†1378), po prawej ręce król czeski Wacław IV (†1419), na przeciwnej stronie margrabia morawski Jodok (†1411). Idealizowana scena w konserwatywny sposób czerpie z rodzimej tradycji dojrzałego stylu pięknego ok. 1400 r. (zob. Mszał, Archiv města Brna, Svatojacobská knihovna, nr 8/10: zwłaszcza fol. 8, inicjał z Chrystusem). Krása zakładał, że do „dzieła ołomunieckiej księgi prawa” nawiązuje z pocz. lat 60. Mistrz Brewiarza Fryderyka III, z czym nie zgadzał się Černý. /IH

I.2.60.

Góra Oliwna

Rzeźbiarz środkowoeuropejski (praski?), lata 30. XV w.
Piaskowiec z Mladějova (Północne Morawy), w sposób pełnoplastyczny opracowane postacie naturalnej wielkości: *Chrystus*: 126 (bez podnóżka) × 54 × 80 cm; *Jan*: 85 × 70 × 91 cm; *Piotr*: 87 × 66 × 67 cm; *Jakub*: 72 × 70 × 72 cm.
W grupie rzeźbiarskiej brak anioła z kielichem, kamienne podłoże pochodzi z XIX w. (?). Ołomuniec, kolegiata Św. Maurycego. Restaurowana w latach 1888-1889, konserwowana w 1999 (R. Surma). Stwierdzono ślady pierwotnej kolorystyki i późniejszych przemalowań. Krčálová 1956; Kotal 1972, s. 167; Homolka 1978; *Od gotiky k renesanci* 1999, sv. III, nr kat. 178, s. 284-291 (autor noty Ivo Hlobil), tu bibl.; *Podzim středověku* 2001, s. 45-51 (autor noty Ivo Hlobil); Bartlová 2004A, s. 111-114.

Według Krčálovej (1956) grupę rzeźb stworzył między 1479 i 1483 Hans Olmützer. Kotal (1972) nie odrzucałby całkowicie tej identyfikacji, jeżeli autorem byłby ten sam rzeźbiarz, który w 1479 r. wrócił z Konstancji do Ołomuńca, a nie autor stylowo odmiennych (ale przypisywanych Hansowi) dzieł w Görlitz i na Śląsku. Twórca *Góry Oliwnej* miał wejść „w bezpośredni kontakt z twórczością” Nicolausa Gerhaerta van Leyden. Homolka (1979) rozważał przypisanie działalności autora dzieła do okresu „około lub do 2 ćw. XV w.”. Twórca ten miał wyrastać w kręgu rzeźbiarstwa środkowoeuropejskiego lub nadreńskiego, historycznie na parlerskim tle, ale jednocześnie miał pozostawać pod silnym wpływem rzeźbiarstwa burgundzkiego z końca XIV i pocz. XV w., w tym zwłaszcza Clausa Slutera i jego kręgu. Jako współczesny wielkich rzeźbiarzy w służbach cesarza Zygmunta: Jacoba Kaschauera i Hansa Multschera, pozostawił on w Ołomuńcu jedno z najbardziej progresywnych dzieł w rozwoju rzeźbiarstwa europejskiego ukierunkowanego na tworzenie trójwymiarowych dzieł wolnostojących. Czeskie malarstwo książkowe okresu przedhusyckiego wskazuje ewentualny praski punkt wyjściowy dla *Góry Oliwnej* w Ołomuńcu. Szczególnie



I.2.60.



I.2.60. /1

w *Martyrologium* z Gerony z okresu ok. 1410 r. (*Prague* 2005, s. 228, nr kat. 86, autorka noty Milada Studničková) wielokrotnie pojawia się podstawowy temat plastyczny ołomunieckich *Apostolów*: przedstawienie siedzących na ziemi męskich postaci ze złożoną kompozycją draperii. Na majestatyczną potęgę ołomunieckich rzeźb i ich sfałdowanych draperii, przekraczających już horyzont stylowy międzynarodowego gotyku, dodatkowo wywarł wpływ przykład nowej sztuki braci van Eyck w Ołtarzu z Gandawy (1432). Wymowne jest porównanie widoku ołomunieckiego Chrystusa z tyłu z grupą Apostolów od strony centralnej ołtarzowej sceny *Pokłonu Barankowi*. W tym czasie biskupem ołomunieckim i zarazem administratorem arcybiskupstwa w Pradze był Kuneš ze Zvole (1430-1434), wcześniej proboszcz u Św. Maurycego i prepozyt kapituły świątyni Św. Wacława. Aktywny uczestnik soboru w Bazylei, na który pojechał z cesarzem

Zygmuntem. W czerwcu 1433 r. wymienia się go w otoczeniu księcia burgundzkiego (Roubic 1986, s. 136-137). Miał on więc możliwość zapoznania się z najdojrzalszą sztuką Zachodniej Europy. Zmarł w Ulm, gdzie zachowało się jego kamienne epitafium (*Bildhauerei und Malerei* 1981, nr kat. 64). Ołomuniecka *Góra Oliwna*, przypuszczalnie w ogóle najstarsza zachowana duża grupa rzeźbiarska o tej tematyce, wielokrotnie później naśladowana, dowodzi niezwykle wczesnego wpływu niderlandzkiego realizmu na Morawach, podobnie jak na sąsiednim Śląsku Ołtarz Św. Barbary z Wrocławia z 1447 r. (nr kat. I.5.38., zob też il. I.2.60. /3). /IH

I.2.60. /1 *Fragment* – św. Jan.

I.2.60. /2 *Fragment figury Chrystusa*.

I.2.60. /3 Chrystus w Ogrójcu – *fragment skrzydła wrocławskiego Ołtarza Św. Barbary, 1447, drewno, tempera, zaginiony*.



I.2.60. /2



I.2.60. /3

I.3. SZTUKA SKRYPTORIÓW

I.3.1.

Graduał I F 416 z klasztoru Cystersów w Henrykowie

Wrocław (?), malarz śląski, przed 1389
Kodeks pergaminowy, kart 196 (ff. 190-196 papierowe, 1560 r.), iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe); pismo: tekstura w 1 kolumnie, 8 wierszy zawierających notację neumatyczną w pięciolinii i tekst poniżej; po f. 172: 11 wierszy; oprawa renesansowa – deski obciągnięte jasną (oryg. białą) skórą świńską, ornament tłoczony ślepo, radełkiem, 2 klamry, ślady okuć; format karty: 38,8 × 29,5 cm. Na f. 192v na dolnym marginesie finalik z puttem i inskrypcją: *Frater Iacobus Modler Silesius/ Anno Nostrae/ Redemptionis/ 1565*

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. I F 416. Pochodzi z biblioteki klasztoru Cystersów w Henrykowie, gdzie znajdował się co najmniej od poł. XVI w. i został poddany renowacji oraz uzupełniony w latach 1560-1565 – na f. 190: data 1560, f. 191: w nagłówku data 1561, na f. 192: herb opactwa i data 1564; na końcu tekstu (f. 196): data 1564, na grzbiecie stara sygnatura: *M.S. I 12*.

Kloss 1942, s. 81 i n., 200-201; Schenk 1970, s. 37, 39; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 112; Karłowska-Kamzowa 1987, s. 377-385; *Cystersi* 1991, s. 110, 129-130 (nr 78); Jażdżewski 1992, s. 149-150; *Notae musicae artis* 1999, s. 196, 292 i n.; Miodońska 2004, s. 388; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 339-340 (autorka noty Anna Palińska).

O ile tekst henrykowskiego graduału sprawia wrażenie przepisanego nieco pośpiesznie, to jego iluminacja zaliczana jest do najznakomitszych zabytków śląskiego malarstwa książkowego ostatniej ćw. XIV w. Składa się na nią 13 inicjałów figuralnych z floraturami, rozmieszczonych równomiernie w obu propriach: w *proprium de tempore* – f. 1: inicjał *A* (*Zwiastowanie*, il. I.3.1.A., oraz *Modlący się król* (Dawid?) we floraturze na dolnym marginesie), f.13: *P* (*Narodzenie*, il. I.3.1.B.), f. 15: *C* (*Pokłon Magów*), f. 61: *D* (*Wjazd do Jerozolimy*), f. 74v: *R* (*Zmartwychwstanie*), f. 88: *U* (*Wniebowstąpienie*), f. 90v: *S* (*Zesłanie Ducha Św.*, il. I.3.1.C.); w *proprium de sanctis* – f. 114v: *E* (*Męczeństwo św. Szczepana*), f. 127: *S* (*Ofiarowanie w Świątyni*), f. 159: *G* (*Koronacja Marii*, il. I.3.1.D.), f. 164v: *B* (*Archanioł Michał*), f. 167: *G* (*Chrystus i Apostołowie*); w *Dedicatio ecclesiae* – f. 170: *T* (*Chrystus przemawiający do Zacheusza*). Kloss zakładał, że miniatury powstały w 1 poł. lat 80. XIV w. i uznawał je za jedno z dzieł konstytuujących styl lokalny (zwany przez niego tzw. „stylem magicznym“). Datowanie przed r. 1389 potwierdza nieobecność w *sanctorale* święta Nawiedzenia NMP.



I.3.1.A.



I.3.1.B.



I.3.1.C.



I.3.1.D.

Niektóre inicjały (f. 164v, f. 74v) są wyraźnie słabsze i można uznać je za dzieło pomocnika. Dekoracja graduału znajduje analogie warsztatowe w miniaturach innych śląskich kodeksów z lat 80. XIV w. Kloss wywodził z tej pracowni np. malarza kodeksów prawa saskiego (opisany tutaj Mil. II 4 membr. (Var. 5) i legnicki Gemoll 2; zob. nr I.4.16.). /JG

I.3.2.

Księga prawa miejskiego Głubczyc

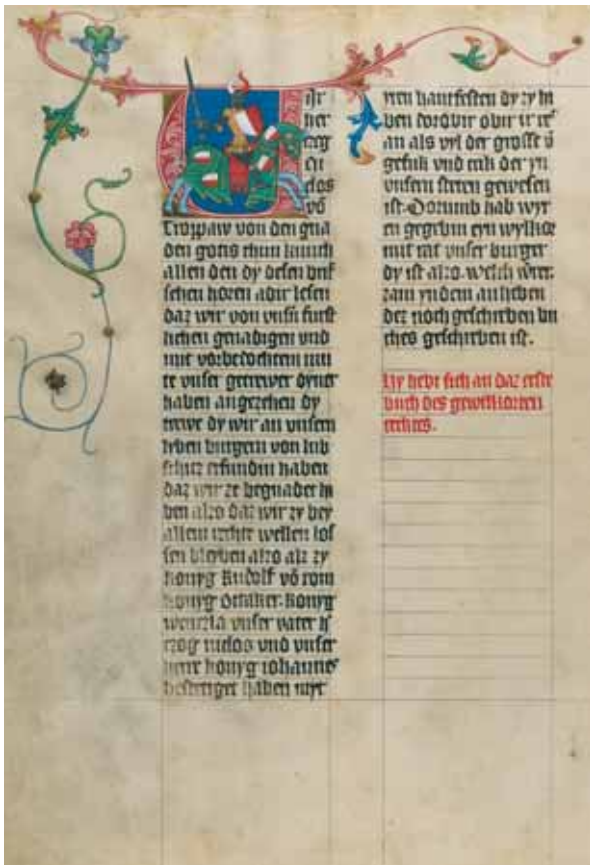
Pisarz Mikołaj Brevis, katedralis krakowski, tekst ukończony 16 VIII 1421 w Głubczycach; iluminator Johannes de Zittauia, ok. 1421
Kodeks pergaminowy (24 składki), kart 241, iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe i jako pigment); oprawa – deski obciągnięte jasnobrązową skórą, na każdej okładce po 5 ażurowych, mosiężnych okuć z guzami; format karty:



I.3.2.A. (fol. 1)



I.3.2.B. (fol. XVIII)



I.3.2.C. (fol. 10v)



I.3.2. /1



I.3.2. /2

40 × 29,5 cm (z oprawą: 42 × 31 cm).
 Sygnatura malarza: *Johannes de Zittavia* (złota tekstura – na f. 1, w dekoracji zewnętrznego marginesu, w banderoli); kolofon na f. CCXXXv: *Anno domini Mil/lesimo. Quadrin/gentesimo. Vigesimo Io. / Mo.CCCCo.XX Io. feria VI quasi/ hora VI. Ipso die s(ancti) Arnol/phi confessoris (16.VIII) compleuit/ Nicolaus Brevis. kathe/dralis Cracoviensis librum Ju/ris in Lubshicz. deo gratias/. Tunc temporis fuerunt here/tici in Bohemia; na wyklejce przedniej okładki, w górnym zewnętrznym rogu ołówkowe oznaczenie: D 7, na karcie ochronnej wpisany ołówkiem nr 1729 (?); na *verso* karty ochronnej zielony wpis ze znakiem (posiadacza?) i datą 16. IX. 1946.*

Opole, Archiwum Państwowe, Akta miasta Głubczyce 208. Pochodzi z Archiwum Miejskiego (Muzeum) w Głubczycach. Po 1945 r. w rękach prywatnych, w 1946 zaoferowany do zakupu F. Kotuli, dyrektorowi muzeum w Rzeszowie; późniejsze losy nieznane, oficjalnie odnalazł się w 2002 r. jako własność B. Piaseckiej-Johnson i krótko potem ofiarowany został Archiwum Państwowemu w Opolu; już 12 VIII 2002 udostępniony kwerentom.
 Krause 1933-1935, Bd. 2, s. 188-189; Görlitz 1937, s. 380-389; Kloss 1942, s. 106, 128 i n., 228; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 52; Oppitz 1990, Bd. II, s. 648; Schmidt-Wiegand 1995, s. 163 i n.; *Od gotyki k renesanci* 1999, sv. IV, s. 198 (autorka noty Vlasta Šikulová); Gromadzki 2000-2001, s. 52; Miodońska 2004, s. 393; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 326-327 (autorka noty Anna Palińska).

Manuskrypt został ufundowany przez gminę miejską Głubczyc, która w 1416 r. wykupiła od księcia opawskiego urząd dziedzicznego wójta wraz z wszelkimi dobrami i przywilejami, co stanowiło zwieńczenie długiego procesu kształtowania się jej autonomii.

Kodeks zawiera teksty konstytuujące ustrój miasta: *Handfeste* króla Przemysława Ottokara II z 1275 r. (tłumaczenie na niem., ff. 1a – 6va), tegoż władcy nadanie lasu Tropowicz z 1265 (tłumaczenie na niem., f. r6ra), spis zawartości Wilkierza (f. 6vb – 9va), zatwierdzenie Wilkierza przez księcia Mikołaja z Opawy (ff. 10va – b), Wilkierz (2 księgi, ff. I – XXVIIv), *Registrum* 1 księgi *Meissner Rechtsbuch* (ff. XXVva – XXVIIb), przysięgę rajców (f. XXVIIIr), *Meissner Rechtsbuch* (5 ksiąg, ff. XXVIIIa – CCXXXv).

Na iluminację składają się: dwie miniatury początkowe (ff. 1a, 1b), 12 inicjałów figuralnych (ff. 6a, 10va, 1a, XVIIb, XXVIIIva, XXIXb, LXXXIVa, CXva, CXXXVIIIva, CXLb, CCVIIa, CCXXIIva) i 7 inicjałów ornamentalnych (ff. 6Vb, 8vb, XXVva, XXVIIIa, LXXXIIIva, LXXXVb, CCVva) oraz towarzysząca inicjałom dekoracja marginalna, podkreślająca artykulację tekstu i wyznaczająca podział Księgi na akty władców i właściwe prawodawstwo miejskie.

Bezprecedensową formę posiada iluminacja pierwszej strony Księgi, z dwoma okrągłymi miniaturami (pierwsza z nich pełni też funkcję inicjału *O*) przedstawiającymi szczegółowo obie strony majestatycznej pieczęci króla Przemysława Ottokara II, zapewne tej, którą opatrzone oryginał *Handfeste* (il. I.3.2.A.; por. il. I/1). Podobny, wywodzący się z wyobrażeń napieczętnych, charakter mają dwa pozostałe inicjały figuralne pierwszej części. Mogły one być inspirowane Księgą prawną Jihlavy – tzw. Kodeksem Jana z Gelnhausen (ok. 1407-1419), posiadającym niezwykle bogatą iluminację, której głównym motywem są wizerunki władców czeskich i morawskich w ujęciach typowych dla wyobrażeń napieczętnych. Ikonografia drugiej części Księgi jest ściśle związana z tekstem – miniatury ilustrują treść incipitów i nie tworzą spójnego programu ikonograficznego. Sceny w inicjałach opierają się na powszechnych w średniowiecznym malarstwie schematach kompozycyjnych, w kilku przypadkach zaadaptowanych do ukazania konkretnych kazusów (f. 1: zabójstwo, ff. 138v i 141r: zranienie do krwi), czy czynności prawnych (f. 110va: rozprawa sądowa, f. 141rb – złożenie skargi u sędziego). Wyraźne są zapożyczenia formalne z kręgu ikonografii sakralnej, widoczne np. w charakterystyce niektórych postaci męskich, reprezentujących, jak się zdaje, prawnicze *auctoritates* (ff. 18, 110v, 208), które bardzo przypominają biblijnych proroków z iluminowanych przez tego samego malarza ksiąg liturgicznych. Imię autora dekoracji – *Johannes de Zittavia* – podajemy w formie niezmienionej z powodu pewnych wątpliwości co do jego identyfikacji. Na ogół przyjmowano dotąd, że miejscowy składnik jego imienia odnosi się do Żytawy (Zittau, Górne Łużyce), jednak już na samym początku badań tego problemu pojawiło się przypuszczenie, że może chodzić o morawskie miasto Svitavy (niem. *Zwittau*), którego łacińska nazwa mogła być zapisywana np. jako Czwitavia (np. w ms. I F 299 z wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej, 1402 r.). Biorąc pod uwagę dużą niestabilność ortografii nazw własnych w średniowieczu można przyjąć, że geograficzna bliskość Głubczyc i Svitav (oba miasta należały w średniowieczu do Moraw), a zwłaszcza specyfika stylu Jana i analogie między Księgą a innymi morawskimi manuskryptami prawnymi przemawiają raczej za czesko-morawskim rodowodem malarza. /JG

I.3.2. /1-2 Księga prawna Jihlavy – tzw. Kodeks Jana z Gelnhausen, ok. 1407-1419, Státní okresní archiv Jihlava, fol. 49r, 58v.

I.3.3.

Antyfonarz klarysek wrocławskich I F 430

Iluminacja Johanna de Zittavia, ok. 1420
Kodeks pergaminowy, kk. 154 (14 oryginalnych składek, dodatki z pocz. XVI w.), iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe); pismo: tekstura



I.3.3.A.



I.3.3.C.



I.3.3.B.



I.3.3.D.

w 1 kolumnie, 5 wierszy zawierających notację muzyczną, kwadratową w czterolinii i tekst poniżej; oprawa wczesnorennesansowa – deski obciągnięte brązową skórą cielęcą, ornament tłoczony ślepo radełkiem, ślady 2 klamer, nowy grzbiet, format karty: 48 – 48,5 × 32 (kodeks wraz z oprawą: 51,5 – 51 × 35 × 8) cm. Nalepka proveniencyjna Büschinga na wyklejce przedniej okładki; sowiecki nr inw.: 2654.
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. I F 430. Iluminacja świadczy, że powstał na zamówienie klarysek, na pocz. XVI w.



I.3.4.A. (fol. 1r)



I.3.4.B. (fol. 3vb)



I.3.4.C. (fol. 84va)



I.3.4.D. (fol. 171ra)

został uzupełniony o karty 137-153 i oprawiony, po 1810 r. trafił do Biblioteki Uniwersyteckiej, w latach 1945-1958 w Moskwie. Konserwacja oprawy w 1972.

Kloss 1942, s. 109, 120 i n., 202; Czachorowska 1966, s. 407-417; Ziomecka 1967, s. 171; Schenk 1970, s. 35; Karłowska-Kamzowa 1977, s. 101-127; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 50-51, 115; Wolnik 1994, s. 40-41, 61, 277; Miodońska 2004, s. 393; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 419-420 (autorka noty Anna Palińska).

Ta wielka księga chórowa została ozdobiona tylko czterema, lecz za to dużymi, zajmującymi 2/5 pola tekstu, inicjałami figuralnymi, należącymi bez wątpienia do lepszych dzieł Johanesa de Zittavia. Na f. 1: inicjał R (*Ex pacificus*, il. I.3.3.A.) został przedstawiony Chrystus Pantokrator, a we floraturowej dekoracji marginesów drolierie i św. Klara z krzyżem i kielichem z hostią, adorowana przez klęczącą opatkę klarysek; na f. 16v: *H* (*Odie nobis*) Narodzenie (il. I.3.3.B.), na f. 58: *A* (*Ngelus domini*) Zmartwychwstanie (il. I.3.3.C.), na f. 100v: *U* (*Idi speciosam*) Zaśnięcie NMP (il. I.3.3.D.). Miniatury przedstawiające Pantokratora i Zmartwychwstanie unaoczniają oryginalność malarstwa Jana, który, wywodząc się z kręgu, gdzie narodził się czeski styl piękny, znalazł jednak własny wyraz, odbiegający od tego stylu wyraźnym linearyzmem i rezygnacją z tworzenia iluzji przestrzeni. /JG

I.3.4.

Biblia latina M 1006 (t. 1: Genesis - L. Proverbiorum)

Iluminacja Johanesa de Zittavia, ok. 1420
Kodeks pergaminowy, kart 205 + 3 ochronne (21 składek), iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe i jako pigment); pismo: bastarda w 2 szpaltach, po 50 wierszy; oprawa renesansowa (1550) – deski obciążone jasną (pierwotnie białą) skórą świńską, ornament tłoczony ślepo radelkiem, plakieta z *Tronem Łaski* sygnowana *CMR 1550*, okucia z mosiężnej blachy, 2 klamry; format karty: 39 × 29,6 cm. Na pergaminowej wyklejce przedniej okładki wytłoczona złotą kapitałą nota intrologatora: *Anno 1550 habend die erssamen/ vnd vorsichtigen Herrn Kirch/enveter als nemlich Her Ian. / Vom Holtz vnd Her Lucas/ Mugkner dise Bibel mir/ Christianno Merck ge/ben wider auf das/ neue ein tzubi/nden vnd ist gemacht/ am Ost/er/ Abendt.* Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. M 1006. Zapewne od początku własność kościoła parafialnego Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. W 1550 kodeks zyskał nową oprawę. W 1945 zaginął 2 tom tej Biblii (M 1007), 1 tom po 1945 wraz z całym dobytkiem Biblioteki Miejskiej trafił do wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej. Kloss 1942, s. 110, 130 i n., 211-212; Karłowska-Kamzowa 1977, s. 101-127; Karłowska-Kamzowa

1979, 115; Karłowska-Kamzowa – Wetesko – Wiesiołowski 1993, s. 124-125 (nr kat. 45); Miodońska 2004, s. 394-395; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 416-417 (autorka noty Anna Palińska).

Na dekorację *Biblii* z kościoła Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu składają się obecnie: 1 miniatura samodzielna (il. I.3.4.B.), 31 inicjałów figuralnych w początkowych prologach Hieronima i na początku każdej księgi oraz 13 inicjałów ornamentalnych w prologach poszczególnych ksiąg. Inicjały figuralne (il. I.3.4.C-D.) mają najczęściej wysokość 8, rzadziej 7 lub 9 wierszy (litery z długimi łaskami – jak I, P, F – mają wysokość 10-12 wierszy); inicjał Psalterza jest większy (10 wierszy) i posiada bardziej rozbudowaną dekorację marginalną; inicjały ornamentalne mają wysokość 4 – 5 wierszy. Dekoracja jest utrzymana w wyraznie w czeskiej manierze, co jest zrozumiałe z uwagi na osobę jej autora. Od wielu innych iluminowanych Biblii różni ją umieszczona za początkową partią prologów miniatura z alegorycznym przedstawieniem *Ecclesii* i *Synagogi* o raczej antyjudajskiej wymowie. Bardzo zubożyło tę dekorację wycięcie karty z inicjum księgi Genesis, gdzie – zgodnie z tradycją ikonograficzną – znajdował się największy inicjał ze sceną Stworzenia świata. Pierwsza strona (f. 1r; il. I.3.4.A.) o rozbudowanej dekoracji floralnej na marginesach dobrze określa rodowód artystyczny Jana de Zittavia – w jej ornamentyce bez trudu znajdziemy motywy popularne w kręgu, w którym ukonstytuował się czeski styl piękny w malarstwie książkowym, np. w pracach dekoratorów tzw. *Biblii Antwerpskiej* (Antwerpia, Museum Plantin-Moretus, Cod. M 15/1-II). /JG

I.3.5.

Mszał I F 342 z kolegiaty w Głogowie

Iluminacja Johanna de Zittavia, ok. 1421
Kodeks pergaminowy, kart 239 (24 składki), iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe); pismo: tekstura w 2 szpaltach, po 35 wierszy, od f. 226 po 40 wierszy, od f. 227 po 44 wierszy, oprawa nowa, zawiera liczne relikty oryginalnej – deski obciążonej. nową, cielecą, brązową skórą, na to naklejona oryginalna skóra z ornamentem tłoczonym ślepo stemplami; format karty: 40,7 × 26 cm. Na f. 236v nota fundacyjna: *Anno domini Millesimo Quadringentesimo vigesimo primo ipso/ die beati Remigii dominus Johannes premund hunc librum ecclesie/ Collegiate sancte marie Maioris glogouie. donauit ac eundem ad vite/ sue tempus habebit Eo vero de medio sublato mox ad dictam/ collegiatam deuoluatur,* nalepka Büschinga.

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. I F 342. Po zniesieniu w 1810 kapituły mszał trafił do Biblioteki Uniwersyteckiej. Konserwowany w 1974.

Kloss 1942, s. 110, 132, 192; Schenk 1970, s. 35, 38, 42, 49, 52; Karłowska-Kamzowa 1977, s. 101-127; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 51-52, 115; Miodońska 2004, s. 394.

Mszał zawiera obecnie 21 inicjałów, w tym 8 z przedstawieniami figuralnymi (*Pantokrator* w inicjale *A* (f. 7ra; il. I.3.5.A), *Zmartwychwstanie* – *R* (f. 91rb), *Wniebowstąpienie* – *U* (f. 103vb), *Zesłanie Ducha Św.* – *S* (f. 108ra), *Biczowanie* – *T* (f. 117ra), budynek kościoła – *T* (f. 147ra), *św. Andrzej* – *D* (f. 148rb), *św. Jan Chrzciciel* – *D* (f. 168va)) oraz całostronicową miniaturę z rozbudowaną sceną Ukrzyżowania (f. 116 v; il. I.3.5.B.). Pierwotnie istniały jeszcze inicjały *P* (f. 16ra) i *S* (f. 155vb), które zostały wycięte, i tzw. *Paxbild* (f. 118v), który po odklejeniu zaginął. Najlepsze miniatury w tym kodeksie, a jednocześnie jedne z najlepszych pośród zachowanych prac Jana, to inicjał z przedstawieniem majestatycznej postaci Pantokratora oraz (niestety mocno zniszczone) *Ukrzyżowanie*. Zostały one wykonane przy użyciu bardzo precyzyjnej, typowej dla malarzy praskich techniki, z subtelnym modelunkiem widocznym zwłaszcza w sposobie malowania bogato drapowanej, błękitnej szaty Pantokratora. Przedstawienie Pantokratora ma dość bliski odpowiednik w inicjale *B* z graduału z wiedeńskiego klasztoru Dominikanów, dzieło malarza z kręgu Mistrza Biblii Antwerpskiej (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, sygn. seria nova 4642), gdzie sposób oddania fałd płaszcza jest tak podobny, iż można przypuszczać, że albo Jan znał manuskrypt wiedeński, albo że obie miniatury miały wspólny wzór. Niektóre z pozostałych miniatur mszału (*Wniebowstąpienie* i *Zesłanie Ducha Św.*) zostały najpewniej przynajmniej częściowo namalowane przez pomocnika, ale są i takie (*Biczowanie* i postaci świętych), które niewątpliwie należy przypisać mistrzowi, choć wykonano je uproszczoną techniką, przy użyciu szerokiej kreski i modelunku ograniczonego do trzech tonów barwnych, bez finezji rysunku widocznej w początkowym inicjale. /JG

I.3.6.

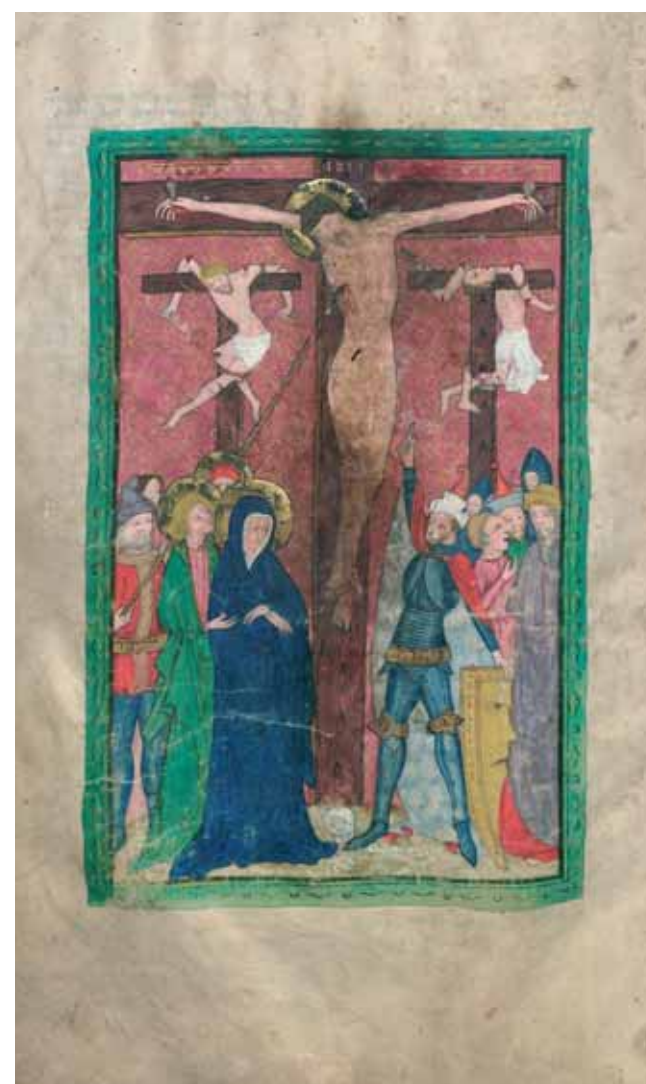
Mszał 7572 z kościoła p.w. św. Elżbiety we Wrocławiu

Iluminacja anonimowego malarza czeskiego z pomocnikiem, malarza wrocławskiego, tzw. Mistrza mszału 7572, 2 dekada XV w. Kodeks pergaminowy, kart 317 (32 składki), iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe i jako pigment); pismo: tekstura w 2 szpaltach, po 33 wiersze; oprawa współczesna – deski obciążone wiśniową skórą, masywne, mosiężne okucia, ślady 2 klamer; format karty: 38,9-39 × 28,5 cm (kodeks z oprawą: 40,9 × 30,1 × 16 cm). Na wykłejce dawna sygn. *Fol. I. 83.e.*, wyżej sowiecki nr inw. *In 2621*. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. 7572.

Pochodzi z wrocławskiego kościoła Św. Elżbiety,



I.3.5.A.



I.3.5.B.



I.3.6.A.



I.3.6.B.



I.3.6.C.



I.3.6.D.

w 2 poł. XIX w. przekazany do wrocławskiego Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, w latach 1945-1958 w Moskwie, zwrócony trafił do zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej. Podlacha 1936, s. 233, 245; Kloss 1942, s. 100 i n., 186; Karłowska-Kamzowa 1977, s. 101-121; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 39, 114; Gromadzki 2000-2001, s. 48, 67; Miodońska 2004, s. 392-394; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 409 (autorka noty Anna Palińska).

Iluminację tej księgi można określić jako przeciętne reprezentacyjną. Składa się ona z 13 malowanych inicjałów wielkich, spośród których 7 zawiera przedstawienia figuralne (*Król Dawid* – f. 7a (il. I.3.6.A.), *Narodzenie* – f. 18vb, *Zmartwychwstanie* – f. 120b (il. I.3.6.B.), *Wniebowstąpienie* – f. 135b (il. I.3.6.C.), *Zesłanie Ducha Św.* – f. 141va, *Vir Dolorum* – f. 152ra), całostronicowej miniatury *Ukrzyżowania* (f. 151v; il. I.3.6.D.) oraz tzw. *Paxbildu* w kanonie w postaci naklejonego na kartce papieru małego przedstawienia *Veraikonu* (f. 154v). Inicjały średnie są niebieskie i czerwone, w drugiej części kodeksu ozdobione czasem prostym filigranem. Ikonografia przedstawień jest typowa dla mszałów, sceny wieloosobowe – jak *Wniebowstąpienie* i *Zesłanie Ducha Św.* – występują w wersji mocno zredukowanej. Dekoracja kodeksu jest dziełem dwóch, wywodzących się z różnych warsztatów malarzy. Linearne, odznaczające się jasną, żywą kolorystyką iluminacje, w których farba została nałożona długimi, równoległymi kreskami, znajdujące się w pierwszych 14 składkach księgi, wykonał malarz pracujący w manierze czeskiej (w inicjale z *Zesłaniem Ducha Św.* wyręczył go pomocnik). Pozostałą (począwszy od kanonu) część dekoracji, w której kolorystyka jest przygaszona, karnacje oliwkowe, modelowane bielą i różem, kreska grubsza, a farba nałożona krzyżującym się często szrafowaniem, malował anonimowy miniator, który w 2 i 3 dekadzie XV w. brał udział w zdobieniu wielu innych ksiąg przeznaczonych dla różnych, wrocławskich (i nie tylko) kościołów: sygn. Miss. 7575, R 521, M 1141, M 1135, Bibl. Kap. 518, R 520, I F 343. /JG

I.3.7.

Biblia latina I F 11 (t. 1: Gen. - Eccl.) z klasztoru Augustianów w Żaganiu

Tekst przepisany we Wrocławiu, ukończony 27 III 1435, iluminacja anonimowego malarza śląskiego – tzw. Mistrza Biblii Banków, ok. 1435. Kodeks pergaminowy, kart 326, 32 składki, iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe i jako pigment); pismo: bastarda w 2 szpaltach, po 45 wierszy; oprawa średniowieczna – deski obciągnięte jasną (niegdyś białą) skórą, ślepo tłoczony ornament liniowy, okucia niezachowane; format karty: 35,5 × 25,5 cm. Na f. 326ra kolofon: *Explicit lib. ecclsiasticus Sequitur prologus in ysaiam prophetam/* (inną ręką:) *Anno dni millesimo qua/*

dringentesimo (na marginesie, tą samą ręką):
*xxxvto liber iste Cano/nicorum Regularium yn Sagano/
Comparatus est per venerabilem in/ christo priorem et
dominum heynricum/ Stisslaw Abbatem eorundem/
quorum ut supra Anno Seruitu/tis sue quarto laudabili
testimonio/ approbante Et scriptus wratis/lauie
ffinitusque sub dominica quadra/gesime qua cantatur
in ecclesia/ dei letare ierusalem* (27 III). *In honorem
omni/potentis dei et gloriosissime virginis/ marie matris
sue Beatissimique/ patris nostri Augustini Necnon/
Beate marie magdalene hoc factum/ esse ab omnibus
dinoscatur amen/AMEN.* Na wyklejce przedniej
okładki nalepka proveniencyjna Büschinga i stara
żagańska sygn.: *U.I.44.*
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział
Rękopisów, sygn. I F 11. Po 1810 r. trafił do
Biblioteki Uniwersyteckiej.
Schultz 1866, s. 185; Rother 1926, s. 5; Kloss 1942,
s. 110, 141 i n., 188-189; Karłowska-Kamzowa 1977,
s. 101-27; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 59, 116;
Gromadzki 2000-2001, 53; Miodońska 2004,
s. 398-399; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2,
s. 436-437 (autorka noty Anna Palińska).

Jest to pierwsza część łacińskiej Biblii (Stary Testa-
ment bez ksiąg prorockich i machabejskich), przepi-
sana we Wrocławiu na zamówienie opata żagański-
ego Henryka Stisslaw. Być może miała być uzupeł-
nieniem któregoś z niekompletnych egzemplarzy
Biblii z tego klasztoru (zachowały się dwa takie,
zaczynające się od ks. Izajasza, manuskrypty: I F 14
i I F 22) i jej druga część nigdy nie powstała, za
takim przypuszczeniem przemawia treść kolofonu.
Biblia ozdobiona jest 33, niezbyt dużymi (zwykle
wysokości 6 wierszy) inicjałami figuralnymi z flo-
raturami na marginesach, umieszczonymi na począ-
tku każdej z ksiąg (fol. 120; il I.3.7.B.) oraz 16, jesz-
cze mniejszymi (zwykle wysokości 5 wierszy) inic-
jałami ornamentalnymi w prologach. Wyjątkowo
okazała dekorację otrzymały strona początkowa
z wyobrażeniem św. Hieronima w wysokim na 14
wersów inicjałe F i rozległą dekoracją marginalną
(f. 1) oraz inicjum księgi Genesis z siedmioma
medalionami ze scenami Stworzenia, zamkniętymi
w wysokim aż na 25 wersów inicjałe *I* (f. 4va;
il. I.3.7.A.). Iluminacja, nawiązująca stylem deko-
racji i ikonografią do licznych czeskich i łacińskich
Biblii powstałych w XV w. w Czechach, mogła zos-
tać wykonana we Wrocławiu. Jej autorem jest an-
onimowy malarz zwany od swego najlepszego zna-
nego dzieła, zaginionej w 1945 r. Biblii należącej
w końcu XV w. do rodziny Banke (dawna Biblio-
teka Miejska we Wrocławiu, sygn. R 162; il. I.3.7.
/1-2), Mistrzem Biblii Banków. Biblia żagańska jest
późniejsza od tego dzieła, a jej dekoracja skrom-
niejsza, bez całostronicowych miniatur, lecz należy
do tej samej, charakteryzującej się jasną, nieco jas-
krawą kolorystyką, fazy twórczości malarza, który
był jednym z najważniejszych przedstawicieli stylu
pięknego w sztuce śląskiej. /JG



I.3.7.A.

I.3.7. /1 Ukrzyżowanie, miniatura w Biblii rodziny
Banke, fol. 1v, sygn. R162, zaginiona; fot. wg Kloss
1942, il. 212.

I.3.7. /2 Stworzenie świata, miniatura w Biblii
rodziny Banke, fol. 5v, sygn. R162, zaginiona; fot. wg
Kloss 1942, il. 213.

I.3.8.

Antyfonarz I F 396 z klasztoru Augustianów w Żaganiu

Tekst ukończony w 1446 r., iluminacja
anonimowych malarzy śląskich – tzw. Mistrza
Biblii Banków i Mistrza Mszału M 1154,
Wrocław (?), 1446
Kodeks pergaminowy, kart 258 (26 składek),
iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe);
pismo: tekstura w 1 kolumnie, 9 wierszy
zawierających notację muzyczną, rombowa
w pięciolinii i tekst poniżej; oprawa współczesna –
deski obciągnięte białą skórą świniąską, ornament
liniowy, ślady okuć i 2 klamer, z tej samej
pracowni introligatorskiej, co oprawa Biblii I F 11;
format karty: 61,2 × 39,5 cm. Na f. 258v nota
fundacyjna: *Ad honorem sancte et indiuidue trinitatis
Beate et gloriose/ semper virginis Marie illibate . ac
sanctissimi patris nostri augustini/ et Beate marie
magdalene. necnon omnium sanctorum Comparatus/ est
liber iste Per venerabilem patrem dominum henricum*



I.3.7.B.



I.3.7. /1



I.3.7. /2



I.3.8.A.



I.3.8.B.



I.3.8.C.



I.3.8.D.

stislaw abbatem/ huius loci Anno seruitutis eius Xvo. etatis vero LVto Ab incarna/cione autem dni Mo cccco xlvio/

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. I F 396.

Schultz 1866, s. 186; Kloss 1942, s. 110, 142 i n., 197-198; Karłowska-Kamzowa 1977, s. 115;

Karłowska-Kamzowa 1979, s. 55-56, 116;

Jażdżewski 1992, s. 226; Wolnik 1994, s. 40, 61,

277; Miodońska 2004, s. 398; *Malarstwo gotyckie*

2004, t. 3.2, s. 437-438 (autorka noty Anna Palińska).

Jest to ostatni wielki rękopis liturgiczny klasztoru żagańskiego posiadający tak wspaniałą iluminację. Składa się na nią 31 inicjałów figuralnych (*Tron Łaski* – f. 1, inicjał *G*; *Manus Dei błogosławiąca Augustianów* – f. 2, *B*; kapłan udzielający komunii – f. 8, *S*; modlący się mnich – f. 14v, *L*; *Hiob i jego żona z biczem* – f. 26, *C*; *Tobiasz* – f. 33v, *N*; *Judyta obcinająca głowę Holofernesa* – f. 36v, *A*; dwaj żołnierze – f. 40, *A*; *Pantokrator* – f. 45v, *U*; *Łazarz u drzwi bogacza* – f. 51, *H* (il. I.3.8.A.); kościół – f. 59v, *S*; *św. Jan Chrzciciel* – f. 66, *D* (il. I.3.8.B.); *Nawiedzenie* – f. 87, *E*; *św. Maria Magdalena i anioły przy otwartym grobie* – f. 94v, *M*; *św. Wawrzyniec* – f. 109v, *C*; *Zaśnięcie Marii* – f. 116v, *E* (il. I.3.8.C.); *św. Augustyn i uczniowie* – f. 122, *L*; *Ścięcie św. Jana* – f. 130v, *A*; *Narodzenie Marii* – f. 136v, *O*; *św. Helena* – f. 144 v, *O*; *św. Michał* – f. 156, *S*; *św. Jadwiga* – f. 163, *M*; *św. Urszula i dziewice w łodzi* – f. 169v, *L*; *Maria z Dzieciątkiem* – f. 176, *B*; *św. Marcin i kaleka* – f. 181, *D*; *św. Elżbieta* – f. 191, *L*; *św. Katarzyna* – f. 206v, *P*; *Chrystus rozsyłający Apostołów* – f. 214v, *E* (il. I.3.8.D.); święte męczenniczki – f. 221v, *S*; *św. Biskup* – f. 234, *S*; *św. Barbara* – f. 243, *U*) i dwa inicjały ornamentalne (f. 20v, *S*; f. 253v, *M*). Uwagę zwraca bardzo rozbudowana, podobnie nieco jak w żagańskim Mszałe I F 343, dekoracja *proprium de sanctis* (16 inicjałów), przy czym miniatury w antyfonarzu są ciekawsze ikonograficznie. Jest to być może ostatnie, wykonane z udziałem pomocników, wielkie dzieło Mistrza Biblii Banków. Najlepsze miniatury (np. *św. Jan Chrzciciel*) bliskie są poziomem *Ukrzyżowaniu* z tzw. *Biblii Banków*, lecz większość iluminacji różni się od wcześniejszych prac tego malarza gorszym poziomem wykonania i zdecydowanie ciemniejszą, zgaszoną kolorystyką. Końcową sekwencję inicjałów (ff.: 214v, 221v, 234, 243), namalowaną być może już po śmierci Mistrza, wykonał zdecydowanie słabszy artysta, zapewne malarz Mszału M 1154, który jeszcze długo, bo do lat 60. XV w., kontynuował jego maniery, wykazującą silne reminiscencje stylu pięknego. /JG

I.4. POBOŻNY FUNDATOR

I.4.1.

Madonna Kłodzka

Czechy, 1343 lub po 1344

Drewno, tempera, 186 × 95 cm

Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, nr inw. 1624.

Pierwotnie w kościele Augustianów w Kłodzku, w 1902 r. pozyskana do Kaiser Friedrich-Museum w Berlinie.

Chytil 1907, s. 131-149; Schmidt 1969, m.in.

s. 175-179; Suckale 1993/94, s. 737-892; Suckale

2003, s. 119-150; Royt 1998, s. 51-60.

Obraz wiązany przez wszystkich badaczy z fundacją pierwszego praskiego arcybiskupa Arnošta z Pardubic, którego postać przedstawiona została w dolnej części malowidła. Monumentalne wymiary obrazu prowokowały do różnych rekonstrukcji pierwotnego usytuowania dzieła: bądź w ramach struktury ołtarzowej, bądź (według źródeł nowożytnych) jako centralnej tablicy obwiedzonej na sposób włoski ramą z mniejszych przedstawień. Tę ostatnią wersję miałyby potwierdzać ostatnie odkrycie jednej z brakujących tablic z postaciami świętych (Suckale), wymagającej jednak jeszcze dalszych badań (il. I.4.1. /1). W literaturze istnieje kontrowersja dotycząca precyzyjnego datowania dzieła (1343 r. – Suckale; po 1344 r. – Royt), związana z faktem, iż fundator, przedstawiony tutaj w paliuszu, został arcybiskupem dopiero w 1344 r. Niezależnie od tego należy jednak stwierdzić, iż dzieło to stoi u początków XIV-wiecznego malarstwa tablicowego w Czechach i na Śląsku, będąc związanym z sienneńską i wenecką redakcją malarstwa ikonowego (por. m.in. *Madonnę* z Veveří, po 1345; il. I.4.1. /2). Treść obrazu, ujmująca elementy symboliczne, jak regalia, lwy na tronie Marii, czy też gwiazda wykonana w tle w samej warstwie złocenia, wiązana była zazwyczaj z symboliką maryjną, zawartą m.in. w dziełach mariologicznych samego Arnošta z Pardubic, obecną zaś przede wszystkim w spopularyzowanej przezeń antyfonie *Salve Regina*. Oprócz drobiazgowych poszukiwań ikonograficznej natury według zasady korelacji obrazu z tekstem, warto jednak także zwrócić uwagę na specyficzny i niepowtarzalny model prezentacji osoby Marii na tronie jako architektonicznym ołtarzu w kościelnym wnętrzu. Wyjątkowym elementem tego przedstawienia jest ujęcie Marii jednocześnie w pełnej postaci jako siedzącej na siedzisku ołtarzowego tronu i jako półfigurowej ikony obwiedzonej drewnianą ramą zdobioną rautami, a więc wizerunku włączonego w ów ołtarz na zasadzie elementu struktury architektonicznej. Tym samym w ramach przestrzeni jednego przedstawienia ukazane zostały dwa poziomy medialnej obecności Marii. Ten problem stanowi jednak z pewnością pole dla dalszych studiów. /MK



I.4.1.



I.4.2.

I.4.1. /1 Św. benedyktyński i św. biskup, 1343 lub po 1344 (?), nowo odnaleziony fragment Madonny Kłodzkiej (?), drewno, tempera, zbiory prywatne; fot. wg Suckale 2003.

I.4.1. /2 Madonna z Dzieciątkiem z Veveří, po 1345, drewno, tempera, Praga, Národní galerie.

I.4.2.

Madonna z Dzieciątkiem (tzw. z wróblem lub z czyżykiem)

Rzeźbiarz działający w Pradze, ok. 1360-1365

Rzeźba pełnoplastyczna, wewnątrz drążona, drewno dębowe i lipowe (partia tylna), 151 × 56 × 47 cm

Kłodzko, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP

Wiese 1923, s. 48 i n., 83; Schädler 1978, s. 18 i n.; Homolka 1990, s. 9, 11-13; Ziomecka 1990, s. 16-19; Schmidt 1992, s. 277-280; Suckale 1993, s. 163, 201; Schultes 1998, s. 36 i n.; *Těšínská madona* 2002, s. 105-120 (autor noty Romuald Kaczmarek); Homolka 2005, s. 302-308.

Rozpiętość w propozycjach datowania kłodzkiej Madonny obejmuje ponad pół wieku, od ok. 1415 r. po czas przed poł. XIV stulecia. Od czasu artykułu Schädlera (1978) ugruntował się pogląd o jej powstaniu za życia arcybiskupa praskiego Arnošta z Pardubic, choć są też sądy przeciwne (Ziomecka 1990; Homolka 1990, 2005). Figura pierwotnie przeznaczona była najpewniej do kościoła klasztornego Augustianów Kanoników Regularnych pw. Zwiastowania NMP w Kłodzku, ufundowanego przez arcybiskupa Arnošta (rozebrany w 1627). Byłaby ona, obok fundacji tej świątyni oraz obrazu z przedstawieniem Madonny tronującej (nr kat. I.4.1), kolejnym dowodem kultu maryjnego, jaki rozwijał Arnošt w nawiązaniu do swojej wizji czasów młodości w Kłodzku. Prawdopodobny związek figury z arcybiskupem Arnoštem, ale też jej wysoka klasa artystyczna pozwalają sytuować powstanie rzeźby w kręgu artystów dworskich w Pradze. Próbowano nawet wpisać ją w *oeuvre* Piotra Parlera. Niestandardowy typ twarzy Madonny wyprzedził, a może ukonstytuował kanon urody kobiecej, jaki pojawił się w popiersiach tryforium katedry Św. Wita. Pamiętać jednak trzeba, że środowisko artystyczne Pragi ok. poł. XIV w. było dosyć zróżnicowane i międzynarodowe, a cechy specyficzne tzw. parlerowskiego stylu rzeźbiarskiego dopiero się kształtowały. Rzeźba prezentuje typ figury maryjnej ukazanej w tzw. otwartym płaszczu, spiętym jedynie u góry przy dekolcie, a więc zasadniczo o genezie XIII-wiecznej, północnofrancuskiej, podjęty jednak później z powodzeniem w różnych miejscach poza Francją. Dalekie genetyczne odniesienia w plastyce francuskiej dla sposobu kompozycji szat, ale też charakterystyki twarzy Marii (*Madonna* w Fontenay) są jednak na tyle ogólne i odległe w czasie, że należy poszukiwać

bliższych odniesień. Określenie rodowodu artystycznego kłodzkiej figury wymaga przeanalizowania różnorodnych stopionych w niej tradycji, wśród których ważną rolę wydaje się odgrywać plastyka tokańska i Pn.-Wsch. Włoch okresu *trecenta*. Waga tego zadania wynika m.in. ze znaczenia, jakie dzieło to i jego autor mogli mieć dla rozwoju praskiej rzeźby 3 tercji stulecia. /RK

I.4.2. /1 Widok z boku.

I.4.2. /2 Widok z tyłu.

I.4.2. /3 Stan przed 1945 z barokową oprawą; fot. wg Wiese 1923.

I.4.3.

Kielich i patena

Praga (?), ok. 1340-60

Blacha srebrna, częściowo złocona (nodus i trzon kielicha), repusowana i grawerowana, kielich: wys. 12,5 cm; patena: średnica 11 cm

Kłodzko, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, nr inw. MZK-S-1651 i MZK-S-1652

Lidová zbožnost 1997, s. 116; Kaczmarek – Witkowski 1998, s. 189, 199.

Kielich i patena wiązane są z osobą arcybiskupa Arnošta z Pardubic według tradycji, która mówi o wydobyciu ich z komory grobowej w kłodzkim kościele pw. Wniebowzięcia NMP, w średniowieczu będącym w posiadaniu joannitów. Protokół z otwarcia grobu Arnošta w dniach 7-8 XI 1881 r. opisuje jedynie znalezioną w nim trumienkę szklaną ze szczątkami zmarłego i zniszczony dokument, pochodzące zapewne z wcześniejszego otwierania dokonanego przez jezuitów, może na początku XVIII w. Jest prawdopodobne, że wtedy wyjęto wkładane zazwyczaj biskupom do grobu kielich i patenę. Oba przedmioty noszą ślady wieloletniego używania, mają starte i nadłamane krawędzie, przetarcia, które mogą być również efektem przebywania w niesprzyjających warunkach, np. w grobie. Oprócz tego wtórnie obcięto obrzeża pateny i stopy kielicha. W skarbcu augustianów kłodzkich, fundowanych przez Arnošta, znajdowała się, przed likwidacją klasztoru w początku XVII w., monstrancja oznaczona jego herbem. Wobec swistego kultu Arnošta w Kłodzku nie można mieć jednak pewności, czy było to kolejne dzieło złotnicze przez niego zamówione, czy tylko go upamiętniające, np. w poł. XVI w.

Kielich z okrągłą stopą i dość rozwartą czaszą ma kształt typowy dla środkowej tercji XIV w. Nodus zdobi sześć okrągłych guzów, w których w czworoliście wpisano głowę młodzieńca, a także rozmieszczone między guzami liście winorośli z nałożonymi na nie kiściami winogron. Ujmujące nodus pierścienie trzonu zdobione są czworolistnymi rozetkami. Wokół stopy kielicha wyryto motyw sześciu półkolistych arkadek, a na patenie dwa koncentryczne okręgi. W Czechach zachowało się z tego czasu



I.4.1. /1



I.4.1. /2



I.4.2. /1



I.4.2. /2



I.4.2. /3



I.4.3.



I.4.3. /1



I.4.3. /2



I.4.4. /1



I.4.4. /2

bardzo niewiele przykładów porównawczych, na Śląsku wcale. Kielich z Milevska (Muzeum w Táborze; ok. 1350; il. I.2.24. /3) zbliżony jest typem, ale odmienny znacznie bogatszą dekoracją (emalie). Najbliższą analogią jest natomiast, datowany źródłowo na wnet po 1347, górnoreński kielich z Fryburga Bryzgowijskiego (skarbiec katedry; il. I.4.3. /2) oraz kielich pomorski, wyjęty z grobu biskupa Macieja z Gołańczy w katedrze we Włocławku (ok. 1350). /RK, JW

I.4.3. /1 Fragment kielicha.

I.4.3. /2 Kielich mszalny, po 1347, Freiburg im Breisgau, katedra; fot. wg Zeit der frühen Habsburger 1979, s. 489.

I.4.4.

Relikwiarz ciernia z korony Chrystusa

Czechy, 3 ćw. XIV w. (po 1365?)

Srebro złocone, trybowane, emalia, wys. 29,3 cm, szer. podstawy 20,3 cm, głęb. podstawy 11,4 cm.

Na postumencie inskrypcja w majuskule:

HANC.MONSTRANCIAM.CUM.SPINA.CHORONE.DOMINI.DNS.IOHANNES.

OLOMUCZENSIS.EPISCOPUS.PREPARARI.FECIT.

Baltimore, Maryland, Walters Art Gallery, nr inw. 57.700

Pešina – Homolka 1963, s. 188-190; Verdier 1973, s. 319-344; Parler 1978, Bd. 2, s. 702-703 (autor noty Karel Otavský); Lüdke 1983, s. 308-310; Hlobil 1987, s. 478, 480; van Os 2001, s. 143, 147.

Jeden z najciekawszych i najcenniejszych XIV-wiecznych relikwiarzy figuralnych w Europie Środkowej, powstały – jak głosi inskrypcja na jego podstawie – na zlecenie Jana, biskupa ołomunieckiego. Postać fundatora identyfikowana była przez większą część badaczy, także na podstawie herbów na cokole, z biskupem Janem Volkiem (1347-1349). Argumentem dla rozszyfrowania okoliczności powstania dzieła może być tutaj także kult relikwii, wzmożony po sprowadzeniu przez Karola IV w 1346 r. z Paryża korony cierniowej Chrystusa. W niniejszym kontekście pojawia się jednak pytanie, czy nie był jednak słuszny dawny pogląd Pešiny, Homolki i Verdiera, widzących w tym dziele późniejszą fundację Jana ze Środy, pochodzącego ze Śląska biskupa ołomunieckiego (1365-1380) oraz biskupa litomyskiego i kanclerza na dworze Karola IV. Lüdke, argumentując za wcześniejszą datą powstania dzieła, widział w nim małoformatowe naśladownictwo nieistniejącego już dziś wizerunku kultowego. Kontrargumentem mógłby tu być jednak fakt, iż całopostaciowy wariant wizerunku Męża Bolesci ze złożonymi rękami byłby w latach 40. XIV w. w Czechach dość nietypowy. Obraz Męża Bolesci ma wschodnią genezę i przyswajany był wówczas w Czechach raczej dopiero w formie półfigurowej (por. il. I.4.4. /1-2). Podobnej argumentacji dostarczają same własności stylowe relikwiarza, niemające nic wspólnego

z promowanym w tym czasie na Morawach stylem Mistrza Madonny Michelskiej (Hlobil). Za późniejszym czasem powstania relikwiarza przemawia zaś choćby jego bliska analogia ze zdradzającą parlerskie impulsy pełnofigurową rzeźbą Męża Bolesci z wrocławskiego kościoła Św. Marii Magdaleny z ok. 1380 r. (nr kat. I.5.30.). Podpowiedzią będzie tu wreszcie sam model dewocji pasyjnej do Ran Chrystusa znany z pism Jana ze Środy. Sam relikwiarz „streszcza” za pomocą ukazanych przedmiotów przebieg Pasji w ramach jednej ekspozycyjnej odsłony obrazu, nie jest więc ani typowym relikwiarzem „mówiącym”, ani po prostu narracyjnym, ale podlega swoistej „lekturze” poprzez domyślną rekonstrukcję pasyjnych wydarzeń. Jego treści można dobrze skorelować ze szczegółowymi inwokacjami do Ran Chrystusa i narzędzi Męki zawartymi w tłumaczonej przez Jana ze Środy franciszkańskiej księdze *Źródło miłości* (*Stachel der Liebe*) oraz w jego własnych wierszowanych modlitwach pasyjnych. /MK

I.4.4. /1 Vir Dolorum, miniatura w Missale Jana ze Środy, fol. 67v, po 1364, Praga, Archiv Pražského hradu, Knihovna Metropolitní kapituly u sv. Víta.

I.4.4. /2 Chrystus ubiczowany przy kolumnie, ok. 1370, malowidło ściennie, Praga, katedra Św. Wita, kaplica Św. Wacława.

I.4.5.

Missale Jana ze Środy

Praga, ok. poł. lat 60. XIV w.

Pergamin, 235 kart *in folio*, 44,5 × 33 cm; tekst łaciński pisany kaligraficzną minuskulą (teksturą) w polu tekstowym 27 × 20 cm, w dwóch kolumnach, w 20 wierszach; skład: kwaterniony *[quaterni]*, 1 i 2 plik niepełny; częściowo zachowane kustosze od f. 114; zawartość: *Missale romanum*, diecezja praska; na początku (1r-4r) i na końcu mszału (232v-235r) znajdują się modlitwy maryjne i hymny (*Alanus de Insulis*, *Boethius*) oraz teksty o św. Hieronimie (*Giovanni Andree*, *Petrarca*), te części dekorowane są tylko inicjałami typu *fleuronnée*; inicjały figuralne są na f. 4r, 7r, 18r, 30r, 32r, 65, 67, 71, 74, 83, 103, 156v, 165v, 172v, 184r, 192r., malowane inicjały ornamentalne na f. 12v, 120r, 122r, 133v, 136r; oprawa oryginalna, okładki drewniane pokryte gładzoną, barwioną na czerwono skórą, grzbiet późniejszy; okucie tworzy pukla na środku. Praga, Metropolitní kapitula u sv. Víta, Archiv Pražského hradu, Biblioteka, nr inw. Cim. 6. Rękopis zamówił biskup ołomuniecki Jan ze Środy (przedstawiony wraz herbem na f. 4v), który pełnił zarazem funkcję kanclerza cesarza Karola IV. W 1593 r. własność księcia Philippa Ernsta Mannsfelda, w 1784 r. zakupiony przez kapitułę. Podlaha – Patera 1910, nr 6; Květ – Swarzenski 1959, s. 20; Květ 1960; Schmidt 1969, zwłaszcza s. 213, 216; Krása 1970, s. 270-271, nr kat. 352.



I.4.4.





I.4.5.B. (fol. 32r)



I.4.5.C. (fol. 74r)



I.4.5.D. (fol. 165v)



I.4.5.E. (fol. 83r)



I.4.6.B. (fol. 201r)



I.4.6.C. (fol. 9v)



I.4.6.D. (fol. 288v)



I.4.6.E. (fol. 308r)

Rękopis zawierający tekst mszału rzymskiego przeznaczonego do użytku w diecezji praskiej zamówił kanclerz Jan ze Środy już jako biskup ołomuniecki (1364-1380), który jest przedstawiony wraz ze swym herbem na f. 4v. Mszał ten jest jednym z dwóch rękopisów sporządzonych na udokumentowane zamówienie Jana ze Środy, od którego otrzymał nazwę cały zespół kodeksów. Biskup Jan nie był jedynym zamawiającym rękopisy z tego zespołu, stąd uprawnione jest domniemanie, że pochodziły one z dworskiej pracowni Karola IV. Postaci fundatora towarzyszy tylko herb biskupa ołomunieckiego, którym Jan był od 1364 r. Prawdopodobnie mszał powstał w roku następnym, po abdykacji biskupa z funkcji kanclerza, którą uzyskał on potem znów po roku, po śmierci swego następcy, i dzierżył do 1374 r.

Malarz mszału, należący do młodszej grupy w pracowni, nawiązuje do dzieł Mistrza Liber viaticus (zwłaszcza iluminacji temporalu), jednak jego postacie są odmaterializowane, bardziej delikatne i bardziej wystylizowane, przestrzeń traci na iluzyjności, a i ikonografia jest odmienna, często archaiczna. Na początku adwentu (f. 4v, il. I.4.5.A.) znajduje się godne uwagi *Zwiastowanie Marii*, której anioł przekazuje posłanie w formie zapieczętowanego listu. *Św. Anna Samotrzeń* (f. 165v, il. I.4.5.D.) zarówno w kwestii ikonografii, jak i oprawy malarzkiej podobna jest do współczesnego jej obrazu tablicowego Mistrza Teodoryka w Kaplicy Krzyża Św. na zamku Karlštejn. W dekoracji ornamentalnej iluminator powraca do archaicznych girland, jego akanty są bardziej suche, a roślinne wici zakończone wspaniałymi symetrycznymi fantastycznymi kwiatami. Bordiury z girlandami i smokami zajmują półfigury proroków i fantastyczne ptaki. Poprzez delikatność i ozdobność elementów ornamentalnych Mszał zbliża się do rękopisu *Orationale Arnesti* (nr kat. I.4.8.). Malarz widocznie częściowo uczestniczył w tworzeniu innego rękopisu z tego zespołu – Ewangeliarza Jana z Opawy (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek; nr kat. I.4.12.), koronacyjnego kodeksu książąt austriackich, datowanego na 1368 r., który mógł prawdopodobnie zamówić sam Karol IV dla swej córki i jej małżonka. /HH

I.4.6.

Liber viaticus Jana ze Środy

Praga, 2 poł. lat 50. XIV w.
Pergamin, 319 kart *in folio*, 43,5 × 31 cm; tekst łaciński pisany kaligraficzną minuskułą w dwóch kolumnach, w 38 wierszach; na f. 10rv i 11r rozległa glossa pokrywająca bordiury; rubrykowany, w dolnej bordiurze każdej apertury znajduje się nota własnościowa; brak dwóch pierwszych kart brewiarza; kalendarz (2r-7v), psalterz (9v-55r), litanie do wszystkich świętych (55r-57v), *officium defunctorum* (57v-59v), hymny na rok liturgiczny (60-67v), temporal (69v-198r), sanktoral (198v-287v), dodatek (307-319); oprawa renesansowa,

drewniane okładki pokryte czerwoną tkaniną, okucia (pośrodku i narożne) współczesne oprawie. Na każdej aperturze rękopisu od f. 1v do f. 304r oraz także na wakatach, znajduje się nota własnościowa *Liber viaticus domini Johannis luthomislensis Episcopi Imperialis Cancellarii*. Praga, Národní muzeum, Biblioteka, sygn. XIII A 12. Rękopis powstał dla Jana ze Środy, kanclerza cesarza, w okresie kiedy był on biskupem w Litomyšlu (1353-1364). W XVIII w. w zbiorach Metropolitní kapituly u sv. Víta, подарowany Národní muzeum przez arcybiskupa Václava Leopolda Chlumčanského z Přestavlk (1815-1830). Renowacja skórzanego grzbietu w XIX w. Kodeks w stosunkowo dobrym stanie, poddany konserwacji w 1962 r. w Bibliotece Národního muzeum. Dvořák 1901, s. 81; Kletzel 1933, s. 4; Stange 1936, s. 11; Květ 1937; Krása 1970, s. 266-268, nr kat. 349.

Liber viaticus jest brewiarzem podróżnym sporządzonym dla biskupa z Litomyšla, kanclerza cesarza, Jana ze Środy, w okresie jego posługi biskupiej w Litomyšlu (1353-1364). Poszczególne, tradycyjnie uporządkowane części (ff. 2r-7v kalendarz, 9v-55r psalterz, 55r-57v litanie, 57v-59v *officium defunctorum*, 60r-67v hymny w roku liturgicznym, 69v-198v temporal, 199v-287v sanktoral, 287v-291v *officium in dedicatione ecclesiae*, 291v-303v *commune sanctorum*, 303v-304r *cursus B. Mariae*) są bogato zdobione inicjałami figuralnymi, scenami na bordiurach i inicjałami ornamentalnymi lub *fleuronné* (rysowanymi kaligraficznie). Niektóre iluminacje zaskakują niezwykłą ikonografią, na przykład *Zwiastowanie Marii z wieżą Dawidową* na f. 69v. *Narodzenie Pańskie* (f. 83v) przedstawia zaś Matkę Bożą siedzącą na ziemi na narzucie i przytulającą nagie Dzieciątko do twarzy (*Glykofilousa*). W tle, za Józefem śpiącym przed jaskinią z dwoma zwierzętami nad kamiennym żłóbkiem w kształcie tumby, znajduje się brama o potężnej architekturze. Niebieskie kolumnienki inicjału tworzą monochromatyczni aniołowie; w akantowym medalionie znajduje się prorok Izajasz, w dolnej bordiurze *Zwiastowanie Pasterzom*. W sanktorale na f. 267v, na dzień św. Wacława, znajduje się rozwinięty typ ikonograficzny stojącego świętego w zbroi, który będzie się pojawiać przez całe następujące dziesięciolecie. Interesująca jest kompozycja *Sądu Ostatecznego*, namalowana na dzień Wszystkich Świętych na f. 27v.

Na końcu kodeksu dodatkowo dołączono *adligat* (ff. 304r-319), iluminowany w innej, kościelnej pracowni (zwanej w literaturze pracownią Mistrza Brewiarza Krzyżowców). Zawiera aktualne teksty na dzień Św. Włóczy i Złożenia do Grobu (obraz *Chrystusa Bolesnego z włócznią i z gwoździ* na f. 308r) oraz propagowaną za Karola IV legendę św. Wacława, opracowaną w formie *officium* na dzień Męki św. Wacława (*Zabójstwo św. Wacława*, f. 313r). Brewiarz jest najbardziej znaczącym i najpiękniej iluminowanym kodeksem zachowanym z czasów

Unica quide uxor dei **30 laudes**
 symonis et iacob passionis fecit pat
 ra etiam p magna cor mira mirabi
 lum edico: et fco: de memoranda ibide ostendit
 miracula **¶** Juxta uobum cum aplo: fco: in co
 spectu om astancium duo spr maligni magi
 uelut macta de simulachris solis et lune egressi
 na frustra diuicauerit festi **¶** Et ecce i ipso passio
 cor monito cum nimia toto sentas etu i celo
 uocandi dictu tanta prapit fulgura uoluit ea
 dein mundus hic putras esse flama **¶** Erilla
 et fulgus et tonitruu tempestate omni ppo specu
 re templi illud ydolo: et quo occisi sunt hi ma
 gices resurre solum erudit aduiso: fundameti
 laus tbi dñe **¶** Juerent: et huc passioni glo
 zacoti et araxat magi illius solis fontes: et
 magister qui prius fugat modo prius sint
 pati iustu diuino fulmine sunt adusti et tanq

Deus qui nos p̄bros ap̄l̄os n̄os oēs
fr̄monē i iudam ad agnitiōem tui
nominis n̄uere tribuisti dā nob̄ eor̄ gl̄ā
sempiternā i p̄f̄iendo celebrare i celebrā
do p̄ficere. **P** i sola. Ad h̄os mar̄ laus. cap̄
i. r. de ap̄l̄is. In ii. v̄s. mar̄ laus p̄or̄. p̄s te a
p̄l̄is. Cap̄ C̄s p̄sant. & Vos estis sal t̄r. v̄. i. v̄
ut s̄. Ad m̄ḡā. & Sic semp̄ s̄ūma. oīd̄ ut s̄ i t̄r
sola. In m̄ḡā oīm s̄c̄or̄ ad i. v̄s. i. ad m̄
i ad h̄os. oī s̄aia t̄i gen̄ificat̄. i. i. m̄
s̄aiales legunt. Ad t̄. v̄. Acc̄ d̄s t̄. & Gl̄ā h̄i. &
Sanctus q̄m. & Iust̄i at̄. v̄. Gl̄osus d̄s. oīd̄ d̄nē
d̄s n̄r. In die s̄. ad i. v̄s. & H̄ b̄st̄ra d̄s. v̄
Laudate. p̄or̄. & S̄n̄ cet̄is. & Cum audier̄is. &
Dic nob̄. & Ecce n̄ces. Cap̄ Sanctus q̄m di. &
S̄n̄ estis. v̄. & Ecce redemptor. v̄. Letit̄i. Ad m̄ḡā.

quiam glo
riosum est
regnum in
quo tu ip
sauderis o
siamus i
solis albis
semitur q
num huius
terre. **Oratio.**

Domine deus noster multiplica super nos
misericordiam tuam et quod precorimus
gloria sollempnia tribue consequi in tua p
fessione letitiam. **Ad aplm oi.** *Quia ni
pntibz. Adndi a* **S**alvator mundi Gloria nos
omnes tua dei genitricis sigo semp maria ora pro



Karola IV. Bardziej niż jakikolwiek inny praski rękopis inspirowany jest on ówczesną i dawniejszą sztuką włoską w przedstawianiu postaci, w ujęciu przestrzeni i w ornamentacji akantowej. Jest bardzo prawdopodobne, że malarz miał okazję zapoznać się osobiście z Włochami i tamtejszą sztuką, uczestnicząc na przykład w podróży koronacyjnej Karola do Rzymu (1354-1355). Dekoracja powstała w pracowni iluminatorskiej działającej przy dworze Karola, na pracę której bez wątpienia wielki wpływ miał kanclerz cesarza. Ze względu na fakt, iż dwa z zachowanych rękopisów pochodzących z tej pracowni zamówił dla siebie właśnie kanclerz, uważa się ją za pracownię Jana ze Środy. Następne rękopisy zamawiali inni dworzanie: *Orationale* (nr kat. I.4.8.) i prawdopodobnie *Laus Mariae* (nr kat. I.4.9.) – arcybiskup Arnošt z Pardubic, a Ewangeliarz Jana z Opawy (nr kat. I.4.12.), koronacyjny ewangeliarz książąt austriackich – najprawdopodobniej sam cesarz. Przypuszcza się, że rękopisy z biblioteki Karola IV zaginęły podczas grabieży i zniszczenia większej części biblioteki jego syna Wacława w 1420 r. i można tylko mieć nadzieję, że może jeszcze zostaną odnalezione jakieś następne jej fragmenty. /HH

I.4.7.

Graduał I F 423 z klasztoru św. Wincetego na Ołbinie

Pisarz zakonny, Ołbin pod Wrocławiem, 1362, iluminacja malarza śląskiego, ok. 1362
Kodeks pergaminowy, kart 348, iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe i jako pigment); pismo: tekstura w 1 kolumnie, 9 wierszy zawierających notację muzyczną, kwadratową w czteroliniu, i tekst poniżej; oprawa późnogotycka – deski obciągnięte jasną (niegdyś białą) skórą świnią, ornament tłoczony ślepo drobnymi stemplami, okucia i klamry niezachowane; format karty: 49-49,5 × 31,3 cm. Na f. 2v (*rubro*) sygn.: *Anno domini Mo sexagesimo secundo completus est liber iste/ ad honorem dei et beati vincencii episcopi et martyris in vigilia omnium/ sanctorum (31 X) sub Reuerendo patre domino Wilhelmo secundo abbate/ Monasterii sancti vincencii prope Wratislaviam*. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. I F 423. Powstał w klasztorze Norbertanów na Ołbinie, po 1810 r. trafił do Biblioteki Uniwersyteckiej. Schultz 1866, s. 185; Kloss 1942, s. 71, 73 i n., 201; Karłowska-Kamzowa 1977, s. 101-27; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 25-27, 111; Jażdżewski 1992, s. 226; Miodońska 1993, s. 122; Karłowska-Kamzowa – Wetesko – Wiesiołowski 1993, s. 104-105 (nr kat. 35), tabl. XI; Miodońska 2004, s. 383, 387; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 421-422 (autorka noty Anna Palińska).

Graduał zawiera siedem wielkich, malowanych inicjałów z floraturami, z których trzy – na początek Adwentu, Boże Narodzenie i Wielkanoc – zawierają

sceny figuralne: *Zwiastowanie* (f. 3; il. I.4.7.A.), *Narodzenie* (f. 16v; il. I.4.7.B.) i *Zmartwychwstanie* (f. 105v; il. I.4.7.C.). Miniatury odznaczają się płynnym, wykwinnym rysunkiem i doskonałą techniką malarską. Widać w nich zarówno reminiscencje panującego dotąd stylu, w którym podstawowym środkiem wyrazu była wyraźnie prowadzona linia i lokalny kolor, jak i zupełnie nowe elementy formalne: italianizm przejawiający się w typach twarzy i – zwłaszcza w partiach karnacji – w modelunku stwarzającym iluzję głębi przestrzennej. Trudno znaleźć analogie dla charakterystycznej kolorystyki tych miniatur – zestawień ostrej minii z delikatnym, jasnym różem, dużymi plamami ciemnego błękitu i koloru szaro-zielonego (nieco podobna gama barwna występuje w pojedynczym inicjale, w starszym o 11 lat graduale z tego samego klasztoru – I F 422, f. 75v). Zupełnie nową formę mają też marginalia i floratury o dość naturalistycznym, akantowym listowiu. W innym dziele tej samej pracowni, zaginionym Mszale B 1713 (il. I.4.7. /1), formy inicjałów i floratur były znacznie bardziej konwencjonalne. Wyraźny był ich północnoitalski rodowód, odpowiadający fazie stylowej reprezentowanej w czeskim malarstwie książkowym przez grupę fundowanych przez Arnošta z Pardubic manuskryptów z klasztoru w Roudnicy, określaną nazwą „Augustinus super Johannem“. Na Śląsku zbliżona ornamentyka występuje w Breviarzu R 3064a z wrocławskiego kościoła Św. Elżbiety, którego miniatury są być może warsztatowo powiązane z Mszalem B 1713. /JG

I.4.7. /1 Mszal B 1713, fol. 4, zaginiony; fot. wg Kloss 1942, il. 80.



I.4.7. /1



I.4.7.B.



I.4.7.C.



I.4.8.A. (fol. 21v)



I.4.8.B. (fol. 104r)

I.4.8. Orationale Arnesti

Praga, pracownia dworska, przed 1364 r. Pergamin, 156 kart *in folio*, 30,5 × 21,5 cm; tekst łaciński pisany teksturą (gotycką minuskułą) w dwóch kolumnach, w 38 wierszach; skład: regularne kwaterniony [*quinterni*] (oprócz składki dziesiątej, która zawiera tylko 3 karty *in folio*); zawartość: księga modlitw i rozmyślań arcybiskupa praskiego Arnošta z Pardubic (1343-1364) zestawiona z tekstów św. św. Augustyna, Bernarda, Ambrożego, Wilhelma i Anzelma z Canterbury, Hugona ze Św. Wiktora, papieża Urbana, praskiego kartuza Konrada z Haimburga, Pseudoaugustyna itp.; iluminacje figuralne na f. 11r, 21v, 41v, 104r., malowany inicjał ornamentalny na 11r., inicjały *fleuronnée* na 1r, 26v, 41v, 52r, 60r, 82r, 125v, 129r, 134r, 140v, 149r.; oprawa renesansowa, brązowa gładzona skóra z wytłoczonym wzorem (ramka z wiciami), w wewnętrzym polu ukośna kratka, drobne mosiężne okucia (pukla na środku i narożniki), brakuje zapięć. Praga, Narodni muzeum, Biblioteka, sygn. XIII C 12

Wykonanie rękopisu zlecił pierwszy arcybiskup praski Arnošt z Pardubic. Na dodatkowo wklejonej karcie f. 1r dopisek: *Orationale domini Arnesti archiepiscopi pragensis*. Fundator z herbem rodowym przedstawiony na f. 104r. Po jego śmierci rękopis najpewniej przekazano kanonii Augustianów w Kłodzku (na f. 1r dopisek: *Iste liber est Canonicorum regularium in Glatz*), założonej przez Arnošta. W roku 1824 kodeks był własnością arcybiskupa Vaclava Leopolda Chlumčanského z Přestavlk, który przed rokiem 1830 podarował go Narodni muzeum w Pradze. Dvořák 1901, s. 60-94; Bartoš 1927, s. 261, nr kat. 3314; Krása 1970, s. 269-270, nr kat. 351; Brodský 2000, s. 178-179, nr kat. 154 (tu starsza bibl.); Hlaváčková 2005, s. 207-212.

Wykonanie rękopisu zlecił pierwszy arcybiskup praski Arnošt z Pardubic, po którego śmierci (1364) rękopis niewątpliwie przekazano założonej przez niego kanonii Augustianów w Kłodzku. Interesujący zbiór lekcji, modlitw i rozmyślań szeregu autorów od św. Augustyna przez św. św. Bernarda, Ambrożego, Wilhelma i Anzelma z Canterbury, Hugona ze Św. Wiktora, aż po praskiego kartuza Konrada z Haimburga służył do własnych potrzeb Arnoštowi z Pardubic i był oparty na jego osobistym wyborze. Oprawa malarska nie jest zbyt rozbudowana, przedstawia jednak wyjątkowe ujęcia ikonograficzne, które subtelną dekoracją odróżniają się od pozostałych rękopisów dworskiego zespołu. Inicjały z monochromatycznymi akantowymi kolumnkami wpisane są w kwadratowe ramki. Włożone w nagłówki kolumn, zajmują całą ich szerokość, otoczone są wokół kolorowymi akantowymi wypustkami ze złotymi kropkami, tło inicja-

łów pokryte jest bogatymi subtelnymi kratkami i wiciami, niekiedy z monochromatycznymi monstrami umieszczonymi w trójkątach. Interesujący ikonograficznie jest inicjał *S* na początku oracji, który ozdabia postać ukoronowanej Marii z Dzieciątkiem (*Glykofilousa* – podkreślenie zrodzenia ciała z ciała) przedstawionej na tle pasa jasnoczerwonego brokatu. Dzieciątko pieści Matkę pod brodą – jest to motyw przypominający *Pieśń nad Pieśniami*. Maria trzyma w lewej ręce długą, zieloną latorośl z dwoma kwiatami, na trzecim pędzie właśnie usiadła gołębica Ducha Świętego – aluzja do pędu latorośli wiąże się tutaj z symboliką Trójcy Świętej.

W obłoku nad ołtarzem, przed którym klęczy fundator (f. 104r), pojawia się *Trójca Święta* o stosunkowo niezwykłym typie ikonograficznym – w postaci trzech twarzy w różnym wieku. To wyjątkowa ikonografia – pojawia się ona raczej w przedstawieniach spekulatywnych, w tym kontekście jest wyjątkowa.

Charakter iluminacji *Orationale* zakorzeniony jest w stylu malarza *Liber viaticus* (nr kat. I.4.6.). Oba rękopisy należą do zespołu nazywanego „rękopisami Jana ze Środy“. Pracownia, jak świadczy i ten rękopis, wykonywała zlecenia także dla innych dworzan i prawdopodobnie była dworską pracownią samego cesarza. Interesujące jest, że arcybiskup jako członek dworu zamówił rękopis na własne potrzeby właśnie w wymienionej pracowni, gdy tymczasem rękopisy liturgiczne dla praskiego kościoła (Praga, Kapitulni knihovna, sygn. P 6-9) zlecił innej, pracującej przeważnie dla instytucji kościelnych, nazwanej pracownią Mistrza Brewiarza Krzyżowców. Jest oczywiste, że pracownia prowadziła szerszą działalność i czynna była w niej, podobnie jak w skrytorium dworskim, większa liczba malarzy. /HH

I.4.9. Laus Mariae

Praga, przed lub około 1360 r. Pergamin, 170 kart *in folio*, 29,4 × 20,8 cm; tekst łaciński pisany łamaną minuskułą (teksturą) w dwóch kolumnach, w 30 wierszach; zawartość: zbiór kazań i wykładów św. św. Bernarda, Hieronima, Augustyna, Ambrożego, Anzelma, Orygenesesa, Hilarego, Damascenusa, Bedy, Lwa, Piotra z Rawenny, Piotra z Paryża, opata Fulberta i Hugona ze Św. Wiktora. Zestawił je na życzenie Karola IV i arcybiskupa Arnošta z Pardubic praski kartuz Konrad z Haimburga w latach 1345-1350, pierwotnie dla bractwa mansjonarzy kościoła praskiego. Węższy wybór znajdujący się w tym kodeksie sporządzony został dla trydenckiego biskupa Menharta z Hradca, prawdopodobnie z inicjatywy arcybiskupa Arnošta z Pardubic. Dwie całostronicowe miniatury figuralne na f. 34v i 55v, obie iluminują *Sermones* św. Bernarda; inicjały o typie *fleuronnée*, trójkolorowe, z malowanymi pniami drzew z ornamentalną

dekoracją na ff. 1r, 15r, 19r, 33v, 35r, 56r, 77r; 2 całostronicowe miniatury figuralne; dopisek falsyfikatora Václava Hanky z XIX w. na zwoju w miniaturze *Zwiastowania: hoc sbinko de trotina*; oprawa późnogotycka, okładka obciążnięta brązową skórą, dekorowana tłoczeniem na sucho ukośną kratką z tarczą i rombami z motywami lwa, orła, lilii oraz wicią, oryginalne okucia z romboidalną puklą pośrodku i narożnikami. Praga, Národní muzeum, Biblioteka, sygn. XVI D 13 W XV w. własność Hanuša z Kolovratów (1464-1483). Národní muzeum podarował go arcybiskup Václav Leopold Chlumčanský z Přestavlk przed 1830 r. Oprawa poddana konserwacji w Bibliotece Národní muzeum w roku 1966. Dvořák 1901, s. 53-93; Bartoš 1927, s. 354, nr kat. 3689; Stange 1936, s. 15-17; Krása 1970, s. 268-269, nr kat. 350; Brodský 2000, s. 263-264, nr kat. 247; *Prague* 2005, s. 172, nr kat. 39 (autor noty Jiří Fajt).

Rękopis *Laus Mariae* zawiera zbiór kazań św. św. Bernarda, Hieronima, Augustyna, Ambrożego, Anzelma, Orygenes, Hilarego, Damascenusa, Bedy, Lwa, Piotra z Rawenny, Piotra z Paryża, opata Fulberta i Hugona ze Św. Wiktora, które zestawiał praski kartuz Konrad z Haimburga w latach 1345-1350 dla praskiego bractwa mansonarzy na życzenie króla i arcybiskupa. W tym kodeksie mamy do czynienia ze skromniejszym wyborem dokonany przez Konrada (prawdopodobnie z inicjatywy biskupa) dla trydenckiego biskupa Menharta z Hradca. Tekst św. Bernarda na dzień Matki Bożej Gromnicznej zaczyna się na f. 34v całostronicową miniaturą *Spotkanie Chrystusa ze starcem Symeonem*: ta ikonografia utrzymuje się przez całe średniowiecze, samo święto bowiem było wówczas maryjne (Oczyszczenie Marii) i było częścią sanktorału. Dzieciątko Jezus siedzi z przodu na ołtarzu z Marią i Symeonem po bokach, przed niedużym tryptykiem z monochromatycznymi postaciami proroków tworzącymi starotestamentowe tło sceny. Do tekstu św. Bernarda na marcowe święto Zwiastowania Marii także dołączono całostronicową miniaturę. Archanioł Gabriel stoi w wyroku z rozpostartymi skrzydłami i powiewającym brzegiem płaszcza, w dynamicznym ruchu w opozycji do stojącej Marii z powstrzymującym gestem na tle skomplikowanej architektury tronu, symbolizującej Tron Mądrości Salomona, maryjne *thalamum* i świątynię-Kościół. Otwarty kodeks na pulpicie, na którym Maria opiera rękę, jest wewnątrz poliniowany, ale jeszcze nie wypełniony pismem. Delikatnie modelowane partie karnacji i sfaldowane draperie pokrywające w pełni ciała postaci nie są zbyt odległe od miniatur starszego z rękopisów dworskich – *Liber viaticus* Jana ze Środy (nr kat. I.4.6.). Datowanie kodeksu przed 1360 r. jest bardzo prawdopodobne. Związków ze współczesnym małoformatowym dworskim malarstwem tablicowym, z obrazami tablicowymi *Pokłon Trzech Króli* i *Zaśnięcie Marii* (obecnie Nowy Jork, Pierpont-Morgan

Library) i *Madonną Bostońską* (obecnie Boston, Museum of Arts) oraz ewentualnego utożsamienia malarza z iluminatorem, jak sugeruje ostatnio Fajt (*Prague* 2005, s. 172), wykluczyć nie można, chociaż technika wykonania tych dzieł, a tym samym ich ogólna kolorystyka, są odmienne. /HH

I.4.10. Brewiarz Wielkiego Mistrza Lwa

Praga, 1356
Pergamin, 403 kart *in folio*, 2 iluminacje całostronicowe 1v-2r, wiele inicjałów figuralnych i ornamentalnych, 12 medalionów kalendarzowych z przedstawieniami ówczesnych prac; oprawa późnogotycka, ok. 26,7 × 19 cm. Datowany na f. 60v: *Anno Domini MCCCCLVI per eund(em) Fr(atr)em Leonem summum M(a)g(ist)rum dicti ordinis comparatus est liber iste, et completus. Deo gratias.* Praga, Biblioteka Zakonu Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą, przechowywany w Národní knihovnie w Pradze, sygn. XVIII F 6. Ostatnio konserwowany tamże w 2005 r. Matějček 1931, s. 273; Stange 1936, s. 108; Šourek 1944; Květ 1960, s. 37; Krása 1970, s. 262-263, nr kat. 344; Stejskal 1993, s. 411, 418.

Rękopis sporządzony w 1356 r. dla Wielkiego Mistrza Zakonu Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą (założonego przez św. Agnieszkę Czeską w 1233 r. i potwierdzonego w 1237 r.). Dekoracja kodeksu reprezentuje wysoki poziom i jest urozmaicona. Początkowa całostronicowa iluminacja na f. 1v przedstawia *Veraikon*, „prawdziwą podobiznę” Chrystusa na chuście niesionej przez aniołów i obramowanej medalionami z półfigurami Proroków i Apostoła Pawła (il. I.4.10.A.). Przeciwną jej stronę zajmuje niemal całostronicowy „obraz zakonny” założycielki – św. Agnieszki, przedstawionej w koronie jako księżna z rodu Przemyślidów, wręczającej symboliczny budynek świątyni (Kościoła) Wielkiemu Mistrzowi zakonu (il. I.4.10.B.). Skromna dekoracja złożona jest z trójliści na szypułkach na obu całostronicowych obrazach, a następujące dwanaście medalionów kalendarzowych przedstawia prace w poszczególnych miesiącach (oranie, koszenie trawy, żęcie zbóż, młócenie zboża, zrywanie winogron, itp.), co jest charakterystyczne dla rękopisów francuskich, których odbicie znaleźć można także w elementach figuralnych. „Obraz zakonny”, powtarzający się w XV w. także w innych zabytkach krzyżowców, towarzyszy początkowemu tekstowi zawierającemu podstawowe informacje z dziejów zakonu, kontynuowanemu na stronie *verso in folio*.

Bogato iluminowany jest także psalterz, gdzie w roli śpiewaków (Psalm 97: *Cantate domino...*) pojawiają się krzyżowcy. Tylko kilka wspaniałych iluminacji towarzyszy temporalowi i sanktorałowi (*Chrzest Chrystusa* (il. I.4.10.D.), *Ukrzyżowanie św. Andrzeja* (il. I.4.10.E.), *Zwiastowanie Marii*).



I.4.9.A. (fol. 34v)



I.4.9.B. (fol. 55v)



Na wypustkach licznych kolorowych akantów wiele motywów *drôlerie*, figurek ludzkich, niekiedy wyraźnie wiążących się z tekstem i z obrazem w inicjałe (np. przy *Chrzcie Chrystusa* znajduje się starotestamentowa ilustracja *Oczyszczenie trędowatego Namana w Jordanie*), a także podobizny zwierząt, a zwłaszcza ptaków. Elementy włoskie, które zdradzają stylizowane akanty w bordiurach, równoważone są silnymi elementami zachodnimi, przeważającymi w kompozycjach figuralnych, a szczególnie w motywach *drôlerie*.

Brewiarz Krzyżowców stanowi logiczny element tradycji czeskiej szkoły iluminacji, nawiązującej do starszych dzieł, a zwłaszcza do Brewiarza rajhradskiego proboszcza Vítka z 1343 r. (nr kat. I.5.5.). Kontynuuje ją szereg następnych iluminowanych kodeksów: księgi liturgiczne Arnošta z Pardubic, Antyfonarz Wyszehradzki w Vorau (Styria) i in. Zespół rękopisów, którego autorowi nadano nazwę Mistrza Brewiarza Krzyżowców, składa się wyłącznie z ksiąg liturgicznych i tworzy paralelną linię z rękopisami Jana ze Środy. Oba te zespoły są pracami dwóch działających jednocześnie w Pradze pracowni iluminatorskich: dworskiej (*Liber Viaticus*, Mszał Jana ze Środy, *Orationale Arnesti*, *Laus Mariae*, Ewangeliarz Jana z Opawy) i kościelnej, może arcybiskupiej, której typowe cechy przetrwały do końca stulecia (Kodeks Jana z Jenštejnu z lat 1385-1397, Biblioteca Vaticana). /HH

I.4.11.

Mszał proboszcza Mikołaja

Czechy, po 1355

Pergamin, 406 kart *in folio*, 3 inicjały figuralne i 27 inicjałów ornamentalnych; oprawa oryginalna, 38 × 27 cm.

Na f. 1r dopisek: *Dominus Nicolaus prepositus brunensis*, na wyklejce dopisek: *Liber ecclesiae St. Jacobi*.

Brno, Archiv města Brna, Svatojakubská knihovna, sygn. 10-1

Dvořák 1901, s. 83; Dostál 1926, s. 26; Kletzel 1933, s. 4; Stange 1936, s. 15-17; Trenkler 1948, s. 23; Krása 1970, s. 264-265, nr kat. 347.

Rękopis zamówiony przez proboszcza Mikołaja dla brneńskiego kościoła Św. Jakuba. Mszał zawiera niewielką ilość inicjałów figuralnych: oprócz karty kanonu f. 181v (il. I.4.11.A.) tylko dwa następne: na początek adwentu 1r (il. I.4.11.B.) i na f. 191r (il. I.4.11.C.). Inicjały ornamentalne są liczne i stylowo poniekąd niejednolite – niektóre zawierają elementy italianizującego akantu, inne zaś są archaiczne. W antyfonie *Introitus* na 1 niedzielę adwentu *A-d te leuau...* pod półfigurą Chrystusa w górnej części inicjału przedstawiono klęczącego kanonika przy pulpicie z otwartą księgą i innymi kodeksami we wnęce. Chociaż wnętrze nie jest dalej rozrysowane, to pulpit ustawiony po przekątnej ma niezwykle prawidłową perspektywę.



I.4.10.B. (fol. 2r)

Akantowe medaliony z prorokami w bordiurach są bardzo zbliżone do podobnych motywów w podróznym brewiarzu Jana ze Środy (nr kat. I.4.6.), akant otaczający ten inicjał jest bardzo dojrzały i italianizujący, podobnie jak figury – plastyczne i przestrzenne.

Karta kanonu ozdobiona jest klasycznym „mistycznym” *Ukrzyżowaniem* z postaciami Marii i św. Jana Ewangelisty pod krzyżem. Kompozycja jest statyczna i monumentalna. Figury są bardzo bliskie postaciom na całostronicowych iluminacjach rękopisu *Laus Mariae* (nr kat. I.4.9.), jednak ewidentnie je wyprzedzają w czasie.

Rękopis można zaliczyć do „grupy rękopisów dworskich Jana ze Środy”. Wpływy włoskie są tu bardzo silne, ale poniekąd nierówne i świadczą o dość wczesnym okresie powstania kodeksu. Jeżeli skojarzymy znaczne rozszerzenie się wpływów włoskich z cesarską podróżą koronacyjną Karola IV do Włoch, trwającą prawie rok, w trakcie której cesarzowi towarzyszył liczny dwór, to możemy Mszał proboszcza Mikołaja datować na okres tuż po wymienionej podróży, tj. po 1355 r. Poglądy dotyczące identyfikacji fundatora rękopisu nie są zgodne, w tym kontekście w okresie powstania kodeksu można brać pod uwagę oprócz



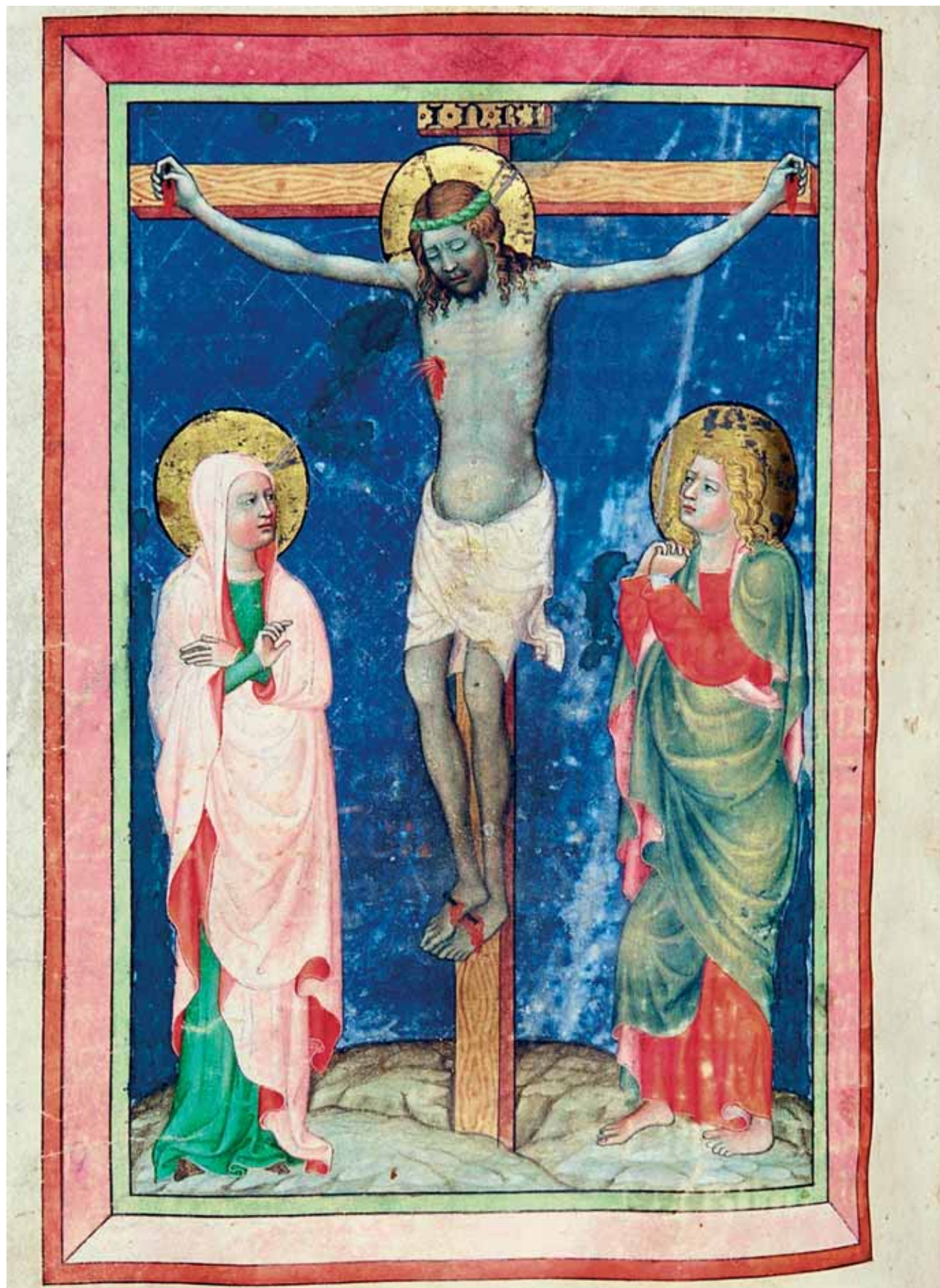
I.4.10.D. (fol. 77v)



I.4.10.C. (fol. 31r)



I.4.10.E. (fol. 216v)



I.4.11.A. (fol. 181v)

protonotariusza Karola, Mikołaja z Kromierzyża, także Mikołaja, wikariusza generalnego biskupa ołomunieckiego. /HH

I.4.12.

Ewangeliarz Jana z Opawy

Johannes de Oppavia presbiter, Canonicus Brunnensis Plebanus in Lantskrona (pisarz i iluminator), 1368; miniatury trzech anonimowych malarzy czeskich, m.in. Mistrza Mszału Jana ze Środy, ok. 1368
Kodeks pergaminowy, iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe), kart 189 (foliowany do 191); oprawa współczesna, złotnicza – deski obciągnięte atlasem i obite srebrną, ornamentowaną blachą; format karty: 37,5 × 25,6 cm.
Na f. 190v sygn.: *ET ego Johannes de Oppavia presbiter: Canonicus Brunnensis Plebanus in Lantskrona. hunc Librum. Cum auro purissimo de penna. Scripsi Illuminavi. Atque deo cooperante complevi. In anno domini. Millesimo. Trecentesimo. Sexagesimo. VIII.* Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, sygn. cod. 1182. W 1444 w posiadaniu późniejszego cesarza Fryderyka III, w 1793 odnotowany w katalogu Österreichische Nationalbibliothek. Trenkler 1948; Schmidt 1967, s. 275-292; Schmidt 1969, s. 213 i n.; *Dějiny českého výtvarného umění* 1984, s. 412 i n.; *Mitteleuropäische Schulen III* 2004, s. 65-88 (nr kat. 6).

Tzw. Ewangeliarz Jana z Opawy należy do najwspanialszych zabytków czeskiego malarstwa książkowego czasów średniowiecza. Mimo okazałego kolofonu, okoliczności jego powstania nie są oczywiste. Na podstawie zestawu czterech herbów (Austrii, Styrii, Tyrolu i Karyntii), powtarzających się w każdej z czterech całostronicowych miniatur, przyjmuje się, że fundatorem był Albrecht III Habsburg, panujący od 1365 r. wraz z młodszym bratem Leopoldem III. Kodeks spisany jest złotem (tekstura), dominanty jego iluminacji stanowią pary całostronicowych miniatur umieszczonych na początku każdej z Ewangelii, na sąsiadujących kartach – po lewej stronie 12 scen z życia Ewangelisty (Mateusza na f. 1v, Marka – 55v; il. I.4.12.B., Łukasza – 91v i Jana – 148v; il. I.4.12.D.), po prawej, na ornamentalnym tle, wielkie, bardzo dekoracyjne inicjały tekstów, inspirowane miniaturami z czasów karolińskich. W tekstach znajduje się ponadto 85 inicjałów ze scenami figuralnymi, a całość zamyka całostronicowa miniatura ze sceną *Deesis* (f. 191; il. I.4.12.C.).
W kolofonie (il. I.4.12.E.) jako skryba i autor iluminacji wymieniony jest Jan z Opawy, lecz wziąwszy pod uwagę fakt, że kolofony powstawały zwykle pod koniec przepisywania lub rubrykacji tekstu, a przed wykonaniem miniatur, oraz wzmiankę, że narzędziem jego pracy było pióro, istnieje możliwość, że poza przepisaniem tekstu wykonał on raczej tylko drugorzędną dekorację kodeksu –



I.4.11.B. (fol. 1r)



I.4.11.C. (fol. 191r)

rubrykacje i lombardy z dekoracją filigranową. Nie stoi tożsamość w sprzeczności z przyjętą w literaturze tezą o wiodącej roli Jana w dekoracji kodeksu. Fakt, że jedna z wielkich miniatur (inicjał I, f. 56; il. I.4.12.A.) ma złotą, filigranową dekorację tła, może dowodzić udziału pisarza także w powstaniu dekoracji malarskiej; mógł przy tym być „szefem” całego artystycznego przedsięwzięcia, jakim było wykonanie Ewangeliarza, czego dowodzi ów niezwykle okazały, całostronicowy kolofon. Miniatury natomiast można na podstawie analizy stylistycznej przypisać przynajmniej trzem malarzom. Jednym z nich był iluminator Mszału Jana ze Środy, któremu przypisuje się różniącą się nieco od pozostałych (ujętą w złotą ramę, z tłami wypełnionymi ornamentem arabeskwym, a nie – jak w miniaturach na f. 55v i 148v – wywodzącym się z Francji, geometrycznym) miniaturę z f. 91v. Pozostali dwaj malarze musieli się wywodzić z tego samego kręgu warsztatowego – różnice ich indywidualnego stylu nie wydają się być znaczące. /JG

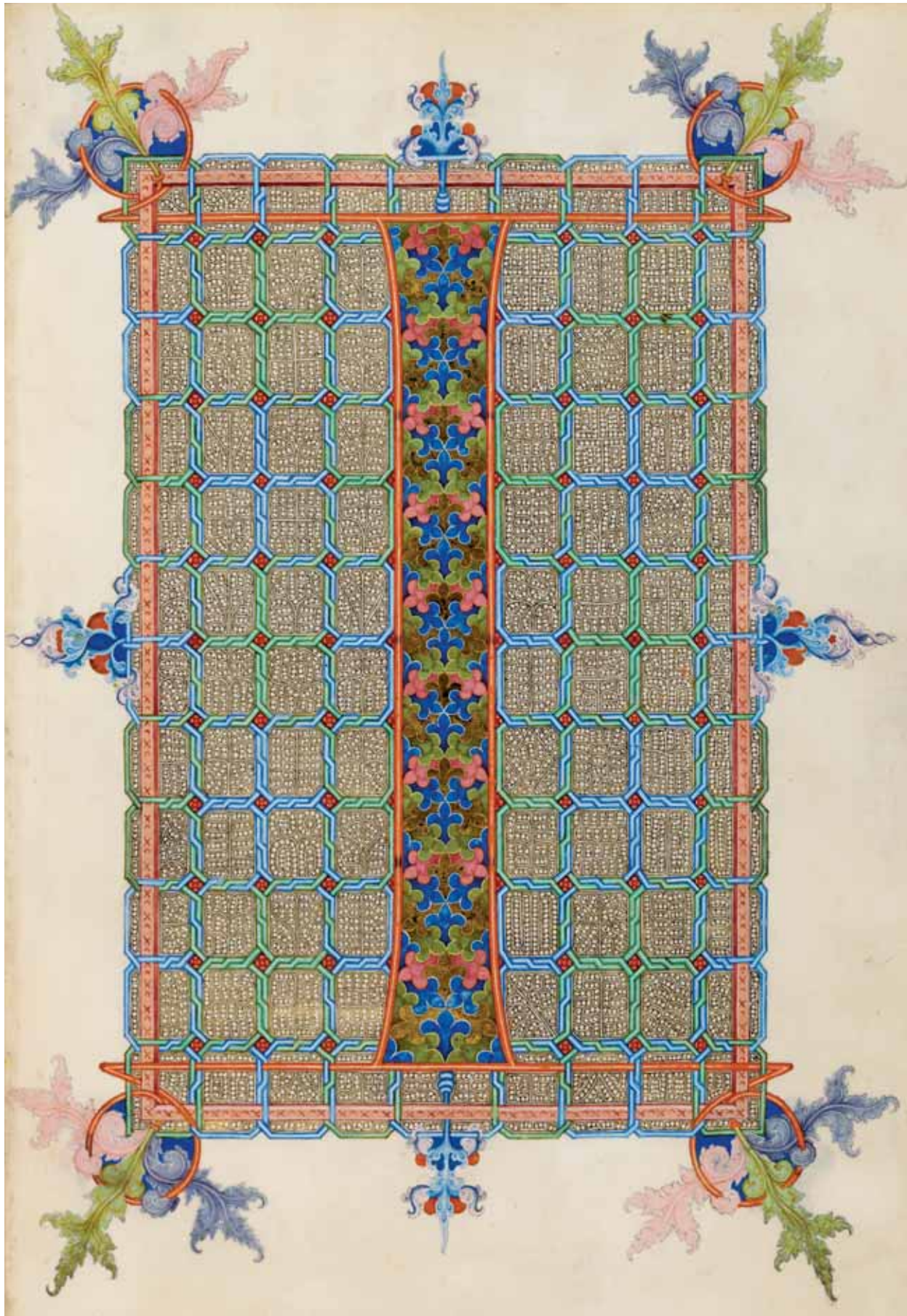
I.4.13.

Sześcioksiąg Tomasza ze Štitného

Czechy, 1376
Pergamin, 158 kart *in folio*, 29-30 × 21 cm;
tekst czeski pisany łamaną minuskulą w dwóch kolumnach, w 33 wierszach, pole tekstowe



I.4.11.D.



I.4.12.A.



I.4.12.B.



I.4.12.C.



I.4.12.D.



I.4.12.E.



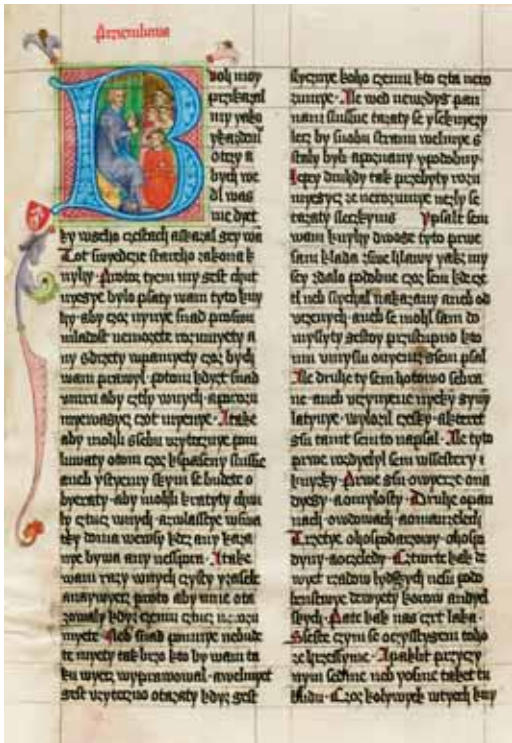
I.4.13.A. (fol. 44v)



I.4.13.C. (fol. 148r)



I.4.13.B. (fol. 157v)



I.4.13.D. (fol. 4r)

20,5 × 13,5 cm; skład: kwaterniony [quinterni], składki I, VIII, XVI i XVII niekompletne; częściowo zachowane kustosze; żywa pagina. Dedykacja *mystru Albrechtovy* (Wojciechowi Rańkowi) na f. 1r, datowane na 1376 r. na podstawie tablicy komputystycznej na f. 3v. Traktaty dydaktyczno-moralizatorskie o życiu chrześcijańskim, pierwotnie przeznaczone dla dzieci i przyjaciół autora. Z kalendarza zachowały się karty *in folio* z miesiącami marcem (2r, ze świętem Przeniesienia ciała św. Wacława) i kwietniem (obecnie f. 2v) i tablicami komputystycznymi (f. 3rv). Po przedmowach następują rozważania o cnotach chrześcijańskich (Wiara, Nadzieja, Miłość) i objaśnienia modlitwy Pańskiej, księgi drugie omawiają stany: dziewiczy, wdowi i małżeński (ten pasaż częściowo wymazany wraz z malowanymi figuralnymi inicjałami, dodatkowo zmyty i w części wycięty). Księgi trzecie poświęcone są gospodarzowi, gospodyni i czeladzi, dalej następują omówienia poszczególnych stanów (duchownego, sędziowskiego, władków itd.), księgi o sakramentach oraz rozważania o śmierci. Z 19 przedstawień figuralnych 7 umieszczono w wewnętrznych polach inicjałów (f. 4r, 27v, 35r, 47v, 54r, 55r i 58r), pozostałe tworzą samodzielne prostokątne miniatury (127r, 127v, 36r, 36v, 44r, 114v, 116r, 124r, 124v, 127r, 127v, 148r, 157v), które także towarzyszą początkom poszczególnych części tekstu; cztery inicjały w księdze pierwszej są ornamentalne (5r, 7r, 18r, 20v, 65r), kilka pięknych dwukolorowych inicjałów typu *fleuronnée* (83r, 93r, 98r, 107v); lombardy czerwone i niebieskie; oprawa nowożytna, w brązowej skórce, z wykorzystaniem fragmentów dawnej, znacznie uszkodzonej oprawy z XVI w. z wytłoczonym wzorem ukośnej kratki i ornamentową ramką. Praga, Národní knihovna, sygn. XVII A 6, Cim C 35. Stan dobry, konserwację przeprowadzono w Národní knihovně w roku 1991. Otavský 1966; Krása 1970, s. 275, nr kat. 356; Schmidt 1969, s. 216, 233; Parler 1978, s. 741 (autor noty Josef Krása).

Traktaty Štitnego wśród rękopisów iluminowanych w Czechach w XIV w. zajmują szczególne miejsce. Pisane w języku czeskim, przeznaczone dla dzieci i przyjaciół autora, zawierają treści dydaktyczne i moralizatorskie (traktat o cnotach chrześcijańskich, o stanach, o sakramentach). Odpowiada temu charakter dekoracji, różniącej się od ówczesnych iluminowanych łacińskich ksiąg liturgicznych i biblijnych. Moralizatorską treść wyraża iluminator poprzez pewną surowość, która tłumi iluzyjność malarstwa i modelowania oraz jaskrawość i różnorodność barw na korzyść komunikatywności i prostoty przekazu. Realizuje w ten sposób idealnie zamiary autora.

Moralizatorskie rozważania Sześcioksiągu koncentrują się na przedstawieniu sensu scen wyłącznie za pomocą niezbędnych postaci. Otoczenie ograniczone jest do atrybutów tematów rozważań

– ołtarza, pulpitu do czytania, chrzcielnicy, sprzętu do siedzenia lub łoża umierającego, umiejscowionych w płytkich wnętrzach, często zamkniętych z tyłu zasłoną jako atrybutem życia pozadoczesnego. Wszystko po to, aby sens wypowiedzi nie był rozmieniany na drobne przez mniej ważne detale. W latach 70. XIV w. nie znajdujemy w Czechach żadnej bezpośredniej analogii ze stylem malarstwa w Kodeksie Štitnego. Całkiem odmienne jest na przykład ujęcie niektórych identycznych treściowo wydarzeń (*Chrzest, Wyświęcanie księży*) w liturgicznym rękopisie Pontyfikału Albrechta ze Šternberku (biblioteka kanonii Premonstratensów, Strahov, D I 19), który powstał w tym samym roku, co Księgi Štitnego. Tylko pozornie absurdalne jest pokrewieństwo tego ujęcia z niektórymi iluminacjami z Kodeksu Jana z Jenštejnu (1385-1397), zacieklego nieprzyjaciela Wojciecha Raňkova z Ježova. Polemiczne dzieła arcybiskupa również są moralizujące, a w scenach o tematyce pozadoczesnej dochodzi w nim, tak samo jak u Štitnego, do zastąpienia tradycyjnych symbolicznych gestów przez naturalny ruch. Interesujące podobieństwo istnieje także w naturalistycznym obrazie starości. Malarz kodeksów Štitnego i Jenštejna nie jest jednakże tą samą osobą. Niektóre iluminacje w drugiej połowie kodeksu Štitnego przedstawione są bardziej żywo od pozostałych (zwłaszcza *Spowiedź* na f. 127r) i ze swoim manierystycznym traktowaniem bogatszych draperii wskazują one już kierunek późniejszego malarstwa książkowego, zwłaszcza iluminacji Mszału z Geras z 1291 r. (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. n. 3516) oraz ilustrowanej Kroniki Zbrasławskiej z 1393 r. (Jihlava, S.A., sygn. cod. I-81).

Iluminator Sześcioksiągu Tomasza ze Štitnego odzwierciedla w pełni tekst przeznaczony dla laikatu i ukazuje też inne motywy protoreformacyjne. Stara się on dokładnie przenieść tekst na obraz, nie przejmując się plastycznym poziomem estetycznym (Otavský 1966). Oprócz ostatniego obrazu, *Koronacji Marii* (il. I.4.13.B.), który swą treścią wyłącza się z nauczania o żywocie pozadoczesnym, nigdzie nie pojawia się żadna z osób boskich – zastępowane są one przez Rękę Bożą. Także w ostatnim obrazie zmieniono posłannictwo postaci Marii, która tu jest przedstawieniem wziętej do nieba sprawiedliwej duszy, a jednocześnie reprezentuje cały Kościół. /HH

I.4.14.

Relikwiarz palca św. Jana Chrzciciela

Czechy (?), poł. lub 3 ćw. XIV w. (?) i Oswald Rothe, złotnik wrocławski, 1512
Srebro złoczone, kute, repusowane,
48,5 × 16/13,1 cm. Inskrypcje majuskułą:
*ISTE D' DIGITO S IHANIS BAPT; DEO OPTIMO
MAXIMO INTEMERATE QUE GENITRICI EIVS
VIRGINI MARIE AC DIVO IOANNI BAPTISTE ET
GLORIOSIS WRATISLAVIENSIS ECCLESIE*

PATRONIS IOANNES SCHEWERLEIN CANONICVS ET OFFICIALIS WRATISLAVIENSIS PRO VITAE NOCENTER ACTE EXPIATIONE SVORUM QUE DILVCIONE CRIMINUM INDICEM HVNC SANCTI IOANNIS BAPTISTAE ERE ET IMPENSIS SVIS DECORATVM SACRVM CVPIT ANNO CHRISTIANAE SALVTIS MCCCCCXII

Wrocław, katedra pw. św. Jana Chrzciciela
Braun 1940, s. 394; Gündel 1940, s. 25; Fritz 1982, s. 271; Szczepkowska-Naliwajek 1996, s. 204; Regulska 2000, s. 155-156.

Relikwiarz „mówiący” w formie ramienia św. Jana Chrzciciela, w środkowej części przezroczystego, zawierającego w swym wnętrzu wcześniejszy, dużo mniejszy relikwiarz tego samego świętego, również w formie dłoni. Zewnętrzna oprawa wykonana została w 1512 r. przez Oswalda Rothe, złotnika wrocławskiego, na zlecenie Johanna Scheuerleina, kanonika katedry wrocławskiej. W niniejszym kontekście najważniejszym elementem tego dzieła jest owa skryta za przezroczystym kryształem XIV-wieczna oprawa relikwii palca wskazującego św. Jana. Jak wskazują źródła kapitulne z 1513 r., została ona подарowana przez Karola IV biskupowi wrocławskiemu Przecławowi z Pogorzeli. Akt ten mógł mieć miejsce w trakcie jednego z pobytów Karola we Wrocławiu, być może jednak już w trakcie jego wizyty jeszcze przed koronacją cesarską jako króla Czech, w 1351 r., w czasie której ufundował on również klasztor Augustianów z kościołem Św. Wacława, Stanisława i Doroty. Podarowanie katedrze wrocławskiej partykuły najważniejszego świętego całej diecezji miało z pewnością prowadzonej przez Karola „polityki relikwiiowej” w ramach Korony Czeskiej. Ten związek okazuje się nadzwyczaj silny, znajomość tradycji tego relikwiarza nie wygasła bowiem – jak wiemy z wymienionego źródła – jeszcze w pocz. XVI w. Wówczas to sama pierwotna oprawa partykuły, postrzegana już jako „dawna”, stała się „relikwią”, której nadano nowy sens obrazowy. Oryginalna forma XIV-wiecznego relikwiarza, pierwotnie z pewnością bogatsza niż samo „mówiące” miniaturowe wyobrażenie dłoni świętego, nie daje się dziś niestety zrekonstruować. W obecnym układzie nie będzie jednak bez znaczenia to, iż relikwią jest właśnie wskazujący palec świętego. Jego oprawa przyjmuje tu oryginalną formę, oboczną względem popularnego typu ręki z gestem błogosławieństwa, ręki trzymającej atrybut, czy ręki z dłonią zamkniętą. W obecnym układzie XIV-wieczne *spolium* wskazuje niejako na zewnętrzną inskrypcję XVI-wiecznego relikwiarza, mówiącą już o prywatnej pobożności i fundatorskich intencjach kanonika Scheuerleina, imiennika świętego. /MK

I.4.14. /1 Stan przed 1945; fot. wg Gündel 1940.

I.4.14. /2 XIV-wieczny relikwiarz palca wewnątrz XVI-wiecznej oprawy, stan przed 1945; fot. wg Gündel 1940.



I.4.14. /1



I.4.14. /2



I.4.14.



I.4.15.



I.4.15. /1

I.4.15.

Tron Łaski

Pracownia Mistrza Zaśnięcia Marii z Košatek, przed 1350
Drewno dębowe, tempera, złoto płatkowe, zaprawa kredowo-klejowa, kontury postaci i zarysy fałdów ryte w zaprawie i podkreślone czarną kreską, wzory na krawędziach szat i nimbów wykonane techniką radełkowo-puncową, deska oklejona płótnem, rama integralnie związana z podobrazem, osadzona na kołkach, odwrocie ze wzorem barwnej marmoryzacji, 56,4 × 38,6 × 3 cm. Na tabliczce na krzyżu napis majuskłą gotycką: *INRI*
Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 341.
Pochodzenie obrazu, odkrytego pod koniec XIX w. na plebanii w Świerzawie (pow. złotoryjski), pozostaje nieustalone. Biorąc pod uwagę zachowane na lewej (heraldycznie) listwie ramy ślady po zawiasach (?) przyjmuje się, iż pierwotnie stanowił on jedną z części przenośnego dyptyku.
Ernst 1912, s. 12, il. XVIII; Braune – Wiese 1929, s. 77, nr kat. 167, il. 165; Karłowska-Kamzowa 1970B, s. 143-146, il. 1; Pešina 1978, s. 758, il.; Guldan-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 206-208, nr kat. III/1, il. (autorka noty Anna Ziomecka).

Myśl przewodnia dzieła wiąże się z ideą Zbawienia. Przedstawienie Trójcy Świętej w ikonograficznej wersji Tronu Łaski interpretowane jest jako nawiązanie do sformułowań św. Pawła z jego listów do Rzymian (3, 25) i Hebrajczyków (4, 16), w których padło określenie *Thronus Gratiae*. Słowa te odnoszą się do zbawczej sprawiedliwości Boga Ojca, wyrażonej poprzez ukazanie – w obecności Ducha Świętego – Ofiary Syna Bożego jako narzędzia i znaku pojednania. W tym miejscu warto przypomnieć, że w XIV w. temat Tronu Łaski podejmowany był w czeskim iluminatorstwie oraz w czeskim i śląskim malarstwie ściennym (np. w Hosinie, w Strzegomiu).
Obraz adresowany był zapewne do odbiorcy gruntownie wykształconego. Karłowska-Kamzowa (1970B) przyjęła, że jego fundatorem był książę legnicko-brzeski Ludwik I.
Większość badaczy zajmujących się dziełem datowała je na lata od ok. 1345 do ok. 1360 i wskazała na jego związki z malarstwem czeskim, niektórzy dostrzegli w nim także inspiracje sienneńskie (Simone Martini) i weneckie (Paolo Veneziano) oraz relacje z pracami miniatorskimi, nieliczni podkreślili jego regionalną odrębność. Ernst (1912) powiązał obraz z kręgiem Mistrza z Vyššego Brodu. Z jego opinią zgodziło się wielu badaczy zarówno niemieckich, jak i polskich. Braune i Wiese (1929) zwrócili uwagę na podobieństwa łączące – ich zdaniem – śląsko-czeskie dzieło szkoły Mistrza Wyszobrodzkiego z kwaterą *Zaśnięcia Marii z Košatek* (il. I.4.15. /1). Ich supozycję przyjęli m.in. Pešina (1978) i Ziomecka (2003), którzy przypisali obraz ze Świerzawy pracowni Mistrza Zaśnięcia Marii z Košatek i datowali go odpowiednio na ok. 1345 i przed 1350. /BG-K

I.4.15. /1 Mistrz Zaśnięcia Marii z Košatek, *Zaśnięcie Marii z Košatek, ok. 1345, drewno, tempera, Boston, Museum of Fine Arts; fot. wg Matějček 1950.*

I.4.16.

Weichbild der Magdeburger Recht etc.; Blume der Magdeburger Recht

Iluminacja anonimowego malarza śląskiego, Legnica, ok. 1400
Kodeks pergaminowy, 218 kart (22 składki), iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe i jako pigment); pismo: tekstura w 2 szpaltach, po 41 wierszy w pierwszym tekście, po 48 w drugim; oprawa oryginalna, mocno zużyta – deski obciążone wiśniową skórą, na okładkach guzy mosiężne, brak obu klamer i 3 guzów; format karty: 29,5 × 20 cm (z oprawą: 30,5 × 22 × 11 cm).
Na wyklejce przedniej okładki nowoczesne sygnatury wpisane ołówkiem: *Cod. membr. II/4 i Varia 5* oraz nalepka z cyfrą 5, na przedniej karcie ochronnej (f. Ir) pieczęć Biblioteki Milicha.
Na f. 168v nota z XV w.: *Mgr hioannes frauenburgk Notarius*, poniżej nota o zarazie w Görlitz w 1475 r., to samo nazwisko wpisane na dolnym marginesie f. 217vb.
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. Mil. II 4 membr. Kodeks już ok. poł. XV w. znajdował się w Görlitz, być może już w XVIII w. trafił do Biblioteki Milicha tamże, w 1901 z powrotem w Ratsarchiv, po 1945 r. wraz z innymi manuskryptami z Görlitz poprzez Archiwum Państwowe we Wrocławiu trafił do wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej. Jecht 1906, s. 249 i n.; Kloss 1942, s. 83, 88-89, 92, 227; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 30-32, 112; Karłowska-Kamzowa 1988, s. 120; Oppitz 1990, nr 271; Miodońska 2004, s. 388-390; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 430-431 (autorka noty Anna Palińska).

Kodeks zawiera dwa teksty z magdeburskim prawem miejskim: *Weichbild der Magdeburger Recht* etc. (ff. 1ra – 168rb) i *Blume der Magdeburger Recht* (ff. 169ra – 217vb i 218ra). Bogata dekoracja manuskryptu została skupiona w pierwszej części. Składa się na nią 13 włączonych w kolumnę tekstu miniatur, zawierających inicjały z kompozycjami figuralnymi lub samodzielne przedstawienia o tematyce nawiązującej do treści księgi (il. I.4.16.A., B.). Przy inicjałach występuje dodatkowo floraturowa ornamentacja marginalna. W drugim tekście znajduje tylko jeden, umieszczony na początku, ornamentalny inicjał wielki. Jednolita w całym kodeksie dekoracja drugorzędna składa się z licznych inicjałów wielkości 2-3 wierszy, rysowanych na zmianę czerwoną i niebieską farbą i dekorowanych bogatym ornamentem filigranowym w kolorach przeciwnych. Kodeks był jednym z wielu dzieł prawnych powstałych w legnickiej pracowni Mikołaja z Wurm,

prawnika sprowadzonego przez władcę Legnicy księcia Ruprechta. Przynajmniej 6 z nich posiadało iluminacje o rozbudowanych programach ikonograficznych, wykonane przez najlepszych malarzy działających wówczas na Śląsku. Jest bardzo możliwe, że omawiany kodeks od początku przeznaczony był dla Görlitz, gdzie już przed poł. XV w. trafiły dwa inne manuskrypty z pracowni Mikołaja z Wurm. Pierwszy z nich (Var. 1), datowany na 1387 r., był w całości iluminowany przez N. Kuthnera, drugi (Var. 2) powstał dziesięć lat później, prawdopodobnie na zlecenie rady miejskiej Görlitz. Obecnie oba znajdują się w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie.

Pojedyncza miniatura wykonana przez iluminatora omawianego kodeksu znajduje się w niedawno odnalezionym, legnickim kodeksie prawa saskiego (sygn. Gemoll 2, obecnie Berlin, Staatsbibliothek, sygn. Hs. 392; il. I.4.16. /2), spisany w latach 1386-1387, co może skłaniać do podobnego datowania kodeksu z Görlitz. Rękopisy prawnicze z legnickiej biblioteki petro-paulińskiej (sygn. Gemoll 1 i 2) oraz kodeks o sygn. germ. 631, również znajdujący się w Berlinie, zawierały jednak początkowo tylko rysunkowe, wykonane bardzo szybko kreską, szkice miniatur, które usiłował dość nieudolnie pokolorować jakiś malarz-amator (kilka początkowych w pierwszym i wszystkie w ostatnim z wymienionych). Można zatem przypuszczać, że wspomniana miniatura w egzemplarzu berlińskim została dodana później, w latach 90. XIV w. i w tym samym czasie powstała też iluminacja omawianego kodeksu. Za takim, późniejszym datowaniem przemawiają też podobieństwa między tą iluminacją a miniaturami najmłodszego z kodeksów z Görlitz (sygn. Var. 2; il. I.4.16. /3) oraz miniaturą przedstawiającą Dawida z dającego się datować na pocz. XV w. brewiarza z kolegiaty legnickiej (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, sygn.: Akc. 1948/725; il. I.4.16. /1). Mogą to też potwierdzać wzmianki o płatnościach rady z Görlitz na rzecz Mikołaja z Wurm, pochodzące z lat 1400-1401. /JG

I.4.16. /1 Król Dawid, *inicjał w brewiarzu z kolegiaty legnickiej, pocz. XV w., Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, sygn. Akc. 1948/ 725, fol. 16.*

I.4.16. /2 Cesarz Fryderyk na tronie, *miniatura w Sachsenspiegel z biblioteki petro-paulińskiej w Legnicy, sygn. Gemoll 2, fol. 150v, obecnie Berlin, Staatsbibliothek, sygn. Hs 392; fot. wg Kloss 1942, il. 107.*

I.4.16. /3 Cesarz na tronie, *miniatura w Blume des Sachsenspiegels z pracowni Mikołaja z Wurm, 1397, sygn. Var 2, fol. 14, obecnie Kraków, Biblioteka Jagiellońska, sygn. Przyb. 125/75; fot. wg Kloss 1942, il. 126.*



I.4.16.A.



I.4.16.B.



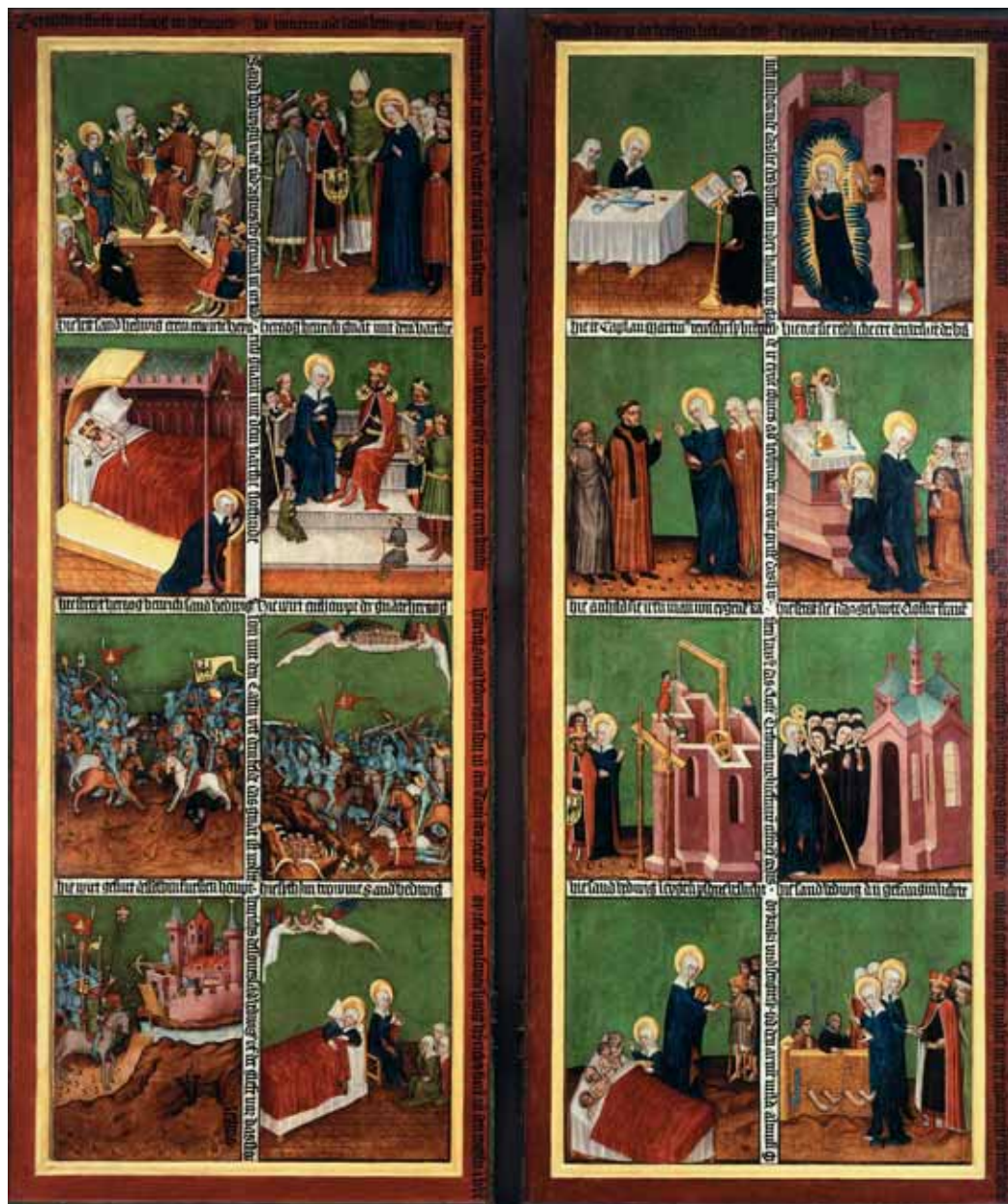
I.4.16. /1



I.4.16. /2



I.4.16. /3



I.5.1.



I.5.1. /1



I.5.1. /2

I.5. ŚWIĘTY WIZERUNEK I JEGO PEREGRYNACJE

I.5.1.

Skrzydła Tryptyku z Legendą o św. Jadwidze Śląskiej

Wrocław, ok. 1430-1440

Drewno, tempera, 277,7 × 112 cm. Na ramach i w pasach oddzielających poszczególne sceny znajdują się minuskułowe inskrypcje w jęz. niem. objaśniające treść każdej z nich; skrzydło lewe: (1) *Bertoldus furste vnd h'czog czu meranien. Sand hedwig vnt' vd Agnes sey gemal mt irē kid!*

(Bertoldus książę Meranii. Świętej Jadwigi ojciec i Agnieszka jego małżonka ze swymi dziećmi); (2) *hie vortrēwet mā sand hedwig czur e h'czog heynrich gnāt mit dem Barthe h'czog i gācz Slezien.* (tu święta Jadwiga zaślubiona zostaje Henrykowi zwanemu z Brodą, księciu całego Śląska); (3) *hie bett sand hedwig erem eewirte heynrich gnant mit dem barthe sloffinde.* (tu święta Jadwiga modli się podczas gdy małżonek Henryk zwany z Brodą śpi); (4) *herczog henrich gnāt mit dem barthe vnd Sand hedwig sey eeweyp mit eren kind'n.* (książę Henryk zwany z Brodą i Święta Jadwiga jego małżonka ze swymi dziećmi); (5) *hie streyt herczog henrich sand hedwig son mit den Tatt'n off dem felde das gnāt ist wollst.* (tu książę Henryk syn świętej Jadwigi walczy z Tatarami na polu, które zwane jest dobrym [polem]); (6) *hie wird enthowpt der gnāte herczog henrich sand hedwigen son vō den tat'n des zele off.* (tu głowa tego księcia Henryka syna świętej Jadwigi zostaje odcięta przez Tatarów, jego dusza uchodzi); (7) *hie wirt gefurt desselbin fursten haupt heinrichs des sones sād hedwig' of der glefe vor das slos legnicz.* (tu głowa tegoż księcia Henryka syna świętej Jadwigi na włóczni jest wiedziona przed zamek w Legnicy); (8) *hie syth Im trowme Sand hedwig dy zele ires sones h'czog heynrichs furē vō den engiln ī hyl.* (tu święta Jadwiga widzi we śnie duszę swego syna księcia Henryka unoszoną przez anioły do nieba).

Skrzydło prawe: (1) *hie sand hedwig der heylgen leckzin so gēczlich czuhornde das sie des bitten in der hant vorgaz.* (tu święta Jadwiga tak chciwie przysłuchiwała się nabożnemu czytaniu, że zapomniała o trzymanym w ręku kęsie); (2) *hie sand hedwig Im gebethe was umgebē mit eyme grosen lichte hymlicher clarhey.* (tu święta Jadwiga w modlitwie otoczona została wielkim światłem niebiańskiej jasności); (3) *hie ir Caplan Martinus tewscht sy brēgende ir eynē cōvers ad leybruder vor eynē prist 'das h'ir.* (tu jej kapelan Martinus oszukuje ją przyprowadziwszy jej braciszka zakonnego zamiast księdza [który miał dla niej odprawić mszę]); (4) *hie tut sie redliche ere den heiligē der bilde sie / vil hatte vō besud'n ey mariēbilde do mite sy krāki troste.* (tu oddaje ona należną cześć świętym, których miała liczne wyobrażenia, a szczególnie wizerunek Marii, którym pocieszała chorych); (5) *hie anhill*

sie ihren man von eygenē kâsten bawē das Clost' Trebnicz vor Jüefrawe cist'ciens'ordis. (tu zachęca swego małżonka, by na własny koszt zbudował klasztor w Trzebnicy dla panien reguły cysterskiej); (6) *hie setzt sie ī das gebawte clostir frawē des Bobinbergischen Bischthumes gote czu dinē.* (tu osadza w zbudowanym klasztorze panie z bamberskiego biskupstwa na służbę Bogu); (7) *hie sand hedwig ī eygen persone besucht dy krāki vnd seligit sy v̄d den armē milde almusi gi.* (tu święta Jadwiga osobiście nawiedza chorych i błogosławi ich a biednym daje szczodłą jalmużnę); (8) *hie sand hedwig den gefangin lichte vnd vil guttete gebit und sie vor erē māne v̄fte v̄o tode loste.* (tu święta Jadwiga więźniom światła i liczne dobrodziejstwa ofiarowuje, a [wstawiając się] u swego małżonka często ich od śmierci uwalniała). Tłumaczenie polskie – Andrzej Reiche. Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Śr. 28/1-2. Według tradycji tryptyk pochodzi z kościoła Ducha Św. we Wrocławiu, przed 1597 r. przeniesiony do tamtejszego kościoła oo. bernardynów. W niewyjaśnionych okolicznościach malowidła rewersów zaginęły lub zostały zniszczone. Po 1945 pozyskany do Muzeum Narodowego w Warszawie. W latach 1927-1929 malowidła awersów przeniesiono na nowe podłoże drewniane, ramę zdublowano. Karłowska-Kamzowa 1970, s. 108-111; Dobrzeński 1972, s. 194-203; Kostowski 1995, s. 322-337; Ziomecka 2004, s. 227-228; *Malarstwo gotyckie* 2004, s. 292-294 (autorka noty Anna Ziomecka); *Dschingis Khan* 2005, s. 220 (autorka noty Małgorzata Kochanowska-Reiche).

Jadwiga (ok. 1179-1243) z bawarskiego rodu hrabiów na Andechs i książąt Meranii, poślubiła ks. wrocławskiego Henryka I zw. Brodatym i była matką ks. Henryka II zw. Pobożnym. Kanonizowana w 1267 r., uznana została za patronkę Śląska. Była bliską krewną św. Elżbiety Turyngskiej i św. Agnieszki Czeskiej. Zachowana dziś w 16 scenach legenda obrazowa zawierała pierwotnie 64 przedstawienia umieszczone na obu stronach skrzydeł i zaginionej w czasie II wojny światowej tablicy środkowej. Opowieść inicjują malowidła lewego skrzydła, ukazując kolejno rodzinę książęną, zawarcie małżeństwa z ks. Henrykiem, jej modły w łóżnicy i parę książęcą z dziećmi. Następne sekwencje poświęcone zostały śmierci ks. Henryka Pobożnego w bitwie z Tatarami pod Legnicą w 1241 r., gloryfikujące go jako męczennika chrześcijańskiego. W części środkowej zobrazowano świadectwa żarliwej pobożności książęnej (ślub czystości, bogobojność, pokora, praktyki pokutnicze, doświadczanie cudów) kontynuowane na skrzydle prawym (umiłowanie modlitwy, hojność dla Kościoła, dzieła miłosierdzia).

Ikonografia malowideł ściśle odpowiada miniaturom towarzyszącym tekstowi żywotów św. Jadwigi w tzw. Kodeksie brzeskim, spisany w 1353 r. na zamówienie jej potomka, ks. Ludwika I brzeskiego (obecnie Los Angeles, J. Paul Getty Museum, sygn. Ms. Ludwig XI 7; 83.MN.126; il. I.5.1. /2).

Jedynie wyobrażenia odnoszące się do śmierci ks. Henryka zostały wzbogacone o nowe szczegóły, dla wzmocnienia religijnego przesłania.

Malowidła przypisywane są Mistrzowi Tryptyku z Wielowsi. Jednakże ich cechy warsztatowe nie wykazują związków bliższych, niż z kręgiem tego mistrza. W stylu malowideł brak jest już reminiscencji czeskiego stylu pięknego. Wyraźna jest przewaga warstwy narracyjnej i moralizatorskiej nad artystyczną, znacznie uproszczoną, zwłaszcza w partii modelunku, układzie draperii, gamie kolorystycznej. Wyrazem nowych tendencji jest wprowadzenie elementów kompozycji przestrzennej. Realia stosowne dla pierwowzoru zostały przez malarza uwspółcześnione, m.in. uzbrojenie. W zbrojach typu zachodniego, ówczesnie stosowanych, ukazani zostali również Tatarzy. Istnieje hipoteza, że stylizacja ta miała na celu utożsamienie Tatarów z ówczesnymi „nieprzyjaciółmi wiary” – husytami. Na przełomie lat 20. i 30. XV w. wojny husyckie objęły terytorium Śląska. /MK-R

I.5.1. /1 Stan przed 1945 (wraz z zaginioną częścią środkową); fot. wg Troche 1938.

I.5.1. /2 Bitwa legnicka i scena śmierci księcia Henryka II Pobożnego, 1353, miniatura w Kodeksie św. Jadwigi, fol. 11v, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, sygn. M.S.Ludwig XI 7; 83.MN.126.

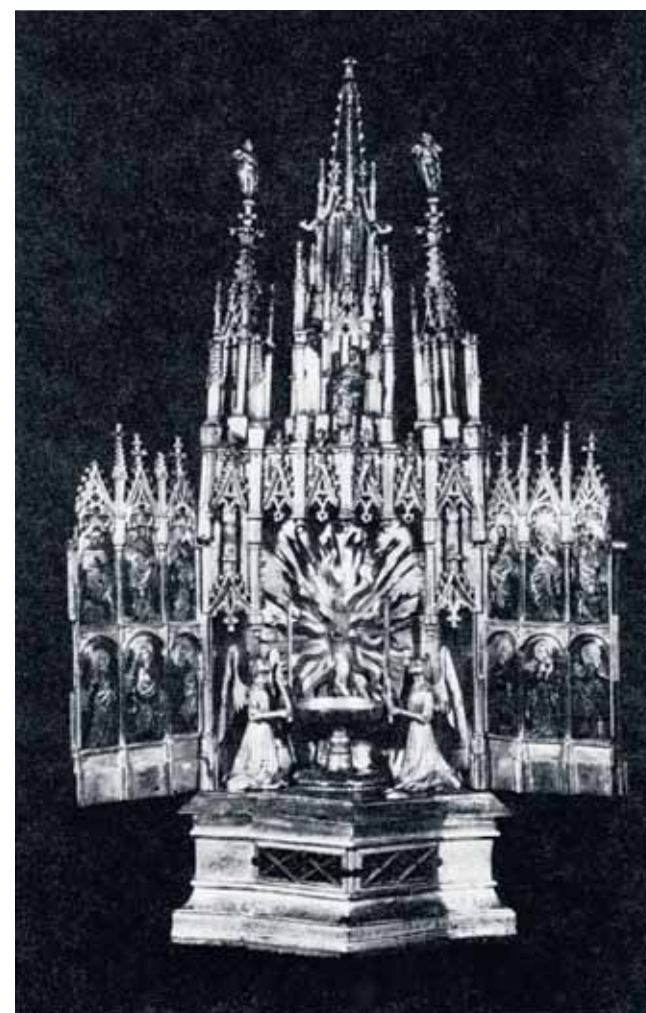
I.5.2.

Relikwiarz Krwi Św. (dawny ołtarzyk)

Śląsk lub Czechy (?), ok. 1410-1420, uzupełnienia z XVII w.

Brąz złocony, z elementami srebrnymi, emaliowany, puncowany, 60 × 22 × 15 cm
Wenecja, kościół Santa Maria Gloriosa dei Frari
Europäische Kunst 1962, s. 380-382, nr kat. 440;
Pešina – Homolka 1963, s. 190-191; Steingraber 1969, s. 34; Steingraber 1971, s. 321; *Parler* 1978, Bd. II, s. 509 (autor noty Karel Otavský).

Ołtarzyk śląskiej lub czeskiej proveniencji, który znalazł się w Italii prawdopodobnie już w XVII w. Wówczas został on przerobiony na relikwiarz Krwi Św., podwyższony w partii nastawy i opatrzone figurkami adorujących aniołków. W samej Wenecji znaleźć się miał dopiero w czasie wojen napoleońskich. Być może został on pierwotnie wykonany na Śląsku lub dla śląskiego zleceniodawcy. Oprócz stylu wskazuje na to przede wszystkim sama ikonografia skrzydeł, na których pojawia się m.in. św. Jadwiga, św. Wacław, św. Agnieszka oraz charakterystyczny dla śląskiej sztuki gotyckiej wizerunek Chrystusa jako Męża Boleści na zewnętrznej kwaterze skrzydła. W całym zbiorze zachowanych dzieł złotniczych związanych ze Śląskiem i Czechami ołtarzyk ten stanowi jednak zarazem ciekawe *unicum*. Warta podkreślenia jest po pierwsze nietypowa technika jego wykonania – prześwitująca emalia srebrna, która swoje triumfy święciła w tym czasie



I.5.2.



I.5.2. /1



I.5.2. /2



I.5.3.



I.5.4.



I.5.3. /1



I.5.3. /2

raczej w środowisku złotników franko-flamandzkich, związanych przede wszystkim z dworem paryskim. Drugą cechą wyróżniającą to dzieło jest z pewnością technika drobiazgowego puncowania (*opus punctorium*). Jest ona charakterystyczna dla sztuki czeskiej ok. 1400 r. i pojawia się szczególnie często w dekoracji tła malowanych obrazów jako sugestia niematerialnego i transparentnego charakteru przestrzeni wewnątrzobrazowej (zob. nr kat. I.5.10-11.). Tutaj zastosowana została ona do ukazania tych postaci świętych w kwaternionach skrzydeł, które są widoczne jedynie przy zamknięciu ołtarzyka. Ma ona więc najpewniej sugerować domyslną „przezroczystość” zamkniętych złożonych skrzydeł, którymi przekryty był właściwy obraz w centrum ołtarzyka (il. I.5.2. /1). Po jego otwarciu ukazuje się już na skrzydłach szereg wizerunków „realnych” – rytowanych i emaliowanych (il. I.5.2. /2). Sam układ baldachimów w części środkowej zdaje się wskazywać na to, iż w pierwotnym układzie we wnętrzu ołtarzyka mieściła się plastyczna grupa *Ukrzyżowania*. /MK

I.5.2. /1 Fragment rewersu skrzydła; fot. wg Steingraber 1969.

I.5.2. /2 Fragment awersu skrzydła; fot. wg Steingraber 1971.

I.5.3. Figurka relikwiarzowa św. Jana Chrzciciela

Śląsk, ok. 1425 i 1495
Srebro kute, repusowane, z elementami odlewanyymi i grawerowanymi, wys. 34,5 cm
Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. KG 1179. Pochodzi z kościoła Św. Elżbiety we Wrocławiu, pozyskana w 1959 r.
Luchs 1870, s. 7-8; Samek 1988, s. 88; Lüdke 1983, s. 394-395; Pechstein – Effmert 1990, s. III (nr 1); Regulska 2000, s. 169-170.

Jedna z niewielu zachowanych figurek relikwiarzowych na Śląsku zdradzających wyraźne cechy stylu pięknego poprzez dworskie upozowanie ciała postaci oraz dekoracyjne ukształtowanie jej szat (równie wczesnym wrocławskim dziełem w tym typie była figurka relikwiarzowa św. Barbary z pocz. XV w., zaginiona w 1945 r.; il. I.5.3. /1). Dzieło to powstało jednak w dwóch fazach: samą postać świętego wykonano ok. 1425 r., a w 1495 r. została ona uzupełniona o cokolik mieszczący jego relikwie, dodany najprawdopodobniej na zlecenie Alexiusa Banka, patrycjusza wrocławskiego, którego herb został wygrawerowany na cokoliku wraz z herbem rodziny Neisse i datą fundacji. W pierwotnym układzie pod stopami św. Jana znajdował się zapewne analogiczny postument, wzmiankowane jeszcze przez Luchsa relikwie we wnętrzu obecnego postumentu opatrzone były bowiem autentycznym datowanym na 1424 r. Relikwiarz św. Jana reprezentuje typ figury funkcjonującej jako całopostaciowe ostensorium – relikwia znajdująca się w cokole miała być stale widoczna poprzez przeszklony okrągły wizjer. Jest to stosunkowo wczesny przykład takiego typu figurki z relikwiami umieszczonymi nie w atrybucie trzymanym przez świętego, ale osobno w postumencie. Układ ten jest właściwy raczej dla końca XV i pocz. XVI w., sztandarowymi realizacjami tego typu na Śląsku są np. wrocławskie prace ówczesnego złotnika Andreasa Heideckera. Partykuły umieszczone w figurce św. Jana – patrona wrocławskiej diecezji, którego relikwie znajdują się także w katedrze (zob. nr kat. I.4.14.) – stanowiły zarazem z pewnością jedną z najważniejszych świętości średniowiecznego Wrocławia. Dlatego też można przypuszczać, iż omawiana figurka, będąc co prawda najpewniej efektem prywatnej fundacji mieszczańskiej, mogła stanowić pierwotnie publiczny element wyposażenia kaplicy ratusza, najważniejszego budynku municipalnego we Wrocławiu, wraz z herma relikwiarzową św. Doroty powstałą w analogicznym czasie (nr kat. I.1.2.). Pośrednio wskazuje na to także zwornik sklepienia XIV-wiecznego wykusza kaplicy, przedstawiający głowę św. Jana Chrzciciela na misie nie tylko jako heraldyczny emblemat miasta, ale i topograficzny znak obecności relikwii (il. I.5.3. /2). /MK

I.5.3. /1. Figurka relikwiarzowa św. Barbary, pocz. XV w., zaginiona; fot. wg Wiese 1923.

I.5.3. /2. Głowa św. Jana Chrzciciela, przed 1358, zwornik sklepienny, Wrocław, wykusz kaplicy Ratusza.

I.5.4. Kielich mszalny

Śląsk, 2 ćw. XV w.
Srebro złożone, kute, repusowane, grawerowane, elementy odlewane, wys. 18,5 cm, średnica stopy 12,1 cm. Inskrypcje minuskulą na stopie: *wolf + c cedelc* oraz majuskulą pod i nad nodusem: *maria be[rot]* i *maria bero[t]*.
Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. V-2196.

Pochodzi z kościoła parafialnego pw. św. Jana Chrzciciela w Myslowie, nabyty do zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu w 1981. Lutsch III, s. 441; Fritz 1966, s. 293, nr kat. 672; Regulska 2001, s. 52-53, 132, nr kat. 40, il. 16.

Kielich na sześciolistej stopie, na której w jednym z pól srebrna plakietka z herbem rodu Zedlitz. Powyżej banderola z napisem. Na pozostałych polach postacie w arkadach: św. Barbara, Maria Bolesna, Chrystus Bolesny, św. Jan Ewangelista i św. Katarzyna. Trzon okrągły. Nodus w kształcie dysku z sześcioma romboidalnymi guzami na obrzeżach. Na nich trzy pary przedstawień: pelikan, lew i głowa mężczyzny. Na wierzchu nodusa wzory maswerkowe i *Oblicze Chrystusa*. Motywy maswerkowe powtórzone na spodzie. Nodus ujęty z góry i dołu opaskami wydzielonymi perełkowaniem, na których napisy. Czara kielicha gładka. /JWi

I.5.5.

Brewiarz proboszcza Vítka z Rajhradu

Malarz czeski i morawski (następca Mistrza Teodoryka), lata 40. XIV w. Pergamin, 442 ff., 18,5 × 13,5 cm; 39 inicjałów figuralnych, 3 miniatury całostronicowe, 13,1 × 8,5 cm, na dołączonym dodatku: ff. 4v, *Maria Pokorna*; 5r, *św. Krzysztof*; 5v, *Pustelnik Günther (Vintř)*; f. 10r, tabele do wyliczania świąt kościelnych na lata 1343-1371; f. 440v: *Explicit secunda p(ar)s / de s(anc)tis per fr(atr)em Petru(m) / expensis fr(atr)is Vitkonis / Prepositi in Raygrad/ Anno ab incarnatio/ one d(omi)ni MCCCXLII*; oprawa pierwotna, naprawiana. Brno, Univerzitní knihovna, sygn. R 394 Friedl 1963; Stejskal 1964; Krása 1984, s. 406; Pokorný 1988; Vítovský 1990, s. 101-102.

Inicjały w brewiarzu, pochodzącym z biblioteki klasztoru Benedyktynów w Rajhradzie, wykonali dwaj malarze (Krása 1984). Jeden kontynuował pracę w konserwatywnym stylu iluminatorów Elżbiety Rejčky (1315-1330), drugi uczestniczył w dekorowaniu Psalterza kapituły karlštejskiej (Praga, Národní muzeum, biblioteka, ok. 1350) i działał w pracowni Mistrza Brewiarza Wielkiego Mistrza Lwa Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą (nr kat. I.4.10.). Trzy całostronicowe iluminacje poddał analizie Friedl (1963) jako wczesne prace Mistrza Teodoryka z 1342 r. Ten odważny sąd został odrzucony przez Stejskala (1964), który datował iluminacje na około 1360 r. Dokoupil (1966, s. 195-196; 1972, s. 24) podważył prawdziwość kolofonu. Pokorný (1988) zidentyfikował na początku rękopisu herb biskupa ołomunieckiego Jana Volka (1334-1351), przyrodniego brata Karola IV, i na tej podstawie umieścił brewiarz, „jeśli nie jest *implicite* prawdziwy“, w latach 40. XIV w. Vítovský (1990) zwrócił uwagę, że herb z półksiężycem na białoczerwonej tarczy nie jest zupełnie zgodny z herbem



I.5.5.A. (fol. 5v)



I.5.5.B. (fol. 5r)



I.5.5.C. (fol. 4v)

Jana Volka. Dlatego też uważa on, że proboszcz Vítka był jednym z dalszych przyrodnych krewnych margrabiego Karola (należeli do nich Przemyślidzi opawscy mający podobny herb). Według ostatnich poglądów (Fajt 1997, s. 322-323) malarza iluminacji inspirowały niezachowane obrazy tablicowe Mistrza Teodoryka zbliżone do tych, jakie zachowały się w kaplicy Krzyża Św. na zamku Karlštejn. Znane dzisiaj fakty nie pozwalają już nadal całkowicie odrzucać wniosków Friedla. Niezwykle wymiar nowego realizmu na Morawach ukazał już znajdujący się w Baltimore relikwiarz biskupa ołomunieckiego Jana Volka z 1347 r. (nr kat. I.4.4. – tam pytanie o inną identyfikację fundatora i późniejsze datowanie). Przede wszystkim zaś piętno stylu Mistrza Teodoryka w odniesieniu do brewiarza z Rajhradu wskazuje na to, że *Ukrzyżowanie* jako obraz kanonu z ołomunieckiego Mszału CO 131 powstało przed 1354 r. (Kohout 1998, nr kat. 6), a więc zanim Mistrz Teodoryk zaczął pracować na Karlštejnie. Do stylu rajhradskiego *Św. Krzysztofa* i *Ukrzyżowania* Mszału CO 131 (il. I.5.5. /1) nawiązują rzeźby *Św. Jana Ewangelisty* (il. I.5.5. /2) i *Św. Jana Chrzciciela* w Zámeckim muzeum w Tovačovie, zarazem będące już pod wpływem (Kutal 1962, s. 35) stylu *Apostołów* z kościoła Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (przed 1363). Owalna twarz z zaznaczonym uśmiechem, duże, niezbyt ładne Dzieciątko z okrągłą głową na krótkiej szyi i pełność kształtów rajhradskiej *Marii Pokornej* to wczesne oznaki realizmu monumentalnej *Madonny Kłodzkiej*, niejednokrotnie uważanej za pracę Piotra Parlera (nr kat. I.4.2.; por. Kaczmarek 2002). /IH

I.5.5. /1 Ukrzyżowanie, miniatura w Mszału CO 131, przed 1354; fot. z archiwum Ivo Hlobila.
I.5.5. /2 Św. Jan Ewangelista, ok. 1363, Tovačov, Zámecké muzeum; fot. z archiwum Ivo Hlobila.



I.5.5. /1



I.5.5. /2



I.5.6.



I.5.6. /1

I.5.6.

Veraikon z katedry Św. Wita w Pradze

Praga, przed lub ok. 1440

Drewno, tempera, złocenia z rytowaniem i puncowaniem, na stronie tylnej namalowana płyta marmurowa, 62 × 50,5 cm (wraz z pierwotną malowaną ramą).

Praga, Metropolitní kapitula u sv. Víta i Správa Pražského hradu, nr inw. V-302

Matějček 1950, s. 124-126 (tu bibl.);

Kořán 1991, s. 304; Pujmanová 1992, s. 260;

Bartlová 2001, s. 199-203; *Prague* 2005, s. 314 (autor noty Charles T. Little).

Obustronnie malowany obraz należy do tych nielicznych dzieł sztuki, które zachowały się ze średniowiecznego wyposażenia katedry Św. Wita. Ukazuje tzw. prawdziwe oblicze Chrystusa, jak je tradycyjnie pojmowano w obszarze zachodniego chrześcijaństwa na podstawie relikwii-obrazu zwanego *Veraikon* albo chusta św. Weroniki, który należał do skarbcza bazyliki Św. Piotra w Rzymie. Legendarna opowieść o Świętej, która podała chustę Chrystusowi niosącemu krzyż na Kalwarię, na której w cudowny sposób odcisnęło się Jego oblicze, była młodszą zachodnią wersją pierwotnych bizantyjskich legend o odbiciu oblicza Chrystusa na tkaninie, którą On sam wysłał królowi Abgarowi do Edessy; ten obraz-relikwia zwany mandylion należał do „ochronnych“ przedmiotów imperium bizantyjskiego (dziś niezachowany). Tak na Wschodzie, jak na Zachodzie sensem kultu obrazu, rozpowszechnionego w olbrzymiej ilości replik i kopii, było pokazanie wierzącym nie tylko symboli pozaziemskiego życia Chrystusa, ale także postrzeganego zmysłami dowodu jego wyglądu. Figury na ramie obrazu z katedry Św. Wita ukazują aniołów z tekstami śpiewów liturgicznych oraz sześciu patronów ziem czeskich: św. Wita, św. Wojciecha i św. Ludmiłę na prawej listwie oraz św. Wacława, św. Prokopa i św. Zygmunta na lewej listwie. Ich umieszczenie w formie jakby głos zapisywanych na marginesach stron średniowiecznych ksiąg rękopiśmiennych lokalizuje obraz *Veraikonu* w sakralnej przestrzeni metropolitalnej świątyni.

Malowidło charakteryzuje się połączeniem bardzo delikatnego, tradycyjnego stylu środkowego obrazu z bardziej energicznym charakterem figur na ramie. Podczas gdy twarz Chrystusa mieści się jeszcze w grupie praskich obrazów z kręgu Cyklu Kapucyńskiego (Praga, Národní galerie) i wiedeńskiego portretu cesarza Zygmunta, to rama jest malowana w sposób powszechny dla czasów ok. 1440 r. Możemy nawet rozważyć kwestię, czy ten podwójnie koncipowany obraz (który pod względem technologicznym jest bezspornie dziełem jednolitym i powstałym w jednym czasie) mógł powstać w praskiej pracowni, w której przed 1440 r. wspólnie pracowali dwaj synowie „królewskiego malarza“ Kunca – Wacław i Prokop. O popularności tematu świad-

czą np. *Veraikony* na odwrotnych stronach z grubsza współczesnych mu obrazów Madonn z Trzeboni i z Brna (*Madonna zw. Cibulková* w Národní galerii w Pradze (il. I.5.6. /1); *Madonna od św. Tomasza* w Moravskiej galerii w Brnie), starsze obrazy tablicowe z Wrocławia (zob. nr kat. I.5.7. – tam inne datowanie) czy z Norymbergi (obraz ze zbiorów prywatnych opublikowany w katalogu *Prague* 2005, s. 298-299; dolna część epitafium rodziny Wipplar w kościele Św. Wawrzyńca). /MB

I.5.6. /1 Madonna tzw. Cibulkova – strona tylna:

Veraikon, ok. 1440, drewno, tempera, Praga, Národní galerie.

I.5.7.

Veraikon

Śląsk, ok. 1410

Drewno, tempera, złoto płatkowe, 44,7 × 32,2 × 2 cm (z ramą)

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Śr. 80.

Pochodzenie pierwotne nieznane, w 1727 r. obraz przekazany został z kolekcji Laurentiusa Scholtza we Wrocławiu do tamtejszego kościoła Św. Marii Magdaleny.

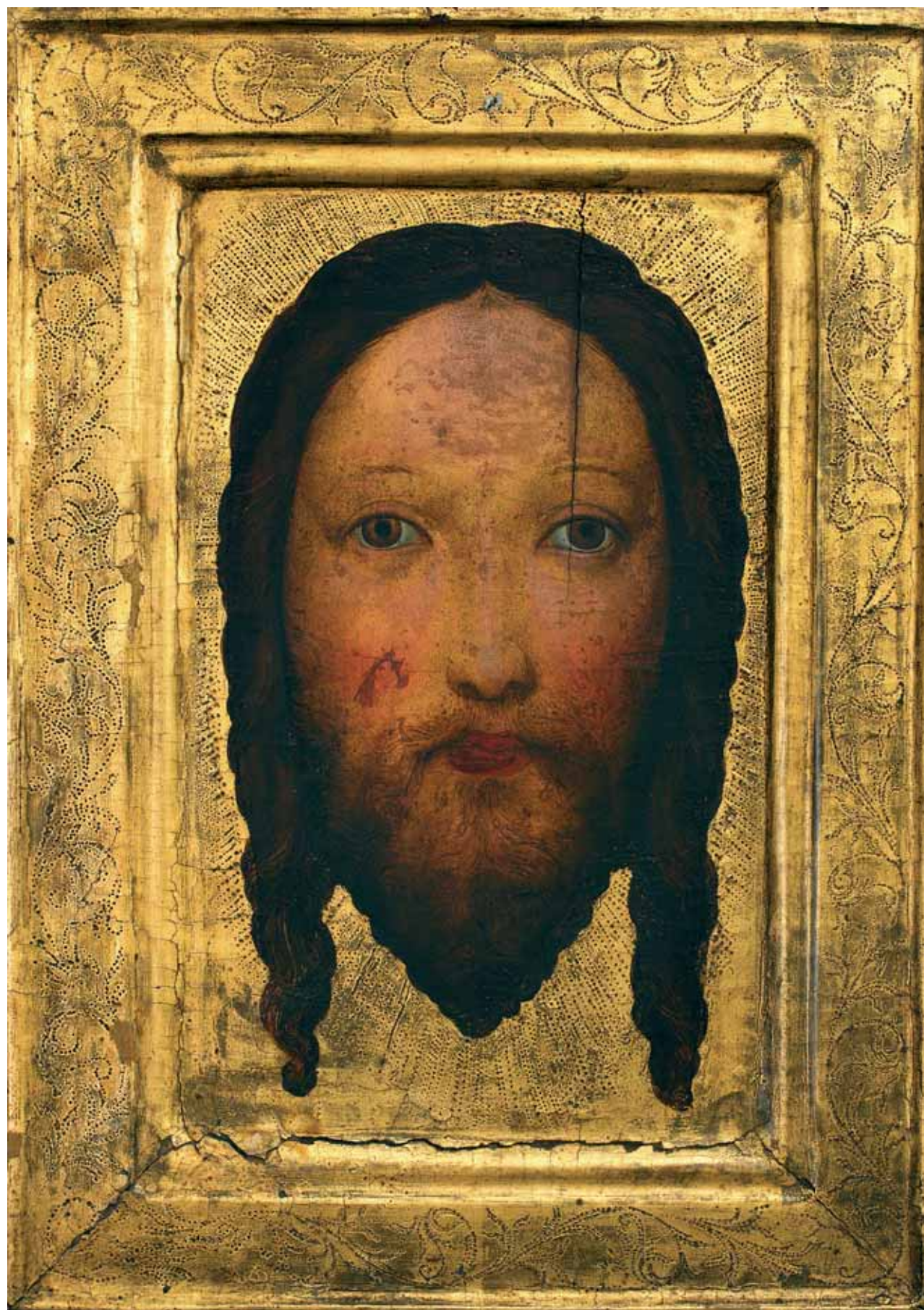
Braune – Wiese 1929, s. 78, nr 170; Karłowska-

Kamzowa 1979, s. 46; Ziomecka 2004, s. 217;

Malarstwo gotyckie 2004, s. 288-289 (autorka noty Anna Ziomecka); *Duchowość i cielesność* 2005, s. 60, (autorka noty Małgorzata Kochanowska-Reiche); *Prague* 2005, s. 298-299 (autor noty Charles T. Little).

Wedle ukształtowanej w średniowieczu tradycji, kobieta o imieniu Weronika, powodowana współczuciem dla Chrystusa, umęczonego dźwiganiem krzyża, podała mu swą chustę dla otarcia twarzy z krwi i potu. Na tym płótnie pozostawił On cudownie odbite swoje oblicze. Powstała w ten sposób jedna z najważniejszych relikwii chrześcijaństwa – *Veraikon*, czyli *Prawdziwe Oblicze Pańskie*, przechowywana w Bazylice Św. Piotra w Rzymie. Relikwię tę nawiedzały rzesze pątników, by ujrzyć *Oblicze Pańskie* jeszcze za życia i uzyskać odpust dający nadzieję przyszłego oglądania Go w Niebie. Ogromna popularność kultu przyczyniła się do powstawania różnorodnych wyobrażeń „weroniki“ (jak tę relikwię potocznie określano), służących dewocji prywatnej i uzyskaniu odpustu bez konieczności pielgrzymki do Rzymu. Niekiedy, za specjalnym zezwoleniem papieża, sporządzane były wierne kopie świętego wizerunku. Taki charakter ma tzw. „złota weronika“ z katedry Św. Wita w Pradze, obraz przywieziony z Rzymu przez cesarza Karola IV, który przebywał tam w latach 1368-69.

Obraz ten dał w Czechach początek wielu innym „weronikom“. Należy do nich wizerunek, także z katedry Św. Wita w Pradze, datowany na ok. 1400-1410 r. (nr kat. I.5.6. – tam inne datowanie). Do niego z kolei nawiązuje, zarówno pod względem stylistycznym, jak i kompozycyjnym, prezen-



I.5.7.



I.5.8.A.



I.5.8.B.

utowany tu obraz ze Śląska. Jednakże jego szczegółowe cechy nie pozwalają na łączenie go bezpośrednio z twórcą dzieła praskiego. Brak w tym obrazie wyobrażeń patronów Czech, które zdobią ramę praskiego *Veraikonu* (jak też i wiele innych ówczesnych czeskich wizerunków kultowych) jest przesłanką, by jego powstanie wiązać z terenem Śląska. Boczne listwy ramy „weroniki śląskiej“ uzupełnione zostały w przeszłości flekami zaślepiającymi otwory po zawiasach. Obraz stanowiłby więc środkową tablicę przenośnego tryptyku, choć nie można rozstrzygnąć, czy była to forma pierwotna. /MK-R

I.5.8.

Madonna Doudlebska

Praga (?), ok. 1436 r. (?)

Drewno, tempera, złocenia, obraz na tylnej stronie przeniesiony na nowe płótno, 112 × 84 cm Doudleby, parafia rzymskokatolicka Św. Wincentego, depozyt w Narodni galerii w Pradze, nr inw. VO 282-283

Kropáček 1946, s. 124-128; Matějček 1950, s. 164-165 (tu bibl.); Kořán 1975; Bartlová 2001, s. 191-195.

Sporą rozmiarami tablicę maryjną z obrazem *Narodzenia Pańskiego* na stronie tylnej hipotetycznie można zrekonstruować jako środkową część tryptyku ołtarzowego w typie włoskim, którego skrzydła nie zachowały się. Narracyjna scena ze strony tylnej wzbogacona jest sceną spotkania Trzech Króli podczas drogi do Betlejem, włączoną w bogato zakomponowaną przestrzeń krajobrazu. Niestety, obraz zachował się w znacznie uszkodzonym stanie i widoczne dziś malowidło w większej części jest wynikiem prac konserwatora z pocz. XX w. Nie wielka postać modlącego się fundatora w dolnym rogu na przedniej stronie sygnalizuje, że przedstawiona jest tu jego modlitwa przed nieznanym cudownym obrazem maryjnym. Przedstawionym



I.5.8. /1

duchownym może być dziekan z Doudleby, trudno jednak rozstrzygnąć, gdzie mógł być umieszczony reprezentowany tu pierwotny obraz. Ukształtowanie draperii fundatora, szat Marii i Jezusa (odkrytych pod przemalowaniami po ostatniej konserwacji), podobnie jak subtelne ukształtowanie twarzy Marii podpowiadają, że obraz powstał w pracowni bardzo bliskiej malarzowi, który był twórcą portretu cesarza Zygmunta Luksemburskiego (obecnie Wiedeń, Kunsthistorisches Museum). Reprezentuje ona wysoce poziom praskiego malarstwa 2 poł. lat 30. XV w., które po powrocie cesarza do Pragi, przed wojnami husyckimi, mocno nawiązywało do miejscowej twórczości.

Między Doudlebami a Czeskimi Budziejowicami leży wieś Kamenný Újezd, z której pochodzi tablicowy obraz *Madonny* bardzo zbliżony do *Madonny* z Doudleby (obecnie Hluboká nad Vltavą, Alšova jihočeská galerie; il. I.5.8. /1). Jego cechy technologiczne oraz detale opracowania formalnego wskazują, że powstał o generację później, niż nasza *Madonna*. Trudno stwierdzić, czy wzorem dla obrazu z Kamenného Újezdu była właśnie ona, czy raczej jej pierwotny wzór. *Madonna* z Doudleby jest przykładem opracowania podstawowego wariantu typu bizantyjskiej ikony Bogurodzicy, zwanej *Hodegetria*. Takie repliki i warianty wschodnich ikon służyły, zwłaszcza w XV w., w szeregu krajów Europy jako popularne wizualne odwołanie do starodawnych, pierwotnych wartości prawdziwego chrześcijaństwa. Bardzo zbliżony obraz, reprezentujący włoski wariant bizantyjskiej ikony, był wzorem dla *Matki Boskiej* z Piekar Śląskich i obrazów jej typu (zob. nr kat. I.5.9.). W diecezji krakowskiej rozpowszechniał je w latach 30. do 60. XV w. biskup Zbigniew Oleśnicki. W okresie od XV do XX w. powstało ich ponad osiemdziesiąt (Gadomski 1986; Gadomski 1998). Wzajemnych powiązań obu południowoczeskich *Madonn* z zespołem obrazów krakowskich jak dotąd nie udało się przekonywająco ustalić, tak samo jak poświadczonych informacji z niezależnych źródeł o istnieniu gdzieś w Czechach (w Pradze?) lub w Krakowie w tym czasie „aktywnego“ cudownego obrazu, będącego wzorem dla obu wymienionych grup obrazów. /MB

I.5.8. /1 *Madonna z Kamenného Újezdu*, lata 40. XV w., drewno, tempera, Hluboká nad Vltavą, Alšova jihočeská galerie.

I.5.9.

Maria z Dzieciątkiem

Śląsk, ok. 1416-1430 (przemalowania z ok. 1490 lub po 1515)

Drewno, tempera, 125 × 102 cm. Inskrypcja na nimbie Marii: *Regina celi letare quia quem meruisti portare*

Bytom, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP. W latach 1862-1974 w kaplicy w Szombierkach, obecnie dzielnica Bytomia.

Dobrowolski – Szramek 1937, s. 209-210; Dąb – Mroczo 1966, s. 46, 49-51; Andrzejczak 2002, *passim*; Derus – Droń – Nadolski 2004, s. 8.

Jeden ze śląskich wariantów typu tzw. *Madonny Piekarskiej* (por. *Madonna* z Koźła, ok. 1420-1430 r.; il. I.5.9. /1), jednak znacznie wcześniejszy od samego obrazu piekarskiego, pochodzącego z ok. 1480 r. (obecnie w katedrze w Opolu; il. I.5.9. /2). Powtarza on ikoniczny wizerunek Marii z Dzieciątkiem w bizantyjskim typie *Hodegetrii*, utrwalaony w sztuce czeskiej pocz. XV w. przez *Madonnę Doudlebską* z ok. 1410 r. (nr kat. I.5.8. – tam inne datowanie), będącą być może powtórzeniem nieistniejącego już prototypu z końca XIV stulecia. Obraz bytomski stanowi kopię obrazu z Doudleb, różniącą się jednak od niego zdecydowanie symetryczną frontalnością postaci Marii, podkreślającą ikoniczny charakter przedstawienia. Stanowi to oboczność względem niemal wszystkich wariantów „piekarskich“, w których Maria, zgodnie z wymogami stylowymi pocz. XV w., przechyla głowę delikatnie w lewo, charakterystycznym dla *Madonn* Piekarskich gestem prawej ręki wskazując na Dzieciątko. Oryginalnym *signum temporis* w obszarze przemian kultowego postrzegania pod koniec XV w. są w bytomskim obrazie postacie św. Katarzyny i św. Agnieszki, dodane najprawdopodobniej w 1515 r., po pożarze świątyni. W ten sposób schemat „klasycznej“ ikony z pocz. XV w. został rozszerzony w późnogotycki model *sacra conversazione*. Fakt ten można wiązać być może z nową funkcją wizerunku bytomskiego w pocz. XVI w., mającego wówczas poprzez samą swą strukturę obrazową przywoływać formę ołtarza z „prezencyjną“ kwaterą środkową i postaciami asysty na skrzydłach, albo być może nawet odgrywać w rzeczywistości liturgiczną rolę obrazu ołtarzowego. Fakt tego przemalowania można więc najpewniej wiązać zarówno z nowymi potrzebami liturgicznymi, jak i ze zmianą rozumienia obrazu w XVI w. – w czasie, gdy schemat wyizolowanego „portretu“ ikonicznego nie był już tak aktualny (por. też inne „rozwiniecie“ tego typu – il. I.5.9. /3). Z drugiej strony można jednak wspomnieć, iż sama *Madonna Doudlebska* rekonstruowana była także jako środkowa część tryptyku. /MK

I.5.9. /1 *Madonna z Dzieciątkiem (w wariacie Madonny Piekarskiej)*, ok. 1420-1430, drewno, tempera, Koźle (Kędzierzyn-Koźle), kościół parafialny Św. Zygmunta.

I.5.9. /2 *Madonna Piekarska*, ok. 1480, drewno, tempera, Opole, katedra.

I.5.9. /3 *Pietà z Tubądzina*, ok. 1450, drewno, tempera, Warszawa, Muzeum Narodowe.

I.5.10.

Madonna Wyszobrodzka

Mistrz *Madonny Wyszobrodzkiej*, ok. 1420
Drewno lipowe obustronnie pokryte płótnem,
tempera, 98,5 × 76 cm (wraz z oryginalną



I.5.9. /1



I.5.9. /2



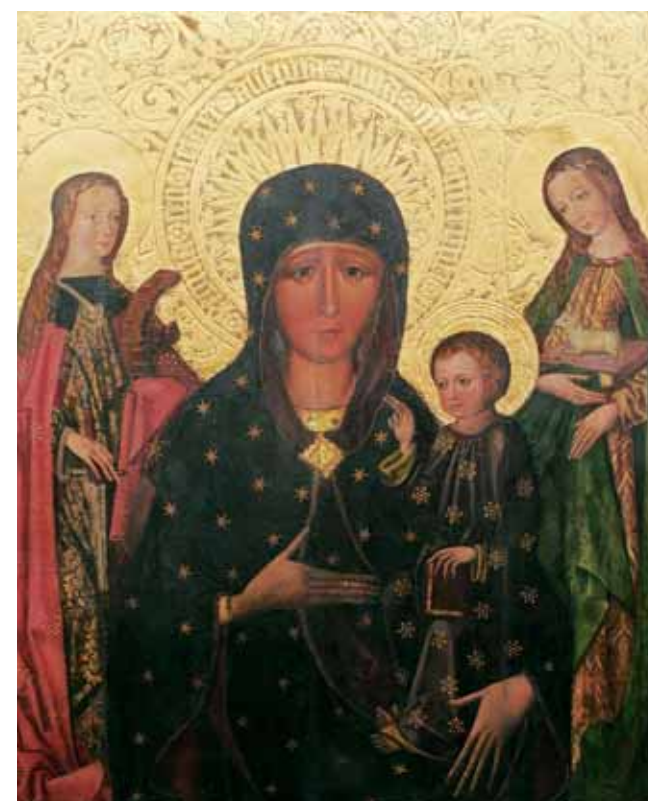
I.5.9. /3

malowaną ramą), cała powierzchnia obrazu, za wyjątkiem partii karnacji, była pokryta cyzelowaną blachą ze szlachetnego metalu dziś zaginioną (basma).

Vyšší Brod, klasztor Cystersów
Matějček 1950, s. 146-148, nr kat. 226; Homolka 1962, *passim*; Parler 1978, s. 772 (autor noty Jaroslav Pešina); Bartlová 2000, s. 245-252; Bartlová 2001, s. 232-236; Kuczkowska-Krüger 2004, *passim*.

Od 1843 r. obraz stanowił część nowo powstałego ołtarza w bocznej kaplicy kościoła klasztorowego w Vyšším Brodzie. Cieszy się nieustającym zainteresowaniem czeskich i niemieckich historyków sztuki-mediewistów już od czasów Jana Erazma Vocela. Zastosowany typ (wcześniej nazywany „wyszobrodzkim“) – ukoronowana Maria spoglądająca nazymane na jej lewym boku Dzieciątko – pochodzi od wzorca z 2 poł. XIV w. Najstarszy znany przykład znaleziono w *Madonnie Roudnickiej* autorstwa Mistrza Ołtarza Trzebońskiego (il. I.5.11. /1), która dała temu typowi ikonograficznemu jego aktualną nazwę. Bezpośrednim poprzednikiem *Madonny Wyszobrodzkiej* jest obraz maryjny z kościoła Trójcy Świętej w Czeskich Budziejowicach (Hluboká nad Veltawą, Alšova jihočeská galerie; il. I.5.10. /1). Zgodnie z czeską tradycją końca XIV i 1 poł. XV w., *Madonna Wyszobrodzka* wyposażona jest w malowaną ramę z postaciami i półpostaciami świętych oraz z przedstawieniem z klęczącym fundatorem.

Na podstawie analizy stylu udało się wokół obrazu wydzielić grupę bardziej lub mniej pokrewnych malowideł, której centrum – oprócz samego obrazu tablicowego – stanowią: *Madonna* z katedry Św. Jana Chrzciciela we Wrocławiu (zob. nr kat. I.5.11.) i *Św. Barbara* ze Strahovskiej obrazárny (il. I.5.10. /2), które można zlokalizować w jednej z pracowni z siedzibą w Pradze. Malarza stojącego na czele tej pracowni określono mianem Mistrza *Madonny Wyszobrodzkiej*.



I.5.9.





I.5.11.



I.5.10. /1



I.5.10. /2



I.5.10. /3



I.5.11. /1

Madonna Wyszobrodzka to jedno z kluczowych dzieł późnej fazy stylu pięknego, stąd kwestia jej datowania jest tak głęboko powiązana ze skomplikowaną problematyką ówczesnej sztuki. W trakcie XX w. jej datowanie przesuwano od lat 20. XV w. (Matějček 1950) z powrotem do drugiego dziesięciolecia XV w. (Homolka 1962). Ostatnio pojawił się pogląd, który w ramach kompleksowej weryfikacji datowania zabytków sztuki czeskiej pierwszej poł. XV w. lokalizuje *Madonnę Wyszobrodzką* w czasie tuż przed 1450 r. (Bartlová 2000, s. 250; Bartlová 2001, s. 236). Z powodu braku źródeł pisanych i ze względu na dotąd nieskuteczną identyfikację fundatora (Bartlová 2000, s. 250) należy przy datowaniu posłużyć się analizą charakteru stylu malarstwa oraz porównaniem z pokrewnymi dziełami. Najbliższą analogię stanowi obraz tablicowy z katedry wrocławskiej, w kontekście dekoracji ramy stosunkowo przekonująco związany z biskupem Wacławem II z Legnicy, który abdykował w r. 1417 (argumenty zebrali ostatnio Kuczkowska-Krüger 2004, s. 8, przyp. 4). Zągęszczenie postaci na ramie *Madonny Wyszobrodzkiej*, które (z wyjątkiem św. Szymona) tracą na monumentalności, ostrzejszy obrys postaci Marii w środkowym obrazie i w końcu enigmatyczny motyw jej odsłoniętej prawicy, który oddala ją od obowiązującego prototypu – wszystko to jednak wskazuje, że obraz z Wyższego Brodu jest nieco młodszy, niż jego wrocławski wariant. Już w *Madonnie Wrocławskiej* ukazane zostały także zaawansowane formy draperii ubioru fundatora: szkic rysunku postaci biskupa pod malowidłem zdradza, że miał on być pierwotnie ubrany w identyczną szatę jak kanonik, który zlecił wykonanie *Madonny Wyszobrodzkiej* (widoczny jest zwłaszcza pofałdowany marszczony szeroki rękaw z zębatym lamowaniem; il. I.5.10. /3). Na dotąd pomijany związek obu Madonn z ośrodkiem artystycznym w przedhusyckiej Pradze zwróciła uwagę Kuczkowska-Krüger (2004, s. 25): odnosi się on do aniołów, wykonanych techniką *opus punctorum* na złotym tle wyszobrodzkiego obrazu (zwłaszcza potraktowanie ich skrzydeł), oraz do romboidalnej, wzbogaconej rozetami dekoracji zdobiącej złote tło ramy *Madonny* z Wrocławia. Oba motywy mają bliskie formalne paralele w opracowaniu powierzchni herm relikwiarzowych z Pałacu Arcybiskupiego w Pradze. Łączy się je z imieniem Albika z Uničova, a ich powstanie określa się na tuż około 1413 r. Lokalizację datowania obrazu bliżej początku wieku poświadczają także diametralne różnice stylowe odróżniające *Madonnę Wyszobrodzką* od obrazu tablicowego o identycznym temacie z Czeskiego Krumłowa, który powstał krótko po 1451 r. (zob. nr kat. I.5.12.). /JK

I.5.10. /1 *Madonna z kościoła Trójcy Świętej w Czeskich Budziejowicach, 2 dekada XV w., drewno, tempera, Hluboká nad Vltavą, Alšova jihočeská galerie.*
 I.5.10. /2 *Św. Barbara, ok. 1410, drewno, tempera, Praha, Strahovská obrazárna.*
 I.5.10. /3 *Fragment klęczącym fundatorem na ramie obrazu.*

I.5.11.

Maria z Dzieciątkiem

Malarz z pracowni Mistrza Madonny

Wyszobrodzkiej, ok. 1410

Drewno, tempera, złoto płatkowe, zaprawa kredowo-klejowa, kontury postaci ryte w zaprawie, wzory tła i ramy oraz przedstawienia aniołów w tle wykonane techniką radełkowo-puncową, dwie deski lipowe w układzie pionowym, oklejone płótnem (?), ujęte w ramę, stanowiącą integralną część malowidła, odwrocie obrazu ze wzorem barwnej marmoryzacji, odwrocie ramy w czerwonym bolusie, 94,5 × 74,5 × 4,0 cm. Napisy minuskułą gotycką – na banderolach trzymany przez anioły: *Regi[na] c[on]fite[re]t[ur] Allelui[a] / Quia que[m] meruist[i] portare alleluia / resurrex[it] si[cut] dixit alleluia / ora pro nobis deus*; na wstędze św. Jana Chrzciciela: *ecce agnus dei; na wstędze biskupa: miserere mei deus.*

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 342.

Pochodzi z katedry pw. św. Jana Chrzciciela we Wrocławiu. Pierwotnie ujęty był w architektoniczne obramowanie z malowidłami ściennymi w północnej części obejścia prezbiterium. Fundacja obrazu, o wotywnym najpewniej charakterze, wiązana jest z księciem Wacławem legnickim, biskupem zarządzającym diecezją wrocławską w latach 1382-1417, ukazany w pozie modlitewnej na ramie.

Braune – Wiese 1929, s. 77-78, nr kat. 169, il. 167, 168; Stange 1936, s. 67-69; Pešina 1970, s. 240, nr kat. 335; Pešina 1984, s. 397, przyp. 86; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 228-230, nr kat. III/19, il. (autorka noty Anna Ziomecka).

Obraz jest wzruszająco ludzkim, intymnym wizerunkiem Marii z Dzieciątkiem, nawiązującym do ukształtowanego w sztuce Wschodu typu *Madonny tklivej*. Ściśle związany z idealizmem Pięknych Madonn, opowiada o uczuciowej relacji Matki i Dziecka, kryjąc w sobie jednocześnie głęboką myśl teologiczną. Ukazuje pogrążoną w smutku Marię, świadomą nieuchronności i znaczenia przyszłej ofiary, jaką musi ponieść ona, a przede wszystkim jej Syn w dziele Odkupienia. dopełnieniem bolesnej treści obrazu są cytaty z przeznaczonej na okres wielkanocny antyfony *Regina Coeli* na banderolach aniołów na ramie. Badacze zajmujący się obrazem czas jego powstania określali różnie – na okres od ok. 1400 do ok. 1430. Zgodnie podkreślali natomiast związki dzieła z malarstwem czeskim. Niemal wszyscy wskazali na analogie z *Marią z Dzieciątkiem* z Wyższego Brodu (zob. nr kat. I.5.10.), ale formułowane przez nich oceny wzajemnych relacji obydwu dzieł były różne. Większość badaczy uznała obraz wrocławski za wcześniejszy od wyszobrodzkiego (m.in. Braune – Wiese 1929, Stange 1936, Pešina 1970). Ziomecka (2003) zwróciła z kolei uwagę na bliski związek obrazu z datowaną na ok. 1400 *Madonną* z Czeskich Budziejowic (il. I.5.10. /1). Powołując

się na ustalenia Schmidta i Pešiny, według których pierwowzorem wymienionych tu Madonn czeskich jest obraz z Roudnic (il. I.5.11. /1), dzieło Mistrza z Trzeboni z ok. 1380 lub ok. 1390, a równocześnie biorąc pod uwagę znaczną miękkość modelowania i płynność rysunku *Madonny Wroclawskiej*, przesunęła jej datowanie na ok. 1410. /BG-K

I.5.11. /1 Maria z Dzieciątkiem z Roudnicy, ok. 1380-1390, drewno, tempera, Praga, Národní galerie.

I.5.12.

Madonna z Czeskiego Krumlowa

Czeski Krumlow (?), lata 50. XV w.
Drewno lipowe, tempera, złocenia, 102 × 86,5 cm (wraz z pierwotną ramą)
Praga, Národní galerie, nr inw. O 698
Pešina 1950, s. 19 i 103 (tu bibl.); Müller 1985, s. 534; Hlobil 1996; Bartlová 2001, s. 284-286; Bartlová 2006.

Obraz z klasztoru Franciszkanów w Czeskim Krumlowie reprezentuje jeden z prawie dwóch dziesiątek czeskich i morawskich obrazów z XV i pocz. XVI w., które w dosłowym sensie powtarzają starsze maryjne przedstawienie. Takie repliki były powszechne w XV w. w licznych krajach europejskich, a ich sensem było propagowanie dzieła, które bądź przejawiało cudowną aktywność, bądź było wizualnym reprezentantem ośrodka religijnego (zob. nr kat. I.5.8.). Na środkowej tablicy w tym przypadku dosłownie jest skopiowana *Madonna Roudnicka* (Praga, Národní galerie), zaliczana do zbioru dzieł Mistrza Ołtarza Trzebońskiego, który namalował ją dla arcybiskupa praskiego około 1390 r. (il. I.5.11. /1). Możemy odczytać ten typ maryjny jako element zespołu symbolicznych obrazów wskazujących na najbardziej aktualną społeczno-religijną tematykę owego czasu: ukazywanie Kościoła jako macierzy a zarazem władcy, przy tym z podkreśleniem jego roli w rozdawaniu wierzącym eucharystycznego chleba, który faktycznie uobecnia Ciało Chrystusa. Właśnie dzięki temu mógł on pozostać aktualny i żywy także w XV w. Figuralnie zdobiona rama konkretyzowała typ popularnego obrazu, tak aby tablicę można było identyfikować z jednym lub kilkoma ołtarzami, do których należała.

Wobec zamierzonego „konserwatyzmu“ centralnego obrazu, datowanie *Madonny z Czeskiego Krumlowa* możliwe jest tylko dzięki malowidłom na ramie. Znajdujące się tu postacie aniołów z antyfoną *Regina coeli laetare* („Raduj się, Królowo Niebios“) i sześciu franciszkańskich świętych ze względu na styl odpowiada dziełom z pracowni praskiej lub krumlowskiej, z której pochodzi także obraz *Nawiedzenie z fundatorem* ze Švamberku (Praga, Národní galerie). Pośród świętych na ramie znajdujemy na honorowym miejscu w prawym górnym rogu św. Bernardyna z Sieny ze znakiem imienia



I.5.12. /1

Jezusa *IHS* w słonecznej aureoli (il. I.5.12. /1). Ten kaznodzieja i założyciel zakonu franciszkanów reformowanych zmarł w 1444 r., został kanonizowany w 1450 r., a jego kult szerzył w Czechach szczególnie Jan Kapistran, przebywający w Krumlowie w 1451 r. Święci na ramie namalowani są w prostym, nieskomplikowanym stylu wyrażającym pokorę i odejście od wykorzystywania religijnej sztuki plastycznej jako środka do celów reprezentacyjnych. Wydaje się, że ten celowo nieaktualny styl szerzyli w Europie środkowej około poł. XV w. i później właśnie franciszkanie reformowani z ośrodkiem we Wrocławiu, chociaż największy rozwój tego stylu nastąpił w specyficznym środowisku Krakowa (Bartlová 2006). /MB

I.5.12. /1 Fragment – postać św. Bernardyna z Sieny.

I.5.13.

Madonna ze Śląskiej Ostrawy

Śląsk lub Kraków (?), 1420-1440 (?)
Drewno, tłusta tempera, złocenia, 184 × 111 cm
Śląska Ostrawa, kościół Św. Józefa. Restaurowana w 1 poł. lat 90. XX w. (M. Černá).
Od gotyki k renesanci 1999, sv. 4, s. 111, nr kat. 021 (autorka noty Libuše Dědková; tu bibl.).

Monumentalny obraz tablicowy z Madonną zachował się jako czczony (święty) wizerunek, niestety znacznie zniszczony – jego dzisiejszy wygląd jest wynikiem konserwacji (il. I.5.13. /1-2). Interesujące jest, że na obrazie przedstawiono dwoje fundatorów, których dzięki klejnotowi na hełmie mężczyzny możemy zidentyfikować jako członków rodu Tvorkovskich z Tvorkova, którzy władali Ostrawą w latach 1380-1440. Dlatego też obraz możemy określić jako epitafium – tak w późnośredniowiecznej Europie określano obrazy przedstawiające rodzinę fundatora jako małe postacie u dołu obrazu. Ich celem było zachowanie pamięci o członkach rodziny po śmierci, co miało się przejawiać



I.5.12.



I.5.13.



I.5.13. /1



I.5.13. /2



I.5.14. /1



I.5.14. /2

w modlitwach intencyjnych. Dlatego tak ważne było jednoznaczne określenie przedstawionych osób; podstawowymi oznakami rozpoznawczymi były – dziś już nieczytelne – herby pod kolanami postaci i ubiór jako wyznaczniki społecznego statusu, do indywidualnego wyglądu fizjonomicznego nie przywiązywano już natomiast takiej wagi. Wstęgi z napisami po łacinie zawierają błagania fundatorów: „Mario, Matko Boża, zmiłuj się nade mną” i „Mario, Boża Rodzicielko, bądź nam zawsze ku pomocy”. Uprzywilejowane miejsce pod postacią Chrystusa przysługuje małżonkowi, który jest umieszczony wyżej niż jego żona, a dodatkowo wraz z postacią Madonny w pełni dzieli tę samą świętą przestrzeń, ograniczoną brokatową zasłoną podtrzymywaną przez anioły i wyznaczoną tłem. Prawdopodobne jest, że obraz z klęczącymi fundatorami przedstawia jakąś otoczoną kultem figurę. Po wyglądzie sądzić można, że była to rzeźba w tzw. czeskim stylu pięknym z ok. 1400 r., jednak datowanie samego obrazu musimy opierać na sposobie, w jakim został namalowany, ten zaś wskazuje na lata nieco późniejsze. Najbliższych analogii stylowych dostarcza malarstwo krakowskie, zwłaszcza jego najstarszy reprezentant – tryptyk Mariacki (Muzeum Narodowe w Krakowie) datowany na ok. 1420 r. *Madonna* ze Śląskiej Ostrawy udowadnia zatem związki kulturowe ziem górnośląskich z miastem będącym królewską siedzibą Polski, które w okresie wybuchu wojen husyckich stało się punktem orientacji zamiast Pragi. /MB

I.5.13. /1 Stan przed konserwacją.

I.5.13. /2 Stan po zdjęciu przemalowań.

I.5.14.

Assumpta z Bílej hory

Praga, lata 40. XV w.

Płótno, olej, 138,5 × 103 cm

Praga, Národní galerie, nr inw. O 1269

Matějček 1950, s. 184-185 (tu bibl.); Frömlová – Štěpánek 1980, nr kat. 10; Bartlová 2003A.

Monumentalny obraz nieznanego autora, prawdopodobnie pochodzącego z Pragi, przez wielu badaczy uważany za kopię późnośredniowiecznego malowidła, powstała na pocz. XVII w. Wyniki nowych badań dotyczących rozpowszechniania się obrazów malowanych na płótnie, zwłaszcza od pocz. XV w., pozwalają na powrót do poglądu Kropáčka (zob. Matějček 1950), że jest to dużej klasy malowidło z lat 40. XV w. Do tego okresu możemy zaliczyć zarówno postać główną, jak i aniołów podtrzymujących wstęgi z napisami z tekstem antyfony *Regina coeli laetare* („Raduj się, Królowo Niebios”), której przypisywano działanie przeciwko zarazie. Zwłaszcza anioł po prawicy Marii jest niezwykle zbliżony do aniołów namalowanych na ramieniu *Madonny Wrocławskiej* (nr kat. I.5.11.). Ogólna kompozycja dzieła i sposób przedstawienia półfi-

gur Ewangelistów w narożach płótna wykazuje związki z dwoma grupami południowoczeskich obrazów, powstałych około poł. XV w., a po nich także do obrazów tablicowych z Jindřichova Hradce oraz do grupy obrazów lokalizowanych wokół *Madonny* z Czeskiego Krumlowa (nr kat. I.5.12.). Jednak w technice malarskiej oraz w modelowaniu szat i w typie postaci centralnej znajdujemy godne zaznaczenia ściśle nawiązania z jednej strony do malarstwa wiedeńskiego lat 40. i 50. XV w., z drugiej – do malarstwa krakowskiego i górnowęgierskiego (słowackiego) lat 50. aż do 70. Tak więc *Assumpta* z Bílej hory w oczywisty sposób ukazuje, że praskie malarstwo także w latach politycznego „bezkrólewia” miało dostatek sił twórczych, aby tworzyć nowe rozwiązania plastyczne, oraz utrzymywać aktywne kontakty z okolicznymi krajami. Typ ikonograficzny zwany *Assumpta* przedstawia Marię jako apokaliptyczny symbol „Niewiasty odzianej w słońce i stojącej na księżycu”, łączony z typem Madonny (Marii z Dzieciątkiem), z alegorią panującego Kościoła (ukoronowana koroną cesarską i dzierżąca berło władcy) oraz ze starotestamentowym wyobrażeniem Krzewu Gorejącego (według widzenia Mojżesza na górze Synaj, które średniowieczna tradycja łączyła z wyobrażeniem Marii Niepokalanie Poczętej). Zgodnie z typową tradycją maryjną obraz ten zaświadczał o problemach życia religijnego w tym okresie – pokazywał Kościół jako wiecznie młodą, a zarazem pełną macierzyństwa niepokalaną Dziewicę i jednocześnie Władczynię Niebios, a także niezniszczalną i nieumniejszoną – tak jak Krzew Gorejący w widzeniu Mojżesza, który płonął, ale się nie spalał. Wydaje się, że *Assumpta* z Bílej hory, tak samo jak jej nieco młodsze repliki z Jindřichova Hradce (*Assumpta* z Deštnéj (il. I.5.14. /1) i może *Assumpta Lannova* (il. I.5.14. /2), obie w Národní galerii w Pradze) broniły raczej poglądów rzymskokatolickich niż utrakwistycznych, ale jednoznacznie nie możemy tego stwierdzić. /MB

I.5.14. /1 *Assumpta z Deštnéj, ok. 1450, drewno, tempera, Praga, Národní galerie.*

I.5.14. /2 *Assumpta tzw. Lannova, lata 50. XV w., drewno, tempera, Praga, Národní galerie.*

I.5.15.

Trójca Święta z Opawy

Kraków (?), po 1452

Drewno, tempera, złocenia, 117,5 × 102 cm

Biskupstwo ostrawsko-opawskie, Opawa, konkatedra Wniebowzięcia NMP

Od gotyki k renesanci 1999, sv. 4, s. 116-117

(autorka noty Kaliopi Chamonikola; tu źródła i bibl.); Bartlová 2006.

Obraz prawdopodobnie tworzył środkową część tryptyku służącego jako retabulum ołtarzowe w kaplicy rodziny Dreymandel w kościele farnym w Opawie; pieniądze na wyposażenie ołtarza zapisali



I.5.14.



I.5.15.



I.5.16. /1



I.5.16. /2

w spadku Nicholas i jego małżonka Margareta w 1452 r. Przedstawia Trójcę Świętą – przedmiot dogmatu, wyrażający Bożą jedność w Trójcy. Na obrazie dominuje Bóg Ojciec na tronie, podtrzymujący Ukrzyżowanego Chrystusa, związek między nimi jasno wyraża zaś umieszczenie gołębic Ducha Świętego. Ponadziemską lokalizację sceny poświadczają nie tylko złote tło, ale także uroczysta brokatowa zasłona, podtrzymywana przez symboliczne postacie Ewangelistów Jana i Marka. U podnóża tronu widzimy symbole Marka i Łukasza, a obraz uzupełniają dwa serafiny w dodanej nowej górnej części.

Opawski obraz od strony formalnej nawiązuje do kontekstu malarstwa krakowskiego lat 30. do 50. XV w. (Gadomski 1981) i wyraźnie świadczy o tym, że kulturze księstw górnośląskich bliżej było do Krakowa, niż do regionalnego ośrodka na Dolnym Śląsku. Opawskiemu obrazowi bliska jest *Św. Zofia* z Grybowa, a zwłaszcza *Św. Mikołaj* z Zarzecza (Muzeum Ziemi Bytomskiej). Właśnie w polskim mieście królewskim pielęgnowano specyficzny styl malarski, rozwijający dawny czeski styl piękny, łącząc go ze zdobyczami nowej, bardziej realistycznej sztuki oraz z tradycją włoskiego *trecenta*. W tym zakresie opawska *Trójca Święta* należy do wyjątkowo wartościowych dzieł, szczególnie dzięki swemu luksusowemu i ozdobnemu wykonaniu, które na życzenie zamawiających miało demonstrować kosztowność i uroczysty charakter obrazu, a zarazem kontrastować ze stylem „pokornym”, szeroko rozpowszechnionym wówczas w Krakowie (zob. nr kat. I.5.12.). Delikatne i skomplikowane punktowe punowanie aureoli boskich postaci jest bardzo bliskie dekoracji obrazu tablicowego *Oplakiwanie* z Chomranic (Muzeum Diecezjalne w Tarnowie). Opawski obraz był zatem prawdopodobnie zamówiony w Krakowie, chociaż w porównaniu z *Oplakiwaniem* z Chomranic jest bardziej konserwatywny stylistycznie i namalowany przez innego artystę. Zleceniodawcy prawdopodobnie wychodzili z założenia, że święta tematyka wymaga ujęcia w tradycyjnym stylu. /MB

I.5.16.

Maria przy nadziei (Maria gravida)

Śląsk, ok. 1400

Wapień polichromowany, 67 × 28 × 22 cm
Görlitz, Städtische Sammlungen für Geschichte und Kultur, nr inw. 47-61. Pochodzi z kościoła Św. Piotra i Św. Pawła w Görlitz.
Braune – Wiese 1926, s. 24; Clasen 1974, s. 43, 110; Parler 1978, Bd. 2, s. 84 (autorka noty Edith Fründt); *Zeit und Ewigkeit* 1998, s. 90 (autor noty Gerhard Walter).

Rzeźba reprezentująca oryginalną grupę dzieł brzemiennej Marii (*Maria gravida*), pochodzących przeważnie z 1 ćw. i 2 poł. XV w., zestawiana z „wzorcową” figurą z Torunia z ok. 1390 r. (zaginioną w 1945 r.; il. I.5.16. /1). Stoi ona zarazem na początku śląsko-czesko-łużyckiego szeregu małowor-

matowych figur w tym typie, np. figury w Narodni galerii w Pradze z pocz. XV w. (nr kat. I.5.17.), czy w klasztorze Cystersek w St. Marienstern z 2 ćw. XV w., inicjując spójną aż po koniec XV w. formułę obrazową. Figura w Görlitz reprezentuje typ z dłońmi skrzyżowanymi w geście pokory, który porównywać można z postawą Marii w rzeźbiarskich scenach Nawiedzenia, także popularnych w tym czasie. Gest ten miał być także domyślną prefiguracją późniejszego żalostnego załamania rąk przez Marię w obrazie Ukrzyżowania (Clasen). Najważniejszym elementem obrazowym tego przedstawienia mającym przykuwać uwagę widza była jednak z pewnością figurka Dzieciątka – zarazem ukrytego i eksponowanego w łonie Matki. Łono Marii interpretowane było tutaj powszechnie jako symboliczne obrazowe „tabernakulum”, mające ukazywać Chrystusa jako „hostię”. W omawianej rzeźbie zostało ono ukazane ponadto wyraźnie w formie otworu relikwiiowego – *sepulchrum* – otoczonego glorią. Sama szata Marii uzyskuje tym samym domyślny status tekstylnego przekrycia dla najświętszej relikwii. Ta czysto formalna aluzja zdaje się poświadczać ogólną tezę o powiązaniu ściśle wizualno-estetycznych walorów stylu pięknego z trybem ekspozycji relikwii w figurach. Dowodem na popularność dewocyjnej formuły *Maria gravida* zapoczątkowanej na Śląsku przez niniejszą rzeźbę jest zarazem nie tylko pozastyłowa trwałość jego konwencji (por. m.in. śląską *Marię przy nadziei* z ok. 1470/90 w klasztorze Cystersek w St. Marienstern), ale także jej wyraźna zbieżność z później wykształconym typem wizerunku młodzieńczej *Marii jako Służebnicy świątyni* (*Marii w sukni z kłosów*) z rękami złożonymi do modlitwy (il. I.5.16. /2). /MK

I.5.16. /1 Maria gravida z Torunia, ok. 1390, kamień, zaginiona; fot. wg Clasen 1974.

I.5.16. /2 Maria w sukni z kłosów z wrocławskiego kościoła Św. Elżbiety, 1490-1500, drewno polichromowane, Wrocław, Muzeum Narodowe; fot. wg Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003.

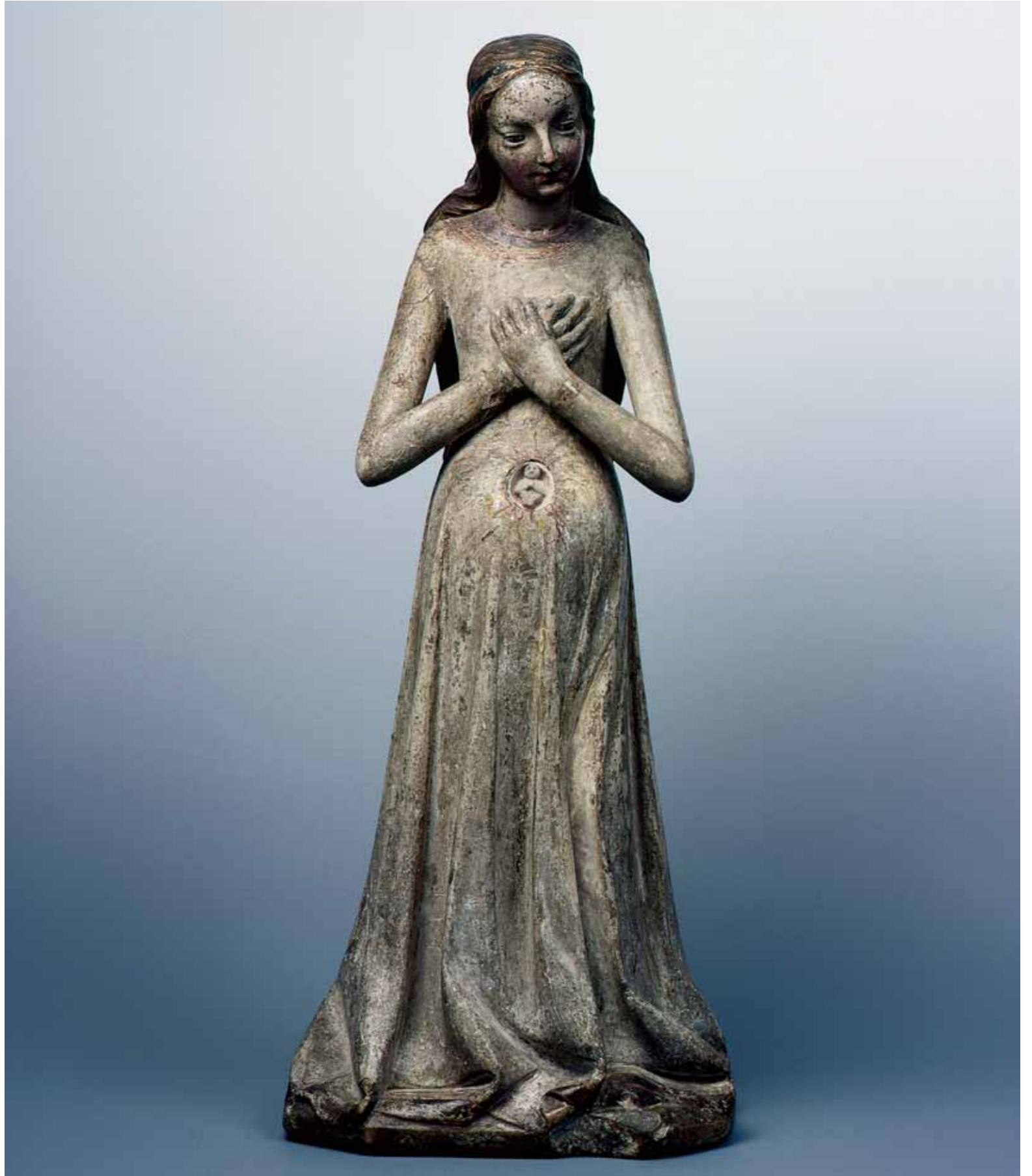
I.5.17.

Maria przy nadziei (Maria gravida)

Czechy, ok. 1410-1415

Drewno lipowe, polichromowane, złożone, z tyłu opracowane plastycznie; 70 × 23 × 19,5 cm.
Praga, Narodni galerie, nr inw. P 4627. Pochodzi z późnogotyckiego ołtarza z Duban (ok. 1470).
Wilckens 1965, s. 37; Lechner 1981, s. 100, 401, nr kat. 146; *Kunst der Gotik aus Böhmen* 1985, s. 137, nr kat. 43 (autorka noty Marie Anna Kotrbová; tu bibl. do 1974); Schmidt 1990, s. 110, nr kat. 45 (autorka noty Milena Bartlová); *Staré české umění* 1992, s. 78, nr kat. 40 (autor noty Jan Chlábec).

Maria ubrana w długą suknię podkreślającą jej ciężarny brzuch, z boków swobodnie spływającą w pionowych fałdach na profilowany cokół. Ręce skrzyżowane na piersiach, na pochylonej głowie korona.



I.5.16.



I.5.17.



I.5.17. /1



I.5.18. /1

Rzadka ikonograficznie rzeźba z Duban ściśle się wiąże z dzisiaj niezachowaną kamienną rzeźbą o tej samej tematyce z Torunia (il. I.5.16. /1) oraz z kamienną rzeźbą *Marii gravidy* z Görlitz (nr kat. I.5.16.). Wszystkie trzy rzeźby łączy ten sam sposób skrzyżowania rąk na piersiach, esowata sylwetka i podobnie opracowana draperia. W dawniejszej literaturze zgodnie sądzono, że twórca rzeźby z Duban musiał dobrze znać dzieła, które powstały w strzesze Parlerów. Odpowiada temu także pionowe ukształtowanie draperii dubańskiej Marii, tak jak to się wcześniej przejawia na przykład u *Madonny Kłodzkiej* lub w rzeźbie św. Wojciecha ze staromiejskiej wieży mostowej w Pradze. Chociaż obraz dubańskiej *Gravidy* zaciemnia poniekąd nałożona w grubej warstwie polichromia, to z pewnością nie jest ona zbyt odległa w czasie od *Marii* z Torunia i Görlitz. Na podstawie ukształtowania draperii przy cokole i jej ogólnego charakteru pochodzenie *Gravidy* możemy lokalizować ok. 1410-1415 r.

Charakterystyczną cechą ikonograficzną dubańskiej *Marii* jest korona – *Gravidy* z Torunia i Görlitz mają głowy ozdobione tylko przepaskami. Maria z Duban występuje tutaj zarazem jako Królowa Niebios. Leonie von Wilckens (1965) zwróciła uwagę na interesującą paralelę z koronowaną tronującą *Marią przy nadziei* adorowaną przez anioły w inicjale *V* w *Liber Viaticus* Jana ze Środy (nr kat. I.4.6.).

Dotychczas wszyscy badacze uważali, że rzeźba *Marii przy nadziei* nie ma powiązań z późnogotyckim ołtarzem maryjnym, w którym została umieszczona wtórnie. Jednak intrygująca zgodność polichromii rzeźby i wnęki ołtarzowej, identyczna także w partii karnacji, świadczy, że ołtarz został stworzony ok. 1470 r. właśnie dla tej rzeźby, pozyskanej dla kościoła w Dubanach z jakiegoś innego miejsca – może z klasztoru Augustianów w Roudnicy nad Łabą, który miał tak wielkie znaczenie dla praskiego arcybiskupa Jana z Jenštejnu. Z jego inicjatywy wprowadzono święto Nawiedzenia, a mamy także zamówiony przez niego udokumentowany obraz z tematem *Gravidy* (Homolka 1978, s. 127). Przy tej okazji pokryto rzeźbę nową, korespondującą z ołtarzem polichromią oraz przycięto jej tylną część, aby ją dokładnie wpasować do szafy ołtarzowej. Tę hipotezę będzie można udowodnić dopiero po badaniach konserwatorskich obu dzieł. /HD

I.5.17. /1 Widok z tyłu.

I.5.18.

Pietà

Mistrz wrocławski (?), ok. 1400

Rzeźba pełnoplastyczna, od spodu wydrążona do połowy wysokości, wapien organogeniczny, zaprawa kredowo-klejowa, podmalówek miniowy, warstwy malarskie, w tym oryginalna zachowana szczałkowo, złożenia wtórne, 149 × 138 × 58 cm. Na odwrociu na plecach Marii napis czarną farbą: *Peter Schmidt / Mahler. / 1818.*

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 281.

Pochodzi z dawnego kościoła Kanoników Regularnych, obecnie parafialnego pw. NMP na Piasku we Wrocławiu.

Lossow 1939, s. 79-81; Feulner 1943, s. 34; Ziomecka 1967, s. 140, 141, il. 112; Clasen 1974, s. 111, 202, il. 227; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 222-224, nr kat. III/16, il. (autorka noty Bożena Guldán-Klamecka).

Opinie badaczy na temat datowania, autorstwa, genezy i związków artystycznych *Piety* są bardzo zróżnicowane. Czas jej powstania określano na okres od ok. 1390 do lat po 1400. Uważano ją za dzieło Mistrza Pięknych Madonn (Feulner 1943) lub jego naśladowcy (Clasen 1974), przypisywano rzeźbiarzowi z pracowni Mistrza Ukrzyżowania z kaplicy Dumlosych (m.in. Lossow 1939), atrybuowano warsztatowi bądź artyście wrocławskiemu z kręgu oddziaływań sztuki czeskiej (Ziomecka 1967). Niektórzy badacze wskazywali na związki zabytku z *Pietą* z Admont z 2. lub 3. dziesięciolecia XV w. (Springer 1936, s. 89), inni na analogie z *Pietą* z Jihlavy z czasu po 1400 (Kutal 1962, s. 136, przyp. 349), jeszcze inni na zbieżność z rzeźbą ze zbiorów Ermitażu w Sankt Petersburgu z ok. 1400 (Grossmann 1977, s. 231-264). Część badaczy (np. Ziomecka) zwróciła uwagę, iż rzeźba reprezentuje podobny typ, co dwie inne *Piety* wrocławskie – znaleziona w ogrodzie klasztoru Klarysek (obecnie nieistniejąca) czy stworzona w 1384, pochodząca z kościoła Św. Elżbiety (por. Bachmann 1969, s. 265), dziś zaginiona (il. I.5.22. /1).

Zdaniem autorki *Piety* z kościoła na Piasku bliska jest zwłaszcza tej ostatniej. Rzeźby łączy sposób zakomponowania przedstawienia, oparty na naturalnych proporcjach ciała ludzkiego stosunek wielkości zwłok Chrystusa do wymiarów ciała Marii, układ zwłok Zbawiciela – ukazanych w pozycji półleżącej – z nogami ugiętymi w kolanach pod kątem większym od prostego, gest Matki Boskiej lekko unoszącej prawą dłońią ciało Syna ku górze, niemal symetryczne rozbudowanie dolnej partii szat Marii oraz sposób artykułowania draperii. Pewne analogie można też dostrzec w geście lewej dłoni Marii, która w rzeźbie z fary elżbietańskiej sięga po rąbek maforium, natomiast w *Piecie* z kościoła na Piasku ujmuję palcami brzeg chusty. /BG-K

I.5.18. /1 Stan przed 1945; fot. wg Wiese 1923.



I.5.18.



I.5.19.



I.5.19. /1



I.5.20.



I.5.20. /1



I.5.21.



I.5.21. /1

I.5.19.

Pietà

Warsztat wrocławski (?), ok. 1400-1420
Drewno polichromowane, 70 × 70 × 30 cm
Domachowo k. Gostynia (Wielkopolska), kościół
paraf. Św. Michała Archanioła
Katalog zabytków V/4, s. 8; Clasen 1974, s. 203;
Skubiszewski 1980, s. 106-107; Ziomecka 1995,
s. 15; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 232.

Silne formalne pokrewieństwo z grupą śląskich Piet skupionych wokół rzeźby o tym temacie z kościoła Mariackiego we Wrocławiu każe widzieć w tym dziele produkt warsztatu śląskiego, zapewne wrocławskiego. Rzeźba mogła być wykonana na zlecenie idące z Wielkopolski, mogła tam też trafić w XVI w. w ramach poświęconej źródłowo wyprzedaży śląskich nastaw ołtarzowych z parafii objętych reformacją. /BC

I.5.19. /1 Fragment.

I.5.20.

Pietà

Warsztat wrocławski (?), ok. 1400-1420
Drewno lipowe, złożone (obecne złocenia z 1926 r.) i polichromowane (partie oryginalne i rekonstruowane w 1971 r.), ręka Marii uzupełniona wtórnie, wys. 110 cm, szer. 80 cm
Szalejów Górny k. Kłodzka, kościół paraf. Św. Jerzego
Heinke 1940, s. 206, nr kat. 126; Dzierżyńska 1973, s. 25-26; Skibińska 1977, s. 158; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 232.

Dzieło uznawane jest za naśladownictwo (w sensie genezy artystycznej) *Piety* z wrocławskiego kościoła Mariackiego (nr kat. I.5.18.), co w tym przypadku – mimo, iż chodzi o zabytek w miejscowości leżącej na obszarze Czech – tłumaczy się podległością Szalejowa Górnego kłodzkim kanonikom regularnym św. Augustyna, dla świątyni których powstało wzorcowe dzieło wrocławskie. Pozwala to mówić o przenikaniu się w tym najdalej na wschód wysuniętym fragmencie Czech wpływów śląskich i rodzimych czeskich nawet w dobie szczytowego rozkwitu praskiego środowiska artystycznego. /BC

I.5.20. /1 Fragment.

I.5.21.

Pietà

Ok. 1420-1430
Rzeźba pełnoplastyczna, od tyłu drążona, drewno, polichromia nowożytna (?) z późniejszymi retuszami, 112 × 99,5 × 45 cm, w wydrążeniu

figury malowany brązową farbą znak przypominający cyfry „07“ (?); tamże, na policzku tronu polska nalepka muzealna z numerem inwentarzowym.

Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne, nr inw. 2389 Ziomecka 1968, s. 56; Ziomecka 1995, s. 14.

Rzeźba, której pochodzenie jest nieustalone (wiadomo jedynie, że w latach 60. XX w. znajdowała się w kościele Krzyża Św. we Wrocławiu; nie jest ona natomiast tożsama, jak przypuszczano, z zaginioną i mniejszą *Pietą* znajdującą się przed II wojną światową w kościele Św. Marcina), należy do zespołu drewnianych grup *Pietà* na Śląsku, powtarzających z drobnymi odmiennościami monumentalną, wapienną figurę z wrocławskiego kościoła NMP na Piasku. Właśnie owe wapienne, polichromowane figury Madonn, czy *Piet* powstające w okresie stylu pięknego ok. 1400 r. były, jako dzieła prezentujące najwyższą klasę artystyczną oraz ogniskujące kult religijny, naśladowane przez warsztaty snycerskie. W okresie 1 tercji XV w. powstawały „kopie“ o różnej skali oraz stopniu wierności, a także jakości. W grupie rzeźb powtarzających wzorzec z kościoła Kanoników Regularnych należy wymienić także *Piety* ze Smarchowic Śl., obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (nr kat. I.5.23.), Szalejowa Górnego (nr kat. I.5.20.), zaginioną z Paczkowa oraz wielkopolskie z Domachowa (nr kat. I.5.19.) i Skulska. Omawiana *Pietà* stanowi w tej grupie rzeźbę największą skalą, tylko nieco ponad 30 cm mniejszą od pierwowzoru, a także, co już podkreślano (Ziomecka 1968 i 1995), najpiękniejszą. Powtarza ona charakterystyczny gest lewej ręki Marii unoszącej skraj maforium, ale ponadto też kompozycję szat, proporcje pierwowzoru oraz maswerkową dekorację policzków tronu, choć o innym rysunku. /RK

I.5.21. /1 *Fragment.*

I.5.22. Pietà

Warsztat wrocławski, ok. 1400
Drewno polichromowane (wtórn timer), wys. 58 cm
Wrocław-Ołtaszyn, kościół parafialny pw.
Wniebowzięcia NMP
Soffner 1875, s. 7; Wiese 1923, s. 44; Braune –
Wiese 1929, s. 26.

Małoformatowa kopia jednej z najlepszych śląskich redakcji tego tematu – zniszczonej w 1945 r. kamiennej *Piety* z 1384 r. z wrocławskiego kościoła Św. Elżbiety, eksponowanej dawniej w drewnianej szafie na ołtarzu Bożego Ciała w tymże kościele (il. I.5.22. /1). Obok typu zapoczątkowanego przez *Pietę* z kościoła NMP na Piasku we Wrocławiu (obecnie Wrocław, Muzeum Narodowe; nr kat. I.5.18.) była to ta formuła *Piety*, która znalazła największą recepcję na Śląsku i przyczyniła się do powstania różnego formatu kopii i trawestacji.

Obydwa wzorcowe dzieła były w średniowieczu rzeźbami doznającymi szczególnej czci i stąd należy wywodzić źródła ich popularności. Kopia ołtaszyńska powieliła dokładnie niemal wszystkie elementy budowy obrazu za swym oryginałem, w szczególności trójkątny układ grupy oraz półhoryzontalną pozycję martwego ciała Chrystusa, kończąc na drobiazgowej repetycji układu szat Marii. Różnica zaznacza się jednak w spojrzeniu Marii, w ołtaszyńskiej kopii skierowanym zdecydowanie do przodu, nie zaś ku Chrystusowi, co stanowi zresztą oryginalną oboczność wśród innych rzeźbiarskich *Piet* z tego czasu na Śląsku. Dzięki tej zmianie podkreślony został zarazem drugi motyw, którym kopia ołtaszyńska różni się od oryginału. O wiele wyraźniej jest tutaj mianowicie eksponowany przez Marię gest podtrzymywania ręką jej maforium. Jak przypuszczał już Wiese, dokonać się tu mogła koniunkcja dwóch wymienionych wrocławskich typów obrazowych *Pietà*, gest ten jest bowiem nadzwyczaj wyraźny we wspomnianej *Piecie* z kościoła NMP na Piasku oraz jej naśladownictwach. Motyw ten, choć powszechny, zdaje się w lokalnym kontekście w warstwie czysto obrazowej nawiązywać do szeroko wielbionej relikwii maforium maryjnego splamionego na Golgocie pod krzyżem od spadających kropli Krwi Chrystusa (*peplum cruentatum*), od 1354 r. znajdującej się w skarbcu praskiej katedry. Dzięki tej relikwii swoisty związek między wyobrażeniem umęczonego martwego ciała Chrystusa i przedstawieniem maryjnej szaty zawierającej część Jego Krwi stał się od 2 poł. XIV w. elementem kolektywnego postrzegania kultowego (por. il. I.5.22. /2-3). Nieprzypadkowo przeciw tego rodzaju zastępczym „tekstylnym ciałom“ Chrystusa i Marii zwrócił się później reformator Jan Hus we fragmencie jednego ze swych traktatów, skierowanym przeciw kultowi relikwii, w którym poruszy on problem całkowitej gloryfikacji historycznego ciała Chrystusa i konsekwentnie Jego fizycznej nieobecności na ziemi, także w relikwiach prymarnych. /MK

I.5.22. /1 *Pietà z kościoła Św. Elżbiety we Wrocławiu, 1384, wapień, zaginiona; fot. wg Wiese 1923.*

I.5.22. /2 *Ukrzyżowanie, kwatera Ołtarza z Wyszobrodzkiego – fragment, ok. 1350, tempera, drewno, Praga, Národní galerie.*

I.5.22. /3 *Złożenie do Grobu, kwatera Ołtarza z Trzeboni – fragment, ok. 1380, tempera, drewno, Praga, Národní galerie.*

I.5.23. Pietà

Pracownia Mistrza Kalwarii Tyńskiej, 1410-1420
Rzeźba przyścienna, od tyłu drążona, wydrążenie w górnej części wypełnione drewnianym klinem, drewno lipowe, oklejone płótnem, zaprawa kredowo-klejowa, podmalówek miniowy, warstwy malarskie, 58 × 57 × 24,5 cm



I.5.22.



I.5.22. /1



I.5.22. /2



I.5.22. /3



I.5.23.

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 343
Pochodzi z kościoła pw. Krzyża Św. w Smarchowicach Śląskich (gm. i pow. Namysłów).
Braune – Wiese 1929, s. 26, nr kat. 43, il. 41;
Lossow 1939, s. 80, il. 48; Ziomecka 1968, s. 55-56, nr kat. 17, il. 22; Clasen 1974, s. 112, 202, il. 229; Bartlová 2004A, s. 71.

W literaturze przedmiotu rzeźba wielokrotnie wymieniana była – obok Piet z Paczkowa, Szalejowa Górnego (zob. nr kat. I.5.20.), Domachowa (zob. nr kat. I.5.19.), Skulska czy ze zbiorów wrocławskiego Muzeum Archidiecezjalnego (zob. nr kat. I.5.21.) – jako nawiązująca schematem ikonograficznym, kompozycją, typem postaci, sposobem budowy i artykulacji draperii, gestem Marii ujmującej dłonią rąbek maforium do monumentalnej wapiennej *Piety* z kościoła Panny Marii na Piasku (nr kat. I.5.18.). Braune i Wiese (1929) wydatowali ją na ok. 1430 i związali ją z kręgiem wrocławskiej pracowni Mistrza Ukrzyżowania z kaplicy Dumlosych. Atrybucję tę przyjęła większość badaczy zajmujących się rzeźbą. W tym miejscu należy przypomnieć, iż naukowcy czescy utożsamili Mistrza Ukrzyżowania z kaplicy Dumlosych z twórcą *Ukrzyżowania* z praskiego kościoła Panny Marii przed Tynem, a biorąc pod uwagę główne – w ich ocenie – dzieło artysty określili go mianem Mistrza Kalwarii Tyńskiej (*Mistr Tyňské kalvárie* 1990; Bartlová 2004A, s. 23-36, 65-74). Ziomecka 1968) uznała *Pietę* ze Smarchowic za dzieło czerpiące wyłącznie z arsenału form miękkich, stworzone ok. 1420. Clasen (1974) przesunął datowanie rzeźby na wczesny XV w. Bartlová (2004A) określiła ją jako dzieło dobrej, lecz nie pierwszorzędnej klasy, noszące pewne znamiona twórczości Mistrza Kalwarii Tyńskiej. Omawiając *Pietę* ze Smarchowic należy odnotować, że przy całym niekwestionowanym podobieństwie do rzeźby z kościoła NMP na Piasku różni się ona od niej – pomijając oczywiście zupełnie inną skalę zabytków – proporcjami. We wspomnianych rzeźbach nieco inny jest wzajemny stosunek wzrostu przedstawionych postaci, w rzeźbie wrocławskiej postać Marii wydaje się drobniejsza, bardziej wiotka niż w *Piecie* ze Smarchowic. /BG-K

I.5.24.

Pektorał

Śląsk, 1 poł. XV w.
Srebro złoczone, kute, z elementami grawerowanymi,
8,5 × 7 cm
Frankfurt nad Menem, Museum für Angewandte Kunst, nr inw. V 69. Zakupiony w 1927 r. we Wrocławiu.
Fritz 1966, s. 286; Regulska 2001, s. 115.

Typowy dla czeskiej sztuki złotniczej XV stulecia przykład miniaturowego krucyfiksu relikwiarzowego z dwustronną dekoracją grawerowaną w postaci wizerunku Ukrzyżowanego z symbolami Ewangelis-

tów w trójlistnych zakończeniach belek krzyża na awersie (il. I.5.24.A.) oraz *Madonny z Dzieciątkiem* na rewersie (il. I.5.24.B.), formułę tę dopełniały czasem w innych dziełach wizerunki Świętych Dziewic; por. il. I.5.24. /1). Pektorał ten ma swoje liczne analogie, m.in. w dziełach znajdujących się w skarbcu katedralnym Św. Wita w Pradze, pochodzących także już z 2 poł. i końca XV stulecia. Bezpośrednią i najbliższą paralelę tworzył dlań zaginiony w 1945 r. pektorał we wrocławskim kościele Św. Elżbiety z 1 poł. XV w., porównywalne z tym dziełem są też enkolpiony z klasztoru Cystersek w St. Marienstern z tego samego czasu. Belki krzyża z wizerunkiem Ukrzyżowanego widoczne na awersie dzieła zostały na rewersie (po stronie Marii) zastąpione rozbudowaną stylizowaną roślinną wstęgą. Jest to wyraźny znak ożywczej siły Drzewa Życia w postaci drzewa Krzyża, tkwiącego zarazem fizycznie wewnątrz pektorálu jako mobilnego relikwiarza. Sam wizerunek *Madonny z Dzieciątkiem* prezentuje zaś przetworzoną do miniaturowego wymiaru i dostosowaną do wąskiego kształtu belki krzyża formułę obrazową Pięknej *Madonny*, bliską w swej technicznej redakcji dużo nawet wcześniejszym miniaturom inicjałów m.in. w czeskich kodeksach iluminowanych (por. il. I.5.24. /2). /MK

I.5.24. /1 Pektorał, pocz. XV w., srebro grawerowane, Praga, skarbiec katedry Św. Wita, nr inw. 24.

I.5.24. /2 Maria z Dzieciątkiem, miniatura w Oracionale Arnesti (inicjał S), fol. 41v, przed 1364, Praga, Knihovna Národního muzea.



I.5.24.A. (awers)



I.5.24. /1



I.5.24. /2



I.5.24.B. (rewers)



I.5.25.A. (awers)



I.5.25.B. (rewers)



I.5.25. /1

I.5.25.

Krzyż relikwiarzowy

Śląsk, pocz. XV w.
Miedź złocona, kuta, z elementami
grawerowanymi, 22 × 17,5 cm
Kolonja, Schnütgen-Museum, nr inw. G 129
Schnitzler 1936, s. 48; Fritz 1966, s. 279-286;
Regulska 2001, s. 125.

Śląskie dzieło porównywalne pod względem ikonografii (*Ukrzyżowanie i Piękna Madonna*), kompozycji i detali figuralnych, jak również samej techniki wykonania, z zachowanymi przykładami czeskiego złotnictwa z 1 i 2 poł. XV w. Postacie awersu (il. I.5.25.A.) tworzą układ jednocześnie kilku przedstawień. Postać błogosławiącego Boga Ojca w obłoku ponad krzyżem na awersie sugeruje układ Trójcy Świętej w formule bliskiej do Tronu Łaski, podczas gdy asysta Marii i Jana, ukazanych w półpostaci po prawej i lewej stronie krzyża, czyni głównym tematem samo historyczne Ukrzyżowanie. Wizerunek Marii Magdaleny pod krzyżem, oddzielonej od górnej strefy poziomą belką i wyraźnie eksponującej jako swoje atrybuty naczynia z wonnościami służące do namaszczenia martwego ciała Chrystusa, przywołuje wydarzenia mające nastąpić już po zdjęciu Zbawiciela z krzyża, a przed Złożeniem do Grobu. Postać tej świętej usytuowana jest też w miejscu, w którym pojawia się zwykle czaszka Adama (por. pektorał ze skarbca katedry Św. Wita w Pradze; il. I.5.25. /1). Przyporządkowanie Marii Magdaleny do tej właśnie strefy „gro-

bowej“ przedstawienia awersu zdaje się być dodatkowo potwierdzone poprzez usytuowany na tym samym poziomie fragment przedstawienia rewersu. Widać na nim podstawę pod centralną postać Marii z Dzieciątkiem (il. I.5.25.B.). Podstawa ta przyjmuje uproszczoną formę postumentu z ażurowym prześwitem, przywodzącego na myśl typowy element służący ekspozycji relikwii, znany np. z dolnych partii ówczesnych nastaw ołtarzowych i postumentów relikwiarzy. Motyw ten nie pojawia się w żadnym z innych zachowanych czesko-śląskich dzieł tego typu i zdaje się wzmacniać interpretację wyobrażenia Pięknej Madonny jako symbolicznego obrazowego tabernakulum. Sam dobór postaci świętych na rewersie: Doroty, Jadwigi i Jana Chrzciciela, obok nieznanego biskupa (św. Mikołaja?), wskazuje na prawdopodobną śląską genezę dzieła. /MK

I.5.25. /1 Pektorał, po 1450, srebro grawerowane, Praga, skarbiec katedry Św. Wita, nr inw. 70.

I.5.26.

Kielich

Śląsk, 1 poł. XV w. (ok. 1430?)
Srebro, pozłacane, repusowane, wys. ok. 20 cm
Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne
Niepublikowany

Kielich o sześciolistnej stopie, z bogato profilowanym nodusem, zakończonym naprzemiennie motywem romboidalnych guzów i aplikowanych rozetek. Najciekawszym elementem kielicha jest figuralna dekoracja stopy. Na niej został w formie aplikacji usytuowany pełnopostaciowy wizerunek Tronującej Madonny z Dzieciątkiem z charakterystycznym bogato modelowanym układem szat miękko i frontalnie załamujących się na kolanach Marii, właściwym dla stylu pięknego (il. I.5.26. /1). Genezy tego przedstawienia należy szukać przede wszystkim w czeskim malarstwie tablicowym i miniaturowym 2 poł. XIV w. i ok. 1400 r. Tam właśnie wykształcił się oboczny względem Pięknej Madonny i Pięknej Piety samodzielny typ obrazowy Marii Tronującej podtrzymującej tylko jedną ręką Dzieciątko siedzące jej na kolanach, drugą ręką zaś kurtuazyjnym gestem chwytającej delikatnie za Jego nóżkę lub rączkę, bądź przekazującej lub odbierającej atrybuty np. w postaci jabłka (zob. m.in.: obraz *Madonny* z Luwru z ok. 1410 (il. I.5.26. /2) i miniaturę *Madonny Tronującej* w *Liber in exameron Beatii Ambrosii* w Bibliotece Kapitulnej w Pradze (il. I.5.26. /3); por. miniaturę *Marii Tronującej* we wrocławskim mszale I F 341, nr kat. I.5.33.). Właśnie ten szczegół gestu nadaje całej scenie wyraz intymnej prywatności i zdradza głęboką emocjonalną więź Matki i Syna. W przedstawieniu na omawianym kielichu widoczny jest także gest wskazujący przez Dzieciątko na pierś Matki, mający najprawdopodobniej wymowę eucharystyczną,

wynikającą z paraleli mleka Marii i przelanej na krzyżu Krwi Chrystusa (i konsekwentnie – wina mszalnego). Skromny tron Marii jest jednocześnie tronem niebiańskim, jak sugerują obłoki w oryginalny sposób przedstawione za pomocą repusowanej aplikacji obwiedzionej drobną ramą pod stopami Marii. Pojawiające się po dwóch stronach tego przedstawienia półpostacie św. Marii Magdaleny i św. Andrzeja mogą wskazywać na proveniencję dzieła z wrocławskiego kościoła cechowego pod wezwaniem tychże świętych. /MK

I.5.26. /1 *Fragment.*

I.5.26. /2 *Madonna z Dzieciątkiem, ok. 1410, drewno, tempera, Paryż, Luwr.*

I.5.26. /3 *Madonna Tronująca, miniatura w Liber in exameron Beatii Ambrosii, 1420, Praga, Kapitulní knihovna, sygn. A CXXXI, fol. 93v.*

I.5.27.

Oplakiwanie Chrystusa

Śląsk, 1420-1430

Drewno, polichromowane, 115 × 138 cm

Gniezno, Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej, nr inw. I/768. Pochodzi z kościoła parafialnego w Gościeszynie, pierwotnie być może z katedry Wniebowzięcia NMP i Św. Wojciecha w Gnieźnie. Walicki 1935, s. 22; Clasen 1939, s. 189; Gniezno 1995, s. 195-197; Wetesko 1997, s. 34; Bartlová 2004A, s. 78.

Rzeźba w stylu pięknym, uznawana za śląski import na terenie Wielkopolski, wiązana z działalnością wrocławskiego Mistrza Ukrzyżowania Dumlosych / praskiego Mistrza Kalwarii Tyńskiej. Oprócz własności stylowych, najciekawszym walorem rzeźby jest model połączenia dwóch typów obrazu w obrębie jednej prezentacji narracyjnej. Temat Oplakiwania Chrystusa, który doczekał się w średniowieczu wielu redakcji, został tutaj sformułowany poprzez kompilacyjne włączenie powszechnie ustalonego już wówczas typu wizerunku Pietà w ramy rozbudowanej sceny oplakiwania martwego Chrystusa także przez innych świadków Pasji, ukazanych jednak w mniejszej skali i częściowo za skalną przegrodą. Zostały przy tym zachowane podstawowe elementy jednego z czeskich typów „pięknej” Piety w wariantcie śląskim. Sztywne ciało Chrystusa spoczywa diagonalnie na łonie Marii, która w bólu zwraca ku niemu głowę. Poprzez wyraźnie zaakcentowany, widoczny w centrum obrazu gest ujęcia martwej, bezwładnej dłoni Chrystusa przez Jana Ewangelistę, właściwy zwykle Marii w samodzielnej wersji Piety, napięcie owego kontaktu zostaje jednak rozciągnięte w formę narracji na pozostałe osoby towarzyszące głównym bohaterom sceny. Źródłem tego typu kompozycji jest najprawdopodobniej powszechny fenomen recepcji monumentalnych śląskich Piet jako wizerunków kultowych (por. nr kat. I.2.18., 22.).



I.5.26.



I.5.26. /1



I.5.26. /2



I.5.26. /3



I.5.27. /1



I.5.27. /2



I.5.27.



I.5.28. /1



I.5.28. /2



I.5.29.

Sam temat Oplakiwania był szczególnie podatny na tego typu obrazową inkorporację, dzieło o takim temacie stanowić miało bowiem w średniowieczu wezwanie do naśladowania maryjnego współczucia właśnie na drodze obrazowego *exemplum*. Prowokujący do identyfikacji, uprzednio znany typ wizerunku kultowego, będąc włączonym w przekaz ewangeliczny, zostaje tym samym dopełniony o scenę samej godnej naśladowania reakcji na widok Marii z martwym Chrystusem. Na gruncie stylistycznych analogii źródeł tej rzeźby poszukiwano w kamiennej rzeźbie w katedrze w Trieście (il. I.5.27. /1), pod względem samego sposobu „sprzężenia” obrazów można jednak wskazać także na czeskie precedensy. Takim może być już grupa *Oplakiwania* z ok. 1390 r. w Severočeskiej galerii w Litomierzycach, w ramach której jako świadek sceny pojawia się m.in. także św. Wacław (il. I.5.27. /2), jak również grupa *Oplakiwania* z Pilzna z ok. 1420 r., z Sobotki z ok. 1430 r., czy – już w mniejszym zakresie – z kościoła NMP przed Tynem w Pradze z ok. 1400 r. Por. też analogiczną śląską grupę z ok. 1400 r. z Zodel (Łużyce), obecnie w zbiorach muzealnych w Görlitz. /MK

I.5.27. /1 Oplakiwanie Chrystusa, ok. 1400, kamień, Triest, katedra; fot. wg Martin 1997.

I.5.27. /2 Oplakiwanie Chrystusa, ok. 1390, drewno polichromowane, Litomierzyce, Severočeská galerie.

I.5.28.

Mąż Boleści i Maria

Śląsk, 1443

Drewno modrzewiowe, tempera, 181,7 × 136,7 × 5,4 cm. Inskrypcja na ramie: *Anno d[omi]ni M° CCCC° XXVIII p[rese]ns civitas et ecclesia/ Devastata et combusta est per emulos ihesu cristi hereticos/ hussitas demum p[rese]ns tabula compar/ata est Anno domini M° CCCC° XLIII per n kaecherdorff altariſtam* Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Śr. 343. Pochodzi z kościoła Św. Mikołaja w Brzegu Mroczo 1964, s. 470-529; Kostowski 1991, s. 36-39; Jurkowlanec 2001, s. 245-246; Ziomecka 2004, s. 228; *Malarstwo gotyckie* 2004, s. 146-147 (autorka noty Anna Ziomecka); *Duchowość i cielesność* 2005, s. 66 (autorka noty Małgorzata Kochanowska-Reiche).

Dzięki inskrypcji umieszczonej na ramie znany nazwisko fundatora i datę powstania obrazu. Podaje ona również, że w 1428 r. miasto i kościół zostały spalone przez husytów. Obraz przedstawia Męża Boleści i towarzyszącą mu Marię, w tle rozmieszczone są liczne *arma passionis*. Chrystus ukazany został jako człowiek ze znamionami śmierci, a zarazem wiecznie żywy Bóg, wciąż cierpiący i krwawiący jako Zbawiciel. Okazuje On Ranę w Boku na dowód dokonania się Zbawienia. Z ran tryskają strumienie krwi, które wpływają do kielicha z hostią, stojącego obok Jego stóp, na pokry-

wie sarkofagu-ołtarza. Wyobrażenie to unaocznia eucharystyczny sens Ofiary Chrystusa, Jego realną obecność w sakramencie. Fakt tak szerokiego zobrazowania tego wątku należy być może powiązać ze wzmianką o husytach. Obraz byłby więc manifestacją prawdziwej wiary wobec ich herezji, negującej dogmat o transsubstancjacji.

Z przekazem ilustrującym chrystologiczny wymiar dzieła Zbawienia zespolony jest wątek ofiary Marii, Współodkupicielki i Orędowniczki ludzkości. Eschatologiczne przesłanie rozwija symbolika *arma passionis*, które są znakami Sędziego Świata, ale też świadectwem Jego wielkiego Miłosierdzia. Wizerunek Męża Boleści z Brzegu odpowiada czeskiej i śląskiej tradycji obrazowania tego tematu. Reprezentuje on jednak rzadką, bardzo obszerną redakcję ikonograficzną. Znana na Śląsku w XIV w. (malowidło ściennie z Wilczkowa), rozpowszechniła się szerzej w 2. poł. następnego stulecia. Wariant wykorzystany w obrazie brzeskim również znalazł kontynuację. Na pokrewieństwo z nim wskazuje obraz z Matejovec na Słowacji (ok. 1460) oraz malowidło ściennie w Ziębicach (lata 80. XV w.).

Pod względem formalnym obraz wykazuje cechy zachowawcze, nawiązując do wcześniejszej fazy stylu pięknego w malarstwie śląskim, widoczne są w nim również bezpośrednie reminiscencje malarstwa czeskiego pocz. XV w. /MK-R

I.5.28. /1 Fragment.

I.5.28. /2 Fragment.

I.5.29.

Chrystus Boleściwy z Ratusza Nowomiejskiego w Pradze

Mistrz Kalwarii Tyńskiej, ok. 1440 r. lub po tej dacie

Drewno lipowe, opracowane na odwrociu, pierwotnie polichromowane, wys. 136 cm Praga, Muzeum hlavního města Prahy, nr inw. 456 Kutal 1962, s. 112-115; *Parler* 1978, Bd. II, s. 694 (autor noty Jaromír Homolka); *Mistr Týnské kalvárie* 1990, s. 35-39, nr kat. 7 (autor noty Jan Chlíbec; bibl.); Bartlová 2004A, s. 44-51; Bartlová 2005.

Wyjątkowo bliskim wariantem tego typu rzeźby tegoż autora jest *Chrystus Boleściwy* z sali głównej Ratusza Staromiejskiego, stojący na wsporniku w kształcie anioła ze wstęgą z napisem (il. I.5.29. /2). Jest prawdopodobne, że i nowomiejski *Chrystus* był pierwotnie łączony z tekstem „iuste iudicate filii hominum” („sądźcie sprawiedliwie, synowie człowieczy”). Z formalnego punktu widzenia rzeźby bezspornie należą do grupy prac najznakomitszego artysty owego czasu – anonima zwanego od monumentalnej grupy rzeźbiarskiej w głównej świątyni utrakwistycznej w Pradze Mistrzem Kalwarii Tyńskiej. Według pisemnego zapisu o lokalizacji relikwii, umieszczonego dawniej w głowie *Ukrzyżowanego*, figura powstała w 1439 r. Z pracowni



I.5.28.



I.5.29. /1



I.5.29. /2



I.5.29. /3



I.5.30.

Mistrza pochodziło także kilkanaście rzeźb dostarczonych do kościoła Św. Elżbiety we Wrocławiu, co jest najbardziej wyraźnym ogniwem łączącym sztukę Czech i Śląska w 1 poł. XV w.

Prawdopodobnie w końcu lat 30. lub na pocz. 40. XV w. stworzył Mistrz Kalwarii Tyńskiej dwie prawie identyczne rzeźby dla ratuszy obu miast praskich. Sens takiego postępowania znajdujemy w ikonograficznej istocie specyficznego wariantu typu Chrystusa Boleściwego. Kombinacja tradycyjnego eucharystycznego typu Chrystusa Boleściwego z gestem Apokaliptycznego Sędziego i zarazem z podkreśloną cielesnością figury ukazują, że kluczowe znaczenie obu rzeźb polega na przedstawieniu ucieleśnienia Prawa Bożego na świecie za pośrednictwem eucharystycznej społeczności odnowionego Kościoła. Ten widok nie tylko wskazywał przed oczami rajców na autorytet, jaki daje im moc sądzenia, ale jednocześnie legitymizował odwołanie się praskiej politycznej reprezentacji miasta bezpośrednio do Chrystusa – bez królewskiego pośrednictwa. Stąd, ze względu na treść ideową obu rzeźb, możemy umieścić ich powstanie w przybliżeniu na lata 1439-1448, kiedy w Pradze nie istniała centralna władza monarsza, a miasto chciało pełnić rolę „głowy królestwa“.

Wartą uwagi cechą obu praskich rzeźb *Chrystusów Boleściwych* jest niespodziewanie wysoki poziom wiedzy o budowie anatomicznej męskiego ciała, przedstawionego prawie w formie aktu. Inaczej niż w krucyfiksie, w którym widać taką pozycję ciała, z jaką nie spotykamy się w realnym życiu, postrzegamy fizyczność stojącej postaci oraz uświadamiamy sobie w pełni zarówno jej wyrazistą cielesność (wyrażającą zarazem eucharystyczny charakter przedmiotu), jak i dramatyczną ekspresję (przenoszącą znaczenie Męki Chrystusa na najważniejszą w życiu kwestię zbawienia każdego pojedynczego grzesznika). Tak radykalna mimetyczność w kontekście protoreformacji jednoznacznie podkreślała wtórność dzieła artystycznego, które nie potrafi dotknąć istoty rzeczy

i jest tylko i wyłącznie obrazem. W najgłębszym sensie rzeźby *Chrystusa Boleściwego* były wyrazem przemyślanego i pozytywnego stosunku pierwszej reformacji husyckiej do sztuk plastycznych. /MB

I.5.29. /1 Widok z boku.

I.5.29. /2 Chrystus Boleściwy, ok. 1440, drewno polichromowane, Praga, Ratusz Starego Miasta.

I.5.29. /3 Chrystus Boleściwy, 2 poł. lat 30. XV w., drewno polichromowane, Poznań, kościół pojezuicki; fot. z archiwum Mileny Bartlovej.

I.5.30.

Vir Dolorum (Chrystus Boleściwy)

Mistrz wrocławski, ok. 1370

Rzeźba pełnoplastyczna z wyjątkiem perizonium płasko ściętego na odwrociu, piaskowiec o zabarwieniu ugruwoszarzym, 137,5 × 41 × 26 cm Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XI 250.

Pochodzi z zachodniej elewacji kościoła parafialnego pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu.

Wiese 1923, s. 46, 81, tabl. XXXVI,1; Ziomecka 1967, s. 117, il. 80; Karłowska-Kamzowa 1970A, s. 45; Kaczmarek 1999B, s. 86, 168-169, il. 235; Guldán-Klamecka – Ziomecka 2003, s. 87-88, nr kat. I/18, il. 18. (autorka noty Bożena Guldán-Klamecka).

Temat, któremu została poświęcona rzeźba, należy do typu ikonograficznego, określanego mianem *Chrystusa Umęczonego* (zob. Jurkowlaniec 2001). Typ ten, występujący w wielu odmianach, w sztuce śląskiej i czeskiej zaczął zyskiwać popularność począwszy od 1 ćw. XIV w. W reprezentowanym przez figurę wrocławską wariacie ikonograficznym Chrystus ukazany został w całej postaci z prosto utrzymaną głową i otwartymi oczami – a więc jako żywy, ze skrzyżowanymi na torsie rękami, jako okazujący krwawiące rany w boku i w prawej dłoni. Gest *ostentatio vulneris*, charakterystyczny dla sztuki regionów artystycznych położonych na północ od Alp, znajduje odniesienie w tekstach biblijnych – prorocztwie Zachariasza (Zach 12, 10), Ewangelii św. Jana (J 19, 37) i Apokalipsie (Ap 1, 7). W omawianej wersji przedstawienia rany interpretować należy jako atrybuty Zmartwychwstania i triumfu Zbawiciela, tym bardziej że rana po włóczni jest tą, z której wypłynęły krew i woda, symbole eucharystii i chrztu.

Ziomecka (1967) dostrzegła w figurze – podobnie jak w śląskiej rzeźbie sepulkralnej lat 1370/1380 – cechy świadczące o powiązaniach artystycznych Wrocławia z Pragą. Datowała ją na ok. 1380. Sugestię badaczki o powstaniu rzeźby w kręgu oddziaływań praskiej strzechy Parlerów odrzucił ostatnio Kaczmarek (1999B). Podkreślając nieprecyzyjność określeń wskazujących na parlerowskie cechy rzeźby, postawił on hipotezę o związku dzieła z rzeźbą sasko-turyngską 3 ćw. XV w. Dostrzegł podobieństwa łączące – stworzoną jego zdaniem ok. 1370 – figurę wrocławską z rzeźbą *Chrystusa Boleściwego*

z katedry w Halberstadt i z dziełami mistrza nagrobka św. Sewera w Erfurcie. Twórcy posągu wrocławskiego przypisał rzeźbiarską dekorację zworników i wsporników kaplicy Św. Leonarda w katedrze wrocławskiej, stworzoną w latach 1370-1380. /BG-K

I.5.31.

Mszał I F 369 z kolegiaty głogowskiej

Iluminacje anonimowego malarza śląskiego, tzw. Mistrza Mszału Głogowskiego I F 369, 1 dekada XV w.

Kodeks pergaminowy, kart 1n1b. + XVI + 360 + 2 ochronne nowe (38 składek), iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe); pismo: tekstura w 2 szpaltach po 30 wierszy (w kanonie 25); oprawa nowa, tekturowa, półskórzana, ok. 1900; format karty: 37,2 × 28 cm. Na górnym marginesie f. 1 nowożytny wpis własnościowy. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. I F 369.

Kloss 1942, s. 99 i n., 196; Karłowska-Kamzowa 1977, s. 101-127; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 38-39, 113-14; Gromadzki 2000-2001, s. 49-50.

Mszał wrocławski o przeciętnym programie iluminacji, na którą pierwotnie składało się 11 inicjałów: *proprium de tempore* – f. 1ra (inicjał *A* – wycięty), f. 12ra: (*L* – Prorok; il. I.5.31.A.), f. 13ra (*P* – Prorok w stroju książęcym, il. I.5.31.B.), f. 18va (*E* – ornamentalny), f. 111va (*R* – Chrystus Zmartwychwstały), f. 127va (*U* – Anioł w półpostaci), f. 132va (*S* – Maria, Zestanie Ducha Św.), f. 156.1ra (*T* – *Vir Dolorum*), f. 156.5vb (*B* – *Pantokrator*); *proprium de sanctis* – f. 204rb (*D* – św. Andrzej), f. 220ra (*S* – Maria z Dzieciątkiem); oraz miniatura z *Ukrzyżowaniem* (f. 156v; il. I.5.31.C.), *Mandylion* jako tzw. *Paxbild* w kanonie (f. 156.3va) i wyblakły ślad po herbie (f. 155v).

Autorowi iluminacji, określonemu przez Karłowską-Kamzową jako „Mistrz Mszału Głogowskiego I F 369“, można obecnie przypisać dekorację 8 lub 9 znanych mszałów, spośród których tylko dwa są pewnie datowane. W 1417 r. powstał mszał z kościoła Św. Jakuba w Nysie, ufundowany przez plebana Jakuba Pudwecka, przechowywany obecnie we wrocławskiej Bibliotece Kapitulnej (nr 48 n). Jest to najokazalsze z dzieł, przy których pracował (przypuszczalnie wspólnie z innym malarzem), lecz przed 1945 r. wycięto z niego prawie wszystkie miniatury. W 1421 r. został przepisany, zaginiony w 1945, mszał z kościoła Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (sygn. M 1128). Do bardzo okazałych prac tego malarza należy też inny Mszał magdaleński – M 1116, natomiast omawiany manuskrypt jest zapewne jednym z jego wczesnych dzieł.

Malarz ten wyraźnie starał się naśladować manierę N. Kuthnera. Jest to widoczne w ikonografii miniatur, gdzie, wbrew śląskiej tradycji, kilkakrotnie zastąpiono typowe sceny postaciami Proroków, a także w kompozycji wielu przedstawień, np. prawie wszystkie *Ukrzyżowania* z jego mszałów są



I.5.31.A.



I.5.31.B.



I.5.31.C.

wzorowane na miniaturze Kuthnera z Mszału 8376 (zob. nr kat. I.5.34) Nie zachowały się żadne ich wspólne dzieła, więc nie można uznać tego mistrza za współpracownika, lecz być może za ucznia N. Kuthnera. /JG

I.5.32.

Relikwiarz medalionowy

Wrocław, 1410-1420

Srebro kute i odlewane, śr. 5,4 cm

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 1096.

Pochodzi z kościoła Św. Elżbiety we Wrocławiu, w 1866 r. przekazany do tamtejszego Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer.

Luchs 1866, s. 23-24; *Ausstellung von Goldschmiedearbeiten* 1905, nr 160; Szczepkowska-Naliwajek 1996, s. 241; Regulska 1998, s. 399.

Kolisty, z analogicznym przeszklonym pojemnikiem na relikwie na awersie. Na rewersie trzy odlewane figurki: Chrystusa Bolesnego pośrodku,



I.5.32.

dotatków w rodzaju floratur i drolerii i choć zostały skomponowane z form o najzupełniej lokalnym rodowodzie, są bliskie charakterem włoskim inicjałom renesansowym. W ikonograficznej warstwie iluminacji mszału ołbińskiego dają się zauważyć specyficzne cechy spotykane tylko w pracach tego mistrza i pochodnych. Jedną z najbardziej charakterystycznych jest odejście od tradycji miejscowej i zastąpienie w inicjale na święto poświęcenia kościoła wyobrażenia budynku świątyni postacią Proroka. Takie rozwiązanie występuje we wszystkich znanych iluminacjach mszałów Kuthnera, m.in. w praskim o sygn. XIV B 8 (ok. 1390-1400 r.). Do osobliwości ikonograficznych należy też, nie zdarzające się na Śląsku nigdzie poza dziełami Kuthnera, umieszczenie w początkowym inicjale *sanctorale* postaci św. Piotra zamiast przedstawianego tam zwykle św. Andrzeja. /JG

I.5.34.

Mszał 8376 z kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu

Iluminacje N. (Nicolausa?) Kuthnera, ok. 1410. Kodeks pergaminowy, kk. 324, iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe); pismo: tekstura w 2 szpaltach, po 34 wiersze; oprawa późnogotycka (ok. 1500) – deski obciągnięte jasną skórą świniąską, ornament tłoczony ślepo stemplami, ażurowe okucia z grubej blachy mosiężnej; format karty: 36 × 26,5 cm. Na wyklejce przedniej okładki nota: *Res pertinentes pro altari secundi ministerij In capella Magistri Johannis Goltberg sitis/ sunt (hec) infrascripte et signate Quod quidem altare spectat ad scolae Sancte Elisabeth/ et sonat pro Signatore scole predictae non beneficiato...*

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. 8376. W 2 poł. XIX w. przekazany do Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer we Wrocławiu, w latach 1945-1958 w Moskwie, zwrócony trafił do zbiorów wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej. Kloss 1942, s. 98 i n., 187-188; Krása 1974, s. 178 i n.; Karłowska-Kamzowa 1977, s. 101-127, 3 il.; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 41-42, 54, 113; Miodońska 1993, s. 125; Miodońska 2004, s. 391; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 408-409 (autorka noty Anna Palińska).

Mszał należał w końcu XV w. do wyposażenia bocznej kaplicy w kościele Św. Elżbiety, prawdopodobnie znajdującej się w miejscu obecnej kruchty północno-zachodniej. Jego iluminacja, będąca nieco skromniejszym wariantem dekoracji Mszału ołbińskiego I F 341 (nr kat. I.5.33.), została w całości wykonana przez N. Kuthnera. Składa się na nią 15 inicjałów figuralnych: f. 9ra, inicjał *A* (*Zwiastowanie*); f. 20va: *P* (*Narodzenie*; il. I.5.34.A.); f. 25vb: *E* (król z Pokłonu Trzech Króli); f. 85vb: *D* (*Chrystus z palmy w dłoni*); f. 116vb: *R* (*Zmartwychwstanie*); f. 131rb: *U* (*Wniebowstąpienie*); f. 136vb: *S* (*Zesłanie Ducha Św.*);



I.5.34.A.

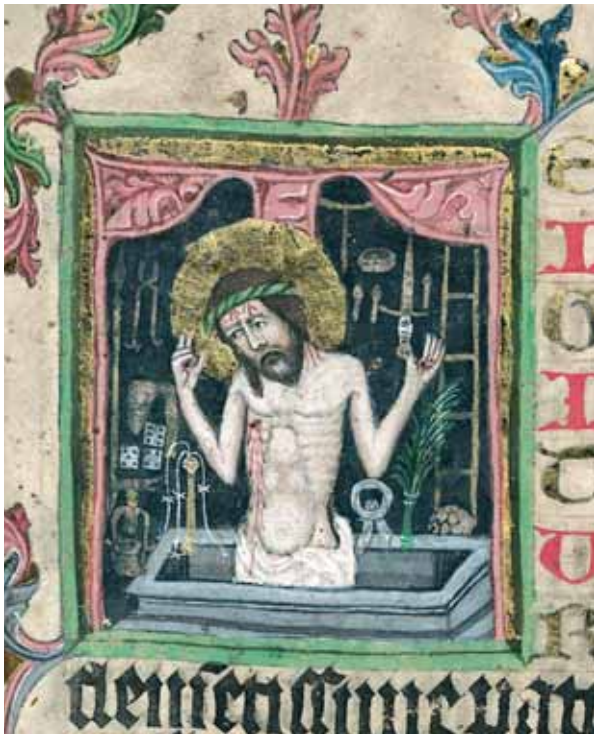


I.5.34.B.



I.5.34.C.

f. 148ra: *T* (*Vir Dolorum*); f. 195ra: *T* (*Prorok*; il. I.5.34.B.); f. 196vb: *D* (*św. Piotr*); f. 207ra: *S* (*Ofiarowanie w Świątyni*); f. 225ra: *D* (*św. Jan Chrzciciel*); 240vb: *G* (*Maria klęcząca przed pulpitem*); 247ra: *F* (*Maria ze złożonymi rękami*), całostronicowa miniatura z *Ukrzyżowaniem* (f. 147v; il. I.5.34.C.), tzw. *Paxbild* (*Veraikon*, f. 149va), od f. 252va inicjały złote w funkcji wielkich (9 sztuk, wysokość 3 wierszy; dodatkowo 6 w kalendarzu); w całym tekście, liczne, starannie wykonane filigranowe inicjały średnie. Podobnie jak w Mszału ołbińskim I F 341, widoczna jest tu redukcja ikonografii przedstawień i charakterystyczne odmienności przedstawień w inicjale na święto dedykacji kościoła i w początkowym inicjale w *sanctorale*. /JG



I.5.35.A. (fol. 137ra)



I.5.35.B. (fol. 226v)



I.5.35.C. (fol. 289ra)



I.5.35.D. (fol. 302va)

I.5.35.

Mszał I F 343 z klasztoru Augustianów w Żaganiu

Tekst przepisał Martinus z Roudnice CRSA, 1422-1424, iluminacja kilku malarzy, krąg Mistrza ms. 7572, ok. 1424

Kodeks pergaminowy, kart 308 (31 składek), iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe); pismo: tekstura w 2 szpaltach, po 29 wierszy; oprawa współczesna – deski obciągnięta jasną, świńską skórą, ornament liniowy, ślady 2 klamer i okuć, konserwowana – nowy grzbiet; format karty: 38,5 × 28 cm. Na f. 307vb kolofon: *Anno dni. Mo.cccco xxiiio in/gente errore execrabili et/persecucione maxima clerum/ hereticorum wicleph qui et hussite/ dicti sunt in terra boemorum inceptum est est hoc opus sub regimine uenerabili/ patris et dni. abbatis ludolphi in za/gano. Finitumque est anno dni. / ut supra xxiiiio per manus fratris/ martini canonico-rum regularium/ in Rudnycz ibidem professi exulati/ vero in Zagano cum fratribus. Sub re/gimine. venerabi-lis patris et dni. ab/batis Henrici cognom(en)to Les/lo eiusdem Monasterii in zagano In/ vigilia purificationis sce marie. virginis. / gloriose . Ad honorem dei omnipot-entis/ et uirginis gloriose Marie et omnium/ sanctorum in remedium et remissionem/ suorum peccaminum ameN.* Nalepka proveniencyjna Büschinga na wyklejce przedniej okładki i nowożytna sygn. *U.I.41*. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. I F 343. Manuskrypt powstał w żagańskim klasztorze Kanoników Regularnych, po jego kasacie w 1810 znalazł się w zbiorach wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej. Kloss 1942, 133, 192; Świerk 1965, s. 46, 50; Świerk 1968, s. 132; Karłowska-Kamzowa 1977, s. 101-127; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 40-42, 114; Karłowska-Kamzowa – Wetesko – Wiesiołowski 1993, s. 120-121 (nr kat. 43); Solicki 1994, s. 33; Gromadzki 2000-2001, s. 48; Miodońska 2004, s. 398; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 434-435 (autorka noty Anna Palińska).

Mszał przepisany w Żaganiu przez augustianina, uciekiniera z klasztoru w Roudnicy, iluminowany jednak w pracowni związanej z Wrocławiem. Posiada dekorację o programie najobszerniejszym z zachowanych mszałów śląskich. *Ukrzyżowanie* zostało wprawdzie wycięte, ale reszta miniatur ocalała. W sumie jest tu 57 malowanych inicjałów z floraturami, w tym aż 43 to inicjały figuralne (il. I.5.35.A.–D.). Zestaw inicjałów zdobiących *proprium de tempore* (część ta zawiera formularze na główne święta i niedziele roku kościelnego) jest w zasadzie standardowy, inicjałem wielkim wyróżniono dodatkowo pierwszą niedzielę po Św. Trójcy, inne ważne miejsca zaznaczono 4 inicjałami orna-mentalnymi i jednym figuralnym. Rozbudowana jest natomiast iluminacja figuralna *proprium de sanctis*, licząca 21 miniatur w inicjałach, podczas

gdy zwykle w okazalszych mszałach nie ma ich więcej niż kilka (zwykle początkowy, 2-3 święta maryjne, św. Jana Chrzciciela, czasem św. Jadwigi). Pozostałe 9 inicjałów figuralnych zdobi *commune de sanctis*, msze wotywnie i o NMP oraz sekwencje – w innych zabytkach dekoracja tych formularzy ogranicza się zwykle do początkowych inicjałów. Poziom iluminacji jest zróżnicowany i zasadniczo raczej przeciętny. Wykonało ją kilku malarzy, bliskich stylowo autorowi *Ukrzyżowań* w mszałach Miss. 7572, 7575, R 520, R 521 i M 1135, prawdopodobnie z nim samym włącznie. Od strony ikonograficznej miniatury są dość standardowe, a ich najciekawszym aspektem są 3 przedstawienia wotywnie – na f. 182 (nieznany mnich przy inicjale ze św. Mikołajem), 226v (Henryk Lesław, opat żagański, przy inicjale ze św. Augustynem; il. I.5.35.B.) i 289 (pisarz kodeksu, Marcin z Roudnicy adorujący Madonnę w inicjale sekwencji, będący chyba jedynym przykładem takiego uwiecznienia pisarza kodeksu; il. I.5.35.C.). Jak zwykle w tego typu ozdobnych kodeksach dekorację uzupełniają liczne lombardy z filigranami, wielkie czerwono-niebieskie i mniejsze, na zmianę czerwone i niebieskie. /JG

I.5.36.

Mszał I F 346 z kolegiaty w Głogowie

Pisarz Nicolaus Czyrps, 1436, iluminacje anonimowego malarza czeskiego, ok. 1436 Kodeks pergaminowy, kart 252 (26 składek), iluminowany (farby kryjące, złoto płatkowe); pismo: tekstura w 2 szpaltach, po 31, w kanonie 23 wiersze; oprawa nowa – półskórzana, tekturowa; format karty: 34,5 × 23,5 cm (cały kodeks: 36 × 26,6 × 9,2 cm). Na f. 252a kolofon: *Explicit missale comparatum per Bartholomeum de Gerisdorff Scolasticum Ecclesie collegiate Sancte et Gloriose uirginis Marie Glogouie maioris Scriptum vero per Nicolaum Czyrps de Boleslaui finitum In die Beati Augustini* (28.VIII). *Sub anno domini millesimo Quadringentesimo Trecesimo Sexto Et cetera.* Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. I F 346. Po zniesieniu kolegiaty w Bibliotece Uniwersyteckiej, w XIX w. otrzymał nową oprawę. Kloss 1942, s. 144, 193; Schenk 1970, s. 40; Karłowska-Kamzowa 1977, s. 101-127; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 56-57, 116; Miodońska 1993, s. 143, il. 359, 361; Miodońska 2004, s. 398; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 325-326 (autorka noty Anna Palińska).

Iluminacja mszału ma stosunkowo skromny program, lecz odznacza się znakomitą jakością. Składa się na nią 14 (pierwotnie 15) malowanych inicjałów o zróżnicowanej, w zależności od rangi święta, wielkości oraz całościowej miniatury *Ukrzyżowania* (f. 121v, gdzie poniżej głównej sceny znajduje



I.5.36.A.

się wyobrażenie *Vir Dolorum* w tondzie, przy którym przedstawiono klęczącego fundatora-kanonika, a w zwojach floratury dwa, obecnie słabo widoczne, popiersia proroków i drolerie) i tzw. *Paxbild* w kanonie (il. I.5.36.A., C.). Sceny figuralne znajdują się tylko w początkowych inicjałach *propriów de tempore* (f. 8a – scena *Zwiastowania* w inicjale A; il. I.5.36.B., D.) i *de sanctis* (f. 159a – św. Andrzej w inicjale D); dekoracja f. 8 posiada rozbudowane marginalia nadające jej charakter fronty-spisu – na dolnym marginesie, we floraturze wyobrażenie Dziewicy z jednorożcem nawiązujące do *Zwiastowania* w inicjale; prawdopodobnie również wycięty inicjał P (f. 18a) w formularzu na Boże Narodzenie był figuralny. Pozostałe inicjały są ornamentalne z floraturami (f. 23vb: E; 74a: D; 95vb: R; 107va: U; 112b: S; 122a: T; 131va: B; 158a: T (in dedicatione); w *sanctorale*: 167vb: S; 179va: D; 190va: G; w *commune*: 205va: E). Plastyczne dominaty tej dekoracji to karty ze sceną *Zwiastowania* i *Ukrzyżowania*, które wyraźnie odbiegają techniką, ikonografią i kompozycją od rozwiązań śląskich, a najlepsze analogie znajdują w malarstwie czeskim. Pozwala to uznać iluminację mszału kanonika Gerisdorffa za dzieło pracującego na Śląsku malarza czeskiego. Miniatura w kanonie jest znakomitym przykładem późnej fazy stylu pięknego. /JG



I.5.36.B.



I.5.36.C.



I.5.36.D.



I.5.37.A.



I.5.37.B.



I.5.37.C.

I.5.37.

Meditationes et orationes de passione Christi z klasztoru Augustianów w Żaganiu

Malarz i pisarz Nicolaus Sartoris CRSA, ok. 1450-1460

Kodeks pergaminowy, iluminowany (farby kryjące), kart 80; pismo: bastarda w 1 kolumnie, 27 wierszy; oprawa średniowieczna – deski obciążnięte brązową, cielejącą skórą, ślady po guzach i 2 klamrach oraz inkatenacji; format karty: 18,3 × 13,6 cm. Na f. 1 nowożytna nota własnościowa klasztoru, na karcie ochronnej stara żagańska sygn. *U.V.123*, nalepka proveniencyjna Büschinga. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. I Q 118.

Kloss 1942, ss. 153 i n., 209-210; Karłowska-Kamzowa 1979, s. 57, 117; Gromadzki 2000-2001, s. 62; Miodońska 2004, s. 402; *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 438-439 (autorka noty Anna Palińska).

Manuskrypt jednolitej budowy powstał w skryptorium klasztornym. Zawiera zbiór tekstów pasyjnych (*Meditationes de passione Christi* (1-30v); *Orationes breviter...secundum Hystoriam passionis* (30v-43v); *Orationes Petri damiani Ad patrem* (43v-49v); *Oratio Beati Thome de Aquino* (49v-52); *Orationes Sancte Birgitte virginis* (52-56v); Thomas à Kempis, *In quartum Librum De imitatione cristi* (57-75v); *Orationes: Corona domini nostri Jhesu Christi* (76-79v). Pierwszy tekst ozdobiony jest cyklem 15 miniatur o tematyce pasyjnej (f. 5; *Vir Dolorum* na tle krzyża, przed nim klęczący kanonik z kielichem, do którego spływa krew z Boku Chrystusa; za kanonikiem Maria (il. I.5.37.A.); f. 6v: *Chrystus w Ogrójcu*, *Chrystus przemawiający do Piotra*; f. 8: *Pojmanie i biczowanie Chrystusa* (scena symultaniczna); f. 8v: *Chrystus przed Kajfaszem*; f. 10: *Chrystus przed Annaszem, Biczowanie i Naigrzanie*; f. 11v: *Chrystus przed Pilatem*; f. 13: *Chrystus przed Herodem*; f. 14v: *Biczowanie*; f. 16: *Cierniem koronowanie, Ecce Homo* (il. I.5.37.B.); f. 17v: *Droga Krzyżowa*; f. 19v: *Rozpięcie na krzyżu*; f. 21: *Chrystus umęczony, Maria i Jan*; f. 25: *Ukrzyżowanie* (il. I.5.37.C.); 27v: *Zdjęcie z krzyża, Pietà*; f. 28: *Złożenie do grobu*) oraz inicjałami ornamentalnymi (ff. 1, 4, 5v, 7, 8v, 10, 11v, 13, 16, 18, 19v, 21v, 24v, 31) i czerwono-niebieskimi lombardami z filigranem na dalszych kartach.

Kodeks został przepisany i ozdobiony przez jedną osobę – mnicha żagańskiego klasztoru Jana Sartoris, którego tożsamość zdradza charakter pisma i styl iluminacji. Jego działalność jest poświadczona w latach 1447-1464, w okresie świetności żagańskiego skryptorium. Podobnie jak jego znakomity poprzednik Henryk z Gubina, Jan zarówno kopiował teksty, jak i zajmował się rubrykacją i iluminacją. W odróżnieniu od prac Henryka, jego miniatury zdradzają znajomość fachowego

warsztatu malarskiego, choć technika wykonania jest mocno uproszczona. Można się w nich dopatrzeć związków z twórczością tzw. Mistrza Księgi Szachowej i choć nie ma bezpośrednich dowodów na ich współpracę, Jan wydaje się być – świadomym lub nie – kontynuatorem tegoż malarza. /JG

I.5.38.

Tablica środkowa Poliptyku Św. Barbary

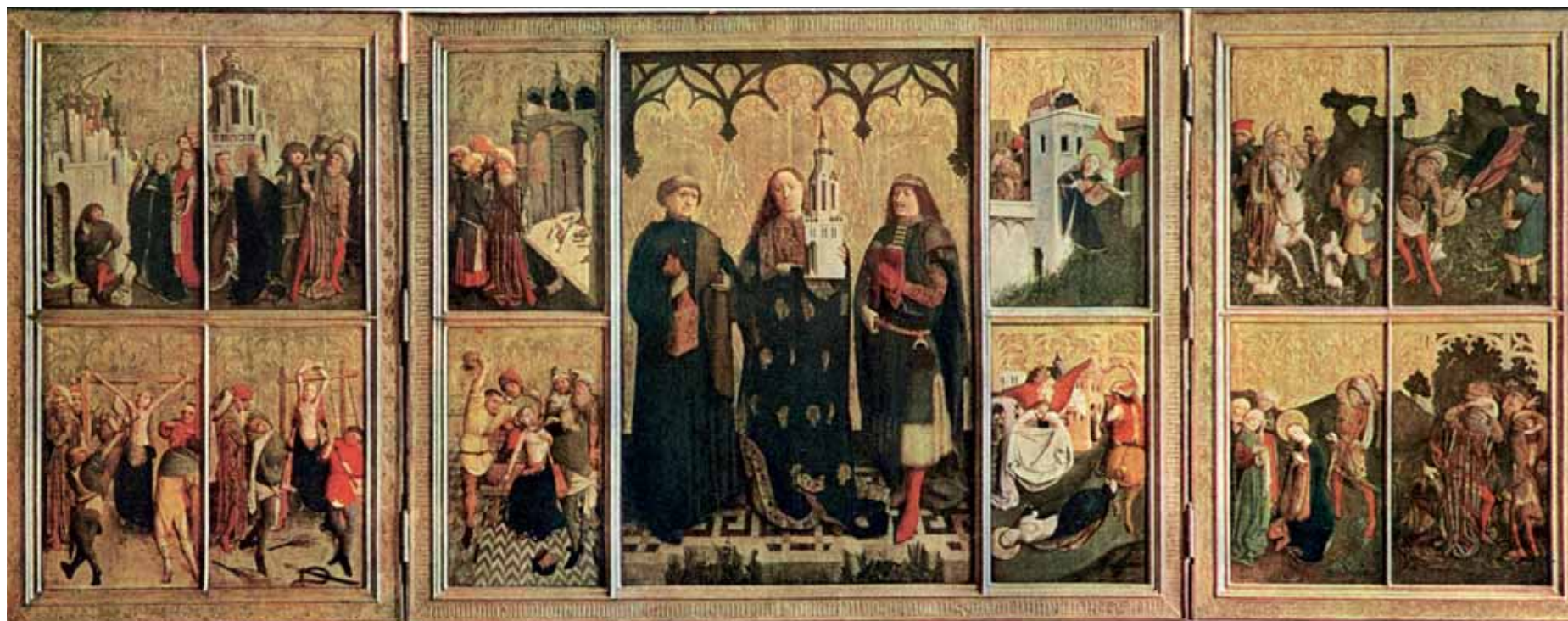
Mistrz Poliptyku Św. Barbary, 1447

Drewno świerkowe i jodłowe, tempera, złoto płatkowe; 203 × 260 × 11 cm. Przy dolnej krawędzi tablicy środkowej namalowana inskrypcja z datą 1·4·47, odnosząca się do czasu powstania poliptyku. Ramę obiega inskrypcja wyciskana w gruncie: *O sanctissima et gloriosissima Virgo sancta Barbara Subveni michi misero peccatori Sicut tu ipsa promisisti omnibus in vocantibus nomen tuum in angustyis et necessitatibus facta es pia auxil/iatrix Exurge sancta Virgo Barbara in occursum meum Juva me apud altissim[um] iudicem Confundantur omnes inimici mei qui detrahunt anime mee ut auferant eam o V[ir]go custodi me* Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Śr. 35. Pochodzi z kościoła Św. Barbary we Wrocławiu. Dobrzeńiecki 1972, s. 207-214; Labuda 1984; *Op Nederlandse Manier* 2001, s. 11-12 (autor noty Mateusz Kapustka); Ziomecka 2004, s. 229-231, *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.2, s. 289-291 (autorka noty Anna Ziomecka); Wólkiewicz 2004, s. 453-460.

Z pierwotnej struktury retabulum zachowała się jedynie część środkowa, skrzydła zaginęły w czasie II wojny światowej (il. I.5.38. /1). Zamknięty ołtarz ukazywał *Tryumf Marii*, pierwsze otwarcie – cykl pasyjny; sceny uroczystego otwarcia poświęcone zostały św. Barbarze. Obraz środkowy mieści w centrum wyobrażenie *Sacra conversazione* – z postaciami świętej oraz św. Feliksa i Adaukta (współpatronów kościoła). W partii złotego tła, nad postacią św. Barbary, wyróżnić można sylwetki dwóch aniołów (wykonane w technice sgraffita w laserunku na złocie i ryty), które unoszą nad jej głowę koronę. Motyw ten wskazywałby, że pierwotnie planowano przedstawienie zwyczajowego schematu *Świętej rozmowy* z postacią Marii. Rodzi się więc pytanie, czy wieża św. Barbary, o nietypowo dużej skali, nie zakryła wizerunku Dzieciątka. Pola boczne tablicy zawierają po dwie ułożone strefowo sceny z legendy Świętej, kontynuowane niegdyś na awersach skrzydeł. Cykl obrazował drogę Barbary do świętości i jej męczeńską śmierć. W kontekście scen pasyjnych przekaz ten odzwierciedlać miał ideę *imitatio Christi*. Z kultem św. Barbary jako patronki dobrej śmierci i wspomocielki wiąże się obiegająca ramę inskrypcja. Pomiędzy oboma cyklami zachodzą pewne różnice stylistyczne i jakościowe, sugerujące udział dwóch



I.5.38.



I.5.38. /1



I.5.38. /2

artystów, o zbliżonych jednak doświadczeniach artystycznych, ukształtowanych zarówno przez sztukę Południowych Niemiec i Norymbergi (Ołtarz Tucherów), jak i nadreńską redakcję niderlandyzmu. Polityk zajmuje w późnogotyckim malarstwie śląskim szczególne miejsce jako dzieło inicjujące nową formułę obrazowania. Uwidacznia się ona w przestrzennie różnicowanych planach, stosowaniu skrótów perspektywicznych, umiejętności włączania narracji w pejzażowe i architektoniczne tła, a także w sposobie przedstawiania postaci, podkreślającym ich „cielesność“, fizjonomie, emocje.

Z działalnością warsztatu łączonych jest kilka dzieł, m.in. kwatery niezachowanego polptyku dla kościoła Św. Jakuba w Nysie (Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne, nr inw. 24; il. I.5.38. /2). Odnalezione ostatnio kontrakty na wykonanie tego ołtarza podają nazwiska najętych artystów – Wilhelma von Oche i jego pomocnika Marcina (Mertena). /MK-R

I.5.38. /1 Uroczyste otwarcie ołtarza; fot. sprzed 1945 z archiwum Mateusza Kapustki. I.5.38. /2 Nawrócenie Hermogenesa przez św. Jakuba St., awers kwatery skrzydła Ołtarza z Nysy, poł. XV w., drewno, tempera, stan po konserwacji w 2006 r., Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne, nr inw. 24.



W BLASKU RUDOLFIŃSKIEJ PRAGI

Piotr Oszczanowski

Chroń mnie, Boże, od przyjaciół, z wrogami sobie sam poradzę (*Tra gli Amici Mi guarda Idio. Che da nimici, me guardero ben io*) – taką przypisywaną później kardynałowi Richelieu maksymę odnoszącą się do własnego położenia we Wrocławiu umieścił Jacob Walther na błyskotliwym rysunku z 1598 r. pt. *Polowanie na malarstwo*. Był on jednym z nielicznych artystów śląskich, o którym z przekonaniem można powiedzieć, że świadomie współluczniczył w tym niezwykłym zjawisku artystycznym, jakim była sztuka dworu praskiego czasów panowania cesarza Rudolfa II (1576-1612). W stolicy Cesarstwa zapewne przebywał w najbliższym kręgu „rudolfinistów” – malarzy, rzeźbiarzy i grafików czynnych w ramach mecenatu cesarskiego. Na rysunku, gdzie czytelne są włoskie konotacje i siła sugestii *Lamentu Malarstwa* (ryciny z 1579 C. Corta i G. Terradesa według F. Zucariego), widać bezmiar dezaprobaty artysty dla jego osobistych wrogów i przeciwników *Sztuki*, z którą się identyfikował. Atakująca personifikację *Malarstwa* kobieca personifikacja *Zawiści* (*Invidia*) i towarzyszący jej pies – uosobienie *Oszczercstwa* (tzw. *cane mordente*) – to zapewne nikt inny, jak figuracja reprezentantów wrogiego Waltherowi wrocławskiego cechu malarskiego. To oni, wspierani autorytetem Rady Miejskiej, przez lata odmawiali malarzowi prawa do swobodnego wykonywania zawodu w stolicy Śląska. Ich konserwatyzm i strach przed konkurencją prowadził do dezaprobaty dla tego wszystkiego, co mogło zagrozić ich pozycji i swoistemu monopolowi. Tak więc wiara Walthera, że jego „prześlągnięta” praskim duchem *Sztuka* potrafi sama stawić czoła wrogom i prześladowcom, wydaje się być doprawdy płonna. Jedynym sposobem „ominięcia” tych przeszkód okazał się dla artysty przywilej Rudolfa II, na mocy którego *mógł on swoją sztukę malarską wraz ze swoją służbą w sposób wolny i bezpieczny, bez stwarzania przeszkód przez innych malarzy uprawiać*. Tak też należy rozumieć przesłanie zawarte na innym, przypisywanym Waltherowi rysunku – tu Atena i Merkury (*Hermathena*), jako patroni cechu malarskiego w Pradze bronią artystę przed wściekłymi i zawistnymi adwersarzami (*Furia*).

Dlaczego tak trudno było Waltherowi uzyskać we Wrocławiu prawo do swobodnej działalności zawodowej? Czy czytelna w jego dziełach – w tym także w przypisywanych mu dziś kreacjach malarskich – indywidualna stylistyka, mogła razić hołdujących odmiennym gustom mieszczan i stanowić zagrożenie dla artystów cechowych, których prace o archaicznym rodowodzie reprezentowały znacznie niższy poziom? Walther nie był pierwszym i nie ostatnim, który toczył zażarty spór o zawodową swobodę z cechem i elitami urzędniczymi Wrocławia. Przed nim w podobnej sytuacji znaleźli się inni malarze wrocławscy – Martin Kober i Andreas Riehl Mł., a po nich te same doświadczenia zdobył Bartholomäus Strobel Mł. Wszyscy oni odwoławszy się do wspańałości cesarzy, królów polskich czy też elektorów brandenburskich woleli opuścić Wrocław, aby służyć swym talentem obcym władcom, a nie wrocławskim mieszczanom. Odbył się to jednak z niemałą stratą dla sztuki miasta i regionu.

Tematem tej części ekspozycji jest próba odpowiedzi na pytanie, jak to się stało, że ilekroć analizowana była sztuka powstała w kręgu cesarza Rudolfa II, to Śląsk, a w szczególności Wrocław na ogół w takich badaniach pomijano. Co sprawiło i czy jest prawdą, że ten rozległy kraj oraz drugie pod względem wielkości miasto Królestwa Czeskiego i czynni tu artyści nie wykazali żadnego zrozumienia dla poczynąń twórców związanych z dworem cesarskim i powstałym tu wielonurtowym, manierystycznym zjawiskiem stylowym. Czy jest to konsekwencją powtarzania poglądu, że tutejsza sztuka nie zareagowała na manierystyczne impulsy płynące ze stolicy (np. D. Freya z 1938 r.), czy też jest to wynik naszego stanu wiedzy na temat związków artystycznych pomiędzy Pragą i Wrocławiem?



Dla badaczy źródeł archiwalnych powyższe wątpliwości znajdują uzasadnienie. Śląsk i jego stolica jawią się w świetle tych dokumentów jako terytorium, gdzie cesarz zaopatrywał się w kamienie jubilerskie (wysyłani po nie byli cesarscy złotnicy Friedrich i Benedict Krueg) lub złoto. Był to obszar, skąd władca wywoził strzegomską *terre sigillatę* i archeologiczne znaleziska-kurioza do swojej *Kunstkammery* (tak było np. podczas jego wizyty hołdowniczej w 1577 r.), gdzie kupował lub toczył spór o prawo do własności i dziedziczenia czy to interesujących go obrazów (np. Cranachów) lub rzeźb i mebli (np. sekretarzyka bpa Paula Alberta oraz srebrnego stołu bpa Andreasa von Jerin), czy też alchemicznej biblioteki (np. kanonika Bonaventury Hahna). Było to wreszcie miejsce, skąd pozyskiwał dla Pragi lub Wiednia uzdolnionych artystów (np. architekta wrocławskiego Hansa Schneidera z Lindau). Wszystkie te dzieła i artefakty zwozili na dwór praski albo cesarscy emisariusze, albo sami Ślązacy (np. złotnik Fabian Nitsch w 1600 r.). Brak tu jednak informacji o ewentualnych związkach pomiędzy sztuką czeską i śląską, nie znajdziemy w tych przekazach również zbyt wiele o samych dziełach Ślązaków i Wrocławian powstałych pod wpływem sztuki Pragi. Gdzie tkwi przyczyna tego stanu rzeczy? Nie dawano do tej pory zbyt często odpowiedzi na tak postawione pytanie.

W zamian za to, ilekroć mowa była o sztuce praskiej ok. 1600 r. i jej oddziaływaniu na Śląsk, to jako najlepszy tego przykład podawało się wystrój i wyposażenie kościoła Św. Trójcy w podwrocławskiej Żórawinie.

CASUS ŻÓRAWINY

Świątynia ta z racji swoich wyjątkowych walorów artystycznych była w przeszłości obiektem nieposiadającym analogii, a swój kształt, wystrój i wyposażenie zawdzięczała mecenatowi Adama von Hanniwaltdt i wspierającego jego poczynania brata – Andreasa (il. 1). Sławę, jaką zdobyła ta wyjątkowa kreacja, potwierdzają odnalezione niedawno utwory poetyckie Balthasara Exnera, znanego poety śląskiego i bywalca dworu praskiego (Oszczanowski 1998A). Andreas i Adam von Hanniwaltdt to dwie wybitne indywidualności czasów późnego renesansu. Różnił je jedynie „format”: tę pierwszą postać podziwiała całe Cesarstwo, druga – sławę zdobyła tylko na Śląsku. Andreas dał się poznać jako skuteczny polityk i dyplomata, wierny i oddany aż do śmierci władcy doradca cesarza Rudolfa II. Jego erudycję, mądrość oraz hojność chwalili i doceniali politycy, poeci, uczeni i artyści. Jego mecenat na terenie Pragi przyniósł mu uznanie. Urodzony w rodzinie protestanckiej szybko przeszedł na katolicyzm, a konwersja ta była na tyle gorliwa, że z czasem określano go mianem *columna catholica religionis* i *wzorem prawdziwego katolika*. Z racji sprawowanych urzędów na swoją siedzibę Hanniwaltdt obrał stolicę Cesarstwa. To właśnie Praga ze swoją niezwykłą atmosferą przełomu XVI i XVII w. oraz bogactwem życia międzynarodowej elity intelektualnej i artystycznej, stała się sceną spotkania Hanniwaltdta i Balthasara Exnera. Bawiący tu w latach 1599-1604 poeta miał okazję wielokrotnie zetknąć się z tym wysokim urzędnikiem cesarskim. Sam wspominał w 1605 r., że ilekroć trafiał do zamku praskiego, to oddawał się do dyspozycji Hanniwaltdta (*ktoż nie ucieka się dzisiaj na dworze cesarskim do [mądrości] Hanniwaltdta, wspaniałego cudu natury? Ktoż nie powraca od niego stawszys się mądrzejszy? On może przecież nawet samą Mądrość uczynić mądrzejszą*). Szacunkiem darzył Exner także Adama von Hanniwaltdt (il. 2). Ten, mimo że także przebywał na dworze praskim, bywał emisariuszem cesarza oraz służył radą i pomocą



1. Hans Schneider z Lindau, Kościół pw. Św. Trójcy – widok od wsch., Żórawina koło Wrocławia, przebudowa w latach 1600-1604.

swojemu bratu konwertycie oraz katolickim książętom śląskim, to do końca swoich dni oddany był konfesji luterńskiej. To jej wystawił niezwykle „pomnik” – kościół Św. Trójcy w Żórawinie. Hanniwaldt rozpoczął w 1600 r. kompleksowy remont zarówno kościoła, jak i znajdującego się nieopodal dworu. Dodatkowo otoczył je nowoczesnym systemem fortyfikacji bastionowych, wybudował arsenał i wyremontował mosty prowadzące na wyspę. Po ukończeniu prac budowlanych i częściowo rzeźbiarskich mógł już poświęcić czas na pozyskanie najcenniejszych dzieł dla ozdoby świątyni autorstwa Adriaena de Vriesa i Bartholomäusa Sprangera. Wzbogacił nimi wystawiony jeszcze za życia swój małżeński pomnik nagrobny oraz epitafium rodziców. Nie ulega jednak wątpliwości, że zamówienia te były możliwe tylko dzięki wstawiennictwu i protekcji brata Andreasa. Artyści rudolfinscy pracowali przeważnie tylko dla cesarza oraz jego dworu. Wyjątki czynili rzadko i to za wyjątkowym pośrednictwem.

Większość wymienionych powyżej dzieł miał okazję podziwiać także Exner. Poeta wspominał o tym w zbiorze wierszy z 1605 r., a rok później w tomiku *Pieśni* wydanym w Pradze opublikował poetycki opis kościoła: *O cudownej świątyni w Żórawinie* (Oszczanowski 1998A). Równie pochlebną opinię o mecenacie Hanniwaldta pozostawił w 1610 r. Georg Reuter. Dla niego świątynia w Żórawinie także nie posiadała sobie równych i była arcydziełem sztuki europejskiej. Ale na tym kończą się komplementy i pojawiają się słowa krytyki. Ich wyrazicielem był np. Jacob Severino. On to w swoich *Trzech anagramatycznych misteriach* z 1604 r. przestrzegał Hanniwaldta przed próżnym upadkiem i pustym życiem. Do takich ostrzeżeń upoważniała duchownego z pewnością postawa szlachcica, manifestacyjne obnoszącego się ze swoimi popraskim gustami i prawie serwilistyczną postawą. Stać na to było przedstawicieli tej rodziny, która od cesarza uzyskała tytuł szlachecki i czuła się w pełni niezależna od miasta. Wydaje się, że Severino w swoich poglądach był zgodny z opinią miasta Wrocławia, dla którego działania Hanniwaldta, i to zarówno te polityczne, jak i jego mecenat, nie robiły większego wrażenia. Miasto, którego sytuacja w Rzeszy była szczególna, obawiało się takich polityków jak Hanniwaldtowie – wzbraniało się przed ich konfesjonalną dwuznacznością (jeden z braci zagorzał papista, drugi – luteran) i machiawelizmem, któremu hołdowali. Krytyka, z jaką spotkał się właściciel Żórawiny, była niezwykle surowa. I przyniosła skutek – w 1615 r. cofnięto mu przyznane przez cesarza w 1608 r. jako wyraz *łaski i wolności* zamkowe prawo lenne do Żórawiny, uwolnienie spod zwierzchnictwa miasta Wrocławia i bezpośrednie podporządkowanie staroście generalnemu. Ta szykana miała doprowadzić do pozbawienia go tych szczególnych przywilejów, którymi w sposób godzący w interesy stolicy Śląska został wyróżniony przez Rudolfa II. Być może była to cena, jaką szlachcic zapłacił za swoją postawę polityczną, a kto wie, czy nie także za ostentacyjny w swym charakterze mecenat artystyczny.

ARTYŚCI

Grupą, która wykazywała chyba największe zainteresowanie sztuką praską czasów panowania Rudolfa II, byli niewątpliwie sami ślascy, a przede wszystkim wrocławscy artyści, a malarze w szczególności. Jednak najlepszym tego dowodem są nie tyle ich dzieła malarskie, co kreacje rysunkowe. Wymowne jest, że w tak prywatnej, intymnej wypowiedzi artystycznej, jaką jest rysunek, nie mamy większego problemu ze wskazaniem



2. Caspar Pfister, Herb Adama von Hanniwaldt (1567-1621), 1607, miedzioryt zamieszczony w: Zacharias Hermann, *Vierzehen Predigten ...*, Breslau 1607, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków, sygn. 390274.



3. Anonimowy rysownik wrocławski (Caspar Pfister?), Personifikacja Malarstwa, 1601, rysunek piórkiem, lawowany zamieszczony w *Szkicowniku Złotnika Wrocławskiego*, fol. 23r, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. IV F 23n.

rudolfińskich wzorców i inspiracji. Za przykład niech tu posłużą prace wrocławskich malarzy, grafików, architektów i złotników – Thwengera, Pfistera (il. 3), Duquesne, Heidenreicha, Jungermanna, Schmidta, Strobla Mł., czy wreszcie wspomnianego już Walthera. Są to dzieła o niemałej dojrzałości artystycznej, z wyrafinowanymi rozwiązaniami formalnymi i wyszukaną ikonografią. Wzorców dla nich doszukujemy się w bogatym dorobku artystów praskich, w tym także takim, który nigdy nie został upowszechniony w postaci grafiki. Wielokrotnie dowodzić to może wręcz bezpośrednich kontaktów twórców śląskich z praską bohemą artystyczną. Przykłady na to mamy z pewnością w przypadku prac Walthera, Pfistera, Strobla Mł. czy też Heidenreicha. Ten ostatni – jeżeli uznamy go za autora ostatnio atrybuowanych mu kilkudziesięciu rysunków (Kozieł 1997; Oszczanowski 2001A) – pretenduje do miana wyróżniającego się reprezentanta sztuki rysunkowej nowożytnej Europy Środkowej. Stąd propozycja (Tylicki 2005, s. 131), aby Heidenreicha uznać za twórcę miniatury z 1610 r. (przypisywanej do tej pory Davidowi Hartmannowi) z wizerunkiem korony cesarskiej wykonanej przez Hansa Vermeyena w 1602 r. (w zbiorach Den Kongelige Kobberstiksamling w Kopenhadze), warta jest rozpatrzenia. Ewentualne potwierdzenie jego autorstwa mogłoby zostać uznane za kolejny dowód związku artysty z dworem cesarskim. Wielokrotnie spotykane w dziełach rysunkowych wrocławskich artystów obrazowe i towarzyszące im werbalne deklaracje na temat statusu sztuki, roli artysty i jego potencjału intelektualnego nie mogłyby powstać bez włoskich czy też bliższych im praskich doświadczeń. Możemy to zaobserwować na kartach tzw. *Szkicownika Złotnika Wrocławskiego* (zapewne Caspara Pfistera), gdzie winieta z dewizą *Übung bringt Kunst* i towarzysząca jej sentencja związane są z neostoicką wykładnią *Virtus*; w pracy Johanna Thwengera poświęconej nieśmiertelności *Cnoty* (*Vivit post funera Virtus*) i w licznych kreacjach Davida Heidenreicha (np. *Herkules zwyciężający występki i przywary*) oraz w dość hermetycznych rysunkach „późnego wnuka” manieryzmu praskiego – Bartholomäusa Strobla Mł. Temu ostatniemu zrozumienie intencji „rudolfinistów” przyszło być może tym łatwiej, że posiadał na własność – traktowany w jego rodzinie jako swoistą „relikwię artystyczną” – oryginalny obraz Sprangera *Kazanie św. Jana Chrzciciela*. To odziedziczone w 1612 r. po ojcu (także wrocławskim malarzu) malowidło zostało nawet „skopiowane” przez młodego Strobla (rysunek z 1613 r. w zbiorach Ashmolean Museum w Oxfordzie).

Inaczej rzecz przedstawia się w przypadku śląskiego malarstwa epitafornego i rzeźby sepulkralnej – tu nie znajdziemy u ich twórców wielu dowodów na znajomość sztuki rudolfińskiej. Powodem tego był, jak się wydaje, swoisty konserwatyzm zlecniodawców – mieszczaństwa śląskiego. Prawie do końca XVI w. hołduje ono dawno już przebrzmiałym kierunkom artystycznym. To zlecniodawcy często narzucają artystom wzorce i schematy uświęcone tradycją – nieprzypadkowo pojawiają się ok. 1600 r. dzieła będące jakby powtórzeniem dorobku artystycznego 1 poł. XVI w. Mało tu zrozumienia dla wyrafinowanej sztuki dworu praskiego, w zamian znajdziemy tu przebrzmiałe „cytaty” ze szkoły cranachowskiej. Mieszczanie w pełni świadomie dystansują się od sztuki stolicy. W ten też sposób podkreślają swoją niezależność, a wybierając za wzór sztukę pierwszego pokolenia Reformacji, podkreślają dobitnie swoją tożsamość konfesyjną. Wrocław, protestanckie miasto monarchii habsburskiej, przez długi czas – dzięki swej umiejętnej polityce – unikało interwencjonizmu cesarskiego i zachowało, na ile to było możliwe, niezależność. Jednym z jej przejawów było konsekwentne hołdowanie odmiennym, często już niemożliwym gustom. Oczywiście w malarstwie przejmowane są popularne wzorce graficzne,

jednak następuje to w sposób nieco mechaniczny i pozbawiony większej inwencji. Śląskiemu malarstwu epitafronemu coraz częściej za wzór służą w tym czasie ryciny Sadelerów (il. 4) i Kiliana powielające kompozycje malarskie stworzone przez „rudolfinistów“. To recypowanie wzorców praskich obserwowane jest na Śląsku w całej rozciągłości – od realizacji udanych i niepozbawionych pewnych ambicji, po wręcz karykaturalne i nieudolne próby powtórzenia wartościowych schematów, których podejmują się raczej rzemieślnicy niż artyści. Przyjęcie wzorca graficznego nie musiało być wyrazem opowiedzenia się przez artystę za tą czy tamtą stylistyką. Decydujący głos zlecniodawcy powodował, że to jemu dane było wskazać malarzowi tzw. prototyp graficzny swojego obrazu epitafronowego i po „konsultacji“ z duchownym (teologiem) opatrzyć stosownym biblijnym komentarzem. Jeżeli już doszukiwać się świadomej i deklaratywnej selektywności w wyborze wzorca, to należy odpowiedzialnością za nią obarczać nie tylko artystę, ale też jego mecenasa. Wiele wskazuje, że tylko nieliczni Ślązacy byli w pełni świadomi zasług, jakie dla sztuki tej części Europy położyli czołowi twórcy dworu rudolfskiego. Wśród nich uczynił tak wspomniany już Balthasar Exner, który w jednym ze swoich wierszy opublikowanych w Oleśnicy wyraził podziw dla Hansa von Aachen i Aegidiusa II Sadelera. Ich talent przypisał na miarę artystów antycznych – *Ustąpcie, wy pozostali: Belgu, Włochu, Angliku, Hiszpanie, i których z Galem podziwiasz Ziemię Teutońską. ... Lizyp został zmyślony, zmyślone jest imię Apellesa. Lizypem będzie Sadeler, a Kosyczykiem (= Apellesem) Akwizgrańczyk* (Hans von Aachen).

Wymowne jest, że o artystach śląskich, których prace wykazują – dzięki analizie stylistycznej – związek z tzw. szkołą rudolfińską, nie posiadamy stosownych archiwaliów potwierdzających ich praskie pobyty. Pojawiają się za to przekazy związane z mniej utalentowanymi indywidualnościami. W dobie obowiązujących w dalszym ciągu wędrowek czeladniczych naturalne było, że młodych adeptów malarstwa z Czech spotykamy na Śląsku a ich rówieśników z Nysy czy Wrocławia np. w Pradze. Malarz Bartholomäus Mathes (Mates) pojawił się we Wrocławiu w 1611 r., gdzie przedłożył przed tutejszym cechem swoje dokumenty czeladnicze. Według wrocławskich archiwaliów 8 IV 1614 r. w kościele Św. Marii Magdaleny poślubił on Ewę, córkę Georga Kiliana. W akcie ślubnym określony został już jako malarz z praskiej Małej Strany. Tam – z kolei według praskich przekazów archiwalnych – znany był od 1593 r. Niewiele wiemy na temat jego dorobku artystycznego, więcej – o perypetiach z prawem. To właśnie wspomniana Ewa, gdy żaliła się przed praskim sądem na syna męża z jego pierwszego małżeństwa, to dowiedziała się, że pasierb bił ją oraz kopał w brzuch za przyzwoleniem ojca. Ten ostatni posądził ją o kradzież pieniędzy i nakazał potomkowi ich brutalne wyegzekwowanie. Z kolei Norbert David Altmann był uczniem od 1617 r. wrocławskiego mistrza cechowego Wenzla Buhla. Później znajdujemy go jako szanowanego mieszczanina i renomowanego malarza także na Małej Stranie i Hradczanach. Prawdopodobnie zanim pojawił się w stolicy, musiał w burzliwy sposób rozstać się ze swoim nauczycielem – zbiegł z Wrocławia. I przykład odwrotny – Georg Ertl (Erthyl, Erttl) z Nysy zdobywał wykształcenie w zawodzie malarza w latach 1612-1615 w Pradze. W źródłach archiwalnych – i tych czeskich, i tych śląskich – nie brakuje dowodów na intensywne kontakty cechowe oraz korespondencję związaną z wymianą artystów i dóbr artystycznych pomiędzy stolicami obydwu krajów Korony Czeskiej. Są one jednak na ogół dość lakoniczne i nieraz mało związane z interesującą nas szczególnie twórczością *sensu stricto* artystyczną (np. 12 I 1587 r. baron Paul D. Trautsohn z Pragi napisał do bpa wrocławskiego Andreasa von Jerin w sprawie dostarczenia poroży jelenich, sic!). Rzadko zdarza się okazja takiego zestawienia bogatych faktów z życia artysty z jego



4. *Anonimowy artysta wrocławski, Wpis donacyjny Antoniego Schatztaga w książce przekazanej przez patrycjusza do biblioteki przy kościele Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, 1618, gwaśz według ryciny Aegidiusa II Sadelera zamieszczonej na karcie tytułowej II tomu Symbola imperatorum ... Octavia Strady z 1600 r., Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 2 O 354.*



5. Vincenc Schreckenfisch (Strašryba), Epitafium Johanna Poppela von Lobkowitz St. (†1569) – fragment, 1581-1594, rzeźba, Praga, kaplica Św. Andrzeja w katedrze Św. Wita.

dorobkiem artystycznym, jaki mamy w przypadku Johanna Willenbergera (1571-1613). Ten urodzony w Trzebnicy grafik prawie całe dorosłe życie spędził w Czechach i na Morawach, czasami jednak powracał do ojczyzny (np. w 1611 r. był we Wrocławiu). To w Louce i w Pradze wykonał niemałą ilość rycin dla tutejszych oficyn; pozostawił po sobie serie graficzne w drukowanych dziełach np. Paprockiego czy Haranta z Polžic i Bezdržic. Żywo zaangażował się także w przedsięwzięcia propagandowe związane z osobą Rudolfa II.

Pretekstem do rozważania związków pomiędzy czeską i śląską rzeźbą doby renesansu i manieryzmu niewątpliwie pozostać musi zachowany w Moście klucz archiwolty z podobizną przyszłego wrocławskiego architekta Jacoba Grossa St. (†1578) pochodzący ze zburzonego w 1882 r. tutejszego Ratusza. Dziełem tym zwrócić należy uwagę na przypisywaną (być może nieco na wyrost) przez badaczy czeskich synowi wspomnianego architekta – najwybitniejszemu rzeźbiarzowi śląskiemu 3 tercji XVI w. Friedrichowi Grossowi St. (ok.1540-1589) dekorację rzeźbiarską wspaniałej chrzcielnicy z lat 1560-1565 w kościele dziekańskim w Moście. Jednak znacznie bardziej intrygujący pozostaje fakt, iż zanim Gross pojawił się we Wrocławiu, to prawdopodobnie przez blisko dziesięć lat mógł przebywać na terenie Czech. Dotychczas nie próbowano przypisać mu tutaj żadnych innych realizacji. Dzieła tego artysty reprezentują dość typową dla sztuki jego czasu orientację stylistyczną. Była nią saska rzeźba renesansowa w wydaniu kilkupokoleniowej rodziny Waltherów. Wystarczy porównać trzy nagrobki, które wyszły spod ręki członków tej artystycznej rodziny (Christopha I i Andreasa) – Johanna Karras von Maxen (†1531) w Pirnie, Christopha von Wartenberg (†1537) w Českej Kamienice i Achatiusa von Haunold (†1532) w kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu – aby dostrzec, iż podobieństwo pomiędzy nimi dowodzi długotrwałej uniwersalności stylistyki rzeźby Europy Środkowej. Jej to wierny był także kolejny rzeźbiarz wrocławski, który osiadł na terenie Czech. Vincenc Schreckenfisch (Strašryba, Strážryba) (†1582) czynny w Lounech (wykonał w 1572 r. fontannę zniszczoną w 1700 r.) oraz w samej Pradze. W kaplicy Św. Andrzeja katedry Św. Wita pozostawił po sobie, ukończone po śmierci mistrza przez warsztat, okazałe epitafium Johanna Poppela von Lobkowitz St. (†1569) z lat 1581-1594 (il. 5).

Za wyróżniającą się indywidualność śląskiej plastyki epoki manieryzmu niewątpliwie można uznać Gerharda Hendrika z Amsterdamu (1559-1615). Nie należy jednak porównywać dorobku tego artysty z twórczością, czynnego w tym samym czasie na dworze praskim, jego rodaka Adriaena de Vries. Daleko mu było do maestrii, wyrafinowania i elitarności dzieł „praskiego Praksytelesa”. Jednak tym, co zbliża tych wybitnych artystów są: ich niderlandzkie pochodzenie, zdobyte w Italii wykształcenie i wreszcie skala podejmowanych przedsięwzięć. Właśnie Hendrik w swym wykonanym w latach 1605-1610 nagrobku marszałka Melchiora von Redern w kościele dziekańskim we Frydlandzie, pozostawił najokazalszą realizację sepulkralną na terenie Królestwa Czech. Uchodzące za kwintesencję sztuki manieryzmu – i to w jej iście już dekadencckiej rozrzutności oraz bogactwie – dzieło jeszcze dziś swoją okazałością, erudycyjnym programem ikonograficznym, techniczną perfekcją rzeźb oraz reliefów odlanych z brązu i odkutych w różnych gatunkach marmuru i alabastru wzbudza podziw. Nawet jeżeli informacje archiwalne na temat kosztów tego przedsięwzięcia (blisko 40 000 talarów) budzić muszą nasze uzasadnione wątpliwości, to ten pozbawiony dziś wielu elementów (m.in. aplikacji z kamieni szlachetnych – topazów, szafirów i rubinów oraz pełnoplastycznej rzeźby orła cesarskiego odlanego ze złota) pomnik można zaliczyć do najkosztowniejszych twórców epoki. Hendrika – na tle chociażby de Vriesa – wyróżniało jeszcze to, że był artystą wyjątkowo uniwersalnym.

Przypisujemy mu nie tylko ogromne możliwości w zakresie rzeźby (architektonicznej, sepulkralnej, ogrodowej, etc.), i to tej z drewna, kamienia i brązu, ale także widzimy w nim potencjalnego medaliera, czy też autora wyrobów z kości słoniowej.

Zapewne dalszych badań archiwalnych wymaga twórczość przybyłych z Wrocławia do Pragi pod koniec drugiej dekady XVII w. rzeźbiarzy: Davida Altmanna i Georga Zimmermanna. Ich artystyczne osiągnięcia w stolicy Cesarstwa pozostają nadal w sferze domysłów i hipotez.

Ze względów chronologicznych i stylistycznych należy dość stanowczo wykluczyć – często wymieniane w kontekście związków artystycznych pomiędzy dwoma interesującymi nas krajami – śląskie autorstwo, wielu ważnych dla czeskiej historii rzeźby renesansowej i manierystycznej, kreacji. Są wśród nich: ołtarz Św. Jana Chrzciciela z 1582 r. w zamkowej kaplicy w Starých Hradech koło Jičína fundacji Georga IV von Proskowsky (†1584), pana Prószkowa, Białej i Chrzelic na Opolszczyźnie, fontanna ufundowana przez Krocina z Dahobejel dla Staromestkich namesti w Pradze z lat 1591-1596 (obecnie w lapidarium Národní galerie w Pradze), czy wreszcie nagrobek z ok. 1600 r. Václava Morkovského ze Zástřizl i jego żony Kunky w kościele paraf. w Boskovicích. Tak samo dyskusyjny pozostać musi udział rzeźbiarza legnickiego Caspara Bergera w realizacji dekoracji sklepienia prezbiterium kościoła dekanackiego Św. Trójcy w Hostinné koło Trutnova. I o dziwo, w tym samym mieście, znajdziemy jednak motyw jakże charakterystyczny dla stolicy Śląska. Będzie nim renesansowa dekoracja rzeźbiarska wieży tutejszego ratusza z figurami rzymskich legionistów (il. 6). Przypominają one podobne postaci wyrzeźbione w latach w 1558-1559 przez wrocławskiego artystę Hansa Fleisera zw. Gruyter z Nijmwegen (†1581) i zdobiące ratusz w stolicy Śląska. Takich analogicznych dzieł znajdziemy z pewnością znacznie więcej, a niektóre z nich były fundowane przez samych Ślązaków. Wśród nich jest np. dekoracja portalu zamku w Starých Hradech, która powstała z inicjatywy Georga IV von Proskowsky (†1584). Dziś czytelne są tutaj tylko inskrypcje, jednak niegdyś ustawione w niszach portalu popiersia Ferdynanda I i Maksymiliana II, a być może także Rudolfa II, były dowodem lojalności Ślązaka wobec władcy. Takie formy plastycznej deklaracji politycznej spotykamy w tym czasie dość często na samym Śląsku. Wystarczy tu wymienić okazały herb Rudolfa II z 1591 r. w podporze ambony kościoła Św. Erazma i Św. Pankracego w Jeleniej Górze (il. 7), rzeźbiony herb habsburski w dawnym ołtarzu głównym z 1615 r. kościoła Św. Jerzego w Dzierżoniowie, dekorację heraldyczną portali zamków w Zagórzcu Śląskim (ok. 1580) i Piotrowicach Świdnickich (1590-1599), czy też pochodzącą z I ćw. XVII w. rzeźbę ustawioną na kolumnie w Kłodzku (przy ul. Armii Krajowej 1). Ta figura rzymskiego rycerza z lwem pod stopami, trzymającego sztandar i tarczę z dwugłowym orłem cesarskim nie jest zapewne podobizną św. Wacława, ale raczej *ogólnym wskazaniem na majestat władzy cesarskiej Habsburgów* (Kaczmarek – Witkowski 1998, s. 205).

Podsumowując ten fragment rozważań można stwierdzić, że o ile twórczość rzeźbiarzy śląskich na terenie Czech nie da się ilościowo porównać z ich aktywnością zawodową chociażby na obszarze sąsiadujących Moraw (np. prace Michaela Kromera, Caspara Cuneo i Stenzla Ludwiga na zamku Pernsteinów w Prostějovie i w Ołomuńcu), to należy podkreślić, że wnieśli oni – za sprawą realizacji Grossów, Schreckenfisha i Hendrika – istotny wkład w pomnożenie osiągnięć nowożytnej plastyki tego kraju.

Nie inaczej rzecz się miała ze śląskim rzemiosłem artystycznym doby manieryzmu. Na Śląsku nie było tej miary zleceńodawców, aby mogły powstać dla nich i z ich inicjatywy tak kunsztowne i wyrafinowane dzieła, jak wyroby Paulusa van Vianen, Jana



6. Anonimowy rzeźbiarz czeski, Dekoracja rzeźbiarska wieży ratusza – figury dwóch legionistów, 3 ćwierć XVI w., rzeźba w piaskowcu, Hostinné koło Trutnova, ratusz.



7. Anonimowy rzeźbiarz jeleniogórski, Podpora ambony, 1591, rzeźba w drewnie polichromowana, Jelenia Góra, kościół parafialny Św. Erazma i Św. Pankracego.

Vermeyena, Michaela Schneebergera, Erasmusa Habermela czy też Josta Bürgi, wykonywane na zlecenie i dla potrzeb cesarza Rudolfa II oraz jego dworzan. Nie oznacza to jednak, że zwłaszcza tutejsze złotnictwo nie osiągnęło reprezentatywnego dla tej części Europy wysokiego poziomu. Np. blisko 30 złotników, mistrzów cechowych czynnych ok. 1600 r. w stolicy Śląska, pozostawiło po sobie niezwykłą ilość dzieł. Wśród ich wyrobów zdumiewa bogactwo typów, w tym w przeważającej mierze świeckiego przeznaczenia. Mamy tu wszelkiego rodzaju kufle, puchary, okazałe wilkomy cechowe, dzbanki na wino, kubki i misy. Nie zabrakło najróżniejszego rodzaju łyżek, solniczek i masielniczek o wymyślnych kształtach i nie mniej oryginalnej dekoracji. Także naczynia liturgiczne dla konfesji luterńskiej (np. kielichy i *Abendsmahlkanne*) i katolickiej (np. monstrancje, pacyfikały, relikwiarze i lawaba) wystawiają jak najwyższą ocenę umiejętności rzemieślników. Nie mniej pomysłowa w tym czasie jest także forma naczyń – znajdziemy tu wyszukane elementy zastawy stołowej (np. *Tischbrunnen* w formie wozu tryumfalnego), puchary w kształcie statków czy też zwierząt. W dobie manieryzmu nie mogło zabraknąć typowej dla tej epoki fascynacji dla oryginalnych tworzyw, z których wykonywano złotnicze precjoza. Tryumfy święcą wszelkiego rodzaju *naturalia*. Ząb narwala czy też róg nosorożca, muszla gatunku *turbo (olearia) marmoratus* S lub tzw. muszla porcelanowa, skorupa ze strusiego jaja czy orzecha kokosowego, wreszcie kamienie szlachetne, kryształ górski, korale, a dodatkowo jeszcze porcelana z Chin to przykłady tej różnorodności i bogactwa tworzyw. Wśród tych uniwersalnych dla epoki cech wyrobów złotniczych znajdują się także i te, które w istotny sposób współtworzą lokalną specyfikę i tym samym wyróżniają osiągnięcia środowiska wrocławskiego. Są nimi m.in. kreacje stojące na pograniczu rzeźby i rzemiosła artystycznego autorstwa np. Paula Nitscha czy też Caspara Pfistera. Wyrazicielami kontaktów artystycznych w zakresie złotnictwa pomiędzy cesarską Pragą a Śląskiem jest np. postać często odwiedzającego prowincję – bogatą w kruszce i kamienie szlachetne – cesarskiego złotnika Benedicta Kruega, przebywającego w stolicy cesarstwa (VI-VII 1595 r., XI 1597 r.) wrocławskiego złotnika Hansa Stricha St., czy wreszcie też czynnego tam Marcusa Tausendschöna z Dillingen koło Augsburga. Ten wykształcony we Wrocławiu rzemieślnik, który znalazł zatrudnienie na dworze cesarskim (ok. 1600), a następnie powrócił do Nysy, doświadczył tu niemałych przykrości ze strony miejscowych rzemieślników otwarcie protestujących przeciw hołubionemu przez bpa Johanna Sitscha przybyszowi z zewnątrz. Przetrwał jednak tę krytykę i przez blisko 30 lat pracował na Śląsku. Pozostawił tu po sobie nieczęsto wykonywane przez złotników śląskich oryginalne, wzorowane na wyrobach augsburskich i norymberskich puchary puklowane. Podobnym bogactwem pomysłów i rzetelnością wykonania wyróżniają się wyroby złotników opawskich. Dzieła Jacoba Manlicha i Martina Rudolfa w istotny sposób dopełniają oblicza złotnictwa śląskiego doby manieryzmu.

Śląscy artyści nie tylko ambitnie wzbogacali panoramę możliwości lokalnego złotnictwa doby manieryzmu, ale także inspirowali renomowanych artystów rudolfińskich. To kreacje graficzne Hansa Hensela z Żagania były wzorcami dla tak wytrawnych mistrzów, jak np. Vermeyen. Wśród innych rzemieślników czeskich czynnych na terenie Śląska i Hrabstwa Kłodzkiego warto jeszcze wymienić praskiego gisera Paula Sesse. Dzięki jego czcionkom światło dzienne zobaczyły druki arabisty wrocławskiego Petera Kirstena. Nie możemy zapomnieć także o grupie aktywnych tu ludwisarzy (Martin Hillinger z Pragi, członkowie rodziny Schroeter z Hostinné i Johannes Bauer z Kostelca) oraz mincerzy (Augustin Fribil z Mlada Boleslav, Hans Schneider i Dietrich Busch z Pragi).

Także dynamiczny rozwój szklarstwa śląskiego w dobie renesansu i manieryzmu jest zjawiskiem analogicznym do obserwowanego na terenie Czech. Podobieństwo wyrobów powstających w obu krajach powoduje, iż brak nam precyzji w ostatecznym ustaleniu miejsca ich wykonania. Na przykład szklanice z malowaną emalią i rytowaną diamentem dekoracją figuralną oraz ornamentalną wydają się być wspólnym osiągnięciem rzemieślników zarówno czeskich, jak i śląskich. W ten sposób tworzone są podstawy pod wyjątkową popularność i karierę ich wyrobów ze szkła w dobie baroku. O jakości produktów szklarskich, w tym także witrażowniczych, świadczy chociażby list opata z praskiego Strahova z 1617 r. do Mistrza Szpitala Św. Macieja we Wrocławiu z prośbą o wykonanie przez śląskiego witrażownika *60 Scheiben sauber gemahlt und ausgebrandt* (Büsching 1817).

ŚLĄZACY ZNANI W PRADZE I CZECHACH

Kto wśród Ślązaków mógł przejawiać zainteresowanie sztuką, która powstawała na dworze praskim? Można zaryzykować twierdzenie, że tylko nieliczni przedstawiciele tej zdominowanej przez luteran społeczności otwarcie manifestowali odmienne od przeciętnych upodobania. Obok wspomnianego już Adama von Hanniwaldt są to pojedynczy urzędnicy cesarscy, którzy zrobili karierę u boku Rudolfa II, np. marszałek polny Melchior von Redern, dyplomaci Johann Matthäus Wacker von Wackenfels, Daniel Printz von Buchaw i Caspar von Warnsdorff, czy też poeta i prawnik Tobias Scultetus von Bregoschütz. Nie można także zapomnieć o elitarnym kręgu tutejszych humanistów, który zwłaszcza w osobach Laurentiusa Scholtza St. i Daniela von Rindfleisch wyraźnie pozostawał pod wrażeniem sztuki i kultury dworu praskiego. Istniejący do 1599 r. wspaniały, renesansowy ogród Scholtza z bogatą biblioteką, kolekcją obrazów (w niej m.in. średnio-wieczny *Veraikon* i malowidła mitologiczne Cranacha St.), zielnikami i malowanymi na ścianach przedstawieniami kontynentów i egzotycznych strojów, mecheleńskimi rzeźbami o tematyce biblijnej i mitologicznej, gabinetem osobliwości (m.in. mumia egipska i kopia wazy użytej w Kanie Galilejskiej), ze zbiorem instrumentów muzycznych i astronomicznych, jest dalekim echem cesarskiej *Kunstkammer*.

Do grona osób, które spotkał zaszczyt przebywania w najbliższym otoczeniu władcy, należał jeden z najbardziej utalentowanych dowódców wojskowych armii cesarskiej – urodzonym we Wrocławiu i często bawiący w Pradze – marszałek polny baron Melchior von Redern. Rycerz ten już za życia uznany został legendą swoich czasów. Był tym, któremu wrócono wspaniałą karierę u boku cesarza; tym, który wraz z innymi wodzami armii chrześcijańskiej, odnoszącymi liczne sukcesy na limesie Europy, dzielił się lub wręcz rezygnował ze swoich tryumfów na rzecz Rudolfa II.

Pogłębiająca się z czasem ułomność psychiczna władcy sprawiła, że coraz częściej stawał się on figurantem, którego w obowiązkach publicznych wyręczali liczni reprezentujący cesarstwo dyplomaci. Do grona tych „bezgranicznie oddanych“ należało sporo Ślązaków. Wśród nich wyróżniają się ci, którzy dla zdobycia cesarskiego zaufania gotowi byli nawet odstąpić od religii swoich rodziców. Wśród konwertytów znajdziemy m.in. humanistę i dyplomatę Johanna Matthäusa Wackera von Wackenfels, czynnego na dworze rudolfińskim w pierwszej dekadzie XVII w. sekretarza niemieckiej kancelarii i cesarskiego tajnego radcę Gottfrieda Hertela von Leutersdorff, cesarskiego radcę apelacyjnego w Pradze – Daniela Prinza von Buchau i wspomnianego już tajnego radcę Andreasa von



8. Anonimowy rzeźbiarz czeski, Nagrobek Jacoba von Proskowsky (†1545), 1567, rzeźba, Praga, katedra Św. Wita.

Hanniwaldt. Ten ostatni stał się „szarą eminencją“ dworu praskiego. Był uznawany przez otoczenie za człowieka, pod którego dyktando kreowana była polityka wewnętrzna i zagraniczna cesarstwa. Ślązak doskonale „wtopił“ się w atmosferę dworu praskiego, który za panowania Rudolfa II stał się międzynarodowym tygłem kulturowym, naukowym i artystycznym. Nie może zatem dziwić fakt, że Hanniwaldt jako bywalec salonów cesarskich często kontaktował się z praską bohemą artystyczną (np. zegarmistrzem Jostem Bürgiem, malarzami – Hansem von Aachen i Josephem Heintzem St.). Andreas von Hanniwaldt swoją błyskotliwą karierą, neofickim oddaniem katolicyzmowi i hojnym uposażeniem wzbudzał zazdrość otoczenia. Określano go mianem *wyrachowanego machiawelisty* lub polityka *nad wyraz porywczego i nierozważnego* (opinia nuncjusza A. Caetano). Uchodził za człowieka, który nadużywając trunków zdradza tajemnice państwowe protestanckiej rodzinie. I wreszcie – ci najbardziej zawistni – wypominali mu plebejskie pochodzenie. Andreas z racji swojego śląskiego rodowodu reprezentował u boku cesarza w Pradze także interesy stron rodzinnych. Dopomagał mu w tym niewątpliwie brat Adam, który informował go przez kurierów o sytuacji na Śląsku. Andreas dał się zapamiętać, jako gorący orędownik idei *Listu Majestatycznego* w 1609 r. oraz osoba zaangażowana podczas wyboru Karola I von Habsburga na wakujący stolec biskupi we Wrocławiu w 1608 r. i wreszcie jako ten, który ostatecznie ustalił z cesarzem kompetencje zwierzchnika kościelnego oraz starosty generalnego na Śląsku. Można się zastanawiać, jak Hanniwaldt zdobył zaufanie władcy. Mogło to się odbyć za sprawą stosownych prezentów, na które cesarz był szczególnie łasy. Rozmłowanego w dziełach sztuki i kuriozach imperatora łatwo było takimi podarkami lub tzw. „artystycznymi transakcjami“ przychylnie usposobić. Świadomość tego mieli także inni Ślązacy. Wiemy, że wielu z nich obdarowało władcę nieraz bardzo wyszukаныmi podarkami – wrocławscy Rehdigerowie przesłali w 1590 r. do Pragi cenne brązy (*in erz gegossene zwo bildnussen*); Wacker von Wackenfels przekazał *Thesaurus hieroglyphicorum* z licznymi miedziorytami; radca cesarskiej kamery i starosta ziębicki Nicolaus von Burghaus – *2 geschnitzte gemalte hasenkopf, darauff ihre naturliche hörnlein oder gestern*; z kolei nieokreślony bliżej Proskowsky – wypchaną głowę dzika. To przedstawiciele tego rodu zrobili wyjątkową karierę w Pradze i w Czechach. Na zawsze zapamiętany pozostał tutaj Jacob von Proskowsky, który poległ w 1545 r. w czasie wojny tureckiej (il. 8). A to za sprawą nagrobka, na którym uwieczniono go jako klęczącego rycerza ze strzałą wbity w oko (katedra Św. Wita w Pradze). Pomnik ten ufundował w 1567 r. jego brat – Georg IV von Proskowsky (†1584) z Prószkowa. W pełni imię rodu rozsławili dopiero synowie tego ostatniego. Pierwszym z nich był absolwent praskiej akademii jezuitów i czterech uniwersytetów włoskich, wielki koniuszy nadworny, poseł, radca i najwyższy komornik cesarski – Ulrich Desiderius (1570-1618). Z racji pełnionych funkcji był obecny przy inwentaryzacji skarbcza po śmierci Rudolfa II w 1612 r. Mieszkał zresztą blisko siedziby cesarza – posiadał okazały dom na Hradczanach przy ulicy Loretańskiej 9. Pochowano go w kościele NMPanny na Strahovie. Z kolei dla jego żony Ludmily Eusebii z domu von Lobkowitz (†1602) miejscem wiecznego spoczynku stała się kaplica Św. Zygmunta w katedrze Św. Wita. Tu, przed ołtarzem znajduje się, ufundowana przez męża, jej płyta nagrobna z czerwonego marmuru. Drugim synem Georga IV był Johann Christoph I (1568-1625), radca i podkomorzy cesarski, a od 1608 r. – z nominacji władcy – starosta krajowy księstwa opolsko-raciborskiego. On także posiadał rezydencję na praskich Hradczanach. Znajdowała się na miejscu dzisiejszego barokowego *Pałacu Toskańskiego* (tj. przy ul. Loretańskiej 2).

W cesarskiej Pradze byli doskonale znani liczni śląscy magnaci i to zarówno ci wyznania katolickiego (np. posiadacz Orderu i Łańcucha Złotego Runa, rycerz zakonu joannitów, cesarski tajny radca i generał kawalerii Abraham von Dohna), jak i luterańskiego (np. starosta księstwa świdnicko-jaworskiego Caspar von Warnsdorff). Pojawiali się tu także ci, którzy z rodzinnych stron wynieśli szacunek dla nauk Kalwina. Do nich zaliczyć należy Caspara Lucka von Boguslawitz, absolwenta uniwersytetu w Padwie i doktora nauk prawnych. Przebywał on w stolicy Cesarstwa jako przedstawiciel Stanów Śląskich i uznawany był za jedną z najważniejszych postaci praskiego kalwinizmu. Wśród cesarskich dworzan znajdziemy licznych przedstawicieli śląskich rodów szlacheckich, często pełniących tutaj zaszczytne funkcje (np. von Haunold, von Maltzan, von Oppersdorff, von Promnitz, von Zedlitz, von Stosch, von Schaffgotsch, von Nimptsch i von Troilo).

Wiemy – m.in. dzięki pamiętnikom Melchiora Goldasta – jaką rangę miały bankiety organizowane w Pradze przez śląską magnaterię. Na przyjęciach u Redernów, Schoenaichów i Dohny bawiła się elita stolicy. Uczestniczyli w nich politycy, naukowcy i artyści. Przy takich okazjach cesarz hojnie obdarowywał lojalnych Ślązaków. Np. podczaszy i radca cesarski, komtur joannitów w Strzegomiu i Złotoryi Ladislaus von Zedlitz w dniu 10 X 1596 r. nagrodzony został za wierną służbę prezentem w postaci lenna i zamku w Bolkowie. Inni reprezentanci śląskiej szlachty pojawiali się w Pradze, gdyż wiodła ich tam ciekawość świata, interesy, czy wręcz prozaiczna „potrzeba”. To w trakcie częstych wizyt w stolicy załatwiali oni w kancelariach cesarskich ważne dla siebie i swoich zwierzchników sprawy urzędowe, wypełniali polityczne obowiązki, uczestniczyli w uroczystościach ślubnych i pogrzebach przyjaciół, nieraz też robili zwyczajne zakupy.

Do grona śląskich ambasadorów na dworze cesarza Rudolfa II wypada oczywiście zaliczyć całą grupę wrocławskich i śląskich intelektualistów i humanistów – przewodzą im medycy – Johannes Craton von Crafftheim, bracia Monauowie i wreszcie Johann Jessenius von Jessensky. Do tego towarzystwa należy także najświatlejsza postać – Johann Matthäus Wacker, wyniesiony w 1594 r. przez Rudolfa II do stanu szlacheckiego z predykatem von Wackenfels i godnością radcy cesarskiego. Stał się on dla swoich śląskich przyjaciół bawiących w Pradze wręcz instytucją. Często ich gościł, protegował i zabierał w dalekie podróże i misje. Pamiątką, jaką po sobie pozostawił, w stolicy był ołtarz ufundowany pod koniec 1608 r. w strahovskim klasztorze Paulinów z przedstawieniem *Odnalezienia przez św. Helenę relikwii Św. Krzyża*. Fundacją tą uczcił pamięć swojej, zmarłej w wieku 11 lat, ukochanej córki Heleny Marii – powszechnie podziwianego *Wunderkindu* epoki. Przez pewien czas Wacker miał w Pradze możliwość obcowania z człowiekiem, który po pobycie w rudolfskiej Pradze osiadł na stałe we Wrocławiu i tam spędził jako prokurator finansowy Dolnego Śląska i Łużyc dwanaście ostatnich lat swojego życia. Był nim cesarski radca Tobias Scultetus von Bregoschuetz und Schwanensee, nowolaciński poeta, wybitny prawnik i *comes palatinus*. Przynależał on również do kręgu admiratorów Wackera, a jego przyjaźń z J. Keplerem zaowocowała dedykacją umieszczoną w *Eclogae Chronicae* astronoma z 1615 r.

Kolejnymi przedstawicielami śląskich elit intelektualnych byli na dworze praskim filolog P. Kirstenius, historyk i pedagog C. Dornavius oraz cała plejada poetów – m.in. Ch. Coler, A. Calagio, B. Exner, M. Baldhoven, H. Arconatus (Bogner) i S. Frenzel. Nie można wreszcie też zapomnieć o wrocławskim astronomie i matematyku współpracującym z Tychonem de Brahe i zegarmistrzem Jostem Bürgiem – Paulu Wittichu. Dla wielu śląskich poetów i humanistów Praga była niekwestionowanym centrum artystycznym



9. Adriaen de Vries, Męczeństwo św. Wincentego z Saragossy, 1614, płaskorzeźba w brązie, Wrocław, katedra pw. św. Jana Chrzciciela i św. Wincentego.

i intelektualnym, stąd płynęły dla nich inspiracje i tu przebywały naukowe autorytety. Zapewne do Pragi, bo tym się tu żywotnie interesowano, docierała sława wybitnych śląskich twórców emblematyki – Nicolausa Reusnera, Simona Grunaeusa, czy wreszcie Jacoba von Bruck-Angermundt. Także na obszarze wiedzy tajemnej, wiedzy, która cieszyła się szczególnym zainteresowaniem Rudolfa II, nie mogło oczywiście zabraknąć Ślązaków. Wrocławski alchemik i medyk Johannes Heumann zw. Reising podarował władcy w 1596 r. swoje *Alchymistische Kunststücke*; na Złatej Uliczce w Pradze przez lata mieszkał pracujący wytrwale nad kamieniem filozoficznym alchemik Christophor z Jeleniej Góry.

Następną grupą przebywającą trochę jakby z urzędu w rudolfskiej Pradze było śląskie duchowieństwo katolickie. W stolicy swoją „karierę” – najpierw jako bardzo wysokiego szczebla urzędnik cesarski – rozpoczął przysły bp wrocławski Martin von Gerstmann. To tutaj zdobył on, z czego był dumny przez całe życie, „klejnot” *wykonany z masy, jasnej i przezroczysty jak bezbarwna ciecz, na którym widać było ... węża, jak z otwartą paszczą owieczkę pożera, która mu krzyż przeciwstawiała*. W Pradze z czasem pojawiali się kolejni – obecni lub przyszli promineneci kościoła śląskiego – bp Andreas von Jerin (na jego nagrobku w katedrze wrocławskiej był napis: *Tribus dominis servivit – Deo, Ecclesiae, Caesari*), bp Johann Sitsch, bp sufragan Franciscus Ursinus (w 1614 r. ufundował dla katedry wrocławskiej płaskorzeźbę z brązu *Męczeństwa św. Wincentego* autorstwa Adriaena de Vries) (il. 9), opat premonstratensów wrocławskich i cesarski dyplomata Georg Scholtz i wreszcie wybitny konwertyta – wrocławski kanonik Maternus Gniessen von Kobach, który był dziekanem wyszehradzkiej kapituły kolegialnej i kapelanem dworskim cesarza. Gdy w 1608 r. biskupem wrocławskim został Karol I von Habsburg (1590-1624), to kontakty duchowieństwa wrocławskiego z Pragą nabrały wręcz „rodzinnego” charakteru. Mecenat artystyczny arcyksięcia oczekuje dopiero na opracowanie, ale już dziś możemy stwierdzić, że biskup starał się zorganizować we Wrocławiu i w Nysie coś, na wzór dworu artystycznego. Zatrudnienie u niego znaleźli malarze (np. Bartholomäus Strobel Mł., Anthonis van Opstal z Antwerpii, Daniel Moder i David M. Hauptfleisch), rzeźbiarze (np. Georg Pulmann), nie zabrakło tapicerów (Andreas Prassneck), złotników, czy jubilerów. Arcyksiążę pochłonięty był przede wszystkim polityką, jednak znalazł także czas, aby wznieść w obrębie kurii nyskiej osobny budynek sali przyjęć i rozpocząć ok. 1620 r. budowę pałacu biskupiego. Sprowadzeni przez niego w 1622 r. jezuici wznieśli w Nysie pierwsze kolegium. To z inicjatywy biskupa podjęto kroki zmierzające do aktywizacji znanych miejsc pielgrzymkowych (np. w latach 1617-1619 zbudowano na Górze Bardzkiej kaplicę górską). Dziś trudno znaleźć na Śląsku jakieś pamiątki po tym Habsburgu. Jedną z nielicznych pozostał srebrny relikwiarz z jego sercem (ciało biskupa spoczęło w Escorialu i obok grobu cesarza Karola V) (il. 10). Z tą ambitną i działającą z wielkim rozmachem osobistością czas obszedł się dość okrutnie.

Prezentując co wybitniejsze osobistości śląskie związane ok. 1600 r. z Pragą, nie możemy zapomnieć o członkach dumnego czeskiego rodu Podiebradów, który to w osobach książąt ziębicko-oleśnickich i bierutowskich znalazł swych ostatnich reprezentantów. Wśród nich indywidualnością najwyższego formatu był książę Karol II (1545-1617). Jego autorytet sprawił, że cesarz Rudolf II w 1609 r. potwierdził *Listem Majestatycznym* swobody religijne śląskich luteran. W znacznym stopniu zapoznany dziś mecenat artystyczny Podiebrada – nie tylko w Oleśnicy, w Ziębicach i Międzyborzu, ale też we Wrocławiu (wspomniała rezydencja przy ul. Wita Stwosza), w Hrabstwie Kłodzkim i na Morawach (w Sternbergu i Jevišovicach) – dowodzi wyrobionego smaku i posiadania świadomości, że sztuka pełni również funkcje propagandowe. Z racji iż tak niewiele zachowało się z fundacji ostatnich

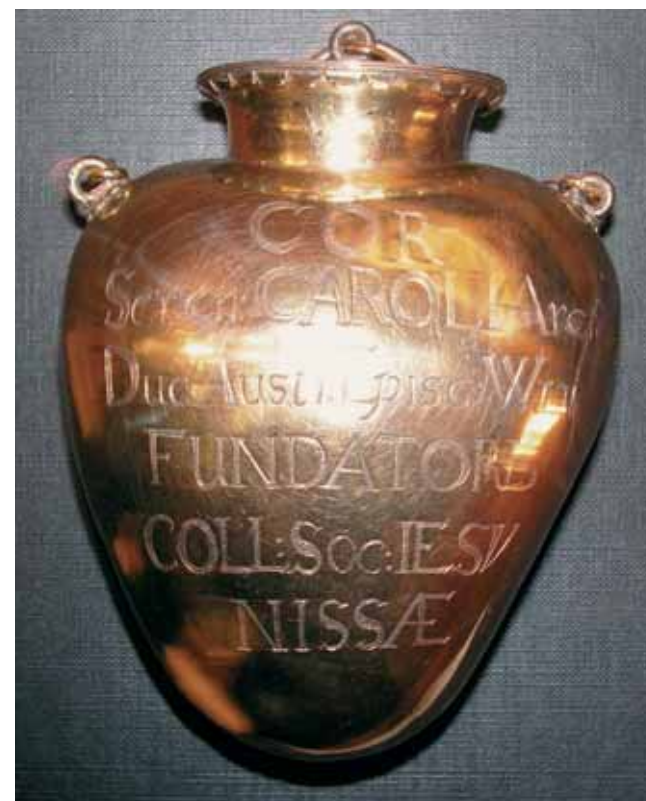
Podiebradów, mamy tym większą satysfakcję, że udało się nam odnaleźć ołtarz ze zniszczonego już kościoła Św. Trójcy w Bierutowie. Nie powstałby on bez przychylności księcia Henryka Wacława (1592-1639), syna Karola II. W dziele tym widać najlepiej, jak długo popularne były wzorce graficzne stworzone przez artystów rudolfińskich.

Przedstawione powyżej kontakty Ślązaków z cesarzem Rudolfem i praskim dworem sprawiają wrażenie intensywnych i dość owocnych. Jednak nie można zapomnieć, że utrzymywane były jedynie przez jednostki. To elity, związane ze stolicą cesarstwa czy to ze względów politycznych, czy też konfesyjnych, ekonomicznych lub artystycznych – widziały potrzebę obecności w tym miejscu. Dla pozostałych, dla całej rzeszy protestanckiego mieszczaństwa i szlachty śląskiej, Praga jawiła się raczej tylko jako siedziba katolickiego władcy, który wielokrotnie potwierdzał swoje absolutystyczne ambicje. Ten władca jednak – w imię śląskiej racji stanu – był na Śląsku uznawany i honorowany. Witano go i goszczono tutaj bardzo wystawnie. Okazuje się, że najbardziej widomym znakiem „obecności” cesarza Rudolfa II i jego rodziny na Śląsku pozostały do dziś liczne podobizny tego władcy, które umieszczane były w budynkach użyteczności publicznej (np. w ratuszach, kościołach, bibliotekach, izbach cechowych i brackich etc.) oraz w galeriach portretowych prywatnych rezydencji oraz domów szlachty i mieszczaństwa. Ta symboliczna „obecność” miała niewątpliwie charakter propagandowy. W tych dziełach najczęściej obserwujemy ścisłą zależność od wzorców stworzonych przez praskich artystów nadwornych. Wiele wskazuje na to, że jeśli chodzi o podobizny z ok. 1600 r., to zaledwie konterfekt warsztatu Hansa von Aachen z Ratusza wrocławskiego (dziś w Ermitażu w Sankt Petersburgu) oraz domniemane dzieło wrocławskiego malarza Daniela Modera i portrety władcy umieszczone na talerzach pokrytych kolorową glazurą mają prawo uchodzić za twórczy, śląski wkład w ikonografię cesarską.

Wśród tematów podejmowanych przez artystów czeskich i śląskich można również dostrzec pewną wspólnotę związaną z ikonografią czasów tzw. długiej wojny, to jest konfliktu, który toczył się na przełomie XVI i XVII w. na wschodnim i południowym limesie chrześcijaństwa. Strach przed tureckim najeźdźcą i tryumfy nad armią Imperium Ottomańskiego na Bałkanach dokumentowali artyści obydwu krajów Królestwa Czech.

ZBIORY SZTUKI RUDOLFIŃSKIEJ NA ŚLĄSKU

Gdy dziś staramy się znaleźć w śląskich kolekcjach i zbiorach muzealnych dowody popularności na tym terenie sztuki dworu cesarskiego w Pradze ok. 1600 r., to natrafiamy na niemałe problemy. Niewiele pozostało bowiem po tym, z czego dumni byli XVII i XVIII-wieczni tutejsi kolekcjonerzy. Nawet te nikłe „pozostałości”, które były niegdyś ozdobą dawnych śląskich muzeów i prywatnych kolekcji, zostały już dawno sprzedane. Tak się stało ze zbiorami hr. Alexandra von Minutoli-Woldeck wystawionymi w 2 poł. XIX w. na zamku legnickim i w Biedrzychowicach (np. z rudolfińską ceramiką i z repliką reliefu *Kuźni Wulkana* de Vriesa) i jeleniogórskimi zbiorami Roberta Tielscha (w niej np. prywatne kompasy i horologia cesarskie autorstwa T. Rueckerta). Inne fragmenty tego rodzaju kolekcji zaginęły lub uległy rozproszению w czasie ostatniej wojny. Pojedyncze przykłady pozostały jeszcze na Śląsku (obraz warsztatu Hansa von Aachen w Brzegu czy rysunkowy projekt figury fontanny (?) z kręgu Sprangera w Opawie), niektóre trafiły do Ermitażu w Sankt Petersburgu, czy też Muzeum Narodowego w Warszawie. Stąd też dla



10. Anonimowy złotnik nyski, Relikwiarz na serce biskupa Karola I von Habsburg (1591-1624), 1625, odlew ze srebra, pozłacany, Nysa, skarbiec Św. Jakuba.

zaakcentowania wagi tego problemu badawczego zdecydowano się pokazać na wystawie rysunki artystów rudolfińskich z historycznych zbiorów lwowskiego Ossolineum. Kolekcja ta powstała głównie dzięki darom hr. I. Skarbka i ks. H. Lubomirskiego. Dzieła te, nabywane w XIX w. w całej niemal Europie Środkowej i Południowej, trafiły w 1947 r. do Wrocławia i znalazły swoje bezpieczne schronienie w odtworzonej kolekcji Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Mimo że nie mają one związku z dawną „zasobnością“ Śląska w dzieła artystów cesarza Rudolfa II, to dziś składają się na naszą spuściznę po tej epoce, z której może być dumny Wrocław i cały Śląsk.

ZAKOŃCZENIE

Podsumowując można stwierdzić, że sztuka dworu praskiego czasów Rudolfa II miała na Śląsku pewną siłę oddziaływania. Jednak elitarny charakter tej formacji stylowej sprawił, że po pierwsze – tylko nieliczni byli w stanie wejść w posiadanie dzieł artystów rudolfińskich, a po drugie – nie wszyscy potrafili tę z pobudek ideologicznych zaakceptować. Sztuka ta wzbudzała kontrowersje i emocje – widzimy to zarówno w przypadku reakcji na dzieła praskie sprowadzone do Żórawiny przez Hanniwaldtów, jaki i w perypetiach malarza Jacoba Walthera. Wśród tych, którzy jednoznacznie opowiedzieli się po stronie nowości, byli pojedynczy śląscy mecenasi i co warto podkreślić – liczni tutejsi artyści. Ci ostatni robili to przeważnie na własny użytek. W swych prywatnych, by nie rzec na pół intymnych kreacjach rysunkowych odwoływali się do doświadczeń zdobytych w trakcie pobytu w Pradze. Tym sposobem oddali hołd sztuce stojącej na najwyższym poziomie.*

* Niniejsze opracowanie powstało m.in. dzięki środkom finansowym projektu badawczego Ministerstwa Edukacji i Nauki RP (nr projektu 0111/H01/2005/29).

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

Ausstellung von Goldschmiedearbeiten 1905; Batowski 1927; Bimler 1934, szczeg. s. 65-157; Büsching 1817, s. 381-383; Chróścicki 1990; Chrzanowski 1974, s. 95-142; Chrzanowski – Kornecki 1974, s. 137-225; Dittrich 1919; Eysymontt 1989; Fleischer 1984; Frey 1938, s. 35-36; Geissler 1979, s. 151-158; Geissler 1987, 347-351; Geissler 1988, s. 70-72; Gillet 1860; Gorzelik 2004, s. 95-118; Grünhagen 1886; Gündel 1940; Harasimowicz 1986; Harasimowicz 1990; Harasimowicz 1992; Harasimowicz 1998; Hausenblasová 2002; Hintze 1903; Hintze 1906; Hintze – Masner 1911; Houszka 1984; Iwanoyko 1957; Jungnitz 1898; Kaczmarek – Witkowski 1998; Kořán 1969; Kořán 1976; Kořán 1998; Kozieł 1997; Lindner 1867; Łoś 1999; Masner 1907; Michalski 1977; Müller – Nickel 1935; Oszczanowski 1993; Oszczanowski 1998A; Oszczanowski 2001A; Oszczanowski 2001C; Oszczanowski 2002A; Oszczanowski 2002B; Oszczanowski 2003A; Oszczanowski 2004A; Oszczanowski 2004B; Oszczanowski – Gromadzki 1995; Palm 1870; Petrus 1986; Pierzchała 1997; Pokora 1982; Schilling 2002; Schultz 1882; Schwarz 2002; Steinborn 1966; Steinborn 1967, szczeg. s. 42-69; Steinborn 1993; Steinborn 2003; Steinborn – Oszczanowski 2003; Tylicki 2000; Tylicki 2001, s. 185-189; Tylicki 2005, s. 67-72, 106-107, 123-126, 131-133; Tync 1953; Volger 1880; Wążbiński 1983; Wążbiński 2003; Woźniak 1993; Zlat 1967A; Zlat 1981.

B/



1. WPROWADZENIE

II.1.1.

Mapa Śląska Helwiga

Martin Helwig (pierwowzór), 1561, Abraham Ortelius (wydawca), Antwerpia, po 1570
Miedzioryt kolorowany, 277 × 384 mm.
Inskrypcja w kartuszu w lewym dolnym rogu:
SILESIAE TYPVS / Descriptus et editus a Martino Heil- / wig Neisense, et Nobili viro Nicolao / Rhedinger dedicatus Anno. 1561, na odwrociu inskrypcja drukowana w języku łacińskim: (*SILESIA*).

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. Ch 1014
Runge 1738, s. 23-27; Novák 1951, s. 290; Roubík 1955, s. 27-28, 265, nr 1978; Kuchař 1958, s. 65-66; Kuchař 1961, cz. I, s. 54; Czechowicz 2002, s. 51-61; Czechowicz 2004, s. 25-29.

„Matką wszystkich następnych map Śląska“ nazwał dzieło Martina Helwiga wrocławski kartograf i wydawca Christian Runge. Ten historycznie pierwszy kartograficzny obraz Śląska rzeczywiście był jedną z najczęściej wydawanych i kopiowanych swego rodzaju pomocy topograficznych. Swe powstanie zawdzięcza humaniście Martinowi Helwigowi z Nysy (1516-1574), który prawdopodobnie należał do najbliższych uczniów Lutra i Melanctona w Wittenberdze, a później działał jako rektor szkół w Świdnicy i Wrocławiu. Zainteresowania pedagogiczne autora w interesujący sposób odbiły się w jego dziele: na przykład pod nazwą miasta Smogorzowa (*Smogra*) czytamy, że tutaj podobno już od 966 r. działała pierwsza szkoła na Śląsku. Mimo że mapa powstała przede wszystkim na podstawie empirycznej, to zadziwiająca jest dokładność, z jaką została ujęta szczególnie sieć cieków wodnych oraz lokalizacja miejscowości.

Wydana karta, z umieszczoną na odwrocie krótką łacińską rozprawą o historii Śląska, jest pomniejszoną i uproszczoną młodszą wersją pierwotnego dzieła, wydanego przez Helwiga w 1561 r. w rodzinnej Nysie przy finansowym wsparciu patrycjusza Nicolausa II von Rhediger. Był to drzeworyt; klocki drzeworytnicze wykonał rytownik Heinrich Kron. Wymienione pierwsze wydanie miało wymiary 669 × 816 mm, w skali 1:530 000, uzupełnieniem był oddzielny zeszyt z indeksem i objaśnieniami. Było bogato zdobione herbami księstw śląskich i ich miast-siedzib. Pierwotna mapa Helwiga posiadała orientację południową, więc Górny Śląsk znajdował się na niej naprawdę na górze a bieg Odry tworzył wyraźną przekątną. Ostatni znany egzemplarz pierwszego wydania zaginął (lub został zniszczony) w 1945 r. Mapa była jednak wielokrotnie wydawana z pierwotnych matryc i to aż do XVIII w. (np. w 1605 r. przez Nicolausa Sartoriusa w Legnicy, w 1627 r. przez Hansa Eyringa

i Johanna Perferta we Wrocławiu, w 1642 r. przez spadkobierców Eyringa tamże, w 1685 r. we wrocławskiej drukarni Baumannów i w 1738 r. przez już wymienionego Christiana Rungego). Pierwszą pomniejszoną wersję mapy stworzył Gerhard de Jode już w 1569 r. a europejską sławę zapewnił dziełu Helwiga kartograf z Antwerpii Abraham Ortelius, który umieścił ją, w postaci uproszczonej, w słynnym atlasie, który ukazywał się w latach 1570-1612 ogółem w 38 wydaniach i w najróżniejszych językowych mutacjach. Z wymienionego atlasu Orteliusa pochodzi wystawiony egzemplarz. Inaczej niż w pierwotnym wydaniu mapa ma orientację północną, skalę 1:1 200 000. Pierwotną bogatą dekorację heraldyczną zredukowano w niej do jednej tarczy ze śląskim orłem. /VV

II.1.2.

Herb Śląska

Rycina zawarta w: *Reformation. Der Rö. Ka: Mt:s Zollmandats in Schlesien, etc. Anno M.DC., Gedruckt in der Alten Stadt Prag, bey Wanceslaw Maryn von Genčic, verso karty tytułowej.*
Anonimowy grafik praski, 1577 (1600)
Drzeworyt, 130 × 99 mm (karta: 282 × 182 mm).
Na księdze trzymanej przez Mużę po lewej stronie data: 1577

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 437376
Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 68, nr kat. 195, il.

Ten wydany w praskiej oficynie mandat celny dla Śląska jest szczególnie cenny, gdyż zaopatrzony został w autograf Rudolfa II oraz cesarską pieczęć. Zdobią go dwie ryciny – pierwsza z przedstawieniem herbu cesarskiego w otoczeniu czterech lwów dzierżących władcze regalia i miecz (il. II.1.2. /1) oraz druga – z herbem Śląska. Wokół tarczy, z orłem na którego piersi półksiężyc, anonimowy grafik umieścił podobizny odzianej w zbroję Ateny, trzymającej ul personifikacji *Industrii* (*Czynu i Zapobiegliwości*) oraz dwóch Muz. Te ostatnie ukazane są ze swoimi atrybutami. Znajdziemy tu astrolabium, książkę, harfę, *viola da gamba*. Tradycją było, że ważniejsze dokumenty urzędowe dla Śląska wydawane były w Pradze, w tutejszych oficynach drukarskich (il. II.1.2. /2). Tutaj mogły błyskawicznie uzyskać akceptację władcy, stąd też zabierane były przez Ślązaków do ich ojczyzny i rozpowszechniane lub jeszcze raz przedrukowywane. Podobnie jak praskie, oficjalne dokumenty trafiające na Śląsk, także przechowywane w zbiorach wrocławskich cesarskie pieczęcie są dowodem administracyjnej „zależności“ tego kraju względem władzy zwierzchniej (il. II.1.2. /3). /PO

II.2.1. /1 *Anonimowy grafik praski*, Herb cesarski, rycina zamieszczona w: *Reformation. Der Rö. Ka: Mt:s Zollmandats in Schlesien, etc. Anno M.DC.,*

KATALOG





II.1.1.

Prag 1600, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 437376.

II.2.1. /2 Anonimowy grafik praski, Herb cesarski, rycina zamieszczona w: Union, der evangelischen dreien Stende im Königreich Böhaimb, mit den Herren Fürsten und Stenden in Ober und Nieder Schlesien super puncto Religionis, welcher man sich verglichen, aufm Prager Schloß bey allgemainer Landtages versamlung, den 25. Junij, Anno 1609, Gedruckt zu Prag, bey Jonatan Bohutsky von Hranitz, Anno 1618, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 361786.

II.2.1. /3 Pieczęć opłatkowa cesarza Rudolfa II na Urbarzu majątku i zamku w Zagórzcu Śląskim z lat 1603-1607, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział Rękopisów, nr inw. 12536/III.

II.1.3.

List Majestatyczny cesarza Rudolfa II o swobodach religijnych

9 VII 1609, tekst czeski, wydany na Zamku Praskim. Oryginał, pergamin, usunięta czeska majestatyczna pieczęć herbowa Rudolfa II z wosku, ze sznurami i ze srebrnym pozłacanym puzrem, 72,7 × 60,5 × 5,4 cm.

Praga, Národní archiv, zbiór Archiv České koruny, nr inw. 2293

Krofta 1909; Janáček 1987, s. 437-448; *Dějiny českého státu v dokumentech* 1994, s. 158-162; *Rudolf II. a Praha* 1997, s. 250, nr kat. III/152 (autor noty Denko Čumlivski); Winkelbauer 2003A, s. 88-92; Winkelbauer 2003B, s. 25-26; David 2003, s. 302-348; Vorel 2005, s. 436-446.

Tak zwany *List Majestatyczny* o swobodach religijnych przyniósł spełnienie długo oczekiwanych dążeń czeskich niekatolickich stanów o zrównanie w stosunku do innych wyznań religijnych w kraju, w którym większość mieszkańców pozostawała poza wyznaniem katolickim. Czescy niekatolicy skorzystali ze sporu między Rudolfem II a jego bratem Maciejem, wymuszając na cesarzu równoprawnienie z członkami kościoła rzymskokatolickiego. Przywilej wydany 9 VII 1609 r., wychodził z brzmienia konfesji czeskiej i gwarantował swobodę wyznania luteranom (nowym utrakwistom) i członkom Jednoty Braci Ceskich. *List Majestatyczny* stał się podstawą, na której wprowadzono na stałe wolność wyznania także dla dotąd nieuprzywilejowanych grup społeczeństwa. Przywilej potwierdzał prawo niekatolickich stanów do mianowania członków niższego konsystorza i zapewniał nadzór nad uniwersytetem praskim. Szczegółową interpretację poszczególnych postanowień *Listu Majestatycznego* przyniosło tak zwane *Porównanie*, które między innymi regulowało stosunki religijne w gospodarstwach kościelnych i komorze królewskiej. Działania czeskich niekatolików wykorzystwały do osiągnięcia swych celów



II.1.2. /1



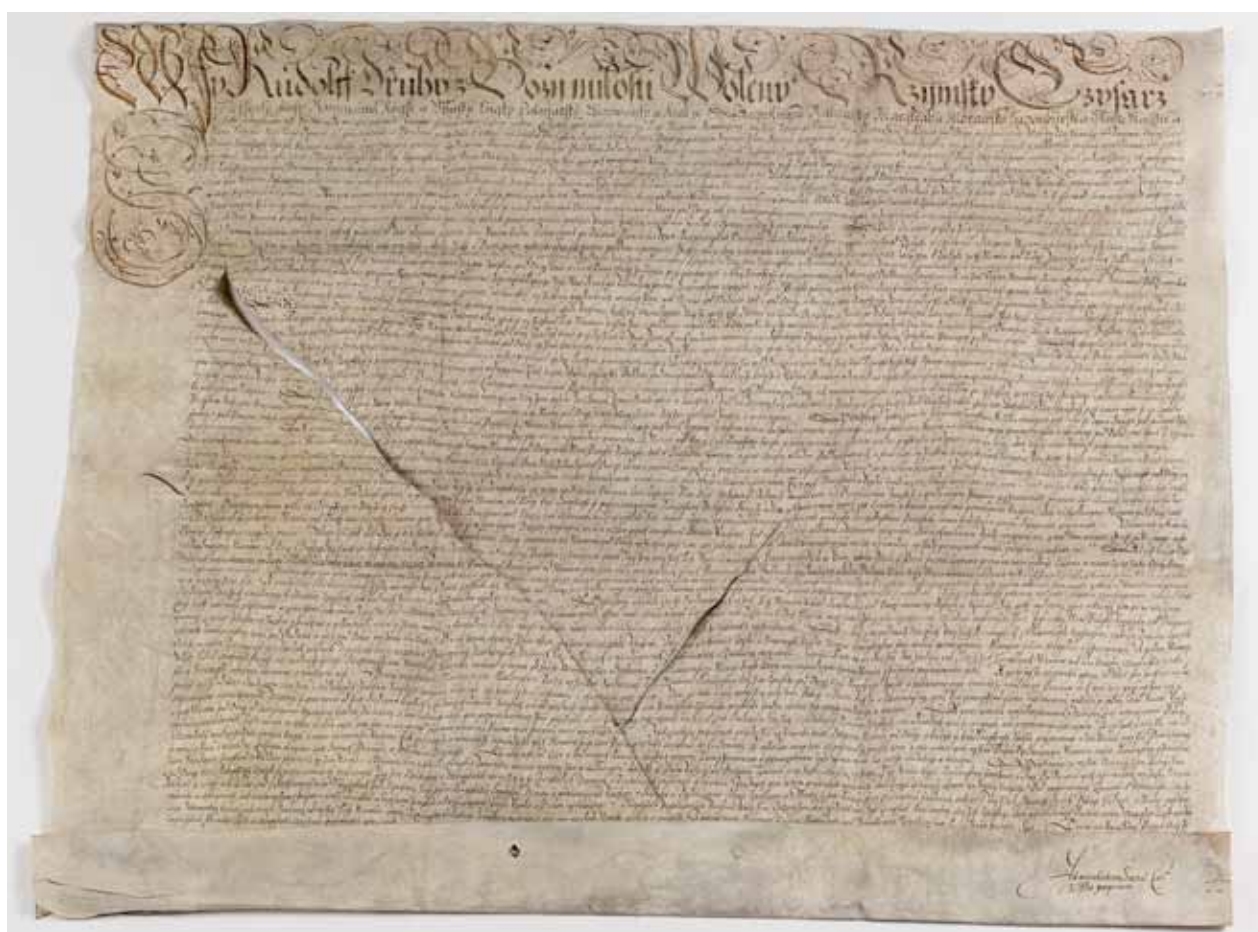
II.1.2. /2



II.1.2. /3



II.1.2.



II.1.3.



II.1.4.



II.1.4. /1

religijnych także stany innych krajów Korony Czeskiej. Dla Śląska cesarz Rudolf II wydał dokument z potwierdzeniem swobód religijnych w dniu 20 VIII 1609 r., w którym w porównaniu z Królestwem Czeskim zrównano w prawach z katolikami tylko luteranów. Dla obrony swobód zawartych w *Liście Majestatycznym* zostali ustanowieni tak zwani defensorzy, którzy później stanęli u początków stawowskiego powstania w 1618 r. Po bitwie na Białej Górze na rozkaz cesarza Ferdynanda II *List Majestatyczny* wraz z innymi cennymi dokumentami w listopadzie 1620 r. został przewieziony do Wiednia. Następnie pozbawiono go formalnie ważności poprzez rozcięcie i zniszczenie pieczęci. W takim stanie został złożony w skarbcu cesarskim, a następnie w archiwum dworskim, skąd po 1918 r. przekazano go państwu czechosłowackiemu. /LS

II.1.4.

Widymat z 6 VI 1609 r. dokumentu cesarza Rudolfa II z 22 IX 1608 r. o lokacji wsi Żórawina

Anonimowy kaligraf, autografy: cesarza Rudolfa II?, kanclerza Królestwa Czech Zdenka Adalberta Poppela von Lobkowitz (1568-1628) oraz księcia ziębicko-oleśnickiego Karola II Podiebrada (1545-1617), Wrocław, 1609
Oryginał, pergamin, rękopis piórkiem, 320 × 270 mm. Dokument posiada sygnaturę archiwalną nadaną obecnie w brzmieniu: *Kolekcja Oddziału I. Sygn. 13*
Wrocław, Archiwum Państwowe, Kolekcja Oddziału I, sygn. 13
Ptak 2001, s. 74-75, 78, 80-82. /RS

Dokument ten stanowi symboliczne ukoronowanie kariery politycznej właściciela podwrocławskiej Żórawiny – Adama von Hanniwaldt (1566-1621). Ten radca Urzędu Zwierzchniego we Wrocławiu oraz od 1591 r. trzech kolejnych biskupów i książąt śląskich (Karola II Podiebrada od 1597 r. i Adama Wacława Piasta od 1610 r.) dzięki wyjątkowej pozycji w Pradze swojego brata Andreeasa stał się osobistością znaną także cesarzowi i arcyksiężętom habsburskim. W 1598 r., podczas swojego pierwszego pobytu w stolicy, został mianowany radcą arcyksięcia Maksymiliana, a w 1602 r. podobny zaszczyt spotkał go ze strony arcyksięcia Macieja, a później też i Fedynanda. Wypełniał dla Rudolfa II tajne misje dyplomatyczne (m.in. wraz z bratem udał się na dwór grafa Enno, księcia Grave we Wschodniej i Zachodniej Fryzji). Po ich ukończeniu cesarz mianował go radcą Śląskiej Kamery. Z kolejną wizytą do stolicy Adam udał się 1608 r. Głównym jej celem była chęć uzyskania u monarchy zwyczajowego prawa miejskiego dla majątku Żórawina i zrównania jej z innymi lennami zamkowymi ziemi śląskiej. Niewątpliwie pomocy przy tych staraniach udzielił Adamowi jego brat

Andreas, reprezentujący interesy rodziny w Pradze. 22 IX 1608 r. Adam osobiście odebrał z rąk władcy patent oraz przynależne mu przywileje. Jeszcze 14 XI Hanniwaldt przebywał w stolicy. W tym to dniu sprzedał Rudolfowi II kryształową czarę z futerałem za 960 guldenów. Zdaniem M.J. Ptaka prezentowany dokument nie ma licznych precedensów – jest bowiem oficjalnym ustanowieniem w 1608 r. majątku Żórawina tzw. wolnym lennem zamkowym i bezpośrednim podporządkowaniem go Urzędowi Zwierzchniemu we Wrocławiu. Tego rodzaju przywilej uzyskiwały w przeszłości jedynie dawne zamki książęce usytuowane w miastach, Żórawina zaś była tylko wsią, a zamek powstał w niej z inicjatywy samego Hanniwaldta (il. II.1.4. /1.). Tym też sposobem ziściły się marzenia ambitnego Ślązaka – swoją wioskę uczynił prawdziwym centrum targowo-miejskim i rezydencjonalnym oraz *podniósł ją w hierarchii urzywielejonanych dóbr ziemskich księstwa wrocławskiego i Śląska* (wg Ptak 2001, s. 74). /PO

II.1.4. /1 Bernhard Mannfeld, Kościół pw. Św. Trójcy i zamek w Żorawinie koło Wrocławia, *przed 1880, akwarela; fot. wg Degen 1965, il. 46.*

II.1.5.

Dokument cesarza Rudolfa II z 1602 r. o ustanowieniu nowego herbu miasta Żagania, określeniu jego barwy, nadanie miastu nowej pieczęci oraz zezwolenie miastu na używanie do pieczętowania wosku koloru czerwonego

Nieznany autor wywodzący się z kręgów kancelarii nadwornej cesarskiej w Pradze; autograf cesarza Rudolfa II, 13 III 1602
Oryginał, pergamin, rękopis piórkiem, kursywa gotycka, język niemiecki, pieczęć lakowa cesarska, kolorowa miniatura herbu miasta Żagania, 702 × 445 + 123 mm
Archiwum Państwowe w Zielonej Górze z siedzibą w Starym Kisielinie, zespół: Akta miasta Żagania, sygn. 144
Inventare: Kreis Sagan 1932, s. 70, nr kat. 144. /ZB

Dość typowy produkt kancelarii cesarskiej w Pradze, których obfity zbiór posiadają jeszcze dziś śląskie Archiwa Państwowe i kościelne. Stanowią one doskonałą dokumentację trwałych związków ustrojowych, prawnych i gospodarczych pomiędzy stolicą a zależnym od cesarskiej władzy i podległej jej administracji regionem kraju. Tego typu dokumenty (w tym w szczególności listy nadań herbowych) obok wartości czysto historycznej posiadają także wymierną wartość artystyczną. Ich heraldyczne i alegoryczne dekoracje malarskie wykonywali bowiem wielokrotnie profesjonalni artyści. W samej Pradze od tego typu zadań nie wzbraniał się np. Bartholomäus Spranger. /PO

II.1.6.

Pierwszy szczegółowy widok Pragi z 1562 r. wykonany z okazji koronacji Maksymiliana II w Pradze

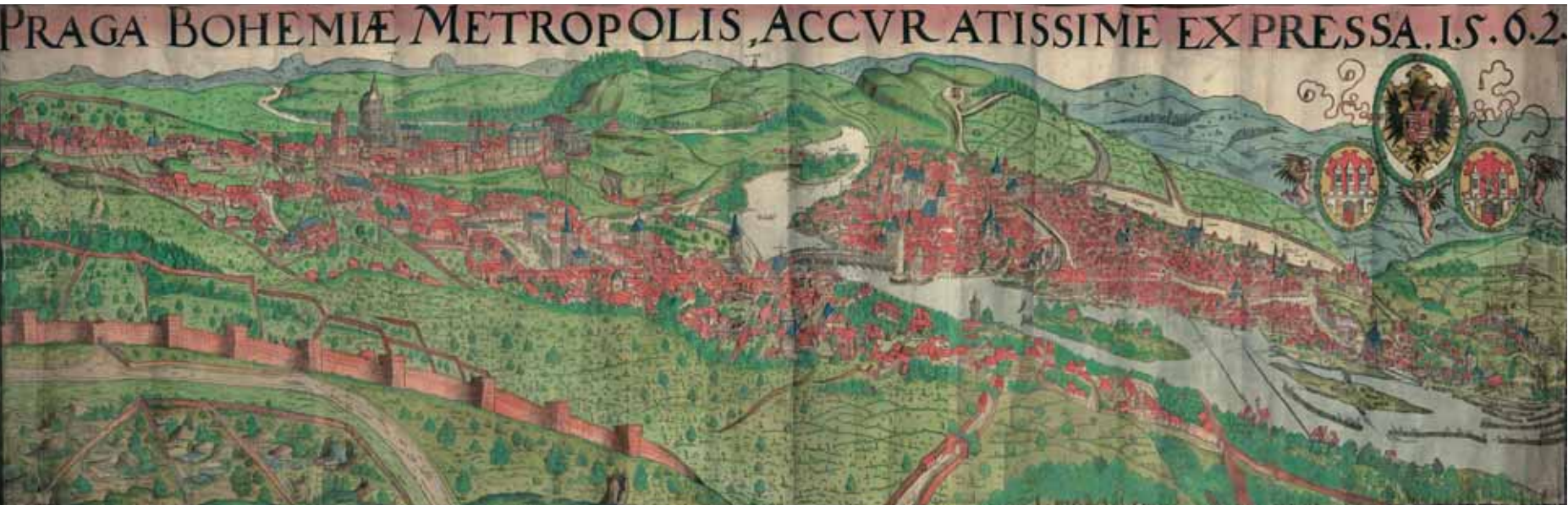
Jan Kozel i Michael Peterle z Annaberku, 1562
Drzeworyt ręcznie kolorowany wykonany z odbitki 10 klocków drzeworytniczych, papier czerpany, 600 × 1920 mm (karta: 557 × 1965 mm). U góry: *Praga Bohemiae Metropolis, accuratissime expressa.* 1.5.6.2.

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Kartograficznych, sygn. 4858-A
Wirth 1939, s. 38; Nowotny 1946, s. 15; Szykuła 1978, s. 31; Kozák – Szykuła 1995 (tu pozostała literatura).

Kolorowany drzeworyt pierwszego szczegółowego widoku Pragi z 1562 r. to jeden z dwóch znanych do tej pory, zachowanych widoków tego miasta. Drugi egzemplarz – niekolorowany, będący w posiadaniu Królewskiej Biblioteki w Sztokholmie wzbogacony jest o łaciński tekst umieszczony pod ramką widoku autorstwa Georgiusa Handschiusa z Limuso. Prezentowany widok wykonany został z okazji koronacji Maksymiliana II w Pradze w tym samym roku, który widnieje na widoku. Do wydarzenia tego nawiązują dwa inne cenne dokumenty kartograficzne znajdujące się w zbiorach Oddziału Zbiorów Kartograficznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Są to: najstarszy szczegółowy plan Wrocławia, wykonany i dedykowany z tej samej okazji i w tym samym roku Ferdynandowi I i jego synowi, o którym mowa (por. nr kat. II.1.7.); drugi wykonany został rok później. Jest to widok obozu pod Bratysławą, tym razem z okazji koronacji Maksymiliana II w Bratysławie na króla Węgier. Na widoku Pragi



II.1.5.



II.1.6.



umieszczonych zostało 2285 domów i 49 budowli sakralnych. Wrocławski egzemplarz nie jest podpisany. O jego autorstwie dowiadujemy się z tekstu umieszczonego pod widokiem szwedzkiego egzemplarza. W prawym górnym rogu widok ozdobiony jest 3 herbami: pośrodku największym z nich cesarskim herbem Habsburgów, a po obu jego stronach – z lewej Starego, a z prawej Nowego Miasta. Autorami widoku są: malarz i drukarz Michael Peterle oraz drukarz Jan Kozel, lecz niesety zarówno o jednym, jak i o drugim znajdujemy tylko fragmentaryczne informacje. Michael Peterle (też Petrle, Petri, Peterla) (1537-1588) pochodził z saksońskiego miasta Annaberg. W Pradze pracował jako malarz, później też drukarz, lecz własną drukarnię założył w 1570 r.; był również iluminatorem herbów. Wiadomo tylko, że pochowany został na Nowym Mieście w Pradze, gdzie na poświęconym mu epitafium znajduje się jego portret. Jan Kozel (łac. Johannes Caper) zmarł w 1566 r. Data panoramy Pragi jest jednocześnie datą przyznania mu przywileju drukowania (być może miało to miejsce o rok wcześniej), tak więc panorama Pragi jest jego pierwszą pracą. /KS

II.1.7.

Pierwszy szczegółowy plan Wrocławia z 1562 r. pod postacią pomniejszonej reprografii z 1929 r.

Bart(h)el Wei(h)ner St. i Bart(h)el Wei(h)ner Mł. (autor pierwowzoru planu), 1562

Stadt und Universitäts=Buchdruckerei Graß, Barth & Comp. W. Friedrich, Breslau [1929]

(autorstwo reprografii)

Kolorowana litografia w drewnianych ramach, plan z zewnętrzną ramką, 800 × 795 mm. W środku, u góry pod ramką: *Bresslau*; w lewym, górnym rogu w kartuszu dedykacja: *Augustissimis Atque Inclitiss. Archiducibus Austriae dd Ferdinando ICM Imp. et Maximiliano Hungariae Bohemiaeq. regibus etc. dominis suis Clementiss Obsequi et boni ominis ergo dedicatum In coronatione Pragen: Anno MDLXII*; u dołu pod ramką: *Papyrolin von der Aktiengesellschaft Papyrolinwerk und Couvertfabrik Konstanz Photolithographisch reproduziert und im Offsetverfahren gedruckt in der Stadt und Universitäts=Buchdruckerei Graß, Barth & Comp. W. Friedrich, Breslau* Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Kartograficznych, sygn. 11030-A Partsch 1901, s. 42; Habel 1929; Enderwitz 1925, s. 274-277; Kozák – Szykuła 1995, s. 10, 13-14; Szykuła – Okólska – Sobociński – Wytyczak 1999, s. 11-12, nr kat. 1 (autorka noty Krystyna Szykuła).

Pierwszy szczegółowy plan Wrocławia z 1562 r. pod postacią kolejnej, pomniejszonej reprodukcji z 1929 r. Plan dedykowany Ferdynandowi I i Maksymilianowi II (synowi Ferdynanda I i Anny Jagiellonki) z okazji jego koronacji w Pradze w 1562 r. Ekspozowany plan Wrocławia Wei(h)nera – ojca

i syna o tym samym imieniu Bart(h)el, z widniejącą na nim datą 1562, jest najstarszym pomiarowym, geometrycznym wizerunkiem miasta, wykonanym z okazji koronacji Maksymiliana II w Pradze, określany w literaturze jako plan widokowy, widok aksonometryczny, czy plan obrazkowy. Plan przedstawia miasto w granicach nieistniejących już od 1806 r. fortyfikacji. Jako ciekawostkę planu można określić widniejące na nim w prawym górnym rogu opactwo na Olbinie Piotra Własta, znajdujące się do 1529 r. w miejscu dzisiejszego kościoła Św. Michała, a w tymże roku z nakazu rady miejskiej zniszczone (wraz z klasztorem Św. Wincentego) z powodu rzekomego zagrożenia Cesarstwa Habsburskiego ze strony Turków. Oryginał tego planu (w 16 sekcjach, w skali 1:1440, po sklejeniu o wymiarach 1860 × 1870 mm) był przed II wojną światową własnością dawnej Biblioteki Miejskiej (wcześniej Ratuszowego Archiwum), lecz zaginął podczas pożogi wojennej. Zachowały się jedynie jego XIX-wieczne reprodukcje w oryginalnym wymiarze (np. egzemplarz wykonany przez Carla Gustava Förstera pod kierownictwem dra Christiana Friedricha Paritiusa w postaci druku litograficznego z 1826 r., Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Zbiorów Kartograficznych, sygn. 5855-A) oraz prezentowana na wystawie, pomniejszona, z 1929 r. – obie kolorowane. Na kanwie tego planu malarz Ludwig Peter Kowalski wykonał w 1927 r. obraz, będący obecnie ozdobą klatki schodowej Muzeum Miejskiego Wrocławia w Ratuszu. /KS

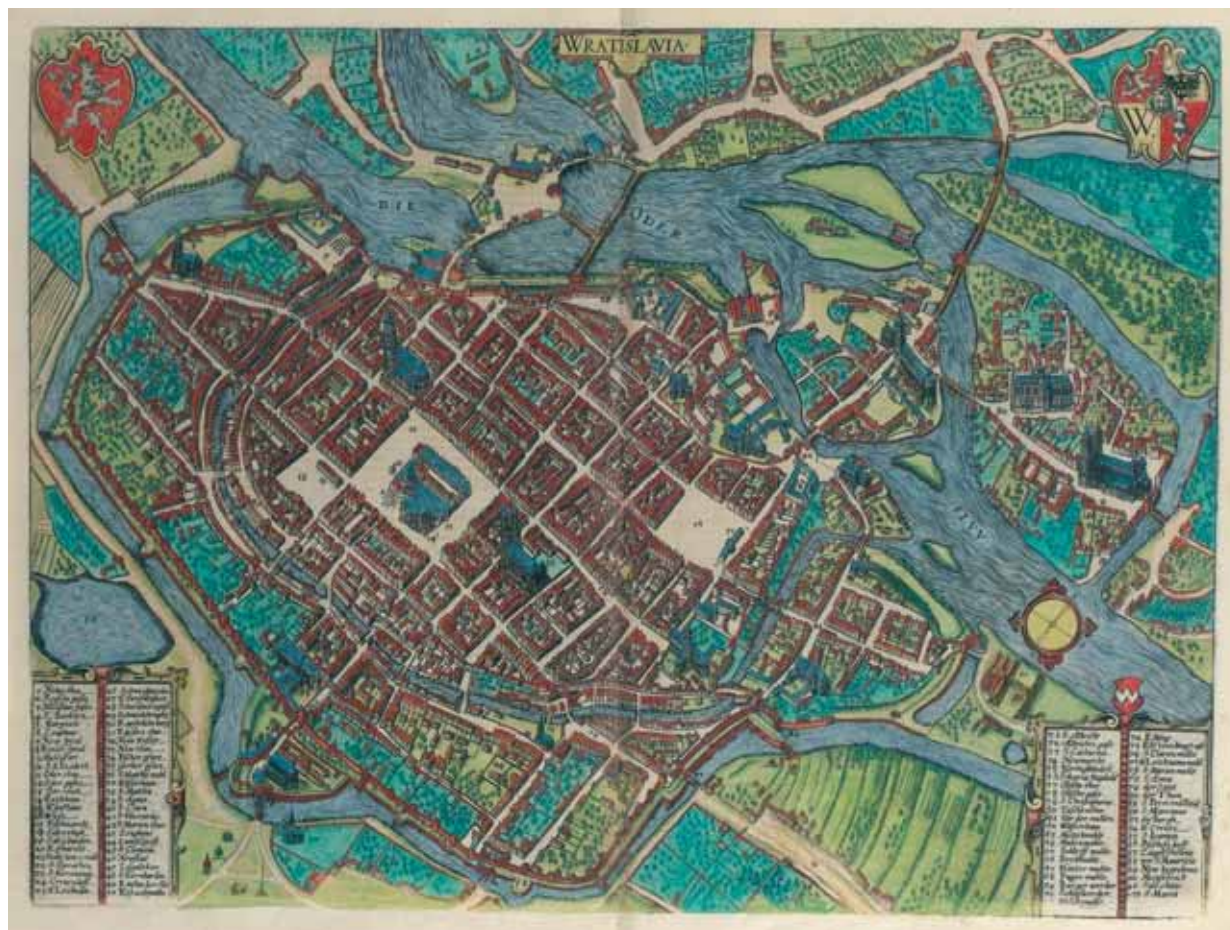
II.1.8.

Plan widokowy Wrocławia

Plan zamieszczony w: Georg Braun, Franz Hogenberg, *CIVITATES ORBIS TERRARUM LIBER QVUARTVS Contrafaktur und Beschreibung von der Vornehmsten Staten der Welt* [Köln 1599], fol. 42, Franz Hogenberg, 1587

Miedzioryt kolorowany, 370 × 442 mm. Pośrodku u góry, w kartuszu z ornamentem zawijanym: *WRATISLAVIA*; po lewej, u dołu: *1587*; legenda dwuszpaltowa w prostokątnych polach ujętych ornamentem zawijanym: po lewej u dołu 50 punktach; po prawej u dołu 41 punktów; herby: po lewej u góry herb Królestwa Czech; po prawej u góry: herb Wrocławia; w środku po prawej: herb Jenckwitzów Praga, Národní galerie, Grafická sbírka, nr inw. R 186 1500 (w: R 186 108) Partsch 1901, s. 43; Müller-Hofstede 1941, s. 162-163; *Zwischen Oder und Riesengebirge* 1987, s. 211-212; Szykuła – Okólska – Sobociński – Wytyczak 1999, s. 12; Czechowicz 2004, s. 33-34.

Po najstarszym planie Wrocławia z 1562 r. (por. nr kat. II.1.7.) w latach 1578-1591 powstały trzy nowe. Malowany na płótnie plan Friedricha Grossa St. i Fredericka Hendricksz. Vrooma z 1578 r. (il. II.1.8. /1) zaginął, dwa pozostałe to ryciny – anoni-



II.1.8.

mowa z 1587 r. oraz Georga Hayera St. z 1591 r. (il. II.1.8. /2.), ten ostatni także zamieszczono w dziele G. Brauna i F. Hogenberga. W starszej literaturze autora (kartografa) planów z 1587 i 1591 r. upatrywano w rzekomym monografiście W, błędnie interpretując herb seniora rady miejskiej Wrocławia od 1588 r. Abrahama von Jenckwitz, względnie w osobie F. Grossa St., którego sygnatura widniała na planie z 1578 r. Wbrew temu trzeba przyjąć, że autor wzoru do ryciny F. Hogenberga z 1587 r. pozostaje anonimowy. Szczegółowa analiza wskazuje na wykonanie planów z lat 1578-1591 na podstawie niezależnych obserwacji i pomiarów. Z tej grupy najbardziej precyzyjny był plan z 1578 r. Poddany ścisłym regułom kartografii, nie miał on żadnych cech dzieła reprezentacyjnego. Najbardziej efektowny był z kolei plan z 1591 r. (odbijany z nieco zmienionej płyty także w 1613 r.). Z kolei plan z 1587 r. cieszył się największym powodzeniem, co wynikało m.in. z popularności *Civitatis orbis terrarum* w całej Europie. Na ponad 200 lat utrwalił on typ kartograficznego obrazowania śląskiej metropolii w widoku od południowo-wschodu. Wzorowali się na nim Pieter van der Keere w 1621 r., Wenzel Hollar w 1650 r., później Johann Baptista Homann, Christian Weigel, Frederick de Witt, Johannes Covens i Cornelis Mortier, a w połowie XVIII w. nawiązał do nich Friedrich Bernhard Werner. Intensywność, z jaką w 2 poł. XVI w. tworzone kartograficzne konterfekty śląskiej stolicy, da się tłumaczyć jej rywalizacją z innymi metropoliami monarchii Habsburgów, nawet takimi jak Praga czy stale zagrożony przez Turków Wiedeń. Późniejsze, regresywne dokonania na tym polu takich ambicji już nie ujawniają. /BC

II.1.8. /1 Friedrich Gross St. i Frederick Hendricksz. Vroom, Plan Wrocławia, 1578, malowany na płótnie; fot. archiwalna, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Kartograficznych.

II.1.8. /2 Georg Hayer St., Plan Wrocławia, 1591, miedzioryt; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 85, il.



II.1.8. /1



II.1.8. /2

2. DZIEŁA ARTYSTÓW PRASKICH I CZESKICH NA ŚLĄSKU ORAZ DLA ŚLĄZAKÓW W PRADZE

II.2.1.

Chrzest Chrystusa

Z epitafium Simona von Hanniwaldt (†1599) i jego żony Ewy z domu Wolf von Unchristen (†1600) z kościoła pw. Św. Trójcy w Żórawinie koło Wrocławia
Bartholomäus Spranger, 1603
Olej, trzy deski lipowe w układzie pionowym, wtórna wąska listwa po lewej stronie, odwrocie przeszlifowane, 102 × 88 cm. Sygnatura na odwrocie (przeniesiona): *Sprangers* [!] / F. 1603; napis na odwrocie: *Restauriert 1911 / Oskar Loch / Breslau*. Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. VIII-2252 Steinborn 1973, nr kat. 33; Henning 1987, s. 147-150, 189, nr kat. A 57; *Rudolf II and Prague* 1997, s. 179, 408, nr kat. I.94 (autorka noty Eliška Fučíková), il.; Oszczanowski 1998B, s. 147, il. 2, 3; *Sztuka cenniejsza niż złoto* 1999, s. 39 (autor noty Antoni Ziemia), nr kat. 167 (autorka noty Ewa Houszka), il. barwna.

Obraz nabył w Pradze u nadwornego malarza cesarza Rudolfa II hojnie nagradzany cesarski radca Adam von Hanniwaldt (1567-1621), z przeznaczeniem do epitafium swych rodziców Simona (1529-1599) i Ewy z domu Wolf von Unchristen, w kościele Świętej Trójcy w Żórawinie. Wieś ta za czasów Hanniwalda na krótko uzyskała prawa miejskie, a właściciel majątku licznymi fundacjami podnosił rangę i wartość posiadłości. Średniowieczny kościół uzyskał w latach 1600-1607 spójny, manierystyczny wystrój, w którym obraz Sprangera miał odpowiednik w rzeźbiarskiej grupie *Biczowania Chrystusa* z 1604 r. – dziele Adriaena de Vries – umieszczonej na tle epitafium Adama von Hanniwaldt. Pozostałe składniki wystroju były dziełami mistrzów wrocławskich, lecz stylowo korespondowały z importami. *Chrzest Chrystusa* komentowała dobitna luterańska deklaracja konfesyjna – werset o usprawiedliwieniu przez chrzest i wiarę (Mk 16,16). W predelli epitafium małżonkowie klęczący na tle ruin Septizonium (według akwaforty Hieronymusa Cocka z 1551 r. – *Hollstein, Dutch*, t. 4, nr 34), to sprawiedliwi oczekujący po śmierci poza czasem na zmartwychwstanie. Bogate w drobne rzeźby (m.in. Chrystus Zmartwychwstały, personifikacje *Wiary, Nadziei, Miłości, Wytrwałości*), okazałe obramienie łączone jest z pracownią Gerharda Hendrika. Artystycznie wybitny obraz Sprangera należy do nielicznych jego prac o temacie religijnym, ale, jak w kompozycjach mitologicznych, dominuje tu nie pozbawiony erotyzmu temat aktu. Ciasne kadrowanie grupy figuralnej w wymyślnych pozach (*horror vacui*) z uciekającą



II.2.1.



przestrzenią tła, kunsztowna arabeska konturów, wyrafinowana kolorystyka, efekty ślizgającego się światła – to popisy subtelności smaku i artystycznej brawury manierysty, swobodnie pokonującego trudności. W malarstwie śląskim pocz. XVII w. można wskazać grupę prac, inspirowanych stylistyką żórawińskiego obrazu praskiego mistrza. /MP

II.2.2.

Chrystus przy kolumnie

Z pomnika nagrobnego Adama von Hanniwaldt (†1621) i jego żony Cathariny z domu von Schweidinger (†1608) w kościele pw. Św. Trójcy w Żórawinie koło Wrocławia

Adriaen de Vries, 1604

Brąz, odlew, wys. 125 cm. Sygnowany i datowany na krawędzi podstawy: *ADRIANUS FRIES HAGENSIS FECIT 1604*

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Rz.D. 11 Łoś 1999, s. 27-37; *Sztuka cenniejsza niż złoto* 1999, nr kat. 185; *Adriaen de Vries* 1999, nr kat. 17; *Adriaen de Vries* 2000, nr kat. 17; *Duchowość i cielesność* 2005, s. 98.

Posąg biczowanego Chrystusa Adriaena de Vriesa – artysty wykształconego w warsztacie Giambologna we Florencji, a od 1593 r. działającego na dworze cesarza Rudolfa II w Pradze – ogniskuje w sobie postawy, jakie mieszały się w tym ośrodku kultury manierystycznej: kontrreformacyjną, pietystyczną religijność katolicką, hedonistyczny kult „pogańskiego” antyku oraz fascynację dwuznacznym erotyzmem. Rzeźba pochodzi z nagrobka cesarskiego radcy dworu Adama von Hanniwaldt i jego żony Cathariny w kościele w Żórawinie pod Wrocławiem (1604). Figura Chrystusa umieszczona tam była przy marmurowej kolumnie, oznaczającej słup Biczowania. Brak postaci oprawców niweczy jednak narracyjność sceny, przekształcając *historię* w przedstawienie czysto dewocyjne, mające służyć kontemplowaniu epizodu z Pasji Chrystusa. Wbrew wszakże tej funkcji, ciało Jezusa nie wykazuje znamion męki, jawi się nieskalane i zmysłowo piękne, niemalże erotycznie powabne. Już Michał Anioł – zgodnie z modną tendencją filozofii neoplatonickiej, poszukującej łączności między *antiquitas a christianitas* (Marsilio Ficino, Pico della Mirandola i inni) – nadał antyczny ideał apollińskiej urody Jezusowi w posągu *Zmartwychwstałego Chrystusa* z kościoła S. Maria sopra Minerva w Rzymie (1519-1522). Stał się on źródłem inspiracji dla manierystycznych rzeźbiarzy włoskich (Giambologna, Guglielmo della Porta i in.) i artystów rudolfińskich – malarzy (np. Joseph Heintz St., *Biczowanie* w Gemäldegalerie w Dreźnie z ok. 1590-1595) i rzeźbiarzy (de Vries), przedstawiających Chrystusa czy św. Sebastiana jak młodzięńczych bogów, herosów lub efebów. Taneczna, skomplikowana i zupełnie niestatyczna poza figury warszawskiej – ogólnie inspirowana

ujęciami Giambologni (motyw wsparcia całej figury na palcach jednej stopy, występujący w słynnej figurze *Merkurego* z florenckiego Museo Bargello, 1564), a przejęta zapewne z kompozycji Guglielma della Porty na reliefie z *Biczowaniem* (kolekcja prywatna) – wyraża estetyczno-teoretyczne postulaty manieryzmu: pojęcie *grazia* – wyrafinowanego wdzięku – oraz kategorię *sprezzatura* – wykuintnej, pozornie niedbałej lekkości i nonszalanckiej swobody, za którą wszakże kryje się prawdziwa trudność wymyślnej kompozycji (*difficoltà*). Dzieło de Vriesa stanowi przeto manierystyczny popis kunsztu artysty w emulacji (*aemulatio*) – wykoncypowanym parafrazowaniu i twórczym asymilowaniu ujęć wcześniejszych wielkich mistrzów (Michał Anioł, della Porta, Giambologna). Wizerunek ciała Chrystusa traci tu swe religijne przesłanie i staje się przedmiotem czysto artystycznej manipulacji, której celem jest manierystyczna demonstracja kunsztu i wirtuozerii. /AZ

II.2.3.

Portret cesarza Rudolfa II von Habsburg (1552-1612)

Hans von Aachen – warsztat, 1601

Olej, płótno, 81 × 51 cm. Data w lewym górnym rogu: *A. / 1601*

Sankt Petersburg, Ermitaż, nr inw. ГЭ 10209

(obraz pochodzi z wrocławskiego Ratusza)

Markgraf 1894, s. 6; Stein 1937, s. 132; The State Hermitage 1977, s. 11, nr kat. 2; Nikulin 1987, s. 34, nr kat. 3, il.; Oszczanowski 1999, s. 53-56, il. 19, 22.

Portret ten przez lata był jednym z cenniejszych zabytków przechowywanych we wrocławskim Ratuszu, gdzie zawieszony był wśród podobizn starostów księstwa wrocławskiego i prezydentów Rady w Sali Książęcej (il. II.2.3. /1). W 1945 r. obraz zaginął, pozyskany został z rąk prywatnych do kolekcji Ermitażu i uznawany jest przez obecnego właściciela za dzieło warsztatu Hansa von Aachen. Obraz spełniał w swoim pierwotnym miejscu określone zadania. Pozwalał rajcom stolicy Śląska powoływać się przy określaniu kompetencji swoich urzędów na autorytet monarchy i nadawać w ten sposób swoim decyzjom znamiona legalności przysługującej władzy ustawodawczej i wykonawczej. Podobizna ta była wykorzystywana także dla nadania powagi obradom Rady Miejskiej. Powszechnie uznawanym „prototypem” wizerunku już podstarzałego i schorowanego władcy jest konterfekt cesarza z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu wykonany w pierwszych latach XVII w. przez Hansa von Aachen (il. II.2.3. /2). Podobizna ta, będąca intymnym i realistycznym portretem, w którym artysta skupił swoją uwagę głównie na fizjonomii i psychice modela, stała się wzorcowym typem wizerunku monarchy i urosła do rangi portretu reprezentacyjnego. Obraz z wrocławskiego Ratusza różni się jednak od wiedeńskiego dzieła

Aachena. Oprócz większej impresyjności w oddaniu detalu widać tu nieco inny stan fizjonomii modela. Rudolf II jest tu ukazany jako człowiek nieco młodszy, brak tak charakterystycznych na obrazie wiedeńskim wydatnych zmarszczek pod oczami, nie znajdziemy tu także siwizny na skroniach i brodzie modela. Obraz trafił do wrocławskiego Ratusza zapewne jako prezent. Wiadomo, że podobizny Rudolfa II były rozsyłane przez kancelarię cesarza do znaczących polityków i głów koronowanych oraz do władz ważniejszych miast Rzeszy. Niestety, straty poniesionej przez Ratusz nie jest w stanie powetować ostatnio pozyskany przez Muzeum Miejskie Wrocławia portret cesarza Rudolfa II (il. II.2.3. /3). Mimo że podobizna ta zdradza wiele typowych cech, tak charakterystycznych dla licznych kopii oryginału wiedeńskiego, to możemy ją datować na 1 ćw. XVII w. /PO

II.2.3. /1 Hans von Aachen – warsztat, Portret cesarza Rudolfa II von Habsburg, 1601, olej, płótno, do 1945 r. Ratusz we Wrocławiu; fot. Rudolfa Jaguscha z pocz. lat 40. XX w. ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, Oddziału Zbiorów Graficznych, nr inw. fot. 7375.

II.2.3. /2 Hans von Aachen, Portret cesarza Rudolfa II von Habsburg, pocz. XVII w., olej, płótno, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inw. 6438; fot. wg Jacoby 2000, il. kol. 18.

II.2.3. /3 Malarz anonimowy, Portret cesarza Rudolfa II von Habsburg, 1 ćw. XVII w., olej, płótno. Wrocław, Muzeum Miejskie Wrocławia.

II.2.4.

Koronacja Najświętszej Marii Panny

Matthäus Gundelach – przypisywany, 1607

Olej, płótno, 180 × 120 cm. Niegdyś na odwrociu napis o okolicznościach i zakresie fundacji: *IN NOMINE SANCTISSIMAE TRINITATIS AD GLORIAM DEI et MATRIS VIRGIN: MARIE IN Visegrad Vener: hanc Imagine cum Altari, cum perpetui lumine ad honorem B.V., in argentea lampade, fundatione, cum Para mentis Sericis ... mappis ... etc. atque hanc Capellam ita depingi et in ... AND: HANNEWALDT Cæs: Rod: II. Consil. Secret. et ANNA MARIA ERSTENBERGIA (ipsa precipue) Conjuges an. 1607 In Vigilia Nativit. D.N.I.C. altari [?] est hæc imago imposita. O Mater gratiæ Mater Misericordiæ MARIA per Sanctissimum Filium tuum Salvatorem nostrum, succurre illis in omnibus necessitatibus, retributione in spiritualem et corporalem largissimam impetra ... ad æternam beatitudinem, Salutis omnem Autorem Natum tuum, continuo ... exoras et ipsi filius devote hic omnibus devotionem ... et exaudire fac gloriosissima et O Domina mea Sanctissima pro tui servuli inutilis Materni Decani Visegrad. et mei se inperpetuu [?] clementissime memento. IHS MRA JMS*

Praga-Wyszehrad, kościół pw. św. Piotr i św. Pawła. Ekert 1884, s. 272; Kořán 2001, s. 230-233, il. 10-15; Oszczanowski 2004A, s. 6, il. 3.



II.2.3.



II.2.3. /1



II.2.3. /2



II.2.3. /3



Ołtarz – umieszczony w odnowionej w 1607 r. kaplicy kościoła wyszehradzkiego – wraz z omawianym obrazem, świecznikami, paramentami i wieczną lampką, był fundacją Andreasa von Hanniwaldt (1560-po1622) z Bolesławca oraz jego żony Anny Marii (†1608), córki cesarskiego radcy Andreasa von Erstenberger (†1592). To właśnie swojemu teściowi Andreas zawdzięczał błyskotliwą karierę – w 1590 r. został sekretarzem Niemieckiej Ekspedycji. Wspólne doświadczenia pozwoliły mu po śmierci Erstenbergera przejąć jego obowiązki i „integraliter und ohne abthailung” władac Kancelarią Rzeszy. Od 1593 r. czynny był jako sekretarz Tajnej Rady Cesarstwa. Po raz pierwszy w bliskim otoczeniu Rudolfa II spotykamy go – już z tytułem radcy i dworskiego sekretarza Rzeszy – w 1594 r. na obradach parlamentu Rzeszy w Regensburgu. Jest on wtedy głównym przedstawicielem i propagatorem polityki cesarskiej. Hanniwaldt z czasem pozyskał ogromny wpływ na Rudolfa II. Obdarzony pełnym jego zaufaniem i dostępem, uznawany był przez otoczenie za człowieka, pod którego to dyktando kreowana była polityka wewnętrzna i zagraniczna cesarstwa. Andreasa stać było na to, aby zwrócić ok. 1607 r. wyszehradzkiemu kościołowi otrzymaną od cesarza słynną *Deszczową Madonnę* z ok. 1360 r. (il. II.2.4. /1), wystawić tu okazały ołtarz dla tego kultowego obrazu oraz „dopełnić” go specjalnie zamówionym malowidłem z przedstawieniem – jakże typowym dla neofickiego konwertyty – *Koronacji NMPanny*. Ślązak jako bywalec salonów cesarskich często kontaktował się z praską bohemą artystyczną – wśród nich byli także Hans von Aachen i Joseph Heintz St. To także dzięki swojej niekwestionowanej pozycji Andreas mógł pomóc swojemu bratu Adamowi w pozyskaniu dla podwrocławskiej Żórawiny arcydzieła sztuki rudolfińskiej – *Chrztu Chrystusa* Sprangera i grupy *Biczowania Chrystusa* Adriaena de Vries (por. nr kat. II.2.2. – jako *Chrystus przy kolumnie*). Zapewne także dla ołtarza wyszehradzkiego zamówił malowidło u renomowanego artysty. Propozycja I. Kořána, aby uznać za niego Gundelacha, wydaje się o tyle uzasadniona, że obraz wykazuje pewne podobieństwa do dzieł tego artysty (il. II.2.4. /2). Dotyczy to zwłaszcza fizjonomii ukazanych tu postaci, ich smukłych proporcji oraz kolorystyki. /PO

II.2.4. /1 Anonimowy malarz czeski, Deszczowa Madonna, ok. 1360, olej, deska, Praga-Wyszehrad, kościół pw. św. Piotra i św. Pawła; fot. wg pocztówki Karmelitánské nakladatelství Kostelní Vydří 1998 pro Královskou kolegiální kapitulou sv. Petra a Pavla na Vyšehradě.

II.2.4. /2 Prawdopodobnie Matthäus Gundelach, Zmartwychwstanie Chrystusa – fragment anonimowego epitafium, ok. 1610, olej, deska, Praga-Břevnov, klasztor Benedyktynów.



II.2.4. /1

II.2.5.

Stygmatyzacja św. Franciszka z Asyżu

Anonimowy malarz praski, 1607

Olej, płótno, 146 × 257 cm. W górnej partii obrazu: *DEVS MEVS ET OMNIA*.

Praga-Wyszehrad, kościół pw. św. Piotr i św. Pawła Ruffer 1861, s. 271; Kořán 2001, s. 232-234, il. 10-15; Oszczanowski 2004A, s. 5, il. 2.

Obraz ufundowany został w 1607 r. przez pochodzącego ze Śląska, a czynnego zawodowo na dworze rudolfińskim w pierwszej dekadzie XVII w. sekretarza niemieckiej kancelarii i cesarskiego tajnego radcę Gottfrieda Hertela von Leutersdorff. Był on dobroczyńcą świątyni wyszehradzkiej, przekazywał na jej „ozdobę” stosowne donacje i sfinansował budowę jednego z „domków” dla straży usytuowanych przy kościele. Działo się to w czasach (9 II 1607-1610), gdy dziekanem wyszehradzkiej kapituły kolegiackiej był – pełniący również obowiązki kapełana na dworze cesarza Rudolfa II – wrocławski kanonik Maternus Gniessen von Kobach (†1611). Przypisanie tego dzieła przez I. Kořána czołowym malarzom dworu cesarskiego Hansowi von Aachen i Roelandtowi Savery’emu było wyrazem uznania walorów formalnych obrazu, jego „odkrytej” za sprawą ostatniej konserwacji wykwińskiej – czytelnej zwłaszcza w partii pejzażu – kolorystyki oraz dość intrygującej relacji pomiędzy malowidłem a jego domniemanym wzorem graficznym. Mógł nią być odbity w Monachium miedzioryt autorstwa Raphaela I Sadelera (il. II.2.5. /1), którym Niderlandczyk zapewne przypomniał wcześniejszą kreację rysunkową Frederico Barocciego z ok. 1575 r. Jednak ze względu na to, iż na obrazie wyszehradzkim – w porównaniu z ryciną – malarz uzupełnił przedstawienie o rozbudowaną partię nieba, a u dołu o fragment ziemi, to możliwa jest – zdaniem I. Kořána – także relacja odwrotna. To Sadeler



II.2.4. /2



II.2.5. /1



II.2.5. /2



II.2.5.

w swej rycinie mógł powtórzyć – a przy tym zmienić dla potrzeb dzieła graficznego kształt – kompozycję, którą wcześniej dane mu było podziwiać w kościele wyszehradzkim. Przypomnienie tej hipotezy jest o tyle istotne, iż zleceńodawca dzieła oraz dziekan wyszehradzkiej kapituły kolegiackiej rekrutowali się z kręgu bliskiego samu władcy i posiadali stosunkowo łatwy dostęp do artystów cesarskich. Na marginesie można jeszcze dodać, że wspomniany w kontekście prezentowanego obrazu syn protestanckiego nauczyciela w Strzegomiu, konwertyta i późniejszy wrocławski kanonik, a w Pradze dziekan wyszehradzkiej kapituły kolegiackiej i kapelan cesarza – Maternus Gniessen von Kobach nie był jedynym przedstawicielem tej rodziny żyjącym w Pradze. Towarzyszył mu tu jego brat Melchior, który został cesarskim radcą oraz kanclerzem joannitów czeskich (*Advokat des Dt. Johann-Hierosolym-Ordens sowie Kanzler des Ordenspriorats in Böhmen*). W kościele P. Marii pod řetězem na konci mostu na Malej Stranie (tj. w obecnej świątyni Kawalerów Maltańskich) zachowała się płyta nagrobna upamiętniająca pochowanych tu małżonków Gniessen von Kobach z 1617 r. (il. II.2.5. /2). /PO

II.2.5. /1 *Raphael I Sadeler*, Stygmatyzacja św. Franciszka z Asyżu, *miedzioryt; fot. wg Kořán 2001, il. 53 na s. 234.*

II.2.5. /2 Płyta nagrobna cesarskiego radcy i kanclerza joannitów Melchiora Gniessen von Kobach i jego żony, 1617, marmur, Praga, kościół P. Marii pod řetězem na konci mostu na Malej Stranie.

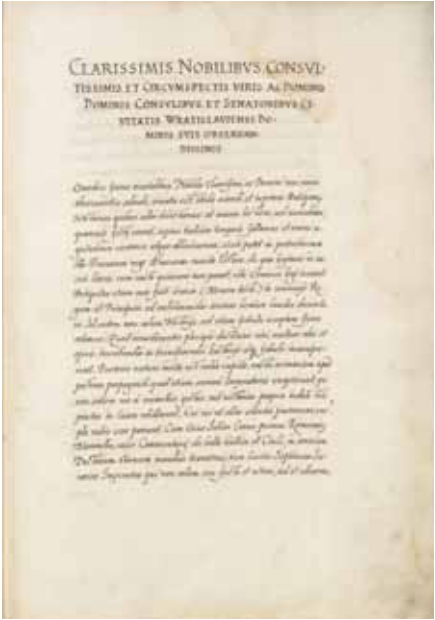
II.2.6.

Cztery impresy cesarza Rudolfa II von Habsburg (1552-1612)

Zamieszczone w: *SIMBOLA ROMANORVM IMPERATORVM. OCCIDENTIS ET ORIENTIS, REGVMQVE HISPANiarum, Galliarum, Anglorum, Scottorum, Lusitaniorum, utriusque Siciliae, Hieruselimitarum, Hungarorum, Bohemorum, Polonorum, Daniarum, Sueuorum, Nauarriorum, Austriarum, Burgundiorum etc. Nec non Principum Electorum, Archiducum, Magnorum Ducum, Ducum, Principum, Marchionum Germaniae et totius Italiae Per Octavium de Strada Mantuanum Sac[r]ae C[esare]ae M[aiesta]tii Nobilem Aulicum Ciuem Romanum et Antiquarium*, fol. 12.

Ottavio Strada, ok. 1600

Ilustracje: dwubarwny rysunek piórkiem; kodeks papierowy, 120 kart; oprawa półskórzana z 2 poł. XIX w., blok złożony, 325 × 225 mm (rękopis: 330 × 244 × 40 mm). U góry: .9. / *Rudolphus II. Romanor. Imp. Rex Germ. / Hungariae, Bohemiae, Dalmatiae etc.*; w pierwszej impresie: SIC . AD . ASTRA; w drugiej impresie: ADIVTORIVM . DOMINI . SIT IMMICIIS . TIMOR; poniżej: *Rudolphus II. Romanorum Imp. Rex Germ. / Hungariae, Bohemiae, Dalmatiae etc.*; w trzeciej



II.2.6. /1

impresie: *A . DOMINO . REGNV . VENIT IMPERIQVE . POTESTAS*; w czwartej impresie: *SALVTI . PUBLICAE*.

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. R 502a.

van der Boom 1988, s. 21; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 102, nr kat. 358;

Oszczanowski 2003A, s. 288.

Rękopis został odnotowany w księgozbiorze biblioteki przy kościele pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu już w katalogu z 1601 r. Po 1945 r., wraz z całym dobytkiem Biblioteki Miejskiej, trafił do wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej. Manuskrypt jest zbiorem emblematów władców: cesarzy, królów, książąt etc. Otwiera go dwustronicowa dedykacja dla rady miejskiej Wrocławia (il. II.2.6. /1), na kolejnych stu stronach znajdują się, rozmieszczone po cztery na stronie impresy, obejmujące przedstawienia graficzne i towarzyszące im dewizy (il. II.2.6. /2), a na ostatnich 16 stronach umieszczono alfabetyczny indeks przedstawień. Wrocławski egzemplarz jest jednym z 33 zachowanych, rękopiśmiennych wersji *Symbolorum*, które udało się zidentyfikować van der Boom. Ottavio Strada wykonywał je dla europejskich władców i dla senatów takich miast, jak Norymberga czy Wenecja. Obecność Wrocławia wśród odbiorców dzieła świadczy więc o wysokiej randze i wielkich ambicjach miasta w tym okresie. Poszczególne wersje książki różniły się od siebie objętością (zawierały od 200 do 1000 impres – egzemplarz wrocławski z ok. 400 impresami nie należy więc ani do najbogatszych, ani do najskromniejszych), doбором przedstawień, uzależnionym od preferencji politycznych nabywcy (protestancka rada miejska Wrocławia zakupiła egzemplarz pomijający impresy papieży), oraz tytułem dostosowanym do zawartości i od-



II.2.6.



II.2.6. /2



II.2.7.

zwierciedlającym hierarchię układu impres. Okrągły lub owalny kształt przedstawień i ich kompozycja nawiązują do antycznych tradycji numizmatycznych. Impresom nie towarzyszyły żadne objaśnienia ani komentarze, co mogło wynikać z faktu, że rękopisy były przedmiotami kolekcjonerskimi i powstawały z myślą o bibliotekach i *Kunstkammerach*. Istniały także edycje drukowane *Symbolorum*. Niemal w tym samym czasie, kiedy powstał wrocławski egzemplarz manuskryptu, J. Typotius wydał w Pradze zbiór impres Strady ze sztychami Aegidiusa II Sadelera: *Symbola Diuina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum. Tomus primus*, Pragæ 1600 (por. nr kat. II.5.27.). /JolG

II.2.6. /1 Ottavio Strada, dedykacja z ok. 1600 r. dla miasta Wrocławia zamieszczona w: *Symbola Romanorum Imperatorum*, fol. 2r. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. R 502a.
II.2.6. /2 Ottavio Strada, Cztery impresy dla cesarza Maksymiliana II i Rudolfa II, rysunek piórkiem z ok. 1600 r. zamieszczony w: *Symbola Romanorum Imperatorum*, fol. 11r. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. R 502a.

II.2.7.

Portret pastora i superintendenta księstwa oleśnickiego Melchiora Eccarda (1555-1616)

Zamieszczony w: Andreas Günther, *Christliche Leich- und Ehrenpredigt bey dem Begraebniß des Weyland, Ehrwürdigen, Achtbarn und Hochgelehrten Herrn Melchior Eccardi ...*, Olsnæ, Typis Bössemesserianis M. D. CXVI.
Isaak Major, 1616
Miedzioryt, 159 × 105 mm (karta: 174 × 137 mm).
Sygnatura u dołu, po prawej: *Isaac Major sculp.*;
w owalu portretowym: *MELCHIOR ECCARDVS THEOLOGVS PASTOR OLSNENSIS. EIVSDEMQ. DVCATVS SUPERINTENDENS.*, w czterech narożach dewiza pastora: *SCIO / CVI / CRE- / DIDI*, nad portretem: *Natus Chemnicij Mesnie. 18 8bris A° 1555. † Olsnæ / Siles. 20. Jan. 1616 A° æt. 61 Ministerij 31.*; pod portretem: *Melchior Eccardus vir hic est vis plura? reuolue / Scripta viri et mentem noueris atq. fidem. / I.K.*
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 544767
Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 66, nr kat. 188, il.

Rycinę znaleźć możemy również na verso karty wydanego w tym samym roku druku zawierającego zbiór utworów pogrzebowych, epicediów i epitafiów, którymi uczczono pamięć Eccarda (*Manes Eccardini. Laudationes Funebres, Epicedia, Epitaphia, Pietati & Memoræ Excelentiß. Theologi Melch. Eccardi Chemn. ...*, Olsnæ M. D. CXVI). Podobiznie popiersiowej pastora towarzyszą jedynie dosadne

słowa rektora gimnazjum oleśnickiego Johnnesa Keppichiusa (*To jest Melchior Eccard. Chcesz więcej? Czytaj pisma męża, a rozum poznasz i sumienność*) oraz dewiza życiowa samego Eccarda (*Wiem, komu zawierzylem*). Ten luterkański doktryner, autor *Agendy, to jest Porządku kościoła ewangelickiego w księstwie oleśnickim* (1593), poniósł niemałe zasługi dla oleśnickiego szkolnictwa oraz tutejszej, słynnej biblioteki łańcuchowej. Kronikarze odnotowali powszechny żal, jaki wywołała śmierć duchownego. W kondukcie pogrzebowym, obok licznych zacnych gości, widać było także „siwą, smutną i opuszczoną głowę Ojca Ojczyzny – księcia oleśnicko-ziębickiego Karol II Podiebrada“, który uchodził za wielkiego przyjaciela swojego nadwornego kaznodziei. To być może związki tego ostatniego ze stolicą cesarstwa sprawiły, że zlecenie wykonania podobizny Eccarda trafiło do rąk artysty czynnego w kręgu rudofińskim. W tym nietypowym dla twórczości Majora dziele widoczne są pewne wpływy jego niderlandzkich nauczycieli, wybitnego portrecisty Aegidiusa II Sadelera oraz Roelandta Savery’ego, przejawiające się przede wszystkim w staranności wykonania i precyzji ryty. Jednak samo ujęcie modelu razi pewną powierzchownością, dostrzec można także uchybienia w poprawności prezentacji poszczególnych fragmentów ciała pastora (np. rąk). I nie może to też dziwić – Major specjalizował się w malowaniu różnego rodzaju widoków pejzażowych i architektonicznych. Sławę przyniosły mu miedzioryty o tematyce batalistycznej prezentujące wydarzenia z tzw. *długiej wojny tureckiej* w latach 1591-1606. Jeżeli nie liczyć jednego rysunku Majora z okresu praskiego z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu (*Szyfz* 1615 r, nr inw. TPNr 1415), to można uznać podobiznę Eccarda za wyjątkową próbkę talentu tego sadelerowskiego ucznia w zbiorach polskich. /PO

II.2.8.

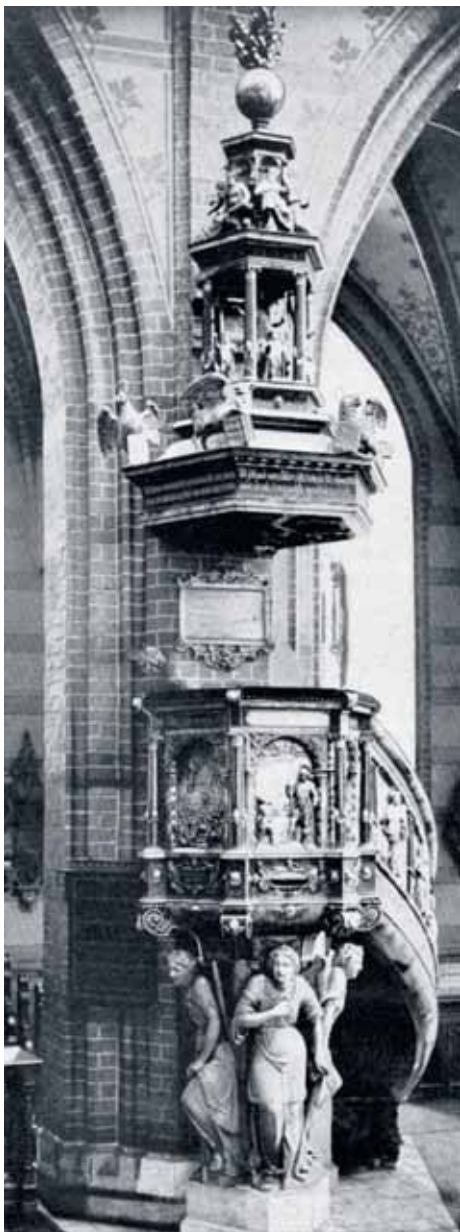
Figura apostoła św. Tomasza

Fragment rzeźbiarskiej dekoracji parapetu schodów (na drugim, wydzielonym pilastrami, połu od bramki) ambony kościoła pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, zniszczonej w 1945 r. Friedrich Gross St., 1579/1580
Rzeźba półpełna, alabaster ze Lwowa, 59 × 29 × 14 cm
Wrocław, parafia rzymskokatolicka kościoła pw. św. Elżbiety (kancelaria).
Burgemeister – Grundmann 1933, t. 2, s. 52-53, il. 31 (o całej ambonie); Bimler 1934, s. 88; Zlat 1967, s. 237-238, il. 201; Pokora 1982, s. 266-273, il. 137-144; Harasimowicz 1986, s. 83, 90, 95, 97, 99, il. 62; Oszczanowski 1994, s. 134 (o rzeźbie św. Tomasza).

Ten fragment – jednej z najwartościowszych w skali europejskiej – luterkańskiej ambony z lat 1579/1581 z kościoła pw. św. Marii Magdaleny (il. II.2.8. /1



II.2.8.



II.2.8. /1



II.2.8. /2



II.2.8. /3



II.2.8. /4

i II.2.8. /2) może stać się pretekstem do zastanowienia się nad rolą i znaczeniem jej autora w dziejach renesansowej rzeźby czeskiej. Friedrich Gross St. urodził się w miejscowości Most, tu spędził swoją młodość i zdobył wykształcenie w zawodzie kamieniarza u swojego ojca, architekta i rzeźbiarza Jacoba Grossa St. (†1578) z Sohra koło Freibergu (il. II.2.8. /3). To właśnie Jacob, po kilkunastu latach owocnej pracy w Moście (gdzie czynny był m.in. przy budowie ratusza i kościoła dziekańskiego), przeniósł się jako pierwszy w 1553 r. do Wrocławia i był tu czynny początkowo jako mistrz budowlany, a następnie jako architekt miejski (1554-1578). Jego syn nie towarzyszył mu w tej przeprowadzce, gdyż w latach 50. XVI w. zdobywał rzeźbiarskie wykształcenie w drezdeńskim warsztacie swojego wuja Hansa II Walthera (1526-1586). Być może jednak dane było ojcu jeszcze raz spotkać się z synem w Moście, zanim to wraz z przyjazdem Friedricha Grossa do Wrocławia w 1569 r. wspólnie już zamieszkali w stolicy Śląska. Wiadomo bowiem, że w 1560 r. Jacob Gross odbył podróż do rodzinnej miejscowości swojego syna w celu złożenia wyjaśnień w sporze rozstrzyganym przed tutejszą radą miejską. W tym czasie trwały już prace nad najcenniejszym obiektem renesansowym w tutejszym kościele dziekańskim – wykonanej z piaskowca i alabastru chrzcielnicy (1560-1565) (il. II.2.8. /4). Za autorów tego wyjątkowego dzieła uznaje się wspomnianego już Hansa II Walthera, skoligaconego z nim a urodzonego we Wrocławiu Christopha II Walthera (1534-1584) i wreszcie siostrzeńca Walthera – Friedricha Grossa St. Ten ostatni miał być jakoby współwykonawcą alabastrowych reliefów zdobiące czaszę chrzcielnicy. Kwestią otwartą musi pozostać pytanie, ile łączy rzeźby chrzcielnicy z prezentowaną figurą magdaleńskiego Apostoła? Tak samo warto przypomnieć, iż minie jeszcze kilka długich lat, zanim Friedrich Gross St. osiadł na stałe we Wrocławiu. Zanim to jednak nastąpi, będzie doskonalił swoje umiejętności. Być może terenem jego trwającej prawie dekadę aktywności pozostały Czechy. /PO

II.2.8. /1 Friedrich Gross St., Ambona kościoła pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, 1579-1581, rzeźba, piaskowiec, marmur, alabaster, stan w 1933 r.; fot. wg Burgemeister – Grundmann 1933, Bd. 2, il. 31.

II.2.8. /2 Friedrich Gross St., Ambona kościoła pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu – fragment dekoracji parapetu schodów, 1579-1580, rzeźba, alabaster, stan w 1933 r.; fot. wg zdjęcia z archiwum autora.

II.2.8. /3 Klucz archiwolty z podobizną Jacoba Grossa St. z Ratusza w Moście (zburzonego w 1882 r.). Most, Okresni muzeum.

II.2.8. /4 Hans II Walther, Christoph II Walther i Friedrich Gross St. – przypisywana, Chrzcielnica – fragment: Pokłon Trzech Króli, 1560-1565, rzeźba, alabaster, Most, kościół dziekański.

3. ARTYŚCI - PO NAUKĘ I ODDZIAŁYWANIE

II.3.1.

Alegoria Cnoty (Virtus)

Jacob Walther, 1600

Rysunek piórkiem, lawowany szarością,
253 × 191 mm. Sygnatura u dołu, po lewej:
Jacob Walther Pict: / Breslaw: Act. Ao / 1600.

U góry, w wieńcu laurowym: *Virtus*; w prawym rogu: *S'impara Virtù che d'arta bella / Che solla morta p[u]o privarde / quella*; ponad berłem: *In Med.[io] Virt:[us] Consis:[tit];* u dołu, na cokole obelisku: *Aeter[na] Memo[ria]*
Drezno, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, nr inw. C 1968-315
Schade 1969, s. 108, nr kat. 129, il.; Geissler 1979, Bd. 2, s. 151; Geissler 1987, s. 71, il.;
Oszczanowski 1991, s. 285; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 71, nr kat. 204, il.

Prezentacyjny rysunek Walthera posiada charakterystyczny dla prac środowiska praskiego walor intelektualnej wypowiedzi artysty, który w tym dziele zaprezentował swój pogląd na rolę *Sztuki* umieszczonej w kontekście bliskiej mu humanistycznej, neostoickiej idei *Cnoty* (*Virtus*). Zgodnie z obowiązującym wówczas w rudolfińskiej Pradze przekonaniem możliwości osiągnięcia *Cnoty* dawała działalność intelektualna, w tym także – za taką właśnie postrzegana – aktywność artystyczna. Koncepcja *Virtus* znalazła szczególną wykładnię w utworach Erazma, Vivesa, Coornherta, Lipsiusa i w konsekwencji doprowadziła do ścisłej zależności pojęć *Virtus* i *Sapientia*/*Ars*. Ta ostatnia urosła do rangi kategorii etycznej. Oddziaływanie emblematycznych dzieł rudolfińskich historiografów (Sambucusa, Typotiusa, Jacopa i Ottavia Strady) pozwoliło w efekcie na wykreowanie plastycznej egemplifikacji tego abstrakcyjnego pojęcia – powstała słynna rudolfińska *Künstlerallegorie*. Wykonana według wzoru Hansa von Aachen i Georga (Jorisa) Hoefnagela przez Aegidiusa II Sadelera *Hermathena* stała się swoistym symbolem. Wyobrażenie hybrydowego bóstwa składającego się z ciała oraz przymiotów Merkurego i Ateny było pochwałą *Oratorskiej Sprawności* tego pierwszego i *Wiedzy* tej drugiej. Zjednanie *Eloquentii* i *Prudentii* sprawiło, że one nawzajem się nie tylko uzupełniały, ale także wzmacniały. Rysunek Walthera zapewne by nie powstał, gdyby nie wcześniejsza podróż artysty do Włoch i jego pobyt w Pradze, gdzie w 1595 r. malarstwo zaliczone zostało przez cesarza do sztuk wyzwolonych. Przywołany na omawianym rysunku charakterystyczny typ kobiecej urody, tak wyróżniający kreacje rudolfińskie, pojawiał się we wszystkich dziełach Walthera (il. II.3.1. /1 i II.3.1. /2). Nieprzypadkowo więc H. Geissler określił

malarza wrocławskiego mianem jednego z bardziej interesujących artystów Europy Środkowo-wschodniej końca XVI w. Na tę godność w pełni zasługuje – najpierw świadomie tworzył w duchu „reminiscencji” znanych z autopsji dzieł Hansa von Aachen, a w swoim ostatnim okresie twórczości nawiązał do wyrafinowanej stylistyki Sprangera. /PO

II.3.1. /1 Jacob Walther, Diana pod jabłonią, ok. 1600, rysunek piórkiem, Wiedeń, Graphische Sammlung Albertina, nr inw. 26013; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 206, il.
II.3.1. /2 Jacob Walther, Studia aktu kobiecego, 1593, rysunek piórkiem, Drezno, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, nr inw. C 1961-27; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 207, il.

II.3.2.

Polowanie na Malarstwo

Jacob Walther, 1598

Rysunek piórkiem i pędzlem, w tonacji brązu na kredowym podkładzie, 139 × 188 mm. Sygnatura: *Jacob Walther / Mahler in / Breslaw ao 98*; dopisek: *Tra gli Amici mi guarda Idio. / Che da nimici, me guardero. / ben io.*

Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. Hz. 4935, Kapsel 566a
Schade 1969, s. 108, nr kat. 128; Geissler 1979, s. 151, nr kat. O 7.

Jeden z członków wybitnej rodziny Waltherów, artystów działających w Dreźnie i na Śląsku, odbył podróż do Włoch, a z końcem XVI w. działał krótko w południowych Niemczech, skąd przejął lekki styl rysunku południowoniemieckiego manieryzmu. Poświadczony jest także jego związek z rudolfińskim dworem. Wczesne rysunki Jacoba Walthera odznaczają się także pewną elegancją. *Polowanie na Malarstwo* jest typowym przykładem rysunku do pamiętnika, tzw. sztambucha. W końcu XVI i w XVII w. sztambuchy czy *alba amicorum* były modnym i stosunkowo powszechnym zjawiskiem. Ich właściciele pozyskiwali do nich drobne dzieła różnych rysowników, niekiedy oryginalne, w większości jednak kopie innych znanych rysunków. Był to specyficzny ówczesnie modny prąd w sztuce rysowania. Rysunkom często towarzyszyły cytaty wyjaśniające ich symboliczne znaczenie. Dojrzałemu i wdzięcznemu manierystycznemu rysunkowi Walthera towarzyszy cytat chwálący przyjaźń, która (skrywająca w sobie Boga) chroni przed nieprzyjaciółmi. Przedstawienie leżącej Muzy w powabnej kobiecej postaci i myśliwego tuż za nią, nasuwa także inne znaczenia: jedną skrzydlatą ręką – do tego jeszcze przebitą strzałą – unosi w górę figurę personifikującą *Sztukę*, w czym pomagają jej skrzydełka Merkurego u pięt. W emblematkach literackich skrzydełka miewa często personifikacja



II.3.1.



II.3.1. /1



II.3.1. /2



II.3.2.

Niespełnionej Miłości, którą zwykle jakiś ciężar stale wiąże z ziemią. Dotyczy to także symbolu *Nauki*, gdzie w przeciwieństwie oskrzydłonej ręki jest ciężki kamień, który wzlatujące w górę uskrzydłone myśli wiąże niestety w realnym świecie. U Walthera *Sztuka* wprowadza wleciała, lecz jest ranna w rękę, a pies przy jej nogach lada chwila ją doścignie i pochwyti. W kontekście emblematycznych atrybutów wydaje się, że paleta w drugiej ręce, rzemiosło malarza, jest owym ciężkim kamieniem, który ciągnie z powrotem do ziemi, do rzeczywistości. H. Geissler zaznacza, że być może jest to ironiczne spojrzenie artysty na siebie samego. /AV



II.3.3. /1



II.3.3. /2

II.3.3.

Merkury i Atena jako obrońcy Malarstwa

Jacob Walther – przypisywany, ok. 1600
Rysunek piórkim, lawowany szarością, najwyższe partie uwydatnione białym kolorem, 285 × 211 mm.
Lipsk, Graphische Sammlung, Museum der bildenden Künste, nr inw. NI 9817
DaCosta Kaufmann 1982, s. 127-128, il. 7;
Tylicki 2001, s. 187, przyp. 11; Tylicki 2005, s. 133, przyp. 67.

Od początku zainteresowania tym rysunkiem jego związki z dziełami szkoły rudolfskiej nie budziły na ogół wątpliwości. K. Oberhuber i T. DaCosta Kaufmann gotowi byli widzieć w nim kopię niezachowanej kreacji Sprangera z lat 90. XVI w., zaś H. Geissler po pewnym wahaniu pierwszy zgłosił Walthera, jako jego domniemanego twórcę. Dziś tę opinię podzielają także sami właściciele tej wybornej, mającej w pełni ukończoną postać, realizacji rysunkowej. Tę *Federkunststücke* można postrzegać jako jedną z najwartościowszych kreacji dokumentującej zmianę statusu sztuk pięknych w naszej części Europy i awansu malarstwa do grona *Artes Liberales*. Wspólny wysiłek artystów zgromadzonych na dworze Rudolfa II zaowocował tym, iż na mocy cesarskiego listu majestatycznego od 1595 r. malarstwo nie było już traktowane jako rzemiosło, ale jako *Wolna Sztuka Malarska (Malkunst)*. Na rysunku Walthera Atena zasłania swoim ciałem kobietą personifikację *Malarstwa* i przegania jej wrogów. Wśród nich jest także, scharakteryzowane za sprawą „węzowych” włosów, uosobienie Furii. Oreżem Bogini Mądrości jest miecz i tarcza, na której widać godło praskiego cechu malarskiego „nobilizowanego” przez cesarza. Tego rodzaju *Alegorie Sztuki* i prezentacje jej awansu znajdziemy w dorobku niejednego artysty praskiego. Dowodem na to mogą tu być: rycina Jana Mullera według Sprangera z 1592 r., gdzie polecany Atenie przez Merkurego młody adept malarstwa koronowany jest przez boginię wieńcem laurowym (il. II.3.3. /1); rysunek Hansa von Aachen ze sceną ukazującą Atenę prowadzącą *Malarstwo przed oblicze Apollina i Muz* (Moravská galerie w Brnie); czy też wykonany na podstawie wzoru tego samego malarza sztych Aegidiusa II Sadelera z przedstawieniem *Ateny wprowadzającej Malarstwo do grona siedmiu Sztuk Wyzwolonych* (il. II.3.3. /2). Autorami takich ostentacyjnych deklaracji są także uczniowie mistrzów rudolfskich oraz mniej lub bardziej utalentowani ich naśladowcy. Dlatego *Alegorie Malarstwa*, w których Atena ukazana jest jako opiekunka *Sztuki*, znajdziemy wśród prac np. Heringa (Kunstmuseum w Bazylei), czy też Wiskemanna (Kunsthalle w Bremie). W tym kontekście ciekawostką może być też przedstawienie Ateny z godłem cechu malarskiego, jakie pojawiło się wraz z dedykacją z 1595 r. autorstwa praskiego malarza Wenceslause w sztambuchu bawiaącego wówczas w stolicy cesarstwa wrocławskiego złotnika Hansa Stricha St. Potwierdzeniem trwałości tych wyjątkowych aspiracji malarstwa na Śląsku jest chronologicznie późne, ale w pełni utrzymane w klimacie sprzed półwiecza przedstawienie Ateny jako patronki Malarstwa na rysunku wrocławskiego malarza Jacoba Lindnitsa z 1650 r. (il. II.3.3. /3). /PO

II.3.3. /1 Jan Muller wg Bartholomäusa Sprangera, Merkury polecający Atenie młodego adepta Malarstwa, 1628, medzioryt; fot. wg DaCosta Kaufmann 1982, il. 5 na s. 126.
II.3.3. /2 Aegidius II Sadeler wg Hansa von Aachen,



II.3.3.



II.3.2. /3



II.3.4.

Atena wprowadzająca Malarstwo do grona siedmiu Sztuk Wyzwolonych, *miedzioryt*; fot. wg *Pragum 1600 Essen 1988*, il. na s. 430.

II.3.3. /3 Jacob Lindnitz, Atena jako patronka Malarstwa, 1650, rysunek piórkim; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 310, il.

II.3.4.

Mojżesz i wywyższenie Węża Miedzianego

Peter Schmidt z Lichtenbergu, 1610

Piórko, czarny tusz, lawowanie w tonie szarym i jasnobrazowym, papier, 299 × 189 mm.

Sygnatura przy dolnej krawędzi, po lewej piórem: monogram wiązany *PS 1610*; przy dolnej krawędzi, na środku sucha, okrągła pieczęć kolekcji Kabruna (Lugt, Supplement, nr 1630 c), obok po lewej, piórem liczba: 1292; na verso u góry: *Zu Ehrn und Ewiger gedechtnuß hab ich dieses herein / gemacht meiner in besten dabei zu gedenken. / geschen in Dantzickh den 19 Martii 1610 / petter Schmid von Lichtenberckh a m ppia*; u dołu, po lewej: *Bartholomeus Strobell geschriben ihn / Dandtzig den 14 September*; u dołu, po prawej: *Hieronijmus Degen in Danz / den 14 Septem., 1618*; pośrodku: *G. B. G. H.*

Gdańsk, Muzeum Narodowe, nr inw. MNG/SD/504/R. Z kolekcji Jacoba Kabruna (1759-1814), w 1814 r. przekazanej Radzie Miasta Gdańska; od 1872 r. w Stadtmuseum (od 1948 r. Muzeum Pomorskie, od 1972 r. Muzeum Narodowe) w Gdańsku.

Block-Duisburg 1861, s. 169, nr kat. 8161; Geissler 1979, Bd. 2, s. 155-156, nr kat. O11, il.; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 86-87, nr kat. 286, il.; Tylicki 2000, t. 1, s. 21-22, 257, Aneks II na s. 403.

Schmidt będąc w Gdańsku w 1610 r., o czym informuje nas jego wpis na verso rysunku, musiał zapoznać się w Dworze Artusa ze sławnym wówczas



II.3.4. /2

dziełem *Sąd Ostateczny* z 1603 r. Antona Möllera, odznaczającym się między innymi niezwykłą dynamiką skłębionych postaci, wypełniających całą powierzchnię płótna. Obraz ten mógł stać się źródłem inspiracji dla artysty do stworzenia równie ekspresyjnej w wyrazie kompozycji, w której miałby on sposobność zaprezentowania swoich umiejętności rysowniczych. Takie możliwości stwarzał mu temat *Wywyższenie Węża Miedzianego* (Lb 21, 7-9), jeden z najbardziej popularnych scen sztuki protestanckiej, który obrał artysta dla rysunku, przeznaczonego na prezent. Gdański rysunek jest jedną z najwcześniejszych jego prac, dlatego też, jak zauważył H. Geissler, w zróżnicowaniu motywów ruchów postaci niepowiązanych ze sobą, można jego zadaniem, dopatrywać się zapożyczeń. Można też dopatrzeć się inspiracji innymi dziełami. Półleżąca postać z wyciągniętymi rękami, po prawej, i dwie leżące nad nią, przypominają w piętrzących się leżących figurach postaci personifikujące *Wyrzut sumienia*, *Zawiść* i *Oszczercstwo*, znajdujące się po lewej stronie na gdańskim *Sądzie Ostatecznym* (podobieństwo jest bardziej widoczne, gdy porównamy rysunek z *modellem* do tego obrazu z 1595 r.). Kobieta z wyciągniętą ręką po lewej, na pierwszym planie, w typie i upozowaniu przypomina postacie kobiece Hansa von Aachen, natomiast siedzące na środku w niezwyklej spokoju trzy postacie, kojarzą się z dwoma Muzami na rycinie Goltziusa *Sąd Midasa*, z 1590 r. (il. II.3.4. /1). Rysunek wykonany jest zróżnicowaną kreską – od mocnej, precyzyjnie określającej formę, modelowaną silnym lawowaniem w partii dolnej rysunku, po sumaryczną kreskę, z dość pobieżnym lawowaniem w partii górnej, co daje dobry obraz umiejętności rysowniczych artysty. Masywne i przesadnie zaokrąglone postacie, zdaniem H. Geisslera, bliskie są Möllerowi. Wskazuje on na rysunek *Ukrzyżowanie z parą adorantów* z 1605 r. (il. II.3.4. /2). W tych muskularnych, krągłych ciałach, upatrywać jednak należy wpływu postaci z *Sądu Ostatecznego* tego mistrza, a szczególnie z jego *modella* do tego obrazu. Na verso rysunku znajdują się dwa wpisy artystów ze Śląska, Bartholomäusa Strobla Mł. i Hieronymusa Degena, które J. Tylicki tłumaczy w ten sposób, że prawdopodobnie po ośmiu latach rysunek był u tej samej osoby, której był ofiarowany i do której, obu artystów odwiedzających Gdańsk w 1618 r., skierował sam Schmidt. Oglądając dzieło dopisali się oni do dedykacji z 1610 r. Skrót *G.B.G.H.* zdaniem tego samego badacza, napisany ręką Strobla, oznaczać może: *Gott Bereite (Bescheere) Gute Hoffnung* lub *Gott Behüte Gute Hoffnung*. /GZ

II.3.4. /1 Hendrick Goltzius, Sąd Midasa, 1590, *miedzioryt*; fot. wg zdjęcia z kolekcji prywatnej
II.3.4. /2 Anton Möller St., Ukrzyżowanie z parą adorantów, 1605, rysunek piórkim i tuszem; gwasz lawowany, Berlin, Staatliche Museen – Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, nr inw. KdZ 4935; fot. wg Tylicki 2005, nr kat. VIII s 73, il.

II.3.5.

Scena dysputy (Kazanie św. Pawła?)

Peter Schmidt z Lichtenbergu, 17 VIII 1608

Rysunek piórkiem, lawowany szarością, najwyższe partie uwydatnione białym kolorem, 195 × 166 mm. Sygnatura po prawej, u góry: *Dis habe petter Schmidt von / Lichtenbergk meinen gūten / göner und bekanden und / mehrerer Freund pfar Mwilly / heraus gezeichnet in / Eill. den 17 Augusto / 1608.*

Sankt Petersburg, Ermitaż, nr inw. 15 653

Geissler 1979, s. 155; Geissler 1988, s. 71;

Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 12, 117, il. IV.

Jest to najmniej znany (obok *Męczeństwa św. Wawrzyńca* z 1612 r. w Stadtmuseum w Budziszynie oraz *Biczowania Chrystusa* z 1615 r. wystawionego w 1977 r. na aukcji przez Karl & Faber w Monachium), a przede wszystkim najwcześniejszy rysunek Schmidta. W tym prezentacyjnym dziele intryguje pewna zagadkowość tematu. Niewątpliwie główna *persona dramatis* to mężczyzna po prawej stronie kompozycji – orator ze stygmatem świętości w postaci aureoli, który dzierży w jednej ręce księgę, a drugą unosi ku górze. To wokół niego skupiło się grono żywo zainteresowanych słuchaczy scharakteryzowanych jako dojrzały mężczyźni. W tle zwraca uwagę okazałe okno z maswerkami. Motyw ten zgodny jest nie tylko z panującą wówczas postgotycką fascynacją, ale – być może – ma służyć określeniu lokalizacji wydarzenia. Niewykluczone, że wraz z typem powłóczystych szat, w które odziani są bohaterowie, ma zaświadczać o tym, iż jest to historia z *Dziejów Apostolskich* rozgrywająca się na Bliskim Wschodzie. Stąd propozycja określenia sceny mianem *Kazania św. Pawła* wydaje się warta rozważenia, tym bardziej, iż rysunek dedykowany jest osobie duchownej – enigmatycznemu proboszczowi M. Willy’emu. Charakterystycznym dla Schmidta motywem okazuje się być ukazanie na pierwszym planie postaci odwróconej tyłem do widza i usadowionej w dość wyszukanej pozie. Tego typu wygięcie ciała, zwłaszcza partii pleców, stanie się znakiem rozpoznawczym dzieł artysty. Podobne, dość nienaturalne pozy przyjmują liczni bohaterowie jego rysunków – np. *Pokutujący św. Hieronim* w 1618 r. (il. II.3.5. /1) czy też *Św. Jan Chrzciiciel głoszący kazanie na puszczy* ok. 1620 r. (il. II.3.5. /2). Motyw odwróconej postaci, często też ukazanej fragmentarycznie, może być świadomym nawiązaniem albo do manierystycznych pomysłów znanych Ślązakom z twórczości Sprangera (np. epitafium Nicolausa Muellera w Pradze) czy też Hansa von Aachen (*Dysputa Rozumu i Pożądania* w kolekcji prywatnej), albo też pomyslowym „rozwinięciem” przedstawień ciała zawartych na kartach weneckiego wzornika z 1608 r. autorstwa Odoardo Fialettiego. Na Śląsku sugestywność tego motywu, wraz z towarzyszącym mu nieraz wydłużeniem proporcji ciała, potwierdzają także późniejsze kreacje Duquesne’a i Strobla. /PO

II.3.5. /1 *Peter Schmidt z Lichtenbergu*, Pokutujący św. Hieronim, 1618, rysunek piórkiem, Amsterdam, kolekcja prof. J.Q. van Regteren Altena; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 288, il.

II.3.5. /2 *Peter Schmidt z Lichtenbergu*, Kazanie św. Jana Chrzciela, ok. 1620, rysunek piórkiem, Paryż, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, nr inw. 18.921; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 289, il.

II.3.6.

Ofiara Abrahama

Peter Schmidt z Lichtenbergu – przypisywany, 1615

Rysunek piórkiem (atrament) na szkicu czerwoną kredką, lawowanie czerwono-brunatne, 378 × 286 mm. Sygnatura u dołu, pośrodku: *PS.[ligatura] am dag Abraham / 1615.*

Kopenhaga, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, nr inw. TU Mag. 17. arh. I, 41

Geissler 1988, s. 71, przyp. 9, il. 6; Oszczanowski 1991, s. 285; Oszczanowski – Gromadzki, s. 87, nr kat. 287, il.

Rysunek przypisany został Schmidtowi przez Geisslera. Jego datacja pozwala uznać go za dzieło powstałe już we Wrocławiu, gdzie dwa lata wcześniej malarz uzyskał tytuł mistrzowski. W przeciwieństwie do innych artystów wrocławskich Schmidt wydaje się być twórcą oddającym się bez reszty malarstwu religijnemu. Brak w jego dorobku typowych dla Walthera czy Heidenreicha przedstawień alegorycznych o bogatej w wątki neostoickie treści humanistycznej. Okazuje się, że ta konsekwencja malarza w wyborze zakresu tematycznego dzieł przyniosła skutek w postaci zaszczytnego miana pierwszego malarza stolicy Śląska. W 1619 r. jest on określany jako *Stadtmaler*. Jak widać, konserwatywni zleceniodawcy woleli korzystać z usług artysty kontynuującego tradycję malarstwa cechowego. Stąd też Schmidt mógł zaspokoić we Wrocławiu ambicje zarówno protestanckich mieszczan, jak i katolickich duchownych. Dla jednych i drugich malował obrazy epitafijne i okazałe polichromie. Podejmował się nawet tak mało ambitnych prac, jak wykonanie nowej polichromii średniowiecznej figury kamiennej (np. *Pietá* z kościoła NMP na Piasku we Wrocławiu w 1616 r.), ale prawie jednocześnie realizował najbardziej prestiżowe zlecenia na dekorację malarską głównych świątyń miasta (np. w kościołach NMP na Piasku w 1614 r. i w Bernardyńskim w 1619 r.). Ten wywodzący się z Frankonii artysta musiał dobrze poznać sztukę manierystyczną północnej Europy. Okazję ku temu z pewnością mógł mu dać także kilkuletni pobyt w Gdańsku, gdzie ok. 1600 r. przebywali znakomici jej reprezentanci. Jednak u Schmidta dostrzegalna jest również zależność od artystów praskich (np. Josepha Heintza St.).



II.3.4. /1



II.3.5.



II.3.5. /1



II.3.5. /2



II.3.6.



II.3.7.

Wyróżnia jego kreację przede wszystkim skłonność do ekspresji, która to wyraża się m.in. w deformacji kształtów ciała ludzkiego. W rysunku kopenhaskim widoczny sangwinowy szkic pozwala prześledzić proces jego powstania. Najpierw narysowane zostały nagie figury, których zarysy uległy wielu zmianom zanim zostały wykończone i odziane draperiami. /PO

II.3.7.

Jezus jako chłopiec

David Heidenreich z Freibergu, 1629

Rysunek piórkiem i pędzlem w czerniach i szarościach, rozjaśniony bielą na stonowanym papierze, 424 × 320 mm. Sygnatura: *DHeidenreich F / Ao 1629 den 30 / Decembris / In Breslaw*; napisy (na górze): *Gottes Jugling / Geschenk / dran.... / Bey Dag unndt Nacht i ... Mich in Acht(?)*; na ramie medalionu: *Also hat Gott die Weltt GeLibet Das Er Seinem Eingebornen Sohn: Gab, Auf das Alle Die an Ihn bleiben nicht Verloren Werthen, Sondern Das Ewige Leben Haben. Johann 3 (= J 3,16)*; na dole: *Verbum Domini*.

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 462 A (31.29). Zakupiony w 1931 r. ze zbiorów Aloisa Kroha.

Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 85-86, nr kat. 281.

David Heidenreich był jednym z najbardziej interesujących rysowników północnoniemieckich tworzących ok. 1600 r. Działął, podobnie jak Jacob Walther, początkowo na dworze drezdeńskim, a potem osiedlił się na Śląsku. W jego życiorysie brak jednak podróży dalej na południe, do Włoch czy też pobytu w Monachium. Heidenreich jako rysownik w takim razie nie wchłonął wyrafinowania i lekkości włoskiej maniery. Nie wyraża zmysłowego wdzięku, widocznego na przykład u Walthera, co można wytłumaczyć także jego protestanckim wyznaniem. Niemniej jednak w morfologii i stylizacji należy do przedstawicieli międzynarodowego nurtu manieryzmu. W widoczny sposób przejawia się u niego wpływ Bartholomäusa Sprangera. W opawskiej pracy jednak te rudolfskie wpływy nie są zbyt widoczne; rysunek jest datowany na 1629 r., kiedy te już przebrzmiewały. Znaczenie symboliki tematu w końcu zepchnęło elementy stylu w cień. Dla Heidenreicha jako rysownika układ reprezentowany tym rysunkiem nie jest całkiem typowy. Właściwe dla niego są zdecydowane i wyraźne pociągnięcia piórkiem, figury z przesadnymi rysami i stylizacją ciała, kreślone szeroką stopą pióra. Ikonograficzny temat pochodzi z protestanckiego środowiska kulturowego. P. Oszczanowski, który ostatnio opublikował rysunek, zwrócił uwagę na związek z protestancką książką *Carmen heroicum in natalem Domini Nostri Iesu Christi*, która wyszła we Wrocławiu w 1583 r.; na jej karcie tytułowej również przedstawiona jest postać Chrystusa jako chłopca

(Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 85-86, nr kat. 281). Tak starannie opracowany rysunek mógł także stanowić wzór do sporządzenia grafiki, ale raczej było to dzieło samodzielne, prawdopodobnie powstałe na zamówienie jakiegoś zleceniodawcy z Wrocławia. Skomplikowana budowa dzieła zasługuje na uwagę: artysta otrzymał zlecenie objaśnienia obrazu tekstem, podkreślił księgę – Słowo Boże – a obraz małego Jezusa z symbolami miłości i męki umieścił w oddzielnym medalionie. Mamy tu do czynienia z rozwiniętą ikonografią luterańską opartą na słowie. Związek księgi – Słowa Bożego i obrazu Syna Bożego z symbolami miłości i cierpienia w samodzielnej ramie owiniętej w różaniec zasługuje na gruntowniejszą analizę ikonograficzną. /AV

II.3.8.

Herkules zwyciężający Występki i Przywary (Awaritię, Discordię, Invidię i Ignorancję)

David Heidenreich z Freibergu, 1601

Rysunek piórkiem, lawowany szarozieloną farbą, 341 × 281 mm. Sygnatura u dołu po prawej:

David Heidenreich 1601

Sankt Petersburg, Ermitaż, nr inw. 3852

Schade 1967, s. 31; Geissler 1979, t. 2, s. 153;

Geissler 1988, s. 71, przyp. 6, il. 4; DaCosta

Kaufmann 1988, s. 139-140, nr kat. I.16;

Oszczanowski 2001A, s. 177-179.

Prezentowanym rysunkiem Heidenreich dał dowód obecności w Pradze ok. 1600 r. i to w najbliższym otoczeniu artystów dworskich. Praca ta jest kopią niezachowanego obrazu z ok. 1598 r. Hansa von Aachen (wg inwentarza praskiej *Kunstkammer* z 1621 r. opisany jako: *Hercules dominiert über die Vntugenden von Hans von Acha*), znanego za pośrednictwem jego rysunku ze zbiorów Uniwersytetu w Getyndze (il. II.3.8 /1). Hans von Aachen z tematem tym zmierzył się już jednak wcześniej – podobna kompozycja wzbogaciła jego dedykację zamieszczoną w jednym ze sztambuchów (1592) (il. II.3.8 /2). O tym z kolei, że jego kreacja zdobyła niemałe uznanie, świadczą liczne kopie i wariacje, np. anonimowy rysunek z Kunstmuseum w Düsseldorfie, czy też szkic Ch. Jamnitzera w sztambuchu H. Rottenhammera w berlińskiej Kunstbibliothek (il. II.3.8 /3). Kompozycja sceny oparta jest na schemacie trójkąta, który tworzą skłębione postacie leżące u dołu, Herkules z uniesioną maczugą, a u góry wyłaniająca się z chmury Fama i Atena nagradzająca Herosa wieńcem laurowym. W tle widać ponownie Herkulesa w towarzystwie bóstw (Marsa? i Ateny) oraz siedzące w pobliżu trzy postacie kobiece, które prawdopodobnie można identyfikować jako personifikacje *Sztuk*. Przedstawienie związane jest niewątpliwie z ikonografią Rudolfa II, którego chętnie utożsamiano z Herkulesem, w tym wypadku ukazany jako obrońca i protektor *Sztuk* (*Herkules – Musagetes*). Rysunek

Heidenreicha mimo tak dużej czytelności w nim Aachenowskiego wzorca jest też doskonałym przykładem erudycyjnej kontaminacji trzech różnych sztychów – przedstawienie Muz pojawiających się w tle mogło zostać przejęte z grafiki Sadelera (1592) według rysunku Aachena *Atena wprowadzająca Malarstwo do grona Sztuk Wyzwolonych*; dla grupy trzech postaci – *Herkulesa prowadzonego do Świątyni Nieśmiertelnej Sławy przez Marsa i Atenę* – wzorem był przedstawiający właśnie te postaci sztych Jana Mullera według Sprangera (ok. 1590), a dla antycznych spoliów widocznych po lewej stronie rysownik Heidenreich znalazł inspirację na miedziorycie Jana Mullera według Sprangera zatytułowanym *Apoteoza Sztuk Pięknych* (1597). /PO

II.3.8. /1 Hans von Aachen, Herkules zwyciężający Występki i Przywary, rysunek, *Getynga, Kunsthistorisches Seminar der Universität, Kunstsammlung*; fot. wg Wille 1965, nr kat. 1, il. 1.

II.3.8. /2 Hans von Aachen, Herkules zwyciężający Występki i Przywary, 1592, rysunek i wpis w anonimowym sztambuchu; fot. wg zdjęcia z archiwum autora.

II.3.8. /3 Christoph Jamnitzer, Herkules zwyciężający Występki i Przywary, sprzed 1592, rysunek w sztambuchu Hansa Rottenhammera, Berlin, *Kunstabibliothek, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, nr inv. HdZ 4824; fot. wg Geissler 1979, Bd. 1, nr kat. E 14, il.



II.3.8. /1



II.3.8. /2



II.3.8.

II.3.9.

Wenus z Amorem

Rysunek zamieszczony w sztambuchu Jacoba Petzkego, fol. 317

Michael Duquesne, Wrocław, 6 VI 1615

Rysunek piórkiem na papierze, modelowany brunatną farbą, w partiach świateł złote i srebrne (szczerniałe) szrafowanie, 180 × 150 mm (sztambuch z oprawą: 195 × 178 × 55 mm); kodeks papierowy, kk. 279 (paginowany 1-365, liczne ss. puste), dalej 96 kk. nlb., oprawa nowa, półskórzana. Sygnatura u góry: *Dieses schreib Ich Michael Duquesne von der [Ol]se, Meinem / gutten freinde Jacob Pentzken, Mein[er] Jn besten / Zuge dencken geschehen [Zu] breßlau / den, 6 Junius / Anno, / 1615* Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. Akc. 1969/145. Z kolekcji sztambuchów Stadtbibliothek Breslau, dawna sygn. Stb. 79; po 1945 r. w zbiorach wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej; konserwowany w 1994 r. (nowa oprawa).

Volger 1880, s. 467; Hintze 1903, s. 67, nr kat. 508; Masner 1907, s. 148; Oszczanowski 1991, s. 287, il. 3; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 86, nr kat. 284, il.

Rysunek znajduje się w sztambuchu wrocławskiego mieszczanina i kupca Jacoba Petzkego, zawierającym obecnie 45 wpisów, pochodzących z lat



II.3.8. /3



II.3.9.



II.3.9. /1



II.3.9. /2



II.3.9. /3

1613-1621 i zdobionych gmerkami, a często również przedstawieniami o charakterze emblematycznym i mitologicznym (il. II.3.9. /1 i II.3.9. /2), z których większość wykonał tzw. *Mistrz Sztambucha* Jacoba Petzkego. Dla jednych badaczy artysta ten może być tożsamy z Andreasem Hemplem (1581-1627), dla innych – z Peterem Schmidtem z Lichtenbergu (1583-1625). Przedstawienie *Wenus* z *Amorem* towarzyszy własnemu wpisowi Michaela Duquesne, który według K. Masnera (1907, s. 148) w *Quartal Crucis* 1615 r., a więc wtedy, kiedy powstał jego wpis w sztambuchu Petzkego, został mistrzem cechu malarzy we Wrocławiu. Zwraca uwagę ciekawa kolorystyka tego dzieła. Mimo, że jej część uległa wyraźnemu utlenieniu, to odcienie jasnego brązu i liczne srebrne bliki mogą sugerować świadome nawiązanie przez twórcę do kolorystyki rzeźby z brązu. Kompozycja sceny, ukazującej Wenus w półpostaci, przygarniającą prawym ramieniem Amora, a w uniesionej, lewej dłoni trzymającą płonące serce, jest wzorowana na miedziorycie Jana Saenredama (1565-1607) z ok. 1596 r., pochodzącym z rytowanej przezeń według rysunków Hendricka Goltziusa (1558-1617) serii trzech bogiń (*Wenus, Ateny i Junony*) (il. II.3.9. /3). Rysunki służące za wzór do tych grafik, wśród nich także przedstawienie *Wenus* z *Amorem*, znajdują się obecnie w Düsseldorfie (kolekcja Lamberta Krahe). Towarzysząca rysunkowi inskrypcja została wpisana w górnej części strony, a pod kończącą ją datą umieszczono mały herb malarzy. Jest on identyczny z herbem umieszczonym w liście majestatycznym Rudolfa II z 27 IV 1595 r., w którym cesarz potwierdził dawne przepisy cechowe praskich malarzy oraz wyniósł malarstwo do rzędu *Siedmiu Sztuk Wyzwolonych*. Nobilitacji tej towarzyszyła zamiana pojawiającej się do tej pory w klejnocie herbu postaci murzynka na podobiznę Ateny. /JolG i PO

II.3.9. /1 *Mistrz Sztambucha* Jacoba Petzkego, Alegoria losu ludzkiego w sztambuchu Jacoba Petzkego, s. 206-207 (fol. 103v-104r), 1618, miniatura i wpis, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. Akc. 1969/145; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 321, il. II.3.9. /2 *Mistrz Sztambucha* Jacoba Petzkego, Piram i Tyzbe w sztambuchu Jacoba Petzkego, s. 181, 1619, miniatura i wpis, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. Akc. 1969/145; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 323, il. II.3.9. /3 Jan Saenredam wg Hendricka Goltziusa, *Wenus* z *Amorem*, 1596, miedzioryt; fot. wg The Illustrated Bartsch, t. 3 (cz. 2), nr 66 (242).

II.3.10. Scena biesiadna przy stole

Zamieszczona w *Szkiecowniku Złotnika* Wrocławskiego, fol. 28v.

Anonimowy rysownik wrocławski(?) wg Hansa



II.3.10.

von Aachen, 12 VII 1618
Piórko na papierze, lawowany błękitną farbą;
kodeks papierowy, kk. 57 + 3 luźne różnego
formatu (foliowane: I, 1-18, 23-60, 3 nlb. luźne);
oprawa tekturowa z pergaminowym grzbietem,
oklejona wzorzystym papierem z ok. 1700,
145 × 197 mm (format karty: 305 × 200 mm;
wolumin z oprawą: 311 × 205 × 26 mm). W górnej
partii: *Durch Wein Seitenspiel vnd / Jungfreulein /
Kombt manch Gesell vmb / all das sein*; u dołu data:
1618 12 Julij.

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział
Rękopisów, sygn. IV F 23n (rękopis z kolekcji
Michaela Josepha Fibigera, mistrza zakonu
Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą we Wrocławiu
(1696-1712). Kolejnym właścicielem był dr
Christian Hellwig, a po jego zgonie, w wyniku
rozporządzenia biskupa Schaffgotscha kodeks
wraz z całym księgozbiorem Hellwiga, trafił do
biblioteki Augustianów na Piasku. Po kasacie
klasztoru (1810) trafił do zbiorów Biblioteki
Uniwersyteckiej we Wrocławiu)
Oszczanowski – Gromadzki 2005, s. 89,
nr kat. 298, il.; Oszczanowski 2002A, s. 123;
Oszczanowski 2002B, s. 54-57.

W *Szkicowniku* znajduje się 161 rysunków, głównie
projektów dzieł złotniczych, szkiców motywów or-
namentalnych i scen figuralnych, będących zapew-
ne rodzajem notatek ikonograficznych. Większość
z nich została wykonana przez właściciela szkicow-
nika, wrocławskiego złotnika, najprawdopodobniej
Caspara Pfistera (1571-1635). Oprócz nich wklejono
też karty z rysunkami, które można przypisać
innym autorom. Należy do nich znakomite przed-
stawienie *Apollina z Marsjaszem* (il. II.3.10 /1), przy-
pisywane Bartholomäusowi Sprangerowi, a także
prace nawiązujące do dzieł tego malarza (np. przed-
stawienia św. Elżbiety i św. Marcina) (il. II.3.10 /2a
i II.3.10 /2b). Można domniemywać, że zawarte tu
przedstawienie Lota z córkami to z kolei dzieło wro-
cławskiego malarza Jacoba Walthera (il. II.3.10 /4),
który zdobywał doświadczenie zawodowe w rudol-
fińskiej Pradze. Prezentowana scena biesiadna (fol.
28v), ukazująca mężczyznę z pucharem wina
w towarzystwie lutnistki, została wykonana przez
anonimowego wrocławskiego rysownika, wyraźnie
zafascynowanego sztuką praską. Bezpośredniego
artystycznego wzorca dla tego, dość nieporadnego
technicznie rysunku, można się doszukiwać w uka-
zującym taką samą scenę, świetnym studium rysun-
kowym Hansa von Aachen, datowanym na okres
przed 1585 r. (prywatna kolekcja w Niemczech). Jest
to jedno z wielu dzieł, w których Aachen obdarzył
bohatera przedstawienia własną twarzą, a jego
wymowa stanowi dyskretną pochwałę miłości
i mądrości, które potrafią zwyciężyć ludzką słabość.
Wrocławski rysownik, powtarzając czasem bardzo
dokładnie niektóre elementy tej kompozycji – układ
fałd sukni kobiety, ułożenie jej dłoni, gesty męż-
czyzny, kształt przedmiotów stojących na stole –
zmienił jednak dydaktyczne przesłanie sceny.



II.3.10. /1



II.3.10. /2a



II.3.10. /2b

W jego redakcji stała się ona dość konwencjonal-
nym ostrzeżeniem, że wino, kobiety i gry prowadzą
do utraty zdrowia i majątku. /JolG

II.3.10. /1 Prawdopodobnie Bartholomäus Spranger,
Apollo i Marsjasz, ok. 1600, rysunek, zamieszczony
w *Szkicowniku* Złotnika Wrocławskiego, fol. 42r,
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział
Rękopisów, sygn. IV F 23n; fot. wg Oszczanowski –
Gromadzki 1995, nr kat. 267, il.

II.3.10. /2a – 2b Anonimowy rysownik wrocławski,
Św. Elżbieta (wg ryciny Jacoba II de Gheyn na
podstawie obrazu pracowni Bartholomäusa Sprangera
z galerii klasztoru Premonstratensów na Strahovie
w Pradze) oraz św. Marcin (wg ryciny Zachariasa
Dolendo na podstawie rysunku Bartholomäusa
Sprangera ze zbiorów Rijksmuseum w Amsterdamie),
1606, rysunki zamieszczone w *Szkicowniku*
Złotnika Wrocławskiego, fol. 59r i 60r, Wrocław,
Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów,
sygn. IV F 23n.

II.3.10. /3 Bartholomäus Spranger – pracownia,
Św. Elżbieta, olej, płótno, ok. 1600, Galeria klasztoru
Premonstratensów na Strachovie w Pradze.

II.3.10. /4 Prawdopodobnie Jacob Walther,
Lot z córkami, rysunek z ok. 1600 r. zamieszczony
w *Szkicowniku* Złotnika Wrocławskiego, fol. 54v,
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział
Rękopisów, sygn. IV F 23n; fot. wg Oszczanowski –
Gromadzki 1995, nr kat. 211, il.

II.3.11.

Portret króla polskiego Zygmunta III Wazy (1566-1632)

Martin Kober, 30 IV 1591

Olej, blacha miedziana, 18,9 × 14,8 cm. Sygnatura
na odwrociu: *MARTINVS KÖBER RO: KEI: MAL:
/ VNDERTHENIGSTER BEFREITER / VON
BRESLAV, VORFERTIGET / ZV VARSCHAV.
DEN 30 APRIL*; na portrecie po prawej u góry:



II.3.10. /3



II.3.10. /4



II.3.11.



II.3.12.



II.3.11. /1



II.3.11. /2



II.3.11. /3

SIGIS. III / REX POLONIE / ET SVETIE / ANNO ETATIS 25.

Kraków, Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki, nr dep. 1444 (depozyt Zakładu Narodowego im. Ossolińskich – Muzeum XX Lubomirskich we Wrocławiu)
Luchs 1863, s. 34; Batowski 1927, s. 60; *Sztuka dworu Wazów w Polsce* 1976, s. 44, nr kat. 19, il. kol. I; Radojewski 1976, s. 35-36, nr kat. 37; Houszka 1984, s. 11, nr kat. 2; Petrus 1986, s. 35.

Obraz uważany jest za studium przygotowawcze do znacznie bardziej okazałego konterfektu władcy w ujęciu do kolan, który to Kober namalował zapewne jeszcze w 1591 r. lub wkrótce potem (il. II.3.11. /1). Prawdopodobnie zbliżoną wersję podobizny Zygmunta III, jak w zbiorach Ossolińskich, posiadał w przeszłości także Wrocław – w katalogu malarstwa Gallerii Obrazów w Domu Stanów (*Ständhaus*) wymieniony jest w 1863 r. portret (*Sigismund D. G. Rex Poloniae*) pochodzący z barokowej kolekcji Albrechta von Saebisch i Ernsta Wilhelma von Hubrig (*Katalog der Bilder-Galerie* 1863, s. 38, nr kat. 671). Inne redakcje oraz kopie portretu ossolińskiego i wiedeńskiego jeszcze dziś znaleźć można w licznych zbiorach muzealnych, np. w Hannoverze i Konopiście, czy też w Muzeach Narodowych Krakowa i Warszawy. We Wrocławiu ten typ podobizny władcy polskiego spopularyzował Georg Hayer St. – autor ryciny z lat 1591-1594 (il. II.3.11. /2). Królewskie portrety Kobera dowodzą świetnego opanowania techniki malarskiej oraz zagadnień warsztatowych. Potwierdzają też jego doświadczenia zawodowe zdobyte podczas pobytów w Pradze i w Grazu. Tam zapoznał się z formułą reprezentacyjnego wizerunku monarszego o cechach wytwornej elegancji i znamionach precyzyjnego modelunku, którą to przeniósł na grunt polski. Stąd jego liczne podobizny Batorego, Anny Jagiellonki (il. II.3.11. /3) i Zygmunta III Wazy uważane są powszechnie za najlepsze portrety polskie doby renesansu. Jego osiągnięcia w tym zakresie (np. konterfekty Stefana Batorego) legły u podstaw jednego z najoryginalniejszych zjawisk w nowożytnej sztuce polskiej – portretu sarmackiego. /PO

II.3.11. /1 Martin Kober, Portret króla Zygmunta III Wazy (1566-1632), 1591-1592, olej, płótno, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inw. 3302; fot. wg Sztuka dworu Wazów w Polsce 1976, nr kat. 20, il. 6.

II.3.11. /2 Georg Hayer St., Portret króla Zygmunta III Wazy (1566-1632), 1591-1594, miedzioryt, Warszawa, Muzeum Narodowe, Zbiory Graficzne, nr inw. 78011; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 86, il.

II.3.11. /3 Martin Kober, Portret królowej Anny Jagiellonki (1523-1596), przed 1595, olej, płótno, Kraków, Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki, nr inw. 1424; fot. wg Janczyk – Winiewicz – Wolska – Kuczman 2004, il. na s. 133.

II.3.12.

Zmartwychwstanie Chrystusa

Nieokreślony malarz śląski, 2 poł. XVI w.
Tempera, deska, 117,5 × 83 cm. Sygnatura na
napierśniku wąsatego strażnika: *TF*[?] lub *Tf*[?].
Kraków, Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe
Zbiory Sztuki, nr inw. 533. Zakupiony z klasztoru
Jezuitorów przy kościele pw. św. Barbary
w Krakowie.

Kopera 1926, s. 137 i n.; Świerż-Zaleski 1935,
s. 22; Drost 1938, s. 109 i n.; Dobrzeniecki –
Ruszczyćówna – Niesiołowska-Rotherowa 1958,
s. 345; Walicki 1961, s. 341, nr kat. 203; Janczyk –
Winiewicz-Wolska – Kuczman 2004, s. 130-131.

Kopera, datując obraz na 4 dekadę XVI w., dos-
trzegł w nim wpływy niemieckie, niderlandzkie
i włoskie, a w tle rozpoznał budowle Krakowa wi-
dzianego od strony Kleparza, w tym kościoły: Ma-
riacki i pw. św. Barbary. Według Świerża-Zaleskiego
obraz ujawnia wpływy F. Pourbusa St. Drost uznał
malowidło za „swobodne powtórzenie“ epitafium
Conertów z kościoła Mariackiego w Gdańsku, wy-
odrębnił zarazem pierwiastki polskie w wyglądzie
niektórych strażników i w architektonicznym kraj-
obrazie. Walicki, datując dzieło na 2 poł. XVI w.
sądził, iż powstało ono w Krakowie, a monogram
na napierśniku jednego ze strażników, odczytany
jako *TF*, może dotyczyć śląskiego malarza Tobiasza
Fendta. Ta próba atrybucji nie była później kwestio-
nowana, nie została jednak uwzględniona w albu-
mowej prezentacji malarstwa dzieł na Wawelu
(Janczyk – Winiewicz-Wolska – Kuczman 2004,
autor noty K. Kuczman), gdzie obraz jest datowany
na ok. 1580 r. Umieszczenie w tle widoku Krakowa,
wierność ujęcia budowli, świadczy o ich bezpośred-
niej obserwacji przez artystę, a widoczna wśród
strażników postać szlachcica w żupanie, z szablą
u boku, czy wąsatego wojownika z tarczą, wyda-
ją się potwierdzać bliski, choć może okresowy zwią-
zek artysty z polską kulturą. Obraz wykonany dla
krakowskich jezuitów zapewne w podwawelskim
mieście, nie ma odpowiedników w tutejszym
malarstwie 2 poł. XVI w. Wysokie walory arty-
styczne ujawnia w przemyślanej, zwartej, z dyna-
micznymi akcentami kompozycji, w znakomitej
obserwacji i umiejętności oddania szczegółów
uzbrojenia, szat i elementów architektonicznego
pejzażu, jak też w lekko ściszonej, harmonijnym
kolorystyce. Nawiązuje do wzorów nadreńskich (B.
Bruyn), bezpośrednio jednak do manierystycznej
grafiki niderlandzkiej – układ postaci w turbanie
znany jest np. z miedziorytu ze *Zmartwychwstaniem*
J. Collaerta I (zob. K. Krużel, *Katalog Gabinetu Rycin*
PAU w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie,
Kraków 2001, il. 62). Niderlandzki charakter mają
też postacie strażników w antykizujących zbrojach,
natomiast ujęcie trzech Marii wydaje się być wene-
ckim refleksem. Obraz bliski jest malarstwu śląskie-
mu 2 poł. XVI w., w tym twórczości Fendta, co



II.3.13.



II.3.13. /1



II.3.14.

częściowo wynika z nawiązywania do podobnych, niderlandzkich wzorów. W stosunku do malarstwa wymienionego artysty ujawnia zarazem wyraźne różnice – jest bardziej realistyczny w wymowie, precyzyjniejszy w tworzeniu iluzji materii. Retusz konserwatorski w miejscu sygnatury utrudnia możliwość jej jednoznacznego odczytania. Poprzeczna kreska w połowie wysokości litery *T* może oznaczać literę *F*, ale też *f* (*fecit?*), w grę wchodzi też jeszcze inne rozwiązanie. /KK

II.3.13.

Józef przedstawiający faraonowi ojca

Obraz centralny epitafium Andreasa von Naucke (†1567) i jego żony Ludmily z domu von Pfortner (†1584)

Tobias Fendt – przypisywany, 1568(?)
Tempera i olej, deska lipowa, 150 × 124 cm. Na epitafium, w partii predelli, na owalnym kartuszu z ornamentem zawijanego: *Im Jar 1567 den 16. tag Febru. Ist inn / Gott seliglich entschlaffen der Ehrbare Wol- / twice herr Andreas Nauck des Raths all- / hie. Dernach im Jare 1584 den 23. Tag May / ist die Ehrbare Tugendsame fraw Ludmil- / la geborne Pfortnerin seine eheliche hausfraw. / Dehnen unnd Unns allen Gott eine fröliche / aufferstehung am Jüngsten tage verleihe; w części fryzowej: Genesis 47 cap. 7 / Jacob sprach zu Pharaon: Die Zeit meiner Wal- / fahrt ist hundert und dreissig Jare, wenig und böse / ist die Zeit meiner walfahrt unnd langet nicht an / die Zeitt meiner Väter inn / ihrer Wallfahrth. Świdnica, kaplica pw. św. Jadwigi w kościele katedralnym pw. św. Stanisława i św. Wacława Müller – Nickel 1935, s. 230, nr kat. 43, il. 131; Steinborn 1966, s. 48, nr kat. 29, il. 22; Steinborn 1967, s. 45-46, 94-95, nr kat. 31, tabl. 22,1; Hanulanka 1973, s. 82; Oszczanowski 2003B, s. 110, 114-116, il. 7.*

Fendt to niewątpliwie największa indywidualność sztuki śląskiej 3 ćw. XVI w. Mając za sobą okres nauki i doświadczenia zdobyte w środowisku niderlandzkim, prawdopodobnie w pracowni L. Lombarda w Leodium i w kręgu F. Florisa w Antwerpii, Fendt przybył w 1565 r. do Wrocławia. Zanim pojawił się w stolicy Śląska, bawił przez pewien czas we Frankfurcie nad Menem i w Kłodzku. Zapewne także utrzymywał kontakty ze stolicą cesarstwa i wiedeńskimi wydawcami. Jako przedstawiciel dojrzałej, ożywionej duchem klasycyzującego romanizmu, wersji manieryzmu niderlandzkiego stał się artystą, który zbudował solidne podwaliny pod bujny rozwój tutejszego malarstwa w końcu XVI w. Od początku pobytu tutaj był już twórcą w pełni ukształtowanym. Jeszcze przed uzyskaniem tytułu mistrza cechowego w 1566 r. wykonał swoje najwybitniejsze dzieło – obraz z przedstawieniem *Wizji Ezechiela* do epitafium Magdaleny Mettel z domu von Kromayer (il. II.3.13. /1). Zapewne wkrótce potem – jeszcze przed

końcem 1567 r. – malarz pracował nad dwoma obrazami do pomnika Mohrenberga. Następnie prawdopodobnie opuścił miasto. Tym bowiem należy tłumaczyć kolejne fakty z jego życiorysu. Wykonanie przez niego obrazu ze sceną *Wskrzeszenia Łazarza* (w kościele parafialnym w Trzebnicy) zbiegło się w czasie z przyjęciem wrocławskiego prawa miejskiego (19 XII 1569). W dwa lata później był już starszym cechu malarzkiego. Okres pomiędzy momentem uzyskania tytułu mistrza cechowego i tutejszego prawa miejskiego w większości przypada na czas trwania zarazy we Wrocławiu i domniemanej nieobecności artysty w mieście. Można przypuszczać, że wtedy to właśnie Fendt przebywał w Świdnicy i zapewne namalował obraz do epitafium rodziny Naucke. W kompozycji tej sceny widoczne są zarówno analogie z grafikami F. Florisa, jak i podobieństwo sztafazu architektonicznego z kreacjami antwerpskiego malarza J. van Amstel. Ta czytelna otwartość Fendta na nowe trendy w sztuce stała się z pewnością inspiracją także dla jego artystycznych następców. /PO

II.3.13. /1 Tobias Fendt, *Wizja Ezechiela*, obraz centralny epitafium Magdaleny von Mettel z domu von Kromayer z kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu, 1565, olej, deska, Wrocław, Muzeum Narodowe; fot. wg Sztuka Śląska XVI-XIX w. 1993, il. na s. 15.

II.3.14.

Sen Jakuba

Obraz tablicy pamiątkowej Daniela von Rindfleisch (1562-1621) z 1603 r.

Johann Thwenger, 1596

Olej, płótno, obramienie – drewno bukowe, tempera, złocenia, obraz: 67 × 70 cm, obramienie: 180 × 90 cm. Sygnatura u dołu, po lewej: *Johann Thwenger Faciebat Anno 1596 12 April.* Nad obrazem: *Gen: XXVIII / Cap. / Non est hic / aliud nisi Do- / mus DEI et / porta Coeli.*; pod obrazem: *Nobilis & Insignis Vir D[octus] / Daniel Rindfleisch M. D. [medicinae doctor] & Rei- / publice] Vratis[aviensis] Phisicus Ordinari- / us hanc imaginem sui p[er]pe- / tua[m] memoria[m] / ecclesiae huic DD [dat dedicat].*

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. VIII-2251
Steinborn 1967, s. 12, 31, 35, 36, 48, nr kat. 59, tabl. 41; *Józef, syn Jakuba* 1990, s. 23, nr kat. 2, il.; Steinborn 1993, s. 11, 26, 28, przyp. 93, il. 23; Pierzchała 1997, s. 91-92, 93, il. 5; Oszczanowski 2001B, s. 33.

Jedyne pewne dzieło malarskie Johanna Thwengera – kształcącego się m.in. u mistrza Floriania w Pradze przez półtora roku od 1569 r. – wrocławskiego mistrza (1572), starszego cechu (1584), uważanego w swoim czasie za jednego z najwybitniejszych malarzy niemieckich. Obraz wykorzystany wtórnie przez wrocławskiego lekarza miejskiego Daniela von Rindfleisch zw. Bucretius do tablicy

pamiątkowej, umieszczonej w podwrocławskim kościele Świętej Trójcy w Żórawinie. *Sen Jakuba* otrzymał obramienie wykonane zapewne w warsztacie Gerharda Hendrika. Inskrypcja nad obrazem to słowa Jakuba poruszonego senną wizją (Gen. 28,17). Są one w intencji ofiarodawcy na sposób manierystyczny „tym właśnie, ale również“ wyrazem zachwyty dla dekoracji sakralnego wnętrza, realizowanego w stylistyce rudolfińskiej przez patrona kościoła Adama von Hanniwalddt i jego krąg towarzyski (dziewięciu fundatorów 17 obrazów empory z lat 1603-1604 to ślascy arystokracji, szlachta i wrocławski patrycjat). Patrycjusz, humanista, poeta i od 1603 r. miejski medyk Wrocławia temu właśnie wnętrzu – jak głosi dolny napis – za pośrednictwem obrazu pamięć swą powierzył, wyrażając renesansową ufność w zwyciężającą czas moc sztuki. Kompozycja nawiązuje do malowidła z loggi watykańskich (G.F. Penni). Swobodny stosunek do relacji przestrzennych i akcent na pełne natężenie kontrastów oślepiającego, dematerializującego światła, zamkniętego w nocnej wizji ciemnymi obrysami chmur, znajduje we Wrocławiu analogie już w obrazach epitafijnych z lat 80. XVI w. łączonych z tzw. Mistrzem Aniołów. Nieodległe stylistycznie choć artystycznie słabsze są powielające wzory graficzne, żórawińskie malowidła empory, współtworzące wyraz stylistyczny wnętrza – swego rodzaju ślaski hołd dla sztuki Pragi ok. 1600 r. /MP

II.3.15.

Józef witający ojca i braci w Egipcie

Obraz centralny epitafium Josepha von Rindfleisch (†1598) i jego trzech żon: Magdaleny z d. von Mohrenberg (†1567), Magdaleny z d. von Artzat (†1584) i Justyny z d. von Lindner (†1601) Jacob Walther – przypisywany, ok. 1599. Olej, blacha miedziana, 62,7 × 50 cm. Na epitafium, w dolnej partii: *Ann°. 1598. den 8. tag Aprill vorschid in Gott / der Edle Ehreueste und Wolbenampte Herr Joseph / Rindtfleisch, seines alterß 64. Jar: Zuvor aber / A°. 67 Fraw Magdalena Morenbergerin, unnd / A°. 84. Fraw Magdalena Artztin. Nachmals / A°. [brak wypełnienia] Fraw Justina Lindenerin, seine Eheliche / Hausfrawe. / Dehnen Gott / C.[aspar] gnade. R.[auch]; nad obrazem: *Suscipit ut patrem, / IOSEPH, fratresq. benigne: / Sic nos suscipiat Filius ipse Dej. Gen: 46.**

Wrocław, kościół pw. św. Elżbiety, od 1976 r. depozyt w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (nr depozytowy D-836/76/16a). Steinborn 1967, s. 114-115, nr kat. 61, tabl. 42,2; *Józef, syn Jakuba* 1990, s. 49, nr kat. 24 (autorka noty Łucja Wojtasik-Seredyszyn); Steinborn 1993, s. 27, il. 26; Oszczanowski 1998, 139-140, il. 7; *Encyklopedia Wrocławia* 2000, s. 882, il. (autor noty Marek Pierzchała); Benesz 2005, s. 169, 187, il. 5.

Obraz, w którym za temat obrano wydarzenia opisane w biblijnej księdze *Genesis* (Rdz 46, 29), od początku był uznawany za kreację wyjątkową



II.3.15.



II.3.15. /1



II.3.16.

w sztuce śląskiej. Obecność w nim „pierwiastka“ rudolfskiego dostrzeżono dość dawno, a jego twórcę określono mianem malarza *związanego* (szkolonego?) z *Hansem von Aachen* (Steinborn 1988, s. 166) lub co najmniej *ulegającego wpływowi Pragi* (*Sztuka Śląska XVI-XIX w.* 1993, s. 16). Zgłoszenie Walthera jako potencjalnego autora malowidła było nie tylko konsekwencją znajomości jego losów, potwierdzonego pobytu artysty w Pradze i jakże czytelnej w jego rysunkach fascynacji dla sztuki rudolfskiej, ale miało również inne uzasadnienie. Analiza formalna pozwoliła przypisać projekt i wykonanie kamiennej „oprawy“ omawianego obrazu szwagrowi Walthera amsterdamskiemu rzeźbiarzowi Gerhardowi Hendrikowi (ich żony były siostrami i pochodziły z rodziny von Rindfleisch) (il. II.3.15. /1). To właśnie Niderlandczyk w trudnym dla Walthera okresie jego konfliktu z cechem i obowiązującym zakazie pracy zawodowej dał mu schronienie. Malarz w 1599 r. żalił się, że *on potajemnie u swojego szwagra Hendrika mieszka i przez niego potajemnie zaopatrywany zostaje w zlecenia malarskie* (Schultz 1882, s. 166-167). W przypadku tego epitafium ich wspólna praca była zapewne tym łatwiejsza, że obaj artyści mieli okazję zrealizować zamówienie dla członka rodziny. Malarza stać było na to, aby po doświadczeniach zdobytych w Pradze przywołać w swoim dziele schematy struktury architektonicznej tła i elementy pejzażu podziwiane w aachenowskim np. *Tryumfie sprawy cesarskiej w czasie* (Stuttgart, Staatsgalerie). Hendrikowi i Waltherowi dane było co najmniej jeszcze raz współpracować przy podobnej realizacji – powstałym ok. 1600 r. epitafium Friedricha Schmidta von Schmiedefeld. Na bardzo zniszczonym obrazie tego pomnika można jeszcze jednak dostrzec dowody znajomości sztuki włoskiej (np. Tycjana) i dzieł powstałych na dworze Rudolfa II (np. B. Sprangera). Pojawiają się tu identyczne motywy, jak na obrazie epitafium Rindfleisch; są nimi np. malownicze kształty rozwianych pióropuszy na helmach, zbliżony fason kaligi czy też gwałtownie załamujące się szaty. /PO

II.3.15. /1 *Prawdopodobnie Gerhard Hendrik i Jacob Walther, Epitafium rodziny Josepha von Rindfleisch, Wrocław, kościół pw. św. Elżbiety, stan sprzed 1976 r.; fot. wg zdjęcia z archiwum autora.*

II.3.16.

Autoportret malarza

David Heidenreich z Freibergu, ok. 1620
Olej, deska, 90 × 60 cm. Na karcie (odwrociu obrazu?) trzymanej przez malarza wtórna inskrypcja błędnie odtworzona podczas konserwacji: *Auß Lieb der Freyenkunst / und Gott / Zu Lob Legirt Ich vor dem Tod / Fünf Hundert Thaler die der / Schrift / Nur die von Mehler, Tischlern / Seid / Goldschlagern, Ghosern, sonst kein / Kind / zu ehren gedechnus den Ehrenuesten / und Kunstreichenden*

David / Heijdenreiech Bürgerher / und Mahler Eltiijster bey diesem / Löblichen Mittel / Starb Anno 1656 seines Alters Etliche 70. / Jahr Dem Gott gnade Ao 1654 / verehret / In die Fechstüben von E.B.M.B.; u dołu: Renovat 1791 FB, Renovat 1857 K. H., (renovat) 1890 PB[?], Renov. 1972 / M.[arian] Pacyna. Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, nr inw. 1113. Obraz przekazany w 1654 r. (lub w 1659 r.) na mocy testamentu starszego wrocławskiego cechu malarzy Friedricha Reinholda do izby tutejszego cechu malarzy i stolarzy (tu do co najmniej 1882 r.), po 1945 r. w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu. Przemalowania i konserwacje w latach: 1791, 1857, 1890, 1972. Schultz 1882, s. 70; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 14, 114, il. VII; *Encyklopedia Wrocławia* 2000, s. 260 (autor hasła Marek Pierzchała); Oszczanowski 2001A, s. 176-177; Oszczanowski 2001B, s. 58-59, nr kat. II.22, il.

Autoportret Heidenreicha to z wielu powodów dzieło wyjątkowe. Brak dla niego licznych analogii w sztuce śląskiej. Chyba tylko na freskach z 1619 r. Petera Schmidta we wrocławskim kościele Bernardynów ich twórca upamiętnił się z narzędziami pracy (il. II.3.16. /1). Heidenreich uwiecznił się podobnie jak w 1614 r. norymberski malarz Lorenz Strauch (w zbiorach norymberskich), a ujęcie jego twarzy przypomina nieco fizjonomię dwóch postaci, w tym Johanna Keplera, namalowanych przez Aachena (Rychnov nad Kněžnou). Tę emanującą z oblicza Heidenreicha dumę możemy starać się usprawiedliwić. Malarz, jak prawie żaden inny współczesny mu artysta śląski, miał powody do zadowolenia. Po domniemanym okresie nauki w Dreźnie i po – już znacznie bardziej prawdopodobnym – pobycie w Pradze (ok. 1597-1600) został we Wrocławiu najpierw malarskim mistrzem cechowym (1601), a następnie przez blisko 20 lat stał na czele tegoż cechu (od 1615 r.). Przypadło mu w udziale wykonywanie wielu prestiżowych zamówień – epitafiów dla śląskich książąt (księżnej wdowy Anny z Chojnowa) i zapewne także dla wysoko sytuowanych w hierarchii tutejszego kościoła katolickiego kanoników (Ch. Gellhorna i P.J. von Jerin), czy też dekoracji bram tryumfalnych odwiedzających stolicę Śląska władców – Macieja (1611), Ferdynanda (1617) i Fryderyka z Palatynatu (1620). Gdy dodamy do tego jeszcze szczęśliwe pożycie ze swoim dwoma kolejnymi małżonkami (z tych związków narodziło się 11 dzieci) oraz posiadanie największego warsztatu malarskiego w mieście (w sumie wykształcił 14 uczniów), to naszym oczom ma prawo jawić się człowiek tak „spełniony“, jak to widać na prezentowanym obrazie. Jednak największą sławę zawdzięcza artysta pracom rysunkowym. Dziś gotowi jesteśmy mu przypisać kilkadziesiąt rysunków (z tego 10 sygnowanych rozproszonych po muzeach całej Europy (Kozieł 1997; Oszczanowski 2001A). W nich to widać, jak ważną lekcją był dla artysty pobyt w Pradze.

Dowodem na to są liczne kopie i emulacje dzieł rudołfinistów – Aachena (il. II.3.16. /2 i II.3.16. /3), Paulusa van Vianen, czy też Sprangera. /PO

II.3.16. /1 Peter Schmidt z Lichtenbergu, Autoportret malarza, 1619, fragment polichromii, Wrocław, kościół Bernardynów; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, il. V.

II.3.16. /2 David Heidenreich z Freibergu, Sprawiedliwość i Pokój, ok. 1600, rysunek piórkiem, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, nr inw. C 83/3172; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 277, il.

II.3.16. /3 David Heidenreich z Freibergu, Adam i Ewa po wygnaniu z Raju oraz Kain zabijający Abła, 1613, rysunek piórkiem, Dreżno, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 279, il.

II.3.17.

Pokłon pasterzy

Obraz być może pochodzi z epitafium Martina Kolsdorfa (†9 VII 1624) z przedstawieniem *Ad imaginem Nativatis Christi* znajdującego się niegdyś w katedrze wrocławskiej.

Peter Schmidt z Lichtenbergu, 1623

Olej, blacha miedziana, 150 × 100 cm. Sygnatura u dołu, po prawej: *Peter Schmid 1623.*; u góry dwa aniołki z banderolą: *Gloria in excelsis Deo.*

Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne, nr. inw. brak. W 1934 r. obraz zawieszony na płn. ścianie pld. ramienia ambitu (na przeciw kaplicy pw. św. Józefa) katedry pw. św. Jana Chrzciciela i św. Wincentego we Wrocławiu, przed 1945 r. przeniesiony do Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu.

Burgemeister – Grundmann, Bd. I, s. 108 (jako dzieło anonimowego autorstwa z XVIII w.), Hoffmann 1934, s. 40; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 13, 118, il. VI.

Jedyny sygnowany pełnym imieniem i nazwiskiem obraz Schmidta pochodzi z ostatniego okresu jego twórczości. Wykazuje wszystkie te cechy, które odnotowujemy także podczas analizy jego twórczości rysunkowej. Dzieło to staje się ważkim argumentem przemawiającym za tym, aby sygnowane tylko monogramem *PS* prace – do tej pory jedynie przypisywane temu artyście – przyjmować z większą wiarygodnością jako jego dzieła własne. Podobieństwa do obrazów *Odpoczynek św. Rodziny podczas ucieczki do Egiptu* i *Zabójstwo św. Stanisława* z 1613 r. w ołtarzu kościoła w Tyresö (il. II.3.17. /1) oraz *Wizji Ezechiela* (il. II.3.17. /2) z ok. 1621 r. w epitafium G. Gomolckego wydają się być dobrze zauważalne. Kompozycja omawianego malowidła zbudowana została po diagonalach, wyraźne widać w niej przedkładanie walorów malarskich nad graficznymi. Malarz nie ustrzegł się jednak pewnych błędów w wykresie perspektywy oraz w budowie

anatomicznej bohaterów sceny. Ta ostatnia cecha jest – być może – pochodną świadomego „kompli-kowania” układów ich ciała, nienaturalnych i dość wyszukanych, wręcz teatralnych póz. Trudno Schmidtowni udowodnić korzystanie z jakiegoś konkretnego wzorca graficznego, co najwyżej może być mowa o podejmowanych przez niego próbach emulacji. Tego typu samodzielność dotyczy także jego licznych rysunków. To inwencyjne oblicze jego twórczości jawi się jako dość wyjątkowe na tle standardowej na Śląsku praktyki wiernego powielania schematów kompozycyjnych upowszechnionych przez Sadelrów, Saenredama, de Gheyna, Collaerta, Corta czy też Mathama i Wierixów (Steinborn – Oszczanowski 2003). Jest to być może pochodna znajomości przez Schmidta tego rodzaju postawy artystycznej malarzy rudołfińskich. Ostatni wymieniany przy jego nazwisku w literaturze obraz – *Pokłon pasterzy* w kościele Jezuitów w Nysie (il. II.3.17. /3) – właśnie ze względu na to, iż w jego górnej partii dopatrujemy się powtórzenia rytowanej kompozycji J.M. Kagera z 1601 r., w grupie z Marią i aniołem w centrum kompozycji wykorzystania wzorca w postaci grafiki Aegidius II Sadeler według Ch. Schwartza musi już być z większą ostrożnością przypisywany temu artyście. /PO

II.3.17. /1 Peter Schmidt z Lichtenbergu, Odpoczynek św. Rodziny podczas ucieczki do Egiptu, 1613, obraz centralny ołtarza kościoła paraf. w Tyresö (Szwecja); fot. wg zdjęcia z archiwum autora.

II.3.17. /2 Peter Schmidt z Lichtenbergu, Wizja Ezechiela, obraz centralny epitafium Georga Gomolckego (†1620) i jego żony Marthy z domu Schubert († w lub po 1620), ok. 1621 r., pierwotnie w kościele pw. św. Barbary we Wrocławiu, Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. VIII-1092; fot. wg Steinborn 1967, tabl. 49,1.

II.3.17. /3 Prawdopodobnie Peter Schmidt z Lichtenbergu, Pokłon pasterzy, przed 1624, olej, płótno, Nysa, kościół Jezuitów pw. Wniebowzięcia NMP.

II.3.18.

Kamienowanie św. Szczepana

Bartholomäus Strobel Mł., ok. 1620

Olej, blacha miedziana, 58,8 × 46,5 cm. Sygnatura u góry, po prawej: *Barthollomeus / Strobel / In ...*; na odwrocie wyryty herb Lis oraz litery *A-C / P-D*. Poznań, Muzeum Narodowe, nr inw. Mp 208, depozyt Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Ze zbiorów Seweryna Mielżyńskiego w Miłosławiu.

Tomkiewicz 1951, s. 15, 19-20, il. 6; *Malarstwo wielkopolskie* 1952, s. 42, nr kat. 27, il.; Iwanoyko 1957, s. 56-57, 115, nr kat. 1, il.; Walicki – Tomkiewicz – Ryszkiewicz 1971, s. 355, nr kat.106, il.; Benesz 1991, s. 62 i n., il. 6; *Narodziny stolicy* 1996, s. 378, nr kat. XII.21, il. 57 (autorka noty



II.3.16. /1



II.3.16. /2



II.3.16. /3



II.3.17.



II.3.17. /1



II.3.17. /2



II.3.17. /3



II.3.18.

Joanna Dziubkova); Tylicki 2000, t. 1, s. 52-59, 149, 164, 211; t. 2, s. 20-21, nr kat. I.1.8, s. 110, il. I.

Wśród polskich badaczy twórczości Strobla istnieją rozbieżności w datowaniu obrazu: Iwanoyko wskazuje na ok. 1620 r., Sławska na 1620-1625, potem na 1625-1630, Ryszkiewicz na 1633 r. (przede wszystkim ze względu na polskie odwołania w treści i ikonografii). Jednak manierystyczne cechy malarstwa i wyraźne echa sztuki niderlandzkiej, skłaniające do porównania omawianej kompozycji z sygnowanym przez Strobla dziełem *Król Dawid i Betsabe* z Mnichovo Hradiště wskazują, iż obraz powstał we wczesnym okresie twórczości artysty. Supozycję tę zdaje się potwierdzać przedstawiona przez H. Benesz atrybucja malowanego również na blasze miedzianej przedstawienia *Daniel i król Cyrus przed Baalem* z kolekcji Potockich (Muzeum Narodowe w Warszawie), oparta m.in. na przywołaniu analogii z *Męczeństwem św. Szczepana*. Tomkiewicz podkreślając talent Strobla jako portrecisty zauważa, iż ulega on „stałe chęci wprowadzania pierwiastka realistycznego do tematyki religijnej”. Zastosowanie chronologicznego symultanizmu narracji pozwoliło artyście pokazać także w tym obrazie kilka osób w strojach współczesnych. Na pierwszym planie, po prawej, panicz w sarmackim kontuszu i żupanie (acz w obcym rodzimej modzie kapeluszu z piórem!) oraz towarzyszący mu opiekun, zapewne preceptor, obaj o wyraźnie indywidualnych rysach, zwracają uwagę widzów na scenę kamienowania. Związki Strobla z Polską były silne od najwcześniejszego okresu twórczości malarza. Dzięki osobistemu poparciu Zygmunta III został jeszcze przed 1619 r. serwitorem cesarza Macieja, a po służbie u Ferdynanda II uzyskał, w 1636 r., serwitorat od Władysława IV. Świadomość utrzymywania bardzo dobrych kontaktów artysty z dworem Wazów przyczyniła się zapewne do sformułowania hipotezy, że przedstawionym na obrazie młodzieńcem może być król-wicz Władysław. Choć połączenie sukni sarmackiej z niepolskim, znanym z wazowskich portretów kapeluszem ze strusimi piórami, zdawałoby się tę supozycję wspierać, nie należy jednak także zapominać o wieku późniejszego króla, młodszego o zaledwie cztery lata od malarza, a więc już dorosłego w momencie powstawania dzieła. /JD

II.3.19.

Król Dawid i Betsabe

Bartholomäus Strobel Mł., 1630

Olej, płótno, 87 × 107,8 cm. Sygnatura u dołu, po lewej farbą ochrową: *.B. Strobel pinxit et d.d. Phil. Iac. / â Ierin Canonico Wratislaviensi. / Kal. Maj. Anno 1630*. Na odwrociu na krosnach wypalone inskrypcje: *R.V.V.H – 1959 i 56.*; ponadto malowana zieloną farbą: *MH 10099*

Praha, Národní památkový ústav, státní zámek Mnichovo Hradiště, nr inw. 2843

Neumann 1970, s. 161-163, il. 12, 14, 16; Walicki –

Tomkiewicz – Ryszkiewicz 1971, s. 32, 355-356, 423-424, nr kat. I, il. 107-109 i nlb.; *Německé malířství 17. století* 1989, s. 98-99, nr kat. 80, il. 87; *Ogród* 1999, s. 122-123, nr kat. 53, il. XVIII na s. 107; Tylicki 2000, t. 1, s. 58-70; t. 2, s. 31-33, nr kat. I.1.17, il. s. 143-149.

Obraz dedykowany w dniu imienin kanonikowi wrocławskiemu i późniejszemu dziekanowi tamtejszej kapituły oraz sędziemu dworskiemu Księstwa Wrocławskiego Philippowi Jacobowi von Jerin (1599-1663), synowi siostrzeńca wcześniejszego biskupa wrocławskiego Andreasa von Jerin. Zachowany na miejscu w miniaturowej galerii w saloniku pierwszego piętra pałacu, którego ściany na sposób barokowy zabudowane są malowidłami na całej powierzchni. Choć obecna forma galerii pochodzi z okresu po 1750 r., kiedy właścicielem majątku był Vinzenz Waldstein (1731-1797), jej założycielem mógł być jeszcze Franz Arnold Waldstein (1727-1748). Obraz opublikowany został jako praca Strobla w 1930 r. Dzieło określić można jako jedno z najistotniejszych w całej znanej twórczości malarza, zarówno ze względu na emblematyczne skomplikowanie treści, świadczące o humanistycznej erudycji twórcy, jak i liczne cytaty artystyczne, będące popisem znajomości form sztuki praktykowanej w wiodących środowiskach. Naśladownictwa formalne opierają się zwłaszcza na dorobku Pragi rudolfskiej, miarodajnego centrum zarówno dla wykształcenia samego Strobla, jak i będącego istotnym punktem odniesienia dla innych artystów śląskich. Scenografia całości oparta jest być może na wzornikach architektonicznych Hansa Vredemana de Vries, w partiach zaś figuralnych malowidła pojawiają się nawiązania do twórczości Bartholomäusa Sprangera, Hansa von Aachen i Dircka de Quade van Ravesteyn; w centralnej części obrazu została też ukazana okazała, silnie rozczłonkowana rzeźba w typie dzieł Adriaena de Vries (il. II.3.19. /1 i II.3.19. /2). W pejzażowym tle o rajskim charakterze pobrzmiwają z kolei reminiscencje krajobrazów Roelandta Savery, zaś w pojedynczych studiach roślin i zwierząt można dopatrzeć się próby naśladownictwa miniatur Georga (Jorisa) Hoefnagela. Artysta sięgał jednak i do innych źródeł: zwroty niektórych postaci opierają się na grafice Hendricka Goltziusa, można też podejrzewać czerpanie z twórczości krajobrazowej Lucasa van Valckenborch, szczególnie zaś zwraca uwagę wyodrębniona u dołu po lewej niewielka martwa natura, przypominająca najwcześniejsze samodzielne prace tego typu, wykonywane przez takich malarzy jak Georg Flegel (il. II.3.19. /3). Mnogość zapożyczeń nie zmienia faktu, że w momencie powstawania obrazu były one spóźnione o około ćwierć stulecia, podobnie jak osadzenie tematu w manierystycznej jeszcze konwencji ikonograficznej i stosowanie kontrastowej kolorystyki, typowej dla tamtej epoki. Wziąwszy także pod uwagę, iż w kompozycji występują błędy rysunkowe i perspektywiczne, świadczące o braku systematycznego szkolenia artysty w dobrych pracowniach,



II.3.19.



II.3.19. /1



II.3.19. /2



II.3.19. /3

malowidło trzeba określić jako wytwór prowincjonalny, choć niepozbawiony specyficznego wdzięku. Na efekt ten składają się także charakterystyczna dla Strobla dążność do linearyzmu i zamiłowanie do drobiazgowości, elementy o starszej jeszcze, średniowiecznej i cechowej genezie. Podobnie jak forma dzieła, tak i jego złożona treść znajdują liczne odniesienia w innych pracach mającego intelektualne ambicje artysty. W tym wypadku elokwentny wywód, przekazany w ukrytej formie w gestach postaci i symbolach, odnosi się – jak o tym świadczą też widoczne na obrazie herby i inicjały – do adresata dzieła, kanonika wrocławskiego Philippa Jacoba von Jerin i jego przypuszczalnej afery miłosnej. Zgodnie z duchem stanowiącej pozornie temat obrazu historii biblijnej, jej stworzona przez Strobla alegoryzacja oferuje znajdującemu się w niewygodnej sytuacji i stanowiącemu zapewne przedmiot krytyki dostojnikowi dworskie pocieszenie. Wskazuje ona na fatalistyczne uwarunkowania związku i zapowiada jego dobre owoce, odnosząc się do potomka Dawida i Bethsabe, wielkiego króla Salomona. Potencjalnie drażliwe przesłanie, łagodzone licznymi wskazaniem na cnoty kanonika, świadczy o nieposledniej pozycji społecznej, jaką zyskał malarz w środowisku wrocławskim, niewątpliwie dzięki udokumentowanym związkom z humanistycznymi kręgami miasta. W tym kontekście przypomnieć trzeba zwłaszcza przyjaźń ze sławnym już wtedy poetą Martinem Opitzem, który – co niewykluczone – miał swój udział w sformułowaniu programu malowidła. W baśniowej atmosferze obrazu pobrzmiewają też echa intelektualnych zabaw w prowadzonych przez wrocławskich humanistów ogrodach służących międzywyznaniowym zebraniom literacko-artystycznym z udziałem obojga płci, zaś w jego przesłaniu – udzielony katolickiemu dostojnikowi poufały luterński wykład o wartościowaniu ludzkiego grzechu (*simul iustus et peccator*). /JT

II.3.19. /1 Fragment – fontanna.

II.3.19. /2 Fragment – król Dawid ze switą w oknie.

II.3.19. /3 Fragment – sygnatura malarza oraz towarzysząca jej martwa natura.

II.3.20.

Zmartwychwstanie Chrystusa

Bartholomäus Strobel Mł., 1635

Olej, deska dębowa, 132 × 105 cm. Sygnatura po prawej, za boczną postacią, czarna farbą: *.B. Strobell.*; na czarno pomalowanym odwrociu odnosząca się do dawnego odnowienia inskrypcja białą farbą: *Hr. Petrus Tanck Pastor / Vorsteher / Jacob Stabaij / Adrian Bibersten / Michael Klinge[r?] / Peter Kretzing / ANNO 17Z[6]*

Koźliny, pow. Pruszcz Gdański, kościół paraf. pw. Matki Boskiej Różańcowej
Drost 1959, s. 265; Cieślak 1981, s. 167, 390, il. 17; *Katalog Zabytków* S.N. V/1, s. 20; Tylicki 1998,

s. 87-99, il. 1, 3; Tylicki 2000, t. 1, s. 118-120; t. 2, s. 25, nr kat. I.1.14., il. s. 136.

Obraz fundowany w 1635 r. wraz z dawnym ołtarzem głównym przez burmistrza gdańskiego Valentina von Bodeck (Bodeckera) do zburzonego w 1656 r. luterńskiego kościoła Najświętszego Zbawiciela (*St. Salvatoris*) na Peterszawie (Petersshagen; Zaroślak) w Gdańsku. Pierwotnie umieszczony w górnej kondygnacji ołtarza jako część zespołu trzech malowideł, wraz z *Chrystusem w Ogrójcu* (retabulum) i *Ostatnią Wieczerzą* (predella), za który zapłacono sumę 300 złp. Po zburzeniu kościoła ołtarz podzielono: zachowana do dziś jako ołtarz główny w Koźlinach górna partia przeniesiona do tej miejscowości w 1660 r.; niższa zaś partia, umieszczona w kościele w Oruni, spalona wraz z nim w czasie wojen napoleońskich. Odnowienie ołtarza w Koźlinach (wymieniona górna część) i obrazu w nim w 1726 r. Po 1945 r. malowidło umieszczane w ołtarzu głównym tylko okazjonalnie. *Zmartwychwstanie* uważane było przynajmniej od 1724 r., kiedy wzmianka na ten temat pojawiła się w rękopiśmiennej kronice gdańskiego cechu malarskiego autorstwa Christiana Friedricha von Falckenberck, za obraz Bartłomieja Miltwitza. Opinię tę odrzuciła zdecydowanie w swej pracy K. Cieślak, w 1994 r. zaś zasugerowała piszącemu niniejsze słowa autorstwo Strobla, co też udowadniał Tylicki w 1998 r. W trakcie prowadzonej w latach 2000-2004 restauracji odsłonięta została istotnie na dziele sygnatura malarza (il. II.3.20. /1). Malowidło, stanowiące pierwotnie część ołtarzowego cyklu o programie pasyjno-doksologicznym (opartego – zgodnie z zasadami protestanckimi – wyłącznie na tekstach biblijnych), wyróżnia się w dorobku Strobla znakomitą klasą wykonania: szczególnie dotyczy to postaci Zmartwychwstającego, która stanowi jednocześnie rzadki w twórczości artysty przykład aktu anatomicznego. Sądzić należy, że powstały wkrótce po emigracji Strobla do Rzeczypospolitej zespół obrazów pomyślany został jako wizytówka jego umiejętności w nowym środowisku; zarazem świadczy on o silnych kontaktach z Gdańskiem w początkowych latach polskiego okresu życia mistrza. Zgodnie ze zwykłą praktyką artysty, cechy dzieła nawiązują zarówno do międzynarodowego manieryzmu, jak i własnego widzenia, opartego po części na gotycyzującej tradycji cechowej: do pierwszego nurtu należy balansowanie między statyką i dynamiką, relatywna gładkość form czy niezwykle upozowanie postaci; ostra i żywa kolorystyka (choć w tym wypadku mniej kontrastowa) mieści się zarówno w kanonie manierystycznym, jak i sztuki postgotyckiej; z kolei abstrakcyjne niemal tło czy zestawianie w jednym dziele postaci groteskowych o znaczeniu negatywnym z idealizowanymi (Chrystus) jest bardziej zakorzenione w malarstwie średniowiecznym, zwłaszcza północnoeuropejskim. Dokładniejsze przyjrzenie się kompozycji ujawnia typowe dla jej twórcy związki ze sztuką dworu praskiego – całość wykazuje



II.3.20.



II.3.20. /1



II.3.21.

pokrewieństwa z odpowiednimi tematycznie malowidłami Hansa von Aachen i Sprangera, poznany mi może za pośrednictwem grafiki, sama postać Chrystusa zaś wzoruje się na wdzięcznych i poruszonych rzeźbach Adriaena de Vries. /JT

II.3.20. /1 *Fragment – sygnatura malarza.*

II.3.21. Przemienienie Pańskie

Malarz wrocławski, ok. 1588

Grunt kredowo-klejowy, podmalówek jasnobrązowy, tempera z olejnymi laserunkami, deska bukowa, 146 × 104,5 cm. Herby: Haunold, Lindner, Holtz – przy głowie rodziny i dwóch kolejnych żonach. Mittelstrass, Artzat, Pausewang, Hertwig, Hergott, Rohn, Herbst, Thiele – przy córkach (od prawej). Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. VIII-2618 Luchs 1860, s. 240, nr 240; Schellenberg 1936, s. 97-101, il.; Steinborn 1967, s. 12, 19, 49, 59, 61, 66, nr kat. 57, tabl. 38,2; Steinborn 1993, s. 13, p. 34, 94, il. 8; Oszczanowski 2001A, s. 204, il. 12.

Tablica pochodzi z epitafium rodziny wrocławskiego patrycjusza Petera Haunolda St. (1522-1585) – dawniej we wrocławskim kościele pw. św. Elżbiety (obramienie niezachowane, rama sprzed 1860 r.). Po 1945 r. obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie pozostał do 1981 r. Scenę główną komentowała inskrypcja wyrażająca wiarę w odzyskanie przez zmarłych ciała podobnie przemienionego, jak jaśniejące ciało Chrystusa. Prześlanką wyboru tematu mogła być obecność w scenie apostołów Piotra i Jana – imienników głowy rodziny i jego syna, prawdopodobnego fundatora epitafium. Powstało ono nie wcześniej niż 1588 r. (ślub najmłodszej córki Marthy, przy której herb męża Thiele), ale i niewiele później, ze względu na wiek widocznego tu, najmłodszego z synów – Petera Mł. (1577-1613). Obraz prezentuje poziom artystyczny wyższy, niż znane nam dziś współczesne prace wrocławskich malarzy. Podkreśla się rozluźnienie epitafigowego schematu portretów: kobiety sztywno klęczą, ale mężczyźni tworzą grupę o zróżnicowanych gestach, a dzieci są swobodnie poruszone (por. współczesny obraz Sprangera w epitafium M. Peterlego von Annaberg z kościoła pw. św. Stefana w Pradze, 1588). Różnice konwencji zbiorowego portretu i głównej sceny skłaniały do podejrzeń, że może to być efektem pracy dwóch mistrzów. Obecnie nie budzi wątpliwości spójny, praski rodowód artystyczny twórcy. Stylistyka *Przemienienia* bliska jest pracom graficznym Hendricka Goltziusa i malarstwu Sprangera. Charakterystyczny układ palców dłoni św. Jana i św. Piotra, „neogotyckie“, twardo łamane rzuty draperii, określane długimi prostymi liniami, plastycznie i kontrastowo modelowane obłoki, uwzględnianie cienia rzucanego, ucieczka przestrzeni do

trzeciego planu z drobnymi sylwetkami wędkarzy wskazują, że autorem był utalentowany i naddążający za nowinkami wrocławski naśladowca Sprangera z lat osiemdziesiątych. /MP

II.3.22. Pokłon pasterzy

Obraz tablicy pamiątkowej Wenceslause Wolgemuta (†1607)

Wrocławski naśladowca Hansa von Aachen, 1604 Olej, grunt cienki, klejowy, pięć desek świerkowych w układzie pionowym, obraz: 132 × 95 cm, obramienie: 306 × 165 cm. Nad obrazem: *Isaia 46 / Dabo in Sion Salutem / Et in Israel gloriam meam.* (zachowane fragmentarycznie); pod obrazem: *Honestus doctrinae et virtute / laudabilis vir WENCESLAUS WOLGE- / MUT, per multos annos fidelis Praefectus / in Rottensirben sibi et dulciss. con- / jugi suae MARTAE JELTSHIN / hoc monu- / mentum F. F. / A[nn]o 1604* (zachowane fragmentarycznie); w profilu obramienia pod obrazem: *Pie obiit A[nn]o 1607 men. 18 Aprill. / illa vero A[nn]o 1622 die 12 Novembr.*

Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VIII-2255

Müller – Nickel 1935, s. 212, nr kat. 23; Steinborn 1966, s. 28, nr kat. 64, il. 54; Szafraniec-Rdułtowska 1994, s. 261, il. 1; Pierzchała 1997, s. 92, 93, przyp. 43, il. 6; Steinborn – Oszczanowski 2003, poz. 38.

Wenceslaus Wolgemut (†1607), zarządca majątku Hanniwaltdów w Żórawinie, umieścił swą tablicę pamiątkową z *Pokłonem pasterzy* we wnętrzu tamtejszego kościoła, którego manierystyczny wystrój powstawał zapewne pod jego bezpośrednim nadzorem. Dopiero później w epitafium przekształciły ją napisy z datami śmierci małżonków, dopisane już wśród ornamentów kartusza dolnej tablicy inskrypcyjnej obramienia przypisywanego Gerhardowi Hendrikowi. Komentarz biblijny (Iz. 46,13) z akcentami na lud wybrany (Izrael), miejsce (Syjon) i obietnicę zbawienia, odniesiony do tematu wcielenia Syna Bożego (narodzenie) i składanego mu hołdu (pasterze), to deklaracja wyrażająca pewność zbawienia, ale i aluzja do miejsca, w którym wiarę umacnia przyjmowanie Słowa Bożego głoszonego z ambony i unaocznionego w malarskim wystroju świątyni (freski sklepienne, malowidła empory). Tego typu obrazowa profuzja miała wówczas walor antykalwiński. Efektowna kompozycja obrazu skłaniała badaczy do poszukiwań atrybucyjnych. Burgemeister w 1911 r. dostrzegał oddziaływanie malarstwa weneckiego. Schmidt w 1918 r. uznał, że autorem jest śląski malarz Christoph Schwartz (sic!). W 1924 r. Burgemeister poszukiwał już odniesień artystycznych u malarzy dworu praskiego Aachena i Josepha Heintza St. skłaniając się ku atrybuowaniu obrazu temu ostatniemu. Atrybucję tę przyjęli Müller w 1935 r. i Degen w 1965 r.

Steinborn w 1966 r. rozstrzygnęła spór wskazując wzór graficzny – miedzioryt Johanna I Sadelera z 1592 r. (*Hollstein, Dutch*, t. 22, nr 184) według Hansa von Aachen i rysunek w Pinakotece monachijskiej. U wrocławskiego zapewne autora dzieła dopatrzyła się znacznego zrozumienia dla idei późnego manieryzmu w malarskim, nokturnowym opracowaniu graficznego wzoru, wykorzystywanego w licznych śląskich dziełach. /MP

II.3.23.

Modlitwa w Ogrójcu

Niegdyś obraz centralny epitafium Laurentiusa II von Heugel auf Polockowitz (†1575), jego żony Anny z domu Wolf von Unchristen (†1599) i dwójki ich zmarłych dzieci Gottfrieda (†1578) i Laurentiusa III (†1605)

Anonimowy malarz wrocławski, po 28 IX 1606 Olej, deska, 102 × 96 cm (z wtórną, współczesną ramą: 110 × 104 cm).

Wrocław, parafia rzymskokatolicka pw. św. Elżbiety, plebania. Do 1976 r. w kościele pw. św. Elżbiety we Wrocławiu.

Kunisch 1841, s. 51, nr 136; Luchs 1860, s. 45-46, nr 44; Steinborn 1966, s. 50, nr kat. 33, il. 25; Schade 1967, s. 31; Steinborn 1967, s. 98-99, nr kat. 38, tabl. 27.

Epitafium powstało zapewne po 28 IX 1606 r., gdyż w tym dniu zmarł Abraham von Jenckwitz. A jego żona Anna z domu von Heugel (1564-1631) odnotowana została w inskrypcji epitafijnej – gdzie mowa o wszystkich dzieciach Heuglów, w tym także o tej dorosłej i dwukrotnie zamężnej córce – jako wdowa po nim. Pomnik ten nie jest, jak to się wcześniej uznawało, dziełem wykonanym w dwóch fazach. Zarówno *Modlitwa w Ogrójcu* (do tej pory datowana na ok. 1579 r.), jak i jej manierystyczne, drewniane obramienie powstały równocześnie. O tym, iż jest to kreacja stylistycznie jednorodna, świadczy samo malowidło, którego poziomu nie byli w stanie osiągnąć malarze wrocławscy początków ostatniej ćw. XVI w. Typowe zaś dla następnej generacji artystów jest widoczne tu skomplikowanie układu kompozycyjnego sceny, którą rozbudowywano do kilku piętrzących się planów. Także użycie intensywnych i skontrastowanych kolorów, znakomite ukazanie partii wieloosobowego sztafażu, świetne przedstawienie panoramy miasta w tle, czy wreszcie czytelna dbałość o szczegóły znamionują rękę artysty pocz. XVII w. Argumentem świadczącym za późniejszym datowaniem obrazu są także wzorce graficzne wykorzystane przez malarza. Już Schade wskazał na czytelną zależność pomiędzy postacią klęczącego Chrystusa a jego odpowiednikiem na rycinie Aegidiusa II Sadelera wykonanej na podstawie obrazu Aachena. Odwrócona na malowidło względem wzoru postać Zbawiciela dowodzi, że malarz wrocławski korzystał z lustrzanej kopii ryciny Sadelera odbitej w Kolonii w 1600 r. przez

Crispijna de Passe St. (il. II.3.23. /1). Także dla pogrążonych w śnie Apostołów możemy wskazać prototyp graficzny. Był nią miedzioryt Hieronima Wierixa według Maertena de Vos z serii *Passionis Domini Nostri Jesu Christi*. Rycina Sadelera stanowiła inspirację dla licznych innych śląskich artystów. Można tu wymienić rzeźbiarza Gerharda Hendrika – autora kamiennego epitafium Christopa Sachsa St. (1600/1601) (il. II.3.23. /2) oraz anonimowego malarza lubińskiego, który ok. 1600 r. wykonał obraz epitafium nieznannej rodziny w kościele paraf. w Lubinie (il. II.3.23. /3). W każdym z wymienionych tu trzech przypadków sadelerowski wzorec został inaczej użyty. Dowodzi to sprawności artystów, których stać było na kontaminację lub nawet emulację schematów graficznych. /PO

II.3.23. /1 Crispijn de Passe St. (odbitka w 1600 r.) wg Aegidiusa II Sadelera, Modlitwa Chrystusa w Ogrójcu, miedzioryt; fot. wg New Hollstein – Hans von Aachen 1996, nr kat. 22/copy c.

II.3.23. /2 Gerharda Hendrik z Amsterdamu, Modlitwa Chrystusa w Ogrójcu – partia centralna epitafium Christopa Sachsa St., 1600/16001, rzeźba piaskowcowa, Wrocław, kościół pw. św. Marii Magdaleny.

II.3.23. /3 Anonimowy malarz lubiński, Modlitwa Chrystusa w Ogrójcu, obraz epitafium nieznannej rodziny, ok. 1600, olej, deska, Lubin, kościół paraf.



II.3.23. /1



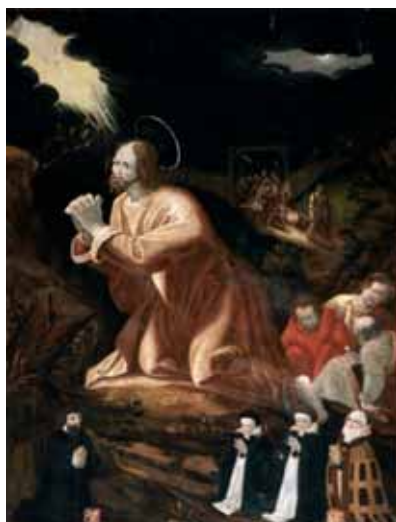
II.3.23. /2



II.3.22.



II.3.23.



II.3.23. /3



II.3.24.



II.3.24. /1

II.3.24.

Walka Dawida z Goliatem

Fragment epitafium pochodzącego z kościoła fil. pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Piotrkowiczkach koło Trzebnicy
Anonimowy malarz wrocławski?, ok. 1580
Olej, deska, 180 × 160 cm
Trzebnica, parafia rzymskokatolicka pw. św. Jadwigi i św. Bartłomieja (dom parafialny)
Niepublikowany

To jedno z wartościowszych dzieł śląskiego malarstwa renesansowego do tej pory nie doczekało się prezentacji i omówienia. Niewiele też wiemy o jego historii. Pochodzi prawdopodobnie z kościoła paraf. w Piotrkowiczkach, skąd trafiło w latach 50. XX w. do Trzebnicy. Podzieliło tym sposobem los drugiego, cennego obrazu epitafijnego z tej świątyni – namalowanego ok. 1580 r. *Sądu Ostatecznego*, którym to upamiętniono Salomona von Tarnau (†1559) i jego żonę Barbarę z domu von Pfintzing (†1572). O ile w przypadku tego obrazu jesteśmy w stanie precyzyjnie wskazać wykorzystany przez jego twórcę wzorzec graficzny – autorstwa Johanna I Sadlera (z serii: *XII. Fidei Apostolici, Symbola Iconibus* ...) według Maertena de Vos, to podczas analizy sceny walki Dawida z Goliatem nie przychodzi to już nam tak łatwo. Bohaterowie zostali tutaj ukazani w nienaturalnych pozach znamionujących ich wysiłek i ruch. W ich wyolbrzymionych korpusach, atletycznych kończynach i marsowych obliczach mocno jeszcze pobrzmiwa kanon proporcji znany z rycin Maertena van Heemskerck lub Gerarda van Groenningen i Dircka Volkertsz. Cornherta. Dzieło wyróżnia znakomicie oddana partia sztafazu – tłum kłębiących się wojowników ukazany został w prawie monochromatycznej, o odcieniach błękitu i zieleni, poświacie. Malarz posłużył się też nieco już anachroniczną formułą symultanimizmu – na drugim planie bowiem ponownie ukazał Dawida i Goliata, tym razem w finalnym momencie ich walki, tj. tryumfu Dawida i dekapitacji Goliata (il. II.3.23. /1). Kościół w Piotrkowiczkach był miejscem pochówku reprezentantów nobilitowanego mieszczaństwa stolicy Śląska. Tutaj spoczęli członkowie rodzin, z których rekrutowali się wrocławscy rajcy i burmistrzowie (von Pfintzing, von Tarnau, von Rehding i von Artzat). Ich status pozwala przypuszczać, że swoje epitafia i pomniki nagrobne zamawiali w nieopodal leżącym mieście rodzinnym. Klasa obrazu ze sceną walki Dawida z Goliatem w pełni to potwierdza. Dowodzi też wypracowania specyficznej i łatwo rozpoznawalnej formuły stylistycznej malarstwa śląskiego ostatniej ćwierci XVI w. /PO

II.3.24. /1 Fragment – dekapitacja Goliata.

II.3.25.

Chrystus na krzyżu oraz portrety klęczących fundatorów

Obraz epitafium Heinricha von Hohberg und Gutmannsdorf († 29 X 1606) i jego żony Lukrezji z domu von Schlick († ok. 1615)
Anonimowy malarz śląski, ok. 1606
Olej, deska, 174,5 × 130 cm (wymiary obrazu).
W partii belkowania epitafium: *Das Blut Jasu Christi Gottes Sohnes macht / Unß rein von allen Sünden Johan: 1*; w dolnej partii, na dwóch owalnych tablicach: po lewej w 15 wersach: *Des Edlen Gestrengen / Herrn Heinrichs von Hohberg vnd / Gutmannsdorff auff Talckenstein*; po prawej w 14 wersach: *Die Wolgeborne Fraw / Fraw Lucretia von hoberg geborne Schlick ...*
Rząsiny koło Gryfowa Śląskiego, kościół paraf. pw. Matki Boskiej Ostrobramskiej
Lutsch 1891, s. 540; Steinborn 1966, s. 61-62, nr kat. 61, il. 50; Harasimowicz 1992, s. 62, il. 122; Steinborn 1993, s. 13, il. 9; Steinborn – Oszczanowski 2003, s. 71.

Wyróżniające się swoim poziomem podobizny fundatorów oddane zostały w typowej dla manieri śląskiej rzeczowości i z wyjątkowym zmysłem realizmu. Mamy tu do czynienia z tą podnoszoną w analizie sztuki śląskiej przez D. Freya *pedantyczną jasnością form i skromną trzeźwością rzeczowego opowiadania*. Ale dochodzi tu też do głosu ostentacja w prezentacji bogactwa uwiecznionych postaci Hohbergów, która widoczna jest w detalach ich modnego stroju. Kontrastuje ono z niezwykle oszczędnością środków użytych do oddania tła kompozycji. Jedynie zwisająca z boku kotara – będąca równocześnie elementem gloryfikacji i Ukrzyżowanego Zbawiciela i klęczących pod krucyfiksem fundatorów – jest elementem „rozbijającym“ monolityczną zwartość tej partii obrazu. Czytelne jest w tym epitafium charakterystyczne dla tego czasu spotęgowanie jego funkcji pomnikowej. Proporcje poszczególnych elementów składowych przedstawienia uległy w nim wyraźnemu przewartościowaniu. Naturalnej wielkości sylwetki bohaterów doczesnych nie tylko tracą kontakt wzrokowy z obiektem kultu i adoracji, ale zaczynają nad nim dominować – postać Chrystusa staje się coraz bardziej niepozorną i nieproporcjonalną częścią składową całości kompozycji. Wynika to zapewne także z faktu posłużenia się przez twórcę obrazu dwojakiego typu modusem postępowania. W przypadku podobizn Hohbergów artysta z pewnością wykonał studium portretowe, z kolei podczas malowania centralnej partii obrazu posłużył się wzorcem graficznym w postaci ryciny wykonanej po 1596 r. Aegidiusa II Sadlera według obrazu Hansa von Aachen w monachijskim kościele jezuitów. Za nią powtórzył sylwetkę Chrystusa Ukrzyżowanego, znaną też z kopii tej ryciny pozbawionej postaci Marii i św. Jana Ewangelisty (il. II.3.25. /1). Posłu-

żenie się tym modnym wzorcem może być efektem koneksji rodzinnych fundatorki – Lukrezja von Hohberg była też grafiną von Passaun (Bassano) und Waisskirchen oraz córką Christopha von Schlick i Barbary z domu Maššovskiej z Kolovratów. Wskazana przez nią twórcy epitafium rycina była doskonale znana malarzom śląskim. Dowodzą tego jej malarskie kopie powstające jeszcze przez całą 1 poł. XVII w. Takie bowiem znajdujemy np. w obrazach centralnych – tryptyku z 1623 r. z kościoła paraf. w Rudnej koło Lubina (obecnie w Muzeum Regionalnym w Jaworze) czy też ołtarza głównego kościoła paraf. w Ręszowie koło Ścinawy (ok. 1650). /PO

II.3.25. /1 Anonimowym rytownik wg ryciny Aegidiusa II Sadeler, Chrystus Ukrzyżowany, miedzioryt; fot. wg New Hollstein – Hans von Aachen 1996, nr kat. 25/ copy a.

II.3.26.

Chrzest Chrystusa

Obraz będący zapewne częścią (lewym skrzydłem) tryptyku pochodzącego z jednego z wrocławskich kościołów (komandorii Joannitów pw. Bożego Ciała?)

Monogramista PSL, ok. 1610(?)

Olej, deska, 235 × 81,5 cm (z ramą 260 × 107 cm). Sygnatura u dołu, po lewej monogramem: *PS* [wiązany]

Rychnov nad Kněžnou, Zámecká obrazárna, ze sbírek rychnovské větve Kolovratů, nr inw. 1057.

Do zbiorów muzeum trafił w 2 poł. XIX.

Zrůbek 2000, s. 165-166, il. 14; Steinborn –

Oszczanowski 2003, s. 67.

W zbiorach muzeum zachowały się dwa obrazy o identycznym kształcie i rozmiarach oraz podobnej stylistyce. *Chrzest Chrystusa* i sygnowaną monogramem *PSL* scenę *Przemienienia Pańskiego na Górze Tabor* (il. II.3.26. /1), nieprzypadkowo więc uznaje się je za pozostałość po okazałym ołtarzu (tryptyku?). Tym, co łączy oba malowidła, jest także bardzo czytelna ich zależność względem wzorców graficznych. *Chrzest* to niemal wierne powtórzenie anonimowego miedziorytu będącego lustrzanym odbiciem ryciny Philipa Galle wg Jana van der Straeta (il. II.3.26. /2), zaś w *Przemienieniu* widać wyraźnie, jak malarz pilnie skorzystał z grafiki Hieronima Wierixa wg Maertena de Vosa (z serii w: H. Natalis SJ, *Evangelicae Historiae Imagines*, Antverpia 1593). Analiza formalna dopuszcza uznanie tych dzieł – tak już uczynili I. Kořán i A. Karłowska-Kamzowa – za „produkt” malarstwa śląskiego, a w szczególności wrocławskiego. Stąd też zgłoszona przez Zrůbeka hipoteza tłumacząca obecność malowideł w kolekcji Kolovratów posiada znamiona prawdopodobieństwa. Według niej Wielki Mistrz zakonu Kawalerów Maltańskich w Czechach Ferdinand Ludwig Liebsteynsky von

Kolovrat (1621-1701) podczas likwidacji w 1697 r. wrocławskiej komandorii Joannitów przy Bramie Świdnickiej przeniósł te fragmenty ołtarza – dzielące los dziesięciu pozostałych zniesionych retabulów – do swojej posiadłości w Borohrádku koło Rychnova nad Kněžnou. Stąd miały też trafić w swoje dzisiejsze miejsce. Malowidła te znakomicie prezentują powszechne ok. 1600 r. w sztuce Śląska zjawisko recepowania modnych wzorców graficznych. Na ile było to popularne, świadczą inne malarskie kopie sceny *Chrztu Chrystusa* wykonane według tej samej ryciny. Przykłady na to znajdziemy w obrazach epitafiów – Johanna Scholtza z ok. 1584 r. (il. II.3.26. /3), niedosłego biskupa wrocławskiego Bonaventury Hahna (?) z ok. 1598 r. w kościele paraf. w Gniewkowie koło Jawora czy wreszcie Nicolausa von Uthmann z ok. 1587 r., gdzie w scenie prezentującej *Chrystusa w otchłani* jako wzór wykorzystano górną część tej ryciny (epitafium w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu). /PO

II.3.26. /1 Monogramista PSL, Przemienienie Pańskie na Górze Tabor, skrzydło ołtarza, ok. 1610, olej, deska, Rychnov nad Kněžnou, Zámecká obrazárna, ze sbírek rychnovské větve Kolovratů, nr inw. 1058.

II.3.26. /2 Philip Galle wg Jana van der Straeta vel Stradanusa, Chrzest Chrystusa z serii graficznej Passionis ...; fot. wg New Hollstein – Philip Galle, cz. 2, nr kat. 143, il.

II.3.26. /3 Anonimowy malarz wrocławski, Chrzest Chrystusa, obraz centralny epitafium Johanna Scholtza, ok. 1584 r., pierwotnie w kościele pw. Świętego Ducha, następnie w kościele Bernardynów we Wrocławiu (obecnie zaginione); fot. wg zdjęcia archiwalnego ze zbiorów autora

II.3.27.

Zmartwychwstanie Chrystusa

Obraz centralny epitafium Joachima Bludowskiego St. z Dolnych Bludowic herbu Kozioł (†1607) i jego żony Kathariny z domu von Cetrys auf Kynsberg (†1595)

Wenceslaus Kalus z Cieszyna, 1607-1613

Olej, deska, 85,5 × 67 cm (całe epitafium: 168 × 117 cm). Sygnatura na obrazie z portretem rodziny klęczącej przy krucyfiksie, na postumencie krucyfiks: *W. KALVS* Cieszyn, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, nr inw. MC/S/2262 (dawny nr inw. I.1106). Epitafium pierwotnie znajdowało się w kościele paraf. w Hażlachu koło Cieszyna. Krause 1933, s. 190; Iwanek 1967, s. 51; Harasimowicz 1987, s. 28; Harasimowicz 1989, s. 41-43, il. 20; Spyra 1997, s. 16-18; Steinborn – Oszczanowski 2003, s. 73, nr kat. 169. /IA

Joachim Bludowski St. to ważna postać z najbliższego otoczenia księcia cieszyńskiego Adama Waclawa



II.3.25.



II.3.25. /1



II.3.26.



II.3.26. /1



II.3.26. /2



II.3.26. /3

Piasta (1574-1617). Był jego doradcą i asesorem sądu ziemskiego. Mimo konwersji swojego pryncypała na łono kościoła katolickiego szlachcic pozostał do śmierci gorliwym wyznawcą protestantyzmu. Wzór dla zamieszczonej w centrum jego epitafium dynamicznej sceny *Zmartwychwstania Chrystusa* Kalus znalazł na rycinie Lucasa Kiliana St. z 1606 r. według – powstałego w tym samym czasie – obrazu autorstwa Josepha Heintza St. To niezachowane dziś malowidło wykonane zostało dla Zachariasza Geizkoflera do ołtarza jego kaplicy zamkowej w Haunsheim koło Dillingen. Śląskie przykłady wykorzystania tego prototypu graficznego, np. obraz z prawego skrzydła ołtarza z 1613 r. w kościele paraf. pw. św. Józefa w Roztoczniku koło Dzierżoniowa, kwatera prawego skrzydła tryptyku z 1623 r. z kościoła paraf. w Rudnej koło Lubina (Muzeum Regionalne w Jaworze) (il. II.3.27. /1), czy wreszcie też obraz (pierwotnie ołtarzowy?) z ok. 1630 r. w Kościele Pokoju w Świdnicy (il. II.3.27. /2) dowodzą niemałej jego popularności. /PO

II.3.27. /1 Anonimowy malarz śląski, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, obraz z prawego skrzydła tryptyku z kościoła paraf. w Rudnej koło Lubina, 1623, olej, deska, Jawor, Muzeum Regionalne.

II.3.27. /2 Anonimowy malarz świdnicki, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, obraz ołtarzowy?, ok. 1630?, olej, deska, Świdnica, Kościół Pokoju.

II.3.28.

Portret księcia cieszyńskiego Adama Wacława Piasta (1574-1617), samodzielnie panującego od 1595 r.

Peter Brygierski – przypisywany, 1700-1705
Olej, płótno, 192 × 138 cm. Napis przy podobiznie: *PRINCIPI CELSISSIMO D. D. ADAMO. WENCESLAO / TESHIN. DVCI. HAEREDITARIO CATHOLICAE. FIDEI. PROPAGATORI HANC. / PICTVRAM. MEMORIAE POSVIT. HENRICVS. SAMVEL WOLF. DE. BRZEZNA. S. / THEOLOG CANDIDATVS. PROTONOTARIVS. MAGNVS. GLOGOVIENSIS. / COMMISSARIVS. EPALIS ET. DECANVS. TESCHINENSIS.*

Na krośnie dwie kartki z napisami: *Adam Wenzel Herzog v. Teschen geb. 12. Dez. 1574 † 13. Juli 1617 / II. Restaur. Prof. Aschenbrener Januar 1926 oraz Diesen Bild wurde im Jahre 1876 von dem erz. Schlosswirtschafter Carolus Borromäus Krupinski bei Antritt seines dienstes im erz. Schlosse, in einem Winkel des Teschener erz. Schlossturmes (Piasten) (als sein mehreren Jahren beseitigt) ohne Rahme und in einem sehr defecten Zustande liegend, ausgefunden; – vorauf derselbe in Wien Renoviert wurde; und sind heutiges dsein dem fundter verdenkt. Abgehen von den Schloss Teschen nach Wien 18/9. 1905*
Cieszyn, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, nr inw. MC/S/2232

Adamczyk 2005, s. 29-30; Schenková – Olšovský 2004, s. 30-31; Spyra 1991, s. 54. /IA

Ten wykonany według manierystycznego wzorca portret powstał na pocz. XVIII w. z inicjatywy Heinricha Samuela Wolfa z Brzeziny, znanego cieszyńskiego dziekana, komisarza biskupiego i tutejszego proboszcza. Przypomnienie po blisko stuleciu osoby księcia służyło zapewne chęci oddania hołdu pierwszemu z nowożytnych władców Piastowskich, który powrócił na łono kościoła katolickiego. Adam Wacław był wiernym poddanym cesarza Rudolfa II, służył w jego armii podczas konfliktu militarnego z Turkami i z Bocskaiem, wreszcie też stanął po jego stronie w sporze, jaki rozgorzał pomiędzy nim a mającym niemałe aspiracje jego bratem – arcyksięciem Maciejem von Habsburg. To być może właśnie ta postawa sprawiła, iż książę cieszyński musiał wykazać się wyjątkową czołobitnością wobec Macieja, który w 1611 r. jako król Czech przybył na Śląsk, aby odebrać hołd lenny. To doprowadziło go do tego, iż mimo luterńskiego pochodzenia, przysposobienia do rządów i wychowania przez konserwatywnych luteran (Jerzego II Piastę, Karola II Podiebradę i elektora saskiego Christiana I), podjął odważną decyzję o konwersji i przejściu na katolicyzm. Maciej, już jako cesarz, sownie mu to wynagrodził – obdarzył godnością starosty generalnego (1617). Tym sposobem doszło do „rozbicia” jedności luterńskiego Śląska, a polityka kontreformacyjna władców habsburskich święciła tryumfy. Portret jest również dowodem na „długą pamięć”, jaką zachowano na tym terenie po epoce rudolfińskiej. Właśnie ten okres był uznawany w dobie baroku za początek nowożytnej potęgi kościoła katolickiego w tej części Europy. Rudolfa II zapamiętano jako władcę, za panowania którego rozpoczęto wprowadzać w życie ustawy soboru trydenckiego, sprowadzono jezuitów oraz zbudowano podstawy finansowe XVII-wiecznej prosperity katolickich zakonów, szlachty i magnaterii. Dlatego też podobiznę Rudolfa II znajdziemy w najbardziej prestiżowej budowli jezuickiej Wrocławia – w barokowej galerii protektorów zakonu i luminarzy nauki w uniwersyteckiej Auli Leopoldina czy też pośród zasłużonych dla konwentu cysterskiego władców uwiecznionych na polichromiach w kopule Mauzoleum Piastów Świdnickich w Krzeszowie (il. II.3.28. /1). Tu Rudolf II ukazany został jako dobrodziej Ladisława von Zedlitz (†1628), który był cesarskim radcą, komturem joannitów w Strzegomiu, a przede wszystkim dobrodziejem cystersów krzeszowskich (il. II.3.28. /2). /PO

II.3.28. /1 Georg Wilhelm Neunhertz, Cesarz Rudolf II von Habsburg jako dobrodziej Ladisława von Zedlitz, 1736, fragment polichromii kopuły, Krzeszów, Mauzoleum Piastów Świdnickich w klasztorze cysterskim.

II.3.28. /2 Anonimowy rzeźbiarz śląski, Nagrobek barona Ladisława von Zedlitz (†2 XII 1628), ok. 1630, rzeźba, marmur, Krzeszów, Mauzoleum Piastów Świdnickich w klasztorze cysterskim.



II.3.27. /1



II.3.27. /2



II.3.27.



II.3.28. /1



II.3.28. /2



II.3.28.



II.3.29.



II.3.29. /1



II.3.29. /2



II.3.30.



II.3.30. /1

II.3.29.

Pokłon Trzech Króli

Obraz centralny epitafium Albrechta Wirtha (†1612) z Frankfurtu nad Odrą i jego żony Margarethy z domu Senftleben (†1611)
Anonimowy malarz lubiński, ok. 1612
Olej, deska, 118 × 96 cm. W partii belkowania epitafium: *LUX NOVA TE PANDIT LUMEN DE LIÜNE; NOBIS / CHRISTI TU AD PATRE LUCE REPANDE VIDI*; w dolnej partii epitafium w 8 wersach: *In Jahr nach Christi geburt 1612: den 13. Martij Ist in wahrer erkent- / nus und anruffung seines seligmachers von diser welt abgefodert Der Ehrenveste wol- / weise wolgelehrte Herr ALBRECHT Wirths von Franckfurt an d. Oder nach dem er alhier in vermahrung / ...*

Lubin, kościół paraf. pw. Matki Boskiej

Częstochowskiej

Steinborn 1966, s. 28, 62, nr kat. 63, il. 52;
Schade 1967, 31, il. 1; Steinborn 1969, s. 120, il. 58; Steinborn 1993, s. 48; Kluzowicz 2003, s. 234, il. 3; Steinborn – Oszczanowski 2003, s. 66.

Zdaniem B. Steinborn obraz posiada znamiona *rudolfskiej filiacji*. Decyduje o tym jego w pełni manierystyczna paleta barwna. Kolor łączy się tutaj na zasadzie kontrastu. O sile oddziaływania poszczególnych barw na siebie świadczy pojawienie się na oświetlonych fałdach szat kontrastującego koloru w postaci smug. Tak wzbogacana warstwa kolorystyczna daje efekt świetlistości i eksponuje czysto malarskie walory dzieła. Niestety ściemnienie werniksu oraz przybrudzenia powodują już nikłą czytelność tych cech obrazu. Kolejnym argumentem przemawiającym za tym, aby obraz postrzegać jako przykład siły oddziaływania środowiska praskiego, jest fakt posłużenia się przez malarza wzorcem w postaci ryciny stworzonej przez artystów związanych z dworem cesarskim. Był nią miedzioryt z 1590 r. Aegidiusa II Sadelera według Hansa von Aachen i Georga (Jorisa) Hoefnaegela (il. II.3.29. /1). Twórca obrazu zmienił tło kompozycji i zrezygnował z ukazania wydarzenia we wnętrzu izby. Jego intencją była chęć nadania większej czytelności scenie na pierwszym planie. Dzięki temu hołd Magów rozgrywa się w jasnej poświacie i na tle nieco fantastycznego krajobrazu górskiego. I tu można zaryzykować twierdzenie, że artysta skorzystał z inspiracji graficznej. Mogła nią być rycina Raphaela I Sadelera według J. Bassano. W obrazie dają o sobie znać też pewne niedostatki warsztatowe twórcy. Nie poradził sobie z zachowaniem proporcji detali anatomicznych – karykaturalne kształty mają malowane przez niego dłonie. Nawiązująca kontakt wzrokowy z widzem postać przy prawej krawędzi obrazu, której nie znajdziemy na rycinie Sadelera, może oczywiście być zarówno fundatorem dzieła, jak i jego wykonawcą. Dość czytelne cechy stylowe malarstwa śląskiego ok. 1600 r. pozwalają zgłaszać nowe atrybucje. Dowodem na to jest obraz olejny z 1595 r. przedstawia-

jący *Herkulesa na rozdrożu pomiędzy personifikacjami Cnoty i Rozkoszy* (il. II.3.29. /2). B. Steinborn w przekonywujący sposób przypisała go śląskiemu Monogramiście IHM, którym mógł być czynny we Wrocławiu Jonas Hünnerbein z Nysy. W tej powtórzonej za ryciną Johanna I Sadelera według Sustrisa (*Hollstein, Dutch*, t. 21, nr 556) kompozycji jej kolorystyka stała się ważkim argumentem przemawiającym za poprawnością tej atrybucji. /PO

II.3.29. /1 *Aegidius II Sadeler wg Hansa von Aachen i Georga (Jorisa) Hoefnaegela, Pokłon Trzech Króli, 1590, miedzioryt z serii Salus Generis Humani; fot. wg New Hollstein – Hans von Aachen 1996, nr kat. 6, il.*

II.3.29. /2 *Monogramista śląski IHM (Jonas Hünnerbein z Nysy?), Herkules na rozdrożu pomiędzy personifikacjami Cnoty i Rozkoszy, 1595, olej, deska, Warszawa, Zamek Królewski, nr inw. ZKL W 454.*

II.3.30.

Pietà

Obraz centralny epitafium pary małżeńskiej Adama Opuka? (†20 IV 1612) i jego żony Anny (†1619)

Tobias Lorbeer(?), 1620

Olej, deska, 71,5 × 54 cm (całego epitafium: 199 × 144 cm). Sygnatura przy podstawie

krucyfiksu w dolnej strefie epitafium

z przedstawieniami rodziny zmarłego małżeństwa:

Tobias LORBER? / pictor 1620.; w partii belkowania na prostokątnej tablicy: DUM VEDET EXANIMEN GENETRIX ULCISS PIANUM / QUANTUM VIRGINEO PECTOR EMAEROR INEST / OGNIAM MVNDICERNIT PECETA LVENTEM ET CRUCE SANATEM ULNARE MORTE NEFAS.; obok podobizn członków rodziny: przy głowie pierwszej kobiety po prawej stronie: ANNA MR / MORTVA ANNO 1619 IN DIE / S. MATTHAEI; przy głowie pierwszego mężczyzny po lewej stronie: ADAMUS OPUK? / MORTVS ANNO / 1612? IN DIE 20 / APRILIS i trzeciego mężczyzny od tej samej strony: JOANNE FR. DE FVNCTVS / ANNO 1622 DIE 19 IVNÏ.

Opole, Muzeum Diecezjalne, nr inw. 216/D.

Depozyt z kościoła paraf. pw. Wniebowzięcia NMP w Jemielnicy.

Katalog Zabytków VII/14, s. 24, il. 94.

Ten bardzo poważnie przemalowany obraz epitafijny dopełnia umieszczone w dolnej strefie epitafium przedstawienie rodziny klęczącej przy krucyfiksie – po lewej stronie trzech mężczyzn (ojciec i dwóch synów, z pośród nich jeden ukazany został jako duchowny) i po prawej – cztery kobiety (matka z trzema niezamężnymi córkami). To tam, u podstawy krucyfiksu, złożył swój podpis twórca tego bardzo przeciętnego dzieła. Jednak centralny obraz

epitafium prezentujący Matkę Boską trzymającą na kolanach bezwładnie przewieszone ciało Chrystusa – było to czytelne jeszcze przed nieudolną jego konserwacją w latach 50. XX w. – był oparty na bardzo ambitnym wzorcu graficznym. Była nim rycina Lucasa Kiliana St. z 1602 r. według wzoru Hansa von Aachen. To z niej Tobias Lorbeer(?) „zaczepnął” sylwetki Marii i Chrystusa, zrezygnował z towarzyszących im aniołów oraz dodał własną wersję otoczenia. A jest nim dziś zarys pejzażu w odcieniu różowym, w dole zielono-brązowym. Dzieło to, chociaż w swej obecnej postaci wręcz karykaturalne, dowodzi zakresu oddziaływania wzorców rudolfskich. Stworzone przez cesarskich artystów schematy kompozycyjne trafiały dzięki rycinom Sadelerów i Kiliana zarówno do rąk utalentowanych śląskich receptorów sztuki dworskiej, jak i do – dowodzi tego właśnie przykład epitafium z Jemielnicy – typowych amatorów parających się działalnością bardziej rzemieślniczą, niż artystyczną. Być może domniemany twórca obrazu Tobias Lorbeer był (il. II.3.30. /1) spokrewniony z Rudolfem Lorbeerem – autorem w 1617 r. malowideł ołtarza kaplicy zamkowej w Głogówku (Krause 1933, s. 197). /ks. PPM i PO

II.3.30. /1 *Fragment – sygnatura malarza.*

II.3.31.

Ukrzyżowanie

Anonimowy malarz śląski, ok. 1610

Olej, deska, 150 × 110 cm

Otmuchów, kościół paraf. pw. św. Mikołaja

i św. Franciszka Ksawerego

Katalog Zabytków VII/3, s. 68; Steinborn 1982, s. 88.

Górna partia kompozycji z trzema krzyżami na tle ciemnoszarych ożywionych lekką poświatą obłoków z murami Jerozolimy, do której wiedzie szeroka zielonkawożółta droga. Pośrodku Chrystus na krzyżu, jego ciało przewinięte perizonium. Dwaj łotrzy na krzyżach bardzo silnie poruszeni i o ciałach umięśnionych; u stóp krzyża Chrystusa klęcząca Maria Magdalena zwrócona profilem. Obok św. Jan w sukni czarnej i omdlała Matka Boska, którą podtrzymuje klęcząca niewiasta w sukni zielonkawożółtej i białym welonie. Wokół poruszone, skłębione postaci żołnierzy, mężczyzn i niewiast. Z lewej mężczyzna na siwym, spienionym rumaku zwracający się do – stojącego przy koniu – mężczyzny w jaskrawożółtej szacie; z prawej, w dolnym narożu, grupa siedzących trzech żołnierzy. Tonacja obrazu szaroniebieska i brunatno-żółta. Scena *Ukrzyżowania* już od 16 XII 1573 r., zgodnie z rozporządzeniem statutu cechu malarzy wrocławskich, należała do jednego z dwóch tematów pracy mistrzowskiej. Cech zastrzegł sobie wówczas, a potwierdził to jeszcze raz w statucie z 8 V 1593 r., iż przedstawienie to musi być wieloosobowe (*mit sambt dem gedrengē*) i namalowane farbami olejnymi. Obraz



II.3.31.



II.3.31. /1



II.3.31. /2



II.3.32.

w Paczkowie w pełni sprostają tym wymaganiom, a swoimi czytelnymi błędami w perspektywie, proporcjach i budowie anatomicznej ciał sugeruje, iż rzeczywiście mógł powstać jako dzieło nie w pełni jeszcze dojrzałe, ale być może już godne tego, by je oceniać w kategoriach *Meisterstücku*. Wyraźnie manierystyczna kolorystyka zdradza czas namalowania obrazu. Zaś o jego proveniencji informuje motyw, jaki znajdziemy w dolnej partii malowidła. Są to odwrócone tyłem do widza popiersia dwóch żołnierzy z głowami nakrytymi antycznymi hełmami (il. II.3.31 /1). Analogią dla nich są podobnie ukazane postaci w obrazie z lat 1596-1602 B. Sprangera ze sceną *Męczeństwa św. Sebastiana* w ołtarzu kościoła pw. św. Tomasza w Pradze (il. II.3.31 /2). Dziś uważa się, że motyw ten rozpowszechnił w twórczości malarzy północnoeuropejskich właśnie Spranger, zapożyczając go z kolei z późnego włoskiego manieryzmu w redakcji H. Speckaerta i T. Zuccariego. /PPM i PO

II.3.31. /1 *Fragment – popiersia dwóch żołnierzy.*
II.3.31. /2 *Batholomäus Spranger, Męczeństwo św. Sebastiana, obraz ołtarza, 1596-1602, olej, płótno, Praga, kościół pw. św. Tomasza na Małej Stranie.*

II.3.32.

Pokłon pasterzy

Monogramista H.W., 1606

Tempera, deska, 74 × 53 cm (z barokową ramą: 95 × 76 cm). Sygnatura i data u góry obrazu, na banderoli (wraz z pozostałym tekstem inskrypcji) trzymanej przez trzy aniołki: 1606. *GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN H.W.*

Piotrowice koło Środy Śląskiej, kościół paraf. pw. św. Katarzyny, płn. ołtarz boczny
Mandziuk 1982, s. 29 (jako *Narodzenie Pana Jezusa*, olej/płótno, barok, XVIII w.); Steinborn – Oszczanowski 2003, s. 65.



II.3.32. /1

Obraz, wstawiony w dobie baroku do ołtarza, mógł być niegdyś fragmentem epitafium. Na przełomie XVI i XVII w. kościół stał się miejscem pochówku Christopha i Conrada von Niemitz oraz ich licznych dzieci, których określano jako panów *auf dem Kaiserlichen Burglein Gross Peterwitz*. Być może ta cesarska formuła lenna niosła konsekwencję w postaci obecności beneficjentów tego nadania na dworze praskim i nawet powierzchownej znajomości przez nich tamtejszej sztuki. Malowidło sprawia wrażenie obciętego ze wszystkich stron w celu dopasowania do wtórnej ramy. Stąd spotęgowane wrażenie nadmiernej koncentracji postaci na jego niewielkiej powierzchni i niebędące zapewne intencją malarza wręcz karykaturalne kadrowanie. Sam sposób malowania, ograniczający się do wypełnienia kontrastowymi barwami powierzchni wyznaczonej przez kontury, nie wystawia najlepszej oceny twórcy tego dzieła, którego – mimo użycia przez niego monogramu – nie udało nam się utożsamić ze znanym z imienia artystą śląskim. Obraz jest przykładem dokładnie „przerysowanego“, wręcz kaligraficznego powtórnego wzorca graficznego Aegidiusa II Sadelera z 1588 r. według Aachena (*Hollstein, Dutsch*, t. 21, nr 32) (il. II.3.32 /1). Ta sama rycina została użyta przez anonimowego twórcę tryptyku z ok. 1600 r. w kościele paraf. w Przecławiu koło Szprotawy. Jednak na terenie Śląska ta redakcja tematu nie zdobyła sobie największej popularności. Musiała ona „konkurować“ z innymi przedstawieniami sceny *Pokłonu pasterzy*, które opuściły warsztat Sadelerów. W obrazie z kościoła Jezuitów w Nysie (il. II.3.17. /3) mamy przykład korzystania przez jego twórcę z innej ryciny Aegidiusa II wykonanej tym razem według wzoru Christopha Schwartza (*Hollstein, Dutsch*, t. 21, nr 33). Z kolei obrazy empory kościoła paraf. w Brzezynie (1620) i epitafium W. Wolgemuta (1604) z kościoła Św. Trójcy w Żórawinie dowodzą znajomości przez malarzy sztychu Johanna I Sadelera z 1592 r. według Aachena (*Hollstein, Dutch*, t. 22, nr 184) (por. nr kat. II.3.22.). Ten sam rytownik wykonał także miedzioryt według Maertena de Vos (*Hollstein, Dutsch*, t. 43, cz. 2, nr 873), który to znalazł uznanie w oczach twórcy obrazu z 1604 r. umieszczonego w zwieńczeniu epitafium Nicolausa von Poley w kościele paraf. w Godzięcinie koło Trzebnicy. /PO

II.3.32. /1 *Aegidius II Sadeler wg Hansa von Aachen, Pokłon pasterzy, 1588, miedzioryt; fot. wg New Hollstein – Hans von Aachen 1996, nr kat. 18, il.*

II.3.33.

Ukrzyżowanie

Centralna partia ołtarza dawnego ewangelickiego kościoła cmentarnego pw. Św. Trójcy w Bierutowie.

Anonimowy malarz śląski (wrocławski?), 1637
Olej, deska, 176 × 116 cm (z ramą 193 × 133 cm).
Pierwotnie w zwieńczeniu ołtarza trzy herby z najokazalszym w centrum księcia bierutowskiego Henryka Waclawa Podiebrada; poniżej dwie tablice inskrypcyjne, na górnej z nich: *AD HONOREM DEI / ILLUSTRIMUS ET EXCELLENTISSIMUS PRINCEPS AC DOMINUS, DOMIN. / HENRICUS WENZESLAUS S. ROM. IMPERII PRINCIPES MONSTERBER- / GENIS. DUX SIL. OLSNENSIS ET BERNSTADIENSIS, COMES GLACIENSIS, STERN- / BERGE, JAISCHWITII ET MESIBORI DOMIN. S. ROM. CAES. HUNGARIE QUE AC / BOH. REGIE MAJESTATIS CONSILIARI. BEL- LIC. CAMERARI. COPIARUM DUCTOR / ET PER UTRAMQUE SILESIAM SUPREMUS CAPITANEUS, DNS NOSTER CLEM. / SUFFRAGANTE MULTORUM PIORUM LIBERALITATI / ET AEDEM ET ARAM HANC SACRAM / PRINCIPALI MUNIFICENTIA / EXSTRUXIT*; na dolnej tablicy w 10 wersach inskrypcja z informacjami na temat fundacji kościoła, daty położenia kamienia węgielnego i ukończenia budowy, wygłoszenia pierwszego kazania oraz podany czas wystawienia ołtarza i godność jego fundatora: *D. SACRA HAC FABRICA ... / ... CHRISTOPHORI / HENRICUS ANNO MDC XXXVII*.

Wrocław, kościół pw. św. Macieja. Po 1945 r. i zniszczeniu kościoła pw. Św. Trójcy w Bierutowie ołtarz został zdemonstrowany; obecność obrazu w jego obecnym miejscu potwierdzona w 1971 r. Pozostałe elementy – zob. nr kat. II.3.34. Wendler 1874, s. 243-244; Schönfelder 1931, s. 262; Schmidt 1908/09, s. 448; Mandziuk 1982, s. 141 (jako dzieło barokowe z ok. poł. XVII w.); Kaczmarek – Witkowski 1997, s. 20 (*malowany na desce w 2. ćwierci XVII w., wczesnobarokowy, silnie przemalowany*); Steinborn – Oszczanowski 2003, s. 70, nr kat. 128.

Zgodnie z zawartą niegdyś na ołtarzu inskrypcją fundatorem jego dekoracji malarskiej był mieszczanin bierutowski Christoph Heinrich (il. II.3.33. /1). Jednak patronem tej fundacji był niewątpliwie Henryk Waclaw Podiebrad (1592-1639), syn księcia ziebicko-oleśnickiego Karola II i jego drugiej żony Elżbiety Magdaleny Piastówny. To on po śmierci swego wielce poważanego i zacnego ojca najpierw w 1617 r. uzyskał godność księcia bierutowskiego, a następnie 1 V 1618 r. przeniósł swoją rezydencję do Bierutowa. Ten luterański książę, jeden z ostatnich męskich potomków narodowego bohatera i króla Czech Jerzego z Podiebrad, cieszył się zaufaniem trzech kolejnych władców habsburskich – Macieja I, Ferdynanda II i Ferdynanda III. Już



II.3.33. /1

w czasach wojny 30-letniej, w 1623 r. pozyskał tytuł radcy cesarskiego oraz piastował urząd cesarskiego komisarza wojennego na Śląsku. W 1629 r. obdarzony został godnością namiestnika Górnego i Dolnego Śląska. Mimo tych licznych obowiązków znajdował też czas na mecenat artystyczny oraz zainteresowania sztuką, nauką i muzyką. Od początku też wspierał budowę nowego kościoła cmentarnego przed Bramą Wrocławską w swoim mieście rezydencjalnym. Choć świątynia ta powstawała od 1622 r. z inicjatywy rajcy bierutowskiego Ernsta Karnickiego, to książę wspierał te starania i wyłożył na budowę stosowne środki finansowe. Mimo uroczystego poświęcenie kościoła 15 VI 1631 r. dopiero 6 lat później w jego wnętrzu znalazł się okazały, manierystyczny ołtarz. Jego fragmentem (niegdyś w kościele pw. św. Macieja towarzyszyły mu pozostałe elementy „wmontowane“ w neogotycką strukturę ołtarza z pocz. XX w. – zob. nr kat. II.3.34.) jest prezentowana część centralna ze sceną *Ukrzyżowania*. Anonimowy malarz śląski dość wiernie powtórzył w niej kompozycję graficzną Aegidiusa II Sadelera (il. II.3.33. /2) według obrazu z 1596 r. w kaplicy Św. Krzyża kościoła pw. św. Michała w Monachium autorstwa Hansa von Aachen. Ołtarz bierutowski należał do dość popularnego ok. 1600 r. na Śląsku typu tryptykowej nastawy z malowaną partią środkową i kwaterami ruchomych skrzydeł bocznych. Najbliższe dla niego analogie znajdujemy w ołtarzach kościołów paraf. w – Wierzbicach koło Wrocławia (1592), Boguchwałowa koło Głubczyc (1602), a przede wszystkim Rudnej koło Lubina (1623), obecnie w Muzeum Regionalnym w Jaworze. Zbliżonymi realizacjami są także retabula, w których partii centralnej umieszczano reliefy, a ruchome



II.3.33.



II.3.33. /2



II.3.34.A.



II.3.34.B. (rewers)



II.3.34.C. (rewers)



II.3.34. /2



II.3.34. /3



II.3.34. /1



II.3.34. /4

skrzydła wypełniano przedstawieniami malarskimi, np. ołtarz z 1591/1592 kościoła paraf. w Masłowie koło Trzebnicy (obecnie w kościele pw. św. Krzysztofa we Wrocławiu), czy też tryptyk z ok. 1600 r. w kościele paraf. w Grodkowie. /PO

II.3.33. /1 *Anonimowy malarz śląski (wrocławski?), Ołtarz kościoła pw. Św. Trójcy w Bierutowie, 1637, stan sprzed 1945 r.; fot. wg zdjęcia archiwalnego ze zbiorów autora.*

II.3.33. /2 *Aegidius II Sadeler wg Hansa von Aachen, Ukrzyżowanie z Marią i św. Janem Ewangelistą, po 1596, miedzioryt; fot. wg New Hollstein – Hans von Aachen 1996, nr kat. 25, il.*

II.3.34.A-C.

Pokłon Pasterzy, Modlitwa Chrystusa w Ogrójcu, Wniebowstąpienie i Zesłanie Ducha Świętego

Neogotycki ołtarz z wtórnie wprawionymi w jego skrzydła kwaterami tryptyku dawnego ewangelickiego kościoła cmentarnego pw. Św. Trójcy w Bierutowie. Por nr kat. II.3.33. Anonimowy malarz śląski (wrocławski?), 1637 Obrazy: olej, deska, poszczególne malowane kwatery ołtarza: 44 × 70 cm (pierwotnie skrzydła ołtarza: 84 × 74 cm).

Henryków, kaplica liceum katolickiego w dawnym klasztorze pocysterskim, ob. kościele paraf. pw. Wniebowzięcia NMP. Po 1945 r. i zniszczeniu kościoła pw. Św. Trójcy w Bierutowie skrzydła jego ołtarza zostały rozmontowane i następnie wprawione na awersy (*Modlitwa Chrystusa w Ogrójcu i Wniebowstąpienie*) i rewersy (*Zesłanie Ducha Świętego i Pokłon Pasterzy*) skrzydeł bocznych ołtarza wykonanego na pocz. XX w. w stylu neogotyckim, którego centrum wypełnia rzeźbiona w drewnie i polichromowana scena *Upadku Chrystusa pod krzyżem*, oparta na wzorach rzeźby późnogotyckiej z pocz. XVI w. (wg Kaczmarek – Witkowski 1997). W tej postaci ołtarz konsekrowano w 1963 r. w kościele pw. św. Macieja we Wrocławiu. 3 IX 2002 tryptyk został przekazany do dyspozycji ks. kardynała Henryka Gulbinowicza i przeniesiony do Henrykowa. Wendler 1874, s. 243-244; Schönfelder 1931, s. 262; Schmidt 1908/09, s. 448 (jako fundacja z 1657 r.); Kaczmarek – Witkowski 1997, s. 18-19 (jako *pochodzące z wykorzystanego wtórnie manierystycznego ołtarza śląskiego z początku XVII w. oraz uznane za obrazy oparte na wzorach malarstwa Hansa von Aachen*); Steinborn – Oszczanowski 2003, s. 65, 73, nry kat. 35, 176, 180.

Co najmniej trzy kwatery skrzydeł dawnego ołtarza bierutowskiego (zob. nr kat. II.3.33) wykonane zostały na podstawie rycin Aegidiusa II Sadelera opartych na wzorach Hansa von Aachen (il. II.3.34 /1). W przypadku scen *Pokłon Pasterzy* i *Zesłanie Ducha Świętego* malarz śląski wiernie powtórzył kompo-

zycję miedziorytów (il. II.3.34 /2 i II.3.34 /3), ale malując już scenę *Wniebowstąpienia Chrystusa* wykrzystał jedynie dolną partię kompozycji ryciny (il. II.3.34 /4). W górnej części obrazu dość nieudolnie domalował – zapewne ze względu na chęć uzyskania większej czytelności przedstawienia – sylwetkę unoszącego się do nieba Chrystusa. /PO

II.3.34. /1 *Anonimowy malarz śląski (wrocławski?), Pokłon pasterzy i Modlitwa w Ogrójcu – kwatery lewego skrzydła ołtarza kościoła pw. Św. Trójcy w Bierutowie, 1637, stan sprzed 1945 r.; fot. wg zdjęcia archiwalnego ze zbiorów autora.*

II.3.34. /2 *Johannes I Sadeler wg Hansa von Aachen, Pokłon pasterzy, ok. 1591, miedzioryt; fot. wg New Hollstein – Hans von Aachen 1996, nr kat. 19, il.*

II.3.34. /3 *Aegidius II Sadeler wg Hansa von Aachen, Zesłanie Ducha Świętego, 1590, miedzioryt z serii: Salus Generis Humani; fot. wg New Hollstein – Hans von Aachen 1996, nr kat. 14, il.*

II.3.34. /4 *Aegidius II Sadeler wg Hansa von Aachen, Wniebowstąpienie Chrystusa, 1590, miedzioryt z serii: Salus Generis Humani; fot. wg New Hollstein – Hans von Aachen 1996, nr kat. 13, il.*

II.3.35.

Matka Boska Loretańska ze św. Leopoldem i św. Karolem Boromeuszem

Monogramista wrocławski ML (Martin Lauterbach?), 1657

Olej, deska, 150 × 131 cm. Sygnatura po prawej, przy bocznej krawędzi na wysokości łokcia św. Karola Boromeusza łączony monogram: *M.L. Pinx. / 1657*

Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne, nr inw. 89. Zapewne pierwotnie w kościele Dominikanów pw. św. Wojciecha we Wrocławiu.

Nowack 1932, s. 68, nr kat. 288; Wrześniowski 1952, s. 59, nr kat. 236; Urban 1974, s. 293, nr kat. III.C.c. 2; Oszczanowski 2002A, s. 125, il. 6.

Obraz Monogramisty M.L., określany w dawnej literaturze jako *Tschechisches Gnadenbild*, uznać należy za przykład późnego recepowania we Wrocławiu manierystycznej stylistyki Bartholomäusa Strobla Mł. Czytelne jest to we wspólnym kanonie postaci, pewnej nieporadności w malowaniu partii dłoni, zauważalnej teatralizacji układu kompozycyjnego oraz upodobania w drobiazgowym odtworzeniu szczegółów stroju i biżuterii. Dla prezentowanego na obrazie wizerunku Matki Boskiej Loretańskiej wzorca dostarczyć mogły rozpowszechnione już w tym czasie grafiki druków ulotnych, a nawet dość przeciętnej jakości obrazki kultowe (il. II.3.35 /1). Szczególnym wyrazem kultu Matki Boskiej Loretańskiej były tzw. Domki Loretańskie. Te naśladownictwa *Santa Casa* pojawiać się zaczęły na terenie Królestwa Czeskiego już pod koniec XVI w., ale szczególnie popularne

stały się po tryumfie Ligi Katolickiej nad protestantami pod Białą Górą w 1620 r. Traktowano je jako wota i pomniki zwycięstwa potrydenckiego katolicyzmu. Do najstarszych tego typu założeń należą te w Mikulovie na Morawach (1623) i w Pradze (1626), a na Śląsku w Głogówku (1630) i wreszcie u wrocławskich Dominikanów (1679). Jednak we Wrocławiu kult ten rozpoczął się wcześniej, a inspiracja dla niego szła zapewne z samej Pragi. Być może dlatego na obrazie wrocławskim pojawili się tradycyjni i nowi patroni czczeni w cesarstwie (św. Leopold oraz kanonizowany w 1610 r. arcybiskup Mediolanu Karol Boromeusz), których wizerunki i epizody z życia uwieczniał w Pradze w tym czasie Karel Škréta (1641-1647). Propozycja przypisania malowidła Martino wi Lauterbachowi (†przed 27 X 1682) wynika nie tylko ze względu na zbieżność monogramu z jego imieniem i nazwiskiem, ale także z powodu jego długoletnich związków z wrocławskimi dominikanami. Ten pasamonik i hafciarz został w księgach urzędowych tej świątyni określony 11 III 1631 r. jako *Kunstmaler*. Przez następne kilkadziesiąt lat jest tam systematycznie odnotowywany jako artysta mieszkający przy klasztorze, chrzczący tutaj dzieci i często będący świadkiem na ślubach urzędników i rzemieślników pracujących dla zakonu. Dziś jesteśmy w stanie uznać go za autora kilku prestiżowych realizacji z 1 poł. XVII w. Są wśród nich obrazy ołtarzowe kościoła paraf. pw. Wniebowzięcia NMP w Łozinie koło Trzebnicy z 1632 r. oraz kościoła pokatedralnego w Opolu z 1652 r. Inne prace można jemu tylko przypisać, np. tablicę wotywną kanonika dra M. Hiltprandta (†1640) (il. II.3.35 /2). /PO

II.3.35. /1 *Grafik anonimowy, Matka Boska Loretańska, 1 poł. XVII w., drzeworyt; fot. wg zdjęcia z archiwum autora.*

II.3.35. /2 *Monogramista M.L.(?) (Martin Lauterbach?), Tablica wotywna głogowskiego dziekana i wrocławskiego kanonika dra Michaela Hiltprandta (†1640), z katedry pw. św. Jana Chrzciciela i św. Wincentego we Wrocławiu, po 4 VI 1640 r., olej, płótno. Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne.*



II.3.35.



II.3.35. /1



II.3.35. /2



II.3.36.



II.3.36. /1



II.3.36. /2



II.3.37. /1

II.3.36.

Karta wzornika z ornamentem groteskowym (dekoracja złotnicza w czarnym ornamencie)

Hans Hensel z Żagania (rytownik i autor wzoru), Balthasar Caymox (wydawca), 1599
Miedzioryt, 45 × 55 mm. Sygnatura u dołu:
H·H·F·I· / ·1·5·9·9
Wiedeń, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Ornamentstichsammlung, nr inw. K 287/1
Warncke 1979, Bd. 2, s. 91, nr kat. 785, il. 785;
Bukovinská 1982, s. 78-79, il. 6; *Hollstein, German*, t. 13, s. 210, nr kat. 1; *Prag um 1600 Essen* 1988, s. 508; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 60-61, nr kat. 173, il.

Moda na te dość oryginalne formy ornamentalne przypadła w Pradze na przełom XVI i XVII w. Cesarscy złotnicy korzystali z wzornikowych kreacji dostarczanych przez artystów augsburskich, kolońskich i praskich – Mignota, Renbage, ale przede wszystkim przez Corwiniana Saura, Matthiasa Beitlera, Hansa de Bulla i Hertzicha van Beina. Prezentowany miedzioryt otwiera serię sześciu kart z wzorami datowanymi na lata 1599-1601 i opatrzonymi sygnaturami *HH, IH, IHF*. Mimo braku źródeł potwierdzających pobyt żagańskiego złotnika i miedziorytnika w Pradze, to właśnie tu, w emaliowanych dekoracjach rewersów złotych opraw kamei wykonanych w miejscowych warsztatach złotniczych, spotykamy stworzony przez niego ornament (il. II.3.36 /1). Jeden z tych klejnotów niektórzy badacze uznają za dzieło Ottavia Misseroni, a emaliowaną dekorację jego oprawy za wyrób Jana Vermeyena (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, nr inw. XII, 140) (il. II.3.36 /2). /PO

II.3.36. /1 *Hans Hensel z Żagania*, Karta z wzornika ornamentalnego, 1599, miedzioryt; fot. wg Bukovinská 1982, il. 6 na s. 78.
II.3.36. /2 Prawdopodobnie Jan Vermeyen, Emaliowana dekoracja oprawy kamei autorstwa Ottavio Misseroni, przed 1606, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, nr inw. XII, 140; fot. wg *Prag um 1600 Essen* 1988, nr kat. 377, il.

II. 3.37.

Kociołek ze strusiego jaja

Caspar Pfister, Wrocław, 1598-1611
Srebro złożone, odlewane, kute, wycinane, cyzelowane, skorupa jaja strusiego, wys. 15,4 cm, × 11,5 cm. Sygnowany: cechy probiercza miejska – *W* i mistrzowska – *CP*
Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 188 574 MN

Ausstellung von Goldschmiedearbeiten 1905, s. 32, nr kat. 215; Hintze 1906, s. 137; *Rzemiosło śląskie dawne i współczesne* 1968, s. 74. poz. 250 (autorka noty Wiesława Siedlecka); Woźniak 1983, s. 96, 101, nr kat. 5, il. 9-10.

Skorupa jaja w oprawie metalowej. Podstawa w kształcie wycinanej ażurowej rozety. wsparta na trzech nogach w postaci szponów trzymających kule. Od podstawy biegną ku górze trzy taśmy, każda ozdobiona postacią kucharza trzymającego łyżkę bądź nóż. W dolnej części taśm przedstawienia psów wykradających sztuki mięsa. Krawędź naczynia ujęta w gładką, rozchyloną obręcz, do której przymocowany jest na zawiasach kabłąkowy uchwyt z motywami wolul i głów męskich. Kociołek nawiązuje do typowych dla renesansu i manierizmu rodzajów naczyń – pucharów wykorzystujących w swej konstrukcji egzotyczne naturalia jak orzechy kokosowe, jaja, czy muszle oprawione w szlachetne metale (podobne dzieło anonimowego złotnika wrocławskiego – puchar ze skorupy strusiego jaja, podtrzymywanej przez pełnoplastyczną figurę Herkulesa, datowany na ok. 1600 r., znajduje się w zbiorach czeskiego zamku Telč – il. II.3.37 /1). Naczynie Pfistera wyróżnia się prostą, logiczną formą oprawy oraz swoim wyraźnie humorystycznym charakterem zawartym w samym wyborze formy (kociołek) oraz motywach dekoracji. Woźniak zwracał uwagę na portretowe rysy postaci kucharzy i sugerował związek powstania naczynia ze zdobyciem przez Pfistera tytułu króla strzelców rzemieślniczego Bractwa Kurkowego w 1609 r. Fundowanie drogiej precjozów przez członków bractwa należało do jego obyczajów. Kociołek o świeckim charakterze znajdował się w zasobach wrocławskiego kościoła pw. św. Doroty i św. Stanisława, skąd, w końcu XIX w., przejęło go Śląskie Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności. Od 1947 r. jest własnością Muzeum Narodowego w Warszawie i jako stały depozyt jest prezentowany w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. /JW

II.3.37. /1 *Anonimowy złotnik wrocławski*, Puchar ze skorupą ze strusiego jaja, którą podtrzymuje pełnoplastyczna figurka Herkulesa, ok. 1600, srebro i skorupa jaja strusiego, Telč, zamek.

II.3.38.

Puchar typu nautilus z figurką konika morskiego w zwieńczeniu

Caspar Pfister, Wrocław, ok. 1610
Odlew, trybowanie, srebro, muszla gatunku *turbo (olearia) marmoratus S*, złocenia, wys. 26,0 cm. Sygnowany na stopie: cechy probiercza miejska – *W* i mistrzowska – *CP*
Königswinter / Heisterbacherrott, Museum für Landeskunde im Haus Schlesien
Catalogue of Fine European Silver 1978, s. 66-67;



II.3.37.



II.3.38.

Woźniak 1983, s. 96, 103, nr kat. 16, il. 22;
Woźniak 1993, s. 120, il. 12; Oszczanowski –
Gromadzki 1995, s. 116.

Naczynie to w odpowiedni sposób prezentuje charakterystyczne dla manieryzmu zjawisko wykorzystywania tzw. naturaliów, jako nieprzetworzonego tworzywa złotniczego, które ceni się przede wszystkim ze względu na ich oryginalność, egzotyczność i rzadkość. Dzieło Pfistera jest klasycznym przykładem łączenia w całość wytworu natury i dzieła rąk ludzkich (*naturalia et artefacta*). W swej genezie, czytelnej zwłaszcza w ażurowym nodusie złożonym z wolutowych skrzydełek i osadzonych nań główek, praca ta odwołuje się do wzorców najmodniejszych w tym czasie, tj. norymberskich. Pojawiające się w 2005 r. na rynku antykarycznym kolejne prace Pfistera, np. kubek pokryty tzw. skórą wężową z herbem i monogramem *GDK* (Auktionshaus Dr. Jürgen Fischer w Heilbronn), czy też kubek z 1601 r. wykonany dla Michaela Fürsta von Kupferberg (Galerie Neuse w Bremie) niezbicie dowodzą wysokiej jakości wyrobów złotnika wrocławskiego. Ten ostatni przykład wraz ze znanym z literatury kubkiem wykonanym w 1612 r. dla rodziny Fürst von Kupferberg (do 1945 r. w Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer we Wrocławiu) dostarcza kolejnego dowodu na to, iż to właśnie Pfister był właścicielem oraz w większości przypadków także autorem rysunków zamieszczonych w tzw. *Szkicowniku Złotnika Wrocławskiego* (por. nr kat. II.3.10.) (il. II.3.38. /1 i II.3.38. /2). Wykorzystanie muszli gatunku *turbo (olearia) marmoratus S* nie tylko znajdziemy w prezentowanym w tym katalogu dziele Georga Hoffmanna (por. nr kat. II.3.39.), ale także w licznych pracach złotników wrocławskich doby manieryzmu. Można tu wymienić realizacje m.in. C. Bendela (Pierpont Morgan Collection, Nowy York), G. Dittmara lub C. Drogena (muzeum w Brukseli), dwa przykłady J. Hillera (Rijksmuseum w Amsterdamie i Muzeum Państwowe w Moskwie), dwie prace H. Stricha St. (niegdyś w zbiorach barona Carla von Rothschild we Frankfurcie nad Menem i w Muzeum Państwowym w Moskwie), M. Alischera (na pocz. XX w. w muzeum w Budziszynie) i E. Richera (w zbiorach zamku Telč) (il. II.3.38. /3). /PO

II.3.38. /1 *Caspar Pfister*, Kielich mszalny ufundowany przez kanonika wrocławskiego Petera Koslowsky'ego dla wrocławskiej katedry, 1607, Wrocław, skarbiec katedry pw. św. Jana Chrzciciela i św. Wincentego; fot. wg Hintze – Masner 1911, tabl. XXXI.
II.3.38. /2 *Prawdopodobnie Caspar Pfister*, Projekt kielicha mszalnego ufundowanego w 1607 r. przez kanonika wrocławskiego Petera Koslowsky'ego dla wrocławskiej katedry, ok. 1600, rysunek zamieszczony w: *Szkicowniku Złotnika Wrocławskiego*, fol. 29v. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. IV F 23n; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 251, il.

II.3.38. /3 *Eucharius Richer*, Puchar z muszli nautilusa i figurką Wenus na łabędziu w zwieńczeniu, przed 1585, Telč, kolekcja zamkowa.

II.3.39.

Puchar w kształcie pawia

Georg Hoffmann, Wrocław, 1599(?)
Muszla gatunku *Turbo (olearia) marmoratus S.* oprawna w srebro złoczone, odlewane, wybijane, ryte, cyzelowane, wysadzone kamieniami szlachetnymi i półszlachetnymi, wys. 40 cm. Sygnowany na stopie pucharu: cecha złotnika inicjał wiązany – *GH* oraz cecha miejska – *W* (używana w latach 1554-1599).
Kraków, Fundacja Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym, nr inw. XIII-91. Puchar pochodzi ze skarbca Ostrogskich w Dubnie; przechowywany był w Świątyni Sybilli w Puławach. Przeździecki – Rastawiecki 1860, s. Aa, tabl. I.I; *Exposition de 1865*, s. 14, poz. 161; Żygulski 1962, s. 31, il. 10; Bujańska 1963, s. 122-124, tabl. XLIX -L; *Ornamenta Silesiae* 2000, s. 99, nr kat. 91.

Puchar w kształcie pawia, którego muszla – korpus stanowi czaszę, grzbiet wraz ze skrzydełkami, szyją i głową – pokrywę, a nogi – trzon naczynia. Paw stoi na owalnej wysklepionej stopie, na której wśród roślinności pełzają plastyczne jaszczurki, węże i ślimaki. Wypukłe obrzeże stopy ozdabia motyw wolicz oczu. Metalowe okucia muszli składają się z plastycznych motywów groteski: na pierś ptaka w górnej części popiersie kobiece z kameą z karneolu z wyobrażeniem głowy Murzyna, poniżej głowa lwa i kryształ górski o szlifie tabliczkowym; na oprawach bocznych motyw delfina z wprawionym karneolem i popiersie kobiece z osadzonym poniżej rubinem. Na tylnej części okucia ornament groteski i główka aniołka. Na długiej, wygiętej szyi ptaka plastyczna plakietka z przedstawieniem *Caritas*, pod nią owalne intaglio z głową rycerza. Na grzbiecie ptaka, u nasady ogona figurka Neptuna. Układ rąk wskazuje, że pierwotnie w lewej ręce trzymał trójząb, w prawej wodze przewleczone przez kółko obroży na szyi i w dziobie ptaka. Na ogonie ryta dekoracja imitująca pawie pióra (niegdyś podkreślone czarną emalią). Na grzbiecie osadzony topaz, na czubku głowy – zielony granat. Na odwrocie pokryw tarcza herbowa z podziałem skośnym, z trzema głowami lwów, nad tarczą litery *E-M* (nie rozwiązane). Liczne motywy zdobnicze srebrnej oprawy zbliżone są do wzorów stosowanych w norymberskiej sztuce złotniczej późnego renesansu. Źródłem inspiracji wrocławskiego złotnika była twórczość Hansa Jamnitzera. Puchar należy do typu naczyń luksusowych, które swą oryginalną formą i wykorzystaniem egzotycznego materiału trafiały do zasobnych skarbców magnackich i gabinetów osobliwości. /KK-B



II.3.38. /1



II.3.38. /2





II.3.39.



II.3.40.

II.3.40.

Puchar z orzecha kokosowego z puttem na wieku

Hans Haupt, Wrocław, 1591

Srebro lane, kute, grawerowane i złożone, skorupa orzecha kokosowego z płaskorzeźbą, wys.

33 cm. Sygnowany: cechy probiercza miejska – *W* i mistrzowska – *H*

Praga, Uměleckoprůmyslové museum, nr inw. 8885

From the golden Treasury 1994. s. 56, nr kat. 9 (autorka noty Dana Stehlíková); *Kabinety umění a kuriozit* 1995, s. 80, nr kat. 319 (autorka noty Dana Stehlíková).

Czasza ze skorupy orzecha kokosowego podzielona na trzy pola, z zawijającym się ornamentem i kwiatami pośrodku. Całość ze złożonego srebra tworzy wysoki brzeg z dwoma fryzami. Dolny fryz z zawijającymi się ornamentami i kwiatami, górny z dekoracją kwiatową i portretami grawerowanymi w owalnych medalionach. Górną i dolną część łączą trzy grawerowane pasy z zawiasem na dolnej krawędzi, a w górnej części z kurkiem w kolistym medalionie. Stopa częściowo rekonstruowana, z dekoracją z owoców, kwiatów i liści, nodus na nóżce w kształcie jajowatym. Na wieczku putto z tarczą, na której znajduje się dotąd nierozwiązany grawerowany herb właściciela, monogram *MB* i rok 1591. Zakupiony w 1904 r. na aukcji Julius Böhler, Monachium, nr kat. 548, ze zbiorów braci Bourgeois. /SSp

II.3.41.

Krzyż relikwiarzowy z herbem Christopa Poppela von Lobkowitz

Paul Nitsch, Wrocław, przed 1600

Srebro kute, cyzelowane i częściowo złożone, relikwie, jedwab, szklane imitacje drogich kamieni, imitacja lapis-lazuli zabarwionym kalcytem, wys. 63 cm, szer. 12,5 cm. Sygnowany: cechy probiercza miejska – *W* i mistrzowska – *PN* oraz prasaka repunca z 1806 r.

Nelahozeves, Lobkowiczkoroudnická sbírka, nr inw. L 5264

Dvořák-Matějka 1907, s. 201, 202.

Złożony krzyż relikwiarzowy wyłożony dekoracyjnymi srebrnymi aplikacjami z kolorowymi kamieniami i kulistymi przeszklonymi skrytkami na relikwie świętych. Ośmiopłatkowa nóżka przechodząca w ośmioboczny trzpień ma z przodu kulisty medalion z herbem Lobkowitzów i napisem *CHRISTOPH . POPEL . V . L .*, z tyłu podobny medalion z herbem Wrocławia i napisem *INSIGN + CAPITVLI + WRATISLAV*. Medaliony obramowane kwiatami. Na pozostałych półłukach okrągłe skrytki z relikwiami. Dolną krawędź nóżki zdobią

aplikacje wici roślinnych z głową fauna lub z kamieniem pośrodku. Na górze do nodusu przytworzone srebrne pionowo ukierunkowane aplikacje, z owalnym polem dekorowanym palmetami w górnej części. Kulisty sprasowany nodus z romboidalnymi wypustkami z kamieniami, obramowują wypukłe łuki z osadzonymi kamieniami i na przemian kwiatami z wolutami. Nodus oddzielony od nóżki i od krzyża ośmiobocznym pierścieniem także z aplikacjami. Cyzelowane liście na kropłowym ogniwie nad pierścieniem przechodzą na bokach w woluty. Krzyż na całej długości pokrywają skrytki na relikwie. Na każdej stronie znajdują się dwadzieścia cztery kuliste skrytki, przestrzeń między nimi wypełnia srebrna dekoracja z ażurowych pasków, niekiedy z motywami roślinnymi. W miejscu połączenia belek krzyża na bokach umieszczono cztery części srebrnej aureoli. /SSp

II.3.42.

Puchar w kształcie statku

Hans (Johann) Strich St. – prawdopodobnie, lub Hans Schönaue, Wrocław, ok. 1610

Odlew, trybowanie, cyzelowanie, srebro, złocenia, wys. 36,5 cm. Sygnowany na stopie: cechy probiercza miejska – *W* i mistrzowska – *HS* Görlitz, Schlesiisches Museum, Schönhof
Third International Art Treasures 1962, il. 196;
Catalogue of Fine European Silver 1991, s. 21, nr kat. 47, il.; Tyrell 1994, s. 1, 50, il.; *Deutsche im Osten* 1994, s. 99, 230, nr kat. 5/17; Schwarz 2002, s. 129.

Twórczość złotnika wrocławskiego Stricha dlatego warta jest przypomnienia, że dysponujemy wiarygodnymi przekazami na temat jego pobytów w rudolfskiej Pradze (1595, 1597). Dowodu na to dostarcza sztambuch artysty z lat 1587-1616, do którego wpisali się także reprezentanci praskich elit (Schwarz 1998). Znajdziemy tu autografy m.in. cesarskiego astronoma Erasmusa Habermehla, nadwornego złotnika Benedikta Kruega (il. II.3.42. /1), proboszcza katedralnego i cesarskiego poety Georga Bartholda Pontanusa von Breitenberg, malarzy Wenceslause i Alexandra Wiske-manna?, czy też nadwornego organisty Karla Luytona. Jednak trudno w dziełach Stricha znaleźć bezpośrednią zależność od wyrobów złotniczych powstających wówczas w stolicy cesarstwa. A to za sprawą siły i oddziaływania ośrodków południowo-niemieckich, które nadawały ton europejskiemu złotnictwu ok. 1600 r. Tak też dzieje się w przypadku prezentowanego naczynia, które należy do okazalszych dzieł wrocławskiego rzemiosła artystycznego doby manieryzmu. Ażurowa i pokryta bogatym ornamentem stopa, na niej czarka w kształcie kadłuba statku z omasztowaniem i wspinającym się marynarzem, na maszcie koszyk z srebrną flagą z literą *W* (= *Wratislavia*) – wszystko to składa się na popis nie lada umiejętności twórcy tego dzieła. Na Śląsku analogią dla naczy-



II.3.41.



II.3.42.

nia Stricha był wyrób wrocławskiego złotnika Friedricha Schöna (czynny w latach 1598-1627), który w 1905 r. znajdował się w kolekcji prof. A. Pringsheima w Monachium. Jednak popularność tego typu wyroby zdobyły przede wszystkim na wspomnianym terenie południowych Niemiec. A sławę dzięki licznym pracom norymberczyka Esaiasa zur Linden (†1632). Do dziś zachowały się jego okazałe puchary-statki nawet w zbiorach polskich – w Muzeum XX Czatortyryskich w Krakowie (il. II.3.42. /2) i Muzeum Narodowym w Warszawie. Pełno ich w kolekcjach obcych (np. Orużen-naja Pałata w Moskwie, Ermitaż w Sankt Petersburgu, Metropolitan Museum of Art w Nowym Yorku, Kunstgewerbesammlung w Bielefeld, Röhs-ska Kunstsłöjdmuseet w Göteborgu), często też pojawiają się na rynku antykwarycznym (w 2004 r. u Fritza Payera w Zürihu). Wśród innych norymberskich złotników także Tobias Wolff (†1623) oraz Caspar Beutmüller St. (†1632) pozostawili po sobie kilka tego rodzaju wyrafinowanych naczyń. W Augsburgu podobnej jakości puchary wykonywali Heinrich i Abraham Wintersteinowie (il. II.3.42. /3) oraz Tobias I Schaumann. /PO

II.3.42. /1 *Nadworny złotnik cesarza Rudolfa II Benedikt Krueg z Pragi*, Wpis w sztambuchu Hansa (Johanna) Stricha St., fol. 130r, 1595, Monachium, Staatsbibliothek, nr inw. Cgm 3292; fot. wg zdjęcia z archiwum autora.

II.3.42. /2 *Esaias zur Linden*, Puchar w kształcie statku, ok. 1620 r., Kraków, Muzeum XX Czatortyryskich, nr inw. XIII/170; fot. wg Mundus mercatorius 2005, il. VI.2 na s. 152.

II.3.42. /3 *Heinrich Winterstein*, Puchar w kształcie statku, ok. 1620, handel antykwaryczny; fot. wg Seling 1980, il. 161.

II.3.43.

Stopa i trzon pacyfikału z 4 ćw. XIV w.

Hans (Johann) Strich St. – prawdopodobnie, lub Hans Schöna, Wrocław, ok. 1590/1600
Srebro, częściowo złoczone, odlew, trybowanie, grawerowanie, wys. 43 cm, ø stopy 19 cm.
Sygnowany na stopie: cechy probiercza miejska – W i mistrzowska – HS

Opole, Muzeum Diecezjalne, nr inw. 115/D.
Depozyt z kościoła paraf. pw. Bożego Ciała i św. Norberta w Czarnowasach.

Lutsch IV, s. 224; *Ausstellung von Goldschmiedearbeiten* 1905, s. 19, nr kat. 147; Krause 1935, s. 91; *Katalog zabytków* VII/11, s. 59, il. 384, 385; Kaczmarek – Witkowski 1993, s. 47.

Fragment średniowiecznego krzyża relikwiarzowego połączonego z wtórną, manierystyczną, sześciolistnego kształtu stopą o brzegach ozdobionych perłkowaniem. Jej powierzchnia podzielona liśćmi akantu na pola wypełnione trybowaną dekoracją z główek aniołów oraz pęków owocowo-kwia-

towych. Smukła szyjka stopy i nodus pokryte rytowanym ornamentem arabeskowym. Sam krzyż zakończony trzema liśćmi, przy których zwieńczeniu są plastyczne ażurowe kwiatony. Na awersie ryta kompozycja *Chrystusa na krzyżu*, a w trójlistnych zakończeniach ramion krzyża symbole Ewangelistów. Na rewersie oprawione za szkłem relikwie. Na trójlistniach krzyża małe plakietki Matki Boskiej z Dzieciątkiem na samej górze i adorujących niżej dwóch aniołów oraz poniżej w prawym ramieniu św. Jan Ewangelista, bp Mikołaj(?), Barbara, Jan Chrzciciel, Andrzej, Katarzyna, Dorota, Małgorzata i Jadwiga. Ciekawa jest tu łatwość, z jaką artysta manierystyczny „zaadoptował”, czy też w wielce udany sposób dopełnił formę średniowiecznego pacyfikału. Daje to asumpt do zwrócenia uwagi na charakterystyczną cechę złotnictwa śląskiego ok. 1600 r. Ono w sposób najbardziej świadomy odwoływało się do gotyckiej tradycji. Jej trwałość czytelna jest jeszcze długo w XVII w., ale to dzieła z ok. 1600 r. stanowią najwartościowsze potwierdzenie zjawiska artystycznego określanego mianem *Nachgotik* (według H. Hippa). Sztandarym przykładem pozostaje dekoracja złotnicza ołtarza głównego katedry wrocławskiej z lat 1589-1591 autorstwa Paula Nitscha. Już w samej jego konstrukcji architektonicznej celowo przywołano schemat średniowiecznego retabulum. Zaś jego ornament, który pierwotnie wypełniał górne naroża kwater, był wzorowany na gotyckim *Astwerku* (il. II.3.43. /1). Ten motyw ornamentalny stał się na Śląsku popularny i wykorzystywany był też przez innych złotników – np. puchar Caspara Pfistera z konarem w tronie naczynia (Ermitaż, Sankt Petersburg). Przede wszystkim jednak zastosował go w licznych pracach rzeźbiarz wrocławski Gerhard Hendrik. Występuje on u niego w formie spletanego i ażurowego lub prostego i sękatego fragmentu konara z obciętymi gałęziami oraz pnia drzewa (il. II.3.43. /2). Jego późnogotycka proveniencja nie budzi wątpliwości. Jest także dowodem na pomysłowość artysty i typową manierystyczną demonstracją erudycji i kunsztu. /ks. PPM i PO

II.3.43. /1 Paul Nitsch, Dekoracja złotnicza ołtarza głównego, 1589-1591, Wrocław, katedra pw. św. Jana Chrzciciela i św. Wincentego, stan w 1930 r.; fot. wg Burgemeister – Grundmann, 1930, T. 1, il. 93 na s. 115.

II.3.43. /2 Gerhard Hendrik z Amsterdamu, Dekoracja ornamentalna parapetu schodów ambony, 1605, Oleśnica, kościół paraf. pw. św. Jana Ewangelisty, stan w 1933 r.; fot. wg Landsberger 1933, il. 2 na s. 101.

II.3.44. Manierystyczny nautilus

W rękopiśmiennym zbiorze osobliwości Johanna Sigismunda von Haunold pt. *Regnum animale, minerale et vegetabile*, fol. 25v.



II.3.42. /1



II.3.42. /2



II.3.42. /3



II.3.43.



II.3.43. /1



II.3.43. /2



II.3.44.



II.3.44. /1



II.3.44. /2



II.3.44. /3



II.3.46.



II.3.45.

Anonimowy artysta wrocławski, ok. 1625
Przedstawienie malowane farbami kryjącymi na papierze, 410 × 310 mm (karta: 330 × 215 mm, kodeks z oprawą: 349 × 232 × 60 mm).
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. R 682. Rękopis po śmierci J.S. von Haunold w 1711 r. przekazany do wrocławskiej Biblioteki Miejskiej; po 1945 r. wraz z całym dobytkiem Biblioteki Miejskiej trafił do wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej; konserwowany w latach 1993 i 1997.
Scheyer 1926, s. 208-211; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 81, nr kat. 263, il.; Oszczanowski 2003C, s. 243-244, il. 10.

Przedstawienie pucharu w kształcie ptaka wodnego o długiej szyi, z czaszą wykonaną z muszli gatunku *turbo (olearia) marmoratus S* zostało wycięte wzdłuż konturów z dużego arkusza papieru i wklejone do zbioru różnych grafik, druków ulotnych, miniatur i rysunków, portretów sławnych ludzi, przedstawień kuriozów i ciekawostek przyrodniczych, należącego do wrocławskiego burmistrza Johanna Sigismunda von Haunold (1634-1711), znanego z pasji kolekcjonerskiej oraz zainteresowań przyrodniczych i technicznych. Konstrukcja i kompozycja nautilusa przypomina zachowane prace złotnika Joachima Hillera, który w latach 1573-1613 był mistrzem cechowym we Wrocławiu, przechowywane obecnie w Amsterdamie (Rijksmuseum) (il. II.3.44. /1) i w Moskwie (Orużennaja Pałata). Być może jest to przedstawienie któregoś z zaginionych dzieł Hillera lub innego wrocławskiego rzemieślnika (il. II.3.44. /2), wzorującego się na pracach na przykład norymberskiego złotnika Friedricha Hillebranda (†1608) (il. II.3.44. /3). Włączenie nautilusa do barokowej kolekcji Haunolda raczej nie wynikało z zainteresowania finezyjnym kształtem artystycznym naczynia, lecz z egzotyki wykorzystanego materiału. I trzeba przyznać, że manierystyczne złotnictwo wrocławskie wyróżniało się ogromną pomysłowością. W epoce tej nie mogło także zabraknąć typowej dla niej fascynacji dla oryginalnych tworzyw, z których wytwarzano złotnicze precjoza. Tryumfy święciły wszelkiego rodzaju *naturalia*. Ząb narwala czy też róg nosorożca, muszla gatunku *turbo (olearia) marmoratus S* lub też tzw. muszla porcelanowa (ze ślimaka żyjącego w ciepłych akwenach Morza Czerwonego i Oceanu Indyjskiego), skorupa strusiego jaja czy też orzecha kokosowego, wreszcie kamienie szlachetne i półszlachetne, kryształ górski, korale, a dodatkowo jeszcze porcelana z Chin to przykłady tworzyw, które we Wrocławiu otrzymywały kunsztowną oprawę z pozłacanego srebra. /JolG i PO

II.3.44. /1 Joachim Hiller, Nautilus – puchar w kształcie strusia z muszli gatunku *turbo (olearia) marmoratus S*, ok. 1600, Amsterdam, Rijksmuseum w Amsterdamie, nr inw. 1958-44; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, il. IX.

II.3.44. /2 Prawdopodobnie Caspar Pfister, Projekt nautilusa, ok. 1600, rysunek zamieszczony w: *Szkicowniku Złotnika Wrocławskiego*, fol. 27r. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. IV F 23n; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 250, il.

II.3.44. /3 Friedrich Hillebrand, Nautilus – puchar w kształcie łabędzia, ok. 1600 r., Drezno, *Grüne Göwelbe*, nr inw. III 143; fot. wg Menzhausen 1968, il. 49.

II.3.45.

Kufelek

Jacob Manlich, 1630-1650

Srebro złoczone, wys. 9, 5 cm. Sygnowany na dole dna: cechy probiercza miejska – herb miasta Opawy i mistrzowska – *IM*
Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 48 E
Niepublikowany

Kufelek pozyskany do zbiorów Slezskiego zemskiego muzeum w 1918 r. na aukcji w Berlinie bez wątplenia należy do ostatnich prac Manlicha, które stworzył w czasie pobytu w Opawie, jak zaświadcza jego znak mistrzowski wyryty na spodzie dna i herb miasta Opawy. Niski kufel w typie dojrzałego manieryzmu spoczywa na szerokiej podstawie, której owal dekorowany jest kutym reliefowym pasem z drobnych żeber. Cylindryczna obudowa kufla, z lekko zaznaczonymi ośmiobocznymi krawędziami, wyłożona jest reliefem z połączonych wolutowych kartuszy z plastycznie ujętymi owocami w oszczędnych polach; lustra kartuszy niosą grawerowane herby z klejnotami, przykryciami, lecz z pustymi tarczami herbowymi. Pionowy uchwyt uformowany w kształt kariatydy. Na kufel nasadzono kuliste zaokrąglone wieczko z podwyższonym środkiem, zdobione kutymi wolutami z owocami, które uchwytem połączono zawiasem z uchem do otwierania kciukiem, także uformowanym w woluty. /JO

II.3.46.

Kufelek

Jacob Manlich, 1630-1650

Srebro złoczone, emalia, wys. 16,5 cm. Sygnowany na spodniej części dna: cechy probiercza miejska – herb miasta Opawy i mistrzowska – *IM*
Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 6 E
Braun 1904, s. 6, 49, k. nr 2; Braun 1905/1906, s. 32; Stehlíková 2003, s. 296.

Do zbiorów Slezskiego zemskiego muzeum ten cylindryczny kufel wczesnobarokowego typu na profilowanej podstawie został zakupiony jako dzieło Manlicha. Składa się z dwóch profilowanych walców na zmianę z częścią wypukłą. Wieczko z dwóch kolistych części, zwieńczone prostą żłob-

kowaną cebulastą kopułką. Środkowa część wieczka wyłożona srebrną płytką zdobioną emalią i rytowanymi wiciami z kwiatami i pawiami w kolorach zielonym, niebieskim i pomarańczowym. Pionowe, wygięte esowato graniaste ucho łączy z wieczkiem zawias z dwuczęściowym uchwytem do otwierania kciukiem, zakończony wolutą. Dolny koniec ucha przechodzi w pustą tarczę herbową. Środkowa część obudowy ozdobiona cyzelowaniem punktowym, a podstawa wieczka puncowana. Na spodniej części dna kufel oznaczony miejskim herbem Opawy i monogramem mistrza. Według D. Stehlíkové dwa inne kufle produkcji Manlicha, zbliżone do opawskich, znajdują się w Kunstgewerbemuseum w Berlinie. /JO

II.3.47.

Kubek

Jacob Manlich, ok. 1630

Srebro złoczone, cyzelowany, wys. 13 cm. Sygnowany na spodniej części dna: cechy probiercza miejska – herb miasta Opawy i mistrzowska – *IM*

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 53 E
Auktion 1930, nr kat. 410; J.C. 1930, s. 192.

Kubek typu wczesnobarokowego ze stożkowato rozszerzającą się obudową, w części środkowej zdobiony cyzelowaną dekoracją z akantów, owoców z liśćmi i wolutowych ozdób, pozyskał dla opawskiego muzeum E.W. Braun na aukcji zbiorów wiedeńskiego kolekcjonera dr. Alberta Figdora. Puchar pod spodem oznaczony herbem miasta Opawy i monogramem mistrza. /JO

II.3.48.

Misa ozdobna

Martin Rudolf, 1 poł. XVII w.

Srebro złoczone, cyzelowana, 13 × 11, 6 cm. Sygnowana: cechy probiercza miejska – herb miasta Opawy i mistrzowska – *MR*; na stronie zewnętrznej litery – *A M I*

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 55 E
Auktion 1930, nr kat. 411; J.C. 1930, s. 192.

Ozdobna misa owalnego kształtu z wykrawanym okrajem i dwoma uchami zdobiona cyzelowanym motywem konchy, który rozwija się rotacyjnie z podwyższonego środka. Wnętrze misy i ucha złoczone. Na zewnętrznej stronie misy wyryte inicjały *A M I*, naprzeciwko złożony herb miasta Opawy. Identyczny herb w uproszczonej formie powtarza się obok ucha na okraju, towarzyszy mu monogram mistrza. Misę pozyskano na aukcji zbiorów wiedeńskiego kolekcjonera sztuki dr. Alberta Figdora. /JO



II.3.47.



II.3.48.



II.3.49.



II.3.50.

II.3.49.

Kufel

Martin Rudolf, 1635-1640

Srebro złocone, zdobiony cyzelowanym reliefem, wys. 18, 5 cm. Sygnowany na spodzie dna: cechy probiercza miejska – herb miasta Opawy i mistrzowska – MR

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 52 E Medková 1989, s. 655; Stehlík 1996, 151-152; Stehlíková 2003, s. 424.

Cylindryczny kufel w typie późnego manieryzmu na szerokiej podstawie, obłina zdobiona cyzelowanym reliefowym pasem składającym się z maskaronów na zmianę z liliami. Odsadzoną dolną krawędź obudowy dekoruje biegnący dookoła pas z cyzelowanymi stylizowanymi tryglifami. Pionowe ucho w kształcie skrzydlatej postaci kobiecej wyrasta z dolnej części zdobionej festonami. Cylindryczna obudowa kufła „inkrustowana” bogato zdobionym cyzelowanym reliefem ze sceną bachiczną rozwiniętą na obwodzie. Można ją łatwo zinterpretować: semantycznym ośrodkiem kompozycji jest postać Bachusa, boga wina i upojenia, ujętego z przodu, siedzącego w bachicznej ekstazie na beczce, ze swymi artybutami – pucharem wina i kłocią winogron w wyciągniętych ramionach. Bogu wina i upojenia towarzyszy Apollo, reprezentujący wartości przeciwstawne Bachusowi: racjonalizm i cywilizowaną część natury ludzkiej. Obok Apolla grającego na *violi da gamba* wisi luk z kołczanem i strzałami, wskazującymi na jego rolę jako patrona łucznictwa. Przeciwiwieństwo Apolla stanowi Orfeusz grający na *violi da braccia*. Na postać mitycznego śpiewaka w widoczny sposób wskazuje motyw trojaionu (składający się z pancerza, broni i trofeów), który przypuszczalnie symbolizuje wygaśnięcie wojen i panowanie pokoju po produkcjach muzycznych Orfeusza. Trojaion spoczywa na delfinie przywołującym epizod z mitów bachicznych, według których bóg porwany przez piratów przemienił ich w delfiny. Dalej na reliefie ukazana jest Wenus, łatwa do identyfikacji ze względu na atrybut płonącego serca i swego towarzysza Kupidyna z łukiem, kołczanem i strzałami, opierającego się o jej nogi. Następnie kobieta z lirą, prawdopodobnie Erato, muza poezji lirycznej i miłosnej. Cały cykl mitologiczny zamyka bogini Ceres, personifikująca płodność ziemi, która logicznie łączy się z tematem dionizyjskiej radości i obfitości. W rękach trzyma swe zwyczajowe atrybuty wskazujące na płodność – róg obfitości, snop zboża i sierp – na głowie ma wieniec z kłosów zboża. Obecność Ceres w towarzystwie Bachusa i Wenus wskazuje, że mitologiczny relief zawiera w sobie, oprócz zwyczajowych odniesień do dionizyjskiego upojenia i radości, także aluzję do znanej maksymy *Sine Baccho et Cerere friget Venus*, ulubiony temat zwłaszcza w sztuce flamandzkiej w XVII w. Poszczególne postacie ujęte są frontalnie, w stosunkowo dynamicznych przeciwstawnych pozycjach,

przy czym poziom warstwy plastycznej nie jest zbyt wysoki. W postaciach pojawia się cały szereg błędów anatomicznych oraz brak opanowania umiejętności skrótu perspektywy. Kuliście zaoblonie wieko łączy z uchem zawias z uchwytem do otwierania za pomocą kciuka, zakończony dwoma wolutami. Wieko na obwodzie zdobi cyzelowany relief ze skrzydlatymi główkami aniołów i z jabłkami granatów. Uchwyt wieka tworzy antykizujące popiersie mężczyzny. Obudowa i wieko kufła od strony wewnętrznej i zewnętrznej są pozłoczone. Na spodniej stronie dna kufła znajduje się herb miasta Opawy i monogram mistrza. /JO

II.3.50.

Misa ozdobna

Martin Rudolf, 1 poł. XVII w.

Srebro złocone, zdobiona cyzelowanym reliefem, 14 × 10,5 cm. Sygnowana na górnym okraju: cechy probiercza miejska – herb miasta Opawy i mistrzowska – MR

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 54 E Auktion 1930, nr kat. 412; J.C. 1930, s. 192; Medková 1989, s. 655.

Głęboka ozdobna misa o owalnym kształcie z ośmioma cyzelowanymi puklami i dekoracyjnie wygiętym wysokim okrajem pochodzi ze zbiorów wiedeńskiego kolekcjonera dr. Alberta Figdora, do opawskiego muzeum została zakupiona w 1930 r. Ma dwa ucha umieszczone pośrodku dwóch dłuższych stron. Wnętrze naczynia i okraje złocone. Owalne dno zdobi wewnątrz cyzelowany relief postaci kobiecej w antykizującej szacie, uchwyconej w lekkim kontrapoście z otwartą księgą w rękach. Na górnym okraju misy znajduje się herb miasta Opawy i monogram mistrza. /JO

II.3.51.

Zespół naczyń z rytowanymi alegoriami Miłości, Sprawiedliwości i Nadziei

Śląsk?, ok. 1600

Szkló przezroczyste lekko szarawe, kształtowane hutniczo, rytowane diamentem, z napisami: *Hominis Vinum Laetificat Cor, Charita, Justicie, Spes*, wys. naczynia centralnego: 21 cm, wys. naczyń mniejszych: 12,7 cm.

Jeseník, Vlastivědné muzeum Jesenicka, nr inw. 125/H-GI Niepublikowane

Komplety z naczyniem centralnym i zawieszonymi wokół mniejszymi naczyniami pojawiają się w renesansie. Znane są w wykonaniu nie tylko we szkłe, ale także w innych materiałach, zwłaszcza w ceramice. Dekoracja tego niekompletnego zespołu ze



II.3.51.



II.3.52. /1



II.3.52. /2



II.3.52.

szkła rytowana diamentem powstała w oparciu o tę samą rycinę, która była wzorem do dekoracji czary malowanej farbami mastyksowymi ze zbiorów Uměleckoprůmyslové museum w Pradze. Czara ta uważana jest za produkt południowoczeskiej huty szkła pod Vilemovą Horą. Technika rytowania diamentowym ostrzem wraz z innymi metodami zdobniczymi rozszerzyła się w ciągu XVI w. z Włoch na Tyrol, a stamtąd na całą środkową Europę. /HB

II.3.52.

Szklanica z malowanymi personifikacjami Wiary i Sprawiedliwości

Śląsk, ok. 1610

Szkoło bezbarwne ryte diamentem i malowane temperą, wys. 54 cm, śr. u góry – 7 cm, śr. u dołu – 13,5 cm. Pod personifikacjami: *IVSTITIA* i *FIDES* Nysa, Muzeum w Nysie, nr inw. MNa/RA 1654 Chrzanowska 1965, s. 147, 149, tabl. 48,2; Chrzanowska 1968, poz. 317 i il.; Chrzanowska 1974, s. 66; Chrzanowski 1974A, s. 146, il.; Chrzanowska 1987B, s. 86, il. 34, 36.

Ta dekorowana wyobrażeniami personifikacji szklanica wydaje się być reprezentatywnym produktem śląskiego szklarstwa. Standardowe jest sięganie w tym czasie przez tutejszych artystów i rzemieślników do wykorzystanych tu wzorów Josta Ammana (1539-1591) zawartych w jego, trzykrotnie wydanej we Frankfurcie nad Mennem w ostatniej ćwierci XVI w., *Kunstbüchlein*. O wyjątkowych walorach naczynia decyduje to, iż jej wykonawca posłużył się diamentem przy ryciu konturów ornamentów pasmowych. Identycznego typu dekorację spotykamy również na naczyniach w tej samej kolekcji nyskiej (il. II.3.52. /1), jak i w Okresní vlastivědné muzeum w Jeseníku (nr inw. 125/H-G1), czy też w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze (nr inw. 880/s i nr inw. 1052). Najbliższą analogię stanowi szklanica z ok. 1600 r. z przedstawieniem personifikacji *Miłosierdzia* oraz herbem rodu von Žerotín, która to uznawana jest albo za wyrób morawski, albo też za produkt zlokalizowanej w południowych Czechach huty szkła własności Rožmberków w Vilémov koło Nové Hradu (w zbiorach Uměleckoprůmyslové museum w Pradze, nr inw. 39 654) (il. II.3.52. /2). Trzeba jednak odnotować, że śląskie dekoracje diamentowym rylcem mają bardziej szkicowy charakter od tych, które spotykamy na naczyniach morawskich i czeskich (np. dzbanek z pocz. XVII w. ze szkła kobaltowego z dekoracją rytą diamentem ze zbiorów Uměleckoprůmyslové museum w Pradze, nr inw. 10 395). Jak twierdzi A. Chrzanowska, *sposób ich wykonania jest pozbawiony kaligraficznej biegłości linii i staranności wykończenia*. /PO

II.3.52. /1 Śląsk, Szklanica z malowanymi przedstawieniami św. Piotra trzymającego Veraicon oraz św. Pawła i św. Jakuba, ok. 1610, Nysa,

Muzeum, nr inw. MNa RA 1655.

II.3.52. /2 Czechy, Szklanica z przedstawieniem personifikacji *Miłosierdzia* oraz herbem rodu von Žerotín, ok. 1600, Praga, Uměleckoprůmyslové museum, nr inw. 39 654; fot. wg Rudolf II and Prague 1997, il. 30.9 na s. 318.

II.3.53.

Szklanica

Śląsk, malowana we Wrocławiu, 1594

Szkoło bezbarwne o odcieniu szarozielonym i białe opakowe, dekoracja filigranowa; malowane opakowymi farbami szklivnymi, blacha cynowa Wys. 19,2 cm

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. II-212;

pochodzi z dawnych zbiorów Muzeum Starożytności Śląskich we Wrocławiu (Museum schlesische Altertümer zu Breslau)

Czihak 1891, s. 96, 97, il. 23; Chrzanowska – Gluziński 1974, s. 25, 66; Chrzanowska 1991, s. 23, nr kat. 50, il. 50 na s. 56 (tam wcześniejsza literatura).

Korpus koniczny na kolistym, wepchniętym do środka dnie. W ściankach zatopione wertykalne wstęgi ażurowe i gładkie, białe. Na ścianie frontальной malowany herb z labrami i klejnotem. Na szyldzie tarczy podzielonej poziomo na pół widnieje w górnym polu na niebieskim tle półpostać anioła w pancerzu ze złotymi skrzydłami, z koroną na głowie i mieczem w prawej dłoni. W dolnej części trzy żółte, ukośne pasy na czerwonym tle. Labry żółtoniebieskie po lewej i żółtoczerwone po prawej. W klejnocie ze szlachecką koroną półpostać taka sama, jak w polu herbowym. Po jej obu stronach napis: *Hanns Engellhartt / der iünger / 1594*. Na ścianie przeciwległej malowany bukiet stylizowanych kwiatów w kolorach: białym i niebieskim o liściach zielonych, czerwonych, żółtych i niebieskich. Dekoracja malarska cieniowana i uzupełniana czarną kreską. Pod wylewem szlak utworzony z drobnych białych, czerwonych i niebieskich punktów tworzących zygzak. Dolna partia ujęta wtórnie w blachę cynową tworzącą stopę. Szklanica została wykonana dla Hansa Engellhartta w 1594 r. Dekoracja malarska powstała zapewne we Wrocławiu. Ród Engellharttów zasiadał w radzie miejskiej Wrocławia w latach 1455-1623. W latach: 1558, 1573 i 1579 rodzina otrzymała herb i potwierdzoną dokumentami nobilitację szlachecką (Czihak 1891, s. 96). Charakterystyczna dekoracja filigranowa (wł. *vetro a filigrana*, *vetro di trina*, niem.: *Fanden- Filigranglas*) wypracowana w hutach szkła na Murano w pocz. XVI w., pojawiła się w wyrobach szklanych środkowej Europy w połowie XVI w. Najwcześniej w hutach tyrolskich, a także w hutach na terenie środkowych Czech i na Śląsku. O śląskich białych filigranach pisze w kazaniach do szklarzy ewangelicki proboszcz z północnoczeskiego Jahymova Johannes

Matthesius w 1562 r. (Czihak 1891, s. 95). Szklarze w środkowej Europie zapoznali się z techniką filigranu, dzięki importowi tak zdobionych szkieł weneckich. Od XV do XVII w. w handlu z Wenecją pośredniczyli kupcy z Wrocławia i Zgorzelca. Technika malowania emaliami szklivnymi, która osiągnęła wysoki poziom technologiczny i artystyczny w Wenecji innych ośrodkach północnowłoskich w połowie XV w., prawie 100 lat później została opanowana w doskonały sposób przez mistrzów malujących szkło w Europie północnej, zwłaszcza w Czechach i na Śląsku, później w Saksonii. Źródła śląskie i wrocławskie wzmiankują malarzy szkła, głównie witrażowego, już od XIV w. Podobne w formie, czeskie szklance, z herbem Viléma Vostrovského i Magdalény Vranovské, z 1598 r. (Hejdová – Drahotová 1989, s. 67, nr kat. 53) i herbem Dietmayra Schifera z 1603 r. (Strasser – Baumgärtner 2002, s. 110, il. na s. 111) zaopatrzone są w niską, pustą wewnątrz stopę. Tak przypuszczalnie wyglądała wrocławska szklanka przed zniszczeniem dolnej partii. Zdobione filigranem i malowanymi herbami, analogiczne w formie szklance były wyrabiane w hutach saskich w XVII w. (Drahotová 1984, il. 85; Strasser – Spiegel 1989). /EG-P



II.3.53.



II.4.1.

4. ŚLĄZACY ZNANI W PRADZE I W CZECHACH

II.4.1.

Zmartwychwstanie Chrystusa

Obraz z epitafium Nicolausa von Pückler (†1579)
Malarz niderlandzki wykształcony we Włoszech,
po 1579

Olej, deska, 138 × 110 cm (z ramą ok. 300 × 190 cm). Pierwotny napis (dzisiaj zniszczony):
NICOLAO PYCKLER A GRODICZ IN KVIA, GANSERSDORF ET FALKENBERK EX ANTIQVA APVD SILESIOFAMILIA, QVI CVM DVORVM SVMMORVM IMP. DIVI MAXIMILIANI II. RODOFI DEINDE AVGVSTI AVLAM A PVERIS SECVTVS NON REPERIRE IN QVO MENS ALTERIORA PETENS AQVIESCERAT AD COELESTEN TANDEM ILLAM ASPIRANS EXTREMVM CLAVSIT DIEM FRATRI BENEMERITO BALTHAZAR FRATER MOETISSIMVS P: C: VIXIT ANNOS XXXII. OBIIT PRID. CAL. AVG. ANNO M. D. LXXIX.

Praga, katedra pw. św. Wita, kaplica Schwarzenbergów. Pierwotna rama w kaplicy na chórze katedry uzupełniona reliefami Jaroslava Horejca z 1930 r.

Honsatko 1883, s. 171-172; Cibulka 1931; Oberhuber 1958, s. 98-99, s. 228, nr kat. 38 (Spranger – pracownia); Henning 1987, s. 199 (wyklucza atrybucję Sprangera); Oszczanowski 2004A, s. 3-4.

Wykonanie epitafium zlecił śląski szlachcic Balthasar von Pückler dla upamiętnienia swego brata Nicolausa, pana na Grodzie, Kujawach i Niemodlinie, dworzanina cesarzy Maksymiliana II i Rudolfa II. Nicolaus zmarł w 1579 r.; Balthasara wymieniał się wśród członków dworu cesarskiego od 1580 r. Z uwagi na pierwotne umieszczenie epitafium w katedrze, w kaplicy pw. św. Anny nad marmurowym nagrobkiem bliźniąt z rodziny hrabiów von Nostitz można przypuszczać, że dzieło mogło przeżyć kalwińskie „oczyszczenie“ katedry w 1619 r. Epitafium prawdopodobnie zostało namalowane w Pradze przez jednego z malarzy, którzy znaleźli zatrudnienie przy cesarskim dworze, ale nie należeli do oficjalnych artystów dworskich. Porównanie z obrazem *Zmartwychwstanie Chrystusa* Bartholomäusa Sprangera (Praga, galeria obrazów Královské kanonie premonstrátů na Strahovie) przekonująco udowadnia, że autorem epitafium Pücklera jest malarz niderlandzki, który kształcił się we Florencji i Rzymie, ale nie osiągnął poziomu Sprangera. Barwnością i marionetkowością figur obraz przypomina dzieła Masa di San Friano w *Studiolu* Francesco I w Palazzo Vecchio we Florencji, którego dekoracje powstały na pocz. lat 70. XVI w. Spranger dobrze znał i tę odmianę malar-

stwa włoskiego. Pod koniec lat 70. jego „malarskie pismo“ miało swój osobisty styl, odmienny od malarstwa epitafium Pücklera. Spranger już na początku lat 80. pracował na Zamku Praskim i trudno byłoby mu przyjąć stosunkowo skomplikowane zlecenie od osoby prywatnej, ponieważ był całkowicie zajęty pracami dla cesarza, na przykład cyklem obrazów z tematyką *Przemian* Owidiusza. Autor *Zmartwychwstania* epitafium Pücklera chyba nawet nie należał do pracowni Sprangera, która wówczas pracowała wiernie w stylu swego mistrza. Mimo tego dzieło zasługuje na uwagę właśnie jako przykład interesującej produkcji praskiej początków lat 80. XVI w., paralelnej wobec sztuki dworskiej i pobierającej nauki z tych samych źródeł. Do oddzielenia malowanej tablicy od architektonicznie rozwiązanej ramy doszło podczas rekonstrukcji starej części katedry rozpoczętej w końcu lat 50. XIX w. Wyposażenie świątyni prowizorycznie złożono w klasztorze pw. św. Jerzego, a potem z biegiem lat zapomniano, że obraz i rama stanowiły jedną całość (il. II.4.1. /1). Stąd po dobudowaniu nowej części katedry obraz *Zmartwychwstanie* otrzymał nowoczesną oprawę i nową lokalizację w kaplicy Schwarzenbergów. Zidentyfikowana później rama, w 1930 r. została użyta w ołtarzu kaplicy chóru, a sporządzenie dekoracji reliefowej powierzono Jaroslavowi Horejcowi. /EF

II.4.1. /1 Rekonstrukcja pierwotnego kształtu epitafium – jego obrazu i architektonicznej ramy; autor rekonstrukcji: Ivan P. Muchka

II.4.2.

Portret cesarskiego marszałka polnego barona Melchiora von Redern (1555-1600)

Zamieszczony w: *Atrium HEROICVM. / CAE-SARVM, REGV, / ALIARVMQVE SVMMATVM, ... AC PROCERVVM. / Qui intra proximum seculum / vixere, aut hodie supersunt. / IMAGINIB. LXXII. ILLVSTre. / Chalcographo et editore Dominic. / Custode Cive Aug. Vindel. / AN°. SECVLARI M. DC. / cum præm. et epigram. / M.H.A.V. / I / PARS. /;* na k. Rr2r: *AVGVSTÆ VINDELICO- / RVM, EX TYPOGRAPHEIO IOAN. PRAE- / torij, sumptibus Dominici Custodis, Anno / á nato DEO Homine. / Anno Iubilei. / M. DC.;* karta Kk1r Lucas II Kilian wg Hansa von Aachen, 1600 Miedzioryt, 200 × 136 mm (karta: 302 × 190 mm). Sygnatura u dołu, po lewej: *L. K. F.*; u dołu, w prawym rogu: *S.C.M. PICTOR / IO: AB ACH. PINXIT.*; u dołu, w lewym rogu dedykacja: *Eidem Illust. HEROI. / Dominic. Custos eiconog. / Aug. Vindel. humill. / Ddt.;* u góry: *MELCHIOR BARO A REDERN;* w owalu portretowym: *ILLVSTRIS ET MAG. D. DN. MELCHIOR A' REDERN. EQVES AVRAT' ET LIB. BARO IN FRIDLAND, REICHENBERG, ET SEIDENBERG. (et)c: S.C.M. (et)c: CONSIL. ET CONSILII BELLICI PRÆSES;*

u dołu 6 wersów: *Arx stetit incolumis Duce quo VARADINA REDERV / Si nostro adspiceret tempore Pythagoras; / Elysio Hunniades Ianus migravit ab eruo / En ducis in corpus, diceret, Elysij: / Tauruno Hunniades, tecta, Hungara fata moratus / dextra; / Est; tua sub longe= Redere, mouet.* Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 363159 Peltzer 1911/1912, s. 123, 166, nr kat. II 86, il. 40 na s. 118; DaCosta Kaufmann 1988, s. 141, nr kat. I.21; Prag um 1600 Essen 1988, s. 122-123, nr kat. 40; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 66, nr kat. 186; New Hollstein – Hans von Aachen 1996, s. 192-194, nr kat. 91.

Rycina powstała na podstawie niezachowanego obrazu Hansa von Aachen z 1599 r. Malarz cesarski namalował to dzieło wraz z portretami innych dowódców habsburskich i bohaterów wojny z Turcją. Aachenowska podobizna Rederna znana jest zarówno z licznych redakcji graficznych (m.in. autorstwa Johanna Siebmachera z 1603 r.), jak i malarskich kopii. Sława tego artysty sprawiła, że jego dzieła były powszechnie podziwiane przez współczesnych, w tym także Ślązaków. Dowodem na to jest utwór autorstwa urodzonego w Jeleniej Górze i obdarzonego tytułem *cesarskiego poety koronowanego laurem* Balthasara Exnera (†1624): *Aachen nikomu sztuką swą nie odda pola ... Mają czar usta, które Ci namaluje ... Tak jakby miały duszę, w ten sposób poruszają duszę. ... Europa nie ma równorzędnych [mu] artystów* (por. Oszczanowski 1998). Urodzony na zamku wrocławskim Melchior von Redern rozpoczął swoją karierę wojskową w służbie u Stefana Batorego, później walczył pod Byczyną u boku



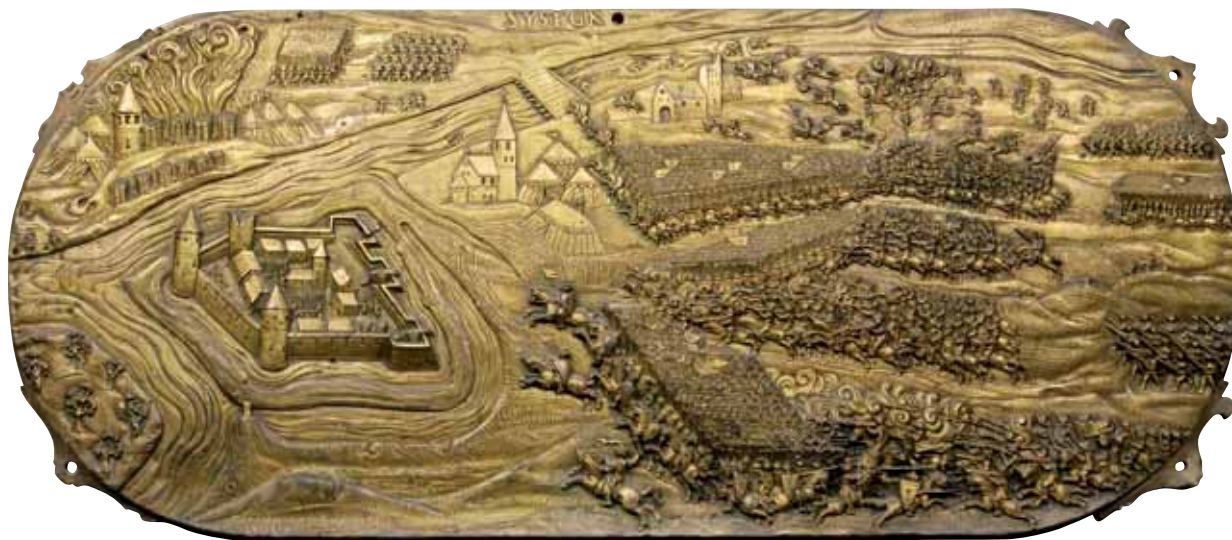
II.4.2. /1



II.4.1. /1



II.4.2.



II.4.2. /2



II.4.2. /3



II.4.2. /4

Maksymiliana, by wreszcie stać się jedną z najbardziej podziwianych postaci na dworze cesarskim. Był jednym z najwybitniejszych wodzów armii chrześcijańskiej – to pod jego dowództwem odniosła ona zwycięstwo nad przeważającymi siłami wroga pod Sissek (il. II.4.2. /2), zdobyła i obroniła liczne twierdze (Papa, Hatavan, Mezö-Kereskes i Győr). Dość nagle śmierć przerwała błyskotliwą karierę marszałka. Poeta chwalił go w utworze zamieszczonym na rycinie: *Gdyby w naszych czasach Pitagoras spojrzął na Rederna, Pod którego dowództwem stał [broniony] niewzruszenie zamek Groß Waradin [Nagy-Varad, Velky Varadin, vel Oradea w Rumunii], I za którego Janus z twarzą Hunów opuścił Elizjum. Powiedziałby: naprawdę wiesz [wojska] na całe Elizjum. Hunów potomek długo przebywał pod Semlinem. Twoja prawica, Redernie, trzyma z daleka nieznaną węgierską zgubę.* A rzeźbiarz wrocławski Gerhard Hendrik z Amsterdamu uwiecznił jego pamięć i sławę najokazalszym pomnikiem czeskiego manieryzmu – nagrobkiem z lat 1605-1610 w kaplicy przy kościele diekańskim we Frydlandzie

(Oszczanowski 2001C) (il. II.4.2. /1). Być może także znajdujące się dziś w tutejszym Muzeum Miejskim malowidło *Zmartwychwstanie Chrystusa* (niegdyś w zakrystii kościoła) – namalowane według zamieszczonego w praskim epitafium złotnika Nicolausa Müllera dzieła Sprangera z ok. 1592 r. – jest kolejnym przykładem pracy o śląskim rodowodzie pozyskanym przez Rederna (il. II.4.2. /3). Znamy bowiem rysunek przypisywany wrocławskiemu malarzowi Davidowi Heidenreichowi (†1633) według tego samego sprangerowskiego wzorca malarskiego (il. II.4.2. /4). /PO

II.4.2. /1 Gerhard Hendrik z Amsterdamu, Nagrobek marszałka Melchiora von Redern i jego rodziny, 1605-1610, Frydland, kościół diekański.

II.4.2. /2 Gerhard Hendrik z Amsterdamu, Bitwa pod Sissek w Chorwacji (22. VI. 1593), nagrobek Melchiora von Redern – fragment, odlew, brąz, 1600-1605, Frydland, kościół diekański.

II.4.2. /3 Anonimowy malarz, Zmartwychwstanie Chrystusa, ok. 1600, olej, płótno, Frydland, Městské muzeum.

II.4.2. /4 David Heidenreich z Freibergu, Zmartwychwstanie Chrystusa, ok. 1600, rysunek piórkiem, Weimar, Kunstsammlungen, nr inw. KK 4250; fot. wg Kozieł 1997, il. 12 na s. 80.

II.4.3.

Medal głównego poborcy podatkowego księstwa wrocławskiego i od 1598 r. członka wrocławskiej rady miejskiej Heinricha Schmidta von und auf Schmiedefeld (1560-1616)

Anonimowy medalier wrocławski – prawdopodobnie Gerhard Hendrik z Amsterdamu, 1614 Srebrny, lany, ø 43,6 mm. Na awersie popiersie, w prawo, a wokół krawędzi napis: *HENRICVS SCHMIDT IN SCHMIDFELT HOF[chen] ET GRVN[aich] AETATIS SV[æ] LIIII A MDCXIII*; na rewersie herb, a wokół krawędzi napis: *AVXILI MEVM A DO[mino] QVI FECIT COEL[um] ET TE[rram]* Wrocław, Muzeum Miejskie Wrocławia, oddział Muzeum Sztuki Medalierskiej, nr inw. MSM Mp. 1583 Kundmann 1738, s. 181-182, tabl. XVI, nr 48; Friedensburg 1894, s. 209; Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 4008; Habich 1929-1931, s. 418, nr kat. 2891; Encyklopedia Wrocławia 2000, s. 724, il. /JS i PO

Pierwsza „edycja“ tego medalu miała miejsce w 1606 r. (il. II.4.3. /1). Po ośmiu latach Schmidt uwieczniony został w ten sam sposób. Identyczna była też średnica medalu i dekoracja jego rewersu, jedynie podano już inny wiek patrycjusza. Friedensburg, później wraz z Segerem, atrybuowali medale temu samemu artyście. Najczęściej utoż-

samiano go z rzeźbiarzem wrocławskim Gerhardem Hendrikiem. Historia tej atrybucji warta jest przypomnienia. Ok. 1900 r. Friedensburg uznał *Monogramistę H* za autora medalu z 1594 r. Fryderyka IV Piasta (sygn. literą *H*). To pozwoliło Habichowi zaprezentować już grupę dzieł przypisanych temu medalierowi. W jej skład weszły także prace pozbawione sygnatury: medal Karola II Podiebrada i Elżbiety Magdaleny z Piastów (1591) oraz interesująca nas pamiątka po Schmidcie. Autora tych prac Habich określił najpierw jako *mało znaczącego wrocławskiego mistrza, którego sposób, w jaki kształtuje medalierskie popiersia, jest łatwo rozpoznawalny*, ale kilkanaście lat później tym *mało znaczącym mistrzem* stał się dla tego samego badacza – Gerhard Hendrik. Potwierdzone związki pomiędzy niderlandzkim rzeźbiarzem a Kathariną von Redern pozwoliły z kolei dopełnić ten zestaw jeszcze podobizną marszałka Melchiora von Redern (il. II.4.3. /2). Znalazła się ona na medalu ufundowanym przez żonę na pamiątkę jego zwycięskiej obrony twierdzy Groß Waradin (Nagy-Varad) w 1598 r. Medal Schmidta zdradzał autorstwo Hendrika nie tyle dzięki podobieństwu do pamiątki po Redernie, ile ze względu na wielce realistyczne potraktowanie partii twarzy i włosów modelu, a cechy te uznano za typowo rzeźbiarskie. O klasie tych medali świadczy fakt, iż o ich autorstwo posądzany był także nawet Antonio Abondio. Siła wyrazu i sugestywność podobizn Schmidta i Rederna osiągnięta została poprzez weryzm w oddaniu ich *marsowego* oblicza, a plastyczność za sprawą podkreślenia mocno wysklepionych łuków brwiowych i oczodołów, głębokich bruzd na czołach. Te cechy pozwalają uznać prezentowane medale za wybitne przykłady manierystycznego medalierstwa. /PO

II.4.3. /1 *Anonimowy medalier śląski (zapewne Gerhard Hendrik z Amsterdamu)*, Medal Heinricha Schmidta von und auf Schmiedefeld (1560-1616), 1606; fot. wg Habich 1929, tabl. CCLXXX,9.

II.4.3. /2 *Anonimowy medalier śląski (zapewne Gerhard Hendrik z Amsterdamu)*, Medal marszałka Melchiora von Redern odlany na pamiątkę jego zwycięskiej obrony twierdzy Groß Waradin (Nagy-Varad), 1598; fot. wg Habich 1929, il. 431.



II.4.3. /1

II.4.3. /2



II.4.4.B.

Od połowy XVI w. elementem kształcenia młodych szlachciców stały się tak zwane kawalerskie czy też wielkie podróże (*grand tour*) do słynnych uniwersytetów za granicą i do znaczących miast europejskich. Celem podróży były nie tylko same studia, ale także nawiązanie kontaktów, nauka języków obcych i przyswojenie sobie potrzebnych szlachcie wartości i wiadomości. Cennym świadectwem tych podróży są pamiątki lub sztambuchy, zawierające pisemne zapiski i rysunki, które miały później ożywiać wspomnienia właściciela, a zarazem służyć jako źródło osobistej artystycznej reprezentacji. Ilustracje w większości przedstawiają



II.4.3.



II.4.4.A.



II.4.4.C.

II.4.4.A-C.

Sztambuch Adama von Egkh [Adama z Ecku, Eggu, Egu] (†1605) z Wrocławia

Praga i Włochy, 1593-1596 (1620)
Księga zszyta, papier, oprawiona w białą skórę,
akwarele, 15 × 10,5 cm (otwarty 15 × 23 cm)
Praga, Archiv Národního muzea, sygn. H3-B4
Hertlová 1975, s. 139; *Artis pictoriae amatores* 1993,
s. 91, nr kat. I/3-1 (autor noty Zdeněk Hojda);
Hojda 1996; Hojda – Pánek 1996; *Rudolf II.
a Praha* 1997, s. 399, nr kat. V/265 (autorka noty
Marie Ryantová).



II.4.5.A.



II.4.5.B.

określone stereotypowe wyobrażenia, wyrażone figurami i scenami rodzajowymi umieszczonymi w typowych realiach, a nie własne przeżycia podróżnika. Powstawały one w przeważającej większości jako wolne adaptacje ówczesnych popularnych wzorów graficznych. Warianty poszczególnych scen różnią się od siebie kolorystyką wykonania, gestami, detalami ubioru czy otoczeniem. Śląski szlachcic Adam von Egkh (z Ecku) odbył swą kawalerską podróż do Włoch w latach 1593-1596, odwiedzając Wenecję, Padwę, Sienę, Rzym, Weronę, Genuę, Bolonię i Neapol. Zachowany pamiętnik z podróży zawiera przede wszystkim drobne rysunki akwarelowe z życia Wenecji. Dużą część pamiętnika poświęcono środowisku weneckich dam (kurtyzana z matroną, fol. 30a; kurtyzana z wachlarzem, fol. 207a; damy w bogatych toaletach, fol. 86a, 135b, 162a; karetą z damami, fol. 133b). Świat polityczny Republiki Weneckiej reprezentuje doża (fol. 28b, zapewne i fol. 128a) wraz z urzędnikami państwa (mężczyzna w czerwonym płaszczu, prawdopodobnie senator, fol. 180b; mężczyzna we fioletowym płaszczu, może członek Rady Dziesięciu, fol. 177b). Nie brak scen z życia codziennego Wenecji i *festivo* (uroczystość organizowana z okazji

symbolicznych zaślubin Wenecji z morzem, fol. 118a; karnawałowe postacie, fol. 130b; trzech kuglarzy na podium, fol. 131b). Znalazło się oczywiście miejsce dla obrazów statków (żaglowiec, fol. 106a; wielka łódź wiosłowa, fol. 184a). Cennym rysunkiem jest widok kanału Brenty, po którym płynie barka towarowa ciągnięta z brzegu przez konia, z willą w tle (fol. 181b). Jest to jedna z niewielu wedyt, które można znaleźć w szlacheckich pamiętnikach. Do uniwersyteckiego środowiska Padwy odwołują się dwa obrazy dostojników uczelnianych (fol. 84a, 225a). W pamiętniku nie brak także scen umoralniających. Pamiętnik Egkha jest darem dla Muzeum Narodowego z masy spadkowej Frantiszka Miltnera (1874), dawniejsza proveniencja nie jest znana. /LSt

II.4.5.A-B.

Sztambuch barona von Haugwitz und Biskupitz

1625-1627

Rękopis papierowy w skórzanej oprawie, zdobiony techniką suchego tłoku i złoceniami, na bokach związany wstążkami; rękopis przycięty do kształtu ośmioboku, rozmiary pojedynczych stron: ok. 10 cm po bokach, 8 cm na górze i na dole, 6 cm ukośne rogi, oprawa 19,4 × 15,6 cm, karty 18,6 × 14,8 cm
Praga, Knihovna Národního muzea, sygn. VIII E 66
Niepublikowany.

Pamiętnik zakupiony dla Biblioteki Muzeum Narodowego od dra Otakara Kruliša-Randy w 1950 r. jest unikatem pośród sztambuchów ze względu na swą ośmioboczną formę. Skórzane okładki, przednia i tylna, podzielone są geometrycznie na kilka pól i dekorowane połączanym ornamentem roślinnym oraz kwiatami. W środkowym polu wpisany romb, a w nim wazon z kwiatami w kartuszu. Właścicielem i użytkownikiem pamiętnika był dotąd nieokreślony członek śląsko-morawskiego rodu Haugwitzów z Biskupic. Posiadacza zidentyfikowano na podstawie aliansowego herbu na fol. 2a, gdzie czarna głowa barana na czerwonej tarczy rodu Haugwitzów znajduje się obok herbu Bruntalskich z Wrba, który prawdopodobnie należał do małżonki Haugwita. Sztambuch zawiera tylko osiem wpisów z lat 1625-1627, trzy są datowane na 1625 r. (w tym dwa we Wrocławiu), trzy z 1627 r. w Opawie. Pozostałe dwa wpisy bez miejsca i daty. Na podstawie miejsc wpisów można sądzić, że posiadacz sztambucha był urzędnikiem urzędu stanowego, przypuszczalnie na Opawszczyźnie. Wszystkim wpisom towarzyszą wizerunki herbów, które dwukrotnie wykonano jako całostronicowe (herb z alegorycznymi figurami należy do Schelicha von Rzachau i nie zawiera tekstu; szczególnie dostojnie ozdobiony jest wpis Hansa Andresa Kochtitzkiego z Kochcic, gdzie niosącym herb jest

rycerz w zbroi na czarnym koniu w krajobrazie). Trzeci całostronicowy gwasz towarzyszący wpisowi Bitowskich z Bitova przedstawia św. Jerzego ze smokiem (il. II.4.5.A.). Wszystkie wpisy pochodzą od członków morawskich i śląskich rodów szlacheckich, często zaangażowanych wcześniej w urzędach ziemskich, zwłaszcza na Opolszczyźnie i Raciborszczyźnie (na przykład Schelicha von Rzuchau, Prażma z Bilkova, Kochtitzki z Kochcic). /ZH

II.4.6.

Portret neołacińskiego poety, uczonego-amatora i dyplomaty Johanna Matthäusa Wackera von Wackenfels (1550-1619)

Aegidius II Sadeler, 1603-1605
Miedzioryt, 245 × 162 mm. W owalu portretowym: *ILLVSTR[ISSI]mus ET GENEROS[ISSI]ums D[OMINUS] D[OMI]N[U]S MATHEVS WACKERVS A WACKENFELS, SAC[RAE] CAES[AREAE] MA[ESTATIS] CONSILIARIVS AVLICVS.*; pod medalionem z przedstawieniem dwóch psów grecka dewiza: *Epimelēia kai áskes[is]*. Praga, Národní galerie, Grafická sbírka, nr inw. R155.120
Lindner 1867, s. 334; *Hollstein, Dutch*, t. 21, s. 76, nr 342, t. 22, il. na s. 87; *Prag um 1600 Essen* 1988, s. 109-110, nr kat. 30; Limouze 1990, s. 172; *Rudolf II and Prague* 1997, s. 561, nr kat. III.93; *Illustrated Bartsch*, t. 72, cz. 2, s. 204-205, nr kat. 349.

Urodzony w Konstancji Wacker po ukończeniu studiów w Strassburgu i Genewie oraz po zdobyciu tytułu doktora nauk prawnych w Padwie przybył w 1580 r. do stolicy Śląska i dzięki znajomości z lekarzem Johannem Cratonem von Crafftheim uzyskał posadę ochmistrza w domu rodziny Rehderów. Jako wyznawca nauk Kalwina stał się szybko jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tutejszego środowiska kryptokalwińskiego, z którym utrzymywał kontakty nawet po wyjeździe z Wrocławia do Pragi, gdzie zasłynął jako ceniony dyplomata i poliglota. W 1591 r. przeszedł na katolicyzm, a w 1594 r. uzyskał tytuł szlachecki. Sadeler wykonał dwa portrety Wackera. Rysunkowy projekt prezentowanego zachował się w Kopenhadze (Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, nr inw. Tu 58.I); ten drugi – dokładnie datowany na 1614 r. – wzbogacony został personifikacjami *Virtus* i *Honor* (il. II.4.6. /1). Wacker w Pradze nawiązał bezpośredni i listowny kontakty z kręgiem uczonych – do jego przyjaciół zaliczali się Tycho de Brache, Johannes Kepler, czy też Abraham Ortelius. Pozostał po nim bogaty księgozbiór przechowywany w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu oraz na praskim Strachovie. Zamieszczony na rycinie Sadelera medalion z dwoma psami i dewizą *Epimelēia kai áskesis* (*Staranność/Troskliwość i Ćwiczenie/Wprawa*)

wydaje się być swoistym godłem Wackera. Taki sam motyw znajdziemy bowiem na rysunku Hansa Vredemana de Vries sprzed 1573 r. (*Doctrina et Vsu*) z późniejszym autografem Wackera (*Jo: Matthaeus Vacker*). Jest to jeden z projektów do obramień groteskowych w *Deorum dearumque* wydanych w Antwerpii przez Theodora Galle z miedziorytami Johanna i Lucasa van Deotecum, który zamieszczony został w sztambuchu Orteliusa (Cambridge, Pembroke College Library, nr inw. Ms 2.113) (il. II.4.6. /2). /PO

II.4.6. /1 Aegidius II Sadeler, Portret Johanna Matthäusa Wackera von Wackenfels, 1614, miedzioryt; fot. wg *Illustrated Bartsch*, t. 72, cz. 1 (*Supplement*), nr kat. 348 S2, il. na s. 203.
II.4.6. /2 Hans Vredemana de Vries, Rysunek w sztambuchu Abrahama Orteliusa (fol. 10r) z późniejszym autografem Johanna Matthäusa Wackera von Wackenfels (1550-1619) – projekt do obramień groteskowych w: *Deorum dearumque*, Antverpia 1573, *Cambridge, Pembroke College Library*, nr inw. Ms 2.113; fot. wg Hans Vredeman de Vries 2002, nr kat. 102, il. na s. 266.

II.4.7.A-D.

>Vestigi delle Antichità di Roma, Tivoli, Pozzvollo ...< – seria grafik dedykowana Johannowi Matthäusowi Wackerowi von Wackenfels (1550-1619)

Aegidius II Sadeler, Isaak Major i inni członkowie warsztatu Sadelera, 1606
Miedzioryt, 150 × 267 mm (frontispis). Sygnatura u dołu, w centrum: *STAMPATI IN PRAGA DA AEGIDIO / SADELER SCULTORE DI ESSA MAE. / DAT: MDC VI*. W centrum na rozwieszanej wilczej skórze: *VESTIGI / DELE ANTICHITA DI / ROMA, TIVOLI, POZZ- / VOLO ET ALTRI LVOCHI*. Praga, Národní galerie, Grafická sbírka, nr inw. R 160 515
Hollstein, Dutchs, t. 21, s. 41, nry kat. 151-200; Grelle 1987, s. 19-23, 97-121, nr kat. E1-CII, 1-49; Limouze 1990, s. 183, 188-189, 190, 351, 358; *Rudolf II and Prague* 1997, s. 463 [-464], nr kat. I.359 [I.360-I.366]; Oszczanowski 2004A, s. 8.

To wyjątkowe dzieło składające się z 49 rycin, a będące wyrazem nieprzemijającej fascynacji dla rzymskiego antyku, zostało wykonane przez warsztat Sadelera w znacznym stopniu na podstawie istniejących już wzorców graficznych (np. serię Etienne Du Pérac, *I Vestigi dell'Antichità di Roma ...*, Roma 1575) oraz rysunkowych Johanna Brueghla St. i zapewne Petera Stevensa. Frontispis, sygnowany przez samego Sadelera, zawiera tytuł dzieła wypisany na rozwieszanej pomiędzy hermami z głowami filozofów skórze wilczycy, która wykarimiła Romulusa i Remusa, oraz flankujące tę część kompozycji postaci personifikacji *Sławy* i *Czasu* (il.



II.4.6.



II.4.6. /1



II.4.6. /2



II.4.7.A.



II.4.7.B.



II.4.7.D.



II.4.7.C.

II.4.7.A.). Dedykacja grafika dla swojego patrona Johanna Matthäusa Wackera von Wackenfels zamieszczona została na drugiej karcie druku (sygn. *Aegidius Sadeler*) w dwudziestu wersach wykalfigrowanych na bloku marmuru zwieńczonym herbem humanisty trzymanym przez putta. Całość dopełniają przedmioty będące symbolami humanistycznej erudycji oraz wazy i obeliski z hieroglifami – aluzje do pasji filologicznych i antykwarycznych Wackera (il. II.4.7.B.). Sam druk jest wypełniony przedstawieniami co sławniejszych budowli – wśród nich są m.in. widoki łuków tryumfalnych, term, amfiteatrów, piramidy Caiusa Cestiusa (il. II.4.7.C.), wulkanicznych pól w Pozzuoli etc. Kończą tę serię, utrzymane w podobnym klimacie, dwa widoki ruin z obszaru pozaalpejskiego – Baerlandt w Niderlandach i Wyszehradu (il. II.4.7.D.). Wacker po defenestracji w 1618 r. opuścił stolicę i udał się na Śląsk. Tutaj przebywał w majątku Lasocice, który był własnością jego żony. Odwiedzał wówczas także Wrocław, lecz jego pobyty miały cha-

rakter prywatny. W tym czasie jego szwagier kanonik wrocławski Nicolaus von Troilo zasłynął jako zagorzały obrońca interesów kościoła katolickiego na Śląsku. To właśnie Troilo, przeszło dziesięć lat po śmierci Wackera, był inicjatorem wydania zbioru poetyckiego dedykowanego pamięci męża swojej siostry (*Ara manalis* ..., Olsnæ 1630). W druku tym znajdziemy m.in. liczne wiersze chwalcące prace graficzne Sadelera (np. Caspara Cunrada), a przede wszystkim poetycką apoteozę Wackera – humanisty. Sławi się go jako poliglotę znającego sześć języków oraz podziwia jego szeroką wiedzę obejmującą filozofię, filologię, historię, archeologię, teologię, prawo i medycynę. Nie zapomniano tu też o umiłowanej przez Wackera spuściźnie antycznej, wreszcie też nie zabrakło inskrypcji z epitafium, jakie zmarłemu we Wiedniu w 1619 r. humaniście wystawiła żona Catharina. /PO

II.4.8.

Portret cesarskiego radcy, neofacińskiego poety, prawnika obdarzonego godnością comesa palatinusa Tobiasa Scultetusa von Bregoschütz und Schwanensee (1565-1620)

Aegidius II Sadeler, 1610
Miedzioryt i akwaforta, 205 × 163 mm.
Sygnatura i dedykacja u dołu, na czołach lewego i prawego postumentu: *DE FACIE FACIEM / EXPRESSIT AC ME- / MORIÆ ET OBSER- / VAN. CAUSA DEDI- / CAVIT ET OBTVLIT / - / ÆGIDIVS SADELER / S.C.M.tis CHALCOGRA- / PHVS PRAGÆ A° / M. D. CX*; w owalu portretowym: *TOBIAS SCVLTVS A BREGOSCHITZ ET SCHWANENSEHE IC.us S.C.M.tis CONSIL. COM. SAC. PALAT. FISCIO REGIT PER SILES. ET LVSATINE PATRON*; na szarfach trzymany przez *Justitię*: *INTTEGRIT ET RECTVM CVSTODIANT ME* i *Prudentię*: *SICVT SERPENTES ET COLVMBÆ*. U stóp *Justitię*: *Encore une estoile luit pour moy*; poniżej *Prudentii*, na czole postumentu i wokół hermy Hermesa: *VNDE ET QVO*. U dołu, na osi, na podstawie medalionu portretowego w 7 wersach: *CÆSAREI Lusa est Industria fida MYRONIS. / SCVLTEI valtu pingitur ipsa CHARIS: / ET THEMIS et VIRTVS, et quæ Nemo ... / ... / Consilium atq. fidem CÆSARIS Aula tenet / Ioannes Keplerus S.C.M.tis Mathematicus L.M.F.*
Praga, Národní galerie, Grafická sbírka, nr inw. R 105 062
Hollstein, Dutch, t. 21, s. 71, nr kat. 328; *Limouze 1990*, s. 265; *Illustrated Bartsch*, t. 72, cz. 2, s. 182-183, nr kat. 335; *Oszczanowski 2004A*, s. 9.

Popiersie w medalionie ujęte postaciami personifikacji charakteryzującymi walory intelektualne (*Prudentia*) i kompetencje urzędnicze (*Justitia*) Scultetusa. W zbiorach rotterdamskich znajduje się

próbna odbitka tej ryciny z przedstawieniem samego owalnego medalionu portretowego o wymiarach 142 × 105 mm. Ten starannie wykształcony humanista, mający za sobą studia na uniwersytetach w Lipsku, Heidelbergu, Genewie, Padwie i Bazylei oraz podróż edukacyjną po terenach Italii, Hiszpanii, Francji, Anglii i Polski przybył do rudolfskiej Pragi, gdzie obdarzony został zaszczytnym tytułem cesarskiego radcy. Ok. 1608 r. osiadł na stałe we Wrocławiu i spędził tu – jako prokurator finansowy Dolnego Śląska i Łużyc – dwanaście ostatnich lat swojego życia. Jednak kontakty z elitami intelektualnymi Wrocławia utrzymywał już znacznie wcześniej. Dowodzi tego jego podziw dla osoby lekarza Laurentiusa Scholtza St. i wspaniałego wrocławskiego ogrodu przy ul. Wierzbowej. To Scultetus – *jako biegły w prawie i poeta uwieczniony wieńcem laurowym* – obdarzył wrocławskiego medyka swoimi utworami poetyckimi i komentarzami zamieszczonymi na upamiętniających ogród i jego wyposażenie rycinach autorstwa Georga Hayera St. (por. nr kat. II.4.16.). W Pradze Scultetus należał do grona admiraatorów Wackera; tu też roztoczył opiekę nad astronomem Johannem Keplerem, który odwzajemnił mu się m.in. dedykacjami umieszczonymi na prezentowanej rycinie i w *Eclogae Chronicae* wydanej we Frankfurcie nad Menem w 1615 r. Na Śląsku zaś stał się przyjacielem młodego Martina Opitz'a i ojca drugiego słynnego poety śląskiego Christiana Hoffmanna von Hoffmannswaldau, śląskiego radcy Johanna Hoffmanna. Wśród innych prac, które Sadelerowie wykonali dla śląskich dostojników, wyróżniają się jeszcze dwie realizacje. Są to Aegidiusa II Sadelera portret z 1616 r. radcy cesarza habsburskich oraz starosty księstwa świdnicko-jaworskiego Caspara von Warnsdorff (1571-1631) (il. II.4.8. /1) oraz Johanna I Sadelera konterfekt graficzny cesarskiego radcy, dyplomaty i *comesa palatinusa* Daniela Prinza von Buchau auf Falkenau (1546-1608), który jako zaufany dwóch cesarzy (Maksymiliana II i Rudolfa II) został dwukrotnie wysłany w 1576 i w 1578 r. z misją dyplomatyczną na dwór cara w Moskwie (il. II.4.8. /2). /PO

II.4.8. /1. *Aegidius II Sadeler*, Portret starosty księstwa świdnicko-jaworskiego Caspara von Warnsdorff, 1616, miedzioryt; fot. wg *Illustrated Bartsch*, t. 72, cz. 1 (Supplement), nr kat. 350 S2, il. na s. 207.

II.4.8. /2. *Johannes I Sadeler*, Portret cesarskiego radcy, dyplomaty i *comesa palatinusa* Daniela Prinza von Buchau auf Falkenau, ok. 1600, miedzioryt; fot. wg *Hollstein, Dutch*, t. 22, nr kat. 610, il. na s. 164.

II.4.9.

Portret lekarza cesarskiego Johanna Jesseniusa von Jessensky'ego (1566-1621)

Peter Iselburg z Kolonii wg Ferdinanda von Eisern (Eysern) z Pragi, 1614

Miedzioryt, 148 × 211 mm (karta: 154 × 236 mm).

Sygnatura na prawym pilastrze: *Pragae ad / viuum deli- / neauit. Fer- / din: ab Eiser. / Noriber. Sc- / ulps: Petrus / Iselburgh / Coloniens.*; u góry: *JESSE-NIVS, SIC ORA GERIT. AN. M DC XIV*; u dołu: *Dedis ti, DEVS, Corpori formam, Menti intelligentiam, Linguae / Facundiam; Nomini famam; da; Animae vitam*; poniżej dopisane odręcznie: *Jo. Jessenius, Medicus, Autor et Cancellarij Pragensis Academiae / A. 1620 post Cladem Bohemicam captus et supplicio affectus. / Budrei Lexicon v. Jessenius*; na wstędze wokół świecy: *OFFICIO / MI / OFFICIO*; na trzymanym w prawej ręce rulonie: *HISTO / RICA*. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Graficznych, nr inw. 638 Schlawe 1904, s. 209-210; Winter 1909, s. 207; Bohatcová 1966, s. 51, nr kat. 99, il.; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 67, nr kat. 191, il.; Šroněk 1999, s. 35-36; Šroněk – Roháček – Daněk 1999, s. 297, 307, przyp. 14.

Ten urodzony i wychowany we Wrocławiu lekarz Rudolfa II i Macieja I, od 1617 r. rektor praskiego Carolinum, wybitny mąż stanu i bezkompromisowy obrońca konfesji luteranńskiej, został uwieczniony *ad vivum* w Pradze przez mistrza cechu malarzkiego Ferdinanda von Eisern. Medyk należał do grupy najwybitniejszych Ślązaków, którzy przybyli do stolicy cesarstwa – cieszył się tu powszechnym uznaniem i był autorytetem z zakresu medycyny (zwłaszcza anatomii). Swoje największe sukcesy naukowe osiągnął jako profesor chirurgii na uniwersytecie wittenberskim (od 1594) i po przeniesieniu się do Pragi (1602). Sława tego miejsca znana mu była jednak wcześniej dzięki kontaktom z Tychonem de Brache. To Jessensky wygłosił nad grobem astronoma w 1601 r. żarliwą mowę pogrzebową (*De Vita & Morte Illustris et Generosi Viri, Domini Tychonis Brachei, ... Oratio Funeris, Pragae 1601*). Z czasem w życiu medyka zaszła istotna zmiana – początkowo lojalny poddany cesarza, dedykujący swoje prace naukowe władcy (np. *Institutiones Chirurgiae, quibus universa manu medendi ratio ostenditur*, Witebergae 1601) (il. II.4.9. /1), pod koniec życia stał się zaciekle wrogiem Habsburgów i w 1619 r. opowiedział się po stronie króla Fryderyka. Przyszło mu za to zapłacić najwyższą cenę. Po klęsce protestantów pod Białą Górą został wraz z kwiatem Królestwa Czeskiego publicznie zgładzony w Pradze. Eisern okazuje się być jedną z ciekawszych indywidualności praskiego cechu malarzkiego. Był twórcą, który uznanie zdobył na Małej Stranie i Starym Mieście. Artystę uznaje się za współautora (obok J. Jindrovský'ego) monumentalnych polichromii ze sceną *Sądu Ostatecznego* (1604) w kościele Panny Marie przed Týnem oraz za domniemanego twórcę sceny *Wniebowzięcia NMPanny* (przed 1622) w kaplicy Św. Zygmunta w katedrze praskiej. O talencie malarza świadczyć musi fakt, iż ta ostania polichromia w przeszłości uchodziła nawet za kreację samego Sprangera. Omawiana rycina była przez lata jedynym znanym dziełem Eiserna. Trudno się też temu dziwić.



II.4.8.



II.4.8. /1



II.4.8. /2



II.4.9.



II.4.9. /1

W źródłach archiwalnych więcej jest bowiem o jego słabościach i skłonności do alkoholu, niż na temat samej twórczości. /PO

II.4.9. /1 Dedykacja Johanna Jesseniusa von Jessensky'ego dla cesarza Rudolfa II von Habsburg, zamieszczona w: *Instutiones Chirurgiæ, quibus universa manu medendi ratio ostenditur, Witebergæ 1601, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 333208.*

II.4.10.

>Via omnis carnis< - alegoria wanitatywna na śmierć Jacoba Typotiusa (1540-1601)

Zamieszczona w: *SYMBOLA varia Diversorum PRINCIPVM Sacrosanc: Ecclesie & Sacri Imperij ROMANI. Cum uberrima Isagoge Iac: Typotij Familiaris Aulae & Historiographi Sacre Cæs: R.Q. M. TOMVS SECVNDVS, CVM PRIVIL SYMMI PONTI: ET SAC CÆS. M.tis. Ex Museo Octauij de Strada Ciuis Romani Simbola desumpta sunt S.C. M.tis sculptor Aegidius Sadeler excudit Pragae M.D.C.II* Aegidius II Sadeler (autor ryciny) i lekarz cesarski Johann Jessenius von Jessensky (autor epigramu), 1602

Miedzioryt, 274 × 155 mm (karta: 302 × 185 mm).

Sygnatura po prawej, na bocznej powierzchni ławy: *Eg. Sadelera excudit*, w górnej partii ryciny: *IACOBO TYPOTIO. / VIRO DOCTISSIMO / Sac. Cæs. Maiest. Historiographo, / ex amicitiae debito, monum: / enti loco, posuit.*; pod owalem sceny centralnej: *VIA OMNIS CARNIS.*; u dołu ryciny: *Est currenda semel lethi via, et omnibus una: / Cetera sed terras subeant cum, totaque bruta; / Mens hominis sursum deserto corpore tendit. / D. Johan: Jessenius. à Jessen.*

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 364642

Pick 1920, s. 126-127, tabl.4; Pick 1926, s. 152-153, tabl. 3; *Hollstein, Dutchs*, t. 21, s. 81, nr 393;

Illustrated Bartsch, t. 72, cz. 2, s. 263.

Rycinę prezentującą *Drogę wszystkich ciał* Jessensky zadedykował pamięci historiografa Rudolfa II – Jacoba Typotiusa. Jest to pośmiertne wspomnienie praskiego humanisty. Zmarł on przed ukazaniem się drugiego tomu tego monumentalnego wydawnictwa zawierającego zbiór opracowanych przez niego impres kardynałów i władców niemieckich. Przyjaźń łącząca go z Jesseniusem zaowocowała także wydaniem przez wrocławianina jego cennego dzieła z zakresu teorii emblematyki (*De hierographia libri duo*, Pragæ 1618). Ukazana na rycinie scena śmierci człowieka przepojona jest głęboką refleksją o znikomości życia doczesnego. Widać tu rozkładające się szczątki ludzkie i zwierzęce, porzucone symbole świeckich godności i narzędzia ludzkiej pracy. Tym ogarniętym rozpaczą światem władają żniwiarz (*Śmierć*), psy rozszarpujące ścierwo nie-

dźwiedzia, kruki, węże i żaby. Ludzkie szkielety czy też ich fragmenty rozwleczone są prawie po horyzont. Wrocławski kaligraf W. Schwartz przerysowawszy tę kompozycję w 1617 r. opatrzył ją pesymistycznym i oddającym w pełni wanitatywny charakter wzorca komentarzem: *Wszystko, co żyje, umrze, a co rośnie, ulegnie zniszczeniu* (il. II.4.10. /1). Kontakty Ślązaków z autorami wybitnych dzieł emblematycznych nie ograniczają się jedynie do przypadku Jessensky'ego i Typotiusa. Dla innego, jakże ważnego dla wiedeńskiego i praskiego kręgu intelektualnego autorytetu w tym zakresie – Johanna (Jánosa) Sambucusa (Zsámboky'ego) podobną postacią był Johann Crato von Crafftheim. Ich też łączyła długoletnia przyjaźń wzmocniona więzią korespondencji i wspólną pasją zbierania książek. To właśnie Crafftheim zawarł pełen podziwu dwuwiersz pod portretem protegowanego przez siebie Węgra, który zamieszczony został w jego najbardziej poważanym dziele z 1566 r. pt. *Emblemata, et aliquot nummi antiqui operis* (il. II.4.10. /2). W tym kontekście nie sposób zapomnieć o jeszcze jednej postaci doskonale znanej w Pradze – luminarzu wrocławskiego środowiska intelektualnego Jacobie von Monau (†1603). Ten prawnik, filolog i neolaciński poeta utrzymywał kontakty z najwybitniejszymi intelektualistami niderlandzkimi (m.in. z Lipsiusem, Sambucusem, Blotiussem i Typotiussem) i podzielał ich sympatię dla spirytualistycznej sekty *Domu Miłości* (*Huis der Liefde* lub *Familia Caritatis*). Zażyłości tych kontaktów dowodzi *Rycerz Chrześcijański* – wspaniała alegoryczna rycina niderlandzka, która zadedykowana została Monauowi (il. II.4.10. /3). /PO

II.4.10. /1 Wilhelm Schwartz, Alegoria

>Via omnis carnis<, 1617, rysunek zamieszczony w sztambuchu Jacoba Petzkego, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, oddział Rękopisów, sygn. Akc. 1969/145; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 381, il.

II.4.10. /2 Anonimowy grafik, Portret Johannes (Jánosa) Sambucusa, 1566, miedzioryt zamieszczony w: *Emblemata, et aliquot nummi antiqui operis, Antverpiæ 1566, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 372813.*

II.4.10. /3 Hieronimus Wierix wg Maertena de Vos, Miles Christianus, miedzioryt dedykowany Jacobowi von Monau; fot. wg Hollstein, Dutch, t. 46, cz. 2, s. 125, il. 1199/I.

II.4.11.

Sąd i egzekucja na Starym Mieście w Pradze dnia 21 VI 1621 r. uczestników powstania czeskiego w 1620 r.

Anonimowy malarz czeski, ok. 1621(?)

Olej na płótnie, 175 × 230 cm. Na 8 fragmentach obrazu inskrypcje opisujące poszczególne wydarzenia; w centrum: *Eigentliche Abbildung deß Proceß der Pragerischen EXECution / Welcher gestalt*

auff der Röm: Kay: Mäj: gnedigsten Befelich vnd / Verordnung die Bohemischen gewesenen Directores von Grafen Herren / Ritter vnd Bürgerstand Personen Sambstag den 9 (19) Junij / dieses 1621 Jahrs auff dem Königlichen Schloß zu Prag / Vervrtheilt vnd Monats den 11 (12) [powinno być 21] Jullij hernach / auff den Altstätter Ring JustiFicirt / vnd hingerecht Worden sindt.; pozostałe inskrypcje pod przedstawieniami; u góry po lewej: A. Alhie ist abgebildet wie die Gefangene seind auff Schlos geführt Vnd Beglaydet Worden.; u góry w centrum: B. Hie Werden die gefangene von Jhro F: B: Lichtnstein vnd andern Sc: Commissarien Vervrtheilt.; u góry po prawej: C. Jhrer F: B: falln der vervrtheilt gemahlin vnd Kinder zufus vnd bitten fir ihre herren.; po lewej w centrum: D. Wie die Vervrtheiltten Vom Schlos auf Altstätter Rathauß / seind Beglayter worden.; przy dolnej krawędzi w centrum: E. Die Figur gibt eigentlichen Zuerkennen, Wie die 24. Personen einer nach dem andern enthauptet vndt hernach 3. Mit dem / [Strang gerichtet worden]; po prawej w centrum: F. Hie sicht die 12 Kopff auff den Prager brückenthurm aufgesteckt.; po lewej u dołu: G. Wie D: Jessenii G[C]orper gevierthielt vndt auff die strassen / gesteckt worden.; po prawej u dołu: H. Welcher gestalt 3 mit ruhten auß gehauwen Vndt einer mit / der Zangen am galgen angenagelt gewesen. Na poszczególnych przedstawieniach numery od 1 do 25, w centralnej scenie napis: *auf dem Ring*. Rychnov nad Kněžnou, zámek, Kolowratská obrazárna. Niepublikowany.

Ukazane tu wydarzenia rozegrały się w Pradze pomiędzy 19 i 21 VI 1621 r. i były najokrutniejszymi restrykcjami, jakie spotkały protestanckich uczestników powstania czeskiego i bitwy pod Białą Górą. Wtedy to osądzono i publicznie zgładzono na Rynku Starego Miasta 27 osób, które schwytano w lutym tego roku i umieszczono w więzieniu. Wśród tego kwiatu *Królestwa Czeskiego* był także urodzony we Wrocławiu cesarski lekarz i od 1618 r. rektor Uniwersytetu im. Karola prof. Johann Jessenius von Jessensky. W trakcie powstania realizował on misje dyplomatyczne dla obozu protestanckiego, ale ten jedynie polityczny udział w *antyhabsburskiej rebelii* nie uratował go przed okrutnym wyrokiem. Nie pomógł mu także szacunek, jakim go powszechnie darzono, oraz zasługi na polu wiedzy medycznej czy też pozycja na praskim uniwersytecie. Jego ścięta głowa jeszcze przez dziesięć lat wisiała na wieży Mostu Karola będąc przerażającym ostrzeżeniem przed zdradą habsburskiej władzy. Obraz jest malarską, nieco uproszczoną kopią ryciny zamieszczonej na opatrzonym obszernym komentarzem druku ulotnym (570 × 370 mm) z 1621 r. zatytułowanym *Eigentliche Abbildung deß Process der Pragerischen Exexution ... die Böhemischen gewesenen Directores ... iustificirt und hingericht worden sindt* (Národní galerie v Praze, Grafická sbírka, nr inw. 102 A 168) (il. II.4.11. /1). Poszczególne przedstawienia tej historii znane są także z grafik innych druków ulotnych (np. wydanych w Augsburgu



II.4.10. /1



II.4.10. /2

przez Andreasa Güntscha) (il. II.4.11. /2 i II.4.11. /3) czy też publikacji z tego czasu (np. w: *Österreichischer Lorberkrantz oder Kayser, Victorii ...*, Franckfurt am Main 1626; zbiory: Památník národního písemnictví, Praga, nr inw. GKF 7288). /PO

II.4.11. /1 Eigentliche Abbildung deß Process der Pragerischen Exexution ... die Böhemischen gewesenen Directores ... iustificirt und hingericht worden sindt, 1621, miedzioryt; fot. wg Bohatcová 1966, nr kat. 93, il.

II.4.11. /2 Kurtze Erzehlung der keyserlichen Execution, wie dieselbige an den Böhmischen Rebellen zu Prag anno 1621. den 21. Tag Monats Junii geschehen ..., Zu Augsburg, bey Andreas



II.4.10.



II.4.10. /3

Giüntsch, Kupfferstecker, bey Barfusser Thor, miedzioryt; fot. wg Bohatcová 1966, nr kat 95, il. II.4.11. /3 Extract auß Prag. Warhafftige Zeitun, welcher gestalt auff der Röm. Keys. Maj. Gnädigsten befelch, die Böhemischen Rebellen, von Grafen, Herrn Ritter: vnd Burgerstandts Personen ..., Geedruckt im Jahr 1621, miedzioryt; fot. wg Deutsche Illustrierte Flugblätter 1980, nr kat. II. 172, il. na s. 306.

II.4.12.A-B.
Rękopis alchemiczny

Wrocławski lekarz nadworny cesarza Rudolfa II, dr filozofii i alchemik Johann Hennemann vel Heumann zw. Reising, 1596
Kodeks papierowy, autograf piórkciem, atrament, 186 × 124 × 44 mm. Na skórzanej oprawie: *D·RUDOLPHO·II· / SACRUM. / ANNO. 1596.*; dedykacja: *Alchymistische Kunststücke ... zusammen getragen Dem Allerdurch-leuchtigsten ... Herren Herrn Rudolffo Dem Andern Erwöllten Römischen Kayser etc. ... durch mich Johannem Heumann Reising genennet, Der Philosophie undt Medicinæ Doctorem Ihrer Kaiserlichen Majestet Angenomennen Diener vndt Hofmedicum Beschehen in Breslau im Jahr Tausent Fünffthundert Sechs vndt Neuntzig*
Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, sygn. Cod. 11450
Unterkircher 1976, s. 134; Kaczorowski 1996, s. 56; Oszczanowski 2003A, s. 285; Oszczanowski 2004A, s. 9.

Podarowany Rudolfowi II przez jego medyka rękopis poświęcony jest alchemii. Ta hermetyczna dyscyplina wchodziła w zakres medycyny, a ta z kolei była nauką skupiającą nie tylko *sensu stricto* wiedzę lekarską, ale również magię i fizykę. Atrakcyjność tego typu zainteresowań była spowodowana obsesyjnym strachem przed zarazą i szukaniem – nieraz w sposób daleki od standardów naukowych – sposobów uchronienia się przed nią oraz zawartością w nich pierwiastków metafizycznych. W naszej części Europy głównym ośrodkiem wiedzy alchemicznej była Praga, do której przybywali liczni śląscy lekarze i tu robili kariery na dworze. Wśród nich wymienić można – obok Johanna Crato von Craffttheima, Johanna Jesseniusa von Jessensky’ego i Petera von Monau – także m.in. Hennemanna oraz Karolusa Osleva i Johanna Woyssela. To dzięki kolejnemu ze Ślązaków – strzegomskiemu lekarzowi, alchemikowi Rudolfa II Johannowi Schulzowi (zw. Scultetusem) do hradczańskiej *Kunstkamery* trafiła *terra sigillita*, będąca „cudownym“ środkiem medycznym pochodzenia mineralnego wydobywanym w Strzegomiu i przez niego odkrytym w 1568 r. Sam władca z pasją wspierał wszelkie poczynania alchemików. Wiemy, jak to Rudolf II z determinacją zabiegał o pozyskanie księgozbioru kanonika wrocławskiego Bonaventury Hahna, w skład którego wchodzi-



II.4.11. /1



II.4.11. /3



II.4.11. /2



ły liczne książki alchemiczne. Także Ślężacy rezydujący w Pradze wykazywali zainteresowanie alchemią. Andreas von Hanniwaldt utrzymywał zażyłe kontakty z ochrzczonym *żydem i cesarskim kabalistą* – nadwornym lekarzem i alchemikiem Hauserem, a inny cesarski medyk i alchemik Martin Ruland Mł. dedykował mu w 1607 r. swoje dzieło alchemiczne (*Progymnasmata Alchemiae*). To na pograniczu magii, alchemii i filozofii dojrzewały dzieła kolejnego bywalca dworu – śląskiego kalwina Hansa von Nostitz. Jego wydane drukiem w 1615 r. *Artificium* było kompilacją prac Raimundusa Lullusa. Towarzyszący publikacji schemat *ars magna* był niebezpiecznym narzędziem kacerskim służącym do podważania zastałych sądów i dyskredytowania autorytetów (il. II.4.12. /1). Być może i te kontakty w efekcie sprawiły, iż do Wrocławia trafił tzw. *Magiczny Kalendarz* (*Ein immerwahrender naturlich-magischer Calender*) z 1582 r., o którego autorstwo posądza się samego Tychona de Brahe (il. II.4.12. /2). /PO

II.4.12. /1 Caspar Pfister, Wykres schematu tzw. ars magnæ, 1615, miedzioryt zamieszczony w: *Hans von Nostitz, Artificium Aristotelico-Lullio-Rameum ..., Brieg 1615; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 115, il.*

II.4.13.A-D.

Włoskie pomniki nagrobne i inskrypcje epitafijne sławnych ludzi

Zamieszczone w: Seyfried von Rybisch & Tobias
Fendt, *Monumenta sepulcrorum cum epigraphis memo-
rabilium hominum ...*, Vratislaviæ M. D. LXXIII
Tobias Fendt wg Seyfrieda von Rybisch,
1553/1554 – 1574

Miedzioryty, 195 × 290 mm (karty: 208 × 308 mm). Sygnatura i data u dołu lustra inskrypcji frontotypisu: ... *PER TOBIAM FENDT, pictorem (et) / ciuem VRATISLAVIENSEM, in aes / incisa et ædita. / ANNO CHR: M. D. LXXIII.*; w polu centralnym: *MONVMENTA / SEPVLCRORVM CVM EPIGRA= / PHIS INGENIO ET DOCTRINA / EXCELLENTIVM VIRORVVM: / ALIORVMQ. TAM PRISCI / QVAM NOSTRI SECVLI ME- / MORABILIVM HOMINVM: / DE ARCHETYPIS / EXPRESSA. / EX LIBERALITATE / NOB. ET CLARISS. VIRI D. / SIGEFRIDI RYBISCH (ET)C. CAE= / SAREI CONSILIARII. / PER TOBIAM FENDT, Pictorem (et) / ciuem VRATISLAVIENSEM, in eas / incisa et ædita.*; poniżej, na bocznej powierzchni sarkofagu: *ANNO CHR: M. D. LXXIII.*

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział
Starych Druków, sygn. 366353
Foerster 1907, s. 107-108; *Hollstein, German*, t. 8,

s. 37, nr 1; Zlat 1967A, s. 188, il. 146; Michalski 1977, s. 90, 143-144, il. 1; Harasimowicz 1992, s. 6, 36, 75, il. 1.

Prezentowana rycina rozpoczyna zbiór 125 miedziorytów z przedstawieniami nagrobków sławnych mężów zebrany przez wrocławskiego patrycjusza Rybischa w czasie podróży po Italii (1553-1554). To wyjątkowe w skali europejskiej dzieło w wyśmienity sposób dowodzi pełni kultury renesansowej we Wrocławiu w drugiej połowie XVI w. Wbrew przyjętym opiniom ta kunsztowna książka była nie tylko podziwiana w kręgu elity humanistycznej stolicy Śląska, ale recepowana także przez tutejszych artystów. Fendt zadedykował swoje dzieło królowi Rudolfowi i 10 I 1575 r. otrzymał od cesarza Maksymiliana II przywilej wyłączności na wydawanie książki na osiem lat. 25 IV tego samego roku artysta obdarował cesarza jej egzemplarzem i otrzymał w nagrodę w wysokości 35 guldenów, a jego pomocnik Fabian Oswaldt za przekazany władcy horoskop (*etliche Hieroglyphica*) wzbogacił się o 10 guldenów. O wszechstronnym wykształceniu Fendta, być może nawet jego edukacji akademickiej, świadczy zamieszczony w książce obszerny wstęp. W nim to padają słowa pochwały pod adresem młodego Rudolfa: *Te autem, Serenissime Rex RVDOLPHE, tot ac tantorum et de toto humano genere præclarissimè meritorum Principum, nobilissimam Sobolem, dignissimumq. Hæredem, peruagata iam pridem universum terrarum orbem celebrat fama, non solum bellicarum laudum studijs, sed etiam pietatis doctrinæ et omnium ingeniosarum artium atq. operum singulari et clementissimo amore flagrantem, præbere cunctis gentibus maximam, optatissimam atq. indubitatam spem, felicissimæ, tam in patrias et auitas virtutes atq. laudes, quam regna terrasq. successionis.* Fendtowi udało się za sprawą swojego *opus vite* pozostawić najwartościowszy dowód fascynacji ludzi północy kulturą i sztuką Italii. Bez jego przedstawień np. cenotafu Dantego Alighieri w kościele pw. św. Franciszka w Rawennie – wspaniałego dzieła Pietro Lombardo (il. II.4.13.B.), czy też Leonarda Bruni dłuta Bernardo Rossellino z florenckiego S. Croce (il. II.4.13.C.) lub nagrobka Marsilia Ficina autorstwa Andrea di Pietro Ferrucci w katedrze florenckiej (il. II.4.13.D.) – wiedza o tej kulturze byłaby zapewne znacznie uboższa. /PO



II.4.13.A. (frontispis)



II.4.13.B.



II.4.13.C.



II.4.13.D.



II.4.14.



II.4.14. /1



II.4.14. /2



II.4.15.

II.4.14.

Portret lekarza trzech cesarzy habsburskich Johanna Cratona von Crafftheim (1519-1585)

Martinus Rota (Martino Rota Kolunić), ok. 1567
Miedzioryt, 207 × 156 mm. Sygnatura u dołu,
w lewym rogu: *Martinus Rota s.*; na medalu: *D. Maximillia*; u dołu 4 wersy: *IMPP. CAESS. D. FERDINANDI. I. / ET. MAXIMILLIANI. II. AVGG. ETC. / CONS. ET. ARCHIATRVS / IOANNES. CRATO. A CRAFTHAIM.*
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Graficznych, nr inw. 378
Singer 1931, t. 3, s. 46, nry (6035) 17345-17348;
Siegel 1931, il. 2 pomiędzy ss. 124-125; *Illustrated Bartsch*, t. 33 (1979), s. 71, nr kat. 63 (266);
Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 64-65, nr kat. 182, il.; Pelc 1997, s. 86.

Spśród graficznych podobizn sławnego wrocławskiego lekarza (np. autorstwa Roberta Boissarda i Theodora de Bry, Tobiasa Stimmera), tę wyróżnia typowa dla Roty dogłębna charakterystyka psychologiczna modela oraz precyzja i kunsztowność miedziorytu. To wielce sugestywne studium dojrzalego mężczyzny ma prawo uchodzić za jedno z wartościowszych dzieł sztuki portretowej. Grafika ta jeszcze w XVIII w. służyła za wzór anonimowym artystom. Zapewne rysunkowy prototyp tego portretu autorstwa Roty dostarczył także wzorca Philipowi Galle, którego portret Cratona zamieszczony został w licznych edycjach *Podobizn uczonych XVI w. (Virorum Doctorum de Disciplinis Benemerentium Effigies; Sapientiae Hominum Cultrici P. Virorum Doctorum de Disciplinis ...*, albo *Imagines L. Doctorum Virorum, qui bene de studiis literarum meruere ...*) wydawanych w Antwerpii (w latach 1567, 1572, 1587, 1595 i 1606) (il. II.4.14. /1). Przez długi czas uważano, iż jest to jedyna praca, jaką Rota – cesarski malarz i rytownik wykonał dla zleceniodawcy ze Śląska. Dopiero ostatnio M. Pelc (1997, 2001) wiarygodnie udowodnił, że także biskup wrocławski i starosta generalny na Śląsku Martin von Gerstmann (1527-1585) doczekał się wartościowej pamiątki ze swego pobytu w Pradze. Była nią rycina portretowa wykonana przez Rotę w 1578 r. i odbijana jeszcze wiele lat później (w 1592 r.) (il. II.4.14. /2). Crafftheim zasłynął przede wszystkim jako skuteczny i pożądaný w stolicach cesarstwa lekarz, często towarzyszący władcom w ich podróżach i obowiązkach politycznych. W latach 1578-1581 świadczył swoje usługi w Pradze, gdzie ratował nadwątlone siły fizyczne i psychiczne Rudolfa II. Uznawany za autorytet naukowy i moralny zgromadził wokół siebie krąg oddanych mu przyjaciół (wśród nich m.in. Andreasa Duditha, Seyfrieda von Rybisch, Jacoba von Monau, Daniela II von Engellhartt, Nicklasy III von Rehdiger, dr. Johanna Hermanna, Johanna Matthäusa Wackera von Wackenfels i syndyka

dr. Alberta Ursiniusa), a z elitami intelektualnymi ówczesnej Europy utrzymywał zażyłe kontakty listowne. Korespondencja ta przechowywana jest w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu. O jego bardzo szerokich znajomościach jeszcze dziś zaświadcza sztambuch z lat 1569-1580 w zbiorach Ewangelickiego Archiwum Seniorackiego w Bratysławie. Obecnie twierdzi się, że *wraz ze śmiercią w 1585 r. Crafftheima nie tylko Wrocław utracił wybitnego obywatela, ale także całą ówczesną, XVI-wieczną Europę najwybitniejszą jednostkę* (O. Pusch). /PO

II.4.14. /1 Philip Galle, Portret Johanna Cratona von Crafftheim, *miedzioryt z serii: Sapientiae Hominum Cultrici P. Virorum Doctorum de Disciplinis ...*, *Antwerpiae 1572*; fot. wg *Illustrated Bartsch*, t. 56, nr kat. 5601, il. 129 na s. 456.
II.4.14. /2 Martinus Rota (Martino Rota Kolunić), Portret bpa wrocławskiego Martina von Gerstmann, *miedzioryt, Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne*, nr inw. 2942; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 197, il.

II.4.15.

Medal lekarza trzech cesarzy habsburskich Johanna Cratona von Crafftheim (1519-1585)

Antonio Abondio, ok. 1570
Srebrny, pozłacany, lany, owal, 33 × 26 mm.
Na awersie, u dołu prawego ramienia Cratona monogram: *AA*, wokół popiersia: *IO . CRATO A CRAFTHEIM CONS. ET. MED. CAES.* na rewersie, wokół przedstawienia mężczyzny walczącego z lwem: *IRAE MODERERIS ET ORI*
Wiedeń, Universität, Institut für Numismatik, Sammlung Brettauer, nr inw. 241
Friedensburg 1896, s. 198, 204; Habich 1931, nr kat. 3357; Dworschak 1958, s. 51, 80; *Antonio Abondio und seine Zeit* 1988, s. 20, nr kat. 5.5; *Prag um 1600 Wien* 1988, s. 301, nr kat. 819, il.

Wbrew powszechnemu mniemaniu, iż rewers medalu zdobi przedstawienie *Herkulesa zwyciężającego lwa nimejskiego* można sądzić, iż mamy tu jednak do czynienia z prezentacją starotestamentowego uosobienia siły – Samsona walczącego z królem zwierząt. O tym świadczy fakt, iż identyczna postać znalazła się na drzeworycie prezentującym sygnet z lat 1559-1566 drukarza wittemberskiego Johannes Crato St. (po niemiecku Hansa Kraffta) (il. II.4.15. /1). Zarówno drukarz, jak i wrocławski lekarz nosili to samo imię i nazwisko, to ostatecznie oznaczające *Siłę* lub *Moc*. Stąd taka czytelność aluzji do postaci starotestamentowego siłacza. Skojarzenie z Samsonem, jako swoistym patronem Crafftheima, wynikało zapewne i z tego, iż to właśnie uniesiona w ręce ośła szczeka, którą patriarcha rozprawił się z rzeszą Filistynów, została umieszczona w nadanym medykowi w 1567 r. przez arcyksiążąt habsburskich Maksymiliana i Rudolfa herbie. Zagadkowa jest także

towarzysząca przedstawieniu Samsona dewiza – *Ira modereris et ori* [*Ucz się swój gniew poskramiać i język w poważaniu mieć*, lub inaczej *Powściągać gniew i język*]. Słowa te oraz towarzyszącą jej scenę jedni uznawali za przestrożę dla samego Craffttheima, którego cechowała popędliwość i porywczosć, inni odczytywali przesłanie jako nawiązanie do jego misji zawodowej. Była nią walka ze złem, jakim jest choroba i tryumfu wiedzy nad nią, a w szerszym kontekście – symbol siły ludzkiego rozumu i zwycięstwa nad grzechami oraz własnymi słabościami. Za taką interpretacją dekoracji rewersu medalu przemawia także fakt, iż to właśnie figura walecznego Samsona jeszcze do niedawna znajdowała się w epitafium Craffttheima (z ok. 1588 r.) w kościele pw. św. Elżbiety we Wrocławiu (il. II.4.15. /2). Dom Craffttheima był miejscem spotkań wrocławskiej elity intelektualnej, tutaj gromadzili się najwybitniejsi patrycjusze, z których większość zaliczała się do tzw. kręgu wrocławskich kryptokalwinów określonego mianem *Cratońsko-Monau’owym*. To w domu-muzeum Cratona na wrocławskim Nowym Mieście znajdowała się bardzo zasobna biblioteka, pamiątki otrzymane od władców habsburskich – np. słynny stół z autografami cesarza Maksymiliana II z 1563 r., cenne obrazy (np. Cranacha) i wreszcie kilka wersji omawianego tu medalu Abondia. /PO

II.4.15. /1 Sygnet drukarza wittemberskiego Johanna Crato St. (vel Hansa Krafft), 1559-1566, drzeworyt; fot. wg Volz 1981, il. 162.

II.4.15. /2 Gerhard Hendrik z Amsterdamu, Epitafium Johnanna Cratona von Craffttheim – fragment z figurą Samsona walczącego z lwem, ok. 1588, Wrocław, kościół pw. św. Elżbiety, stan przed 1976 r.; fot. wg zdjęcia z archiwum autora.

II.4.16.

Widok ogrodu medyka Laurentiusa Scholtza St. (1552-1599) we Wrocławiu

Zamieszczony w druku dedykowany przez L. Scholtza matematykowi Christophorowi Sarcephalusowi: *In Laurentii Scholtzii Medici Wratisl. Hortum Epigramata Amicorum*, Wratislaviæ in officina typographica Georgii Baumanni 1594, doklejona do druku.

Georg Hayer St., 1598

Miedzioryt, 405 × 524 (karta: 432 × 545 mm).

Sygnatura u góry, w centrum: *HORTI SCHOLZIANI CHALCOGRAPHICA DELINEATIO*, / *Quam Laurentius SCHOLZIVS à Rosenau, Medic: Doctor, Honori Patrie, ipsi- / usq. Horti Decori, et amicis / qui Hortum presentes inspicere nequeunt, consulti cupiens / suis impensis ad amissim / F.C. Wratisl. A° M. DIIC. Coelatore / Georg Haijer Pictor Wratisl.*; u góry, po lewej inskrypcja z portalu prowadzącego do ogrodu: *HORTI / saxo insculpta / inscriptio. / HORTVM ISTVM ANTEA NEGLECTV, / ET RVINOSVM, /*

IN LAVDEM OMNIPOTENTIS / DEI, / PATRIE HONOREM, / AMICORVM, AC REI HERBARIE / STVDIOSORVM GRA- / TIAM: / ET IN SVIS IPSIVS Á LABORIBVS, / ET STVDIIS ARTIS SVÆ / RECREATIONEM, / SVIS SVMPTIBVS INSTAV- / RAVIT, AC INQVILINIS ET / EXOTICIS PLANTIS EX- / ORNAVIT. / LAVRENTIVS SCHOLZIVS, / PHIL: ET MED: DOCTOR: / A° CHRISTI: M.D. LXXXVIII.; u góry po prawej legenda: *A.B. Auiaria duo alterum formæ pyra- / midalis, alterum quadrata preiclyi – / no obuoluta. / C. Specus et Cenotaphiũ, in qũo primi / Hominis, uetito pomo incumbentis, si- / mulacrũ; in qũo etiam pyramides ex / conchylis, aliæ res quamplurimæ pre= / ciose, mirabiles, et exotice. / D. Fonticulus cũm DEA FLORA. / E. Porticus honestiss ludis dicata, uarijs ima- / ginibus, habitus diuersarũ gentiũ / referentibus, multisq. rebũ maritimis / exornata. F.G. Iuniperi. / H. Pergula amæssima, artificiosissimis / picturis, et Iconibus undiq sua decorata. / K. Labyrinthus ex Rosetis. / I. Solariũ pro plantis exotici. / L. Musæũ. M. Cũsina. N. Cella / O. Sepimentium pro plantis et arbori- / bus exoticis, quod hyme asseri- / bus tegitur.*; u dołu, od lewej w 4 kolumnach: *Ante dabat contenta sũo LAVRENTIVS Horto; / Ipsũm nũc HORTVM, quodq. habet, ille dedit: & Aspice. quĩ præsens olim lustraũdis Hortũ; / Protinus incipies dicere; TALIS erat. & Viuat io longum ailtor LAVRENTIVS Horti; / Viuat et excũltor, quĩq. celebrat opũs. & Tobias Scũltetũs. / I.C. et P.L.*; na poszczególnych elementach ogrodu litery do od A do S; u dołu, na cembrowinie studni: *L.S.A R.D* oraz *A.M.G.* Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 011185

Hansemann 1983, s. 71-73, il. 48; Fleischer 1984, s. 259-260, il. 5; Eysymontt 1989, s. 11, il. 1; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 38-39, nr kat. 92, il.; Oszczanowski 2004B, s. 99, 107-109, il. 1, 7-14.

Miejscem pełniącym we Wrocławiu w dobie rudołfińskiej szczególną funkcję był manierystyczny ogród botaniczny usytuowany przy kościele Św. Krzysztofa, założony przez lekarza Laurentiusa Scholtza St. Ta istniejąca dwanaście lat (1587/1588-1599) oaza intelektualna, wspólne dzieło natury i sztuki, na którą składały się kolekcje rzadkich roślin i drzew (il. II.4.16. /1) oraz bogate zbiory artystyczne, jako *mikrokosmiczna próba odzyskania utraconego raju* przyniosła swojemu twórcy powszechną sławę i uznanie. Ogród ten traktowano jako miejsce wyjątkowo szczęśliwe, w którym człowiek utrudzony ziemskimi kłopotami oraz intrygami odnajdywał wytchnienie. Na docenienie tego miejsca pozwala rycina, która prezentuje główne atrakcje ogrodu i elementy współtworzące jego na poły magiczną aurę. Przybywający z całej Europy goście Scholtza mogli tu podziwiać ptaszarnie w kształcie piramidy oraz grotę, w których umieszczone były figury Adama i Ewy oraz rzeźba strażnika tego miejsca cyklopa Polifema (il. II.4.16. /2). Spaceru-



II.4.15. /1



II.4.15. /2



II.4.16. /1



II.4.16. /3



II.4.16. /2

jąc po ogrodzie można było dotrzeć i do studni z rzeźbą bogini Flory, i do galerii – zadaszonej werandy z podcieniami. W niej to odbywały się *zaczne zabawy towarzyskie*. Wnętrze galerii zdobiły malowidła ściennie z przedstawieniami strojów obcych nacji i sceny morskie. W centrum ogrodu zlokalizowana była ośmioboczna altana – drewniany pawilon, w którym ustawiony był okrągły stół dla gości. Popijając szlachetne trunki podziwiali oni z tego miejsca piękno ogrodu, albo zawieszane na ścianach obrazy (np. Cranachów) i rzeźby (np. alabastry mecheleńskie). Odpowiednikiem galerii był budynek *Kunstkammery*, w której właściciel zgromadził swoją kolekcję. Jej ozdobą były instrumenty muzyczne i astronomiczne oraz mumia, średnio-wieczne *Veraicony*, czy też kopia wazy użytej podczas wesela w Kanie Galilejskiej (il. II.4.16. /3). Taras *Kunstkammery* pełnił funkcję *solarium* – miejsca służącego do wystawiania w porze letniej roślin egzotycznych. W ogrodzie nie mogło zabraknąć typowego dla epoki manieryzmu labiryntu. W takiej scenerii odbywały się główne uroczystości organizowane przez Scholtza ku czci bogini Flory – słynne kwiatowe święta zwane *Floralia Wratislaviensia*. Goście wrocławskiego lekarza spędzali tu czas na przyjemnych rozmowach, zabawie oraz podziwianiu bogatej kolekcji dzieł sztuki. /PO

II.4.16. /1 *Prawdopodobnie Georg Hayer St.*, Karta tytułowa katalogu drzew i kwiatów w ogrodzie Laurentiusa Scholtza St., 1594, *miedzioryt; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 103, il.*
 II.4.16. /2 *Georg Hayer St.*, Grota z cyklopem Polifemem, 1598, *miedzioryt; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 93, il.*
 II.4.16. /3 *Georg Hayer St.*, Waza (hydria) użyta podczas wesela w Kanie Galilejskiej, której kopię posiadał w swojej kolekcji ogrodowej Laurentius Scholtz St., 1598, *miedzioryt; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 94, il.*

II.4.17.

Portret pastora, superintendenta, ksiązęcego radcy, historiografa legnickiego i twórcy emblematów Simona Grunaeusa (1564-1628)

Anonimowy grafik (legnicki?), 1625
 Miedzioryt, 197 × 119 mm. W otoku portretowym: *M. Simon Grunaeus Jllustriss. Ducis Lignic. Consiliarius, Ecclesiastici Consilii, Consistoriiq. Jllust. Director, Lig. et Wol. Ducat. Ecclesiarum Superintendens, et ad D. Virg. Lignic Pastor*; ponad głową sportretowanego: *A.C. 1625. AET. 62*; w narożach u góry dwie figury kobiece podpisane *PAX* oraz *VERITAS*; u dołu, po obu stronach herbu, dwa emblemy: *TIMENTES CONFIDITE* i *SURSUM IN AGONE*; w dolnej partii ryciny: *Ingeniū adſuetus, dum vixi, incedere fronte, / Frontem etiam istā ausim sistere in effigie. / Hanc studio et facto melioribus usque probavi: / Gratia ab his. Adſit gratia dñi! Sat est. / In magno Servus.*

gratia dñi! Sat est. / In magno Servus.
 Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Graficznych, nr inw. 1108
 Schlawe 1904, s. 154; Singer, Bd. V (1931), s. 112, nry (11739) 35018-35020; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 55-56, kat. 153, il.

Jak głosi umieszczona tu inskrypcja, jest to podobizna człowieka, *slugi ważnej sprawy, który był przyzwyczajony za życia występować z otwartą twarzą, ... a twarz ta bez przerwy nauką i czynem zdobywała uznanie lepszych i życzliwość u nich*. Prezentacji oblicza dopełnia herb pastora, dwie personifikacje (*Prawdy* i *Pokoju*) oraz emblemy sławiące wiarę (*lękając się – ufajcie*) oraz konsekwencję i upór jego poczynañ (*w walce [sięgajcie] w górę*). Wszechstronność zainteresowań Grunaeusa sprawiła, iż pozostawił po sobie niemały dorobek homiletyczny, literacki oraz filologiczny. Z podziwu godną konsekwencją zbierał wszelkiego rodzaju inskrypcje nagrobne i epitafilejne pochodzące nie tylko z terenu Śląska, ale także z tych miejsc w Europie, w których upamiętniono śmierć Ślązaków. Pozostałością po tej pasji są zachowane we wrocławskiej Bibliotece Uniwersyteckiej wielotomowe rękopisy ze starannie opracowanymi kaligraficznie „odpisami“ (*Monumenta et Inscriptiones*, ca 1610). Część tego materiału udało mu się wydać drukiem w legnickiej oficynie Sartoriusa, np. *Monumentorum Silesiae Pericula Exposita* (1602), *Silesiae Monumentum Antigrapha cum Miscellaneorum Epeisagmate ...* (ca 1610), lub *Silesiae Monumentarum Antigrapha cum Extraneorum Epeisagmate ...* (ca 1615) czy też *Basilenisium Monumentorum Antigrapha*. Inny fragment tej kolekcji znany jest z przekazów źródłowych (np. *Codicem Monumentorum Lignicensium*). Z racji tych zainteresowań dane było Grunaeusowi wręcz zawodowo parać się układaniem programów ideowych pomników sepulkralnych w Legnicy (il. II.4.17. /1 i II.4.17. /2). Tu także dał popis swojej kolejnej pasji – emblematyki. Jego



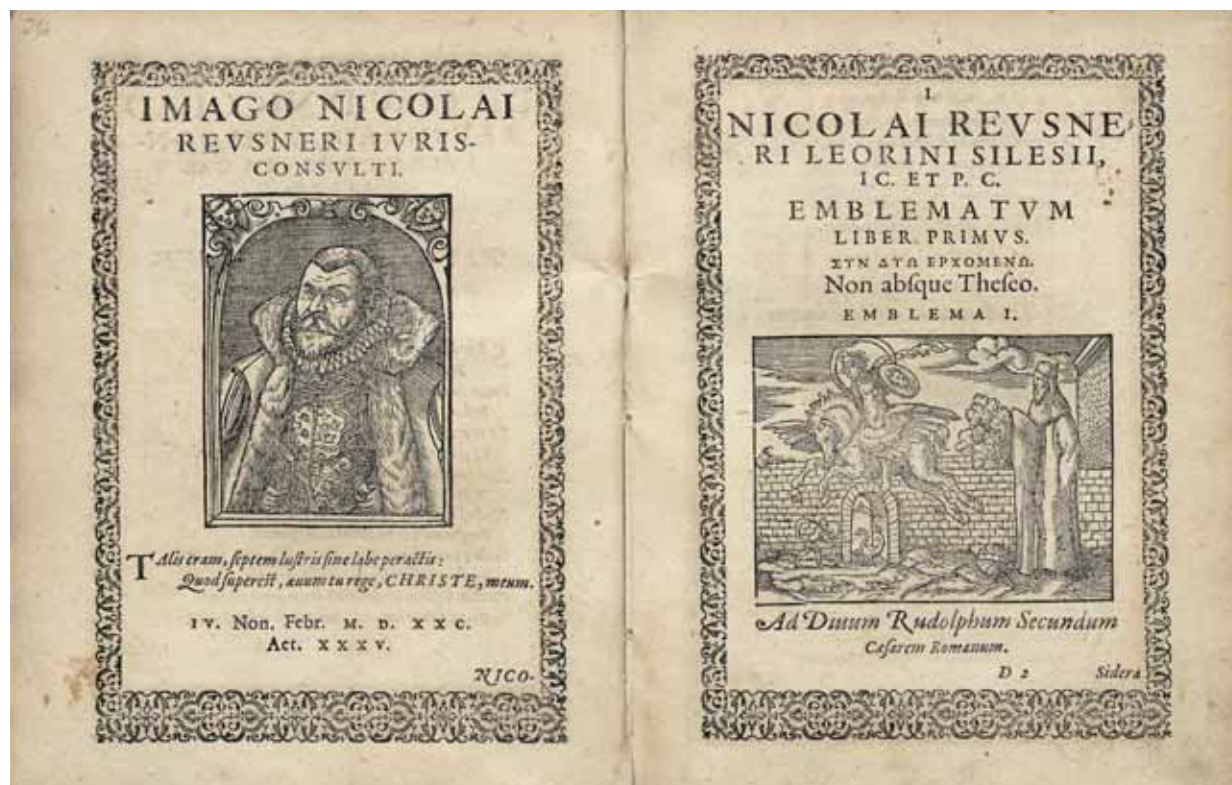
II.4.17.



II.4.17. /1



II.4.17. /2



II.4.18.



II.4.18. /1



II.4.18. /2



II.4.18. /3

podziwiane przez współczesnych kreacje emblematyczne i stemmatyczne zamieszczane były w wydawanych w Legnicy drukach okolicznościowych oraz ozdabiała jego – liczoną w setkach listów – korespondencję do przyjaciół i humanistów, w tym także z dworu praskiego. Grunaeus – obok Reusnerów i Jacoba von Bruck-Angermundt – wydaje się być najbardziej cenionym śląskim twórcą emblematyki i to na tym jej etapie, kiedy ona dopiero rozpoczynała swoją wielką karierę. /PO

II.4.17. /1 Rzeźbiarz legnicki, Epitafium dzieci Valentina Thilo von Thilaw, 1609, rzeźba piaskowcowa, Legnica, kościół pw. św. Piotra i św. Pawła.
II.4.17. /2 Anonimowy grafik legnicki(?), Stemmat i emblemat z tekstami Simona Grunaeusa związanymi z rodziną legniczana Valentina Thilo von Thilaw, 1609, miedzioryt; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 146, il.

II.4.18.

Portret prawnika, poety, autora dzieł emblematycznych i zbiorów tzw. imagines Nicolausa Reusnera (1545-1602) z Lwówka Śląskiego oraz jego emblemat dedykowany cesarzowi Rudolfowi II

Zamieszczone w: *Emblemata Nicolai Reusneri J.C. partim ethica, et physica : partim vero historica, & hieroglyphica ... cum symbolis & inscriptionibus illustrium & clarorum virorum. Quibus agalmatum,*

sive emblematum sacrorum liber unus superadditus. Ex recensione Jeremiae Reusneri ..., Impressum Francoforti ad Moenum, per Joannem Feyerabendt, impensis Sigismundi Feyerabendii. M. D. LXXXI., f. D1v-D2; kodeks papierowy, ss. 24 nlb + 372; oprawa współczesna, tekturowa, oklejona pergaminem; Anonimowy autor portretu Reusnera i Virgil Solis (autor emblematu), portret – 1580, emblemat – przed 1562

Drzeworyty, portret: 75 × 55 mm; emblemat: 59 × 81 mm (dwie karty: 183 × 276 mm). Nad portretem autora: *IMAGO NICOLAI / REVSNERI IVRIS- / CONSVLTI.*; pod nim: *Talis eram, septem lustris sine labe peractis: / Quod superest, ævum tu rege, CHRISTE, meum. / IV. Non. Febr. M.D. XXC. / Aet. XXXV. / NICO.*; ponad ikonem emblematu rudyfńskiego: *I. / NICOLAI REVSNER- / RI LEORINI SILESII, / I.C. ET P.C. / EMBLE- / MATVM / LIBER PRIMVS. / ΣΥΝΔΥΕ ΕΡΧΟΜΕΝΩ. / Non absque Theseo. / EMBLEMA I.,* pod ikonem: *Ad Dium Rudolphum Secundum / Cæsarem Romanum. / d2 / Sidera.*

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 355403. Egzemplarz z Biblioteki Rehdigerańskiej, na grzbiecie i karcie tytułowej stara sygnatura: 4 E 643. Brunet 1863, s. 1255; Schilling 2001, passim; Chatelain 1993, s. 26.

Pochodzący z Lwówka Śląskiego Nicolaus Reusner, polihistor, doktor praw, *juris consultus*, wykładowca wielu szkół (pod koniec życia *Rector magnificus* w Jenie) był autorem licznych, w większości niezwiązanych z tematyką prawniczą prac, które były drukowane w różnych miastach – Frankfurcie nad Menem, Strassburgu, Bazylei etc. Zasługi na polu szeroko pojętej nauki i poezji zwróciły na niego również uwagę dworu cesarskiego w Pradze. Ślązak został w szczególny sposób wyróżniony przez Rudolfa II, który obdarzył go zarówno godnością *poeta laureatus*, jak i *comes palatinus* z przynależnym tytułem szlacheckim (1594). Wśród jego twórczości literackiej zwracają uwagę bogato ilustrowane dzieła emblematyczne, dedykowane sławnym ludziom jego czasu. W wielu z nich umieszczono na poczesnym miejscu podobiznę autora. W *Emblemata*, które rozpoczyna emblemat dla cesarza Rudolfa II (s. D2), utrzymany w podobnej konwencji plastycznej, opatrzone epigramem portret Reusnera w wieku 35 lat znajduje się sąsiedniej stronie (f. D1v). Oba przedstawienia tworzą frontyspis pierwszej księgi zbioru zawierającego ponad 150 emblematów, w którym znajdują się też *Emblemata Sacra* Jeremia Reusnera, brata Nicolausa, dedykowane Jacobowi von Monau z Wrocławia oraz utwory innych autorów, opatrzone jednak ciągłą paginacją i mające jednolitą formę plastyczną, tworzące przez to całość – charakterystyczne dla epoki dzieło poetycko-obrazowe. W aparacie ilustracyjnym prezentowanej książki wykorzystano ryciny Josta Ammana (jego monogram na drzeworytach zamieszczonych na s.: 6, 214, 224) (il. II.4.18. /1) oraz Virgila Solisa (s. 8, 9, 11, 89, 90, 105,

etc.) (il. II.4.18. /2 i II.4.18. /3). Te ostatnie pochodzą z wydanych w 1563 r. *Metamorphoses Ovidii, argumentis qui de soluta oratione ...*, Francofurti 1563. Jednak Reusner już wcześniej korzystał z tych drzeworytów zamieszczając je w swojej, opublikowanej w 1580 r. we Frankfurcie nad Menem, pracy *Picta Poesis Ovidiana. Thesaurus propemodum omnium fabularum poeticarum*. Emblematyczne dzieła Reusnera – w tym także np. jego strassburski *Aureolorum emblematum liber singularis* ze 150 rycinami Thobiasa Stimmera – w epoce rudolfińskiej w udany sposób konkurowały z najpopularniejszymi i najczęściej wznawianymi edycjami tego typu druków autorstwa A. Alciata i J. Sambucusa. /JG i PO

II.4.18. /1 Jost Amman, Emblemat XVIII: Ad Martinum Thaburum Phil. & Theoll, zamieszczony w: Nicolaus Reusner, Emblemata, 1581, fol. 224, drzeworyt.
II.4.18. /2 Virgil Solis, Emblemat VIII: Ad D. Jacobum Fuggerum Com. Kuirchbergæ & Weissehornæ, zamieszczony w: Nicolaus Reusner, Emblemata, 1581, fol. 11, drzeworyt.
II.4.18. /3 Virgil Solis, Emblemat XXX: Ad Jacobum Cellarium Augustanum, zamieszczony w: Nicolaus Reusner, Emblemata, 1581, fol. 90, drzeworyt.

II.4.19.

Anagram i emblemat dedykowany baronowi Andreasowi von Kochtitzky St. (ok. 1570-1632), panu na Lublińcu i Koszęcinie

Zamieszczony w: *DECADES DUAE ANAGRAMMATUM EMBLEMATIS ILLUSTRATUM*, ex nomine Illustris, Generosi, & Magnifici Domini, Dni ANDREAE a KOCHTICZ & LUBLINIECZ L.BAR. IN KOSENTIN & TURNAVA & cet. Quibus praefixa est doctrina brevis, de Anagrammatismis [et] Anagrammatibus conficiendis. Autore Jacobo à Bruck Angermundt Cogn. Sil., Argentorati, Sumptibus autoris. Excudebat Antonius Bertramus, Academiae Typographus. Anno M. DC. XV; Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, sygn. 905174 II) (il. II.4.19. /2). Druk został zilustrowany rycinami wzorowanymi na rysunkach Brucka, wykonanymi zapewne przez Matthäusa Meriana St. Nie jedyne to dzieło emblematyczne Ślązaka. Sławę i popularność przyniosły mu dzieła wydane w drugiej dekadzie XVII w. w Strassburgu i Kolonii – *Emblemata moralia et bellica* (1615, wydanie w języku francuskim: *Les Emblemes moraulx et militaires du Sieur Jacob de Bruck-Angermundt*, 1616) oraz *Emblemata politica* (1618) z rycinami Jacoba van der Heyden i wspomnianego Meriana St. /JolG i PO

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. IV Q 269. Rękopis z biblioteki pierwotnego właściciela – Andreasa von Kochtitzky, w XX w. w bibliotece Gimnazjum w Świdnicy – na oprawie superexlibris herbowy Kochtitzky'ego (w owalu herb, w otoku inskrypcja: *ANDREAS A KOCHTICZ IN KOSENCEZIN ET*

TVRNAWA), na f. 1. pieczęć: *BIBLIOTH. GYMNASIUM. SUIDNIC.*, w 1937 r. trafił do zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Haertel 1936, s. 487-493, 578-587; Haertel 1941, s. 130-137; Wiedner 1971, s. 129-132; Oszczanowski 1996, s. 171-181; Schilling 2001, s. 135-156; Schilling 2002, s. 753-774.

Rękopis jest oprawiony wspólnie z dwoma drukowanymi utworami tego samego autora: tomem poezji *Arts et Mars* wydanym przez brzeską oficynę Caspara Sigfrida w 1612 r i zbiorem *Epigramata*, opublikowanym w 1607 r. w Zgorzelcu. Zawiera zbiór 20 łacińskich anagramatów, rozbudowanych poprzez dodanie raczej niewprawnie naszkicowanych piórkiem ikonów do formy emblematów (il. II.4.19. /1). Przedstawienia zostały rozmieszczone po jednym na każdej karcie, a obok, na sąsiedniej stronie, umieszczono przy każdym z nich objaśniające ich znaczenia, erudycyjne komentarze. Zbiór został zadedykowany mecenasowi i przyjacielowi autora baronowi Andreasowi von Kochtitzky, panu na Lublińcu i Koszęcinie, bibliofilowi i patronowi skupionego wokół Brucka kręgu górnośląskich humanistów. Wolumin zachował oryginalną formę. Pochodzi ze sławnej swego czasu biblioteki Kochtitzky'ego na zamku w Lublińcu. Rękopis ten posłużył za podstawę drukowanej edycji anagramatów i emblematów, która ukazała się w Strassburgu w 1615 r. (*Decades duae anagrammatum et emblematum. Ex nomine illustris, generosi, et magnifici Domini, Dn. Andreae Kochtitzky, Lib. Bar. à Kochtitz et Lublinitz, Domini in Kossentin et Turnawa, &c: concinnatorum. Quibus praefixa est doctrina brevis, de Anagrammatismis [et] Anagrammatibus conficiendis. Autore Jacobo à Bruck Angermundt Cogn. Sil., Argentorati, Sumptibus autoris. Excudebat Antonius Bertramus, Academiae Typographus. Anno M. DC. XV; Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, sygn. 905174 II) (il. II.4.19. /2). Druk został zilustrowany rycinami wzorowanymi na rysunkach Brucka, wykonanymi zapewne przez Matthäusa Meriana St. Nie jedyne to dzieło emblematyczne Ślązaka. Sławę i popularność przyniosły mu dzieła wydane w drugiej dekadzie XVII w. w Strassburgu i Kolonii – *Emblemata moralia et bellica* (1615, wydanie w języku francuskim: *Les Emblemes moraulx et militaires du Sieur Jacob de Bruck-Angermundt*, 1616) oraz *Emblemata politica* (1618) z rycinami Jacoba van der Heyden i wspomnianego Meriana St. /JolG i PO*

II.4.19. /1 Jacob von Bruck-Angermundt und Rosenthal, Emblemat i anagramat nr XI: Sic sic ardua necto, zamieszczony w: Decadas duae anagrammatum emblematis ..., 1613, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. IV Q 269.
II.4.19. /2 Matthäus Merian St. wg Jacoba von Bruck-Angermundt und Rosenthal, Emblemat i anagramat nr III: Ora! Sic te labor diu serenabit, zamieszczony w: Decades duae anagrammatum et emblematum ..., Argentorati 1615, k. 3Cr, miedzioryt; fot. wg Oszczanowski 1996, il. 2.



II.4.19.



II.4.19. /1



II.4.19. /2



II.5.1.A.



II.5.1.B.



II.5.1.C.



II.5.1.D.

5. IKONOGRAFIA WŁADCÓW CZECH, CZŁONKÓW RODÓW VON HABSBURG I PODIEBRADÓW ORAZ IKONOGRAFIA CZASÓW WOJNY

II.5.1.A-D.

Podobizny władców czeskich - Przemysła Ottokara II (ok. 1230-1278), Karola IV Luksemburskiego (1318-1378), Wacława IV Luksemburskiego (1361-1419) i Jerzego z Podiebradów (1420-1471)

Zamieszczone w: *SINGULARIUM VRATISLAVIENSIIUM VOLVMEN IV. COLLECTANEORUM TOMUS I. Continens res gestas et Acta Mieslai Ducis Polonorum et successorum usq. ad tempora Leopoldi Austriaci Romanorum Imperatoris incluti maximi*, k. 51 r, 58 r, 124 r, 185 v. Gottfried Roth – przypisywane, 1664-1665 Gwasz i rysunki piórkiem, lawowane, ok. 136 × 115 mm; podobizna Jerzego z Podiebradów: 180 × 156 mm (karty: 322 × 194 mm). Pod podobizną Jerzego z Podiebradów: *GEORGIUS / REX BOHEMIE*.

Wrocław, Archiwum Państwowe, Akta Miasta Wrocławia, sygn. E 2,4. Rękopis ze zbiorów syndyka wrocławskiego dra Andreasa Assiga Mł. (1618-1676).

Wendt 1901, s. 149, 150-151; *Die älteren Bildnissammelbände* 1930, s. 74; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 117.

Wśród zamieszczonych w tej kronice 32 rysunków 20 z nich prezentuje władców śląskich od mitycznego Piasta po cesarza Leopolda I von Habsburg. Ich autorem jest zapewne wrocławski rysownik Roth, który pod znajdującym się w tym tomie wyobrażeniem księcia Bolesława Wysokiego podpisał się: *Gottfried Roth delin*. Choć poczet ten jest już realizacją barokową, to powstał w oparciu o renesansowe i manierystyczne wzorce. Inspiracji do wykonanych przez Rotha przedstawień władców piastowskich dostarczyły druki autorstwa Salomona Neugebauera (*Icones & Vitæ Principum ac Regum Poloniæ omnium adornatæ atque collecta a ...*, Franckfurt ad Moenum Anno M.DC. XX lub *Kunstreiche, Eygentliche Bildnüssen und Contrafeyt aller und jeder Fürsten und Könige in Polen ...*, Francofurti ad Moenum M.DC. XXVI). Z kolei dla podobizn królów czeskich dotarcie do wzorca było bez porównania znacznie łatwiejsze. Można je było znaleźć w pracach takich autorów, jak Martin Kuthen ze Šprinsberka (*Kronyka o založení země České a prvních obyvatelích gegich ...*, Praha 1539 lub *Catalogus ducum regumque Bohemorum ...*, Praha 1540), David Crinit (*Disticha Certis Literarum Notis Anno a Christo Nato Exprimentia, quibus omnium*

Regum Bohemorum inaugurationes ... iconibus eorundem ad vivum effigiatis ..., Pragæ 1563), Václav Hájek z Libočan (*Kronyka Česka*, Praha 1541), czy w dokonanym przez Johanna Sendela niemieckojęzycznym tłumaczeniu powyższej kroniki (*Böhmische Chronika Wenceslai Hagecii ...*, Praha 1596), wreszcie też Bartłomiej Paprocki (*Diadochus ed est successio ...*, Praha 1602) lub jezuita Julio Soliman (*Bohemorum ducum, regum et interregum ... elogia ...*, Praha 1629), Daniel Nastupil z Schiffenberku (*Positiones sacre de augustissimo Eucharistiae sacramento una cum Columna triumphali, Ducibus ac regibus Bohemiae christianis ...*, Praha 1651), a ostatecznie Johann Campanius (*Czechias, sive Bohemia Heneta, Ducum & Regum, qui veterum Bojorum sedes ab Henetis occupatas tenuerunt ...*, Gorlicii 1654). /PO

II.5.2.

Cesarski bankiet na zamku w Wiedniu w 1560 r.

Zamieszczony w: *Hans von Francolin, Turnier Buch, Warhafftiger Ritterlicher Thate, so in dem Monat Junij des vergangenen LX. Jars in vnd ausserhalb der Statt Wien zu Roß vnd zu Fueß, auff Wasser vnd Lannd gehalten worde, mit schönen figuren contrafect, vnd dem Allerdurchleuchtigsten ... Ferdinando, erweltem Römischen Kayser ... beschriben*, Gedruckt zu Wienn in Osterreich durch Raphael Hofhalter, auff Polnisch Skrzetusky genandt bey dem Gùlden Wolf, 1561, pomiędzy s. 116 i 117.

Tobias Fendt – przypisywana, 1561

Miedzioryt, 385 × 495 mm (karta podklejona na płótnie: 398 × 502 mm). Sygnatura po prawej, przy krawędzi: *1.5.6.1. / TF*; [łączone]; u góry: *QVO MODO CÆ: MAI:tas VNA CVM LIBERIS SVIS PRANDIVM SVMPSERIT EFFICTIO. 1.5.60.*

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 351989

Oszczanowski 2003B, s. 114-115, il. 13.

Niektórzy badacze zaliczając Fendta do grona najwybitniejszych malarzy śląskich doby manieryzmu uznają jego dzieła za kreacje wyróżniające się niespotykaną tu samodzielnością. Być może jego dedykowana w 1574 r. królowi Rudolfowi książka *Monumenta sepulcrorum cum epigraphis memorabilium hominum ...* przyniosła mu zaszczyt w postaci *przywileju cesarskiego, zapewne dotyczącego tytułu wolnego mistrza, niezależnego od cechu* (Steinborn 1963, s. 44). Na to jednak brak bezpośrednich dowodów archiwalnych. O jego pozycji zaświadczać więc mogą tylko same dzieła, w tym w większości mu atrybuowane. Można się jednak zastanawiać, czy ten związek z dworem cesarskim w 1574 r. był pierwszym kontaktem artysty z tym środowiskiem. Propozycję, aby traktować to jako swoistą kontynuację, dostarcza prezentowana rycina z 1560 r. Trudno ją porównywać z pracami późniejszymi o blisko piętnaście lat. Trzeba jednak przyznać, że umieszczony tu monogram jest tożsamy z tym, którym Fendt sygnował



II.5.2.



II.5.2. /1



II.5.3.



II.5.3. /1



II.5.3. /2



II.5.3. /3

swoje obrazy olejne oraz znane jeszcze w XVIII w. rysunki. Nie rozstrzygając ostatecznie o autorstwie tej ryciny – wszak nie można i tego wykluczyć, że było to dzieło twórcy bliżej związanego z dynastią habsburską (np. Francesco Terzio) – warto nadmienić, iż w tej samej książce Hansa von Francolin znajduje się jeszcze jedna rycina o domniemanym wrocławskim autorstwie. Jest nią przedstawienie bitwy o twierdzę nad Dunajem sygnowane monogramem *IT* i stąd wiązane przez badaczy z osobą Johanna Thwengera (1543-1603) (il. II.5.2. /1). Także i tu trudno jednoznacznie odpowiedzieć, czy jeszcze bardzo młody malarz był w stanie wykonać tak prestiżowe zlecenie. Część badaczy taką możliwość jednak stanowczo odrzuca. /PO

II.5.2. /1 *Monogramista IT – prawdopodobnie Johann Thwenger, Bitwa o twierdzę nad Dunajem, miedzioryt zamieszczony w: Hans von Francolin, Turnier Buch ..., Wien 1561, s. 103, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 351989.*

II.5.3.

Portret młodego cesarza Rudolfa II von Habsburg (1552-1612)

Zamieszczony w: *Leichpredigt, uber Maximiliani des Andern, Großmechtigsten unnd frommen Römischen Kayser absterben und Begrebnus: Darinn als in einer Cronica zusehen: was von Anfang der Welt, bis auff diesem Verstorbenen Kayser Maximilianum. Unnd itzt regierenden Röm: Kayser Rudolphum. Für vorenderungen in allen Vier Kayserthumen fůrgefallen, Und was auch alle Stende der gantzen Christenheit bei dieser Kaiserlichen Leiche und Begrebnus, behertzigen sollten durch M. Caspar Elogij Wratisl., Gedruckt zu Prag, inn der Newstadt, bey Michael Peterle. Cum Gratia & Privilegio [1577]*
Anonimowy grafik praski(?), 1577
Drzworyt, 136 × 120 mm (karta: 181 × 132 mm). Pod portretem w 2 kolumnach: *Ach Gott vnd Herr ich klage dir / Billich, das du genommen mir, / Mein glibstn Vatter, Kayserlich Mayestat / Von dieser Welt, der mir nun hat, / Geben das Schwerdt Kron an sein Endt, / Sein Seel nim Herr in deine Hendt. / Gnedig sei im, vns allen sand, / Regiren hilff das Reich vnd Land. / All anschleg die sein wieder mich, / Die wolstu treiben hinderlich. / Jn wichtigen sachen all gemein, / Da wolstu allzeit mitler sein. / Damit ichs Reich vnd Christenheit, / Fridlich regir zu aller zeit, / Wie dan die Kayser, so da kamen / Von Rudolffo dem Ersten, Amen.*

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 358683
Niepublikowany

Prezentowana podobizna Rudolfa ma swoją wartość ze względu na stosunkowo skromną ikonografię tego władcy z czasów początku jego panowania. Ten sam utwór wrocławskiego teologa Elogiusa został wydany rok później w Zgorzelcu u A. Fritscha.

Zabrakło w nim jednak podobizny cesarza, ale znalazło się – podobnie jak w wydaniu praskim M. Peterlego – przedstawienie katafalku cesarza Maksymiliana II (il. II.5.3. /1). Druk ten i jego szata graficzna ma służyć jako *pars pro toto* tych wszystkich dzieł autorstwa Ślązaków, którzy swoim talentem przez kilkadziesiąt lat panowania Rudolfa II oddawali mu hołd. Nie przypadkowo bowiem ze Śląska rekrutowała się tak liczna grupa poetów, których obdarzono – wzorem Wergiliusza, Horacego i Petrarke – zaszczytnym tytułem *cesarskiego poety ukoronowanego wieńcem laurowym (poeta laureatus)*. Ta godność nakładała obowiązek współtworzenia stosownej poetyckiej „aury“ wokół władcy. Świadomość tego mieli posiadacze tytułu – utalentowani twórcy w osobach Nicolausa Steinbergera i Salomona Frenzela z Wrocławia, Friedricha Consmanna z Żagania, Balthasara Exnera z Jeleniej Góry, Andreasa Calagiusa z Wrocławia, Johanna Jesseniusa von Jessensky’ego z Wrocławia, Martina Baldhofena z Żagania, czy wreszcie Caspara Cunrada z Wrocławia i Hieronima Arconatusa z Lwówka Śl. Nie zabrakło jednak wśród nich także i takich, których sława nie przekroczyła ich miasta rodzinnego, np. M. Koschkiusa z Głogowa (*Lobgespräch neunerley Tugenden von Erwehlung des Aller Durchlauchtigsten ... Herrn Rudolphi Secundi ..., Wratislaviae 1577*). Nie tylko poezją, ale i prozą, czy też – jak w przypadku Elogiusa – drukowanym dziełem kaznodziejskim wynoszono niezwykle zalety i przymioty charakteru oraz sławiono tryumfy Imperatora. Ślązacy potrafili także współtworzyć czeską historiografię; tutaj znakomitym przykładem może być osoba Martina Borka z Wrocławia, autora wydanej w Wittenberdze kroniki czeskiej (*Behmische Chronica. Darinnen ordentliche warhafte, eigentliche und richtige Beschreibung, des ... Königreichs Behaimb*), którą to autor dedykował staroście księstwa wrocławskiego, burmistrzowi i radzie miasta Wrocławia. A przykłady wykorzystywania praskich wzorców ikonograficznych z epoki rudolfskiej można w sztuce, zwłaszcza grafice śląskiej obserwować jeszcze długo w XVII w. (il. II.5.3. /2 i II.5.3. /3). /PO

II.5.3. /1 *Anonimowy grafik zgorzelecki(?)*, Katafalk cesarza Maksymiliana II, *drzworyt zamieszczony w: C. Elogius, Leichpredigt, uber Maximiliani des Andern, Großmechtigsten vnd frommen Römischen Keyser absterben vnd Begrebnuß ..., Görlitz 1578; karta tytułowa, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 431855.*

II.5.3. /2 *Anonimowy grafik praski*, Władcy Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego – *drzworyt zamieszczony w: Tento Wers gest wytisšten ku poctivosti, wssem Sslechetným Pannám a Panijm, kterež tym Sménem, Zuzanna, nazwáni gsau ..., Létha Páně M.D.LXXXII [Prah], karta tytułowa; fot. wg Hausenblasová – Šroněk 1997, il. 91 na s. 106.*

II.5.3. /3 *Anonimowy grafik praski*, Władcy Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego –

drzeworyt zamieszczony w: *D. Wincler*, Piastischer Ehren-Waldt, dessen erster Theil helt in sich die Verwandtnis dess Uhlalten Fuerstlichen Hauses Liegnitz und Brieg, mit den Kayserlichen Heusern in Orient und Occident ..., *In der Fürstlichen Residentz-Stadt Brieg, druckts Christoff Tschorn* (po 8 VII 1657), karta tytułowa, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 437149.

II.5.4.A-B.

**Brama tryumfalna na wjazd cesarza
Rudolfa II do Wrocławia w 1577 r.
- widok od frontu (awers) i widok
od tyłu (rewers)**

Johann Thwenger, 1577

Akwaforta, ręcznie kolorowana; papier; odbitka z dwóch płyt, sklejona, 651 × 467 mm (awers); 648 × 450 mm (rewers). Awers: sygn. u dołu: *EXPRESSAE WRATISLAVIAE PER IOHANNEM . THWENGERVM PICTOREM ANN° CHRISTI. M.D.LXXVII.*; w górnych rogach dwie inskrypcje w kartuszach: po lewej *EFFIGIES PORTAE AVGVSTAE ... M. D. LXXVII. XXIIII MAII.*; po prawej *Abconter ...* (większa część rekonstruowana); pozostałe inskrypcje: w belkowaniu bramy (6 wersów): *ROMA TRIUMPHALES STATVIT ... PACE TRIVMPHVS HABET.*; na fryzie ganku (2 wersy): *RVDOLPHO II. IMP. ... PATRIAE EXOPTATISS°.* Struktura dolnej części oraz tympanon kolorowane na jasnoniebiesko. Rewers: sygn. u dołu *EXPRESSAE WRATISLAVIAE PER IOHANNEM . THWENGERVM PICTOREM ANNO CHRISTI. M.D.LXXVII.*; u góry pośrodku napis: *ALTER PROSPECTVS PORTAE.*; pozostałe inskrypcje: w belkowaniu bramy (6 wersów): *AVSTRIA GRAVISA EST PRIMO, ... ILLE VIVAT.*; na fryzie ganku (2 wersy): *RVDOLPHO II. IMP. ... PATRIAE EXOPTATISS°.* Struktura dolnej części oraz tympanon kolorowane na jasnoniebiesko

Kraków, Gabinet Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN, nr inw. 35243/1 (awers) i nr inw. 35243/2 (rewers). Ze zbiorów wrocławskich; do 1945 r.: Schlesisches Museum der bildenden Künste, w latach 1866-ok. 1880 Stadtbibliothek, przed 1866 r. biblioteka kościoła pw. św. Elżbiety – v° pieczętka *ST.B.R.* używana do oznaczania zbiorów Stadtbibliothek przejętych z Rehdigerany; awers – r° w prawym dolnym rogu nr ołówkiem 348, rewers – r° w prawym dolnym rogu nr ołówkiem 349

Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 33-34, nr kat. 74, il.

Brama trójpzelotowa, dwukondygnacyjna, o podobnej kompozycji części frontowej i tylnej, ozdobiona personifikacjami cnót (front: *IVSTITIA* i *PRVDENTIA*; tył: *TEMPERANTIA* i *FORTITVDO*) oraz przedstawieniami heraldycznymi. Dodatkowo, na przedstawieniu z przodu, jeźdźcy (Rudolf II



II.5.4.A. (stan przed konserwacją)



II.5.4. /1



II.5.4.B. (stan przed konserwacją)



II.5.4. /2



II.5.5.



II.5.5. /1



II.5.5. /2

i jego orszak) i piesi ze sztandarami. Brama stanowiła najważniejszy fragment dekoracji wykonanej dla uczczenia wjazdu Rudolfa II do Wrocławia w maju 1577 r. Autorem całości dekoracji był malarz Johann Thwenger. Kompozycję bramy oparł na akwaforcie Josta Ammana z podobną budowlą wystawioną w Norymberdze w 1570 r. (il. II.5.4. /1). Uwysmuklił pierwowzór włączając boczne bramki w główną strukturę; dodał przedstawienia figuralne oraz dekoracje okuciowe zaczerpnięte z projektów Jana Vredemanna de Vries. Na podstawie kolorystyki naszej ryciny można przypuszczać, że podobnie prezentował się pierwowzór. Program ideowy gloryfikował cesarza, przekazywał nadzieję protestanckiego miasta na spokojne bytowanie pod rządami arcykatolickiego monarchy. Jego pomysłodawcą był Nicolaus Steinberg, rektor gimnazjum przy kościele pw. św. Elżbiety. On też spisał przebieg uroczystości, który – wraz z rycinami – został przekazany Rudolfowi II. Cesarz odpowiednio wynagrodził obu twórców: Steinberg otrzymał laur poetycki oraz złoty puchar, a malarz wzbogacił się o 50 guldenów reńskich (*Gnadengeld*). Thwenger zasłużył na uznanie jako architekt i rytownik. Jego projekt stał się podstawą kolejnej *Ehrenpforte* wystawionej przez miasto w 1611 r. na cześć króla Macieja (il. II.5.4. /2). Wysoko należy ocenić rycinę – efekt wysiłku podjęty przez malarza, nie rytownika. Choć dziwią niektóre niekonsekwencje (bardzo dobre figury na bramie, a błędy w proporcjach postaci orszaku cesarskiego, gdzie piesi są równi wzrostem jeźdźcom) czy braki techniczne, całość oddaje reprezentacyjny charakter bramy majestatowej. Dzięki użytej technice artysta uzyskał malarski, miękki efekt całości, szczególnie wyrazisty w zwiewnych szatach personifikacji. Równocześnie, posługując się cienką i delikatną kreską akwafortową, nie zagubił szczegółów dekoracji. Oceniając poziom i jakość tych akwafort należy odrzucić dotychczas podniesione propozycje atrybucji Thwengerowi dwóch innych rycin. Prezentowane odbitki wykonane zostały z porysowanych płyt (szczególnie w narożnikach), miejscami dotkniętych korozją, szybko następującą na miedzianych płytach trawionych kwasem. Ryciny dotrwały do naszych czasów w stanie daleko idącego zniszczenia; dodatkowo widok frontowy podzielony został wzdłuż sklejenia. Zapewne już w tej ilości zostały przejęte do muzeum wrocławskiego w 1880 r. – wykonany wtedy spis wzmiankuje trzy ryciny. Z powodu opisanego zniszczenia tylko strona tylna zaprezentowana została na wrocławskiej wystawie *Theatrum vitae et mortis* (Oszczanowski – Gromadzki 1995). W czasie przedsięwziętej obecnie konserwacji scalono rozdzielone części oraz uzupełniono brakujące fragmenty prawej strony (postać rycerza oraz kartusz). /MA

II.5.4. /1 Jost Amman, Porta Augusta cesarza Maksymiliana II von Habsburg wystawiona w Norymberdze w 1570 r., 1570, akwaforta; fot. wg New Hollstein – Jost Amman 2001, t. 1, nr kat. 55, il.

II.5.4. /2 Georg Hayer St., Rewers bramy tryumfalnej na cześć króla Czech i przyszłego cesarza Macieja wystawiona we Wrocławiu w 1611 r., 1613 (2 edycja), miedzioryt; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 97, il.

II.5.5. Dekoracyjny talerz z podobizną cesarza Rudolfa II von Habsburg (1552-1612)

Mistrz garncarski z Osoblahy (?), ok. 1595
Gлина szkliona, ozdobiony podobizną cesarza Rudolfa II w półfigurze, glazura cynianowo-oliwowa w kolorach szarobiałym, ugru, zieleni turkusowej, zieleni oliwkowej, ø 38,5 cm
Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 221
Braun 1915, s. 18; Braun 1914, s. 1-3;
Oszczanowski 1993, s. 36, il. 12-14.

Dekoracyjny talerz pozyskał do zbiorów Slezskiego ziemskiego muzeum E.W. Braun w 1913 r. od kolekcjonera z Karniowa dr. Berle i wkrótce ten znaczący zabytek został przez niego opracowany. Płytki, kolisty talerz z niskim stopniowanym okrajem, w płaskiej części ozdobiony jest wielobarwnym konturowym rysunkiem, ujmującym na stylizowanym tle z wycinków koła, mającym zapewne przedstawiać kotarę, półfigurę renesansowego wielmoży, w kirysie i spodniach z epoki. Władczym gestem trzyma on w lewej ręce jabłko cesarskie, a w prawej – cesarski miecz. U lewego boku ma zawieszony na pasie kord, z którego widzimy tylko rękojeść. Autor lekko naciął w białej glinie kontury rysunku w okolicy oczu i nosa, co spowodowało zlanie się barw przy wypalaniu i przyczyniło się, wraz z nienadzwyczajnymi zdolnościami rysunkowymi twórcy, do stworzenia dosyć pospolitego wyrazu oblicza. Skraj talerza dekorowany jest renesansowym ornamentem ze stylizowanych pąków, od strony wewnętrznej – ornamentem meandrowym. Jak dowodził E.W. Braun ten stylowo i artystycznie raczej prymitywny rysunek przedstawia z dużym prawdopodobieństwem cesarza Rudolfa II, na którego osobę wskazuje nie tylko strój z epoki i zastrzeżone dla cesarza atrybuty, ale także fizjonomia, która – mimo dającego tu znać dość niskiego poziomu artystycznego – jest rudolfska i z pewnością naśladuje jakiś wzór graficzny z epoki. E.W. Braunowi nie udało się, nawet po konsultacji z ówczesnymi znawcami rudolfskiej ikonografii portretowej, ustalić bezpośredniego wzorca graficznego, do którego mógłby nawiązać twórca talerza. Punktem wyjścia dla autora mogły być graficzne przedstawienia cesarza na rozmaitych drzeworytach, które ówczesnie masowo sprzedawano na targowiskach. Możliwe jest, że „portretowy” rysunek mógł powstać w oparciu o kilka wzorów. Od strony ikonografii przedstawienia E.W. Braunowi udało się znaleźć najbliższy wzór graficzny

w miedziorycie opartym na projekcie rysunkowym Giacomo Franco z 1596 r. Na rycinie tej cesarz ukazany został w podobnym układzie ciała, z typowo „ofensywnym“ gestem łokcia i z cesarskimi atrybutami: jabłkiem i z berłem. Dacie wydania miedziorytu odpowiada także okres powstania talerza, który można przyjąć na podstawie okoliczności historycznych na ok. 1595 r. Zamiana cesarskiego berła na cesarski miecz zdradza metodę pracy anonimowego twórcy talerza z wzorem graficznym podobizny cesarza, która – chociaż oparta na danym schemacie – uwzględniała określone odmienności widocznie pod wpływem innych wzorów graficznych. Dekoracyjny talerz pochodzi z dawnego domu garncarza w Osobladze i według tradycji był własnością miejscowego cechu garncarzy, służąc jego członkom. Na podstawie tematu przedstawionego na talerzu – niezbyt nadającym się do codziennego użytku – oraz ogólnie wysokiej jakości techniki barwnego szkliwienia w wysokiej temperaturze, można przypuszczać, że był on wykonany jako sztuka mistrzowska przeznaczona dla miejscowego cechu garncarzy. Zastosowana technika, w której garncarz ostrym rylcem w mokrej jeszcze glinie wyrył kontury rysunku, a następnie pola pokrył farbami i później wypalił ogniem, łączy talerz z Osoblachy z niewielkim zespołem naczyń powstałych w jednej pracowni. Według E.W. Brauna można ją lokalizować albo we Wrocławiu, albo także w Nysie czy Brzegu (il. II.5.5. /1 i II.5.5. /2). Znajomość wymienionej techniki nieznanym mistrzowi działającemu w Osobladze mógł uzyskać w wymienionej, bliżej nieokreślonej pracowni. I chociaż akta cechowe z Osoblachy się nie zachowały, to wiarygodna tradycja mówiąca o talerzu z przedstawieniem cesarza Rudolfa II jako o własności tutejszego cechu garncarzy pozwala na przypisanie jego autorstwa miejscowemu mistrzowi prowadzącemu pracownię właśnie w tym mieście. Warto zauważyć, że Osoblaha należąca do morawskiej enklawy na Śląsku, leży właśnie w pobliżu Prudnika i Nysy. Talerz jest jednocześnie dowodem na szerzenie się rudolfińskiej ikonografii za pośrednictwem wzorców graficznych także w rzemiośle użytkowym, jakim było garncarstwo. /JO

II.5.5. /1 *Anonimowy garncarz śląski (z Wrocławia lub Nysy)*, Dekoracyjny talerz z podobizną cesarza Rudolfa II von Habsburg (1552-1612), ok. 1600, Londyn, Victoria & Albert Museum; fot. wg Rackham 1925, il. 1.

II.5.5. /2 *Anonimowy garncarz śląski (z Wrocławia lub Nysy)*, Dekoracyjny talerz z podobizną cesarza Rudolfa II von Habsburg z kolekcji ceramiki hr. Alexandra von Minutoli-Woldeck (po prawej u dołu), w 1855 r. na zamku w Legnicy; fot. wg *Vorblätter für Handwerker 1855*, k. 98.

II.5.6.

Portret cesarza Rudolfa II von Habsburg (1552-1612) z towarzyszącymi scenami emblematycznymi i anagramatami

Jeremias Bock z Jeleniej Góry, 1598

Miedzioryt, 398 × 309 mm. Sygnatura u dołu:

M. Ieremias Bock Hirschbergensis Silesius faciebat.

Calend. Aprilis, Ann° 1.5.9.8.; przy trzech zewnętrznych krawędziach: *ITO IDEA. ET DICTIO EA: EIA, EIA, ECCE, / RVDOLPHVS SECVNDVS ROMANORVM IMPERATOR, / ET RE TVTA PETRA, ET RORE PACIS CAPVT, ET RE ET RORE: SOL. PIIS MVSIS*; w otokach czterech medalionów i przy nich: *STA HVMO SORS ADSIS DEVS PER VVLNERVM CRVOREM PROPVGNAVIM, DEO SERUVS, CHRISTVS SVM SORS AVORVM RAPTVMVE A POPVLO REGNVN REDDENS, MVNDO R/ECTOR, VIXI, LVXI, II, VIM VIDI, M. D. LVXIVVIXIIVIII; CHRISTVS SVM PVRS AGNVS POPVLE SVM ARA REDEMPTOR REO MVNDO.; MVSIS PATER MVRVS, ADSIT MVRVS RECTVS POPVLORVM PARENS RERVN AGNVS HOMO DEVS, MARS LVPO*; ponad popiersiem cesarza, w prostokątnej ramce: *ANAGRAMMATISIMI / SACRAE ROMANAE CAESARIAE MAIESTATI, PIO / BENEFICIO ET CLEMENTISSIMO DOMINO, / DN. RVDOLPHO SECVNDO ROMANORVM IMPERATORI / SEMPER AVGVSTO, IN LAVDEM PERPETVAM SCRIPTI*; w podwójnym otoku portretu: *RVDOLPHVS SECVNDVS ROMANORVM IMPERATOR SEMPER AVGVSTVS / DEO SERUVS, MVNDO R(H)ECTOR; MVSIS PATER, MVRVS; LVPO MARS, PVGNA*; pod portretem: *Ecce DEO SERUVS, MVSIS MVRVSq. PATERq. / R(H)ECTOR sum MVNDO, MARS ego PVGNA LUPQ*; u dołu, nad i w owalnej ramce: *PER ANAGRAMMATISMVM CANCRINVM, Et recte et retro, hortet te, et certe / Oro tu pacis, EOE, si caput, oro.; MVNDI SIC IPSA SOLEM MELOS ASPICIS IDNVN. / ARA, PETRA, VIDE, VIVE DIV ARTAE PARA.*

Wiedeń, Albertina, nr inw. XLIX 65

Więcek 1963, s. 171; *Hollstein, German*, t. 4, s. 125, nr 1; Vocolka 1981, s. 71, il. 2; Oszczanowski 1993, s. 37, il. 16; Oszczanowski – Gromadzki, 1995, s. 60-61, nr kat. 172, il.

Treścią druku, na który składają się przedstawienia figuralne oraz komentujące je i zalecane przez twórcę do czytania anagramy, jest apoteoza Rudolfa II jako zwycięzcy nad ottomańskim najeźdźcą. Odbiorcą tej propagandowej ulotki nie mógł być jednak pierwszy lepszy czytelnik, ale człowiek wykształcony i posiadający już niemałe obycie w lekturze tego rodzaju konceptów słowno-obrazowych. Bogactwo antycznych aluzji i chrześcijańskich konotacji, anagramatyczna zabawa z przedstawianiem liter i sylab – wszystko to decydowało



II.5.6.



11.5.7.



II.5.7. /1

II.5.7. /2



II.5.7. /3

o elitarności dzieła. Spośród zawartych tu licznych przedstawień warte odnotowania są: wzorowany na rycinie M. Roty portret Rudolfa II, herby cesarstwa i ziem wchodzących w jego skład, impresy cesarskie, ołtarz wzniesiony na skale (*oto Rudolf II, cesarz rzymski i naprawdę bezpieczna skała, i w przeźroczystości źródło pokoju*), liczne sceny religijne (z komentarzami: *Jestem Chrystusem, dziedzictwem przodków, oddającym odebrane ludowi królestwo; Żyłem, Zajaśniałem, Przeminałem, Zobaczyłem Moc, czy wreszcie Jestem Chrystusem, Ludu, niewinnym barankiem, ołtarzem i zbawicielem dla grzesznego świata*), a także przedstawienia Muz i Sztuk Wyzwolonych (*oto Rudolf II ... naprawdę i w przenośni dla Muz słońce*) oraz sceny walki z wilkiem i pochłanianego przez ognie piekielne Turka. Cesarz był dla *Boga sługą, dla Muz obroną i ojcem, rządcą (Hektorem) jest dla świata, wojną (Marsem) i walką dla wilka* (utożsamianego z armią turecką). Treść ulotki związana jest ze zdobyciem przez armię chrześcijańską 29 III 1598 r. węgierskiej twierdzy Raab (Győr, vel Jaurinum). W świetle tego druku Imperator był głównym sprawcą tryumfu, a jego moc przewyższała siłę zwykłych śmiertelników. Na marginesie można odnotować, że w dawnych zbiorach biblioteki przy kościele pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu znajdowała się podarowana przez samego Bocka jeszcze inna jego rycina z 1600 r. zawierająca podobiznę Rudolfa II oraz towarzyszące jej siedem anagramatów (*Rudolphi II R. Imp. effigiem cum anagrammatissimis VII Pragae 1600*). /PO

11.5.7.

Portret cesarza Rudolfa II von Habsburg (1552-1612) na tle habsburskiego orła

Zamieszczony w: Bartłomiej (Bartosz) Paprocki,
*DIADOCCHOS ID EST SVCCESIO: Ginák
Poslaupnost Knijžat a Králůw Českých Biskupůw
y Arcybiskupůw Pražských a wesech třech Stanůw
Slawného Králowstwey Českého to gest Panského
Rytjřského a Městského krátce sebraná a wydaná: ...
Cum consensu Illustrissimi ac Reuerendissimi Principis
D.D. Zbignaei Berkae de Duba & Lippa, Archiep:
Prag: Leg: nati tanquam supremi Correctoris,
Praha 1602*

Johann Willenberger i Monogramista VS [= Virgil Solis Mł.(?)], 1598-1602

Drzeworyt, 278 × 180 mm. Napis na banderoли u góry: *RVDOL: 2: SEM AVG: VICT: TRI:*; na banderoли u dołu: *QVID SVPERBIS TERRA ET CINIS;* w kartuszu u dołu: *Rovné yak Měsyc yasný, njniž se krasslý Nebe / Bůh w yasnosti vřázal, tak Rudolffe tebe / W sstěsti twém, wssem Národum na ssyroké Zemí / Což uznáva w slyssy Swět ussymba swými;* na skrzydłach orła imiona władców – poprzedników Rudolfa II

Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich,
Dział Starych Druków, sygn. XVII-18934.

Książka: oprawa z białej skóry; proveniencja: *Ex*

Libris Josephi de Badenfeld liber rarrissimus, XVII w. i *Biblioteka Fundacyi W. Hr. Baworowskiego*, XX w. Nagler, XXIV, s. 398; *Katalog starych druków*, s. 95, poz. 5265b; Oszczanowski – Gromadzki, s. 64, nr kat. 181; *Rudolf II and Prague* 1997, s. 655, nr kat. V.31; Dobrzyniecki – Kozak – Oszczanowski 2005, s. 20, 33-34, 93, nr kat. 42, il.

Diadochos – dedykowane Rudolfowi II, bogato ilustrowane dzieło genealogiczne polskiego heraldyka i pisarza polityczno-obyczajowego, autora wielokrotnie wznawianych *Herbów rycerstwa polskiego* z 1584 r. Wydana w Pradze w 1602 r., podzielona na cztery księgi publikacja zawiera rodowody i biografie królów i książąt, poczet biskupów i arcybiskupów, genealogię wielkich rodów i szlachty czeskiej, fundacje klasztorów. Za ilustratora uznaje się Willenbergera, autora portretów i rycin o tematyce biblijnej, widoków miast czeskich, morawskich, śląskich i węgierskich. Księgę rozpoczyna karta tytułowa zdobiona herbami Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, Królestwa Czeskiego oraz postaciami cesarzy – Rudolfa II i jego dziada Karola V (il. II.5.7. /1). Przedstawienie władców miało stanowić element politycznej propagandy. Odwoływało się do zwycięstw Karola V nad niewiernymi, podczas walk Rudolfa z Turcją. Na odwrocie karty tytułowej umieszczono portret Rudolfa jako tryumfatora militarnego, który jest adresatem rozpoczynającej księgę dedykacji (il. II.5.7. /2). Księgę trzecią *O rycerstwie* otwiera dwugłowy orzeł – symbol władzy i Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego. W centralnej części ryciny w „sercu” heraldycznego orła wkomponowano podobiznę Rudolfa, którego otaczają wizerunki cesarzy i królów czeskich w medalionach. Przedstawienie władcy na tle herbu dynastii, jako godnego spadkobiercy i kontynuatora dzieła poprzedników na cesarskim tronie, szczególnie aktualne w czasach zagrożenia Europy przez potęgę turecką, stanowi jego najdobitniejszą gloryfikację. Tu także ukazano Imperatora jako pogromcę Imperium Otomańskiego – cesarski orzeł swoimi łapami „zgniata” turbany tureckich wojowników. Tego typu apoteozy utożsamiające władcę z państwem były częste na dworze nie tylko cesarskim, prezentowana należy jednak do ikonograficznie najbardziej interesujących. Wpisują się doskonale w poczynania propagandy cesarskiej. Do jej najlepszych osiągnięć tego typu należą – rycina Martino Roty z portretem Rudolfa II na tle habsburskiego orła z końca lat 70. XVI w., praca anonimowego grafika (według Giuseppe Arcimboldo?) z podobizną cesarza jako władcy Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego (sprzed 1583) (il. II.5.7. /3) i wreszcie obraz olejny – dzieło anonimowego malarza z 1612 r. – prezentujący Imperatora na łożu śmierci nakrytym materią z dwugłowym orłem cesarskim (Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunshwiku). /DS i PO

II.5.7. /1 Johann Willenberger, Diadochos id est Successio ..., Praha 1602; drzeworyt na karcie tytułowej z herbami Cesarstwa Rzymskiego Narodu

Niemieckiego, Królestwa Czeskiego oraz postaciami cesarzy – Rudolfa II i Karola V, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział Starych Druków, sygn. XVII-18934.

II.5.7. /2 Johann Willenberger, Diadochos id est Successio ..., Praha 1602; drzeworyt na verso karty tytułowej z portretem Rudolfa II jako tryumfatora militarnego, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział Starych Druków, sygn. XVII-18934.

II.5.7. /3 Anonimowy grafik (wg Giuseppe Arcimboldo?), Rudolf II jako władca Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, przed 1583, miedzioryt; fot. wg pocztówki z The Roudnice Lobkowicz Foundation.

II.5.8.

Portret cesarza Rudolfa II von Habsurg (1552-612) i widok Pragi (Hradczan, Małej Strany i Starego Miasta z kościołem Panny Marie przed Týnem)

Zamieszczony w: Arnost Ferdinand Hess & Martin Carchesia ginat Krauß z Kraußnthalu ... w czesky jazyk přeloženo, *Flagellum Iudæorum. Bič židovský. To gest: Nowé welmi užitečné dokázani, že Gežiss Krystus gest Božij a Blahoslavné Panny Marye Syn, prawý zaslíbený a gtž poslany Mesýás. Proti ussechněm až posawád zatwrdilým proklatým Židům, kterýž gesstě Messyasse sweho ... / ... /*, Praha, Léta Paně 1604, verso karty tytułowej

Johann Willenberger, 1603

Drzeworyt, 65 × 64 mm (karta: 150 × 96 mm).

W otoku portretowym: *RVDOLPH[us] II ROMANOR[um] IMPERATOR SE[m]PER AVGVSTVS*; pod popiersiem: *ADSIT*; pod ryciną: *HAC stat Praga triurbs hac Cæsaris aula RO- / DOLPHI: / Altior inde suasille tuetur opes. / Hinc ipsum oblectant ductæ sub sidera turres, / Quiq. suis Urbem Vultava findit aquis. / Hinc subit, ante truci quæ moenia Marte vigebat. / Numine cum trino quod pia jura colant. / Fallimur? an trinum personis numen Apellas / Ridentes, idem Cæsar ab arce vides? / Sic o Dive vide. Quid pulchram Casaris urbem / Inquinat illu vie gens recutita sua?*

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 305327

Lábek 1938, s. 397.

Tę samą rycinę znajdziemy także na karcie tytułowej kalendarza praskiego na rok 1604 (*Kalendář Nový a Pranostykau Hwězdárskau s pilnosti sepsany, a wydaný od M. Kaspara Ladislawa Stehlika z Čzeňkova ...*), w którym to na rycinie prezentującej czerwiec pojawia się monogram JW – Johanna Willenbergera. Wśród Ślązaków, którzy opuścili swoją ojczyznę, to właśnie temu artyście udało się bardzo szybko zaaklimatyzować na czeskiej ziemi. Willenberg czynny był najpierw na Morawach, następnie w Louce koło Znojma i wreszcie w samej



II.5.8. /1



II.5.8. /2

Pradze, gdzie osiadł na stałe w 1600 r. To w stolicy dwukrotnie zawarł związek małżeński, urodziły się jego dzieci, a on sam starał się „wtopić” w tutejsze środowisko artystyczne. Nigdy chyba nie udało mu się dostąpić zaszczytu pracy dla samego Rudolfa II. Zaspokoił więc swoje ambicje wykonując liczne drzeworyty dla praskich, pilzneńskich i ołomunieckich drukarni; zdobywając sławę najwybitniejszego czeskiego wedytysty doby późnego renesansu, a przede wszystkim tworząc wiele ciekawych przedstawień związanych z osobą Imperatora. Do nich zaliczyć można i to prezentowane, na którym to grafik powtórzył portret cesarza za swoim wcześniejszym drzeworytem zawartym w dziele z 1602 r. Bartłomieja Paprockiego (*Diadochos id est Successio: Ginák Poslaupnost Knížat a Králůw Čzešských Biskupůw y Arcybiskupůw Pražských ...*). Także znajdujący się tu widok Pragi był nie pierwszy i nie ostatni raz sztychowany przez grafika (il. II.5.8. /1, 2). Willenberg jest autorem licznych praskich druków ulotnych. Wśród nich znajdziemy np. przedstawienie Rudolfa II na marach (il. II.5.8. /2), cesarskie *castrum doloris* w katedrze pw. św. Wita, czy też koronację arcyksięcia Macieja von Habsburg na króla Czech. Nie mogło oczywiście zabraknąć w dorobku artysty także rycin tematycznie związanych z tryumfami Rudolfa podczas wojny z Turcją (il. II.5.8. /3). /PO

II.5.8. /1 Johann Willenberger, Widok zamku na Hradczanach, 1610, drzeworyt; fot. wg Straka 1913, tabl. II.



II.5.8.



II.5.8. /3



II.5.9.



II.5.9. /2



II.5.9. /3



II.5.10. /1



II.5.10. /2



II.5.10. /3



II.5.9. /1

II.5.8. /2 Johann Willenberger, Rudolf II na łożu śmierci, 1612, drzeworyt; fot. wg Podlaha 1914, tabl. XXII.

II.5.8. /3 Johann Willenberger, Rudolf II jako pogromca Turków, 1595, drzeworyt zamieszczony w: Sebastian von Baden, Geistliche Kriegsrüstung wider den gemienen Blutdurstigen Tyrannen ... Türcken. 1595, Olomuniec, Vědecká knihovna, sygn. 16. 659.

II.5.9.

Stempel drukarski z podobizną Rudolfa II von Habsburg (1552-1612)

Blasius Ebisch, 1585

Odlew grawerowany, 12,3 × 10,2 × 1,3 cm.

Sygnatura i data grawerowana na bocznej krawędzi: *BLASIVS . EBICH . FECIT: IN BRESLAV:*

1 . 5 . 8 . 5; w otoku portretowym: *RVDOLPHVS: II. D[ei] G[ratia]: ROM[anorum]. IMP[erator]: SEMP[er]: AVG[ustus]: GERMAN[ia]: HVNG[aria]: BOHE[mi]: DALM[atia] ETC. REX. ARCHID[ux]: AVSTR[ia]: D[ux]: BVRG[undia] ETC.*; pod koroną data: *1585*, 1585

Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, nr inw. 10.003

Prag um 1600 Essen 1988, s. 595-596, nr kat. 494, il.; Chróścicki 1990, s. 160-161, il. 2;

Oszczanowski 1991, s. 35-36, il. 9.

Blasius Ebisch ze Schneebergu dał się poznać przede wszystkim jako współpracujący z drukarzem i grafikiem Crispinem Scharffenbergiem, autor liczych matryc z inicjałami, listwami, finalikami i innymi ozdobnikami służącymi do dekoracji druków wrocławskich 3 ćw. XVI w. Dekoracje te wykorzystywano jeszcze w latach 30. XVII w. W źródłach archiwalnych Ebisch określany jest jako *Form- und Wappenschneider in Kupfer und anderem Metal* lub *Wappenstein- und Formschneider*. Wiadomo też, że po jego śmierci wdowa 8 IX 1592 r. wyszła za mąż za wrocławskiego mincerza Augustina Fribila (†1606) z Mlada Boleslav. Prezentowany stempel wystawia znacznie lepszą ocenę umiejętności Ebischa niż znane nam do tej pory jego dekoracje ornamentalne. Jako wzór dla podobizny władcy artysta wykorzystał rycinę Martina Roty z końca lat 70. XVI w. (il. II.5.9. /1). Stąd też Rudolf II jest tu ukazany jako znacznie młodszy, niż był w rzeczywistości w 1585 r. Obok portretu cesarza umieszczone zostały herby ziem należących do Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego (m.in. Węgier, Czech, Dalmacji, Chorwacji, Bośni, Burgundii i Austrii). Korzystanie z cesarskich portretów Roty – zarówno tego wspomnianego, jak i tych z lat 1577 oraz 1592 – było na Śląsku powszechne. Przykładami są tu podobizny władcy zamieszczone na kolorowych, pokrytych glazurą talerzach, będących znakomitymi wyrobami wrocławskich lub nyskich warsztatów ceramicznych z ok. 1600 r. (znane są egzemplarze w Victoria & Albert Mu-

seum w Londynie, w Slezské zemské muzeum w Opawie i niegdyś w kolekcji hr. Alexandra von Minutoli-Woldeck na zamku legnickim, por. nr kat. II.5.5.). W śląskiej ikonografii cesarza Rudolfa II popularność kopii wizerunków autorstwa Roty konkurować musiała z równie chętnie powtarzanym portretem władcy cesarskiego medaliera Antonio Abondio (il. II.5.9. /2). Był to odlany w srebrze i pozłacany *Schaupfennig*. Przykładami są tu medal pamiątkowy wrocławianina Lorenza Schneidera (†1606) (il. II.5.9. /3) oraz talar, jaki opuścił mennicę stolicy Śląska ok. 1580 r. /PO

II.5.9. /1 Martino Rota, Portret cesarza Rudolfa II von Habsburg, koniec lat 70. XVI w., miedzioryt; fot. wg zdjęcia z archiwum autora.

II.5.9. /2 Antonio Abondio, Schaupfennig cesarza Rudolfa II von Habsburg, przed 1585, miedzioryt; fot. wg Prag um 1600 Essen 1988, nr kat. 472, il. na s. 585.

II.5.9. /3 Prawdopodobnie Paul Nitsch wg Antonio Abondio, Medal pamiątkowy cesarza Rudolfa II von Habsburg, ok. 1590, własność wrocławskiego kotlarza i cejgwarta Lorenza Schneidera, w 1911 r. Schlesisches Museums für Kunstgewerbe und Altertümer we Wrocławiu; fot. wg „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, NF, 6 (1912), il. na s. 244.

II.5.10.

Portret cesarza Rudolfa II von Habsburg (1552-1612)

Anonimowy malarz czeski lub śląski, lata 30. XVII w.

Olej, płótno, 226 × 141 cm. U dołu: *RUDOLPHUS II. IMP. COLL. GLAC. SI. FUNDATOR*

Kłodzko, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, nr inw. MZK-S-1648. Pierwotnie w budynku konwiktów jezuickiego w Kłodzku, w kaplicy pw. św. Alojzego Gonzagi, ok. 1810 r. przeniesiono go do klasztoru, obecnie na ekspozycji stałej prezentowanej w muzeum (tj. dawnej siedzibie jezuickiego konwiktów).

Houszka 1984, s. 13, nr kat. 11; Oszczanowski 1993, s. 42-43, il. 36; Bogacz – Sakwerda 1998, s. 64, podpis pod il.; Oszczanowski 2005B, s. 11, il. II.

Portret Rudolfa należy do serii wizerunków dobrodziejów tutejszego kolegium Jezuitów. Inicjatywa tego władcy dała zakonowi możliwość osiedlenia się na tej ziemi (1595). Kolejny konterfekt z tej galerii jest podobizną cesarza Ferdynanda II (il. II.5.10. /1), podczas rządów którego, w 1624 r. jezuita ponownie powrócili do Kłodzka po wcześniejszym wydaleniu. Rudolf II ukazany został w pełnej postaci, zwrócony 3/4 w lewo w czarnych sztywnych wamsach i z wąską białą krezą pod szyją. Autor portretu pozostaje nieznany, jednak był nim zapewne malarz czeski bądź śląski, którejś znana była twórczość Hansa von Aachen. To



II.5.10.



II.5.11.



II.5.12.

jego dzieła ukazujące władcę w stroju hiszpańskim (spłonęło w 1944 r. w Norymberdze) i w zbroi z 1602 r. (il. II.5.10. /2) należało do prestiżowych prezentów, jakimi cesarz obdarowywał swoich poddanych, rody królewskie oraz rady miejskie. To ten typ podobizny znalazł uznanie w oczach jezuitów kłodzkich, którzy zlecili wykonanie jego kopii. Artysta, któremu powierzono zadanie, musiał znać praski wzorzec lub zbliżone dzieła warsztatu Aachena. Świadczy o tym klasa kłodzkiego obrazu – bardzo udane studium głowy cesarza, wyjątkowo dobry sposób ukazania partii dłoni oraz dbałość w odtworzeniu detali stroju. Obraz przewyższa swoim poziomem zbliżony do niego portret Rudolfa z galerii władców czeskich stworzonej na zamku w Jindřichův Hradec przez Adama II z Hradca i powiększonej przez rodzinę Slavata (obecnie na zamku w Častolovicach) (il. II.5.10. /3). Kłodzką podobizną cesarza charakteryzuje konwencjonalna statyczność portretowanego i sztywność pozy. Autor nie próbuje idealizować prezentowanej postaci, przeciwnie – stara się oddać jego cechy indywidualne. Choć Kłodzko nie było w tym czasie częścią Śląska, to obraz został tu zaprezentowany z racji swego oryginalnego, rzadko dziś reprezentowanego typu. /TN i PO

II.5.10. /1 *Anonimowy malarz czeski lub śląski, Portret cesarza Ferdynanda II von Habsburg, lata 30. XVII w., olej, płótno, Kłodzko, Muzeum Ziemi Kłodzkiej.*

II.5.10. /2 *Hans von Aachen, Portret cesarza Rudolfa II von Habsburg, 1602, olej, płótno, Apsley House, Wellington Museum, nr inw. WM 1509-1948; fot. wg Jacoby 2000, il. 31 na s. 50.*

II.5.10. /3 *Anonimowy malarz czeski, Portret cesarza Rudolfa II von Habsburg, ok. 1610, olej, płótno, Jindřichův Hradec, galeria na zamku (obecnie na zamku w Častolovicach).*

II.5.11.

Portret cesarza Rudolfa II von Habsburg (1552-1612)

Daniel Moder, 1592(?)

Olej, deska lipowa, 96 × 70 cm

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. VIII-558 Bimler 1936, s. 46; Houszka 1984, s. 11, nr kat. 3; Oszczanowski 1993, s. 41-42; Steinborn 1993, s. 27, il. 28.

Jeden z dwóch co najmniej portretów cesarza Rudolfa II (1552-1612) znajdujących się dawniej w zbiorach biblioteki przy kościele pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. Przyjmuje się, że obraz jest pierwszym, z nich, znanym z rachunków (Bimler 1936), namalowanym przez wrocławskiego mistrza Daniela Modera w 1592 r. Drugi, wymieniony w spisie inwentarzowym biblioteki jako dzieło praskie z 1600 r. (może identyczny z oznaczonym tą datą obrazem znanym później z ratusza, obecnie

zbiory Ermitażu), ofiarowany został w 1600 r. przez Jeremiasa Bocka. Inny portret Rudolfa II był też we wrocławskiej bibliotece przy kościele Św. Bernardyna (w 1623 r. dar Eliasa Eberhardta). Od 1853 r., początkowo jako depozyt, obraz znajdował się we wrocławskich kolekcjach muzealnych (Bildergalerie im Staendehause, od 1880 r. – Schlesisches Museum der Bildende Künste, od 1904 r. – Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer). W zbiorach powojennych od 1948 r. Oszczanowski (1993) podkreśla niezależność kompozycyjną portretu na tle ikonografii Rudolfa II, dostrzegając analogie ikonograficzne i formalne portretu z wrocławską grafiką Georga Hayera St. przedstawiającą króla polskiego Zygmunta III Wazę (ok. 1591-1594) i koberowskimi portretami tego króla, podkreślając w ten sposób znaczną niezależność wrocławskiego twórcy malowidła. Steinborn (1993) podobnie wyklucza inspirowanie się wizerunkiem autorstwa Josepha Heintza St., podejrzewa natomiast, że jako pierwowzór mógł posłużyć nieznany dziś portret z 1590 r. autorstwa Dircka de Quade van Ravesteyn. /MP

II.5.12.

Portret cesarza Rudolfa II von Habsburg (1552-1612)

Malarz świdnicki; pocz. XVII w.

Olej, płótno, 79 × 56,5 cm. Napisy wypalone na krośnie i ramie: 36. *Maximilian II* – błędna identyfikacja portretowanej osoby. Na ramie kartka: Nr 8. *Oben den Treppe* [...] – nieczytelne]

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. VIII-670 Steinborn 1966, nr kat. 56, il. 46; Steinborn 1993, s. 27, przyp. 108; Oszczanowski 1993, s. 40, przyp. 78, il. 29; Oszczanowski 1999, s. 54, przyp. 64, il. 20; *Welt – Macht – Geist* 2002, poz. B68 (autor noty Marek Pierzchała).

Obraz należy do częściowo zachowanego w Muzeum Narodowym we Wrocławiu zbioru wizerunków władców (XVII w.) i członków rady miejskiej (XVIII w.) z ratusza w Świdnicy. Steinborn (1966) uznaje, że portret Rudolfa II wykonano w pocz. XVII w., a wzór stanowiła grafika według obrazu autorstwa Hansa von Aachen, 1600-1603 lub 1606-1608 (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inw. 6438), choć zwraca uwagę na różnice: młodszy wiek modela, odwrócenie pióra przy kapeluszu, a zwłaszcza inny, bogatszy niż na większości podobizn cesarza, rysunek łańcucha Orderu Złotego Runa. Odnotowuje też fakt, że obraz ma złożoną ramę z epoki, identyczną z obrazem wiedeńskim (Steinborn 1993), co pośrednio mogłoby wskazywać na takie też pochodzenie malowidła. Należałoby je wówczas uznać za jeden z powielanych warsztatowo w większej liczbie oficjalnych wizerunków. Oszczanowski (1999) datuje portret na ok. 1610 r. przypisując go anonimowemu malarzowi świdnickiemu i akcentując funkcję tego typu wize-

runku władcy, patronującego decyzjom rady miejskiej. Ozdobny łańcuch orderu mógł malarz powtórzyć np. za graficznym portretem Rudolfa II autorstwa Theodora de Bry z 1596 r. lub Johanna Willenbergera i monogramisty V.S. z 1602 r. Takież łańcuch jest na wrocławskim portrecie Rudolfa, przypisywanym Moderowi (por. nr kat. II.5.11). Kaftan (znaczące przetarcia w czerniach) jest ozdobiony drobnym motywem ornamentalnym. Sylwetę zniekształca obfity futrzany kołnierz wyciskający kryzę pod brodę modela. /MP

II.5.13.

Herb cesarza Rudolfa II von Habsburg (1552-1612)

Zamieszczony w: sztambuchu Heinricha Bremera (vel Primmera), fol. 1r

Wrocławski malarz anonimowy (tzw. *Mistrz sztambucha Hansa Bremera*), ok. 1604-1612

Miniatura malowana farbami kryjącymi na pergaminie; kodeks papierowy, na początku z kartami pergaminowymi., kk. 411 (paginowane 1-822); oprawa współczesna: deski obciągnięte ciemną skórą, 2 mosiężne klamry, 150 × 185 mm (sztambuch z oprawą: 208 × 158 × 85 mm).

W czarnym otoku inskrypcja: *RVDOPHVS SECVNDVS D:G. ELECT: RO: IMP: SEMP: AVG: GERMANIAE. HVNGARIAE. BOHEMIAE. REX ARCHID: AVST: DVX BVR: ZC CO. TYROL.*

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. Mil. IV 61 (na wyklejce 1. okładki naklejony graficzny herb Wrocławia z datą 1574; naokoło napisy własnościowe, m. in. po lewej str.: *Bibliothecae Görlicensi Sacrum Crudelius 1761*; powyżej herbu: *Eigenthum der Milichsche Bibliothek Goerlitz*; po 1945 r. wraz z innymi zgorzelecekimi manuskryptami, poprzez Archiwum Państwowe we Wrocławiu, trafił do wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej) Boetlicher 1895, s. 306-307; Górecki 1990, s. 193, nr kat. 6616; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 99-100, nr kat. 338-340, 345, 347-348.

Sztambuch należał do wrocławskiego mieszczanina Heinricha Bremera (inne formy nazwiska: *Primmer, Brimmer, Bremmer, Brymmen, Brömer*), który – według Boetlichera – w czasach wojny trzydziestoletniej prowadził we Wrocławiu gospodę, gdzie chętnie gościli oficerowie różnych armii, a sztambuch stał się pamiątką po tych wizytach. Na pierwszej stronie znajduje się miniatura przedstawiająca dwugłowego, czarnego orła – znak Cesarstwa – z ujętą w okuciovą ramę tarczą z herbem cesarza Rudolfa II na piersi. Orzeł znajduje się w okrągłym polu koloru minii. Powyżej i poniżej przedstawienia umieszczono banderole z pustym miejscem na wpisy. Herb cesarza, będący zapewne swego rodzaju deklaracją lojalności ze strony właściciela albumu, jest jednym z najstarszych przedstawień w zawierającym aż 350 różnojęzycznych wpisów i będącym jednym z naj-

bogatszych, zachowanych śląskich zabytków tego rodzaju, zbiorze (il. II.5.13. /1 i II.5.13. /2). Wpisy pochodzące z pierwszego okresu są bardzo nieliczne, większość powstała w późniejszych latach (1626-1636, 1642-1643, 1647, 1652-1653, 1655-1659). Sądząc z nieregularnej budowy początkowej części, zawierającej liczne karty z pergaminu, sztambuch miał pierwotnie formę luźnych składek, które dopiero później zostały połączone w jedną całość. /JolG

II.5.13. /1 *Mistrz sztambucha Hansa Bremera, Żołnierz trzymający sztandar i wpis Petera Rabetta w sztambuchu Heinricha Bremera, s. 322-323, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. Mil. IV 61.*

II.5.13. /2 *Mistrz sztambucha Hansa Bremera, Żołnierz trzymający sztandar cesarza Ferdynanda III i wpis Christopha Satlera w sztambuchu Heinricha Bremera, s. 373, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. Mil. IV 61.*

II.5.14.

>Vitæ Evangelistarum Qvatuor< - karta tytułowa druku arabistycznego Petera Kirstena (1577-1640)

Wrocławski Monogramista AH (zapewne Andreas Hempel), 1608

Miedzioryt, 268 × 171 mm (karta: 310 × 205 mm); druk: 2°, k. 32 (k. tyt., A4, 3 nlb, B4, 2 nlb, C4, 2 nlb, D4, 2 nlb, E3, 3 nlb); oprawa – brązowa skóra z m.in. wytłaczanym herbem Wrocławia. Sygnatura u dołu, pod owalem portretowym autora: *AH*; pośrodku karty tytułatura: *PETRI KIRSTENI, / VRATISL. PHIL. ET / MED. D. / VITAE EVAN- / GELISTARUM / QVATUOR: / Nunc primùm, ex antiquiſſimo codice / MSS°. Arabico Caesario, erutae. / AD / RUDOLPHUM. II. / IMPERATOREM. / CVM PRIVILEGIO. / BRESLAE, / Typis Arabicis ac sumptibus Authoris. / Anno MeDICI VerI. [1608]*

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, Wrocław, sygn. 552984 Oszczanowski 1993, s. 44, il. 41; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 43-44, nr kat. 110, il.

W latach 1608-1611 wrocławski lekarz-orientalista, rektor gimnazjum Św. Elżbiety, a przede wszystkim genialny filolog (znał 25 języków obcych) Peter Kirsten wydał nie tylko prezentowane tu *Żywoty Ewangelistów*, ale jeszcze osiem innych książek arabistycznych (il. II.5.14. /1-3). Tym sposobem stał się pionierem drukarstwa w tym języku w Europie środkowej, a potomność zapamiętała go jako wrocławskiego Hipokratesa i biegłego arabistę. Inspiratorem i mecenasem filologa był Rudolf II. Kirsten podjął się zadania zdobycia arabskich czcionek – w 1608 r. wykonał je giser Peter von Selow (van Selau). *Vitæ Evangelistarum Quator*, obok *Notæ in Evangelium S. Matthæi* i drugiej księgi *Kanonu* Avicenny, zostały wydane z rękopisu arabskiego



II.5.13.



II.5.13. /1



II.5.13. /2



II.5.14.

znajdującego się w bibliotece cesarskiej w Wiedniu. Kirsten utrzymywał kontakty z jej bibliotekarzem S. Tengnaglem, który dostarczył mu odpisy tego dzieła sporządzone przez anonimowego Turka. Najwięcej wysiłku Kirsten włożył w opracowanie *Kanonu Medycyny* Avicenny. Jego *Liber secundus* z 1609 r. jest drugim, po rzymskiej edycji z 1593 r., wydaniem oryginalnego tekstu tego autorytetu medycyny arabskiej (il. II.5.14. /2). Prezentowany frontispis wykonał artysta ukrywający tożsamość pod monogramem *AH*. Za przypisaniem tej ryciny Hempłowi przemawiają – zgodność pojawiającego się tu monogramu z pierwszymi literami jego imienia i nazwiska, potwierdzone archiwalnie inne jego dzieła graficzne oraz współpraca z najlepszym grafikiem śląskim ok. 1600 r. – Georgiem Hayerem St. Umieszczony na rycinie portret Rudolfa II powstał na podstawie jednej z podobizn Aegidiusa II Sadelera (z lat 1603 i 1604). Ukazanie władcy w otoku z chmur w towarzystwie ewangelistów i apostołów jest wyrazem jego niebiańskiej apoteozy. Tę sakralizację osoby cesarza widać jeszcze wyraźniej, gdy porównamy tę grafikę z wykonaną przez tego samego artystę kartą tytułową kolejnej pracy Kirstena – studium filologiczno-biblijnego opartego na Ewangelii św. Mateusza (il. II.5.14. /3). W miejscu, gdzie w 1608 r. pojawiło się popiersie Rudolfa, trzy lata później mamy już do czynienia z podobizną Chrystusa. Oprócz drugorzędnych szczegółów w zasadzie tylko to różni obie ryciny. /PO

II.5.14. /1 Monogramista AH (prawdopodobnie Andreas Hempel), frontispis – P. Kirsten, *Grammatices Arabicæ liber I* ..., Bresła 1608, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 557632.

II.5.14. /2 Monogramista AH (prawdopodobnie Andreas Hempel), frontispis – P. Kirsten, *Liber secundo & de Canone Canonis á filio Siná* ...,

Bresła 1609, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 557633.

II.5.14. /3 Monogramista AH (prawdopodobnie Andreas Hempel), frontispis – P. Kirsten, *Notæ in Evangelium S. Matthæi* ..., Bresła 1611, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 556736.

II.5.15.

Apoteoza cesarza Rudolfa II von Habsburg (1552-1612) (>In mirum omen, Rodolphi II. Imperatoris obitum, antegressum<)

Aegidius II Sadeler (rytownik) – przypisywana, Johann Matthäus Wacker von Wackenfels (autor tekstu poetyckiego), 1612

Miedzioryt, 289 × 227 mm. U góry: *In mirum omen, / RODOLPHI II. Imperatoris obitum, antegressum.*; u dołu w 3 kolumnach: *Binæ Aquilæ, vastusq. Leo, quos mitrât Aula / Tempore non modico, Diue Rodolphe, tua: / Excessum paullo ante tuum: mirabile dictu, / Clausere extremum, triga beata, diem. / Scilicet haut aliter, quam ponderis omine tanti, / Fas erat ostendi fata, RODOLPHE, tua. / Coelum Aquilæ: Leo tellurem designat: et iste / Magnanimum Alciden: hæq Jovem referunt. / Alcide similem vitam tibi fata dedere: / Cuncta tuâ implesti gloriâ ut ille suâ. / Restabat coelum Iovis hoc tibi suggerit ales: / Sed quæ te ferret, non fuit una satis. / Binæ igitur simul, ingenti comitante Leone, / Induperatorem in coelica tecta vehunt. / I: M: á W. / F.*

Wiedeń, Albertina, nr inw. Hb. 78, 5, 36, Nr. 40
Fučíková 1979, s. 507, il. 30; *Illustrierte Flugblätter* 1983, s. 136-137, nr kat. 65, il.; Vocolka 1985, s. 218-219; Paas 1985, s. 275, nr kat. P-168; Trunz 1986, s. 974; Bohatcová 1991, s. 329, il. 7.

Ta wydana w Pradze lub w Wiedniu ulotka znana jest z kilku, nieznacznie się różniących wersji. Wśród nich są gorsze (np. Tobiasa Beidenhartera) oraz takie, których jakość sugeruje autorstwo Jacoba Mathama lub wręcz samego Aegidiusa II Sadelera. Zawarte tu przedstawienie można uznać za jeden z ostatnich hołdów oddanych cesarzowi, jaki nastąpił wkrótce po jego śmierci (20 I 1612). Władca ukazany został w stroju koronacyjnym podczas ostatniej podróży prowadzącej go na Olimp i do czekających tam na niego bóstw. Opuszczając doczesność żegnał się ze swoją ziemską siedzibą – zamkiem na Hradczanach i Pragę, które widzimy u dołu ryciny. Zwraca uwagę otaczająca głowę cesarza gloria słoneczna. Jest ona tu wymownym znakiem równości pomiędzy Bogiem a śmiertelnikiem i elementem apoteozy Rudolfa. Zgodnie z intencją twórców tej ryciny daje o sobie znać głębokie przekonanie, iż cesarz jest w stanie przenieść swoją ziemską godność także w sferę bytu wiecznego. Witający go Herkules, opiekuńcze bóstwo Habsburgów, wprowadzi go także na tron niebiański. Elegia zamieszczona pod przedstawieniem



II.5.14. /1



II.5.14. /2



II.5.14. /3





II.5.16.



II.5.16. /1

jest jego opisem. Zawiera informację o śmierci w hradczańskim zwierzyńcu cesarskich orłów i lwa. Dla otoczenia władcy był to zwiastun jego rychłego odejścia. Zwierzęta wywołują także asocjacje z herbem Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego oraz Królestwa Czech, są wreszcie także symbolami Zeusa i Herkulesa. Twórcą ideowym tej bogatej w konotacje kompozycji oraz dopełniającego ją, nasyconego nostalgią utworu poetyki jest związany ze Śląskiem Wacker von Wackenfels. Jest to jeden z nielicznych przykładów jego talentu literackiego. Większość dorobku tego humanisty, który próbował zgłębić zarówno tajemnice przeszłości, jak i odpowiedzieć na pytania nurtujące neostoika i nie do końca przekonanego co do słuszności swojego powrotu na łono rzymskiej konfesji konwertyte, nigdy nie została wydana drukiem. Dotyczy to także jego licznych prac filologicznych, historycznych (np. *Dissertatio de nummo Ptolomaei*), czy też filozoficznych (np. znany jedynie z korespondencji traktat *De cruce et fruce veterum*). /PO

II.5.16.

Puchar cesarski Bractwa Strzeleckiego Kupców we Wrocławiu

Hans Hocke, ok. 1577

Srebro kute, częściowo odlewane, repusowane, rytowane i złożone, wys. 40 cm, ø czary 12,5 cm, ø stopy 11 cm. Sygnowany na stopie i krawędzi czary: cechy probiercza miejska – głowa św. Jana na misie, mistrzowska – *Hh* oraz repunca pruska; wokół krawędzi nakrywy rytowany napis majuskułą renesansową: *RVDOLPHVS · DER · ANDER · ERWELTER · ROMISCHER · KAISER · GVT · VNS · ARMBRVST · SCHVTZEN · DIS · KLEINOD · AVS · GNADEN · VOR · EHREN · THVT · 1577*; na spodzie nakrywy umieszczona kolistą tarczą z rytowaną kuszą i datą 1577.

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 188572 Seger 1899, s. 181, nr kat. 7; Hintze 1906, s. 86, il. 24; Gündel 1940, s. 26, tabl. 32; *Sztuka zdobnicza* 1964, s. 77, nr kat. 265; Woźniak 2002, s. 137, il. 10.

Puchar wsparty na wysklepionej stopie zdobionej główkami putt, ornamentem okuciowym i wiązkami owoców. Czara wysoka, dekorowana maskaronami i girlandami owoców wśród motywów okuć. Nakrywę, zdobioną podobnie jak stopa, wieńczy dwugłowy orzeł cesarski w koronie. Puchar ofiarowany został wrocławskiemu Bractwu Strzeleckiemu Kupców z Zwingeru (*Zwingerschützen*) przez Rudolfa II, który w 1577 r. przybył do Wrocławia, aby odebrać hołd lenny stanów i książąt śląskich. Dość enigmatyczny pozostaje twórca tego wielce prestiżowego dzieła. Więcej wiemy o jego pobycie w więzieniu, niż o jego wyrobach. Prezentowany puchar typu kubkowego przez lata uchodził za jedyną pracę złotnika. Dziś możemy mu przypisać kolejne realizacje – kubek z ok. 1608 r. ze zbiorów

kijowskich (Muzeum Historyczne, nr inw. AM-1539) czy już z mniejszą dozą prawdopodobieństwa monstrancję z ok. 1600 r. w kościele paraf. w Częstocicach koło Oławy. Niektórzy badacze (np. G. Irmscher i M. Woźniak) powątpiewają w możliwość powstania pucharu cesarskiego w 1577 r. i są raczej skłonni widzieć w nim dzieło wykonane przez Hockego dopiero ok. 1580 r. Podziwiają też zastosowany w dekoracji tego naczynia ornament zwany *schweiferkowym*, będący jednym z najwcześniejszych jego przykładów w Europie Środkowej. Jego wzorce dostarczyli norymberscy złotnicy i autorzy projektów wyrobów złotniczych – G. Wechter (1579) i B. Zan (ok. 1580). Stąd też tak czytelna południowoniemiecka proveniencja całego naczynia, wielce popularnego na tych terenach w kręgach mieszczańskich w 4 ćw. XVI w. O tym, że tego typu naczynia były często wykorzystywane przez cesarza Rudolfa II jako prezenty (i stąd zw. pucharami cesarskimi), świadczy ostatnio wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Neuse w Bremie srebrny puchar z 1586 r. autorstwa zapewne wrocławskiego złotnika Hansa Stricha St. (por. nr kat. II.3.42. i II.3.43.). Był to cesarski prezent ślubny przekazany przez radcę dworu Joachima von Berge z okazji zaślubin *Assessori Regi Judicii Ducatus Glogoviensis* Georga von Dyhrn z Barbarą z domu von Braun. W zwieńczeniu tego naczynia znajduje się figurka rycerza dzierżąca tarczę z cesarskim herbem (il. II.5.16. /1). /EM i PO

II.5.16. /1 Hans Strich St. – prawdopodobnie lub Hans Schönau, Puchar cesarski przekazany przez radcę dworu Joachima von Berge z okazji zaślubin Georga von Dyhrn z Barbarą z domu von Braun, 1586, w 2005 r. dom aukcyjny Neuse w Bremie; fot. wg zdjęcia z archiwum autora.

II.5.17.

Puchar cesarski Bractwa Strzeleckiego Rzemieślników we Wrocławiu

Ufundowany w 1577 r. przez cesarza Rudolfa II i wykonany w 1582 r. przez wrocławskiego złotnika Joachima Hillera (mistrza cechowego w latach 1573-1613).

Zamieszczony w: G. Hayer St., *Breslische Schutzen Kleinodh Welche die Schützenn Könige beider Brüderschaften Bogens vnd Rohr gezeüges. Ihnen zu Ehren an Pfingsten aus vnd ein tragen, vnd mit Ihren Schiltlen zuverbesern pflegen Zu Ehren der gantzenn Bürgerschaft in beiden Brüderschaften Unnd danach Zu besondern Ehren der Löblichen vnd ansehlichen Zunft der Kretzscher derer nicht allein etzliche den königlichen Ritterschüs erhalten, Sondern auch dis Jahr beider Schispletze Zwingers vnd Werderspreiss erlanget, vnd also ein duppelter König aus vnd ein beleitet wordn Mit besondern Vleis Contrafeiet durch Georgium Hauern, Malern vnnnd bestalten Zeugschreiber*, [Breslau 1613], tabl. XXIV.

Georg Hayer St., 1613

Miedzioryt, 425 × 155 mm (karta: 470 × 175 mm).
 U góry: *FOLGENDER – WERDER / Schützen
 Silberne – trinckgeschir vnd / Kleinoth sin sie – zu
 Ehrenn / gebra= / uchen. / Verehret Ihr. – Rom: – Kaj: –
 – Maitt RODOL= / PHUS A° 1577 – als Ehr zu
 Breß= / lau gewesen – wiget 5 M. / Inwendig vnd –
 auswendig / vergült. – Ist in al= / lem rechtt – diese
 figur / zeigeth so hoch – breith vnd gros*
 Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Gabinet
 Śląsko-Łużycki, sygn. Yh 460
 Luchs 1863, s. 35; Collijn 1915, s. 36, nr kat. 108;
 Więcek 1973, s. 85; *Hollstein, German*, t. 12a, s.
 200, nr kat. 16; Oszczanowski – Gromadzki 1995,
 s. 41-42.

Jedna z rycin, współprawną z 35-cioma innymi
 miedziorytami będącymi tematyczną jednością,
 związana jest z historią Wrocławskiego Bractwa
 Kurkowego. Jest to graficzna dokumentacja po nie-
 zachowanym tzw. cesarskim pucharze, który to
 ufundował strzelającym z broni palnej członkom
 Bractwu Strzeleckiego Rzemieślników Rudolf II
 podczas swojej wizyty hołdowniczej w 1577 r. To
 okazałe naczynie srebrne (mierzące 51 cm wyso-
 kości i z grawerowanymi na pokrywce herbami ce-
 sarskimi oraz informacją o wykonawcy dzieła:
*ICHT IOACHHIM HILLER DER GOLTSCHMIT
 HOT DEN BECHER GEMACHT 1582*) nie przy-
 padkowo zdobiły repusowane przedstawienia
 członków Bractwa dzierżących chorągwie z cesar-
 skimi orłami. Na pokrywce znajdowały się, tym ra-
 zem pełnoplastyczne, ponownie – habsburski orzeł
 w koronie i podobizny dwóch kolejnych członków
 Bractwa (na temat samego pucharu zob. Wendt
 1895, s. 246, poz. 5, tabl. I-1 i Woźniak 1993, s.
 101-102, il. 1) (il. II.5.17. /1). Z *Bohemiców*
 i *Rudolphianów* autorstwa Georga Hayera St., au-
 tora prezentowanej ryciny, warto odnotować uzna-
 waną jeszcze pod koniec XIX w. za jego dzieło, a
 dziś trudną do odnalezienia, owalną *Mapę Czech*
 z ok. 1600 r. Był to miedzioryt o wymiarach 44 ×
 56 cm odbity z 2 płyt, który posiadał u góry
 inskrypcję: *BOHEMIE REGNI NOVA CHORO-
 GRAPHICA DESRIPTIO*, pośrodku medalion
 z podobizną cesarza Rudolfa II, zaś w czterech
 narożach herby – Czech, Moraw, Śląska i Łużyc
 (Schultz 1885, s. 66, nr 12). Nie mniej wartościowe
 są wykonane przez Hayera kopie graficzne rycin
 praskich (m.in. Aegidiusa II Sadelera) z przedsta-
 wieniami: cesarza Rudolfa II na marach (il. II.5.17.
 /2) oraz cesarskiego *castrum doloris* wystawionego
 w katedrze św. Wita w Pradze w dniach 1-3 X 1612
 r. (il. II.5.17. /3). /PO i JaW

II.5.17. /1 Joachim Hiller, Puchar Bractwa
 Strzeleckiego Rzemieślników we Wrocławiu
 ufundowany w 1577 r. przez cesarza Rudolfa II,
 1582; fot. wg Hintze – Masner 1911, tabl. XXV.
II.5.17. /2 Georg Hayer St., Cesarz Rudolf II von
 Habsburg na marach; 1612, miedzioryt wg Aegidiusa
 II Sadelera(?); fot. wg Oszczanowski – Gromadzki
 1995, il. 95.



II.5.17. /1



II.5.17. /2

II.5.17. /3 Georg Hayer St., *Castrum doloris* cesarza
 Rudolfa II autorstwa Giovanniego Marii Filippiego
 wystawione przez cesarza Macieja w katedrze pw.
 św. Wita w Pradze 1-3 X 1612 r., 1612, miedzioryt;
 fot. wg Paas 1985, s. 295, nr kat. P-188.

II.5.18. Portret cesarzowej Anny von Habsburg (1585-1618)

Malarz świdnicki, ok. 1625
 Olej, płótno, 120 × 97 cm. Napis po lewej, u góry:
ANNA M. IMP. / CONIVNX
 Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. VIII-607
 Houszka 1984, nr kat. 13, il. 12; Steinborn 1993, s. 42.

Portret Anny von Habsburg (1585-1618), młodszej
 córki arcyksięcia Ferdynanda II i Anny Katarzyny
 Gonzaga, od 1611 r. żony stryjecznego brata
 Macieja, cesarza od 1612 r., należał do wystroju
 ratusza w Świdnicy (nr 33), gdzie wraz z innymi,
 przybywającymi w toku XVII w. portretami
 Habsburgów, akcentował lojalizm rady miejskiej



II.5.17.



II.5.17. /3



II.5.18.



II.5.19.

wobec dynastii. Być może, podobnie jak we Wrocławiu, sprzyjającym momentem powstania takiej galerii był czas po bitwie pod Białą Górą i upadku zimowego króla. Po 1945 r. wizerunek trafił do ratusza wrocławskiego (inw. 803), a do zbiorów Muzeum w 1953 r. Houszka (1984) datuje obraz na 1 poł. XVII w., a wzoru dopatruje się w całopostaciowym wizerunku Anny autorstwa Hansa von Aachen (dawniej Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, spłonął w 1944 r.), za którym powtarza ujęcie, pozę, charakterystykę twarzy i – z niewielkimi zmianami – strój. Steinborn (1993) widzi w portrecie dowód bliższego kontaktu malarza z twórczością kręgu Aachena. Wersję świdnicką wyróżnia wprowadzenie na stoliku po lewej w miejsce cesarskiej korony gołębia, symbolu m.in. niewinności, miłości i wierności, co wskazywać może na mniej oficjalny charakter wizerunku i może inny, nie znany dziś wzór. /MP

II.5.19.

Portret cesarza Macieja I von Habsburg (1557-1619)

Malarz wrocławski, 1620

Olej, płótno, 84 × 62 cm. Napis górą: *Matthias. I. Imp. Rom.*

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. VIII-1573 Houszka 1984, nr kat. 12; Oszczanowski 1993, s. 40, il. 28; Houszka 1998, s. 23.

Portret cesarza Macieja I (1557-1619) zapewne zamówił, a następnie w 1620 r. podarował szpitalowi przy kościele Św. Bernardyna we Wrocławiu wrocławski kupiec i księgarz David Albert (Albrecht?), prepozyt kościoła i szpitala oraz założyciel przykościelnej biblioteki (1621). W tymże roku pastor Joachim Fleischer (1587-1645) przekazał szpitalowi wizerunek Rudolfa II (MNWr, VIII-1574). Licniejszą galerię portretów habsburskich cesarzy, powstałą w 1623 r. z szeregu indywidualnych fundacji wrocławskiego patrycjatu, utworzono też w przykościelnej bibliotece (zachowany jedynie *Portret Ferdynada I* – MNWr, nr inw. VIII-1572) demonstrując w ten sposób lojalność protestanckiego miasta wobec katolickiej władzy. Obraz pozostał aż do 1961 r. związany z wrocławskimi bibliotekami (po 1863 r. – Stadtbibliothek, po 1945 r. – Biblioteka Uniwersytetu Wrocławskiego). Ujęcie twarzy jest najprawdopodobniej wzorowane na portrecie w półpostaci autorstwa Lucasa Valckenborcha (ok. 1580, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inw. 3400) lub wykonanej według niego grafice – Houszka (1984). W przeciwieństwie do niepozabawionego ambicji artystycznych portretu Rudolfa II przypisywanego Moderowi (por. nr kat. II.5.11.) ten, jak i większość oficjalnych portretów władców z różnych instytucji miejskich poprzestaje na dość zdawkowej charakterystyce modelu w oparciu o przekaz ikonograficzny, uzupełniany – na wszelki wypadek – identyfikującą modela inskrypcją. /MP

II.5.20.

Portret arcyksięcia Ferdynanda II von Habsburg (1529-1595), księcia burgundzkiego i władcy Tyrolu

Anonimowy malarz śląski(?), 1592(?)

Olej, płótno, 112 × 92 cm. U góry po lewej: *AETATIS SVAE LXII. / ANNO 1592*

Nysa, Muzeum w Nysie, nr inw. MNa/SA 107.

Pochodzi z kolekcji Nehlerta z Nysy.

Niepublikowany

Ukazana tu dostojna postać to syn cesarza Ferdynanda I – władca Burgundii i Tyrolu arcyksiążę Ferdynand II w wieku 62 lat. Za życia podziwiana była jego tężyzna fizyczna, chwalono go jako znakomitego żołnierza, wyśmienitego jeźdźca i niezmordowanego myśliwego. Po śmierci sława jego imienia przetrwała dzięki wspaniałej kolekcji dzieł sztuki, instrumentów muzycznych, militariów i zbiorów bibliotecznych, jaką zgromadził na zamku Ambras koło Innsbrucka. W tej specjalnie wybudowanej dla swej mieszczańskiej małżonki Philippiny Wesler letniej rezydencji arcyksiążę urządził znakomitą *Kunstammer* i gabinet osobliwości. Obraz nyski wykonany został zapewne według wzoru graficznego. Było ich nie mało, ale do najpopularniejszych należały te, które prezentowały arcyksięcia jako już dojrzałego mężczyznę w zbroi, z charakterystycznym nakryciem głowy z szkofią oraz orderem Złotego Runa na piersi. Takie wizerunki znajdziemy w publikacjach powstałych w ramach mecenatu Ferdynanda. Wśród nich wymienić można wydane drukiem prace radcy i bibliotekarza Jacoba Schrencka von Notzing (*Augustissimorum Imperatorum, serenissimorum Regem atque Archiducem, illustrissimorum Principum, nec non Comitem ... imagines, ..., Innsbruck 1601*) czy też sekretarza i archiwisty Gerharda de Roo (*Annales rerum belli domique ab Austriacis Habsburgiae gentis principis, ..., Innsbruck 1592*). Niemalże podobieństwo do portretu nyskiego wykazuje także podobizna graficzna arcyksięcia autorstwa Dominicusa Custos zamieszczona w jego *Atrium heroicum Cesareum, regum ... imaginibus ... illustratum ... Pars I* z 1600 r. (il. II.5.20. /1). Jeżeli przyjąć, że zawarta na obrazie data 1592 odnosi się nie do czasu wykonania obrazu, a jedynie do określenia wieku modelu, to można próbować wytłumaczyć obecność tego dzieła w zbiorach nyskich. Arcyksiążę Ferdynand II był bowiem wujem sprawującego godność w latach 1608-1624 biskupa wrocławskiego Karola I von Habsburg. Nie może zatem dziwić obecność w zgromadzonej przez bratanka galerii portretowej podobizny tak bliskiego i wybitnego członka rodziny. Jednak datowanie malowidła, jeżeli chcielibyśmy podtrzymać jego śląskie autorstwo, musiałoby przypaść na koniec pierwszej dekady XVII w. /PO

II.5.20. /1 *Dominicus Custos*, Portret arcyksięcia Ferdynanda II von Habsburg, 1600, *miedzioryt w:*

D. Custos, Atrium heroicum Cæsareum, regum ... imaginibus ... illustratum ... Pars I, Augsburg 1600, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 363159.

II.5.21.

Alegoria sztuki i władzy Habsburgów

Bartholomäus Strobel Mł., 1620

Gwasz, malowanie złotem, pergamin, 152 × 99 mm (wraz z papierową ramką). Sygnatura u dołu, po prawej, złotem: *.B.S. / 1620*; na odwrocie nowsza inskrypcja ołówkiem: *Inv. N^o 6020* Kopenhaga, Det Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, nr inw. TU 108,6 [pułto]; dawniej: 6020 Geissler 1987, s. 348-349, il. 29; Geissler 1988, s. 71, il. 5; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 89-90, nr kat. 300, il.; Tylicki 2000, t. 1, s. 43-46; t. 2, s. 76-77, nr kat. II.1.2., il. s. 179.

Dzieło pochodzące ze starego zasobu kolekcji (przed 1863). Przypuszczano, że mogło ono stanowić wkład artysty do sztambucha jego śląskiego patrona w latach 1615-1624, biskupa wrocławskiego arcyksięcia Karola I von Habsburg. Zakładałoby to panegiryczną wymowę przedstawienia, która jednak nie jest jednoznaczna. Centralna postać sceny, symbolizująca zbrojne panowanie nad światem (siedząca na globie), a jednocześnie – co wiadomo dzięki słabo widocznym detalom heraldycznym – habsburską władzę w Czechach, wyciąga rękę ku unoszonemu do nieba na podobieństwo Ganimeda przez boską siłę geniuszowi malarstwa gestem pozdrowienia, lub też bezsilnej złości. W pierwszym wypadku alegoryczna personifikacja cesarza jawiłaby się jako mająca ambicje kontynuacji wspańskiego mecenatu Rudolfa II, którego unoszący geniusza orzeł był jednym z symboli; kompozycja byłaby zatem typowym produktem dworskiego artysty, przypisującego pochlebco swoim patronom najlepsze cechy. Bardziej jednak prawdopodobne, że jedyna zidentyfikowana w dorobku Strobla miniatura powstała już po bitwie pod Białą Górą w listopadzie 1620 r., która położyła kres protestanckiemu panowaniu w Czechach i na Śląsku oraz nadziejom tego obozu na zmiany w Europie. Wymykające się przemocy zaborczego i niewykazującego zrozumienia dla artystów cesarza Ferdynanda *Malarstwo* stanowiłoby zatem pierwszy przykład na powracające później w dorobku mistrza przedstawienia antyhabsburskie i antywojenne, wzorem środowiska praskiego promujące mądrość i sztukę. Zarówno kontrastowa kolorystyka pracy, jak i wystudiowane, teatralne zwroty ukazanych na niej postaci nawiązują do sztuki manierystycznej, zapewne rudolfińskiej (Hans von Aachen); podobnie w skalistym i uzupełnionym roślinnością tle dopatrzyć się można nawiązań do nowatorskich pejzaży praskiego naturalisty Roelandta Savery. Jednocześnie w typowy dla siebie sposób Strobel



II.5.20. /1

prezentuje w niewielkim dziele postgotyckie jeszcze elementy swego kunsztu, warunkowane wykształceniem we wrocławskiej pracowni cechowej ojca: niejaką sztywność i kanciastość form, a także technikę malowania płynnym złotem. /JT

II.5.22.

Portret biskupa wrocławskiego, arcyksięcia Karola I von Habsburg (1590-1624)

Autor nieznany, ok. 1624(?)

Olej, płótno, 206 × 120 cm

Praha, Národní památkový ústav, státní zámek Buchlovice.

Oszczanowski 2001B, s. 60.

Malowidło jest nieco zmienioną kopią portretu przechowywanego w Muzeum w Nysie (il. II.5.22. /1), który dość przekonująco uznano za przedstawienie arcyksięcia Karola w stroju świeckim, wykonane w latach 1621-1624 (Iwanoyko 1957, s. 118-119, nr kat. 19; Tylicki 2000, t. 1, s. 73 i przyp. 26; t. 2, s. 74, nr kat. I.3.6.). Obraz z Nysy, choć przemalowany co najmniej dwukrotnie, po częściowym przywróceniu do pierwotnego stanu przed rokiem 1973, wykazuje bogactwo detalu, zamiłowanie do linearyzmu i inne charakterystyczne cechy, które pozwalają przypisać jego autorstwo Bartholomäusowi Stroblowi Mł. Kompozycyjnie jest on silnie zbliżony do wizerunku cesarza Ferdynanda II w austriackim Schloß Ambras (il. II.5.22. /2), który – jak na to wskazuje wiele posz-



II.5.20.



II.5.21.



II.5.22.

lak i analiza stylistyczna – został także namalowany przez Strobla w 1624 r. (Tylicki 2000, t. 1, s. 71-74; t. 2, s. 70-71, nr. I.3.1.) i dla którego stanowić mógł pierwowzór. Portret z Buchlovic w porównaniu do obrazu nyskiego malowany jest bardziej miękko i sumarycznie, z ograniczeniem ilości detali, co wskazuje na artystę reprezentującego nowocześniejsze widzenie formy. Niewykluczone, że jego autorem jest Anthonis van Opstal z Antwerpii, w latach 1621-1624 następny obok Strobla malarz nadworny arcyksięcia Karola we Wrocławiu i Nysie. Ze względu na nieznajomość dorobku tego twórcy, to ostatnie przypuszczenie pozostać jednak musi w sferze spekulacji. Wizerunki z Nysy i Buchlovic oparte są na schemacie portretowym dobrze już zakorzenionym w tradycji dworu habsburskiego, a inspirację dla nich stanowić mogło np. wykonane przez Josepha Heintza St. w 1604 r. przedstawienie arcyksięcia Maksymiliana Ernesta (il. II.5.22. /3), obecnie w Schloß Ambras. /JT

II.5.22. /1 Bartholomäus Strobel Mł., Portret biskupa wrocławskiego Karola I von Habsburg, ok. 1624, olej, płótno, Nysa, Muzeum.

II.5.22. /2 Bartholomäus Strobel Mł., Portret cesarza Ferdynanda II – fragment, 1624, olej, płótno, Ambras, Schloß; fot. wg Mocarstwa świata 1995, il. na s. 273.

II.5.22. /3 Joseph Heintz St., Portret arcyksięcia Maksymiliana Ernesta, 1604, olej, płótno, Ambras, Schloß; fot. wg DaCosta Kaufmann 1988, il. 7.39.

II.5.23.

Portret biskupa wrocławskiego, arcyksięcia Karola I von Habsburg (1590-1624)

Zamieszczony w: *SINGULARIUM WRATISLAVIENSIIUM VOLVMEN II. Contineur I. Generalia de Privilegiis Civitatis; Specialia de Urbis Wratislaviae Origine Burgo Regio, Domibus Principum, Curia, Habitatione Magnatum, Insula S. Johannis et B. Virginis in Arena, Templis, Scholis, Xenodochiis, Hospitalibus Pauperum, etc.*, k. 173 r.

Anonimowy grafik śląski wg Wolfganga Kiliana, po 1619
Miedzioryt, 167 × 127 mm (karta: 309 × 199 mm).
Pod podobizną: *AD TE DEVS DESIDE RAT ANIMA MEA*; u dołu, w kartuszu: *Carl von Gottes genaden Ertz He: Zu Osste: Herzog / Zu Burgund. Steyr Cärnten vnd Crain Administrator deß / Hochmaistertumbs in Preißen Maister Teutsch Ordens inn / Teutsch vnd Welschen Landen Bischoff zu Bruchsen, vnnnd / Breßlaw, Graff Zu Habsburg Tyrol, vnd Görz etc.*
Wrocław, Archiwum Państwowe, Akta Miasta Wrocławia, nr inw. E 2,2. Rękopis ze zbiorów syndyka wrocławskiego dra Andreasa Assiga Mł. (1618-1676).
Dittrich 1919, s. 20, il.; *Älteren Bildnissammelbände* 1930, s. 60; Singer, Bd. 6, s. 259, nr (15516) 46984; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 69, nr kat. 199, il.



II.5.22. /1



II.5.22. /2



II.5.22. /3



II.5.23.



II.5.23. /1



II.5.23. /2



II.5.23. /3

Wśród licznych podobizn biskupa ta wersja wydaje się być jedną z najpopularniejszych. Jeszcze długo po jego śmierci będzie powtarzana – tak upamiętnił go w galerii arcyksiążąt austriackich Wolfgang Kilian w 1629 r. (*Deß aller Durchleüchtigsten Haus Ostereichs Hertzogen, Ertzhertzogen, König vnd Kayser eigentliche Contrafacturen ...*, Augsburg 1629) czy też autor anonimowej tezy filozoficznej z 1 poł. XVII w., gdzie biskupa uwieczniono w gronie założycieli uniwersytetów. Podobną popularnością będzie się też cieszyła w XVIII w. – dowodzą tego prace czynnego w Norymberdze Johanna Alexandra Bönera czy też Johanna Salvera z Würzburga. Zależność prezentowanej podobizny od sygnowanej przez Wolfganga Kiliana ryciny portretowej (il. II.5.22. /1) i datowanie na czas po 1619 r., bo wtedy – a ten fakt odnotowano już w inskrypcji – Karol został Wielkim Mistrzem Zakonu Krzyżackiego, nie budzą wątpliwości. Arcyksiążę od najwcześniejszych lat był portretowany przez wybitnych malarzy. Jako dziecko uwiecznił go na malowidle epitafijnym arcyksięcia Karola II von Habsburg i jego żony Marii Bawarskiej znajdującym się w prezbiterium katedry w Grazu Jacob de Monte (1591-1593), a jako młodzieńca – w 1604 r. Joseph Heintz St. (Kunsthistorisches Museum w Wiedniu) (il. II.5.22. /2). Gdy Karol został już biskupem wrocławskim, to tę jego galerię portretową systematycznie wzbogacał powołany na malarza biskupiego Bartholomäus Strobel Mł. Wśród podobizn, które dziś z większą lub mniejszą dozą prawdopodobieństwa temu artyście przypisujemy, warto odnotować obraz znany z kopii z 2 poł. XVII w. Jest nią konterfekt Karola przechowywany w bibliotece kolegium jezuickiego (*Carolinum*) w Nysie (il. II.5.22. /3). /PO

II.5.23. /1 Wolfgang Kilian, Portret biskupa wrocławskiego Karola I von Habsburg, ok. 1620, miedzioryt, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, nr inw. I.g. 28.301.

II.5.23. /2 Joseph Heintz St., Portret Karola von Habsburg, 1604, olej, płótno, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inw. 3086; fot. wg Zimmer 1971, nr kat. A4, il. 85.

II.5.23. /3 Anonimowy malarz śląski (zapewne wg Bartholomäusa Strobla Mł.), Portret biskupa wrocławskiego Karola I von Habsburg, 2 poł. XVII w.(?), olej, płótno, Nysa, Carolinum.



II.5.24.

II.5.24.

Medal biskupa wrocławskiego, arcyksięcia Karola I von Habsburg (1590-1624)

Hans Rieger St., mennica w Nysie, 1614
Srebrny, złocony, bity, owal, 41 × 35 mm, w górze ślad po uszku. Sygnatura na awersie, na przecięciu ramienia biskupa: *H R*; na awersie, dookoła w otoku, napis z tytulaturą, rozpoczęty kwiatkiem: *CAROL: D:ARCH: AVSTR & EPVS: BRIX: ET: WRATISLA:* (w formie kwiatków); na rewersie

w polu data: *16 – 14*, w otoku, w górze i w dole medalu, dewiza bpa Karola I von Habsburg: *DESIDERAT. ANIMA MEA. AD. TE. DEVS* oraz znak mennicy w Nysie

Wrocław, Muzeum Narodowe, Dział Numizmatyczno-Sfragistyczny, nr inw. X-21226 Friedensburg 1899C, s. 178; Friedensburg – Seger 1901, s. 45, nr kat. 2595; Karnicka – Marcisz 1997, s. 9.

Medal został wybity w związku z objęciem przez biskupa wrocławskiego Karola I von Habsburg biskupstwa w Brixen. Sposobem ujęcia portretu na awersie oraz na rewersie: dewizą z Psalmu 42 i przedstawieniami herbowymi (w tym wypadku zwieńczonej koroną arcyksiążęcą tarczą z herbami ziem należących do Habsburgów pośrodku oraz tarczami z herbami biskupstwa Brixen (po lewej) i biskupstwa wrocławskiego, z symbolami władzy biskupiej: kościelnej i świeckiej w zwieńczeniu), nawiązano do wcześniejszych medali tego biskupa z 1610 i 1611 r. W wyborze rodzaju przedstawień i napisów wzorował się Hans Rieger St. także na medalach innych biskupów wrocławskich (np. Andreasa von Jerin z 1596 r.) oraz na medalach świeckich władców, między innymi księstw śląskich. /MKa

II.5.25.

Portret mikrograficzny księcia oleśnicko-ziębickiego i starosty generalnego Śląska Karola II Podiebrada (1545-1617)

Zamieszczony na verso przedniej oprawy druku: *Biblia: Das ist die ganze Heilige Schrift, Deutsch. D.M. Luther, itzt von newen, nach dem letzten, von D. Luthero uberlesenen Exemplare, mit vleiß corrigirt.*

Neben den Summarien Viti Dietrichs, uber jede Capitel, nützliche Zeit, Historien und Lehr Register, etc., Wittenberg, in Verlegung Zachariae Schürers und seiner Consorten, Anno 1607

Anonimowy kaligraf i miniaturzysta wrocławski, 1625
Rysunek piórkiem (portret), farby kryjące i gwasz (bordiura portretu), 240 × 145 mm (portret) (karta: 388 × 242 mm). U góry: *Gott ist mein trost, w otoku medalionu: Lobet den Herrn alle Hejden unnd Prejšet ihn alle völkler, Denn seine gnade vnnd Warheit, waltet vber unns in Ewigkeit Geschrieben Anno 1617;* pod medalionem: *Bilnüs Des Weyland Durchlaüchten Hochgebornen Fürsten / vnd Herrens, Herren Caroli Hertzogen zu Münsterber, in Schle / sien zur Olssen Graffen zu Glatz, Herrn auff Sternberg vnndt / Jejschwitz, Röm. Kay: Mäytt: Rath vnd Obristen Haupt= / mans in Ober vnndt Nieder Schlesien. Welcher geboren / den 25. Apprillis seliglichen vorschieden den 28. Januarij A°. 1617. / vnd folgendts den 26 Apprillis zur Erden bestetiget wordenn.;* u dołu: *Schaw Leser, das Fürstliche Bildt, / Welchr Regierte Löblich vnnd Mildt. / Liebt Friedt vnnd auch Gerechtigkeit, / Bej Seinem Lebn war gutte Zeit. / Balt nach Seim Toedlichen Abgang, / Jn Schlesien ward Kriegßanfang.*



11.5.25.



II.5.25. /1



II.5.25. /2



II.5.25. /3

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, Wrocław, sygn. 370977. Książka podarowana w 1625 r. przez wrocławskiego mieszczanina i karczmarza Adama Schernitzky'ego do biblioteki przy kościele pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu.
Niepublikowany

W śląskiej historii postać Karola II, dumnego potomka czeskiego króla Jerzego z Podiebradów, zajmuje bardzo ważne miejsce. Był on krzewicielem i obrońcą obrządku luterańskiego, dbał zarówno o jego pomyślny rozwój (wybudował i bogato wyposażył kościoły w Oleśnicy i Sternbergu, ufundował bibliotekę kościelną w swojej zamkowej świątyni i założył *Gymnasium illustre*), jak i czystość konfesijną (nakazał co roku odbywać dwa generalne synody duchowieństwa i ustanowił *Agendę, to jest porządek kościoła ewangelickiego w księstwie oleśnickim*). Pod koniec życia – po przejściu książąt legnickich i brzeskich w 1611 i w 1614 r. na kalwinizm, a cieszyńskich w 1610 r. na katolicyzm – jako jedyny śląski monarcha luterański był reprezentantem interesów społeczności protestanckiej na terenie Śląska. Uznawany był za *Ojca Ojczyzny* oraz za najwyższy autorytet moralny i duchowy. Prezentowana tu podobizna powstała kilka lat po śmierci księcia Karola, stąd w towarzyszących jej inskrypcjach daje o sobie znać pełen melancholii podziw, a wręcz uwielbienie dla niego. Czasy jego panowania były okresem pomyślności, zaś wkrótce po jego śmierci rozpoczęła się wojna 30-letnia. Sam sposób wykonania portretu, typowego *Kunststücku*, jest wielce oryginalny. Mimo że wzorowany na graficznym portrecie księcia z 1610 r. (il. II.5.25. /1), to jego „tworzywem” są wykaligrafowane fragmenty tekstu. W czasach Reformacji często mamy do czynienia z techniką mikrograficzną w przypadku portretów Lutra i innych reformatorów. Te graficzne podobizny, istnie manierystyczne igraszki kaligraficzne, układane były z wersetów Pisma Świętego i świadczyły o głębokim przywiązaniu protestantów do wizualnej prezentacji tekstów biblijnych. Nieraz spotkamy się także z wykonanymi w ten sam sposób portretami osób świeckich – dla naszej podobizny znakomitym odpowiednikiem jest portret mikrograficzny króla Czech Fryderyka V zamieszczony w sztambuchu Heinricha Böhme z Namysłowa (Kórnik, Biblioteka PAN, sygn. BK, 1508, IX, 156) (il. II.5.25. /2). Podobną „techniką” posłużył się także np. Johann Christian Mahler(?) – autor wpisu heraldycznego w sztambuchu, przebywającego w Pradze, złotnika wrocławskiego Hansa Stricha St. (Monachium, Staatsbibliothek, Cgm 3292) (il. II.5.25. /3). /PO

II.5.25. /1 *Grafik anonimowy, Portret księcia Karola II Podiebrada, 1610, miedzioryt; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 198, il. II.5.25. /2 Friedrich Richter, Portret mikrograficzny króla Czech i elektora Palatynatu reńskiego Fryderyka V (1596-1632), ok. 1630, ryunek zamieszczony w sztambuchu Heinricha Böhme z Namysłowa,*

Kórnik, Biblioteka PAN, sygn. BK, 1508, IX, 156; fot. wg Orańska 1957, il. 11. II.5.25. /3 Johann Christian Mahler(?), Wpis mikrograficzny w sztambuchu złotnika wrocławskiego Hansa Stricha St., Monachium, Staatsbibliothek, nr inw. Cgm 3292; fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, nr kat. 379, il.

II.5.26.

Scena wyjścia cesarza z gośćmi (m.in. Jerzym II Piastem z Brzegu i Karolem II Podiebradem z Oleśnicy i Ziębic) z praskiej katedry pw. św. Wita w czasie uroczystości nadania Rudolfowi II Orderu i Łańcucha Złotego Runa

Zamieszczona w: Paul Zehendtner von Zehendtgrüb, *Ordentliche Beschreibung mit was statlichen Ceremonien und Zierlichkeiten, die Röm. Kay. May. unser aller gnedigster Herr, sampt etlich andern Ertzhertzogen, Fürsten und Herrn, den Orden deß Guldin Fluß an disem 85. Jahr zu Prag und Landshüt, empfangen und angenommen. Neben vorgehender Summarischer außführung und erinnerung, was von diesem Orden, auch dessen ursprung und bedeutung fürnemlich züwissen. Dabey dann auch ettliche zu diser Beschreibung dienstliche feine Figuren zusehen*, Mit Röm. Kay. May. u. Auch F. Dt. Ertzhertzog Ferdinanden zu Osterreich, Gnad und Freyheit. Getruckt zu Dilingen, durch Joannem Mayer [1587], k. 9. Anonimowy grafik z Dillingen(?) wg Antoniego Boysa (Baysa) (autor wzoru z 1585 r.), 1587 Miedzioryt, 160 × 485 mm (karta: 182 × 488 mm). Pod kolejnymi postaciami (od lewej): *Herzog Georg zuer= / ligniz. & Herzog Carl zu / Münsterberg. & Marggraf Carl / zu Burgaw. & Herzog Ott Hainrich / zu Braunschweig. & Kuniglich Ern= / hold. & Mons.r Alsö / leuille. & Herr W. uon L / Rosemberg. & Herr uon Harrach. / Frejher. & Ergh Carl. & Ergh: Ernst. & Ergh: Ferdinand & Röm: Kayser. & Bapstlicher. Hispanischer. Venedi- / gischer und Florentinicher Potscaffter. & Des Kayfers vnd der dreji / Erzherzogē obr: Camerer.* Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 510912 Janáček 1987, s. 255-268; Vocelka 1985, s. 84-85; *Prag um 1600 Essen* 1988, 99, nr kat. 8; Schlesien 1994, s. 263; *Rudolf II and Prague* 1997, s. 642, nr kat. IV.182; Oszczanowski 2003A, s. 275, il. 37.

Szczególnym wyrazem pozycji i prestiżu śląskich książąt był ich udział w zorganizowanej z wielką fetą 11 VI 1585 r. w Pradze podniosłej arcykatolickiej uroczystości nadania cesarzowi Rudolfowi II, arcyksiężętom Ernestowi i Karolowi ze Styrii, księciu Wilhelmowi V Wittelsbachowi oraz Wilhelmowi Rožmberkowi i Leonhardowi Harrach Orderu i Łańcucha Złotego Runa. To właśnie na tę okoliczność i na za-

proszenie głównego organizatora tego spotkania arcyksięcia Ernesta zjechali do stolicy cesarstwa liczni znamienici goście, wśród nich także Jerzy II Piast z Brzegu i Karol II Podiebrad z Oleśnicy i Ziębic. W katedrze, na zamku i w tutejszej ujeżdżalni podczas wspianego bankietu z fajerwerkami i baleem spotkali się władcy i kwiat rycerstwa czeskiego. Tydzień później podobne uroczystości odbyły się w Landeshut u Maksymiliana Wittelsbacha. Order i Łańcuch Złotego Runa, ufundowany w 1429 r. przez burgundzkiego księcia Filipa Dobrego ku czci Najświętszej Marii Panny i św. Andrzeja Apostoła, był wizytówką domu habsburskiego (zwany stąd też mianem *Hausorden*) i szczególnym wyróżnieniem dla nielicznych wybranych rycerzy wiernych dynastii i konfesji. Ryciny powstały na podstawie wzorca, jakim była znacznie okazalsza dokumentacja uroczystości w postaci 13 akwarelowych rysunków (tzw. rolka wiedeńska *Uroczystości nadania Złotego Runa w Pradze i w Landeshut 1585 r.*) autorstwa antwepskiego malarza Antoniusa Boysa, które dodatkowo zaopatrzone zostały w bogaty zestaw alegorii oraz rozbudowanych komentarzy (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inw. 5348) (il. II.5.26. /1). Ukazani tu książęta śląscy – Jerzego II oraz jego zięcia Karola II – to najwybitniejsi reprezentanci swoich dynastii. Zwłaszcza ten drugi odegrał ważną rolę na ówczesnej arenie politycznej. Był wieloletnim starostą generalnym Dolnego i Górnego Śląska, osobą piastującą w latach 1602-1609 stanowisko regenta małoletnich książąt legnicko-brzeskich i wreszcie – inicjatorem i sygnatariuszem cesarskiego *Listu Majestatycznego* w 1609 r. Karol podejmował się wykonywania dla władcy różnego rodzaju misji dyplomatycznych. Na przykład w 1587 r. został posłem cesarskim reprezentującym interesy domu Habsburskiego podczas elekcji króla polskiego w Warszawie. Jako lojalny poddany nie odmówił udziału w zainicjowanej przez władcę antytureckiej kampanii. W latach 1603-1605 stanął na czele kontyngentu rycerzy śląskich i wspomógł cesarza w podjętej przez niego obronie wschodnich i południowych rubieży chrześcijaństwa. /PO

II.5.26. /1 *Antoni Boys*, Wyjście cesarza z gośćmi (m.in. Jerzym II Piastem z Brzegu i Karolem II Podiebradem z Oleśnicy i Ziębic) z praskiej katedry pw. św. Wita w Pradze w czasie uroczystości związanych z nadaniem władcy Orderu i Łańcucha Złotego Runa, *miniatura z 1585 r.* Wiedeń, Kunsthistorische Museum, nr inw. 5348; fot. wg Schlesien 1994, il. na s. 263.

II.5.27.

Impresy książąt niemieckich, w tym Karola II Podiebrada (1545-1617) z Oleśnicy i Ziębic oraz Henryka XI Piasta (1539-1588) z Legnicy

Zamieszczone w: *SYMBOLA varia Diversorum PRINCIPVM Sacrosanc: Ecclesie & Sacri Imperij ROMANI. Cum uberrima Isagoge Iac: Typotij*



II.5.26.



II.5.26. /1

Familiaris Aulæ & Historiographi Sacræ Cæs: R.Q. M. TOMVS SECYNDVS, CVM PRIVIL SVMMI PONTI: ET SAC CÆS. M.tis. Ex Museo Octauij de Strada Ciuis Romani Simbola desumpta sunt S.C. M.tis sculptor Ægidius Sadeler excudit Praga M.D.CII, k. 165.

Aegidius II Sadeler (grafik) i Jacob Typotius (autor komentarza) wg wzoru z „muzeum“ Ottavio Strady, 1602

Miedzioryt, 240 × 134 mm (karta: 302 × 185 mm).

U góry: *Principes S. Romani Imperij: – 165;* ponad sześcioma medalionami i w ich polach ponad motywami: a) *Carolus Philippus de Croy. Dux d. / Arscoth Marchio de HaureBaro in Vistingen & SE . IPSE . SVSTINET;* b) *Fridericus Dux Wirtembergie et Tsch / Comes Mumpelgardie & INSPERATVM;* c) *Georgius Ludouicus Landgravius / in Leuchtenberg Comes in Hals.& FATA . VENIENT;* d) *Joan Fridericus Dux Pomeranie / Cassubie Vandalie Rugie et Stetin. & MVNDVS . EST . MVNDVS.;* d) *Carolus Dux Monsterbergensis. / Comes Glacensis . etc & A . DOMINO . FACTVM EST . HOC;* e) *Henricus Dux Ligniz Brigen / Slesien & DVM VOLVITVR ISTE.*



II.5.27.



II.5.28.

Zbiory prywatne

Hollstein, Dutchs, t. 21, s. 81, nr kat. 392; Trunz 1986, s. 902; *Prag um 1600 Essen* 1988, s. 435, nr kat. 335; Limouze 1990, s. 180-181, 240.

Wybór śląskich książąt dokonany przez Typotiusa do jego zbioru *impres* władców Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego pozostaje zagadką. O ile w pełni uzasadniona była chęć upamiętnienia księcia oleśnicko-ziębickiego i starosty generalnego Śląska Karola II Podiebrada (1545-1617), to przypomnienie na kartach tego dzieła księcia legnickiego Henryka XI (1539-1588) jest wynikiem zapewne dużej popularności tej barwnej postaci XVI w., niż jego rzeczywistych zasług i tryumfów. Książę Karol dziewięć lat swojej młodości spędził na dworze Ferdynanda I i Maksymiliana II w Wiedniu. Tu opłacał etykietę dworską i zdobył doświadczenia niezbędne dla przyszłego władcy. W 1570 r. poprzez małżeństwo z Katarzyną Berka z Dubé i Lipy wszedł w posiadanie dóbr na Morawach (Sternberg), z czasem powiększył posiadłości o Międzybórz (1599) i Jevišovice (1600). W 1585 r. zawarł drugi związek małżeński, jego wybranką została Elżbieta Magdalena, córka powszechnie poważanego księcia brzeskiego Jerzego II. Uroczystości weselne w Brzegu zgromadziły niezwykle gości. Parę młodą zaszczylił swą obecnością sam cesarz Rudolf II, przybyli także król Fryderyk II duński oraz elektorzy i książęta Rzeszy, nie zabrakło bpa wrocławskiego Andreasa von Jerin. Liczne obowiązki względem władzy zwierzchniej nakazywały księciu oleśnickiemu częstą obecność w stolicy cesarstwa. Książę legnicki Henryk XI dał się poznać w Pradze w zupełnie z innej strony. Jego burzliwe przygody, ustawiczne konflikty i hulaszczy tryb życia doprowadziły go do tego, iż w sierpniu 1581 r. z polecenia Rudolfa II za niesubordynację względem władzy cesarskiej został uwięziony w jednej z oficyn zamku na Hradczanach. I to właśnie jemu – zamiast wówczas wspólnie panujących w księstwie legnicko-brzeskim Joachima Fryderyka i Jana Jerzego – przyszło u Typotiusa reprezentować dumny ród śląskich Piastów. Wspólne dzieło Sadelera, Strady, Typotiusa i Boetiusa de Bodt cieszyło się uznaniem jeszcze w XVII w. Do osób szczególnie nim zainteresowanych należał na przykład rozmiłowany w numizmatyce i emblematyce śląski poeta Andreas Gryphius. /PO

II.5.28.

Witraż gabinetowy z herbem Oleśnicy

Anonimowy witrażownik śląski – prawdopodobnie oleśnicki, 1597

Szkło bezbarwne i czerwone – powłokowe, farby emaliowe, lazura srebrzona, konturówka i patyna witrażownicza, 37 × 24,5 cm. W kartuszu:

SENATUS / POPULUSQ / OLSNE / 1597; na wstędzie w łapach orla: *S. IOHANES*.

Wrocław, Muzeum Architektury,

nr inw. MAT II-558

Vorläufiger Katalog Breslau 1858, s. 5, nr kat. 115; *Verzeichniß Breslau* 1863, s. 14, nr kat. 392; *Witraże nowożytnie* 1976, s. 16, nr kat. 8, tabl. 5; *Ornamenta Silesiae* 2000, s. 152, nr kat. 179; Fekecz-Tomaszewska 2002, s. 36-37; Ławicka 2002, s. 24.

Witraż ten należy do rozpowszechnionego w XVI i XVII w. typu witraży heraldycznych z herbem umieszczonym w arkadowym obramieniu, nawiązującym do architektury łuku tryumfalnego. Wykonany został w miejscowym, śląskim warsztacie. Odnacza się wyrafinowaną kolorystyką i precyzją oraz starannością rysunku. Pierwotnie znajdował się w kościele zamkowym (obecnie paraf. pw. św. Jana Ewangelisty) w Oleśnicy wraz z dwoma innymi: z herbem księcia Karola II Podiebrada (1545-1617) oraz jego drugiej żony – Elżbiety z Piastów legnicko-brzeskich (1562-1585). Wykonano je na zlecenie księcia Karola II, z którego panowaniem wiąże się drugi etap rozbudowy oleśnickiego zamku. Z jego fundacji powstały też nowe elementy wyposażenia kościoła, do których należały omawiane witraże. Nic nie wiadomo o umiejscowieniu witrażyków w kościele. Być może znajdowały się w oknach (lub oknie) północnej nawy nad wznoszoną w tym samym czasie emporą. Nie wiadomo, kiedy zostały usunięte z okien kościoła. Prawdopodobnie już około połowy XIX w. znajdowały się w kolekcji wrocławskiego witrażysty Adolpha Seilera. Być może w jego pracowni dokonano naprawy witraża z herbem Oleśnicy – wymieniono listwy ołowiane oraz uzupełniono brakujący fragment, używając szkła antycznego i powłokowego. W 1858 r. witraże te zostały przekazane przez Seilera do Muzeum Starożytności Śląskich. Od 1899 r. były eksponowane w nowo utworzonym Śląskim Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności we Wrocławiu. W 1943 r. muzeum zamknięto ze względów bezpieczeństwa, a podczas oblężenia miasta gmach zburzono, zgodnie z zarządzeniem władz niemieckich. Zbiory zostały częściowo zniszczone, częściowo rozproszone. Po 1945 r. witraż z herbem Oleśnicy znalazł się w prywatnej kolekcji w Krakowie. W 1977 r. udało się go pozyskać do zbiorów Muzeum Architektury we Wrocławiu. Tu został poddany drobnym zabiegom konserwatorskim (uzupełnienie listew ołowianych i oczyszczenie). Od 1998 r. jest eksponowany na wystawie *Architektoniczne rzemiosło artystyczne od XII do XX w.* Losy pozostałych dwóch witraży z kościoła zamkowego w Oleśnicy są nieznane. /BF-T

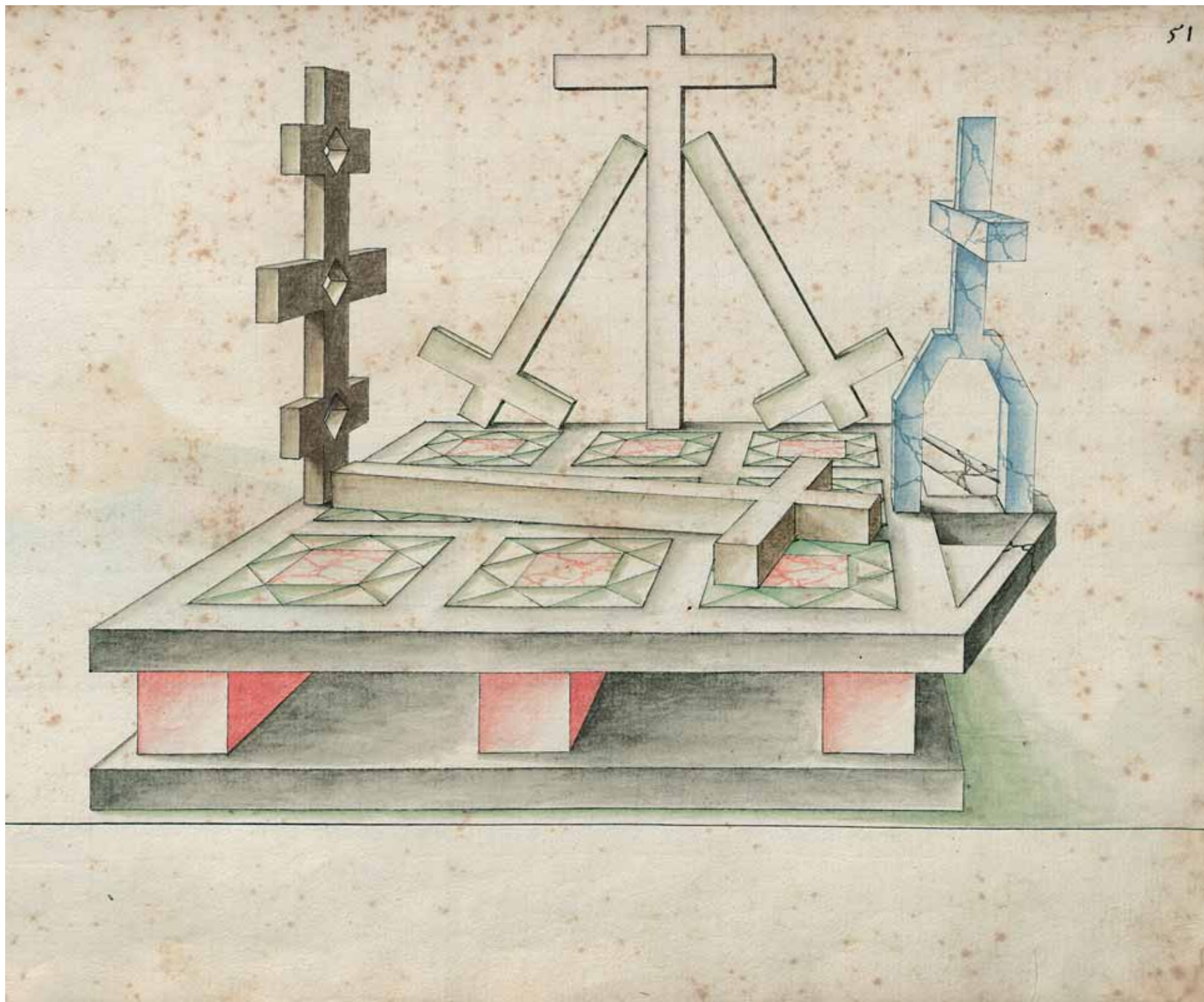
II.5.29.

Kompozycja stereometryczna z czterema krzyżami

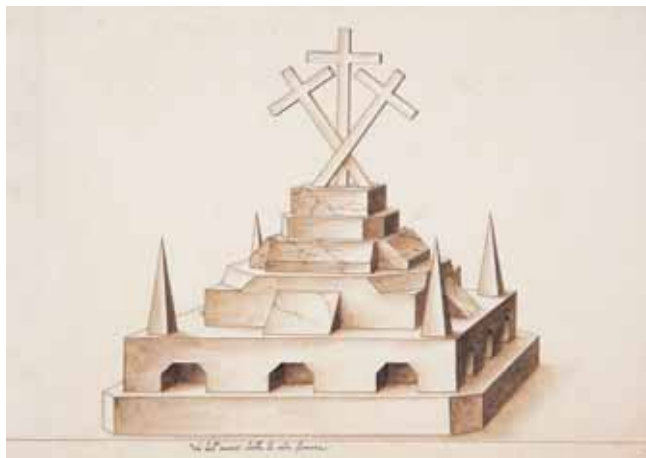
Zamieszczona w: F. Jungermann, *Perspectiuen*, Breslau 1625, fol. 51r.

Friedrich Jungermann, 1617-1624

Rysunek piórkiem, ławowany farbami wodnymi



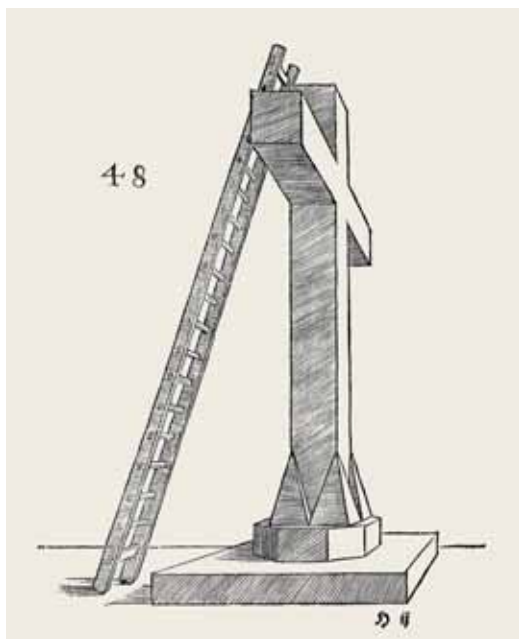
II.5.29.



II.5.29. /1



II.5.29. /2



II.5.29. /3

(przeważnie szarą) z użyciem złota w pigmentcie; kodeks papierowy, 58 kart; oprawa nowoczesna, 193 × 267 mm (podklejona karta: 193 × 310 mm; rękopis z oprawą: 200 × 320 × 17 mm). Na karcie tytułowej rękopisu: *Friedrich Jungermann Capit. 1625* Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. R. 844. Materiały Jungermanna trafiły do wrocławskiej Biblioteki Miejskiej wraz ze zbiorem Albrechta von Saebisch, stąd pieczęć *AvS* na karcie tytułowej; po 1945 r. do zbiorów wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej. Kořán 1969, s. 68-69; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 107-108, nr kat. 389-392; Kořán 1998, s. 287.

Album kompozycji z brył stereometrycznych autorstwa wrocławskiego fortyfikatora i architekta jest popisem kreślarskiej wirtuozerii w przedstawianiu perspektywy (il. II.5.29. /1). Pierwsze rysunki oparte są na motywach krzyża i obelisku, na dalszych pojawiają się coraz bardziej skomplikowane bryły. Włoskie podpisy pod niektórymi rysunkami sugerują, że zgodnie z duchem epoki mogły być one także próbą wyrażenia pewnych treści filozoficznych i idei abstrakcyjnych. W wydanej w 1568 r. w Norymberdze *Perspectiva Corporum Regularium* Wenzla Jamnitzera podobne kompozycje stereometryczne stanowiły nawiązanie do 21 rozdziału *Timaios*a Platona, gdzie omówione zostały geometryczne kształty atomów (atom ognia miał mieć kształt piramidy, a atom powietrza – dwudziestoczterościanu prawidłowego etc.) (il. II.5.29. /2). Bryły geometryczne mogły też odpowiadać różnym elementom i temperamentom, np. czworościan był symbolem *Ognia* (który z kolei reprezentował temperament choleryczny), *Ziemi* odpowiadał sześcian, *Powietrzu* – ośmiościan foremny, *Wodzie* – dwudziestościan, *Niebu* – dwunastościan. Tego rodzaju dywagacje mają swój jak najbardziej włoski rodowód. Wiadomo bowiem, że sam Leonardo da Vinci zajmował się tego rodzaju spekulacjami. Podobne „ćwiczenia“ z zakresu perspektywy znajdziemy także w dziele złotnika i malarza Heinricha Lautensacka, w jego wydawanym we Frankfurcie nad Menem wzorniku (*Des Circkels und Richtscheys, auch der Perspectiva, und Proportion der Menschen und Rosse*) (il. II.5.29. /3). I. Kořán wysunął hipotezę, że rysunki Jungermanna stanowiły plastyczny komentarz do problemu zależności między krzyżem a szubienicą, roztrząsanego przez J. M. Wackera von Wackenfels w traktacie *De cruce et furce veterum*, który – zapewne z obawy przed oskarżeniem o bluźnierstwo – nigdy nie został opublikowany. Profesja Jugermanna, inżyniera wojskowego i specjalisty od fortyfikacji, skłania jednak do ostrożnego traktowania tego typu interpretacji. Przede wszystkim należy bowiem patrzeć na te dzieła w kategoriach doskonalenia własnych umiejętności. O takim ich charakterze świadczą także inne zachowane prace Jungermanna, np. przedstawienia ćwiczeń żołnierzy z 1627 r., zawarte w jego *Paraten / Schlacht-*

ordnung (BUWr, ORkps, sygn. R 843). Analogiczny motyw kompozycji stereometrycznej, przedstawiającej obelisk zwieńczony płonącą kulą, towarzyszy wpisowi Jungermanna z 1 II 1633 r. w sztabuchu Hertwiga (BUWr, ORkps, sygn. Akc. 1969/179, s. 386). /JolG i PO

II.5.29. /1 *Friedrich Jungermann*, Kompozycja stereometryczna, rysunek zamieszczony w: *F. Jungermann*, *Perspectiuen, Breslau 1625, fol. 12r*, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. R 843.
II.5.29. /2 *Jost Amman wg Wenzla Jamnitzera*, Kompozycja stereometryczna, rycina zamieszczona w: *W. Jamnitzer*, *Perspectiva Corporum Regularium ...*, Nürnberg 1568, tabl. III.I.
II.5.29. /3 *Heinrich Lautensack*, Kompozycja stereometryczna, rycina zamieszczona w: *H. Lautensack*, *Des Circkels und Richtscheys, auch der Perspectiva, und Proportion der Menschen und Rosse ...*, Franckfurt am Mayn 1564, s. 30.

II.5.30.

Narys fortyfikacji i plan twierdzy Raab (łac. Jaurinum, węg. Győr) na Węgrzech

Zamieszczony w: Valentin von Saebisch, *Plany fortec włoskich i węgierskich*, fol. 57r.
Valentin von Saebisch i prawdopodobnie Friedrich Jungermann, 1608
Rysunek piórkim na papierze, lawowany wielobarwnie słabo kryjącymi farbami wodnymi; kodeks papierowy, kk. 93; oprawa nowa, tekturowa, płócienna z naklejonym pergaminowym licem starej, 310 × 377 mm (rękopis z oprawą: 388 × 319 × 35 mm).
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. R 943e (na fol. 4 sygnet z herbem Saebisch i literami: *H[ans] G[ottfried von] S[ae]bisch*); przekazany po śmierci Albrechta von Saebisch (1610-1688) wraz z całym jego zbiorem do Biblioteki Rehdigerańskiej przy kościele pw. św. Elżbiety we Wrocławiu, po 1945 r. do zbiorów wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej, konserwowany w 1994 r.)
Schoenaich 1930, s. 40; Zlat 1958, s. 62 i n., 151 i n.; Małachowicz 1985, s. 49; Zlat 1988, s. 195 i n.; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 108-110, nr kat. 393-398.

Prezentowane tu przedstawienie znajduje się w jednym z trzech woluminów z 1 ćw. XVII w., zawierających wykonane w tej samej manierze rysunki z narysami fortyfikacji z różnych krajów Europy (pozostałe to zaginione rękopisy o sygn. R 943c i R 943d). Tom składa się z dwóch części: w pierwszej przedstawiono fortece z terenu Italii, okolicznych wysp i wybrzeży Morza Śródziemnego, w drugiej zaś znalazły się fortyfikacje pogranicznego obszaru Królestwa Węgier, gdzie między

innymi za panowania Rudolfa II toczyły się liczne kampanie w zmaganiach z Turcją (il. II.5.30. /1 i II.5.30. /2). Przykładem jest prezentowany narys fortyfikacji twierdzy Raab, którą wojska cesarskie zdobyły w dniu 29 III 1598 r. (por. nr kat. II.5.31.). Niektóre z 78 rysunków w tomie R 943e są datowane na lata 1565-1617, a zatem znaczna ich część nie mogła zostać wykonana z autopsji. Można przypuszczać, że służyły one jako podstawa do teoretycznych rozważań nad sztuką fortyfikacyjną oraz jako pomoc przy projektowaniu nowych rozwiązań. Rysunki opisane są ręką Saebischa, ale np. podziałki na nich opisał po włosku ktoś inny, być może Friedrich Jungermann, rówieśnik Saebischa, który odnosił większe sukcesy zawodowe i posiadał chyba gruntowniejsze wykształcenie. Niewątpliwie znał biegle język włoski i literaturę fachową dotyczącą sztuki fortyfikacyjnej, co było zapewne wynikiem studiów w Italii. Z zachowanych w jego notatkach kopii listów do radcy i podkomorzego cesarskiego, a od 1608 r., z nominacji władcy, starosty krajowego księstwa opolsko-raciborskiego – Johanna Christopha I von Proskowsky (1568-1625), wynika, że w latach 1608-1609 przebudowywał on lub co najmniej projektował fortyfikacje zamków w Chrzelicach i Hrádku koło Opawy. Ich plany znajdowały się we wspomnianym zbiorze rysunków o sygn. R 943c. Projektów Jungermanna i Valentina von Saebisch często nie sposób rozróżnić, ich rysunki różnią się w zasadzie tylko charakterem podpisów. Jungermann mógł nawet wywrzeć pewien wpływ na edukację zawodową Saebischa, czego śladem może być jego rozprawka, spisana w 1608 r. ręką Saebischa (BUWr, ORkps, sygn. R 841), który w 1634 r. zastąpił go na stanowisku architekta miejskiego, inspektora fortyfikacji Wrocławia i inspektora wrocławskiego Arsenału. /JG

II.5.30. /1 *Valentin von Saebisch*, Narys fortyfikacji twierdzy Gran na Węgrzech, zamieszczony w: *V. von Saebisch*, Plany fortec włoskich i węgierskich, fol. 54r, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. R 943e.

II.5.30. /2 *Valentin von Saebisch*, Narys fortyfikacji twierdzy Vywer (Newhousoll) na Węgrzech, zamieszczony w: *V. von Saebisch*, Plany fortec włoskich i węgierskich, fol. 65r, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. R 943e.

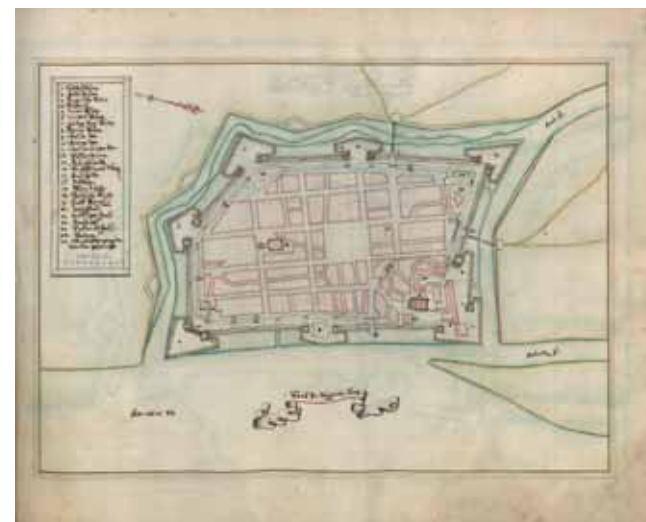
II.5.31.

Zdobycie twierdzy Raab (łac. Jaurinum, węg. Győr) na Węgrzech 29 III 1598 r. przez wojska cesarskie pod dowództwem Adolfa von Schwarzenberg

Zamieszczone w: Nicolaus Steinberg St. (1543-1610), *Elegia de Jaurino nuper die 29. Martii recuperato ...*, Vratislaviæ excudebat Georgius Bauman ANNO M. D. XCVIII. Anonimowy grafik wrocławski, 1598

Drzeworyt, 190 × 340 mm (karta: 550 × 340 mm, tekst: 325 × 340 mm). U góry karty 2 wersy, u dołu w 4 szpaltach 296 wersy – tytułatura i treść elegii; na rycinie przy poszczególnych zabudowaniach twierdzy i obok rzeki: *DIE SCHVTH; DANV – BIVS FLVS; WASSERTHOR; DAS SCHLOS; BVLWER / THURN; WIENER-THOR; BASSA; RAB; WEISSENBVR – GERTHOR* Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Gabinet Śląsko-Lużycki, sygn. Yb 19 Burbianka 1977, s. 128; Oszczanowski 1993, s. 55; Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 27-28, nr kat. 58, il.

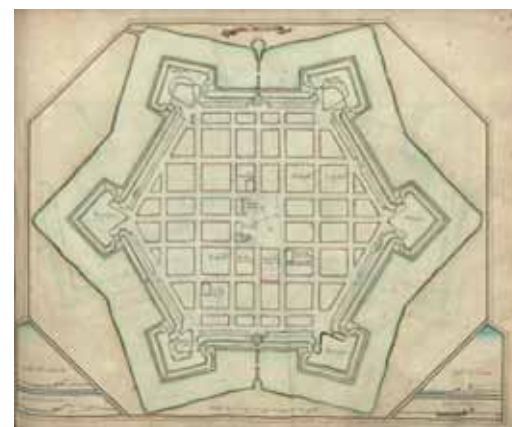
Na tym jednostronnie zadrukowanym druku ulotnym zamieszczona została grafika z prezentacją jednego z największych zwycięstw armii habsburskiej nad Turcją. Jednak Steinberg w towarzyszącej rycinie elegii bynajmniej nie podziwia skuteczności armii cesarskiej, wręcz ją gani pisząc o grzechach i przywarach chrześcijan oraz odpowiedzialności przed Bogiem za mord na pokonanych Turkach i pełne wisielców ulice Raab. To wyjątkowa reakcja moralisty, najczęściej bowiem tryumf wojsk dowodzonych przez Schwarzenberga i Pálffę był wykorzystywany przez animatorów propagandy cesarskiej. Liczne dzieła (np. obraz Hansa von Aachen z Szépművészeti Múzeum w Budapeszcie) utrwaliły ową wiktorię w formie alegorycznej i przypisały ją osobistej zasłudze Rudolfa II. Naszych, będący być może uproszczoną kopią miedziorytu Dominicus Custosa, prezentuje przebieg bitwy w sposób wielce lapidarny. Oprócz wojska opanowującego poszczególne fragmenty twierdzy dostrzec tu można także moment śmierci tureckiego dowódcy Sinana Paschy (*Bassa*), który wraz z hanem tatarskim Ghiasi Girai i 40 tysięczną armią zdobył przed czterema laty Raab. Zwycięstwa nad Turkami były na Śląsku w odpowiedni sposób upamiętniane i fetowane. Najlepszą „śląską” dokumentację posiadają tryumfy odniesione przez marszałka polnego Melchiora von Redern w jego pomniku nagrobnym we Frydlandzie (il. II.5.31. /1 i II.5.31. /2). Dowodem zainteresowania tymi wydarzeniami są także liczne utwory okolicznościowe, które popełnili Ślązacy. Przykładami mogą być poezje: Andreasa Calagiusa (*De Varadino Hungariæ propugnaculo ...*, Lignici 1599 & Pragæ 1599), Salomona Frenzelio (*Victoria pusilli Christianorum exercitus, contra legionem Turcicam obdenta ad oppidum Sixo in Ungaria, Anno Christi M.D. LXXXVIII die VIII. Octobris ...*, Pragæ 1588) (il. II.5.31. /3), Nicolausa Reusnera (*Trophæa de Jaurino propugnaculo Panonie & totius orbis Christiani longe maximo, plus ...*, Jenæ 1598), Simona Thilo (*Vexilum militum Christi triumphantium propter Divinam recuperationem Jaurini propugnaculi Hungariæ celebrimi ...*, Vratislaviæ 1598) i Joachima Wethmanna (*Laurea quam A.Chr. 1600 Calend. VIIIbris Jenæ ad Salam Divi Rudolphi II contulit ...*, Lignicii 1601). /PO i JaW



II.5.30.



II.5.30. /1



II.5.30. /2

nazwy swojej drukarni. Zdradzało ich jednak korzystanie z odziedziczonych po Scharffenbergach garniturach czcionek i ze znanych z ich wcześniejszych druków rycin, które jednak pod koniec XVI w. nie były już zbyt aktualne (il. II.5.32. /1). To właśnie konkurencja wśród wydawców oraz dążenie do podniesienia atrakcyjności druków sprawiły, że zaopatrywano je w stosunkowo urozmaicony materiał ilustracyjny. Wiele z nich wydaje się być kopiami przedstawień, które wcześniej znalazły się w obcych wydaniach tych samych gazet (il. II.5.32. /2). Prezentowana gazeta wrocławska jest właśnie przykładem publikacji, która najpierw ukazała się praskiej oficynie Hansa Schumana (il. II.5.32. /3). Treścią jej wrocławskiej odpowiedniczki jest zwycięstwo odniesione 22 VI 1593 r. przez armię chrześcijańską w bitwie pod twierdzą Sisak (Sissek, Sisseku) w Chorwacji pod dowództwem Thomasa Erdödy, Andreasa von Auersperg i Ruprechta von Eggenberg. Tryumfatorzy nie tylko wybili 20 000 armię ottomańską, ale także zgładzili stojącego na czele Turków Hassana Paschę. /PO

II.5.32. /1 Anonimowy grafik, Popiersie sułtana tureckiego Sulejmana II Wspaniałego (Kanúni), drzeworyt wrocławski z ok. 1566 r. zamieszczony w: Gutte und Warhafte Zeitung aus Ungern, wie abermals das geringe und kleine Häfflein der Christen ... Geschehen den Neunden Martij jetzo lauffenden Jahres, Aus Wien Anno 1594, Breslau 1594, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 532442.
II.5.32. /2 Anonimowy grafik, Znaki cudowne na niebie widziane podczas wojny z Turcją w 1594 r., drzeworyt zamieszczony w: Neue Propheceyung, von dem genadenreichen Stern, welcher in Ober Hungern im Augusto ist gesehen worden, [Breslau 1594], Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 532440.
II.5.32. /3 Anonimowy grafik, Scena oblegania przez wojska tureckie miasta chrześcijańskiego, drzeworyt zamieszczony w: Gott allein die Ehre. Warhafftige Zeitungen von Eroberung der Stadt Babotsch und erhaltenen Victoria über die Janitscharn vom letzten Julij ... dieses 95. Jahre, Erstlich Gedruckt in der Alten Stadt Prag bey Hans Schuman, [Breslau 1595], Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 533274.



II.5.31. /1



II.5.31. /2



II.5.31. /3



II.5.32.



II.5.32. /1



II.5.32. /2



II.5.32. /3



II.6.1.



II.6.1. /1



II.6.1. /2



II.6.1. /3

6. ZBIORY SZTUKI RUDOLFIŃSKIEJ NA ŚLĄSKU

II.6.1.

Znalezienie przez św. Helenę drzewa Krzyża Świętego i próba jego autentyczności

Hans von Aachen – replika, 1586(?)
Piórko, tusz, lawowanie szarością, ołówki w miejscach uzupełnień; papier podklejony na całej powierzchni, 287 × 212 mm.
Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki, nr d. inw. 8681. Pochodzi z kolekcji ks. H. Lubomirskiego w Przeworsku, подарowanej w 1823 r. do Muzeum Książąt Lubomirskich, oddziału Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie; po 1947 r. we Wrocławiu.
Dobrzyniecki – Kozak – Oszczanowski 2005, s. 15-16, 26, nr kat. 1, il.

Ze względu na walory artystyczne dzieło to można próbować uznać za jedną z autorskich replik rysunku znanego głównie z najlepszej redakcji tematu znajdującej się w Prentenkabinet Rijksuniversiteit w Lejdzie (nr inw. PK 2413) (il. II.6.1. /1). Szkic ten był wzorem dla obrazu epitafijnego w kaplicy grobowej rodziny Schwarzenbergów przy kościele Franciszkanów w Monachium (obecnie w zbiorach prywatnych) (il. II.6.1. /2). Kontrakt na wykonanie obrazu sporządzono – według źródła z XVIII w. – w 1586 r. Od początku był on wymieniany (np. przez Karla van Mander) wśród najbardziej udanych realizacji artysty, w której widoczna jest inspiracja malarstwem weneckim (np. za wzór podaje się ten sam temat w ujęciu Giambattisty Zelottiego w kościele San Rocco). Na pierwszym planie artysta przedstawił zmarłego wracającego do życia po zetknięciu się z drzewcem oryginalnego Krzyża, po lewej inicjatorkę poszukiwań Krzyża, wraz z damami dworu i żołnierzami – cesarzową Helenę, matkę Konstantyna I Wielkiego. Po prawej stronie artysta umieścił grupę obserwujących to cudowne wydarzenie osób, a w tle orszak przechodzący przez jedną z bram Jerozolimy, z cesarzem bizantyjskim Herakliusem niosącym odnaleziony Krzyż na ramionach. Zwraca uwagę dynamika kompozycji i wyszukane, charakterystyczne dla manieryzmu pozy postaci. Tło sceny wypełnia antykizująca architektura Jerozolimy z posągami *Venus* z *Amorem*, co ma dokumentować według *Złotej Legendy* Jakuba de Voragine odkopanie drzewa Krzyża w miejscu wzniesionej przez cesarza Hadrianą świątyni *Venus*. Rysunek ossoliński, mimo ubytku prawego górnego rogu kompozycji oraz licznych przetarć i załamań papieru, wydaje się nie odbiegać jakością od rysunku w Lejdzie. Znacznie przewyższa za to liczne kopie z epoki czy też warianty

tego tematu. Zasluguje zatem na coś więcej niż określenie mianem „kopia warsztatowa”. Zbliżony schemat kompozycyjny występuje w innym rysunku von Aachena ze sceną *Atena prowadzi Malarstwo przed oblicze Apollina i Muz* (Moravská galerie w Brnie, nr inw. B 3222) (il. II.6.1. /3), datowanym na czas sprzed 1595 r. i uchodzącym za projekt do obrazu wykonanego dla Rudolfa II. W obu kompozycjach występuje na pierwszym planie schyłona postać, odwrócona plecami do patrzącego oraz architektoniczna kulisa zbudowana z kolumn dźwigających belkowanie, arkadowej bramy i antycznego posągu. Motyw pierwszoplanowej postaci ujętej fragmentarycznie i odwróconej jest jednym z tych najbardziej charakterystycznych manierystycznych pomysłów, które znamy z dorobku artystów rudolfińskich, w tym przede wszystkim Sprangera. Dziś gotowi jesteśmy przypuszczać, że ten wyszukany motyw rozpowszechnił w twórczości malarzy północnoeuropejskich właśnie Spranger, który zapożyczył go z włoskiego manieryzmu. O sile oddziaływania antwerpczyka świadczy fakt, iż urokowi tego typu kompozycji uległ także Hans von Aachen. Widoczne to jest zarówno w szkicu z Brna, jak i na rysunku wrocławskim. /PO

II.6.1. /1 Hans von Aachen, Znalezienie przez św. Helenę drzewa Krzyża Świętego i próba jego autentyczności, 1586, rysunek, Lejda, Prentenkabinet Rijksuniversiteit, nr inw. PK 2413; fot. wg Jacoby 2000, il. 55 na s. 129.

II.6.1. /2 Hans von Aachen, Znalezienie przez św. Helenę drzewa Krzyża Świętego i próba jego autentyczności, obraz epitafijny w kaplicy grobowej rodziny Schwarzenbergów przy kościele Franciszkanów w Monachium, zbiory prywatne; fot. wg Prag um 1600 Wien 1988, s. 82, nr kat. 544, il.

II.6.1. /3 Hans von Aachen, Atena prowadząca Malarstwo przed oblicze Apollina i Muz, przed 1595, rysunek, Brno, Moravská galerie, nr inw. B 3222; fot. wg Fučíková 1987, il. 17.

II.6.2.

Pejzaż z portem nad rzeką, miastem i zamkiem na wzniesieniu – widok Andernach

Georg (Joris) Hoefnagel, 1577
Piórko, bistr, papier zeberkowany, 88 × 201 mm.
Sygnatura u dołu, po prawej: *Georg. Hufnagl*; napis u góry, pośrodku: *Prospectus Aldernachij secundo Rheno: 1577*.
Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki, nr d. inw. 3641. Ze zbioru hr. Ignacego Skarbka przekazanego w 1843 r. testamentem do Muzeum Książąt Lubomirskich, oddziału Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie; po 1947 r. we Wrocławiu.
Kozak 1998, s. 64-65, nr kat. 16, il.;
Sztuka cenniejsza niż złoto 1999, nr kat. 83, il.;

Michalski 1999, s. 412; Dobrzyniecki – Kozak – Oszczanowski 2005, s. 18, 27, nr kat. 7, il.

Antwerpczyk Georg (Joris) Hoefnagel już w latach 1575-1582 pracował dla cesarza, na służbie u Rudolfa II pozostawał od 1591 r. aż do swojej śmierci w Wiedniu. Artysta ten o niemałych ambicjach intelektualnych sławę zdobył stosunkowo wcześniej, wykonując podczas podróży kupieckich i artystycznych po Europie liczne panoramy miast przeznaczone do dzieła Georga Brauna i Franza Hogenberga zatytułowanego *Civitates orbis terrarum*. W jednej z pierwszych monografii artysty autorstwa Eduarda Chmelarza w 1896 r. (opublikowanej w 17 tomie wiedeńskiego periodyku muzealnego „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“) Hoefnagel uznany został także za autora widoku Wrocławia, który obok przedstawień Linzu, Pragi, Wiednia, Antwerpii i miast hiszpańskich jakoby powstał w trakcie podróży artysty w latach 1591-1594. Jednak ta realizacja chyba jednak nigdy nie zobaczyła światła dziennego – we wspomnianym kilkutomowym dziele Brauna i Hogenberga zamieszczone zostały bowiem dwie ryciny autorstwa wrocławskiego malarza Georga Hayera St. W zbiorze rysunków znajdujących się we wrocławskim Ossolineum można wyróżnić kilka typów dzieł, które przypisujemy Hoefnagelowi. Prawie wszystkie opatrzone są jednorodną sygnaturą, naniesioną przez artystę innym kolorem tuszu, zapewne nieco później od czasu powstania samych rysunków. Pierwszą grupę, składającą się z czterech rysunków, wyróżnia czytelna prostota przekazu i pewne ubóstwo środków technicznych (piórko i bistr). Niektóre z nich opatrzone zostały datami. Najwcześniejszy z nich – prezentowany tutaj – nosi napis i datę *Prospectus Aldernachy secundo Rheno: 1577*. Widok Andernach z dostrzegalnym na pierwszym planie charakterystycznym, zachowanym do dziś, murowanym dźwigiem z XVI w. – mógł powstać rzeczywiście w 1577 r., kiedy to Hoefnagel opuścił Antwerpię z powodu terroru wprowadzonego przez Hiszpanów i udał się wraz ze słynnym humanistą i kartografem Abrahamem Ortelusem w podróż do Italii, mijając po drodze Augsburg i Monachium. Dotarł do malowniczego, rozciągającego się od Alp po Adriatyk regionu Weneto i samej Wenecji, gdzie w 1577 r. był naocznym świadkiem pożaru Palazzo Ducale. Określenie Andernach, jako temat przedstawienia, podał Sergiusz Michalski, opierając się na wskazówce Klausa Schäfera z Andernach, w recenzji wystawy warszawskiej dedykowanej pamięci prof. Jana Białostockiego pt. *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich* z 1999 r. Miejsce powstania kilku rysunków ze zbiorów wrocławskich określa włoski napis: *In vinetia*, daty zamykają się pomiędzy 8 XII 1577 r. a 19 III 1578 r. i dotyczą okresu przebywania Hoefnagela w Italii (il. II.6.2. /1 i II.6.2. /2). Rysunki artysty są jakby odręcznymi szkicami ołówkowymi wykonywanymi podczas



II.6.2.

podróży, wykończonymi następnie w czasie pobytu artysty np. w Wenecji czy też już po powrocie do Monachium. O takim sposobie pracy artysty świadczy także rysunek Hoefnagela ze zbiorów Albertiny (nr inw. 22456) przedstawiający *Widok Velletri*, miasta w południowych Włoszech, a wykończony i podobnie opisany po opuszczeniu Italii, w Monachium: *fecit / in Monacho a / 20: d Aprile 1578. /PO*

II.6.2. /1 Georg (Joris) Hoefnagel, Pejzaż z regionu Weneto z zamkiem nad rzeką, wieżą i młynem nawodnym, 1578, rysunek, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książy Lubomirskich, Gabinet Grafiki, nr d. inw. 3648; fot. wg Dobrzyniecki – Kozak – Oszczanowski 2005, il. 12.
II.6.2. /2 Georg (Joris) Hoefnagel, Pejzaż z regionu Weneto z rozlewiskiem rzeki i młynem nawodnym, 1578, rysunek, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książy Lubomirskich, Gabinet Grafiki, nr d. inw. 3638; fot. wg Dobrzyniecki – Kozak – Oszczanowski 2005, il. 13.

II.6.3.

Pejzaż z zamkiem na skałach nad morską zatoką

Georg (Joris) Hoefnagel – przypisywany; 4 ćw. XVI w.

Piórko, sepia, pergamin, podklejony na całej powierzchni papierem żeberkowanym ze znakiem wodnym (orzeł tyrolski, Briquet 6154 – datowany na 1590 r.), 169 × 264 mm. Sygnatura na skale, po lewej: *GH* (wiązane) *F*.

Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książy Lubomirskich, Gabinet Grafiki, nr d. inw. 3837. Ze zbioru hr. Ignacego Skarbka przekazanego w 1843 r. testamentem do Muzeum Książy Lubomirskich, oddziału Zakładu



II.6.2. /1



II.6.2. /2



II.6.3.



II.6.4.



II.6.4. /1



II.6.4. /2



II.6.5.

Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie; po 1947 r. we Wrocławiu.
Dobrzyniecki – Kozak – Oszczanowski 2005, s. 18, 29, nr kat. 19, il.

Prezentowany rysunek – odmienny w swym charakterze od pozostałych prac Hoefnagela w zbiorach Ossolińskich – ma prawo jedynie uzyskać status dzieła przypisywanego temu artyście. Choć wykonany piórką na pergaminie *Pejzaż z zamkiem na skałach nad morską zatoką* bliski jest pracom antwerpczyka, to sygnowany wiązaniem monogramem: *GH F.* pozostaje w tym kształcie nieznanym z innych dzieł artysty. W pracy tej podziwiać można wyjątkową delikatność kreski, przeciwstawienie pierwszego planu z wędrowcem na pagórku obserwującym krajobraz rozległemu pejzażowi w głębi z zamkiem, zatoką, statkami i latarnią morską. Przeciwwstawienie to miało na celu oddanie perspektywy powietrznej i to się znakomicie udało – widzimy przedwieczorny pejzaż z opadającymi mgłami niemal rozplywający się na linii horyzontu. Urzeka niezwykle klimat tego rysunku. Wyrafinowany efekt udało się uzyskać dzięki użyciu pergaminu. To właśnie z takich, powstałych pod koniec XVI w., prac „wyrośli” późniejsi mistrzowie holenderskiego malarstwa pejzażowego. Ten, jak i inne przechowywane dziś we Wrocławiu rysunki Hoefnagela – o różnym współczynniku prawdopodobieństwa ich autorstwa – pozostają pewną wartościową „rekompensatą” dawnych śląskich zbiorów sztuki rudolfińskiej. Wiemy bowiem, że w przypadku prac członków rodziny Hoefnagel ich posiadaczami w XVIII-wiecznym Wrocławiu byli np. lekarz i polihistor Johann Christian Kundmann w 1753 r. (*Ein detto Buch von rothem Saffian mit Gold, worinnen eine Collection von 700 bis 80 Blättern meisten Miniatur gemalte Insecten, Seefische, Muscheln, Blumen und vierfüßige Thiere von Hanuß Boll, George und Jacob Hoffnagel, das Stück a 6 Ducaten & Einen Miniature gemalter Blumentopf mit allerhand Blumen und Insecten, auf einen halben Bogen Pergament, von Höfnagel*) czy też Johann Georg Pauli w 1726 r. (... *acht Blumenstücke von Hoefnagel*). /PO

II.6.4.

Śpiący Amor

Aegidius II Sadeler, ok. 1600

Czarna kredka, biały gwasz, papier zeberkowany, szary, 153 × 203 mm

Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki, nr d. inw. 3635. Ze zbioru hr. Ignacego Skarbka przekazanego w 1843 r. testamentem do Muzeum Książąt Lubomirskich, oddziału Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie; po 1947 r. we Wrocławiu.

Kozak 1998, s. 108-109, nr kat. 38, il.; Dobrzyniecki – Kozak – Oszczanowski 2005, s. 29-30, nr kat. 21, il.

Charakterystyczny dla twórczości artystów rudolfińskich erotyzm emanuje z rysunku *Śpiącego Amora*, którego atrybucję Aegidiusowi II Sadelerowi została ostatnio podtrzymana. Artysta ten, znany głównie jako grafik pracujący na podstawie dostarczonych mu wzorów, pozostawił – w porównaniu z innymi „rudolfinistami” – niewielką ilość rysunków własnych. Atrybucja tego rysunku, zgłoszona po raz pierwszy w 1998 r., znalazła swoje potwierdzenie w badaniach Dorothy Limouze (*Aegidius Sadeler: An Imperial Engraver's Drawings for the Art Market* – wykład 21 IV 2005 r. w Ústav dějin umění AV ČR w Pradze w ramach *Collegium historiae artium*). Realizacja ta łączona jest już z innymi dziełami tego wybitnego rytownika epoki nowożytnej, np. z kolekcji paryskich z przedstawieniami *Kąpiących się nimf* (Luwr, Cabinet des Dessins, nr inw. 20 485), *Europy unoszonej przez byka* (Luwr, Cabinet des Dessins, nr inw. 21 726) czy wreszcie *Wenus w towarzystwie lutnisty* (Institut Néerlandais, Fondation Custodia, nr inw. 6965). O funkcjonującym w kolonii artystów rudolfińskich zainteresowaniu tym tematem (historią Amora i Psyche autorstwa Apulejusza z Madaury zamieszczoną w dziele pt. *Metamorfozy, albo Złoty osioł*) świadczy podobne jego ujęcie w obrazie z przedstawieniem *Śpiącego Amora i dwóch nimf* autorstwa Josepha Heintza St. ze zbiorów Schönbornów, zapewne identycznym z dziełem notowanym w latach 1610-1619 w inwentarzu zbiorów cesarskich w Wiedniu (dziś obraz znajduje się na zamku Weissenstein w Pommersfelden, a kopie w Akademii der Bildenden Künste w Wiedniu oraz w kolekcji klasztoru premonstratensów na praskim Strachovie) (il. II.6.4. /1). Zmysłowość, która w tak wyraźny sposób cechuje przedstawienie Sadelera, daje o sobie znać w licznych dziełach o tematyce mitologicznej artystów rudolfińskich i to zwłaszcza tych, na których ukazali oni śpiących lub odpoczywających mieszkańców Olimpu, np. na rysunkach Matthäusa Gundelacha *Atena i Muzy na górze Helikon* w amerykańskiej kolekcji prof. Franka H. Ellisa oraz Sprangera *Amor i Psyche* w zbiorach Prentenkabinet Rijksuniversiteit w Lejdzie (il. II.6.4. /2). Podziw dla prac tego artysty obserwujemy także w dawnym Wrocławiu. Jeszcze za życia Sadelera śląski poeta Balthasar Exner (1576-1624) w opublikowanym w Oleśnicy zbiorze poetyckim (pt. *Morum ac studiorum Informatoris. Secti Poëtica*, Olsnæ Sil. Praelo Bössemesseriano 1609, k. B8r) jeden z utworów poświęcił cesarskim artystom (*O Aegidiusie Sadelerze, sztycharzu J.C.M. i Hansie von Aachen, malarzu J.C.M.*). Swoją podziw dla Sadelera wyraził słowami: *Jeśli chodzi o talent, Sadelerus nie ustąpi nikomu ... Mają czar [miedzioryty], które Sadelerus przedstawia w spiżu lub złocie. Tak, jakby miały oczy, w ten sposób nęcą oczy ... Lizypem będzie Sadeler,* W XVII w. ozdobą kolekcji wrocławskiego malarza Ezechiela Paritiusa były sadelerowskie miedzioryty (*Da kamen Sadelers Stücke, draus neben zier und kunst der lieblichkeiten blikke, bald in die augen fieln ...*), a XIX-wiecznej wrocławskiej kolekcji Stadtbibliothek – jego rysunki (*zwei Landschaften von Egidius Sadeler*). /PO

II.6.4. /1 Joseph Heintz St., Śpiący Amor i dwie nimfy, olej, płótno, Pommersfelden, kolekcja Schönborn-Wiesentheid na zamku Weissenstein; fot. wg DaCosta Kaufmann 1988, nr kat. 7.50, il. na s. 198.
II.6.4. /2 Bartholomäus Spranger, Amor i Psyche, rysunek, Lejda, Prentenkabinet Rijksuniversiteit, nr inw. 1070; fot. wg Fučíková 1987, il. 8.

II.6.5.

Zuzanna oskarżona przez starców

Raphael I Sadeler, 1581

Piórko, bistr, lawowanie szarością, papier podklejony na całej powierzchni późniejszym papierem, 158 × 210 mm. Sygnatura i data u dołu, po prawej na stopniach, poniżej tronu: 1581. RS (wiązane)
Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki, nr d. inw. 3634. Ze zbioru hr. Ignacego Skarbka przekazanego w 1843 r. testamentem do Muzeum Książąt Lubomirskich, oddziału Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie; po 1947 r. we Wrocławiu.
Kozak 1998, s. 110-111, nr kat. 39, il.; Dobrzyniecki – Kozak – Oszczanowski 2005, s. 16, 30, nr kat. 22, il.

W starotestamentowej scenie prezentującej *Zuzannę oskarżaną przez starców* rysownik na rzeźbionym tronie ukazał proroka Daniela z berłem w ręce, przed nim rozpaczającą Zuzannę i oskarżających ją starców oraz żołnierza. Wydarzenie to rozgrywa się we wnętrzu otwartego portyku. Rysunek jest datowany (1581) i sygnowany wiązanym monogramem (SR), który można odczytać jako Raphael I Sadeler. Twórca ten, znany głównie jako rytownik, był jednym z członków sławnej rodziny artystów wywodzącej się z Antwerpii. Około 1579-1583 przebywał w Kolonii, a w 1593 r. prawdopodobnie w Pradze na dworze Rudolfa II. Rysunek ten wyróżnia wręcz ornamentalne, by nie rzec groteskowe potraktowanie ludzkich proporcji – element typowy dla rasowych artystów epoki manieryzmu przedkładających walor wyszukanej stylizacji nad prawidłą zgodności z naturą. Taneczne pozy, *figura serpentinata*, czytelna ekspresja – będąca tutaj substytutem teatralności – relacji pomiędzy poszczególnymi bohaterami przedstawienia to cechy wyróżniające kreację Sadelera. Także i ten rysunek zastąpić musi nam odnotowany w XIX-wiecznej wrocławskiej kolekcji obrazy olejne cesarskiego rytownika: *St. Elisabeth und Maria, auf Kupfer, in vergoldeter Umschrift, von Raphael Sadeler, ein Doppelbild. Auf der andern Seite befindet sich das Portrait eines Syde nebst seinem Wappen*. Dzieło to pierwotnie znajdowało się we wrocławskiej kolekcji Albrechta von Saebisch i Ernesta Wilhelma von Hubrig, następnie zaś przechowywane było w zbiorach tutejszej biblioteki przy kościele pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. /PO

II.6.6.

Alegoria - emulacja ryciny Albrechta Dürera „Rycerz, Śmierć i Diabeł” z 1513 r.

Bartholomäus Spranger, ok. 1600

Piórko, sepia, lawowania brązem i różową akwarelą, ślady podkładu ołówkowego, papier żeberkowany ze znakiem wodnym (Briquet 6164), 204 × 252 mm. Napis u dołu, po lewej, wtórnie ołówkiem: Spranger.
Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki, nr d. inw. 8402. Z kolekcji ks. H. Lubomirskiego w Przeworsku, подарowanej w 1823 r. do Muzeum Książąt Lubomirskich, oddziału Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie; po 1947 r. we Wrocławiu.
Niederstein 1931, s. 14, nr kat. Z 14; Oberhuber 1958, s. 251, nr kat. Z 30; Radojewski 1972, s. 174; Kozak 1998, s. 116-117, nr kat. 42, il.; *Sztuka cenniejsza niż złoto* 1999, nr kat. 168; Dobrzyniecki – Kozak – Oszczanowski 2005, s. 30, nr kat. 24, il.; Oszczanowski 2005A, s. 189-201.

Częstym tematem w twórczości artystów z kręgu rudolfskiego stały się przedstawienia alegoryczne, w których za pomocą symboli i personifikacji starano się oddać pojęcia abstrakcyjne. Niezmiernie interesującym przykładem tej tematyki jest przechowywany od blisko sześćdziesięciu lat we Wrocławiu lawowany akwarelą rysunek Sprangera tradycyjnie określany jako *Alegoria Czasu i Sztuki*. Pracę tę pierwszy opublikował Albrecht Niederstein w 1931 r. i uznał błędnie za studium poprzedzające szkic Sprangera z 1597 r. ze zbiorów Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunzswiku (il. II.6.6. /1), w którym koń o skrzydłach Pegaza prowadzony jest przez kobietę bez atrybutu i młodzieńca z kosą. Dziś gotowi jesteśmy widzieć w rysunku brunswickim, opartym na wzorcu włoskim (rycina Giam Giacomo Caraglio według Rossa Fiorentina z lat 1526-1527) przedstawienie *Saturna i Filyry*. W pracy Sprangera z Ossolineum na pierwszym planie przedstawione są dwie uskrzydłone postaci – jedna z nich dzierży klepsydrę, a druga kosę. Wyraźnie odróżniają je także zróżnicowane kształt ich skrzydeł – u jednej z nich są pierzaste, u drugiej błoniaste. Gesty ich rąk wskazują na prowadzenie stąpającego między nimi nie Pegaza, lecz konia, który może tu być postrzegany jako jeden z atrybutów Czasu. Symbolika tego rysunku jest więc odmienna od pracy z Brunzswiku, a można ją próbować określić jako *Alegorię dobrze i źle przeżytego Czasu*. Podobną charakterystykę postaci towarzyszących *Czasowi* znajdujemy na opracowanych według wzorca Federica Zuccariego rycinach pt. *Czas wyzwalający Prawdę z otchłani Zazdrości* Philipa Galle, czy też Pietera Valcka z 1575 r. W rysunku Hansa Caspara Langa z 1609 r. pokazany jest Saturn symbolizujący *Czas* w towarzystwie jeźdźców



II.6.6.



II.6.6. /1



II.6.6. /2



II.6.6. /3



II.6.7.



II.6.7. /1

prowadzących czarne i białe konie utożsamiane jako personifikacje *Dobra* i *Zła*. Jednak o wielości znaczeń tego wyjątkowego dzieła Sprangera świadczyć mogą także inne, dopuszczalne interpretacje. Jedna z nich dopatruje się – w tym ewidentnie niedokończonym dziele – emulacji ryciny Albrechta Dürera *Rycerz, Śmierć i Diabeł* z 1513 r. (il. II.6.6. /2). Prace genialnego norymberczyka cieszyły się w latach 1570-1630 tak dużym zainteresowaniem, iż dziś gotowi jesteśmy określić tę fascynację wręcz mianem *Dürer-Renaissance*, a dzieło Sprangera fragmentarycznym studium służącym doskonaleniu pracy nad Dürerowskim tematem i ćwiczeniem z zakresu relacji pomiędzy poszczególnymi bohaterami kompozycji. Ta podjęta przez Sprangera próba „unowocześnienia“ Dürera, chęć nadania nowej, „pogańskiej“ formy dla bogatej w konotacje i treść ryciny ma wszelkie znamiona potrzebne do tego, aby określić ją mianem wybitnej. Stylistyka rysunku Sprangera bliska jest jego dziełom z ok. 1600 r. (il. II.6.6. /3) i takie datowanie wydaje się najbardziej prawdopodobne. /PO

II.6.6. /1 *Bartholomäus Spranger*, Saturn i Filyra, 1597, rysunek, Brunszwik, *Graphische Sammlung Herzog Anton Ulrich-Museum*; fot. wg Luckhardt – Ševčík 1998, il. 27 na s. 36.
II.6.6. /2 *Albrecht Dürer*, Rycerz, Śmierć i Diabeł, 1513, miedzioryt; fot. ze zbiorów autora.
II.6.6. /3 *Jan Muller wg Bartholomäusa Sprangera*, Amor i Psyche, ok. 1600, miedzioryt; fot. wg Prag um 1600 Essen 1988, nr kat. 316, il. na s. 423.

II.6.7.

Artemida (Diana) z Efezu

Bartholomäus Spranger, 1600-1611
Piórko, sepia, lawowania różową i zielonkawą akwarelą, ślady podkładu ołówkowego; papier żeberkowany, podklejony na całej powierzchni, 223 × 138 mm. Napis u dołu, po lewej, wtórnie ołówkiem: *Spranger*.
Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki, nr d. inw. 8403. Z kolekcji ks. H. Lubomirskiego w Przeworsku, podarowanej w 1823 r. do Muzeum Książąt Lubomirskich, oddziału Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie; po 1947 r. we Wrocławiu.
Dobrzyniecki – Kozak – Oszczanowski, s. 30, nr kat. 25, il.

Wśród znajdujących się dziś we Wrocławiu rysunków wiązanych ze szkołą rudolfińską zwraca uwagę studium Bartholomäusa Sprangera przedstawiające *Dianę z Efezu*. Tym mianem Rzymianie określali grecką boginię Artemidę, której słynna świątynia znajdowała się w Efezie. Studium smukłej niewiasty artysta wystylizował, zgodnie z licznymi zachowanymi antycznymi rzeźbami, na kobietę z wieloma biustami i w tzw. *corona muralis* na głó-

wie. Gdyby nie fakt, iż Spranger ze swoją idealizującą koncepcją *uyt den gheest* (czyli – jak to zdefiniował Karl van Mander – szkicowania postaci wyłącznie z własnej wyobraźni i odrzucenia możliwości wykonywania rysunku na podstawie wzorców antycznych, czy też renesansowych) nie mógł się zdobyć na stworzenie imitacji, to można by przypuszczać, iż inspiracją dla niego była fontanna z rzeźbą Diany z ogrodów słynnej Villa d'Este pod Rzymem, którą malarz podziwiał podczas swojego młodzieńczego pobytu w Wiecznym Mieście (1566-1575). Czytelna geometryzacja kształtów, typowy ołówkowy podrys i oszczędne, aczkolwiek wielce sugestywne lawowanie – wszystko to sprawia, że gotowi jesteśmy datować ten rysunek na ostatni okres twórczości artysty (speriodyzowanym przez Konrada Oberhubera), tj. w czasach przypadających na lata 1600-1611. W przeszłości we Wrocławiu znajdowało się kilka dzieł uchodzących wówczas za prace Sprangera. Najbardziej wiarygodnym przekazem archiwalnym na ten temat jest informacja głosząca, iż w 1612 r. Bartholomäus Strobel Mł. za sprawą zapisu testamentowego swojego ojca, także wrocławskiego malarza, wszedł w posiadanie dzieła Sprangera zatytułowanego *Kazanie św. Jana Chrzciciela w puszczy*. W 1679 r. właścicielem kreacji malarskiej antwerpczyka był także wrocławski magnat Friedrich Maximilian von Rethel (*Ein frawen bild, die Danae uber welche Jupiter den goldenen regen* [nieczytelne], *zierley auf Kupfer gemahlet. Bartholomaeus Spranger fecit.*). Już znacznie bardziej krytycznie podchodzimy do sprangerowskiej atrybucji zgłoszonej w przypadku obrazu olejnego na blasze miedzianej z przedstawieniem *Zmartwychwstania Chrystusa*, który to do 1945 r. znajdował się we wrocławskim *Schloßmuseum*. Wcześniej (tj. w latach 1830-1906) obraz ten przechowywany był w galerii muzeum berlińskiego, następnie zaś przeniesiony został do zamku wrocławskiego (il. II.6.7. /1). /PO

II.6.7. /1 *Anonimowy malarz niderlandzki wykształcony w Italii*, Zmartwychwstanie Chrystusa, ok. 1580, olej, płótno(?), do 1945 r. w zbiorach wrocławskiego *Schloßmuseum*; fot. wg zdjęcia z archiwum autora.

II.6.8.

Pejzaż z wodną kaskadą

Pieter Stevens – przypisywany, 1594(?)
Piórko, bistr, lawowania czerwona, niebieską i zieloną akwarelą; papier podklejony na całej powierzchni, 177 × 302 mm. Napis u dołu pośrodku: 94
Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki, nr d. inw. 8685. Z kolekcji ks. H. Lubomirskiego w Przeworsku, podarowanej w 1823 r. do Muzeum Książąt Lubomirskich, oddziału Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie;

po 1947 r. we Wrocławiu.
Kozak 1998, s. 118-119, nr kat. 43, il.;
Dobrzyniecki – Kozak – Oszczanowski 2005,
s. 18, 31, nr kat. 32, il.

We wrocławskich zbiorach ossolińskich posiadamy dość reprezentatywną grupę nowożytnych rysunków pejzażowych, wśród których wyróżniają się kolorowane akwarelą szkice przypisywane Pieterowi Stevensowi, flamandczykowi pozostającym od 1594 r. w służbie cesarza Rudolfa II. Prace Stevensa wyrastają z niderlandzkiej tradycji pejzażu, świadczą o zainteresowaniu artysty efektami światła i atmosfery. Kolorystycznie ograniczone są właściwie do zróżnicowanych w nasyceniu brązów sepii, niebieskiej akwareli i białego gwaszu. Mogły być one inspirowane rysunkami Jana Brueghla St., który w 1604 r. przebywał w Pradze i w swoich rysunkach stosował podobną kolorystykę. Powyższa atrybucja omawianych rysunków Stevensowi mimo pewnych wątpliwości wynikających z dostatecznej różnicy pomiędzy dziełami tego niejednorodnego zespołu (stąd też wcześniej łączonych z twórczością Cocka, J. Brueghla St. i Brilla) podtrzymana została przez An Zwollo, która dla niektórych z nich wskazała analogie i repliki (fotografie w Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie w Hadze). W prezentowanym, przypisywanym Stevensowi dziele z 1594 r., które posiada w kolekcji Ossolińskiej dopełnienie w jeszcze jednym rysunku – *Pejzaż z miastem w dolinie* (il. II.6.8. /1), artysta ukazał fantastyczne pejzaże „zbudowane” z ruin, kamiennych mostów, wodnych kaskad i budowli nawiązujących swym charakterem do architektury Rzymu. Dawni właściciele wrocławskich kolekcji malarstwa nowożytnego z upodobaniem kolekcjonowali tego typu malarstwo. O ile jednak nie mogli się poszczycić posiadaniem dzieł samego Stevensa, to mieli sporo prac uznawanych przez nich jako dzieła innego pejzażysty rudolfińskiego – Roelandta Savery’ego (ok. 1576-1639) z flamandzkiego Kortrijk. Przekonani o tym byli – w 1726 r. Johann Georg Pauli (*Orpheus von Savery*) oraz Christoph von Prosskau (*eine Landschaft von R. Savery*), w 1733 r. Karl von Berg und Herrendorff (*eine Landschaft von Rolandt Savery*), a w 1760 r. – graf von Hatzfeldt (*von Roland Savery ein Landschaft*). Dziś we wrocławskim Muzeum Narodowym można podziwiać obraz olejny na płótnie, który wcześniej należał do Karla Daniela Friedricha Bacha i uznawany był albo za dzieło *Thomasa Brueghla*, albo za kreację Savery’ego. Malowidło to od ok. 1810 r. znajdowało się w *Kunst- und Antiken Kabinett der königl. Universität*, zaś od 1853 r. we wrocławskiej siedzibie Stanów Śląskich (*Ständehaus*). W 1879 r. przejęte zostało przez Schlesisches Museum der bildenden Künste, następnie w 1946 r. przez polskie placówki muzealne (najpierw w Warszawie, później we Wrocławiu). Dziś w tym przedstawieniu *Arki Noego* (il. II.6.8. /2) widzimy co najwyżej pracę naśladowcy Savery’ego, którym może być albo Pieter Guesche, albo monogramista SN

(gdańszczanin Samuel Niedenthal?); obraz datujemy na lata 1630/1650. Po innym dziele uchodzącym za pracę Stevensa z kolekcji Bacha, które w 1829 r. zostało zakupione przez państwo i włączone do zbiorów *Schlesische Gesellschaft für Vaterländische Kultur*, następnie zaś przejęte przez tutejsze *Museum der bildenden Künste*, ślad niestety zaginął. W XIX w. określane było jako *Landschaft von Roelandt Savery. Auf H[oltz]*. /PO

II.6.8. /1 *Pieter Stevens – przypisywany, Pejzaż z miastem w dolinie, rysunek, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki, nr d. inw. 8686; fot. wg Dobrzyniecki – Kozak – Oszczanowski 2005, il. 31.*
II.6.8. /2 *Pieter Guesche albo monogramista SN (gdańszczanin Samuel Niedenthal?) – naśladowca Roelandta Savery’ego, Arka Noego, lata 1630/1650, olej, płótno, Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. VIII-2310; fot. wg Steinborn 1973, il. 19.*

II.6.9. Wzór ornamentu – groteska

Hans Vredeman de Vries, 1565
Piórko, bistr na podkładzie ołówkowym, podmalowania niebieska akwarelą; papier podklejony na całej powierzchni, 215 × 158 mm. Sygnatura u dołu, pośrodku, w kartuszu: *de / Hans Vries*; data pośrodku, przy prawej krawędzi: 1565. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki, nr d. inw. 8454. Z kolekcji ks. H. Lubomirskiego w Przeworsku, podarowanej w 1823 r. do Muzeum Książąt Lubomirskich, oddziału Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie; po 1947 r. we Wrocławiu. Oberhuber 1967-1968, nr kat. 144; Irmscher 1986, nr kat. 6; Kozak 1998, s. 170-171, nr kat. 69, il.; *New Hollstein – The van Doetecum family* 1998, nr kat. 446-462; *Hans Vredeman de Vries* 2002, s. 248, nr kat. 81, il. na s. 82; Dobrzyniecki – Kozak – Oszczanowski 2005, s. 18, 32, nr kat. 37, il.

Obserwowana ok. 1600 r. powszechna fascynacja projektami Hansa Vredemana de Vries daje o sobie również znać na Śląsku (Oszczanowski 2005C). Chętnie czerpano z jego projektów zamieszczonych w licznych wzornikach wydawanych w Antwerpii – sięgali po nie tutejsi architekci, malarze, rzeźbiarze, a nawet rzemieślnicy. Artysta ten w trakcie swojego długiego życia przez dwa lata (1597-1598) był także rezydentem dworu praskiego. Dziś we Wrocławiu jedynym oryginalnym dziełem tego wszechstronnego artysty jest prezentowany rysunek, będący wzorem groteskowego ornamentu. Jest to sygnowana i datowana na 1565 r. realizacja, która posłużyła za rysunek przygotowawczy (stąd lustrzane odbicie kompozycji) do miedziorytu braci Van Doetecum zamieszczonego w dziele de Vriesa pt. *Grottesco in Diversche Manieren*, a wydanego w Antwerpii



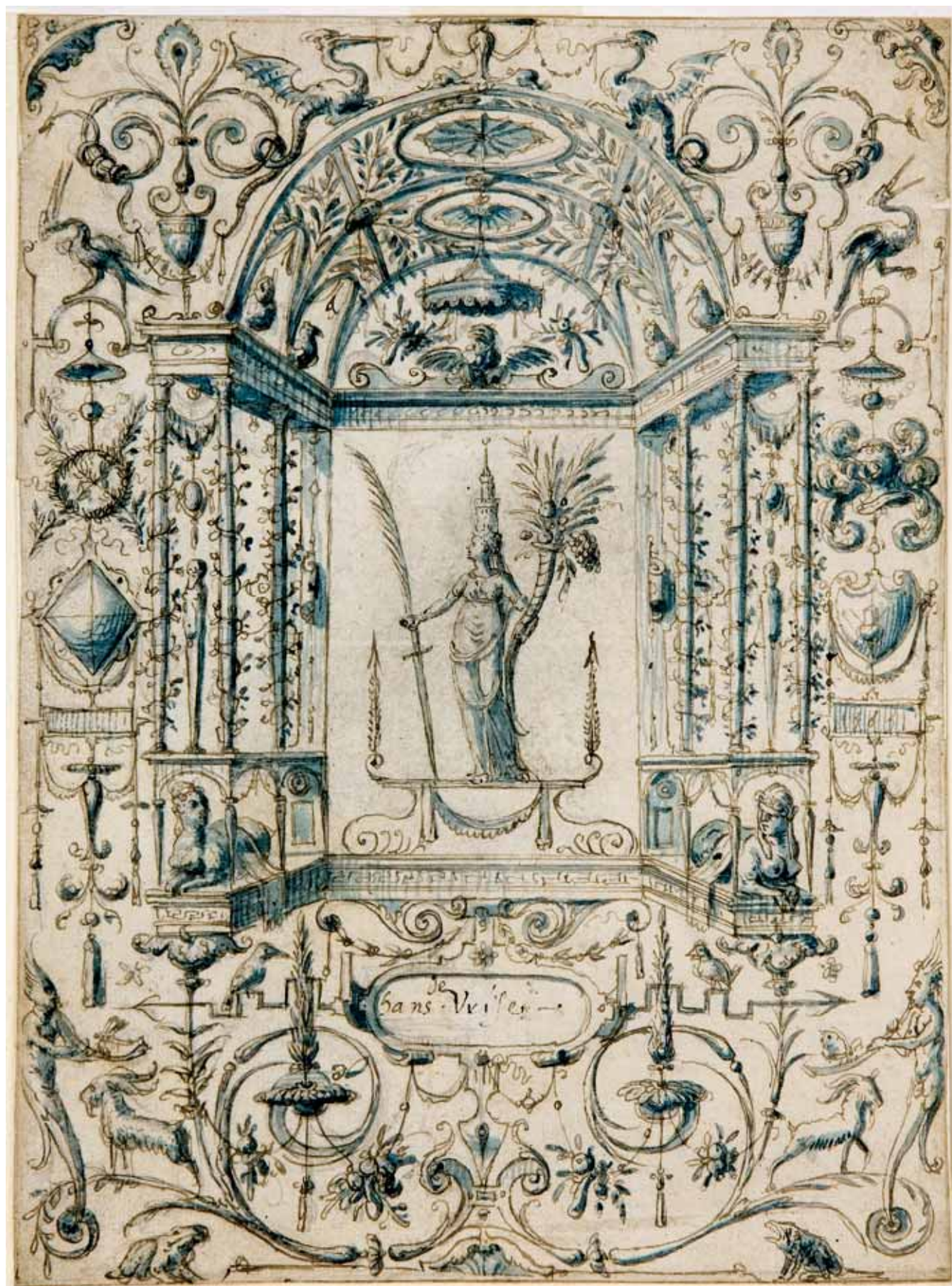
II.6.8.



II.6.8. /1



II.6.8. /2



II.6.9.

u Gerarda de Jode (1565-1570). Drugi z rysunków Ossolińskich wiązanych niegdyś z de Vriesem (il. II.6.9. /1), przedstawiający perspektywiczne wnętrze z kolumnami tokańskimi (tzw. *Säulenhalle*), zasługuje tylko na miano kopii jego kompozycji z drukowanego wzornika *Scenographiae sive Perspectivae*, wydanego w 1560 r. w Antwerpii u Hieronima Cocka. Znacznie większą wartość i znamiona oryginalności posiada rysunek (przygotowczy?) z tym samym przedstawieniem, przechowywany w Albertinie (nr inw. 7882) (il. II.6.9. /2). Ciekawostką może pozostać fakt, iż w zbiorach wrocławskich (Muzeum Narodowe) znajduje się obraz olejny z ok. 1660 r. – jeden z czterech wchodzących w skład cyklu *Historii Syna Marnotrawnego* będący przedstawieniem *Syna Marnotrawnego wśród kurtyzan* i jednocześnie jedną z *Alegorii Pór Roku – Lata* (il. II.6.9. /3). Jego autorem był wykształcony w Antwerpii malarz niemiecki Stephan Kesler (1622-1700). Malowidło to znajdowało się pierwotnie w kolekcji śląskich hrabiów von Hochberg na zamku Książ, a następnie trafiło do zbiorów *Museum der bildenden Künste* we Wrocławiu. W dziele tym widać bardzo wyraźnie tzw. „długie trwanie” wzorców Vredemana de Vries i popularności jego wizji architektury typu pałacowego – jako wzorzec dla architektonicznego tła wykorzystano bowiem wspomnianą powyżej rycinę z Vredemanowskiej *Scenographiae sive Perspectivae*. /PO

II.6.9. /1 Anonimowy artysta z ok. 1600 r. – naśladowca Hanasa Vredemana de Vries, Studium perspektywiczne wnętrza z tokańskimi kolumnami, rysunek, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki, nr d. inw. 8298; fot. wg Dobrzyński – Kozak – Oszczanowski 2005, il. 38.

II.6.9. /2 Hans Vredeman de Vries, Studium perspektywiczne wnętrza z tokańskimi kolumnami, wzór dla ryciny zamieszczonej w: *Scenographiae sive Perspectivae, Antwerpia 1560 r.*, rysunek, Wiedeń, Albertina, nr inw. 7882; fot. wg Hans Vredeman de Vries 2002, nr kat. 29a, il. na s. 205.

II.6.9. /3 Stephan Kesler, Syn Marnotrawny wśród kurtyzan (Alegoria Pory Roku – Lato) z cyklu *Historia Syna Marnotrawnego*, ok. 1660, olej, płótno, Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. VIII-452; fot. wg Steinborn 1981, il. 2.

II.6.10.

Kobieca postać alegoryczna

Nieznany rysownik z kręgu Bartholomäusa Sprangera, po 1600

Rysunek piórką w tonacji brązowej, pędzlem brązem i bielą (biel szczerbiała), na zbrązowiałym papierze, 148 × 106 mm

Opawa, Śląskie zemske muzeum, nr inw. U 501 A Niepublikowany



II.6.9. /1



II.6.9. /2



II.6.9. /3

Do sztuki śląskich rysowników ok. 1600 r. wyraźnie przenikały wpływy dzieł znakomitego mistrza okresu rudolfinckiego Bartholomäusa Sprangera. Autor rysunku z pewnością wzorował się na nich, ale poniekąd przeciętność wykonania i niezręczność w oddaniu pewnych partii (ręka i inne) świadczą, że pochodzi z pracowni. Rysownik pracował szeroko zaciętym piórem, co rysunkowi dodało pewnej miękkości, ale pozbawiło lekkości tak pożądanej w rysunkach ok. 1600 r. Z drugiej strony sposób wykonania wskazuje na północne pochodzenie; na przykład rysownicy z kręgu drezdeńskiego, wśród których wielu działało na Śląsku, często mieli inklinację do bardziej naturalnego wyrazu. Bardziej interesująca od poziomu rysunku wydaje się być ikonografia, która jednak jest trudna do interpretacji. Rysunek jest nieukończony, szkicowy i brak na nim niektórych identyfikacyjnych atrybutów, stąd bez ich kontekstu rozwiązanie symboliki jest trudne. Typ figuracji i kompozycja jest wolnym nawiązaniem do obrazu Sprangera *Tryumf Mądrości* (i ryciny o tym samym temacie). Zamiast Ateny w obszernej zbroi widzimy akt kobiety, której noga spoczywa tu na zwierzęciu, zamiast – jak we wzorze – na ujarzmionej personifikacji *Ignorantii*. W rękach najprawdopodobniej trzyma kopię owego pierwowzoru, chociaż rozwiana draperia za jej ramionami raczej sugeruje kształt proporca. Zwierzę pod nogą to smok lub ryba, co w połączeniu z figurą nagiej kobiety z kopią jest zupełnie niezwykle. Można ją sobie wyobrazić w towarzystwie innych postaci z antycznej mitologii, na przykład na ścianach jakiegoś wnętrza. /AV

II.6.11.

Atena (Bellona?)

Hans von Aachen – krąg, ok. 1620

Olej, deska, 48,5 × 40,5 cm (z ramą: 77 × 70 cm)

Brzeg, Muzeum Piastów Śląskich,

nr inw. MPŚl.-S-329 (obraz z XVIII-wiecznej kolekcji Maltzanów w Miliczu, zakupiony w salonie DESY we Wrocławiu w 1971 r.).

Oszczanowski 2005B, s. 11-12, il. 3.

Obraz niedawno skojarzony został ze szkołą malarstwa rudolfinckiego. Do tej pory uznawany był za



II.6.10.



II.6.11.



II.6.11. /1

dzieło autorstwa bliżej nieznanego Johanna Georga Ernsta. Jednak podobieństwo fizjonomii pomiędzy brzeską Ateną a bohaterkami malowideł Hansa von Aachen (np. *Atena, Wenus i Junoną* z 1593 r. w Museum of Fine Arts w Bostonie czy też *Trzema Gracjami* z ok. 1604 w Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunzswiku lub Nationales Kunstmuseum w Bukareszcie) (il. II.6.11. /1 i II.6.11. /2) wydaje się zauważalne. Ten sam typ oprawy oczu, wydatnych ust czy też kształt twarzy sugerują, aby dzieło uznać za pracę kręgu tego właśnie artysty. Brzeskie popiersie *Ateny*, lub – co mniej prawdopodobne, bo rzadziej uwiecznianej – *Bellony*, to udana demonstracja tych wszystkich cech, jakie wyróżniają kreacje nadwornego malarza cesarza Rudolfa II. Wątpliwości budzą jedynie szczególna miękkość i delikatność modelunku, które mogą sugerować także autorstwo reprezentanta szkoły flamandzkiej z ok. 1620 r., który uległ urokowi kreacji malarza dworu praskiego. Istotne dla tej powyższej atrybucji wydaje się być także samo pochodzenie obrazu. Na Śląsku kolekcja malarstwa i zbiory graficzne rodziny von Maltzan w Miliczu były w przeszłości jednymi z najwartościowszych. Jej początki sięgają jeszcze XVII w., kiedy to podwaliny pod wyjątkową jakość tej kolekcji kładł Joachim IV von Maltzan (1593-1654). Dziś pojedyncze eksponaty tej kolekcji zachowały się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu (np. portret Janusza Radziwiłła z 1632 r. uznawany za dzieło albo Wybranda de Geesta, albo Davida Bailly). To w kolekcji Maltzanów oraz równie wartościowej grafiki Yorcka von Wartenburg w Oleśnicy Małej znajdowały się m.in. cenne średniowieczne drzeworyty pochodzące z cesarskich zbiorów Rudolfa II w Pradze. Po śmierci władcy trafiły one do kolekcji Wittelsbachów w Monachium, a następnie w 1632 r. przeszły na własność książąt Saksonii. Z czasem pojawiły się na rynku antykwarycznym i zostały zakupione przez śląskich koneserów dawnej sztuki. /PO

II.6.11. /1 *Hans von Aachen, Atena, Wenus i Junona, 1593, olej, płótno, Boston, Museum of Fine Arts; fot. wg Jacoby 2000, il. kol. 4.*

II.6.11. /2 *Hans von Aachen, Trzy Gracje, ok. 1604, olej, płótno, Brunzswik, Herzog Anton Ulrich-Museum; fot. wg Jacoby 2000, il. kol. 27.*

II.6.12.A-B.

Odpoczynek św. Rodziny podczas ucieczki do Egiptu oraz Studium drzew ze sceną kuszenia Chrystusa; verso: Szkic pejzażowy z koszami rybackimi oraz Podupadła chata

Bartolomäus Schröder lub anonimowy naśladowca Paulusa van Vianen, 1657
Szkic piórem i tuszem, lawowanie w tonie szarym, sygnatura sangwiną, papier zeberkowany, 177 × 281 mm. Sygnatura na verso u góry:
Bartolomeus Schröder Maller gesel geschen im Anno

1657 (wg Schultz 1887).

Warszawa, Muzeum Narodowe,
nr inw. Rys. Ob. d. 735; dawniej w albumie
Dessins Originaux w Breslauer Stadtbibliothek,
od 1946 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie
Schultz 1887, szp. 144; Górszi 1982, s. 30,
nr kat. 64, il. 70, 71; DaCosta Kaufmann 1988,
s. 559; Benesz 2005, s. 188, przyp. 39.

Na rysunku przedstawione zostały cztery kompozycje. Na recto są to: *Odpoczynek Świętej Rodziny w czasie ucieczki do Egiptu* oraz *Kuszenie Chrystusa*. W obu wypadkach rzuca się w oczy szczególne zainteresowanie autora przyrodą. W pierwszej ze scen Józef i Maria z Dzieciątkiem zatrzymali się pod grupą drzew, które dominują nad nimi i nad pejzażem rozciągającym się po prawej stronie, stając się najważniejszym elementem kompozycji. Druga scena, choć przedstawia kuszenie Chrystusa, jest właściwie studium potężnych drzew i ich dziwnie spletanych korzeni. Postacie diabła i Chrystusa są tu drugorzędnym dodatkiem, a temat jest najwyraźniej pretekstem do ukazania bujnej roślinności. Również szkice na verso to dowód zainteresowania artysty przyrodą. Znaczną część karty zajmuje studium pni częściowo uschłych drzew, ze znajdującymi się pomiędzy nimi wcięciami; obok naszkicowano zrujnowaną chatę. Kwestia autorstwa rysunku nie jest ostatecznie rozstrzygnięta. W ostatniej ćwierci XIX w., w słabo czytelnej sygnaturze na verso, Alwin Schultz dopatrzył się nazwiska Bartholomäusa Schrödera. T. Górszi zwróciła uwagę na podobieństwo stylowe do prac Paulusa van Vianen z późnego okresu jego twórczości. Jednak widoczna obok sygnatury data 1657 wskazuje na to, że dzieło powstało 44 lata po śmierci van Vianena, zmarłego w 1613 r. Biorąc to pod uwagę, T. DaCosta Kaufmann uznał warszawski rysunek za późniejszą kopię według van Vianena, wskazując jednocześnie, że tej samej ręce przypisać można kilka innych rysunków. /PB



II.6.11. /1



II.6.12.A. (recto)



II.6.12.B. (verso)



BAROKOWY SPLENDOR KLASZTORÓW I PAŁACÓW

Andrzej Koziel

Nie ulega wątpliwości, iż jednym z najważniejszych źródeł rozkwitu sztuki baroku na Śląsku w latach 1650-1740 były kulturowe związki z sąsiednimi Czechami. Choć nowożytna kultura na Śląsku miała zdecydowanie międzynarodowy charakter, a tworzący ją artyści pochodzili lub kształcili się w ośrodkach rozrzuconych na terenie niemalże całej ówczesnej Europy, to jednak na tej mapie Czechy ze stolicą w Pradze odgrywały szczególną rolę. To właśnie przez Czechy najczęściej docierały na Śląsk artystyczne nowinki o włoskiej proweniencji, z Czech przybywali na Śląsk najbardziej progresywni twórcy, a w pracowniach praskich mistrzów kształcili się najlepsi śląscy adepci sztuki. Znakomite dzieła sztuki baroku w Czechach stanowiły dla twórców działających na Śląsku estetyczny i artystyczny wzorzec, czemu niejednokrotnie dawali oni wyraz w swej własnej twórczości.

Mimo iż obecność czeskiego komponentu w sztuce baroku na Śląsku była dostrzegana już przez pierwszych badaczy tej epoki, to jednak właściwą ocenę rangi tego zjawiska utrudniało nagminne wówczas interpretowanie sztuki w kategoriach rasowych i narodowych. Często prowadziło to niemieckich badaczy do marginalizowania znaczenia czeskich inspiracji, które były uznawane jedynie za swego rodzaju „materiał”, z którego miała powstać specyficznie śląska forma artystyczna. Niestety, podobne nacjonalistyczne podejście cechowało także prace polskich badaczy pisane po 1945 r., a jego sztandarowym wyrazem stało się opracowanie Mariana Morelowskiego *Rozkwit baroku na Śląsku 1650-1750* (1952). Paradoksalnie, dokonana w nim programowa „polonizacja” śląskiej sztuki baroku doprowadziła do publikacji prac o wielu etnicznie czeskich artystach działających na Śląsku, którzy byli uznawani za Polaków.

Systematyczne polskie badania nad artystycznymi związkami Śląska i Czech w epoce baroku rozpoczęły się dopiero w 2 poł. lat 60. XX w. za sprawą postępującej akceptacji niemieckojęzycznej kultury baroku na Śląsku na gruncie polskiej kultury narodowej. Bez wątpienia wzorem dla tego nowego „habsburskiego” modelu polskich badań stały się prace czeskich historyków sztuki, będące pokłosiem procesu rehabilitacji pobiałogórskiej kultury baroku w ówczesnej Czechosłowacji. Choć czeskie badania ograniczały się jedynie do terenów Czech i Moraw oraz tzw. austriackiej części Śląska, a pomijały zarówno tzw. pruski Śląsk, jak i dawne hrabstwo kłodzkie, to jednak objęły twórczość wielu czeskich artystów, którzy działali na terenie całego Śląska. Co więcej, czescy badacze w pełni docenili znaczenie twórczości również tych śląskich artystów, którzy byli aktywni także na terenach Czech i Moraw.

Pierwszym świadectwem nowego myślenia o sztuce baroku na Śląsku w polskiej literaturze stała się znakomita praca zbiorowa *Sztuka Wrocławia* (1967), a w kolejnych latach kompleksowych badań doczekały się „czeskie” wpływy w rzeźbie i architekturze baroku na Śląsku oraz takie enklawy „czeskiej” sztuki, jak opactwa Benedyktynów w Legnickim Polu i Cystersów w Krzeszowie. Badania te dodatkowo zdynamizowała nowa sytuacja społeczno-polityczna, jaka po 1989 r. powstała w Polsce i w Republice Czeskiej. Zniesienie politycznych barier oraz dowartościowanie wielokulturowego charakteru Śląsku zaowocowało nową falą publikacji, w których polscy, czescy i niemieccy badacze już nie tylko podejmowali temat artystycznych relacji pomiędzy Śląskiem a Czechami oraz problematykę sztuki dawnego hrabstwa kłodzkiego w jego historycznej, czeskiej przestrzeni kulturowej, lecz także coraz śmielej pisali o kulturze baroku na Śląsku w jego dawnych granicach w obrębie Królestwa Czeskiego.

Ścisłe kulturowe związki pomiędzy Śląskiem i Czechami w epoce baroku niewątpliwie były pochodną ówczesnej polityczno-społecznej sytuacji obu krajów. Zgodnie



z postanowieniami pokoju westfalskiego (1648) Śląsk pozostał w granicach monarchii habsburskiej i razem z Czechami i Morawami dalej współtworzył Królestwo Czeskie. Choć Śląsk uniknął aż tak brutalnych represji, jakie spotkały Czechy po klęsce pod Białą Górą (1620), to jednak także stał się terenem intensywnej rekatalizacji i konfiskat majątków antyhabsburskiej szlachty protestanckiego wyznania, a autonomia całej prowincji oraz miasta Wrocławia została wydatnie ograniczona. W rezultacie w obu krajach wprowadzony został podobny ustrój polityczny, a kluczową rolę zaczęła odgrywać osadzana na poprotestanckich majątkach nowa szlachta o kosmopolitycznym charakterze, z której to wywodzili się cesarscy urzędnicy i wojskowi. W obu krajach także dominującą pozycję uzyskał popierany przez Habsburgów Kościół katolicki, który w Czechach stał się jedyną legalną instytucją wyznaniową, natomiast na Śląsku skutecznie walczył z wpływami liczniejszych protestantów, którzy zachowali ograniczoną swobodę wyznania. Co ważne, zarówno dla prohabsburskiej szlachty, jak i dla kościelnej hierarchii i zakonnych zgromadzeń to właśnie sztuka stała się środkiem legitymacji nowej pozycji społecznej oraz narzędziem w walce o realizację politycznych i religijnych celów.

Choć to Wiedeń był kulturową stolicą dla całej monarchii habsburskiej, w tym także dla Czech i Śląska, i to tam na bazie włoskich wzorców wypracowany został model ponadnarodowej kultury baroku, który stał się czynnikiem unifikującym zróżnicowane etnicznie, wyznaniowo i kulturowo tereny monarchii, to jednak bezpośrednim kulturowym zapleczem Śląska były sąsiednie Czechy ze stolicą w Pradze. Oczywiście, Praga z racji swego centralnego położenia pełniła rolę wielkiego pośrednika w przekazywaniu wiedeńskich wzorów i rozwiązań na położony na peryferiach habsburskiego władztwa Śląsk. Stolica Królestwa Czeskiego była jednak także drugim co do znaczenia politycznym i kulturowym centrum habsburskiej monarchii, gdzie dochodziło do recepcji także impulsów płynących bezpośrednio z Włoch oraz innych europejskich centrów kulturowych. Stąd też oryginalna barokowa kultura Pragi i Czech stała się dla Śląska swego rodzaju artystyczną alternatywą wobec dworskiej kultury cesarskiego Wiednia i zarazem swoistym wzorcem lokalnej kultury, która była otwarta na inspiracje płynące z różnych źródeł.

Artystyczne relacje pomiędzy Śląskiem i Czechami w epoce baroku były na tyle bogate i różnorodne, iż nie sposób ich scharakteryzować odwołując się jedynie do kategorii stylistycznych czy też narodowych. O ile bowiem w epoce Luksemburgów oraz za czasów panowania cesarza Rudolfa II śląsko-czeskie związki artystyczne wpisywały się w klasyczny model relacji pomiędzy artystycznym centrum na cesarskim dworze w Pradze a śląską prowincją, o tyle w epoce baroku mamy już do czynienia z sytuacją „totalnej” wymiany kulturowej pomiędzy dwoma sąsiednimi krajami, które należały do jednego regionu artystycznego, jakim była wówczas habsburska monarchia ze stolicą w Wiedniu. To właśnie w tym czasie wzajemne relacje pomiędzy Śląskiem i Czechami uzyskały zdecydowanie wielopłaszczyznowy charakter: od wspólnej tematyki religijnych przedstawień, poprzez wzajemną wymianę artystów i różnego rodzaju dzieł sztuki aż po wspólnotę artystycznych idei i rzemieślniczych wzorców. Co więcej, była to wymiana artystyczna, która objęła niemalże wszystkie dziedziny działalności artystycznej: od architektury sakralnej i świeckiej, poprzez kamienną i drewnianą rzeźbę oraz wszystkie rodzaje malarstwa, aż po grafikę i szkło artystyczne. Zdecydowanemu rozszerzeniu uległa także dotychczasowa geografia artystycznych kontaktów: obok tradycyjnego centrum w Pradze pojawiły się także lokalne ośrodki artystyczne przy śląsko-czeskiej granicy, jak Hradec Králové, Kłodzko, Broumov, Kuks czy Vrchlabí, które stały się motorem przygranicznej wymiany

kulturowej. Choć to Czechy były stroną przeważającą i to właśnie stąd najczęściej płynął na Śląsk strumień artystów, dzieł sztuki i artystycznych idei, to jednak nie były to relacje wyłącznie jednostronne. Śląscy artyści oraz wypracowane na Śląsku artystyczne koncepcje i wzory także docierały do Czech i w istotnym stopniu przyczyniły się do rozkwitu sztuki barokowej na tym terenie, zwłaszcza w dziedzinie barokowego malarstwa.

I. WSPÓLNE „NIEBO” ŚLĄSKA I CZECH

Jednym z fundamentów, na których budowała się kulturowa tożsamość krajów należących do habsburskiej monarchii, była religijna kultura Kościoła katolickiego. Jej uniwersalny charakter sprawiał, iż na terenie całej monarchii artyści wznosili barokowe kościoły i klasztory, które służyły tym samym religijnym celom, tworzyli kościelne sprzęty, które używane były do tej samej liturgii oraz ukazywali religijne tematy, które miały te same biblijne, apokryficzne lub dewocyjne źródła. W przypadku Śląska i Czech związki te sięgały jednak znacznie głębiej niż tylko ta uniwersalna warstwa katolickiej kultury religijnej. Obejmowały one bowiem także to, co decydowało o lokalnej religijnej tożsamości zarówno czeskich, jak i śląskich katolików, mianowicie wspólny panteon lokalnych świętych i błogosławionych oraz świat cudownych wizerunków. Wizualnym przejawem tego wspólnego „nieba” Śląska i Czech stała się wspólna dla obu krajów ikonografia hagiograficzna i kultowa.

Spośród świętych patronów czeskich ziem bez wątpienia najczęściej na Śląsku przedstawiany był św. Jan Nepomucen. Pierwsze ołtarzowe wizerunki tego świętego powstawały na tym terenie już w końcu XVII w., czego świadectwem jest fundacja wrocławskiego biskupa Franciszka Ludwika von Pfalz-Neuburg z 1696 r. w kolegiacie w Otmuchowie (il. 1). Prawdziwy rozkwit ikonografii św. Jana Nepomucena nastąpił na Śląsku jednak dopiero po jego beatyfikacji w 1721 r. oraz kanonizacji 8 lat później, którą we Wrocławiu uświetniła monumentalna dekoracja okazjonalna wystawiona przed wrocławską katedrą. Już w 1723 r. przy kościele Św. Macieja we Wrocławiu ustawiona została rzeźba św. Jana Nepomucena z krucyfiksem, która była jednym z kilku setek pomników świętego, jakie w tym czasie stanęły przy mostach oraz na placach śląskich miast i wsi. Dynamiczny wzrost ilości śląskich fundacji przedstawień św. Jana Nepomucena w 2 i 3 ćw. XVIII w. połączony był z recepcją różnego rodzaju scen z jego bogatej ikonografii: od najbardziej popularnych wizerunków stojącego lub klęczącego świętego z krucyfiksem, poprzez przedstawienia scen rozdawania jałmużny oraz wyłowienia ciała świętego z wód Wełtawy, aż po wyobrażenia jego najważniejszego atrybutu – języka.

Ogromna popularność ikonografii św. Jana Nepomucena na Śląsku w XVIII w. daleko przewyższyła obecność przedstawień innych świętych patronów czeskich. W śląskich świątyniach fundowane były jednak także wizerunki św. Waclawa, zarówno w stojącej pozie z chorągwią, jak i w szczególnie popularnej scenie męczeńskiej śmierci, czego przykładem jest obraz Felixa Antona Schefflera w Mauzoleum Piastów w Krzeszowie (1741). Przedstawieniom św. Waclawa niekiedy towarzyszyły także wizerunki jego babki i wychowawczyni – św. Ludmiły. Fundowane były także przedstawienia św. Wojciecha, i to już nie jako patrona archidiecezji gnieźnieńskiej, lecz jako patrona břevnovsko-broumovskich benedyktynów. Tak właśnie św. Wojciech został ukazany we wnętrzu kościoła klasztorne- go Benedyktynów w Legnickim Polu: w scenie Cudu na Zielonej Górze oraz w scenie



1. Johann Claessens, Św. Jan Nepomucen, 1696, olej, płótno, Otmuchów, kościół parafialny pw. św. Mikołaja i św. Franciszka Ksawerego.



2. *Johann Frans de Backer, Odnalezienie ciała księcia Henryka Pobożnego, 1730, olej, płótno, Legnickie Pole, kościół pobenedyktynski pw. św. Jadwigi.*

Założenia opactwa w Břevnovie razem z księciem Bolesławem. Przedstawieniom tym towarzyszyły rzeźbione wizerunki także innych lokalnych świętych związanych z czeskimi benedyktynami: św. Prokopa oraz św. Günthera.

Choć w kościele Benedyktynów w Legnickim Polu na ołtarzu Św. Małgorzaty obok rzeźby św. Ludmiły ustawiona została figura ukazująca św. Agnieszkę Czeską, to jednak na Śląsku o wiele większą popularnością cieszyły się przedstawienia jej siostry, księżnej Anny Czeskiej. Wprawdzie nigdy nie została ona beatyfikowana, ale była czczona przez wrocławskich krzyżowców z czerwoną gwiazdą oraz krzeszowskich cystersów jako fundatorka ich klasztorów. Stąd też wizerunek księżnej Anny w półpostaci lub stojącej pozie był rozpowszechniany w formie dewocyjnych grafik autorstwa Christiana Buecklinga; pojawiał się także na monumentalnych obrazach, o czym świadczą freskowe przedstawienia w kopułach Mauzoleum Piastów w Krzeszowie i prałatury klasztoru Krzyżowców we Wrocławiu (zniszczone w 1945 r.) oraz pochodzący z wrocławskiego klasztoru fikcyjny portret księżnej. Księżna Anna jest obecna także na obrazie w ołtarzu głównym w kościele Benedyktynów w Legnickim Polu, gdzie została ukazana w scenie odnalezienia ciała jej męża, księcia Henryka Pobożnego, w towarzystwie św. Jadwigi Śląskiej (il. 2).

To właśnie św. Jadwiga, główna patronka Śląska i wrocławskiej diecezji, cieszyła się w epoce baroku w Czechach największą popularnością spośród śląskich świętych. Jej osobę spopularyzował w Czechach praski krzyżowiec i historyk Jan F. Beckovský, który w 1695 r. opublikował w języku czeskim żywot świętej opatrzonej jej graficznym wizerunkiem. Kult św. Jadwigi był propagowany w Czechach także przez břevnovsko-broumovskich benedyktynów, którzy w 1703 r. stali się właścicielami Legnickiego Pola – miejsca męczeńskiej śmierci syna św. Jadwigi księcia Henryka Pobożnego. Znalazło to wyraz w ikonografii břevnovskiego klasztoru, gdzie na sklepieniach ambitu prałatury znalazły się przedstawienia scen: Odnalezienie ciała księcia Henryka Pobożnego oraz Św. Jadwiga przed ufundowanym w tym miejscu klasztorem, a do jednego z ołtarzy trafił obraz ukazujący św. Jadwigę na tle bitwy z Tatarami. W Pradze powstał także cykl graficznych reprodukcji największego nowożytnego zespołu malowideł o jadvizańskiej tematyce, jakim był wykonany w warsztacie Michaela Willmanna cykl 20 obrazów dla kaplicy Św. Jadwigi przy kościele klasztorным w Trzebnicy.

Innym świętym rodem ze Śląska, który na stałe wszedł do panteonu czeskich świętych, był urodzony w Skoczowie Jan Sarkander. Choć jego beatyfikacja nastąpiła w 1859 r., a kanonizacja dopiero w 1995 r., to jednak już wkrótce po jego męczeńskiej śmierci w 1620 r. oraz w stulecie tego wydarzenia pojawiły się na Morawach i w Czechach liczne dewocyjne wizerunki. Najczęściej były to rozpowszechniane poprzez medium grafiki sceny męczeństwa Jana Sarkandra oraz jego modlitwy przed krucyfiksem. Fundowane były jednak także rzeźbione i malarskie przedstawienia ukazujące stojącego męczennika w kapłańskim stroju, czego przykładem jest statua pierwotnie stojąca przy pałacu arcybiskupim w Pradze (obecnie przy nowych schodach zamkowych jako rzeźba św. Filipa Nereusza), pomnik autorstwa Georga Antona Heinza w Svitavach (1723), czy też obraz Floriana Sebastiana Fückera z 1723 r. w kościele pielgrzymkowym w Wambierzycach. Co ciekawe, barokowa ikonografia Jana Sarkandra stała się wzorem dla późniejszych przedstawień świętego, jakie pojawiły się w XIX i XX w. na Śląsku Cieszyńskim i na Morawach w związku z jego beatyfikacją i kanonizacją.

Najbardziej popularnym na Śląsku cudownym wizerunkiem kultowym pochodzącym z Czech było w epoce baroku bez wątpienia praskie Dzieciątko Jezus (Jezulatko). Ta niewielka woskowa figurka z kościoła Panny Marii Zwycięskiej na Malej Stranie do-

czekała się na Śląsku nie tylko licznych kopii (m.in. Kowary, Opawa k. Lubawki, Wrocław), lecz także udanych naśladownictw. Należała do nich cudowna figurka Emmanuela, której kult od pocz. XVIII w. propagowany był przez cystersów z Krzeszowa. Popularność praskiego Dzieciątka Jezus na Śląsku była na tyle silna, że nawet jeszcze w 1778 r. hr. Josephina von Würtz und Burg fundując kaplicę Świętych Schodów w podwrocławskiej Sośnicy, wyposażyła ją w wierną kopię cudownej figurki z Pragi. Z kolei w Czechach dużym powodzeniem cieszył się cudowny wizerunek Matki Boskiej Piekarskiej (Opolskiej). Obraz ten zasłynął jako skutecznie ratujący przed zarazami i klęskami żywiołowymi, co też sprawiło, że gdy w początkach 1680 r. Praga została dotknięta zarazą, sprowadzony ze Śląska wizerunek był przez kilka tygodni eksponowany w Klementinum, a w dniu 15 III odbyła się wielka procesja do katedry Św. Wita, po której zaraza ustąpiła. W drodze powrotnej do Piekar obraz ten ponownie stał się uczestnikiem dwudniowej procesji w dotkniętym zarazą Hradcu Králové, a po ustąpieniu zarazy rada miasta nakazała wykonanie kopii cudownego wizerunku oraz przedstawienia procesji. Podobnie postąpili także mieszkańcy innych czeskich miejscowości, stąd też kopie obrazu Matki Boskiej Piekarskiej do dzisiaj znajdują się m.in. w praskim kościele Św. Ignacego (il. 3), w kościele Jezuitów w Březnicy, w kościele Franciszkanów w Tachovie, czy też w kaplicy pałacowej w Rychnovie nad Kněžnou.

Mieszkańcy Hradca Králové przez wiele lat po cudownym ustąpieniu zarazy z miasta organizowali pielgrzymki do Piekar. O wiele częściej jednak celem pielgrzymek zarówno Czechów, jak i Ślązaków były ośrodki pątnicze położone przy śląsko-czeskiej granicy. Najważniejszym z nich było niewątpliwie graniczne Bardo, gdzie w miejscowym kościele przechowywana była cudowna figurka Matki Boskiej Bardzkiej. Śląscy pielgrzymi w drodze do Barda zatrzymywali się także w czeskim Broumovie, gdzie w kościele klasztornym Benedyktynów czczona była cudowna figurka maryjna. Z kolei pielgrzymi z Czech tłumnie nawiedzali Krzeszów – sanktuarium Matki Boskiej Łaskawej oraz najważniejsze w Królestwie Czeskim miejsce kultu św. Józefa i Trójcy Stworzonej. Przybywano także do Podlesia koło granicznej Lubawki – najważniejszego na Śląsku miejsca kultu Czternastu Wspomożycieli, które stało się wzorcem dla podobnej inicjatywy w odległym Sedlcu koło Kutnej Hory. Jak pokazuje przykład górnośląskich sanktuariów św. Anny Samotrzeciej na Górze Św. Anny oraz Matki Boskiej Opawskiej w kościele Jezuitów w Opawie, to właśnie wspólne miejsca pielgrzymkowe były tym czynnikiem, który kulturowo scalał podzielony Śląsk po wojnach śląskich (1740-1763).

II. ARS BOHEMICA. SZTUKA Z CZECH NA ŚLĄSKU

Jednym z najbardziej dobitnych przejawów artystycznych związków pomiędzy Śląskiem a Czechami w epoce baroku był stały przepływ dzieł sztuki i artystów zza południowej granicy na teren śląskiej prowincji. Jego przyczyną była nie tylko tradycyjna migracja artystów z południa Europy na północ w poszukiwaniu łatwiejszych rynków pracy, lecz także gęsta sieć instytucjonalnych i rodowych powiązań mecenatu artystycznego na terenach Śląska i Czech. Choć wrocławskie biskupstwo było administracyjnie połączone z archidiecezją gnieźnieńską, leżącą w granicach Królestwa Polskiego, to jednak większość śląskich zakonnych zgromadzeń, które stanowiły główną siłę Kościoła katolickiego na Śląsku, należała do czeskich prowincji zakonnych ze stolicą w Pradze. Liczne majątki na Śląsku posiadali także przedstawiciele „nowej” czeskiej arystokracji, jak



3. Matka Boska Piekarska, obraz kultowy, Praga-Nové Město, kościół Jezuitów pw. św. Ignacego.



4. Johann Kuben, Triumf Krzyża Świętego, 1739-1746, malowidło freskowe, Brzeg, kościół Jezuitów pw. Podwyższenia Krzyża Świętego.

Nostitzowie, Tscherninowie, Lobkowitzowie, Liechtensteinowie czy też Sternbergowie. Przykład cystersów z Krzeszowa, którzy współpracowali z benedyktynami z Broumova, karmelitami z Pragi, kralovohradeckim biskupem oraz hr. Franzem Antonem von Sporckiem z Kuksu, pokazuje, iż dla wielu przygranicznych śląskich klasztorów to właśnie Czechy stanowiły naturalne zaplecze.

Tak ścisłe powiązania sprawiały, że do realizacji artystycznych przedsięwzięć na terenie Śląska często sprowadzano artystów, którzy już wcześniej pracowali na terenie Czech. Modelowym przykładem takiej praktyki było powstanie klasztoru i kościoła Benedyktynów w Legnickim Polu, które zostały wzniesione przez zespół artystów związanych z břevnovsko-broumovskimi benedyktynami: architekta Kiliana Ignaza Dientzenhofera, świeżo zatrudnionego rzeźbiarza z Pragi Karla Josefa Hiernlego (1728-1730), malarza obrazów olejnych Wenzela Lorenza Reinera (1728-1729) oraz freskanta Cosmę Damiana Asama (1733). W efekcie wystrój wnętrza kościoła w Legnickim Polu tak pod względem artystycznym, jak i ikonograficznym ściśle łączy się z wystrojami klasztornych świątyń benedyktynów w Broumowie oraz Pradze-Břevnovie.

Podobnie postępowali także przedstawiciele innych śląskich zgromadzeń zakonnych. Świdniccy jezuita do prac nad wystrojem rzeźbiarskim w miejscowym kościele parafialnym sprowadzili w 1692 r. jezuitę Johanna Riedla, który od 1686 r. był czynny w Pradze. W tym samym kościele w 1706 r. dekorację freskową w kaplicy Matki Boskiej Świdnickiej namalował Johann Hiebel z Pragi, a jego uczeń, jezuita zakonnik Johann Kuben z Bystrzycy Kłodzkiej, wykonał freskowe dekoracje w jezuickich kolegiach w Opolu (1729), Cieszynie (1731), Wrocławiu (1731-1733), Starych Tarnowicach (1749-1752) oraz znakomitą kwadraturę w kościele Jezuitów w Brzegu (1739-1746) (il. 4). Wrocławscy franciszkanie reformaci sprowadzili ze swej „centrali” w Pradze zarówno liturgiczne księgi iluminowane, jak i przeznaczone do swego kościoła klasztorowego obrazy ołtarzowe, które zostały wykonane przez praski warsztat Johanna Christopa Liški. Nie inaczej postąpił opat klasztoru Premonstratensów we Wrocławiu hr. Ferdinand von Hochberg, który do wykonania dekoracji freskowej swej nowo wzniesionej kaplicy grobowej wezwał z Pragi najlepszego tamtejszego freskanta, Wenzela Lorenza Reinera (1725-1726). Czeskie powiązania cystersów z Krzeszowa zaowocowały tym, że gdy w 1728 r. opat Innozenz Fritsch przystąpił do budowy nowej świątyni klasztornej, to sprowadził z pobliskich Czech nie tylko architektoniczny projekt przyszłej budowli, lecz także znakomitych artystów do jej dekoracji: Ferdinanda Maximiliana Brokoffa, który jeszcze przed swoją śmiercią (1731) zdążył wykonać kamienne rzeźby św. Grzegorza i Mojżesza na fasadzie (il. 5), Antona Dorasila, który osiadł w Krzeszowie i razem z warsztatem kontynuował rozpoczęte prace, oraz Petera Brandla, który namalował monumentalne *Wniebowzięcie NMP* do ołtarza głównego oraz kilka innych mniejszych obrazów (1731-1732).

Dla części artystów z Czech praca na śląskiej prowincji nie była tylko epizodem, lecz początkiem ich dłuższej działalności artystycznej. Szczególnie łatwo osiedlali się na Śląsku rzeźbiarze, czemu zdecydowanie sprzyjał brak w większości śląskich miast organizacji cechowych rzeźbiarzy, które chroniłyby lokalny rynek. Przykładowo, Christoph Ferdinand Scharf, przybyły do Krzeszowa wraz z warsztatem Brokoffa, osiadł w 1734 r. w Świdnicy, gdzie się ożenił i pracował aż do śmierci w 1741 r. Podobnie postąpił jego kolega z krzeszowskiego warsztatu Johann Christian Schlesinger z Kutnej Hory, który w 1734 r. zamieszkał w Lubawce i działał tam aż do 1784 r. Trudniej osiedlanie się na Śląsku przychodziło malarzom i to nie tylko ze względu na artystyczną konkurencję ze strony

lubiąskiego warsztatu Michaela Willmanna i jego uczniów, lecz także z powodu ochrony lokalnego rynku przez jeszcze wówczas silne struktury cechowe w śląskich miastach, a zwłaszcza we Wrocławiu. O ile przybyłemu z Pragi via Drezno Danielowi Datschitzky'emu, zwanemu Schwinustką (1647), oraz pochodzącemu z Czeskich Budziejowic Hansowi Jacobowi Grechelowi (1671) udało się uzyskać tytuły mistrzów wrocławskiego cechu malarzy, o tyle wykształcony we Włoszech portrecista Ezechiel Paritius (Sýkora) z Litomyśli lub Litoměřic podejmując pracę portrecisty we Wrocławiu wszedł w latach 1652-1653 w ostry konflikt z wrocławskim cechem malarzy, co ostatecznie zmusiło go do osiedlenia się w Brzegu, gdzie został nadwornym malarzem księcia legnicko-brzeskiego Jerzego III.

Stąd też osiedlający się na Śląsku artyści z Czech najczęściej prowadzili swą działalność artystyczną poza miejscowymi strukturami cechowymi. Johann Georg Urbansky, który przybył do Wrocławia w 1708 r., prowadził swój warsztat rzeźbiarski na Ostrowie Tumskim korzystając z jurydyki biskupiej. Stamtąd zaopatrywał on w swe rzeźby nie tylko licznych katolickich odbiorców (m.in. katedra wrocławska, kościół Św. Antoniego, kościół Bożego Ciała, kaplica Hochberga we Wrocławiu, kościół Augustianów w Żaganiu, kościół Benedyktynów w Lubiniu), lecz także protestantów z Wrocławia i Jeleniej Góry. Morawianin Florian Bartholomaeus Comaeus Strachowsky po osiedleniu się przed 1719 r. we Wrocławiu założył swą rodzinną pracownię miedziorytniczą na terenie Wyspy Piaskowej w obrębie jurydyki zakonnej. Inni rzeźbiarze, jak Dorasil czy Riedel korzystali z opieki możnych zakonnych mecenasów. Podobnie postąpił holenderski malarz Christian Philipp Bentum, który najpóźniej w 1734 r. przeniósł się z Pragi na Śląsk, gdzie początkowo związał się z lubiąskimi cystersami, a później pracował także dla innych zgromadzeń zakonnych (bożogrobców, bonifratrów, premonstratensów) oraz rodów szlacheckich. O ile w Czechach Bentum parał się głównie malarstwem portretowym, o tyle na Śląsku specjalnością artysty stały się wielkie alegoryczne kompozycje (Lubiąż, Sala Książęca) oraz masowo wykonywane obrazy ołtarzowe (m.in. Lubiąż, Trzebnica, Siciny, Nysa). Zdecydowanie najlepsze warunki do pracy uzyskał antwerpczyk Johann Frans de Backer, który po latach spędzonych w Pradze jako nadworny malarz Tscherninów i kustosz ich słynnej hradczańskiej galerii malarstwa w 1724 r. przeniósł się wraz z rodziną do Wrocławia, gdzie został nadwornym malarzem wrocławskiego biskupa. Ci czescy artyści, którzy przenosząc się na Śląsk nie byli w stanie znaleźć tak możnego mecenasa, korzystali z innych form zapewnienia sobie utrzymania. Malarz Johann Franz Hoffmann z Kłodzka w 1731 r. ożenił się z Anną Marią Puschmann, wdową po karczmarzu, a prowadzona przez niego aż do 1737 r. karczma w Krzeszowie stała się swego rodzaju bazą dla równoległej artystycznej działalności.

Często artyści pracujący w Czechach jedynie wysyłali swoje dzieła odbiorcom na Śląsku. Tak czynił portrecista Daniel Treschnak, który pracując od 1718 r. w Pradze oraz w przygranicznym Jaroměřu zaopatrywał w portrety śląskich mieszczan i duchownych oraz przedstawicieli śląskiej szlachty. Tak też postępowali czescy graficy, jak Anton Birkhardt, Michael Heinrich Rentz czy też Johann Balzer, którzy często na podstawie rysunkowych wzorców śląskich artystów produkowali liczne grafiki dewocyjne przeznaczone najczęściej na użytek śląskich miejsc pielgrzymkowych. Jak pokazują miedzioryty grafików z Vrchlabí: Wenzela Laghamera oraz Stanislava Austa, tradycja ta była żywa aż do końca XVIII w.

Choć Śląsk był terenem działalności najwybitniejszych czeskich malarzy, jak Wenzel Lorenz Reiner czy Peter Brandl, a we wrocławskich kolekcjach znajdowały się dzie-



5. Ferdinand Maximilian Brokoff, Mojżesz, 1729-1730, rzeźba kamienna, Krzeszów, kościół opacki pw. Łaski NMP.



6. Nieznany malarz wg Karla Škréty St., Ukrzyżowanie Chrystusa, olej, płótno, Wrocław, kościół Jezuitów pw. Najświętszego Imienia Jezus.

ła także innych czeskich artystów z Karlem Škrétą St. na czele¹, to jednak wpływ czeskich twórców na miejscowych malarzy był ograniczony. Jedynie w kościele Jezuitckim we Wrocławiu w jednym z ołtarzy bocznych znalazła się kopia *Ukrzyżowania Chrystusa* Škréty z praskiego kościoła Św. Mikołaja na Malej Stranie (il. 6). Natomiast silniejsze oddziaływanie malarstwa Petera Brandla można dostrzec tylko w twórczości jego ucznia Philippa Christiana Bentuma oraz w niektórych pracach Johanna Franza Hoffmanna. Na przeszkodzie szerszej recepcji twórczości czeskich malarzy na Śląsku bez wątpienia stała niegasnąca popularność malarstwa Michaela Willmanna, które nie tylko dla Ślązaków stało się na długie lata synonimem artystycznego ideału.

Zupełnie odwrotnie rzecz się przedstawiała na polu śląskiej rzeźby barokowej – stała obecność na Śląsku licznych rzeźbiarzy przybyłych z Czech bądź też wykształconych w Pradze, sprawiła, że niemalże całkowicie zdominowali oni oblicze miejscowej twórczości rzeźbiarskiej w 1 poł. XVIII w. Pierwsze praskie inspiracje widoczne są już w pracach śląskich twórców, którzy byli aktywni w ostatniej tercji XVII w. Pracujący dla cystersów z Lubiąży legnicki rzeźbiarz, Matthäus Matthias Knote, kształcił się najprawdopodobniej w Pradze w warsztacie Johanna Georga Bendla, na co jednoznacznie wskazują pierwowzory jego własnych prac, m.in. rzeźby *Chrystus Salvator* ze zwieńczeń ambon w kościele parafialnym w Chojnowie oraz kościele Pokoju w Jaworze (1671). Zapewne w pracowni Bendla także przebiegła poświadczona archiwalnie praska edukacja kierownika warsztatu rzeźbiarskiego z Krzeszowa Georga Schröttera, co zdradzają, mimo dość przeciętnego poziomu artystycznego, drewniane rzeźby archaniołów (1677) dla krzeszowskiego Domku Loretańskiego (obecnie kościół Matki Boskiej Różańcowej, Kamienna Góra) i figury świętych w ołtarzach w kościele filialnym Okrzeszynie. Praga leżała najprawdopodobniej także na trasie edukacyjnej podróży najwybitniejszego rzeźbiarza dojrzałego baroku na Śląsku Matthiasa Steinla, o czym dobitnie zaświadcza praskie źródła monumentalnych figur świętych z ołtarzy głównych w kościołach klasztornych w Lubiążu (do 1681) i Henrykowie (1681-1684) oraz ołtarzy bocznych w kościele parafialnym w Jaworze.

Decydujące znaczenie dla ukształtowania się oblicza rzeźby barokowej na Śląsku w 1 poł. XVIII w. miała twórczość dwóch wielkich praskich warsztatów rzeźbiarskich: Johanna i Ferdinanda Maximiliana Brokoffów oraz Matthiasa Bernharda Brauna. Wpływ tej pierwszej pracowni bez wątpienia potęgowała obecność na Śląsku znakomitych dzieł młodszego Brokoffa i to nie tylko w przygranicznym Krzeszowie, lecz przede wszystkim w samej stolicy prowincji – Wrocławiu. W latach 1721-1722 Brokoff na miejscu we Wrocławiu wykonał rzeźbiarski wystrój kaplicy Najświętszego Sakramentu przy wrocławskiej katedrze z dwoma marmurowymi figurami *Mojżesza* i *Aarona* (il. 7), które słusznie uznawane są za jedno z najlepszych dzieł artysty. Równocześnie we wrocławskim koście-

¹ W zbiorach Ernesta Benjamina von Löwenstädt znajdował się wielkoformatowy obraz Karla Škréty *Kain zabijający Abla*, średnich rozmiarów portret von Löwenstädt autorstwa Johanna Kupecky'ego oraz autoportret tego artysty w formie miniatury na kości słoniowej, ukazujący go przy malowaniu portretu von Löwenstädt. W zbiorach Johanna Georga Pauliego, któremu przy akwizycjach doradzał Johann Frans de Backer, znajdowały się aż trzy obrazy Škréty: wykonane jeszcze we Włoszech przedstawienie sceny z owcami, kurami i dwoma postaciami ludzkimi oraz „Zwey Vieh-Stücke“, które zostały wycenione na sumę aż 300 florenów każdy, dwa obrazy Wenzela Halbaxa z przedstawieniem *Charitas Romana* oraz liczne rysunki Wenzela Hollara. W kolekcji księcia Hatzfeldta znajdował się wielkoformatowy obraz *Św. Hubert* Liški, dwa portrety autorstwa Kupecky'ego oraz przedstawienie leżącej Venus pędzla de Backera. Natomiast w zbiorach hr. Christopha von Proskau przechowywany był cykl czterech pejzaży na blasze autorstwa Johanna Hartmanna. Zob. Kundmann 1726, s. 50-51, 82-84; Gomolcky II, s. 66-67; Kundmann 1741, s. 368 i n., 407-408, 421-426.

le Św. Elżbiety Brokoff wykonał według projektu Josepha Emmanuela Fischera von Erlach nagrobek cesarskiego radcy i wrocławskiego senatora Johanna Georga Wolffa ze znakomitym przedstawieniem portretowym zmarłego (1721-1723). Z kolei o oddziaływaniu twórczości Brauna zadecydowała intensywna działalność jego warsztatu oraz jego byłych współpracowników tuż za południową granicą Śląska na terenie wschodnich Czech. Niezwykle ważna była także twórczość Michaela Klahra St., najzdolniejszego ucznia Brauna działającego na terenie hrabstwa kłodzkiego. W ciągu swej długiej artystycznej kariery rzeźbiarz ten wykonał cały szereg rzeźb przeznaczonych do licznych kościołów parafialnych na terenie Ziemi Kłodzkiej, z których najlepsze były prace dla kościoła Jezuitów w Kłodzku (1717-1724). Co ważne, działalność warsztatu Klahra sięgała także terenów Śląska, o czym świadczą np. jego dzieła dla kaplicy Św. Jadwigi w Niemczy (ok. 1740).

Atrakcyjna formuła stylistyczna twórczości Brokoffów, wyrastająca z tradycji siedemnastowiecznej rzeźby rzymskiej i wyrażająca się w prymacie poprawnego anatomicznie aktu i masywnej bryły nad dekoracyjnością i efektami światłocieniowymi, znalazła licznych kontynuatorów wśród czynnych na Śląsku rzeźbiarzy. Spośród wrocławskich twórców, oprócz wspomnianego już powyżej Urbansky'ego, najbardziej płodnym był bez wątpienia Bawarczyk Franz Josef Mangoldt, który w swych licznych dziełach (m.in. wystrój rzeźbiarski Auli Leopoldyńskiej, 1731-1733, kościoła NMP na Piasku we Wrocławiu, ok. 1735, oraz kaplicy Księżęcej w Lubiążu, 1733-1738) wykorzystywał cały repertuar Brokoffowskich form rzeźbiarskich, a o sile i trwałości tych wpływów najlepiej świadczy monumentalny nagrobek barona Heinricha Gottfrieda Spätgena we wrocławskim kościele Franciszkanów (1752-1753) (il. 8). Śladami Urbansky'ego i Mangoldta podążali także inni wrocławscy rzeźbiarze, jak Johann Albrecht Siegwitz z Bambergu, twórca licznych prac rzeźbiarskich na terenie Wrocławia, Johann Jacob Bauer, którego *opus magnum* stanowiła dekoracja rzeźbiarska w kościele Św. Mikołaja w Brzegu, czy też anonimowy autor rzeźb ołtarzy bocznych Marii Immaculaty oraz Ukrzyżowania w kościele Bonifratrów we Wrocławiu (1724-1727). Brokoffowska orientacja stylistyczna upowszechniła się także wśród miejscowych twórców działających poza Wrocławiem. Oczywiście, jej wiodącym przedstawicielem był osiadły w Krzeszowie Dorasil, którego głównym dziełem był rzeźbiarski wystrój miejscowego kościoła opackiego i Mauzoleum Piastów. Na twórczości Brokoffów wzorowali się jednak także i inni twórcy, jak pochodzący z południowych Niemiec Anton Jörg, autor pierwszego ołtarza głównego dla kościoła pielgrzymkowego w Bardzie (1704-1705) oraz licznych pomników w okolicach Nysy i Kamieńca Ząbkowickiego, czy też osiadły w Raciborzu Johann Melchior Österreich, autor wystroju rzeźbiarskiego w kilku górnośląskich kościołach, m.in. w Rudach Wielkich (ok. 1725), Jemielnicy (ok. 1740) oraz licznych wolnostojących monumentów, m.in. w Raciborzu, Gliwicach, Ujeździe, Rybniku i Wodzisławiu Śląskim.

Choć „rzymska“ formuła stylistyczna Brokoffów zdecydowanie przeważała wśród miejscowych rzeźbiarzy, to jednak nie małą popularność zyskał wśród nich także malarski i ekspresyjny styl rzeźb Brauna i jego współpracowników. Zdumiewająco dojrzałym i wczesnym przykładem recepcji tego stylu są dwie rzeźby *Św. Jana Chrzciciela* i *Św. Jana Ewangelisty* w kościele Franciszkanów we Wrocławiu (ok. 1716), które razem z ołtarzem głównym zostały wykonane najprawdopodobniej przez nieznanego nam bliżej ucznia Brauna. Bliskim współpracownikiem praskiego mistrza z okresu jego pracy w Kuksie ok. 1720 r. musiał być anonimowy Mistrz Figur ze Starych Bogaczowic, który został sprowadzony do Krzeszowa przez opata Dominikusa Geyera i na jego zlecenie wykonał szereg



7. Ferdinand Maximilian Brokoff, Aaron, 1721-1722, rzeźba marmurowa, Wrocław, kaplica Elektorska, kościół katedralny pw. św. Jana Chrzciciela.



8. Franz Josef Mangoldt, Nagrobek Heinricha Gottfrieda Spätgena, 1752-1753, Wrocław, kościół Franciszkanów pw. św. Stanisława, św. Doroty i św. Wacława.

rzeźbiarskich realizacji, m.in. wystrój nieistniejącego kościoła Św. Mikołaja w Starych Bogaczowicach, czy też rzeźby w kościele filialnym w Okrzeszynie. Zwrot ku Braunowskiej „malarzkiej” stylistyce obserwujemy także w późnej twórczości Dorasila po jego powrocie ok. 1748 r. z kilkuletniego pobytu w Czechach, czego wizualnym świadectwem są m.in. rzeźby aniołów z kropielnicami w kościele opackim w Krzeszowie (ok. 1750). Rzeźby Brauna i jego współpracowników znał z autopsji także najwybitniejszy barokowy rzeźbiarz na Śląsku Opawskim i Cieszyńskim Johann Georg Lehner z Ratyzbony, autor rzeźbiarskiego wystroju ołtarza głównego w kościele Wniebowzięcia NMP w Opawie (po 1755, spłonął w 1758), do którego zachowało się znakomite bozzetto. Braunowskie inspiracje odnajdujemy także w wielu anonimowych dziełach, jak choćby w rzeźbie *Ukrzyżowanego Chrystusa* w kościele Św. Antoniego we Wrocławiu (1730-1760).

III. MIEDZY ŚLĄSKIEM I CZECHAMI. ARTYSTYCZNA DEKORACJA SZKŁA

Trudno doprawdy znaleźć w epoce baroku dziedzinę rzemiosła artystycznego, w której związki Śląska i Czech byłyby ściślejsze, niż na polu artystycznej dekoracji szkła. Choć początki szklarstwa artystycznego na Śląsku sięgają aż XIV w., a dziedzina ta dynamicznie rozwijała się w kolejnych stuleciach, to jednak dopiero w końcu XVII w. śląskie szklarstwo osiągnęło międzynarodowe znaczenie i wysoki poziom artystyczny. Wówczas to w dobrach Schaffgotschów w rejonie Karkonoszy zapoczątkowana została szkoła artystycznego rytowania i szlifowania szkła na bazie obecnej na tym terenie starej tradycji dekorowania reliefem kamieni półszlachetnych. Choć legendarne przekazy wiążą początki artystycznego rytowania szkła z nieznanym bliżej rytownikiem z Włoch, którego na początku XVII w. w swym dobrach miał osadzić hr. Hans Ulrich von Schaffgotsch, to jednak – jak uważają czescy i polscy badacze – genezy karkonoskiego rytownictwa szkła należy szukać w kontaktach z pobliskimi Czechami.

To właśnie z czeskiej strony Karkonoszy już w końcu XVII w. dostarczany był rytownikom z okolic Jeleniej Góry odpowiedni surowiec – twarde szkło potasowo-wapniowe. Choć w tym czasie czynne były liczne huty szkła po śląskiej stronie Karkonoszy, to jednak czeski surowiec uważany był za lepszy, a szczególnym uznaniem cieszyła się produkcja huty w Novym Svěcie. Doprowadziło to do pełnego uzależnienia się śląskich rytowników od czeskiego surowca, o czym najlepiej świadczy sporządzony w 1743 r. list 40 cieplickich rytowników do władz pruskich, w którym proszą oni, aby mimo barier celnych pozwolono im kupować czeskie szkło, bo w przeciwnym razie będą zmuszeni przenieść się za południową granicę.

Z Czech na Śląsk trafiły zapewne także wzorce artystycznego rytowania i szlifowania szkła, a kluczowe znaczenie miała kultywowana na dworze Rudolfa II tradycja artystycznego dekorowania głębokim reliefem górskich kryształów, której najlepszymi przedstawicielami byli Caspar Lehmann, Dionisius Miseroni, a także dwaj wrocławianie Paul Mon i Adam Peyker. Mimo wybuchu wojny trzydziestoletniej tradycja ta dalej była rozwijana przez pozostałego w Pradze Dionisiusa Miseroniego, a po jego śmierci przez syna Ferdinanda Eusebiusa oraz innych artystów z jego praskiej pracowni. To zapewne w kręgu tej pracowni kształcili się pierwsi znani nam karkonoscy rytownicy i to właśnie oni przenieśli zanikającą w Czechach tradycję rytowania górskich kryształów na pole dekoracji szkła w karkonoskich pracowniach.

Choć w księgach metrykalnych ze Szklarskiej Poręby w latach 1685-1692 wymienia się aż 24 czynnych rytowników szkła, to jednak pierwszą uchwytą osobowością artystyczną był autor dekoracji szklanicy z przedstawieniami *Pięciu zmysłów* według sztychu Martina de Vos, od nazwiska właściciela zwanej *Szklanica Koulí*. To właśnie w jego licznych pracach datowanych na lata 1680-1720 po raz pierwszy pojawia się wysokiej klasy artystycznej głęboki relief o praskiej proveniencji i charakterystyczny dla całej karkonoskiej szkoły świat motywów tematycznych: alegoryczne personifikacje, mitologiczne sceny, herby i popiersia władców, ornament kwiatowy i groteska oraz widoki Karkonoszy i miast śląskich z Wrocławiem na czele. Tę nową technikę upowszechniał także drugi wybitny karkonoski rytownik Friedrich Winter, który w 1685 r. osiedlił się na zamku Chojnik, a w latach 1690-1691 w Sobieszowie założył pracownię rytowniczą. Jego sztandarowym produktem były puchary z płytką reliefową dekoracją akantową, którą niekiedy łączono z przedstawieniami herbów, czego najlepszym przykładem jest puchar z herbem dobroczyńcy artyści Christopha Leopolda von Schaffgotscha. Winter często wykonywał także dekoracje w głębokim reliefie z przedstawieniami putt i zwierząt, krajobrazów oraz kwiatowych motywów ornamentalnych.

Wykonywane w nowej technice rytowania szkła i znakomite pod względem artystycznym prace Mistrza Szklanicy Koulí oraz Friedricha Wintera stały się wzorem dla licznych miejscowych uczniów i naśladowców obu mistrzów. Choć z archiwalnych przekazów znamy nazwiska wielu lokalnych rytowników, jak choćby Christopha Richtera z Piechowic, Jeremiasa i Siegmunda Feisterów czy całej rodziny Nehringów, to jednak jedynym sygnowanym dziełem jest puchar cechu kramarzy z Lipska, który w 1749 r. wykonał Caspar Gottfried Langer z Cieplic, natomiast oeuvre najwybitniejszego rytownika tego czasu Christiana Gottfrieda Schneidera udało się zrekonstruować dopiero na podstawie zachowanego zbioru papierowych odcisków jego reliefowych dekoracji. Liczne prace czynnego w Cieplicach artysty charakteryzowała obecność już rokokowego ornamentu, kopiowanego z graficznych pierwowzorów oraz niezwykła precyzja reliefu, która pozwalała Schneiderowi na wykonywanie dokładnych wedut, czy też realistycznych portretów żyjących osób.

Zarówno śląskich, jak i czeskich artystów i rzemieślników związanych ze szklarstwem cechowała duża mobilność, która zapewniała naturalny transfer artystycznych wzorców pomiędzy dwoma krajami. Najlepszym przykładem tego zjawiska jest działalność najwybitniejszego śląsko-czeskiego malarza szła i porcelany Ignaza Preisslera, który urodził się w 1676 r. w Bedřichovie w rodzinie od pokoleń związanej z hutnictwem szkła, a w 1729 r. wraz ze swoim ojcem Danielem Josefem osiadł w czeskim Kunštácie (obecnie Orlické Záhoví) i podjął służbę dla hr. Franza Karla Liebssteinsky'ego Kolowrata. Wcześniej jednak to właśnie ten artysta – jak sądzą niemieccy i polscy badacze – był najprawdopodobniej czynny we Wrocławiu, gdzie – jak podaje Johann Christian Kundmann w 1726 r. – „pan Preußler“ miał przez siedem lat pracować dla wrocławskiego kolekcjonera, doktora Ernsta Benjamina von Löwenstädt². Choć dla swego mecenasa Preissler miał wykonać ponad 100 malarskich dekoracji różnego rodzaju naczyń ze szkła i porcelany, to jednak pracował on także dla innych wrocławskich odbiorców. Świadczy o tym wykonany dla bractwa altarystów z wrocławskiego kościoła Św. Marii Magdaleny zespół co najmniej dwudziestu szklanych naczyń, z którego zachował się jedynie puchar ze znakomitymi portretowymi przedstawieniami członków bractwa. Na tle współczesnych sobie wroc-

2 Kundmann 1726, s. 62, oraz Kundmann 1741, s. 641.

ławskich malarzy szkła i porcelany, jak Ignaz Bottengruber, Carl Ferdinand von Wolfsburg, czy też Hans Gottlieb von Bressler, Preissler wyróżniał się zarówno swoją oryginalną monochromatyczną techniką o norymberskiej proveniencji, jak bogactwem wykonywanych dekoracji: od mitologicznych i religijnych przedstawień, poprzez różnego rodzaju sceny rodzajowe, aż po nieznane wcześniej na tym terenie chinoiserie. Stąd też jego charakterystyczny styl był kopiowany nie tylko przez jego bezpośrednich współpracowników i naśladowców (m.in. Tobias Hannusch z Kunštátu, Anton Preissler z Holic na Morawach, malarze z huty w Novym Svěcie), lecz nawet także przez imitatorów z końca XIX w.

IV. *ARS SILESIACA*. SZTUKA ZE ŚLĄSKA W CZECHACH

O ile artystom przybywającym z Czech na Śląsk na ogół łatwo przychodziło osiągnięcie artystycznego i finansowego sukcesu, o tyle artystom ze Śląska próbującym swej szansy w Czechach przychodziło to o wiele trudniej. Choć Czechy, a zwłaszcza Praga, przyciągały twórców zza śląskiej granicy, to jednak silna konkurencja ze strony miejscowych artystów oraz przybyszów sprawiała, iż tylko nielicznym artystom ze Śląska udało się odegrać znaczącą rolę na praskiej scenie artystycznej. Co znamienne, nie spotykamy wśród nich rzeźbiarzy, a prym wiodą malarze. Johann Christoph Liška, który po latach spędzonych w pracowni swego ojczyma Michaela Willmanna, wzbogacony o sześcioletnią włoską edukację, zdecydował się przed 1689 r. przenieść do Pragi, przez wiele lat był jako „Stoerer“ zwalczany przez staromiejski cech malarzy. Kluczem do jego kariery stało się uzyskanie tytułu nadwornego malarza praskiego arcybiskupa Johanna Friedricha von Wallensteina oraz praca dla klasztornych zleceniodawców. O wiele gorzej poszło uczniowi Liški Georgowi Wilhelmowi Neunhertzowi, który wprawdzie w 1725 r. został przyjęty do małostrańskiego cechu malarzy i przez 2 lata wносił opłatę cechową, jednak już w 1728 r. zdecydował się na ponowne podjęcie działalności artystycznej na Śląsku, z którego wrócił do Pragi dopiero po wybuchu pierwszej wojny śląskiej w 1740 r. Podobnie postąpił malarz Felix Anton Scheffler z Bawarii, który choć w 1732 r. sam siebie określił jako „aus Prag“, to jednak przez kolejne osiem lat pracował na Śląsku, a jego czeskie i morawskie realizacje pojawiły się dopiero po ucieczce ze Śląska po 1740 r.

Nie powinno nas zatem dziwić, że artystów ze Śląska o wiele częściej spotykamy na czeskiej prowincji poza Pragą. Swą najlepszą dekorację freskową Liška wykonał dla cystersów w Plasach w budynku nowowzniesionej prałatury (il. 9). Najwcześniejszą znaną nam pracą malarską Neunhertza na terenie Czech był portret generała Johanna Sporcka (1725), wykonany na zamówienie jego syna hr. Franza Antona, a dwa lata później śląski malarz pokrył freskami sklepienie ujeżdżalni przy pałacu hr. Liebssteinsky’ego Kolowrata w Rychnovie nad Kněžnou. Poza Pragą swe najlepsze dzieła wykonał także Scheffler, który choć parał się malarstwem sztalugowym (m. in. Broumov, Brno), to jednak specjalizował się w dekoracjach freskowych, o czym najlepiej świadczą jego freski na zamku Piccolominich w Náchodzie (ok. 1751), w salach oraz kaplicy w pałacu w Jemništi (1754), czy też liczne prace dla břevnovsko-broumovskich benedyktynów (1746-1755).

Nikt ze Ślązaków nie poznał jednak lepiej czeskiej prowincji, niż znakomity wędzista i kartograf Friedrich Bernhard Werner. Już w 1710 r. przemierzył on Czechy i Morawy wraz z idącymi z Bawarii na Węgry kirasjerami Pallffy’ego. W 1715 r. Werner otrzymał nawet stałą posadę u hr. Sporcka jako dyrektor maszynowni i projektant urządzeń



9. *Johann Christoph Liška*, Triumf chrześcijaństwa nad pogaństwem, 1702, malowidło freskowe, Plasy, prałatura, opactwo Cystersów.

w jego praskim teatrze, jednak pracę tę szybko porzucił zmuszony do ucieczki z Pragi. W późniejszym czasie Werner wielokrotnie podróżował po Czechach i Morawach, czy to przejeżdżając przez te kraje w drodze do Włoch, Austrii, południowych Niemiec lub na Węgry, czy też samotnie wędrując od miasta do miasta w poszukiwaniu kolejnego mecenasa. Jego niezwykła mobilność umożliwiła mu wykonanie niemalże pełnej ikonograficznej inwentaryzacji Czech i Moraw, a jego opublikowany w Augsburgu znakomity cykl 54 wedut Pragi (1740), widoki czeskich i morawskich klasztorów cysterskich z albumu *Plantaria S. Bernardi* (ok. 1752), czy też liczne weduty czeskich i śląskich miast stały się na wiele lat niedoścignionym wzorem dla czeskich weducistów.

Naturalnym terenem ekspansji dla artystów ze Śląska stały się ziemie sąsiedniego hrabstwa kłodzkiego. O ile jeszcze w latach 1650-1690 to właśnie przez Kłodzko przybywali na Śląsk architekci, rzeźbiarze i sztukatorzy głównie włoskiego pochodzenia, o tyle w późniejszych latach kierunek ten się odwrócił, i to śląscy artyści coraz częściej zaczęli pojawiać się na terenie Kotliny Kłodzkiej, sprowadzani zarówno przez kłodzką szlachtę, jak i miejscowe duchowieństwo z kłodzkimi jezuitami na czele. To właśnie oni w 1693 r. przystąpili do kolejnej fazy barokizacji kościoła parafialnego w Kłodzku, dla której ideowym źródłem stało się dzieło miejscowego proboszcza jezuity Johanna Millera *Historia Beatissimae Virginis Glacensis* (1690) z miedziorytniczymi ilustracjami autorstwa brzeskiego grafika, Johanna Tscherninga. Na zlecenie kłodzkich jezuitów sprowadzony z Nysy malarz szwedzkiego pochodzenia Karl Dankwart wykonał całą serię malarskich przedstawień będących programową próbą wizualizacji młodzieńczego objawienia maryjnego pierwszego praskiego arcybiskupa Arnošta z Pardubic. Natomiast część wystroju rzeźbiarskiego kłodzkiego kościoła zrealizował Michael Koessler, który ok. 1700 r. przeniósł się z Wrocławia do Kłodzka i aż do 1728 r. pracował dla lokalnych zleceniodawców kościelnych (Konradów, Duszniki). W 1727 r. nadworny architekt wrocławskiego biskupa jezuita Christoph Tausch zaprojektował dla kłodzkiego kościoła Jezuitów nowy ołtarz główny, do którego znakomite rzeźby wykonał Johann Albrecht Siegwitz. Po śląskich artystów sięgali także inni kościelni zleceniodawcy, jak choćby kłodzcy franciszkanie, dla których Scheffler wykonał dekorację freskową sali refektarza (1744), czy też lokalne duchowieństwo parafialne, czego najlepszym świadectwem są freski Dankwarta w prezbiterium kościoła parafialnego w Łądku Zdroju. Nie inaczej postępowała także kłodzka szlachta – najlepszy ówczesnie malarz wrocławski, Johann Jacob Eybelwieser pracował i dla hr. Johanna Antona von Herbersteina w kościele parafialnym w Gorzanowie (1714) i dla hr. Konrada von Sternberga w Łądku Zdroju, gdzie pokrył freskowymi przedstawieniami legendy św. Jerzego sklepienie miejscowej kaplicy Św. Jerzego (1720).

Ta artystyczna wymiana pomiędzy Śląskiem a hrabstwem kłodzkim znalazła swój wyraz także w twórczości miejscowych rzeźbiarzy, u których można zaobserwować wyraźne inspiracje tzw. śląską manierą barokową. Fascynacja ekspresyjnymi figurami Czternastu Wspomożycieli autorstwa Thomasa Weissfeldta w kościele Cystersów w niedalekim Kamieńcu Żąbkowickim oraz rzeźbami ze stalli w kościele Cystersów w Henrykowie objawiła się w dziełach Michaela Klahra St. stopniowym odchodzeniem od wzorów praskich na rzecz skomplikowanych, stylizowanych póź postaci oraz dekoracyjnego i ekspresyjnego drapowania szat. Podobnie rzecz się miała w twórczości Ignaza Rohrbacha urodzonego w Lasówce pod Kłodzkiem, który zapewne kształcił się w kręgu kłodzkich i świdnickich warsztatów rzeźbiarskich. Choć po osiedleniu się w czeskim Chrudimiu Rohrbach szybko przejął stylistykę rzeźb Brauna, to jednak wpływy

śląskiej manieri barokowej widoczne są nie tylko w jego pierwszym znanym nam dziele – czterech figurach świętych z rozebranego ołtarza w kaplicy zamkowej w Pardubicach (1723), lecz jeszcze także w powstałych po 1725 r. znakomitych rzeźbach z kościoła parafialnego w Běstvinie.

Nie ulega wątpliwości, iż artystą ze Śląska, który w epoce baroku zrobił największą karierę w Czechach i na Morawach, był najwybitniejszy śląski malarz Michael Leopold Willmann. Choć wiemy tylko o dwóch „czeskich” okresach pracy artysty – w Pradze w 2 poł. lat 50. XVII w. i w Žďarze nad Sázavou w 1692 r. – to jednak jego obrazy trafiały do południowych odbiorców przez cały okres jego artystycznej kariery. Wśród realizacji dla szlachty największe znaczenie miały obrazy wykonane dla czeskich Nostitzów z *Arką Noego* i wizyjnym *Chrystusem niesionym przez anioły* na czele. Z długiej listy prac Willmanna dla kościelnych fundatorów do najważniejszych należą obrazy ołtarzowe dla cystersów ze Žďaru nad Sázavou (1692), malowidła ołtarzowe w kościele parafialnym w Litvínovie, fundacji arcybiskupa Johanna Friedricha von Wallensteina (il. 10), liczne prace dla opata Heinricha Snopka z klasztoru Cystersów w Sedlcu (1693-1703), czy też znakomite obrazy dla praskich krzyżowców (1701-1702). Co ważne, sławę Willmanna na terenie Czech utrzymywał i jednocześnie dyskutował jego pasierb i najlepszy uczeń Johann Christoph Liška, który z powodzeniem kontynuował stylistykę swojego ojczyma.

Ekspresyjna maniera malarska Willmanna oraz nowa religijna ikonografia jego dzieł, pełna scen drastycznych męczeństw oraz mistycznych wizji świętych, fascynowały zarówno czeskich artystów, jak i fundatorów. Dla Petera Brandla Willmannowska szkicowa maniera stała się nawet swoistym wyzwaniem, co najlepiej widać w jego słynnej serii popiersiowych przedstawień *Apostołów*. Inny praski malarz Wenzel Lorenz Reiner po powrocie z Wrocławia namalował dla praskich Nostitzów obraz *Orfeusz wśród zwierząt*, słusznie uznany za artystyczny hołd dla starego mistrza z Lubiąża. W środowisku klasztorów cysterskich ekspresyjne, „uduchowione” malarstwo Willmanna stało się wyznacznikiem oficjalnego zakonnego stylu. Stąd też często zlecano wykonanie obrazów w Willmannowskiej manierze lokalnym artystom, o czym świadczą obrazy *Ścięcie św. Barbary* i *Ścięcie św. Katarzyny* Jacoba Antona Pinka dla płaskich cystersów, czy też obraz *Pokłon pasterzy* namalowany przez Brandla dla cystersów ze Zbrasławia (1713). Dość wspomnieć, że Brandl oparł się na Willmannowskich wzorcach także projektując na zlecenie opata Eugena Tytla z Płasów rzeźbę *Św. Lutgardy*, która stała się na praskim moście Karola.

Dzieła „śląskiego Apellesa” nawet po połowie XVIII w. wciąż cieszyły się uznaniem w miejscach swego przechowywania. Świadczą o tym liczne przykłady troski o zachowanie istniejących obrazów Willmanna (Žďár nad Sázavou, Pardubice) oraz kopiowania jego zniszczonych dzieł (Velehrad, Plasy). Ten swoisty kult dzieł „sławnego malarza Willmanna” objął także autentyczne rysunki mistrza z Lubiąża, które za sprawą wnuka Willmanna Georga Neunhertza trafiły do Pragi. Tam też w końcu XVIII w. z inicjatywy lokalnych miłośników sztuki, skupionych w Privat Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde, wybrane prace z tego zbioru zostały udokumentowane w faksymilowych grafikach. Niedługo później Gottfried Johann Dlabacz opublikował obszerną biografię Willmanna, która rozpoczęła się od znamiennej zdania: „Willmann, Michael Leopold, sławny malarz, który tak w pruskim, jak i austriackim państwie swoimi mistrzowskimi dziełami zasłużył sobie na miano drugiego Apellesa”³.



10. Michael Willmann, Strácenie zbuntovaných aniołów, przed 1694, olej, płótno, Litvínov, kościół parafialny pw. św. Michała Archanioła.

3 Dlabacz 1815, t. 3, s. 374.

V. EPILOG

Kres rozkwitającym relacjom artystycznym pomiędzy Śląskiem i Czechami przyniosły rozpoczęte w 1740 r. wojny śląskie, które ostatecznie doprowadziły do odpadnięcia hrabstwa kłodzkiego oraz przeważającej części Śląska od habsburskiej monarchii. Wprawdzie pojawienie się nowej państwowej granicy nie zastopowało przepływu artystów pomiędzy Śląskiem a Czechami, o czym najlepiej świadczy osiedlenie się w 1761 r. w Krzeszowie rzeźbiarza Josefa Antona Lachela (Smíšek) z Lnáře, to jednak podcięta została podstawa rozkwitu wzajemnych relacji artystycznych, jaką na Śląsku stanowiła dominująca pozycja Kościoła katolickiego oraz prohabsburskiej arystokracji. Zerwana została także sieć wzajemnych powiązań gospodarczych, które zostały przecięte przez wprowadzone przez Prusy bariery celne. O ile pozostała w granicach Królestwa Czeskiego część Śląska dalej przeżywała kulturowy rozkwit pod rządami cesarzowej Marii Teresy, o tyle przejęte przez Prusy śląskie i kłodzkie ziemie na długie lata pograżyły się w kulturowym kryzysie stając się artystyczną peryferią nowego państwa ze stolicą w Berlinie.

Świadomość kresu „złotej epoki” w dziejach Śląska nie była obca ówczesnym Ślązakom, a jednym z najwcześniejszych świadectw nostalgii za habsburską przeszłością Śląska jest mapa diecezji wrocławskiej z 1751 r. autorstwa Johana Ignaza Felbigera. Umieszczone na mapie wizerunki księcia Henryka IV Probusa i świętych diecezji wrocławskiej oraz św. Józefa czczonego w całej monarchii habsburskiej, a także numizmatów z przełomu XV i XVI w., kiedy to wrocławskie biskupstwo leżało w granicach Królestwa Czeskiego, można postrzegać jako polityczną deklarację związków wrocławskiej diecezji z Królestwem Czeskim i monarchią habsburską oraz zakwestionowanie prawa Hohenzollernów do schedy po śląskich Piastowiczach. To poczucie bolesnej straty po zajęciu przez Prusy Śląska długo jeszcze było obecne także i wśród Czechów, a jednym z jego najbardziej dobitnych wyrazów był fragment wiersza Karela Havlička Borovský’ego, który po tygodniu spędzonym we Wrocławiu w lipcu 1844 r. z właściwą sobie dosadnością napisał:

„Vrahu Rakušane! kams nám Slezsko dal,
Kams ho dal?
Čertu Prušákovi do drápu’s ho vrazil,
co nám polovici bratrů zkazil!
Tam’s ho, Rakušane, tam’s ho dal!“⁴

⁴ „Zbrodniarzu Austriaku! gdzieś nam Śląsk dał, / gdzieś go dał? / Diabłu Prusakowi w pazuryś go włożył, / co połowę naszych braci zepsuł! / Tamś go, Austriaku, tamś go dał!” – cytat i tłumaczenie za: Tarajło-Lipowska 2003, s. 95.

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

Artis Pictoriae Amatores 1993, Blažíček 1976, Brzezina 2004, Budniak 1995, Chrzanowska 1987A, Chrzanowski – Kornecki 1974, Czechowicz 1999, Czechowicz 2004, Czechowicz – Kozieł 2005, *Dějiny českého výtvarného umění* 1989, Dobrowolski 1948, Dobrzycka 1958, Drahotová 1965, Drahotová 1989, Dubowy 1928, Dziurla 1967, Dziurla 1974, Dziurla 1991, Frey 1938, *Friedrich Bernhard Werner* 2004, Gorzelik 2004A, Grundmann 1967, *Jan Sarkander* 1994, Kaczmarek – Witkowski 1998, Kalinowski 1986, Kalinowski 1990A, Kalinowski 1990B, *Ke slávě Ducha* 2003, Kořán 1988, Kořán 1999, Kozák – Mžýková 1987, Kozieł 2000A, Kozieł 2001A, Kozieł 2003A, Kozieł 2003B, Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1995, *Krzeszów* 1997, *Księga Jadwiżyńska* 1995, Kubiček 1966, *Lidová zbožnost* 1997, Lutterotti 1930, *Magia iluzji* 2000, Maul 1915, Meyer 1931, *Michał Klahr Starszy* 1995, Morelowski 1952A, Müller-Hofstede 1983, Neumann 1959, Neumann 1967, Neumann 1968, Neumann 1969, Neumann 1975, Neumann 1984, Ostowska 1967, Ostowska 1968, Ostowska 1969, Poche 1986, Preiss 1970A, Preiss 1970B, Preiss 1997, Preiss 2000B, Preiss 2003, Royt 1999, Sachs 1998, Schenková – Olšovský 2001, Schenková – Olšovský 2004, Schwarz 1930, *Sláva barokní Čechie* 2001, Strasser 1987, Ulhorn 1927, Vilimková – Preiss 1989, Więcek 1957, Więcek 1960, Więcek 1962C, Więcek 1963A, Więcek 1964A, *Willmann i inni* 2002, Wrabec 1980, Wrabec 1991A, Wrabec 1991B, Wrabec 2000, Wrabec 2004A, *Wrocław w Czechach* 2003, Zoedler 1996.

B/



Eterna fac
cum
actis suis
et gloria

1. WPROWADZENIE

III.1.1.

Mapa ziem Korony Czeskiej

Nicolas Sanson d’Abeville (pierwowzór), Hubert Jaillot (wydawca), Paryż, 1684
Miedzioryt kolorowany, 570 × 874 mm, przycięty.
Inskrypcja u góry: *ESTATS DE LA COURONNE DE BOHEME OU SONT LE ROYAUME DE BOHEME, LE DUCHÉ DE SILESIE, LES MARQUISATS DE MORAVIE, ET DE LUSACE. / SUBDIVISES EN LEURS PRINCIPALES PARTIES. Dressé sur les Memoires les plus Nouveaux, Par le S^r SANSON Geographe ordinaire du Roy.*; z lewej strony na kartuszu: *ESTATS DE LA COURONNE / DE BOHEME / qui comprennent / LE ROYAUME DE BOHEME / / LE DUCHÉ DE SILESIE / ET LES MARQUISATS DE MORAVIE et DE LUSACE. / Par le S^r SANSON Geographe ordinaire du Roy. / A PARIS / Chez H. IAILLOT, joignant les grands Augustins. aux 4. Globes / Avec Privilege du Roy. pour Vingt Ans.*
Praga, Národní galerie, nr inw. R 237429
Roubík 1952, s. 222, nr kat. 1045.

III.1.2.

Mapa ziem Korony Czeskiej

Theodorus I Danckerts (wydawca), Amsterdam
Miedzioryt kolorowany, 495 × 605 mm, przycięty.
Inskrypcja w kartuszu u góry po prawej: *REGNUM / BOHEMIA, / eique / ANNEXAE PROVINCIAE / ut / DUCATUS SILESIA / Marchionatus / MORAVIA. et LUSATIA / quae sunt / TERRAE HAEREDITARIAE / IMPERATORIS. / Amstelodami / Per T. Danckerts.*
Praga, Národní galerie, nr inw. R 237430
Roubík 1952, s. 232, nr kat. 1127.

Obie mapy obejmują ziemie Korony Czeskiej wraz z obojgiem Łużyc. Jako podstawowy wzór do ukazania Czech posłużyła znana mapa Aretina, natomiast Morawy przejęto z map Fabricia i Komensky’ego. Przedstawienie Śląska oparto na kartograficznym dziele Jonasa Scultetusa, wykorzystanym w atlasach Hondiusa, Janssoniusa i Bleau’a. Starsza z obu grafik jest dziełem znanego kartografa królewskiego Nicolasa Sansona, twórcy standardowego formatu mapowego. Kartę tę wydał Hubert Jaillot w Paryżu jako część dzieła *Atlas nouveau contenant toutes les parties du monde* (Paris 1684, 1695 i 1704). Kartusz na górze z lewej strony zdobi czeski lew oraz niewielkie postacie dwóch myśliwych z psami i trofeami łowieckimi. Odległości podano w milach włoskich, francuskich i niemieckich oraz w godzinach marszu. Druga mapa z okresu przed 1700 r. wyszła z amsterdamskiej rodzinnej pracowni Danckertsów;

jako wydawca podany jest Theodorus I Danckerts (1663-1727). Według Františka Roubíka karta ta została wydana w ramach atlasu Justa Danckertsa (1635-1701), ojca Theodorusa. W mapie tej położono nacisk na ukazanie podziału administracyjnego (kraje w Czechach, księstwa i baronie na Śląsku). Ujęto również warowne miasta i szlacheckie rezydencje. Obok niemieckich autor podaje także nazwy czeskie. Winiętę zdobią putta z herbami Czech, Moraw, Łużyc i Śląska. Odległości podano w milach niemieckich i francuskich. /VV

III.1.3.

Mapa krajów Korony Czeskiej

Frederick de Wit (autor i wydawca), Amsterdam [ok. 1680]
Miedzioryt kolorowany, 463 × 558 mm; skala [ok. 1:930 000]. W prawym górnym narożniku na cokole tytuł mapy: *REGNUM BOHEMIA, eique ANNEXAE PROVINCIAE, UT DUCATUS SILESIA, Marchionatus MORAVIA, et LUSATIA: quae sunt TERRAE HAEREDITARIAE IMPERATORIS.*; w tym samym narożniku nieco wyżej nota: *Amstelodami apud F. de Wit.*
Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Gabinet Kartografii, sygn. 3729/C/III
Parsch 1901, s. 39, nr kat. 69; Koeman 1969, s. 198, Wit 10, s. 212, nr kat. [27]; Wytyczak 1998, s. 54, nr kat. 11; Dworsatschek 2002, s. 120, nr kat. 198.

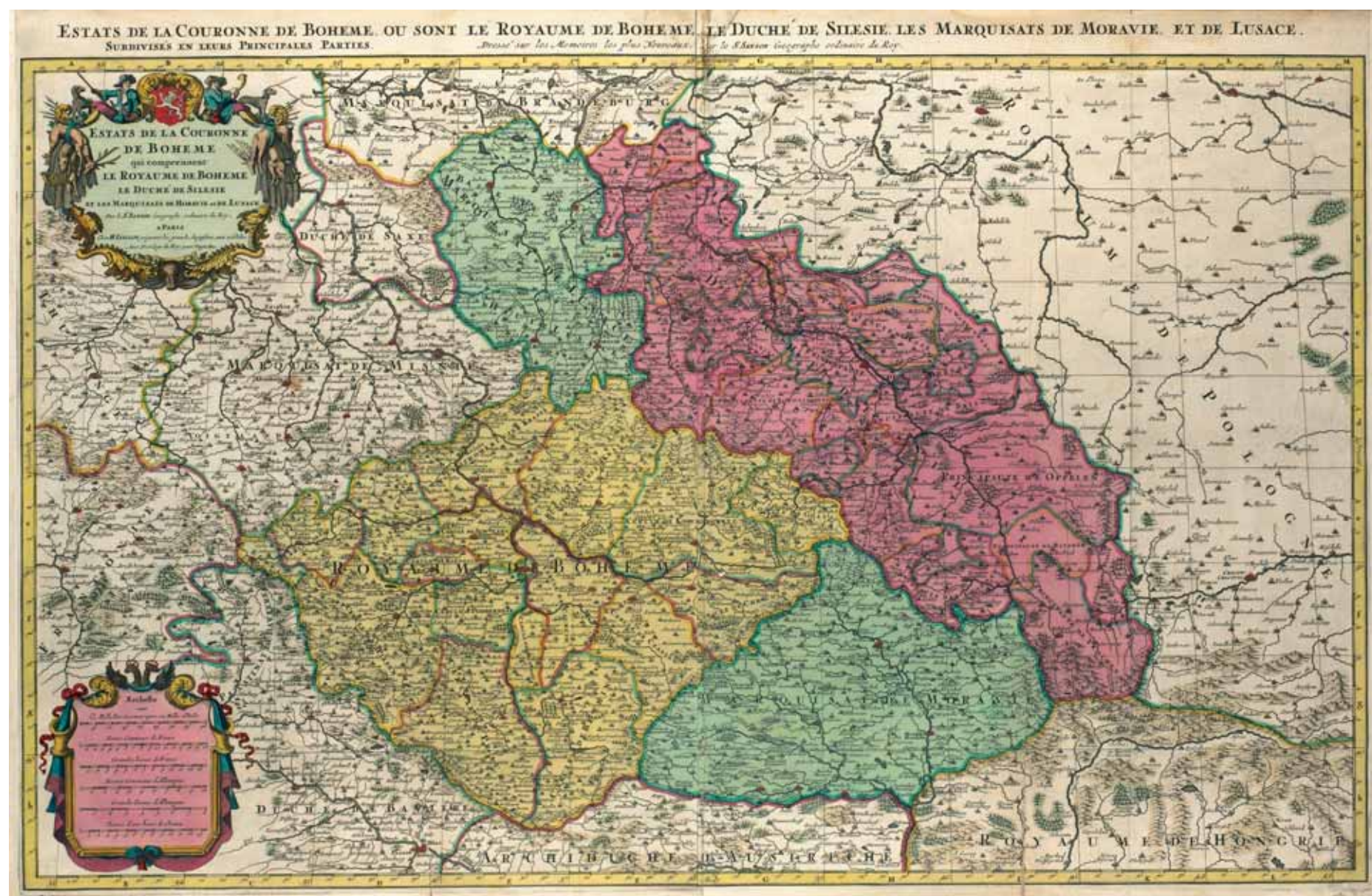
Mapa zamieszczana w atlasach F. de Wita od 1680 r., a następnie także w atlasach innych wydawców, np. Nicolaesa Visschera czy Johanna Covensa i Cornelisa Mortiera. Ujęcie F. de Wita stało się podstawą późniejszych przeróbek dla kartografów z końca XVII i z XVIII w., takich jak Theodorus Danckerts, Johann Baptist Homann, Matthäus Seutter.

Zaprezentowany obraz kartograficzny Śląska ukształtował się w 2 poł. XVI i 1 poł. XVII stulecia, głównie pod wpływem map Martina Helwiga i Jonasa Scultetusa. Dzieło reprezentuje dużą grupę opracowań kartograficznych z XVII-XVIII w., ukazujących wszystkie terytoria wchodzące w skład Królestwa Czeskiego. W tym aspekcie interesującym elementem – świadczącym o trwaniu w ówczesnej kartografii niektórych schematów treściowych – jest pozostawienie Łużyc wśród ziem Korony św. Wacława jeszcze długo po ich przejściu pod rządą elektorskiej Saksonii.

Na treść kartograficzną mapy składają się granice państwowe i podziałów wewnętrznych (w odniesieniu do Śląska są to księstwa). Wszystkie rozgraniczenia przedstawiono liniami przerywanymi i wyeksponowano dodatkowo za pomocą kolorowej wstęgi. Rysunek sytuacyjny uzupełnia sieć osadnicza, hydrografia i szata leśna. Rzeźbę terenu zobrazowano kopczykami.

Walor dekoracyjny mapy wyrażony został poprzez herby Czech, Śląska, Moraw i Górnych Łużyc (roz-





III.1.1.

mieszczone wokół cokołu z tytułem), a także putta, róg obfitości wypełniony owocami i liśćmi, globus, przyrządy miernicze i cokół z dwiema podziałkami liniowymi. /MD

III.1.4.

Mapa Śląska

Johann Jacob Lidl (autor), [Johann Jacob Lidl (?)] (wydawca), Wiedeń [ok. 1745]
Miedzioryt kolorowany, 870 × 784 mm; skala [ok. 1:440 000]. W prawym górnym narożniku na draperii z frędzlami tytuł mapy: *Novissimum Silesiae Theatrum id est: Exactissimus Superioris et Inferioris Silesiae, Comitatus Glacensis, et confinium regnorum schematismus, in quo non solum singulae amplissimi hujus Ducatûs Provinciae, Principatus, Dÿnastiae, Districtus, Territoria, verum etiam singulae civitates, oppida, arces, pagi, Stationes et viae veredariae, montes, Sylvae, Lacus, Flumina etc: ex originalibus et probatissimis topographiis deprompta exhibentur. Studio et operâ. Joannis Jacobi Lidl, Reg: et Privilegiati Universitatis Viennensis Chalgographi, qui incredibili labore ac praegrandibus sumptibûs tÿpum hunc, nunquam antea conspectum è diversorum archivorum latebris primus in publicam lucem produxit: quem necessariis milliarium Scalis, et accurata Singularum ditionum partitione ornatum honoribus et obsequiis Serenissimorum Ducum et Principum, aliorumque Excellentissimorum et Illustrissimorum Dominorum majoris ac minoris ordinis Praefectorum militarium profundissimo venerationis genere dedicate nuncupat et inscribit.*; inskrypcja u dołu nad ramką: *Wienn zu finden in dem Stern Hof im Schultler Gäsl. zwischen dem Hohen Marckt und Juden Platz.*

Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Gabinet Kartografii, sygn. 7141/C/IV
Roubík 1955, s. 260, nr kat. 1943; Lindner 1995, s. 165, nr kat. 22; Wytyczak 1998, s. 62-64, nr kat. 22; Dworsatschek 2002, s. 83, nr kat. 108.

Mapa jest kompilacją kilkunastu innych opracowań kartograficznych. Dla terytorium hrabstwa kłodzkiego oparta na fragmencie mapy Czech Johanna Christopha Müllera z 1720 r. (wyd. 1723), zaś w odniesieniu do reszty Śląska – na ujęciach księstw śląskich Johanna Wolfganga Wielanda i Matthäusa Schubartha, sporządzonych w latach 20. i 30. XVIII w. Składały się one na pierwsze szczegółowe zdjęcie kartograficzne całości regionu, zrealizowane pod patronatem państwowym cesarza Karola VI, stanowiąc zarazem najwyższe osiągnięcie kartografii prezentowanego obszaru. W 1752 r. mapy Wielanda i Schubartha zostały zamieszczone w *Atlas Silesiae*, wydanym w Norymberdze przez spadkobierców Homanna. Mimo dokonanych już w tym czasie zmian politycznych (przejście większości Śląska pod panowanie pruskie), mapa nawiązuje jeszcze do realiów z czasów habsburskich, uwzględniając np. Opawę, Karniów czy Cieszyn w granicach regionu. W następnych



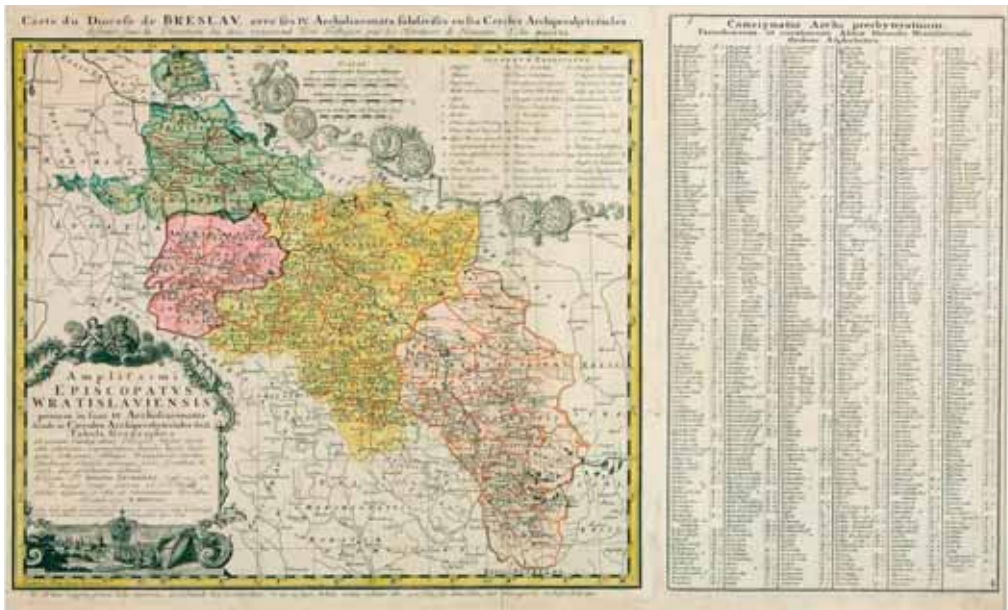
III.1.2.



III.1.3.



III.1.4.



III.1.5.

latach ujęcie Lidla samo stało się podstawą dla przeróbek dokonywanych przez innych kartografów; wśród najciekawszych można wymienić mapę Johanna Covensa i Cornelisa Mortiera z 1748 r. Pracę Lidla, należąca do udanych przeróbek wzmiankowanych wyżej map, charakteryzuje znaczne zagęszczenie treści kartograficznej, szczególnie osadniczej. Poszczególne księstwa śląskie różnicowano kolorem powierzchniowym. Uwzględniono wiele kategorii punktów osadniczych – oprócz miast także wsie, rezydencje szlacheckie, klasztory, stacje pocztowe. Godny uwagi wydaje się również fakt zaznaczenia wybranych dróg, co nie było jeszcze regułą w ówczesnej kartografii. Oznaczono też lasy. Ukształtowanie powierzchni przedstawiono metodą półperspektywną. Mapę znamionuje duża dekoracyjność. Odzwierciedlają ją bogate rokokowe kartusze, sceny rodzajowe, postacie ludzi, zwierząt, personifikacje wód, zabudowania, roślinność, narzędzia gospodarskie oraz putta z herbem Śląska. Opracowanie zaopatrzone zostało w trzy podziałki liniowe oraz objaśnienia znaków i skrótów. /MD

III.1.5.

Mapa diecezji wrocławskiej

Johann Ignaz Felbiger (autor), spadkobiercy Homanna (wydawcy, druk), Norymberga [1752] Miedzioryt kolorowany, 470 × 532 mm; skala [ok. 1:740 000]. W lewym dolnym narożniku w kartuszu tytuł mapy: *Amplissimi EPISCOPATVS WRATISLAVIENSIS primum in suos IV Archidiaconatus deinde in Circulos Archipresbyteriales divisi Tabula Geographica ad normam Catalogi Almar Dioeceseos Silesiae iterate editi adornata, repraesentans singulas hujus Episcopatus Collegiatus, Abbatias, Praeposituras, Curatias, familiasque religiosas utriusque sexus, secundum diversa, quae profitentur, instituta, dirigente D.^{no} IGNATIO FELBIGERO, Can. reg. ord. S. August. Congr. Lateran. ad D.V. Sagani fideliter designata et edita ab Homannianis Heredibus Norimbergae A. MDCCLI.*; napis wewnątrz kartusza, poniżej tytułu: *Nota. Spatii angustia non permittit explicationem Characterum urbis Wratislaviensis; ideoque promittimus peculiare folium Ichnographiae humus Urbis*; u góry nad ramką mapy drugi tytuł w języku francuskim: *Carte du Diocese de BRESLAV, avec ses IV. Archidiaconats, subdivisés en ses Cercles Archipresbyteriales dessinée sous la Direction du tres reverend Pere Felbiger, par les Heritiers de Homann. l'An MDCCLI*; u dołu pod ramką mapy: *NB. Ad hanc mappam pertinet Index repertorius, ad inventianda loca accomodatus, in quo in super stellulis notata videntur illa, quae sedes seu domicilium sunt unius cujus vis Archipresbyteratus.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Gabinet Kartografii, sygn. 8654/C/IV Janczak 1986, s. 641-645; Lindner 1995, s. 208, nr kat. 124; Wytyczak 1998, s. 71, nr kat. 32.

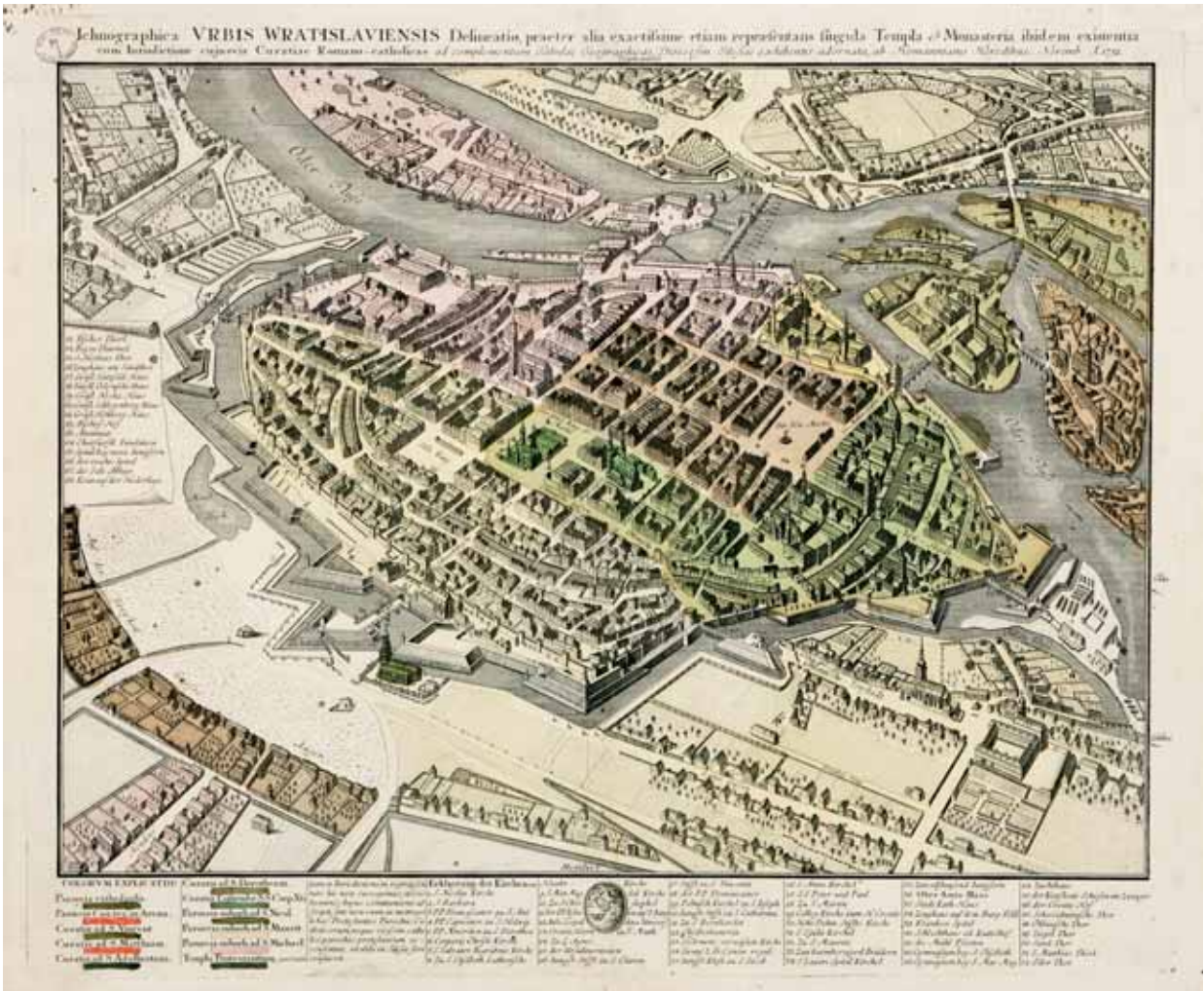
Pierwsze opracowanie kartograficzne diecezji wrocławskiej, wykonane przez opata żagańskiego klasztoru Augustianów Johanna Ignaza Felbigera, pedagoga i reformatora katolickiego szkolnictwa na Śląsku. W 1752 r. zostało włączone do *Atlas Silesiae*, wydane go przez spadkobierców Homanna w Norymberdze, wraz z ujęciami: całości regionu autorstwa Tobiasza Mayera, Dolnego i Górnego Śląska Johanna Matthiasa Haasa, a także mapami księstw śląskich Johanna Wolfganga Wielanda i Matthäusa Schubarttha. Praca Felbigera wydana została w dwóch wariantach – opisanym tutaj oraz w wersji pozbawionej w lewym dolnym narożniku tytułu, który zastąpiono dedykacją dla wrocławskiego biskupa Philippa Gottarda von Schaffgotscha w zmienionym kartuszu. Podstawowy cel sporządzenia dzieła jako mapy tematycznej odzwierciedlony został w treści kartograficznej; zabrakło na przykład elementów fizjograficznych, takich jak rzeźba terenu czy szata leśna, skoncentrowano się natomiast na zagadnieniach o podstawowym znaczeniu dla spraw kościelnych. Mapa posiada pod tym względem znaczną wartość informacyjną, obrazując granice zewnętrzne diecezji i jej wewnętrzne podziały w zakresie administracji kościelnej (archidiakonaty, archiprezbiteriaty), jak również lokalizację klasztorów, parafii, kolegiat, ośrodków pielgrzymkowych i wiele innych elementów. Obszar poszczególnych archidiakonatów wyodrębniono barwą powierzchniową, mniejsze jednostki terytorialne obwiedzione zostały kolorem liniowym.

Atrakcyjność wizualną mapy podnosi ikonografia. Należą do niej: kartusz tytułowy złożony z motywów muszlowych i roślinnych, zdobiony w górnej części portretem książęcym, puttem i obłokami, w dolnej – herbem biskupstwa, jak również scena spotkania księcia Henryka Probusa z biskupem Tomaszem II na tle Raciborza oraz wizerunki trzech monet z uwidocznionym awersem i rewersem każdej, oddzielone od pola mapy ornamentem. Opisywane opracowanie zaopatrzone też w trzy podziałki liniowe i legendę. Na tym samym arkuszu, na prawo od mapy, załączono indeks miejscowości, zatytułowany: *Consignatio Archi presbyteratum, Parochiarum, et curatiarum Almae Dioecesis Wratislaviensis. Ordine Alphabetico.* /MD

III.1.6.

Plan Wrocławia

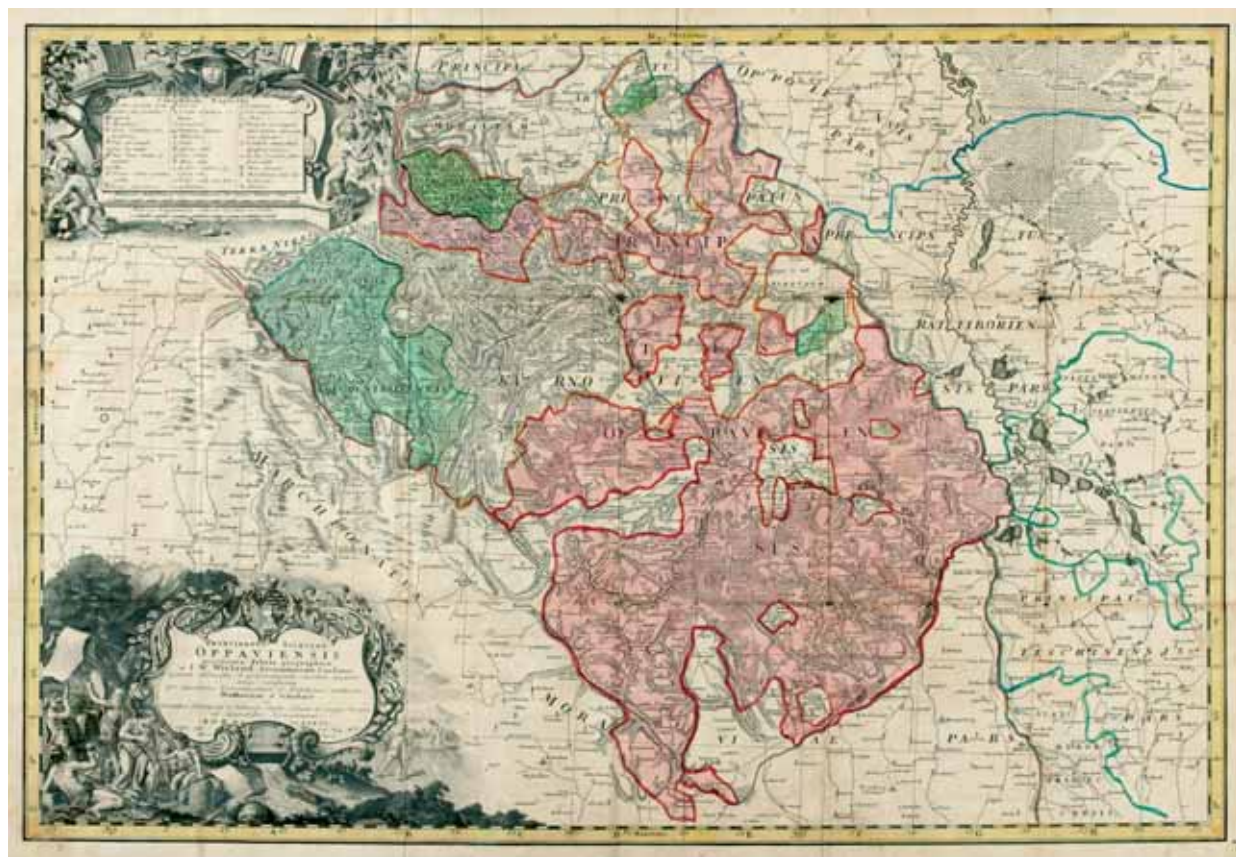
[Friedrich Bernhard Werner] (autor), [Johann David Schleuen (?)] (rytownik), spadkobiercy Homanna (wydawcy), Norymberga 1752
Miedzioryt kolorowany, 415 × 555 mm. U góry nad ramką tytuł: *Ichnographica VRBIS WRATISLAVIENSIS Delineatio, praeter alia exactissime etiam repraesentans singula Templi et Monasteria ibidem existentia cum Iurisdictione cujusvis Curatiae Romano-catholicae ad complementum Tabulae Geographicae, Dioecesis Silesiae exhibentis adornata, ab Homannianis Heredibus. Norimb. A. 1752.*



III.1.6.

Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Gabinet Kartografii, sygn. 617/C/III
Parsch 1901, s. 45, nr kat. 13; Wytyczak 1998, s. 153, nr kat. 111; Szykuła – Okólska – Sobociński – Wytyczak 1999, s. 14, nr kat. 11.

Plan perspektywiczny (widokowy) Wrocławia wydany w Norymberdze przez spadkobierców Homanna. Jest on nieznacznie zmienioną wersją ujęcia sporządzonego przez Friedricha Bernharda Wernera i wyrytowanego przez Johanna Davida Schleuena, a wydanego w Berlinie w 1741 r. Plan należy do typowych dla swojej epoki opracowań, charakteryzujących się prezentowaniem miast w perspektywie z lotu ptaka. Do najistotniejszych wcześniejszych ujęć Wrocławia z tego nurtu kartografii zaliczyć trzeba przede wszystkim plany: Barthela Weinera z 1562 r., Frederika Hendriksa Vrooma i Friedricha Grossa z 1587 r. (wykorzystany w słynnym *Civitates Orbis Terrarum* Georga Brauna i Fransa Hogenberga), Georga Hayera z 1591 r. czy Matthäusa Meriana (publikowany od 1641 r., rytowany prawdopodobnie przez Wenzela Hollara). Mimo określonej formalnie na planie orientacji północnej, opracowaniu nadano faktycznie orien-



III.1.7.



III.1.7. /1



III.1.7. /2

tację północno-zachodnią. Zaprezentowano miasto w obrębie nowożytnych fortyfikacji bastionowych wraz z przedmieściami. Uwidocznione zostały najważniejsze obiekty, takie jak kościoły, bramy miejskie, rezydencje, szpitale i inne budynki użyteczności publicznej, które ponumerowano liczbami od 1 do 68 i objaśniono pod ramką (pod tytułem *Erklaerung der Kirchen etc.*) oraz na zwoju z lewej strony planu. W dolnej części arkusza pod ramką zlokalizowano również legendę dotyczącą zastosowanych kolorów: *COLORVM EXPLICATIO* i herb Wrocławia na owalnej tarczy. /MD

III.1.7.

Mapa księstwa opawskiego

Karta nr 7 ze zbioru *Atlas Silesiae id est Ducatus Silesiae generaliter quatuor mappis nec non specialiter XVI mappis tot principatus repraesentantibus geographice exhibitus...*

Podstawa typograficzna: Johann Wolfgang Wieland (1732), zweryfikował Matthäus Schubarth (1738)

Johann Christoph von Reinsperger (rytownik – winieta), spadkobiercy Johanna Baptisty Homanna (wydawcy), Norymberga, 1752

Miedzioryt kolorowany, 584 × 850 mm, podklejony płótnem. Inskrypcja w kartuszu na dole z lewej: *PRINCIPATVS SILESIAE /*

OPPAVIENSIS / novissima Tabula geographica / a I. W. Wieland Locumtenente Caesareo / accurate delineata, ob praematuram mortem auctoris / denuo rectificata / per Caesareum Locumtenentem et architectum militarem / Mathaeum à Schubart / ac / Sumtibus Principum et Ordinum Silesiae reducta et excusa Norimb. / ab Haeredibus Homannianis / A.O.R. MDCCXXXVI. / Cum Spec. S. Caes. Rq M.tis / Privilegio.; sygnatura u dołu po lewej: *J. C. Reinsperger sc.*, na odwrociu rękopiśmienny dopisek: *B / N. 7. Troppau.*

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. Ch 1822 Novák 1951, s. 492, 500-501; Roubík 1955, s. 29-30, 262, nr kat. 1957; Kuchař 1958, s. 69; Kuchař 1961, I, s. 58; Konias 1990, s. 65, 76-77; Konias 1995, s. 29-33; Horodyski 2002, s. 162-163; Czechowicz 2004, s. 74-75.

III.1.7. /1 Fragment – obrazowa dekoracja winiety:

Dwóch kosiarzy na górskiej łące.

III.1.7. /2 Fragment – kartusz inskrypcyjny z figuralną dekoracją.

III.1.8.

Mapa księstwa karniowskiego

Karta nr 8 ze zbioru *Atlas Silesiae id est Ducatus Silesiae generaliter quatuor mappis nec non specialiter XVI mappis tot principatus repraesentantibus geographice exhibitus...*

Podstawa typograficzna: Johann Wolfgang Wieland (1732), zweryfikował Matthäus Schubarth (1738)

Michael Rößler (rytownik – winieta), spadkobiercy Johanna Baptisty Homanna (wydawcy), Norymberga, 1752

Miedzioryt kolorowany, 579 × 854 mm, podklejony płótnem. Inskrypcja w kartuszu u góry po prawej: *PRINCIPATVS SILESIAE / KARNOVIENSIS / nova et exactissima Tabula / geographica, commonstrans insimul / districtus ac STATVS MINORES FREUDENTHAL / OLBERSDORF et STEUBERNDORF / a I. W. Wieland Locumtenente delineata, / ob praematuram mortem auctoris denuo rectificata per Caesareum / Locumtenentem et architectum militarem / Matthaeum a Schubart / ac / Sumtibus principum et Ordinum Silesiae / reducta et excusa Norimbergae / ab Haeredibus Homannianis / A.O.R. MDCCXXXVI. / Cum Spec. S. caes. R M.tis Privil.*; sygnatura na stopniu tronu po lewej: *Rösler sculpsit.*, na odwrociu rękopiśmienny dopisek: *Fürstenthum / Jägerndorff grantzet / mit Oppeln Rattibor / und Troppau. / No 8.* (pismem z XVIII w., przeniesione na nowe płótno).

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. Ch 974 Novák 1951, s. 492-493, 501; Roubík 1955, s. 29-30, 261-262, nr kat. 1956; Kuchař 1958, s. 69; Kuchař 1961, I, s. 58; Konias 1990, s. 65, 76-77; Konias 1995, s. 33-38; Horodyski 2002, s. 162; Czechowicz 2004, s. 75.

Okres panowania Józefa I i Karola VI był w Habsburskiej monarchii złotym wiekiem barokowej kartografii. Tworzenie map, poczynając od drugiego dziesięciolecia XVIII wieku, koncentrowało się wokół projektu monumentalnego „Atlasu Austriackiego“ (*Atlas Austriacus*), który miał oddać wierny obraz wszystkich ziem znajdujących się pod cesarską władzą. Kartograf Johann Christoph Müller po zakończeniu znanej mapy Czech wyruszył na pomiary w Ziemi Kłodzkiej, niestety, zmarł w 1721 r. Wykonanie mapy Śląska powierzono wojskowemu inżynierowi, porucznikowi Johannowi Wolfgangowi Wielandowi. Oficer ten, znany jako autor redukcji mapy Czech Müllera (z 25 na 9 sekcji), pracował nad materiałami topograficznymi ogółem jedenaście lat. Po nim pracę nad mapą księstw śląskich dokończył w latach 1734-1735 inny wojskowy geometra Matthäus Schubarth z Norymbergi. Ostateczną weryfikację materiałów topograficznych przeprowadzili cesarscy komisarze: Joseph Wilhelm von Nostitz i Friedrich Wilhelm von Haugwitz w październiku 1735 r. Trudnej technicznie edycji podjęła się firma graficzna spadkobierców Homanna w Norymberdze. Przygotowanie matrycy skomplikowało w październiku 1736 r. śmierć mierniczego Wielanda, po którym wszystkie korekty przypadły Schubarthowi. Poszczególne mapy przyszłego atlasu Śląska są wprawdzie datowane na 1736 r. (imprimatur cesarza wydano 2 XII 1736 r.), ale prasę drukarską opuściły w rzeczywistości później. Atak Prus na Śląsk wstrzymał edycję o ponad dziesięć lat; *ATLAS SILESIAE* wyszedł w 1752 r. (z data wydania 1750). Do aktualizacji materiałów topograficznych nie dopuścił król pruski Fryderyk II.

Mimo zawilej genezy atlasu mapy Wielanda i Schubartha świadczą o wysokim poziomie środkowoeuropejskiej kartografii w okresie przed wprowadzeniem pomiarów triangulacyjnych; ze względu na swą dokładność stanowiły one podstawę katastru na Śląsku. Odwołują się do nich wszystkie kolejne XVIII-wieczne mapy Śląska wydawane stosunkowo często ze względu na potrzeby prowadzonych w tym okresie wojen. Obie eksponowane karty powstały na podstawie wyników pomiarów terenowych przeprowadzonych wiosną i latem 1732 r. Przedsiębiorczy Wieland wykorzystał je już w rok później przy publikacji mapy *Ducatus Silesiae Principatus Oppaviensis et Carnoviensis cum Statibus Minoribus* [...]. Jego pracę zweryfikował Schubarth w terenie w maju i czerwcu 1738 r. Drukarnia Homanna opatrzyła wszystkie karty atlasu dekoracją heraldyczną, scenami alegorycznymi i bogatymi elementami dekoracyjnymi. Ziemię Karniowską symbolizuje alegoryczna postać Śląska z dwoma lwami i rogiem obfitości u nóg (il. III.1.8. /1). Drobne putta zwracają uwagę na źródła, z których płynie dobrobyt tego śląskiego księstwa: leśnictwo, górnictwo, rolnictwo i produkcję tekstyliów. Nieco skromniejsza winieta mapy księstwa opawskiego podkreśla rolę regionu jako źródła rzek Morawy i Odry. Rodzajowemu



III.1.8.

obrazowi kosiarzy na górskiej łące (il. III.1.7. /1) towarzyszy scena konwencjonalnych bachanali, nie zabrakło też sztuki płótna – symbolu manufaktur tekstylnych (il. III.1.7. /2). Realistyczne przedstawienie śląskich strojów ludowych w atlasie Homanna stanowi interesujące źródło ikonograficzne z punktu widzenia etnografii. Skale map wynoszą w przybliżeniu 1 : 150 000 (księstwo opawskie) i 1 : 95 000 (księstwo karniowskie), zorientowane na północ odległości podano w milach śląskich (6,48 km) i niemieckich (7,41 km). Treść mapy obejmuje oprócz niezbędnych stacji pocztowych, młynów (także wietrznych) i kuźni, również owczarnie, cegielnie, źródła mineralne czy miejsca pielgrzymkowe. Objaśnienia w języku łacińskim, ważniejsze miejsca oznaczono na mapach nazwami niemieckimi oraz czeskimi lub polskimi. /VV

III.1.8. /1 Fragment – obrazowa dekoracja winiety: Tronująca Silesia z alegorycznymi postaciami.

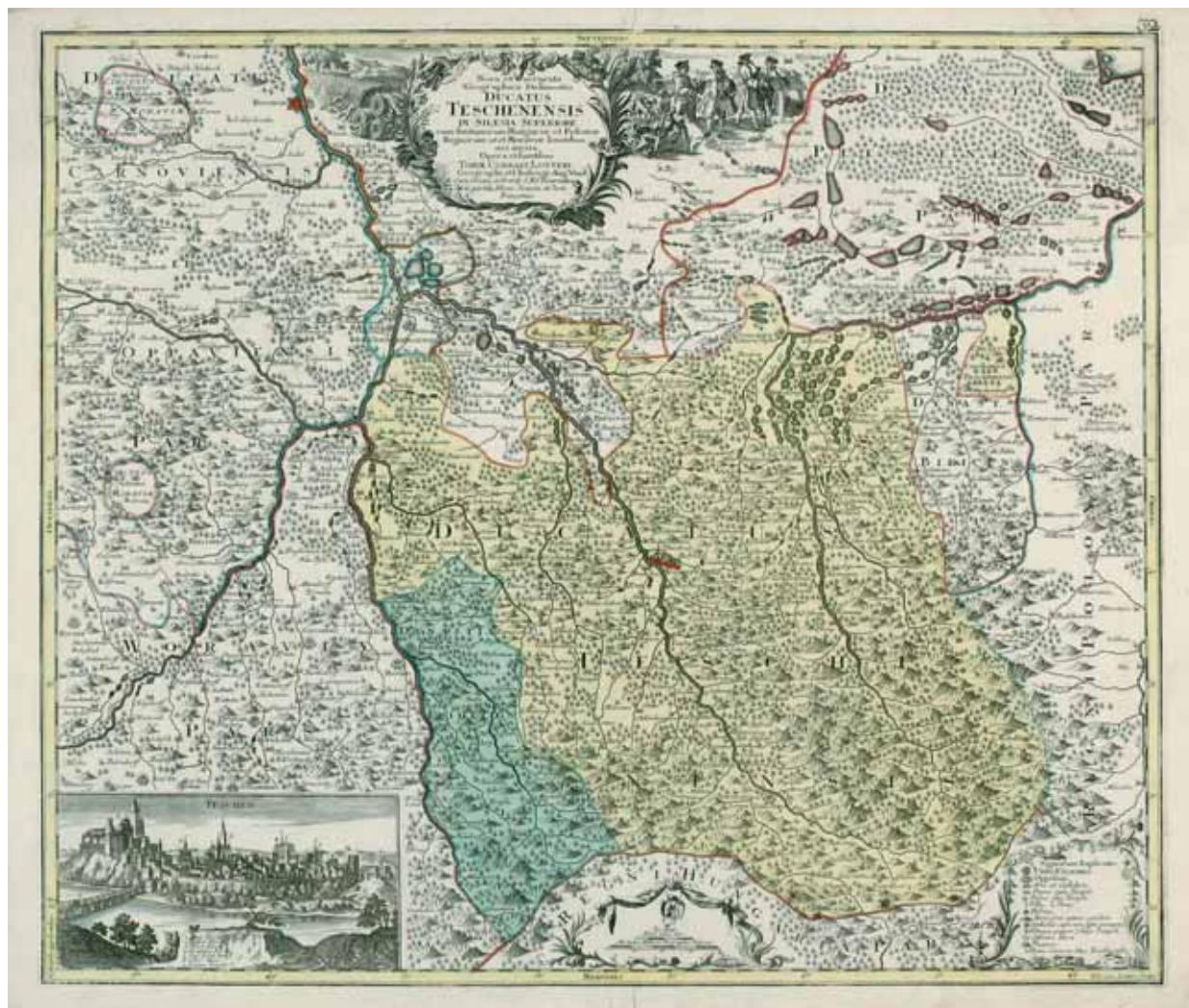
III.1.9.

Mapa księstwa cieszyńskiego z widokiem Cieszyna

Tobias Conrad Lotter (rytownik i wydawca), Augsburg (przed 1740)
Miedzioryt kolorowany, 494 × 577 mm.
Inskrypcja w kartuszu u góry: *Nova et accurata / Geographica Delineatio / DUCATUS /*



III.1.8. /1



III.1.9.



III.1.9. /1



III.1.9. /2

TESCHINENSIS / IN SILESIA SUPERIORE / cum finitimorum Hungariae et Poloniae / Regnorum, ut et Moraviae limitibus / aeri incisa / Opera et sumtibus / TOBIAAE CONRADI LOTTERI. / Geographi et Chalcogr. Aug. Vind. [...]; sygnatura u dołu po prawej: *Tob: Con: Lotter. sculps.*

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. Ch 1473 Roubík 1955, s. 260, nr kat. 1941.

Rytownik i wydawca Tobias Conrad Lotter (1717-1777) zaczynał jako wydawca map drukowanych z otrzymanych w spadku matryc, które z dumą acz nieprawdźiwie sygnował jako rytownik i edytor. Później rozwinął także własną produkcję, często we współpracy z innymi grafikami; pracował, między innymi, dla amsterdamskiego wydawnictwa Petera Schenka Mł. Po śmierci Tobiasa Conrada Lottera rodzinną pracownię wspólnie prowadzili synowie Matthäus Albrecht, Georg Friedrich i Gustav Conrad, którzy sygnowali swe druki jako *Les Freres Lotter* lub *Gebrüder Lotter*. Mapa księstwa cieszyńskiego Lottera oparta jest na znanej mapie Jonasa Nigrinusa (Nigrýna), wydanej w Cieszynie w 1724 r., jednak nie dorównuje jej szczegółowością. Mogło to

być zamierzone, bowiem węgierski ewangelik Nigrinus tak wiernie dokumentował strategicznie ważny obszar, że jego dzieło zostało skonfiskowane przez władze przez wzgląd na bezpieczeństwo, a sam autor trafił do więzienia. Prawie w tym samym czasie co Lotter poprawioną mapę Nigrinusa wydał w Augsburgu także Matthäus Seutter.

Mapa ma orientację północną, jej skala wynosi w przybliżeniu 1 : 160 000. Zawiera informacje o osiedlach i cechach krajobrazu ale obejmuje także huty żelaza i kuźnie, winnice a nawet beskidzkie szalasy. Obrazowa dekoracja symbolicznie odwołuje się do bogactwa kraju i jego głównych dziedzin gospodarki: motywy pola ze zbożem i pasącego się stada uzupełniają poukładane bele płótna. Scenę ożywia grupa młodzieńców popijających wino z beczki na wolnym powietrzu (il. III.1.9. /1). Weduta Cieszyna (na karcie z lewej na dole) oparta jest na starszych wzorcach (il. III.1.9. /2). /VV

III.1.9. /1 *Fragment* – Młodzieńcy pijący wino na tle krajobrazu.

III.1.9. /2 *Fragment* – Widok Cieszyna.

III.1.10.

Widok mostu Karola w Pradze ze sceną Wyłowienia ciała św. Jana Nepomucena z Wełtawy

Nieznany malarz, 2 ćw. XVIII w.

Olej, płótno, 209 × 301 cm

Lubawka, kościół cmentarny pw. św. Anny.

Restaurowany w 2005 r. przez Danutę Drabik-Wótcowicz i Ryszarda Wójtowicza.

Kořán 1997, s. 591-592.

Opublikowany po raz pierwszy w 1997 r. wielkoformatowy obraz z widokiem Mostu Karola w Pradze oraz sceną wyłowienia zwłok św. Jana Nepomucena z wody Wełtawy powstał najprawdopodobniej w 2 ćw. XVIII w. Obecne miejsce przechowywania dzieła – kościół cmentarny pw. św. Anny w Lubawce, wzniesiony w latach 1692-1696 z fundacji krzeszowskiego opata Bernharda Rosy – jest bez wątpienia wtórne, natomiast pierwotnego miejsca przeznaczenia obrazu nie znamy. Fundatorami dzieła byli zapewne dwaj diecezjalni duchowni, ukazani na tratwie obok wyciąganego z wód Wełtawy ciała św. Jana Nepomucena, a realizatorem ich zlecenia został prowincjonalny malarz-amator, o czym świadczą liczne błędy i nieporadności widoczne w jego pracy. Ten słaby pod względem artystycznym i na pół amatorski obraz nie byłby godny uwagi, gdyby nie fakt, że jego twórca malując widok Mostu Karola w Pradze jako tło dla pierwszoplanowej sceny wykorzystał graficzny wzorec z nieznanym dotąd, unikatowym widokiem tej części Pragi. Ta nieznana weduta powstała na pewno po 1648 r., a jeszcze przed 1651 r. Na taki czas jej wykonania jednoznacznie wskazuje monumentalny widok północnej elewacji Wieży Mostowej (il. III.1.10. /1), która



III.1.10.



III.1.10. /1



III.1.10. /2

jest już pozbawiona gotyckiej dekoracji rzeźbiarskiej, całkowicie obtluczonej po poważnym uszkodzeniu jej przez Szwedów podczas nieudanej próby zdobycia praskiego Starego Miasta w 1648 r., a jeszcze nie posiada pamiątkowej tablicy z napisem sławiącym obrońców mostu, umieszczonej na wieży w 1651 r. Zdumiewa niezwykła szczegółowość i realizm użytego graficznego wzorca – na lubawskim obrazie widzimy precyzyjnie odwzorowane wszystkie budowle prawego brzegu Wełtawy, od wzniesionego w latach 1612-1619 późnorenansowego budynku staromiejskiego urzędu celnego, poprzez wyłaniający się zza Wieży Mostowej fragment fasady jezuickiego kościoła pw. Salwatora, jeszcze bez wzniesionego w 1653 r. portyku i bez barokowych rzeźb autorstwa Johanna Georga Bendla, aż po widoczne w partiach dachów i wież kościoły: Św. Ducha, Salwatora oraz Św. Walentego. Ze szczególną dbałością na graficznej weducie został ukazany kompleks zabudowań klasztoru Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą: dwunawowy gotycki kościół klasztorny z sygnaturką oraz wzniesiony w 1526 r. budynek klasztoru wraz z przylegającym od wschodu budynkiem szpitala i od północy wieżą obronną, pozostała po tzw. Moście Judyty (il. III.1.10. /2). Takie wyeksponowanie budowli praskich krzyżowców oraz pozostającej pod ich opieką Wieży Mostowej pozwala sądzić, iż to właśnie oni byli inicjatorami powstania nieznanej weduty, a bezpośrednim powodem mogło być zakończenie oblężenia Pragi przez szwedzkie wojska w 1648 r.

Wykorzystany jako wzorzec w lubawskim obrazie nieznany widok Pragi z lat 1648-1651 jest bez wątpienia unikatowym dokumentem wyglądu tej części Starego Miasta ok. poł. XVII w. Jest to nie tylko pierwsza od czasu powstania grafiki Wenzela Hollara (ok. 1635), detaliczna weduta Mostu Karola, Wieży Mostowej i zabudowań prawego brzegu Wełtawy, lecz także jedyny dokument ich wyglądu zaraz po zakończeniu szwedzkiego oblężenia. Dzieło to przynosi nam także nieznane dotąd szczegółowe widoki przebudowanych w późniejszym czasie budowli: staromiejskiego urzędu celnego, kompleksu Klementinum oraz przede wszystkim kompleksu klasztornego Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą. /AK

III.1.10. /1 Fragment – Wieża Mostowa.

III.1.10. /2 Fragment – Klasztor Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą.

III.1.11.

Widok Opawy

Johann Adam Delsenbach, ok. 1720

Rysunek piórkim i tuszem, papier, 447 × 682 mm. Sygnatura u dołu po prawej:

Ioh. Adam Delsenbach delin.

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 1835 A *Katalog der Liechtenstein Erinnerungs-Ausstellung* 1914, s. 35, nr kat. 432; Braun 1916, s. 226; *Opava v pohledech čtyř století* 1947, s. 6, nr kat. 113;

Indra 1981A, s. 61; Šopák – Vojtal 1998, s. 71-75; Šopák 2001, s. 28-29.

Nadworny rytownik księcia Antona Floriana von Liechtensteina – Johann Adam Delsenbach sporządził ok. 1720 r. rysunkową wedutę Opawy będącą częścią zbioru siedemnastu widoków zamków i miast należących do Liechtensteinów. Rysunek ten posłużył jako wzorzec do sporządzenia miedziorytu, wykazującego drobne różnice w stosunku do pierwowzoru. Muzeum pozyskało tę grafikę prawdopodobnie jako dar księcia von Liechtensteina, a do literatury wprowadził ją E.W. Braun artykułem z 1914 r., kiedy dzieło znajdowało się jeszcze w posiadaniu księcia. Precyzyjny rysunek z topograficzną dokładnością wyznacza szeroki prospekt miasta od północnego wschodu ze wszystkimi znacznymi budynkami, oznaczonymi numerami, do których dodano niemieckie objaśnienia na dolnym skraju arkusza. Zapewne na życzenie zamawiającego artysta narysował także nie istniejącą rezydencję książęcą. Pofałdowany krajobraz na pierwszym planie został bogato załudniony sztafą postaci mieszczan oraz pracujących i odpoczywających wieśniaków z bydłem i furmankami, co wyraźnie wpływa na idylliczne zabarwienie weduty. W obłokach nad miastem unoszą się dwa aniołki niosące herb Liechtensteinów, natomiast na środku dolnego skraju znajduje się herb miasta Opawy i napis: *Die Stadt Troppau in Ober-Schlesien.* /MS

III.1.12.

Widok Opawy

Friedrich Bernhard Werner (rysownik), ok. 1738, spadkobiercy Johanna Baptisty Homanna (wydawcy), Norymberga

Miedzioryt kolorowany, 141 × 272 mm

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 3918 G/4

Opava v pohledech čtyř století 1947, s. 6-7, nr kat. 118; Klimešová – Orlik 1964, s. 74; Indra 1981A, s. 61; Kozák – Mžýková 1987, s. 299.

Weduta ze zbioru *Scenographia Urbium Silesiae, Tab. IX* obejmuje ogólny widok miasta od południowego zachodu. Na górze pośrodku napis *Troppau Haubst. des Fürstenth. Dieses Namens*, a w dole herb miasta. Czternaście najważniejszych budowli oznaczono numerami, do których odnosi się niemiecka legenda z objaśnieniami na dolnym skraju. Na pierwszym planie widzimy ogrody, domy, pole z furmanką i rolnikiem, a na wzgórzu dwóch mieszczan wskazujących na miasto. Weduta była częścią karty z widokami miast: Głogowa, Kożuchowa, Góry i Świerzawy. /MS

III.1.13.

Widok Bruntalu

Friedrich Bernhard Werner (rysownik),
spadkobiercy Johanna Baptisty Homanna
(wydawcy), Norymberga, 1752
Miedzioryt kolorowany, 150 × 170 mm. Sygnatura
pośrodku: *Auctore F.B. Wernero. Impensis
Homanianorum Heredum A. 1752.*

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 4216 G
Klimešová – Orlík 1964, s. 71; Kozák – Mžýková
1987, s. 299; Marsch 1995, s. 31.

Miedzioryt pochodzi ze zbioru *Scenographia Urbium Silesiae, Tab. XI* wydanego w 1752 r. w Norymberdze. Ogólny widok miasta od południa, od drogi na Ołomuniec, ukazuje jego wygląd ok. połowy XVIII w. Osiem najważniejszych budowli oznaczono numerami, a u dołu umieszczono objaśniającą je niemiecką legendę. Pośrodku arkusza na górze umieszczono napis: *Freudenthal Im Troppauischen Fürstenthumgelagen*. Pierwszy plan tworzą pola uprawne i staw z kaczkami, w tle rysują się pofałdowane góry Jesioniki. Weduta jest częścią karty z widokami miast: Milicza, Sycowa, Żmigrodu i włości biskupa wrocławskiego Schaffgotscha w Jesionikach. Pośrodku arkusza umieszczono napis: *SCENOGRAPHIA URBIUM SILESIAE TABULA XI. repraesentans prospectus oppidorum in Dynastiis Freudenthal et Trachenberg sitorum [...]. /MS*

III.1.14.

Widok Cieszyna

Friedrich Bernhard Werner (rysownik),
spadkobiercy Johanna Baptisty Homanna
(wydawcy), Norymberga, 1738
Miedzioryt kolorowany, 170 × 290 mm. Sygnatura
u dołu: [...] *entworfen von F.B. Werner u.
herausgegeben von HOMAENNISCHEN ERBEN
Nürnberg A. 1738 [...].*

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 4216 G
Klimešová – Orlík 1964, s. 76; Kozák – Mžýková
1987, s. 299; Marsch 1995, s. 45.

Miedzioryt jest częścią zbioru *Scenographia Urbium Silesiae, Tab. V*, wydanego w Norymberdze w 1738 r. Werner ujmuje tu z topograficzną dokładnością widok ogólny od zachodu na miasto zamknięte obwarowaniami, nad którym dominuje zamek książęcy. Na pierwszym planie sytuuje się rzeka Olza, obramowana aleją drzew, budowli i figuralnym sztafażem. Szesnaście najważniejszych budowli oznaczono numerami, u dołu umieszczono objaśniającą je niemiecką legendę. Pośrodku arkusza na górze umieszczono napis: *Teschen* a na dolnym skraju herb miasta, natomiast bieg rzeki oznaczony został jako *Elsa Fluss*. Weduta jest częścią karty z widokami Legnicy, Złotoryji, Lubina, Prochowic i Grodzca. Jednej weduty brak. Na dole umieszczo-



III.1.11.



III.1.12.



III.1.13.



III.1.14.



III.1.15.

no napis: *SCENOGRAPHIA URBIUM SILESIAE TAB: V VORSTELLUNG PROSPEKTE von den vornehmsten Staedten der Fürstenth. LIEGNITZ u. TESCHEN in Herzogth. SCHLESSEN [...].* /MS

III.1.15.

Widok Kłodzka

Z dzieła: M[artin] Z[eiller], *Topographia Bohemiae, Moraviae et Silesiae. Das ist Beschreibung und eigentliche Abbildung der vornehmsten und bekantisten Stätte und Plätze in dem Königreich Böhme und einverleibten Ländern Mähren und Schlesien [...]*, Franckfurt [am Mayn] 1650

Matthaeus Merian St. – pracownia (Caspar Merian?) (rytownik)

Akwaforta, 204 × 331 mm

Praga, Národní galerie, nr inw. R 65122 (DR 1065)

Zibrt 1900, s. 85-87, nr 1680; *Knihopis*,

nr kat. 17199-17200a; *Artis pictoriae amatores* 1993, s. 121, nr kat. III/2-1 (autor noty Vlnas);

Matthaeus Merian 1993, s. 219, nr kat. 158; Felcman – Semotanová 2005, s. 132, nr kat. 148-R 68.

Płodny typograf Martin Zeiller (1589-1661), syn luterńskiego kaznodziei, działał jako preceptor w domach szlacheckich, później został inspektorem szkolnym i notariuszem w Ulm. Olbrzymi materiał, który zgromadził za swego życia, wydano w czterdziestu sześciu tomach w latach 1632-1688. Znany opis ziem Korony Czeskiej zdobią czterdzieści dwie ilustracje z pracowni Meriana, w tym słynny widok Pragi Hollara i ryciny według projektów włoskiego kartografa Carla Cappiego. Widok Kłodzka przez Nysę od południowego wschodu podkreśla dominantę twierdzy, chronioną przez późnogotyckie fortyfikacje z wyrazistym barbakanem. Rytownik w swym mieście zauważa przede wszystkim ratusz, oba kościoły, umocnienia z basztami i bramami, oraz warowny most (jeszcze bez barokowej dekoracji rzeźbiarskiej). Weducie towarzyszy legenda w języku niemieckim i herb hrabstwa. /VV

2. WSPÓLNE „NIEBO” ŚLĄSKA I CZECH

III.2.1.

Pro Jure et Justitia

Tezy filozoficzne Matthiasa Aloisiusa Schrakoviusa z przedstawieniem patronów wrocławskiej kapituły katedralnej i biskupstwa

Melchior Küsell wg Karla Škréty, ok. 1660

Miedzioryt, 365 × 440 mm. Sygnatura u dołu na

środku: *C. Screti dell. Prag.*; u dołu po lewej:

Melchior Küsell sculps; inskrypcja u góry na wstędze

trzymanej przez dwa anioły: *PRO IVRE ET*

IUSTITIA; poniżej, przy obu krawędziach ryciny

po sześć, trzymany przez putta i anioły,

eliptycznych medalionów z wypisaną dedykacją

oraz treścią 20 tez.

Drezno, Staatliche Kunstsammlungen,

Kupferstichkabinett, nr inw. A 405,2

Appuhn-Radtke 1988, s. 32-33, 36-37, il. 17.

Te dedykowane kapitule katedralnej we Wrocławiu tezy filozoficzne związane są z obroną pracy magisterskiej z zakresu filozofii przez Matthiasa Schrakoviusa na Uniwersytecie w Pradze. Odbyła się ona pod przewodnictwem jezuitę dra Bartholomaeusa Kichlera w 1660 r. W Kunstmuseum w Bazylei (nr inw. KM: Bi. 382.79) zachował się sygnowany i datowany na 1660 r. wzorec rysunkowy ryciny (il. III.2.1. /1). Zamieszczone tu przedstawienie jest prezentacją postaci patronów wrocławskiej kapituły katedralnej oraz biskupstwa – św. Jana Ewangelisty trzymającego w dłoni kielich z wężem, św. Wincentego z palmą męczeństwa oraz św. Jadwigi przedstawionej w pozie adoracji, klęczącej i ze złożonymi do modlitwy dłońmi, z towarzyszącym jej modelem bazyliki trzebnickiej. Będący także patronem Wrocławia św. Jan Chrzciciel został ukazany w momencie śmierci – jego zwłoki widoczne są na drugim planie, a głowę świętego na misie unoszą ku niebu putta. W górnej partii ryciny umieszczony został Baranek Apokaliptyczny (Ap 5,1-8,1). Czas wykonania ryciny sprawia, iż interesująco jawi się kwestia wzorców, z których korzystał Škréta. W 1660 r. nie było ich jeszcze tak dużo. Na popularyzację przedstawień świętych patronów wpływ miała świadoma restytucja ich obrazowego kultu dokonana za sprawą odlanych ze srebra figur w ołtarzu głównym katedry wrocławskiej (1590-1591). Być może wcześniej takie „zestawienie“ tych świętych sporządził wrocławski drukarz J. Scharffenberg. To zapewne jeszcze jego drzeworyty stały się ozdobą dwóch wrocławskich edycji *Ordo Horarum et Divinorum Officiorum Ecclesiae Cathedralis Wratislaviensis* (1596 i 1599). Jednak dla Škréty inspiracją mogły być przedstawienia świętych zamieszczane co roku we wrocławskich almanachach katolickich, np. C. Pfistera (1624) i D. Tscherninga (1655) (il. III.2.1. /2).



III.2.1. /1



III.2.1. /2



III.2.1.



III.2.2. /1



III.2.2.



III.2.3.

Wśród wspólnych prac Küssella i Škréty warto odnotować jeszcze jedną dekorację graficzną tez filozoficznych związanych ze Śląskiem (por. nr kat. III.2.28.). /PO

III.2.1. /1 Karl Škréta, Pro Jure et Justitia – tezy filozoficzne Matthiasa Aloisiusa Schrakoviusa, 1660, rysunek, Bazylea, Kunstmuseum; fot. wg Appuhn-Radtke 1988, nr kat. 60, il.

III.2.1. /2 David Tscherning, Almanach katolicki na rok 1656, 1655, miedzioryt, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, fot. wg Oszczanowski – Gromadzki 1995, s. 51, il. 138.

III.2.2.

Pietà z świętymi czeskimi patronami

Johann Christoph Liška, ok. 1705

Olej, płótno, 79 × 69 cm

Praga, Národní galerie, nr inw. O 631. Pozyskany do Rudolfinum w 1889 r. z kolekcji lekarza

J. Tieftrunka.

Preiss 1965, s. 185-186, il. 106; Neumann 1967, s. 279-280; Preiss 1970B, s. 114; *Sláva barokní Čechie* 2001, nr kat. I/1.102 (autor noty Pavel Preiss); *Umění manýrismu a baroka* 2005, nr kat. 29 (autorka noty Andrea Rousová).

Znakomity szkic autorstwa Johanna Christpha Liški ukazuje grupę świętych patronów ziem Czech, którzy otaczają krzyż i Marię z martwym ciałem Chrystusa na kolanach. Obok tradycyjnych czeskich świętych o średniowiecznej genezie, jak siedzący św. Wacław w rycerskiej zbroi i w czerwonym płaszczu, św. Wojciech z wiosłem w rękę, św. Prokop z krzyżem w uniesionej dłoni, św. Wit z kogutem u stóp, św. Zygmunt odziany w zbroję oraz schematycznie zaznaczeni św. Ludmiła i prawdopodobnie św. Iwan, na obrazie przedstawieni zostali także nowi patroni Czech, jak adorujący Pietę Jan Nepomucen, wówczas jeszcze nawet nie błogosławiony, oraz szczególnie wyeksponowany św. Norbert, który dostąpił zaszczytu ustawienia swego atrybutu – monstrancji, bezpośrednio na *suppedaneum* krzyża. Natomiast umieszczone w centrum obrazu przedstawienie Piety sprawia wrażenie stylizowanego wizerunku cudownej figury kultowej.

Szkicowy charakter oraz niewielkie rozmiary praskiego dzieła pozwalają sądzić, iż nie był to samodzielny obraz, lecz praca przygotowawcza do większego malarskiego przedstawienia. Jak zauważył Pavel Preiss, potraktowana na obrazie w szczególny sposób postać św. Norberta wskazuje, iż dzieło to powstało w związku z pracą Liški dla któregoś z kościołów należących do zgromadzenia premonstratensów. Najbliższych analogii do praskiego szkicu dostarcza obraz *Patroni českých zemí* (il. III.2.2. /1), który Liška namalował w 1705 r. razem z obrazem *Serce Pana Jezusa* do dwóch ołtarzy bocznych w kościele klasztorным Premonstratensów na Strahovie w Pradze za sumę 200 złotych. Wpraw-

dzie centralne miejsce zajmowane przez przedstawienie Piety na strahovskim obrazie zajęła postać św. Norberta, a do grona świętych dołączył także św. Józef, ogłoszony świętym patronem Czeskiego Królestwa dopiero w 1654 r., to jednak związek obu przedstawień wydaje się być przekonujący. /AK

III.2.2. /1 Johann Christoph Liška, Patroni czeskich ziem, 1705, olej, płótno, ołtarz boczny, Praga-Strahov, kościół klasztorny Premonstratensów pw. Wniebowzięcia NMP.

III.2.3.

Śmierć i apoteoza św. Wacława

Michael Lucas Leopold Willmann, ok. 1690
Olej, płótno, 143 × 115 cm
Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. VIII-2325
Parthey 1864, nr kat. 31; Kloss 1934, s. 91-92,
nr kat. A.I.46; Lossow 1994, s. 52, nr kat. A.117, il.

Obraz pochodzi z nieokreślonych śląskich zbiorów klasztornych. Po sekularyzacji w 1810 r. trafił do wrocławskich kolekcji muzealnych (Kunst- und Antikenkabinett, od 1855 r. Bildergalerie im Ständehaus; od 1880 r. Schlesisches Museum der bildenden Künste). Po wojnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, a od 1973 r. ponownie we Wrocławiu.

Przedstawienie ma częsty u Willmanna charakter symultaniczny, ukazując związek świętości z męczeńską śmiercią. Dominuje apoteoza rycerskiego księcia (palma męczeńska, chorągiew z czarnym orłem na białym tle). W tle, przy księżycu i blasku pochodni kilku siepaczy zabija Wacława na progu świątyni. Z lewej widać figurę Madonny z Dzieciątkiem, a unoszony przez aniołów święty ma na piersi medalion z jej przedstawieniem. Wizerunek ten według legendy otrzymała od św. Metodego św. Ludmiła, a Wacław, jej wnuk, miał go przy sobie w chwili śmierci. Ukryty przez wiernego sługę został wyorany w 1160 r. i stał się przedmiotem kultu. Od pocz. XVII w. medalion, czy raczej jego kopia, był czczony jako palladium – tarcza broniąca ziem czeskich – i do dziś znajduje się w kościele Wniebowzięcia Panny Marii w Starej Boleslavi, tam gdzie został odnaleziony. Przed fasadą tego barokowego kościoła umieścił Willmann scenę męczeństwa. Jej ikonografię określiła literatura hagiograficzna z XVII w. i cykl malarski z klasztoru Augustianów w Pradze (m.in. Karl Škréta, ok. 1641), oraz popularne cykle graficzne. Podobne ujęcie męczeństwa powtarzają rzeźby Matthiasa Brauna z ok. 1720 r. w Starej Boleslavi. Metaliczne połyski twarzy aniołów – odległe echo malarstwa Sprangera – są obecne u Willmanna ok. 1690 r. Znane są inne obrazy Willmanna o tym samym temacie: w kościele pw. św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy (il. III.2.3. /1), oraz w opactwie Cystersów w Sedlcu k. Kutnej Hory. /MP

III.2.3. /1 Michael Willmann, Śmierć św. Wacława, 1663 lub 1668, olej, płótno, Świdnica, kościół katedralny pw. św. Stanisława i św. Wacława.

III.2.4.

Śmierć św. Wacława

Felix Anton Scheffler, 1741 lub krótko przed tym rokiem
Olej, płótno, 53,4 × 30,7 cm
Praga, Národní galerie, nr inw. O 12 672
Umění a mistrvství 1997, s. 86-87, nr kat. 3.7, il.
(autor noty Pavel Preiss); *Sláva barokní Čechie* 2001, s. 214, nr kat. I/6.11 (autorka noty Marcela Vondráčková); Vondráčková 2005, s. 16, 114, nr kat. 3.1, il.

Świątynię klasztoru Cystersów w Krzeszowie od 1728 r. zbudował na nowo opat Innozenz Fritsch, a za jego następcy Benedicta Seidla miało miejsce kosztowne artystyczne wyposażenie wnętrza. Większość płócien na ołtarze dostarczył pochodzący z Bawarii Felix Anton Scheffler, uczeń Cosmy Damiana Asama. Zamówienie wykonane w latach 1740-1743 (i 1752) obejmowało także trzy obrazy dla Mauzoleum Piastów, które zostało dobudowane do prezbiterialnej części kościoła. Cała dekoracja Mauzoleum, na którą składają się freski Georga Wilhelma Neunhertza i marmurowe rzeźby Antona Dorasila, jasno wyraża ideę gloryfikacji pochowanych tu Piastów jako sprawiedliwych, mądrych i dzielnych władców a zarazem pobożnych fundatorów klasztoru. Na ołtarzach umieszczonych w kaplicach i na środkowym filarze, uczczono: głównego opiekuna Czech św. Wacława, patronkę Śląska św. Jadwigę służącą ubogim i Wszystkich Świętych. Wygląd pierwszego z wymienionych dzieł, przedstawienia *Śmierci św. Wacława*, ujętego jako scena nocna z kontrastowymi efektami świetlnymi (il. III.2.4. /1), przybliży nam zręcznie namalowany szkic, zgodny niemal całkowicie z końcowym obrazem. /MV

III.2.4. /1 Felix Anton Scheffler, Śmierć św. Wacława, olej, płótno, Krzeszów, kościół klasztorny pw. Łaski NMP, Mauzoleum Piastów.

III.2.5.

Cud św. Wojciecha na Zielonej Górze

Wenzel Lorenz Reiner, 1728-1729
Olej, płótno, 530 × 295 cm
Legnickie Pole, kościół klasztorny pw. Krzyża Św. i św. Jadwigi
Preiss 1970A, s. 55, 98, nr kat. 93-96;
Wrabec 1986, s. 94; Preiss 1989, s. 600;
Vilímková – Preiss 1989, s. 226.

O zlecenie na obrazy do ołtarzy bocznych świątyni w Legnickim Polu Reiner starł się z bawarskim malarzem Kosmą Damianem Asamem, który



III.2.3. /1



III.2.4. /1



III.2.4.



III.2.5.

w 1728 r. pracował dla benedyktynów w Kladrubach i w Břevnovie. Prawdopodobnie za namową architekta kościoła Kiliana Ignaza Dientzenhofera, a także ze względu na zaoferowaną zasadniczo niższą cenę zamówienie na wykonanie czterech obrazów (*Cud św. Wojciecha na Zielonej Górze, Zdjęcie z krzyża z Matką Boską Bolesną, Męczeństwo św. Małgorzaty i Apoteoza św. Benedykta ze św. św. Grzegorzem, Augustynem, Prokopem i Wojciechem*) ostatecznie powierzono Reinerowi. Ten już w latach 1721-1722 dostarczył benedyktynom ołtarzowe płótna dla klasztoru w Broumovie. Z kolei Asam w 1733 r. namalował freski na sklepieniu kościoła w Legnickim Polu. Obrazy w ołtarzach bocznych w dawnej literaturze były przypisywane Brandlowi, Schefflerowi czy Molitorowi, jednak autorstwo Reinera zostało potwierdzone archiwalnie.

Dekoracja całej świątyni była niewątpliwie realizowana według jednolitego programu. Źródłem tematyki prezentowanego obrazu jest datowane na lata 975-976 legendarne wydarzenie, które opisał Václav Hájek z Libočan w *Kronice českéj*. Praski biskup św. Wojciech w czasie swego rzymskiego wygnania wyprosił u papieża rzucenie klątwy na Czechy za popełnione tam nieprawości, w związku z czym wystąpiły wielka susza i głód, które dotknęły kraj. Dopiero kiedy książę Bolesław rozpoczął starania o powrót biskupa, św. Wojciech zatrzymał się na Zielonej Górze pod Nepomukiem i swą modlitwą przywołał obfity deszcz. Ten sam temat, bardziej udany kompozycyjnie, zrealizował Reiner już dziesięć lat wcześniej dla kościoła Św. Szczepana na praskim Nowym Mieście. /PP

III.2.6.

Św. Jadwiga chłostana przez szatanów

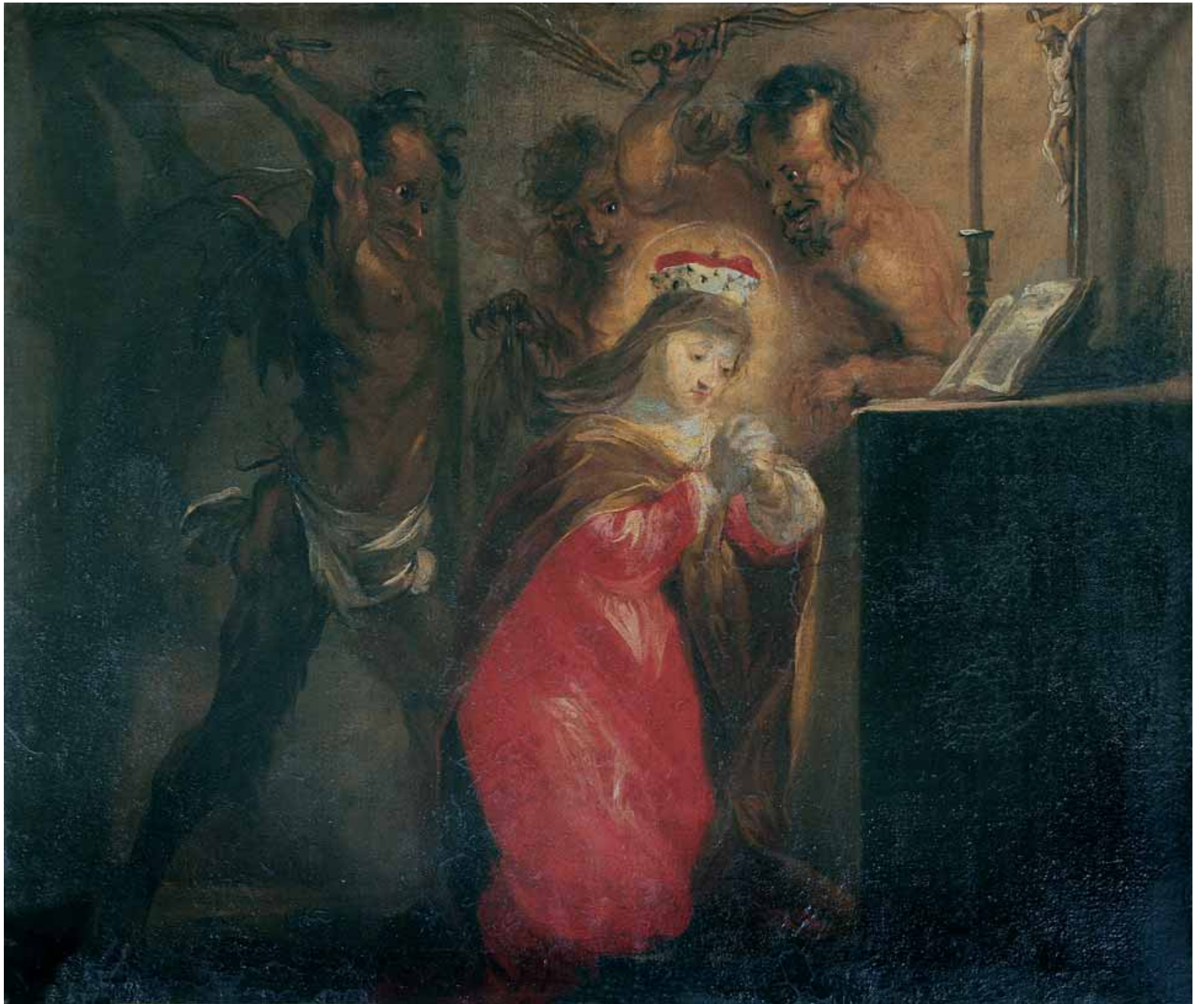
Michael Lucas Leopold Willmann (warsztat),
przed 1672

Olej, płótno, 107 × 116 cm

Trzebnica, kościół poklasztorny Cystersek pw. św. Jadwigi i św. Bartłomieja Apostoła

Knoblich 1868, s. 15-16; Kaczmarek – Witkowski 1994, s. 36; Kaczmarek – Witkowski 1995, s. 299, il. 18.

Trzebnicki obraz ukazuje scenę szczegółowo opisaną w *Żywocie większym św. Jadwigi*, kiedy to krótko przed śmiercią świętej jej chrześniaczka Katarzyna „...zobaczyła, jak trzy diabły w ludzkiej postaci napadły na panią i zawzięcie ją chłostały, a (ona) słyszała, że mówiły co następuje: Dlaczego jesteś taka święta? Po co czynisz tyle świętych dzieł? Ta wytrzymała te ataki diabłów i zadrżała pod ich natarciem, a chroniąc się znakiem krzyża uszła im cało“. Dzieło to należy do serii dwudziestu malarzskich przedstawień *Żywota i cudów św. Jadwigi*, które obecnie są eksponowane na ścianach bocznych prezbiterium i nawy głównej kościoła poklasztornego Cystersek w Trzebnicy. Obrazy te, najprawdopodobniej ufundowane dla trzebnickich



III.2.6.



III.2.6. /1

cysterek przez ich protektora, lubiąskiego opata Arnolda Freibergera, pierwotnie znajdowały się w kaplicy Św. Jadwigi w Trzebnicy, a do klasztornej świątyni trafiły dopiero ok. 1750 r. w wyniku barokizacji kaplicy i kościoła. Nie ulega wątpliwości, iż jadwiżańskie obrazy powstały w lubiąskiej pracowni Michaela Willmanna. Choć ostatnio Romuald Kaczmarek i Jacek Witkowski przypisali te dzieła samemu Willmannowi, to jednak wybitnie warsztatowy charakter obrazów całego cyklu każe widzieć ich autora w osobie jednego ze współpracowników mistrza, którym najprawdopodobniej był młody Johann Christoph Liška. Ukazane na trzebnickim cyklu sceny *Żywota i cudów św. Jadwigi* są w pełni zgodne z średniowieczną tradycją obrazowania Legendy św. Jadwigi, zapoczątkowaną przez ilustracje tzw. Kodeksu lubińskiego z 1353 r. i utrwaloną przez iluminacje tzw. kodeksu Horninga z 1451 r. oraz drzeworyty pierwszego drukowanego wydania Legendy św. Jadwigi z 1504 r. To właśnie graficzne ilustracje z opublikowanej przez Konrada Baumgartena Legendy św. Jadwigi najprawdopodobniej były dla twórcy trzebnickiego cyklu bezpośrednim źródłem ikonografii poszczególnych scen, w tym także sceny *Św. Jadwiga chłostana przez szatanów* (il. III.2.6. /1). W stosunku do średniowiecznej ikonograficznej tradycji w trzebnickim cyklu dość znacznie zredukowano ilość poszczególnych scen ograniczając się do przedstawień cudów św. Jadwigi oraz ilustracji przymiotów jej charakteru i pobożnego życia. Tym samym stworzono kanoniczną nowożytną wersję obrazowej Legendy św. Jadwigi, która stała się nie tylko wzorem dla późniejszych śląskich realizacji, lecz także doczekała się graficznych reprodukcji autorstwa praskiego grafika, Johanna Georga Balzera (zob. nr kat. III.2.9.A-D.). /AK

III.2.6. /1 Konrad Baumgarten, Św. Jadwiga na łożu śmierci, św. Jadwiga chłostana przez szatanów, 1504, drzeworyt; fot. wg Gottschalk 1963, il. L2b.

III.2.7.

**Život Swatě Hedwiky, kněžny Slezské
Těž k Českému Království vsesch
připogených Zemí u Nebeského
Slitovníka Orodownice wěrné...**

Jan František Beckovský (autor), Jan Karel Jeřábek (wydawca i drukarz), Praga, 1695
12° [VIII] – 159 – [I]; 160-185 str.
Praga, Biblioteka Řádu křižovníků s červenou hvězdou, sygn. P IV 30
Knihopis, nr kat. 105; Linka 2003, s. 58-60.

Praski krzyżowiec z czerwoną gwiazdą Jan František Beckovský (1658-1725) należał w dziesięcioleciach na przełomie XVII i XVIII w. do najbardziej wyrazistych postaci czeskiego życia umysłowego i duchownego. Patriotycznie zorientowany Beckovský napisał mnóstwo czeskich i łacińskich

prac z zakresu teologii, historiografii i hagiografii. Jego *Život Swatě Hedwiky* z 1695 r. jest najobszerniejszym i jedynym odrębnie wydany czeskim opracowaniem żywota patronki Śląska, św. Jadwigi. Beckovský prawdopodobnie oparł się na średniowiecznej legendzie *Vita Maior*. Książka zawiera, oprócz opisu życia, pobożności, cnót i cudów świętej także godzinki do św. Jadwigi, modlitwy mszalne i modlitwę do Pięciu Ran Chrystusa dla ratowania dusz w czyśćcu. Ostatnie modlitwy poprzedzone są anonimową niewyraźną ryciną niewielkich rozmiarów, przedstawiającą dusze czyścicowe wzywające Pięć Ran Chrystusa. Cały druk zdobi prosty anonimowy frontyspis. Przedstawia cud opisany przez Beckovský'ego w rozdziale drugim. Za zgodą małżonka Jadwiga wstąpiła do trzebnickiego klasztoru, który założyła i gdzie spędzała wiele czasu na modlitwach. Jedną z zakonnic obserwowała pogrążoną w modlitwach Jadwigę i ujrzała, jak Chrystus ujęty pokorą i pobożnością księżnej pobłogosławił jej z krzyża i obiecał wysłuchać jej prośby (s. 13). Na znak tej nadzwyczajnej łaski św. Jadwiga w podpisie pod ryciną jest wzywana jako orodowniczka w godzinie śmierci: „Swatá Hedwiko, Orodownicze, při Bohu wierna. W hodinú Smrti būd nam hrzissnym přítomna“. Tę pouczającą książkę jej wydawca, praski mieszczanin Jan Karel Jeřábek, dedykował panie hrabiance Marii Josefie Izabeli Hrzánovej, która „skrz vzáctné orodování swatě Hedwiky [...] na Svět zplození a slavného Žiwobyті dosáhla“. Druk przechowywany w praskiej bibliotece Krzyżowców z czerwoną Gwiazdą jest dzisiaj jedynym kompletnym egzemplarzem dzieła Beckovský'ego. /PZ

III.2.8.

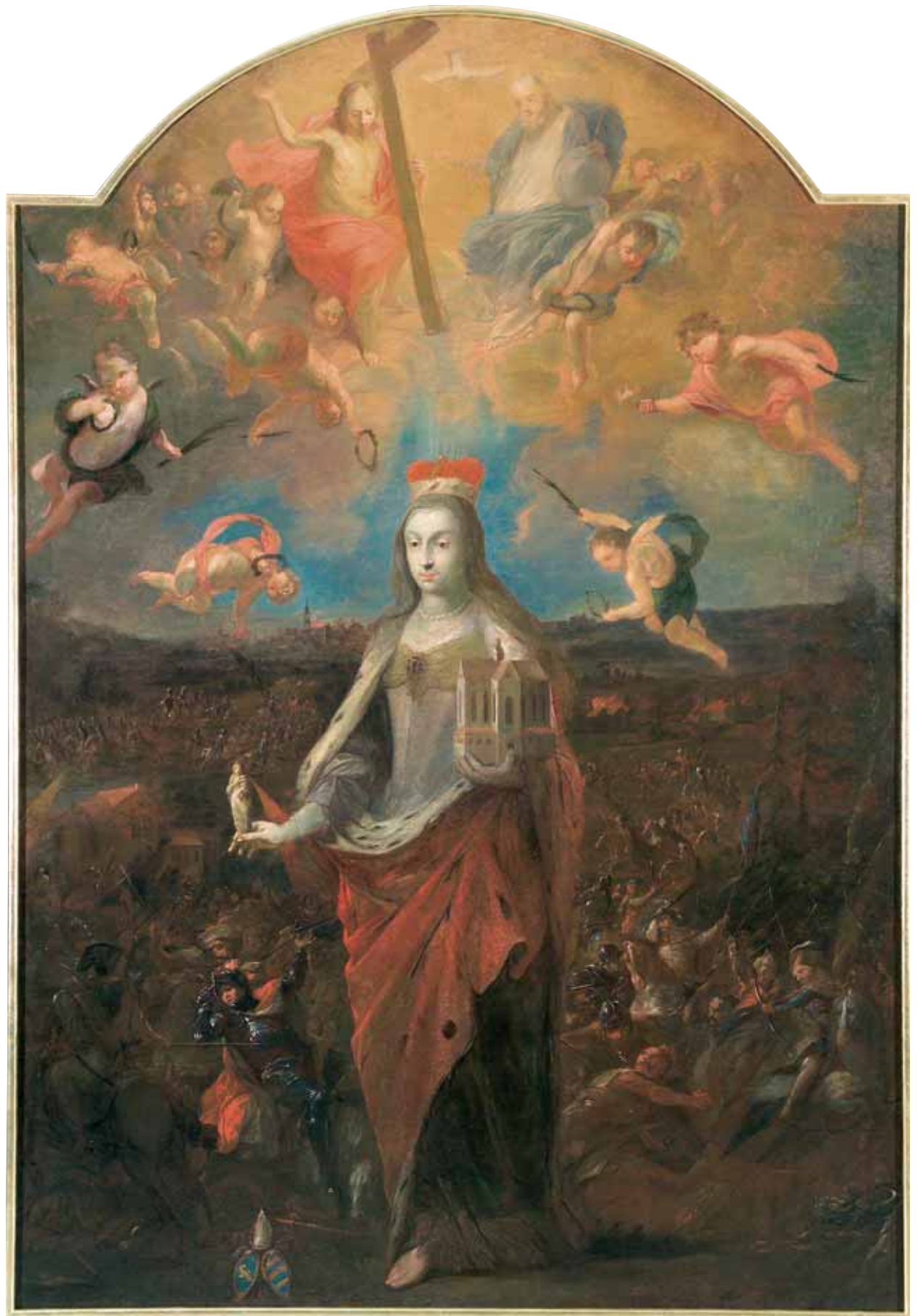
**Św. Jadwiga na tle bitwy
na Legnickim Polu**

Michael Lucas Leopold Willmann – krąg,
między 1704-1722
Olej, płótno, 281,5 × 195 cm
Praga, Národní galerie, nr inw. O 18151
Neumann 1975, s. 174, 186, przyp. 79.

Obraz niedawno zakupiony od austriackiego właściciela dla Národní galerie w Pradze restaurowali P. Bareš i J. Brodský (2005). Według opisu obraz jest niewątpliwie tożsamy z dziełem, które widział Neumann w rezydencji Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą w Dobřichovicach. Znacznie przemalowane płótno przypisał z pewną ostrożnością Willmannowi, datując je na okres po 1687 r. Obraz, prawdopodobnie pochodzący od krzyżowców, miał według niego przedstawiać św. Agnieszkę Czeską. W rzeczywistości przedstawia św. Jadwigę, patronkę Śląska. Typ stojącej świętej z modelem trzebnickiego kościoła Cysterek, który założyła w 1202 r., i z figurką Marii z Dzieciątkiem, z którą była znaleziona w grobie, wskazuje na krąg Michaela Willmanna, w którego pracowni wyko-



III.2.7.



III.2.8.



III.2.8. /1



III.2.8. /2

nano podobne obrazy dla cysterskich kościołów klasztornych w Henrykowie, Jemielnicy (il. III.2.8. /1) i innych. Centralną postać uzupełnia w górnej partii obrazu przedstawienie św. Trójcy z aniołkami. Także ten schemat znajdujemy w kręgu Willmanna kilkakrotnie, np. w zwieńczeniu ołtarza głównego w Kamieńcu Żąbkowickim czy w obrazie przypisanym Johannowi Christophowi Lišce (zob. nr kat. III.3.15.). W tle obrazu przedstawiono bitwę z Tatarami na Legnickim Polu (9 IV 1241). Śmierć syna Jadwigi księcia Henryka II Pobożnego malarz przedstawił w lewej dolnej części kompozycji.

Proweniencję dzieła poświadcza herb klasztoru Benedyktynów w Břevnovie, z dodanymi inicjałami opata Othmara Zinkego (1700-1738). To właśnie Zinke wykupił (1703) grunty należące do zlikwidowanego probostwa w Legnickim Polu, założonego przez św. Jadwigę na pamiątkę śmierci jej syna. Po skomplikowanych negocjacjach z wrocławską kurią biskupią opat odnowił probostwo w 1723 r. Stąd też w pierwszych dziesięcioleciach XVIII w. patronka Śląska pojawiła się w ikonografii břevnovsko-broumovskich benedyktynów. Świadczą o tym także dwa przedstawienia w krużganku klasztoru w Břevnovie odwołujące się do wymienionego wydarzenia (il. III.2.8. /2). Wskazują one na probostwo w Legnickim Polu i przywileje udzielone mu przez Habsburskich władców Leopolda I i Karola VI, którzy w medalionach zajęli miejsce należne zwykle św. Trójcy. W nawiązaniu do Willmannowskiego pochodzenia wymienionego tematu wydaje się prawdopodobne, że malowidło na sklepieniu w Břevnovie, przypisywane Giovanniemu Vincentinemu i datowane na lata 1722-1723, zostało wykonane właśnie według wzorca wystawionego tu płótna ze św. Jadwigą. Powstanie fresków w ambicie byłoby wówczas górną granicą jego datowania.

W obrazie zaskakuje sztywność głównej postaci i widoczna nieumiejętność powiązania postaci sfery niebiańskiej z pozostałą częścią sceny, skonstruowana z żywością i wspaniałością przedstawienia sceny bitewnej i krajobrazu. Problem autorstwa nie jest dotąd przekonywająco rozwiązany. Podczas gdy postacie, a zwłaszcza postać świętej, wskazywałyby raczej na pracę ucznia Willmanna – Johanna Jacoba Eybelwiesera, to sceny bitewne nie są odległe od podobnych scen przedstawionych w późnym obrazie Willmanna *Męczeństwo cystersów i kartuzów w Sedlcu z rąk husytów* (Sedlec), i przypominają także wczesny *Portret generała Johanna Sporcka* (Kuks) autorstwa innego ucznia i naśladowcy Willmanna – Georga Wilhelma Neunhertza. /MV

III.2.8. /1 Michael Leopold Willmann – pracownia, Św. Jadwiga, olej, płótno, Jemielnica, kościół klasztorny Cystersów.

III.2.8. /2 Giovanni Vincitini (?), Św. Jadwiga na tle bitwy na Legnickim Polu, malowidło na sklepieniu, klasztor – krużganki, Praga-Břevnov, benediktinské arcioopatství sv. Markéty a sv. Vojtěcha.

III.2.9.A-D.

Żywot i cuda św. Jadwigi

Johann Georg Balzer (rytownik), Philipp Anton Bartsch (rysownik), Michael Willmann (malarz), przed 1788

Wszystkie grafiki: miedzioryt, średnio 96 × 151 mm

III.2.9.A. Św. Jadwiga kąpie wnuczęta

Sygnatura u dołu po lewej: *Willmann invenit.*;

u dołu na środku: *Bartsch del.*; u dołu po prawej:

J. Balzer sc.; inskrypcja powyżej przedstawienia:

Ich will meine Hand zu den Kleinen wenden Zach: 13.;

poniżej przedstawienia: *S: Hedwig aus tiefster*

Demuth wascht die Kinder ihres Sohns Heinrich des

Frommen. / Ex Vit: S: Hed: c. 12.

III.2.9.B. Św. Jadwiga karmi chorych i ubogich

Sygnatura u dołu po prawej: *Willmann invenit.*;

u dołu na środku: *Bartsch del.*; u dołu po lewej:

J. Balzer sc.; inskrypcja powyżej przedstawienia:

Wer wird Schawach, und ich werde nicht Schwach.

1. *Cor: 11.*; poniżej przedstawienia: *S: Hedwig als*

eine Mitleidige Samaritanin reichet den Kranken

Speisen, Arzeney, und verschiedne= / ne andere Lebens=

Bedürfnissen, und wartet sowohl die Außsätzige, als

Pesthafte sorgfältig ab. / Ex Vit: S: Hed: c. 28. 29.

III.2.9.C. Św. Jadwiga odwiedza uwięzionych

Sygnatura u dołu po lewej: *Willmann invenit.*;

u dołu na środku: *Bartsch del.*; u dołu po prawej:

J. Balzer sc.; inskrypcja powyżej przedstawienia:

Ich bin im Kercker gewesen, und ihr seyd zu mir

kommen. Matth: 25.; poniżej przedstawienia:

S: Hedwig besucht die Gefangene, tröstet sie, schickt

ihnen allerhand Bedürfnissen zu und würcket selbi= /

gen mit Thränen, auch öfters mit gebogenen Knien bey

ihrem Gemahl die Befreyung aus Ex Vit = / Hed: c. 29.

III.2.9.D. Św. Jadwiga uwalnia niewiastę od kary

za pracę w niedzielę

Sygnatura u dołu po lewej: *Willmann invenit.*;

u dołu na środku: *Bartsch del.*; u dołu po prawej:

J. Balzer sc.; inskrypcja powyżej przedstawienia:

Ihr sollet an demselben kein Dienstwerck thun. Num.

28.; poniżej przedstawienia: *S: Hedwig befreyt durch*

innbrünstiges Gebeth ein Weib Nahmens Proßelin von

dem Holz, welches ihr / durch göttl: Straf ab demmit

knechtlicher Arbeit versetzten Sonntag an ihrer Hand

klebete Ex Vit: S: Hed: c. 30.

Praga, Národní galerie, nr inw. R 34 929, R 34 930,

R 34 925, R 4 928.

Knoblich 1868, s. 16; Kaczmarek – Witkowski 1994,

s. 34-35; Kaczmarek – Witkowski 1995, s. 298.

Seria miedziorytów autorstwa Johanna Georga Balzera z przedstawieniami dwudziestu scen *Żywota i cudów św. Jadwigi* powstała na podstawie cyklu obrazów w kościele klasztornym Cysterek w Trzebnicy, które zostały wykonane w warsztacie Michaela Willmanna przed 1672 r. (zob. nr kat. III.2.6.). Bezpośrednich wzorców praskiemu grafikowi dostarczył wrocławski malarz Philipp Anton Bartsch, wiernie przerysowując wszystkie Willmannowskie przedstawienia z trzebnickiego cyklu. Zapewne on

także opatrzył poszczególne przedstawienia dłuższymi inskrypcjami rozwijając napisy umieszczone w kartuszach inskrypcyjnych pod każdym z trzebnickich malowideł. I tak poniżej każdego graficznego przedstawienia znalazł się jedno- lub dwuwiersowy tekst w języku niemieckim identyfikujący temat sceny wraz z podaniem jego źródła w *Żywocie św. Jadwigi*, natomiast powyżej umieszczone zostały biblijne cytaty stanowiące swego rodzaju motto do tematu danej sceny.

Choć jadvizański cykl graficzny Balzera powstał w Pradze, to jednak bez wątpienia był przeznaczony dla odbiorców na Śląsku, przede wszystkim dla pielgrzymów, którzy mimo utrudnień ze strony pruskich władz wciąż tłumnie odwiedzali grób św. Jadwigi w trzebnickiej bazylice. Jak pisał Augustin Knoblich, jeszcze w 1868 r. oryginalne płyty miedziorytnicze Balzera znajdowały się archiwum parafialnym w Trzebnicy. Dużą popularność praskiego cyklu na Śląsku potwierdza także liczna obecność jadvizańskich grafik Balzera w śląskich zbiorach oraz przypadki łączenia praskich miedziorytów ze śląskimi przedstawieniami o tej samej tematyce w nowe serie. Przykładem niech będzie pochodzący z klasztoru Cystersów w Krzeszowie album (obecnie Zakład Narodowy im Ossolińskich, Wrocław), w którym do grafik Balzera dodano jadvizańskie miedzioryty Johanna Benjamina Strachowsky'ego, tworząc nowy cykl *Vita Sanctae Hedwigis*. Sam Balzer jeszcze kilkakrotnie powracał do jadvizańskiej tematyki, wykonując dla śląskich odbiorców pojedyncze grafiki dewocyjne z wizerunkami św. Jadwigi oraz jej nagrobka w kaplicy Św. Jadwigi w Trzebnicy. Przykładem niech będzie sztych wykonany według rysunkowego wzorca Bartscha z przedstawieniem św. Jadwigi w otoczeniu medalionowych portretów swoich rodziców oraz jej małżonka, księcia Henryka Brodatego (il. III.2.9. /1). /AK

III.2.9. /1 *Johann Balzer wg Philippa Bartscha, Św. Jadwiga Śląska, miedzioryt, Praga, Uměleckoprůmyslové museum.*

III.2.10.

Portret Anny Czeskiej

Johann Jacob Eybelwieser, 1723

Olej, płótno, 212 × 125 cm. Inskrypcja na dokumencie przedstawionym w obrazie:

FUNDATIO HOSPITALIS S: ELIZABETH / DE ANNO MCCL... / MCCXL...

Wrocław, Muzeum Miejskie. Do 1946 r.

w kościele Bożego Ciała we Wrocławiu; od 1946 r. własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 187185, dawn. Rucewo (?) 7927147; obecnie eksponowany w Muzeum Miejskim Wrocławia.

Knoblich 1865, s. 29; Schultz 1882, s. 47;

Kostowski – Witkowski 1994, s. 288; Kozieł

2000A, s. 207. /JaT



III.2.9.A.



III.2.9.C.



III.2.9.B.



III.2.9.D.

Na monumentalnych rozmiarów portrecie księżna Anna Czeska ukazana została jako fundatorka pierwszego śląskiego szpitala Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą, na co wskazuje ukazany w tle kościół Św. Macieja przekazany zgromadzeniu, prezentowany w rękę akt fundacji oraz krucyfiks, świadczący o centralnym miejscu Krzyża zarówno w duchowości walczącej w jego obronie rodziny Anny, jak i zakonu krzyżowców. Pendant portretu stanowi wizerunek księcia Henryka Pobożnego z ukazaną w tle bitwą legnicką (il. III.2.10. /1). Do drugiej wojny światowej obrazy te znajdowały się we wrocławskim kościele Bożego Ciała, stąd wydawałoby się, że można je uznać za pozostałość po krzyżowcach z czerwoną gwiazdą, sprawujących w XVIII stuleciu posługę duszpasterską w tej należącej do joannitów świątyni. Jednakże wzmianki na temat obrazów nie odnajdujemy w inwentarzach kościoła z tego okresu. Z kolei w spisie wyposażenia wrocławskiego klasztoru Św. Macieja wymieniono sześć wielkich portretów eksponowanych w sali prałatury, ukazujących założycieli i dobroczyńców wrocławskiego klasztoru – m.in. Henryka i Annę. Portrety pary książęcej datowano na 1723 r. i przypisano Johannowi Jacobowi Eybelwieserowi, co



III.2.9. /1



III.2.10.



III.2.10. /1



III.2.10. /2

zgadzałoby się z faktem prowadzenia prac nad wystrojem i wyposażeniem klasztoru Św. Macieja właśnie w tym czasie i z udziałem tego samego artysty. W tytulaturze środkowoeuropejskich komend krzyżowców z czerwoną gwiazdą wrocławski konwent jako jedyny zaszczytnie określano mianem „domu książęcego”. Stąd w jego ikonografii obok motywu *ordo militaris* wyeksponowany został spleciony z nim wątek *domus ducalis*. W tympanonie portalu szpadę zestawiono z mitrą książęcą, a w dekoracji kopuły letniej prałatury sceny z historii Drzewa Krzyża z przedstawieniem fundacji wrocławskiego klasztoru przez rodzinę książęcą (il. III.2.10. /2). Ponadto posągi jej członków zdobiły balustradę wieży astronomicznej, dostawionej za rządów mistrza Magneta. Wprawdzie w okresie wywodzenia rodowodu zakonu z Ziemi Świętej jego rzeczywisti fundatorzy zredukowani zostali do roli kolejnych dobroczyńców, niemniej krzyżowcy starali się podkreślać silne związki z rodziną książęcą swym rzekomym uczestnictwem w bitwie legnickiej. /AW

III.2.10. /1 Johann Jacob Eybelwieser, Portret Henryka Pobożnego, 1723, olej, płótno, Wrocław, Muzeum Miejskie.

III.2.10. /2 Johann Jacob Eybelwieser, Dekoracja kopuły prałatury, 1715 (zniszczona w 1945 r.), malowidła freskowe, Wrocław, dawny klasztor Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą.

III.2.11.

Pomnik św. Jana Nepomucena przy kościele pw. św. Macieja we Wrocławiu

Ilustracja w dziele: Bohuslao Balbino, *VITA / S. JOANNIS / NEPOMUCENI / SIGILLI SACRAMENTALIS / PROTOMARTYRIS CONSCRIPTA PRIMUM*, AUGUSTAE VINDELICORUM 1730, wtórnie wklejona pomiędzy stronami 68 i 69.

Thomas Jenewein, 1723

Miedzioryt, 296 × 178 mm. Sygnatura u dołu po prawej: *Jenewein sc. Wrat.*; inskrypcja poniżej przedstawienia: *Libere ConDita WratIsLaVlae In terrItorIo St: MathIae.*

Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne, nr inw. IV 375/11Qu

Więcek 1963A, s. 38, il. 13.

Z inicjatywy wrocławskich jezuitów w 1723 r. przy kościele klasztornym Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą pw. św. Macieja we Wrocławiu stanął wykonany z piaskowca pomnik św. Jana Nepomucena (il. III.2.11. /1). Autorem tej pierwszej stojącej na wolnym powietrzu figury świętego na terenie Wrocławia był czeski rzeźbiarz, Johann Georg Urbansky, który po 1708 r. osiedlił się w stolicy Śląska. Naturalnej wielkości rzeźba świętego trzymającego krucyfiks w otoczeniu dwóch aniołów, ustawiona na wysokim cokole ozdobionym płaskorzeź-

bą z przedstawieniem sceny Zruczenia Jana Nepomucena z Mostu Karola do Wełtawy, była wzorowana na pierwszym pomniku czeskiego świętego, jaki w 1683 r. stanął na Moście Karola (il. III.2.11. /2), a przy którym pracował nauczyciel Urbansky'ego Johann Brokoff. Ten powszechnie znany praski wzorzec został jednak przez Urbansky'ego umiejętnie zmodyfikowany poprzez pogłębienie kontrapostowej pozy świętego oraz wyeksponowanie jego duchowej relacji z trzymanym w rękach wizerunkiem Ukrzyżowanego Chrystusa. Udana wrocławska realizacja Urbansky'ego doczekała się kilku późniejszych autorskich powtórzeń: na dziedzińcu klasztoru Paulinów na Jasnej Górze (1724), przed kościołem parafialnym pw. św. Maurycego we Wrocławiu (1729) oraz przed kościołem parafialnym w Tyńcu nad Ślężą (1733).

Odsłonięcie pomnika św. Jana Nepomucena przed kościołem pw. św. Macieja we Wrocławiu w dwa lata po beatyfikacji czeskiego męczennika (1721) zostało wykorzystane przez jezuitów do celów kontrreformacyjnej propagandy jego kultu na terenie zdominowanego przez protestantów miasta. Oprócz okazjonalnych druków ukazało się także kilka graficznych przedstawień rzeźby, wśród których najlepszy pod względem artystycznym jest bez wątpienia miedziorytniczy wizerunek autostwa wrocławskiego grafika, Thomasa Jeneweina. Co ciekawe, to znakomite wrocławskie graficzne przedstawienie rzeźby czeskiego świętego zostało wtórnie dołączone do przechowywanego we wrocławskich zbiorach bibliotecznych egzemplarza biografii św. Jana Nepomucena pióra Bohuslava Balbina, która została wydana w Augsburgu w 1730 r. z okazji kanonizacji św. Jana Nepomucena (1729). W efekcie oficjalna ikonografia czeskiego świętego, ukazana w dziele Balbina na trzydziestu trzech miedziorytniczych przedstawieniach autorstwa Johanna Andreasa Pfeffela St., została wzbogacona na Śląsku o istotny wrocławski wątek. /AK

III.2.11. /1 Johann Georg Urbansky, Św. Jan Nepomucen, 1723, rzeźba kamienna, Wrocław, plac przed kościołem pw. św. Macieja.

III.2.11. /2 Florian Bartholomaeus Comaeus Strachowsky wg Franza Leopolda Schmittnera, Pomnik św. Jana Nepomucena na moście Karola w Pradze, 1744, miedzioryt, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka.

III.2.12.

Brama tryumfalna wystawiona 16 V 1729 r. we Wrocławiu z okazji kanonizacji św. Jana Nepomucena

Florian Bartholomaeus Comaeus Strachowsky (rytownik), Johann Heinrich Meissner (autor projektu i malarz), Johann Jacob Eybelwieser (rysownik), Friedrich Hilbig (wydawca), 1729 Miedzioryt, 795 × 572 mm. Sygnatura u dołu: *J. Meißner inv: et pinx. J. J. Eybelwieser del.* – *Jn Verlag Friderici Hilbig, auf dem Freudt=Hofe des*

Hoch=Furstl. Gestifts S. Mathiae in Breslau – Barthol. Strahowsky sculpsit Wratislaviae; inskrypcja u góry: *SANCTO / JOANNI NEPOMUCENO*. W górnej kondygnacji w świetle środkowej arkady przedstawienie klęczącego świętego podtrzymywanego przez anioła. Powyżej *Oko Opatrzności* w promienistej glorii, flankowane przez przedstawienia Cnót Kardynalnych – *Fides* i *Spes*. Po bokach świętego oddające mu hołd, klęczące kobiece personifikacje *Królestwa Czech* i *Śląska*. Na tralkowej balustradzie na osi dwugłowy orzeł habsburski z cesarską koroną oraz tarczą z herbem arcyksiążąt austriackich na piersi; poniżej herb biskupa wrocławskiego Franciszka Ludwika von Pfalz-Neuburg. Przy kolumnach, na cokółkach, ustawione figury personifikacji *Czterech Kontynentów* oraz Cnót (od prawej) – *Abundantia*, *Fortitudo*, *Justitia* i *Silentio*. Na pierwszym planie figura Madonny z Dzieciątkiem. Przy figurach i kartuszach banderole z napisami oraz literami od A do T, do których u dołu ryciny legenda w dwóch kolumnach z rozwiniętymi inskrypcjami i podanym ich pochodzeniem. U dołu napis fundacyjny: *Erexit Capitulum Cathedrale Wratislaviae Annò MDCXXIX Mense Majo Die XVI*.

Warszawa, Biblioteka Narodowa, Zakład Zbiorów Ikonograficznych, sygn. G.29.189. Pochodzi z kolekcji Schaffgotschów w Cieplicach Śląskich k. Jeleniej Góry. Patzak 1918, s. 184, 345-346, 381, tabl. XXI, il. 54; Więcek 1960, s. 25; Kozieł 2000A, s. 218, przyp. 81 (jako *oltarz św. Jana Nepomucena we wrocławskiej katedrze*); Oszczanowski 2003D, s. 82, przyp. 6; *Theatrum sacrum* 2005, s. 166-167, nr kat. 58, il. (autorka noty Ewa Halawa).

Porta triumphalis św. Jana Nepomucena należała do najokazalszych scenografii, jakie zobaczyć mogli wrocławianie w dobie baroku. Zorganizowane w stolicy Śląska uroczystości związane z kanonizacją czeskiego męczennika miały bogatą oprawę liturgiczną, muzyczną i teatralną. Zaświadczają o tym, wzbogacone często o graficzne podobizny świętego, liczne archiwalne i publikowane przekazy z epoki (np. *Floridi poetarum flores, quibus in vere coronatur: Divus Joannes Nepomucenus Annò praesenti canonizatus die XVI. Maii a populo celebratus...*, Wratislaviae 1729). Najwartościowszym pozostał jednak widok „rozpiętej” przed fasadą kościoła katedralnego *Ehren Pforte*, w budowie której wykorzystano istniejącą figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem (1694). Wystawiona z inicjatywy wrocławskiej kapituły katedralnej i jej prałata prepozyta C.A. Strattmanna dekoracja urosła do rangi spektakularnej manifestacji kultu św. Jana Nepomucena na Śląsku. Jego świadectwami były m.in. ufundowana w 1704 r. figura przy wejściu do kaplicy Mariackiej w katedrze wrocławskiej oraz np. pomniki męczennika w Oławie (1706) i Jeleniej Górze (1709). Także sam Wrocław doczekał się kilku znakomitej klasy pomników tego bohatera czasów kontrreformacji, które ustawiono tu przed świątyniami katolickimi –

Św. Macieja (1723) i Św. Maurycego (1729), a najokazalszy z nich przed kolegiatą Św. Krzyża (1730-1732). Dzieła te wiązane są z osobą wrocławskiego rzeźbiarza J.G. Urbansky’ego, a projekt ostatniego z monumentów przypisuje się Ch. Tauschowi. Być może artyści ci byli w jakiś sposób zaangażowani przy powstawaniu bramy tryumfalnej (Patzak 1918). Nie jest zapewne kwestią przypadku to czytelne podobieństwo teatralnej pozy św. Jana Nepomucena, którą to podziwiamy i w bramie tryumfalnej, i w pomniku przed Św. Krzyżem. Można zaryzykować twierdzenie, iż okazała dekoracja scenograficzna wywarła niemały wpływ na ostateczną postać monumentu świętokrzyskiego. Projektodawca bramy wywodził się zapewne ze stanu duchownego – Meissner znany jest także jako autor rysunkowego projektu dekoracji Grobu Pańskiego wystawionego w kościele NMP, którego wygląd utrwalił F.B.C. Strachowsky. Ten ostatni kilkanaście razy za temat rytowanego dzieła obrał podobiznę św. Jana Nepomucena. Z kolei twórca rysunkowego wzoru ryciny – malarz wrocławski Eybelwieser okazuje się być także autorem rysunków do blisko trzydziestu zachowanych rycin, które to sztychowali oprócz najczęściej współpracującego z nim Strachowsky’ego także J. Oertel, J. Tscherning i G. Spizel. W grafice śląskiej przedstawienia Nepomucena pojawiły się stosunkowo wcześniej. Dowodzą tego: tezy filozoficzne J. Sukupa z 1698 r. autorstwa J. Tscherninga, praca anonimowego grafika nyskiego (w: *Klarer Spiegel wahrer Andacht*, Neyß 1706), czy też ryciny Jeneweina i Sandera. /PO

III.2.13.

Św. Jan Nepomucen rozdający jałmużnę

Michael Heinrich Rentz wg Petera Brandla, 1733 Miedzioryt, 149 × 86 mm. Sygnatura u dołu po lewej: *Petr: Brandel pinx.*; u dołu po prawej: *Mich: Rentz sc.*; inskrypcja na kartuszu: *S: Joannes faMae bonae ConserVator / proteCtione tVa aDIVVa serVos tVos*.

Praga-Strahov, Královská kanonie pramonstrátů na Strahově, nr inw. GKF 9872 Neumann 1968, s. 158, nr kat. 137; Neumann 1978, s. 30; Prokop 1980, s. 333, il. 15; Royt – Mlčoch 1995, s. 58, nr kat. 45.

Wykonane w Kuksie w 1733 r. przez Michaela Heinricha Rentza miedziorytnicze przedstawienie *Św. Jan Nepomucen rozdający jałmużnę* powstało – jak wskazuje sygnatura – na podstawie obrazu Petera Brandla o tym samym temacie. Zgodnie z ustaleniami Jaroslava Prokopa, dziełem tym najprawdopodobniej był nieistniejący obraz z ołtarza głównego w kaplicy pałacowej w Barchovie, wykonany w 1733 r. przez Brandla wraz z czterema innymi malowidłami. Fundatorem tego zespołu obrazów był ówczesny właściciel Barchova, královohradeckí wojewoda Christoph Norbert Woracitzky von Pabienitz, który sprawował nadzór nad Brandlem



III.2.11.



III.2.11. /1



III.2.11. /2

w czasie, gdy artysta przebywał w więzieniu w Hradcu Králové, i który w sierpniu 1731 r. zgodził się na opuszczenie przez Brandla więzienia i podjęcie przez niego pracy w Krzeszowie. To właśnie herby Woracitzky'ego oraz jego żony Marii Magdaleny Alsterl von Astfeld zostały umieszczone na kartuszu trzymanym przez anioła, który został ukazany w lewym dolnym rogu miedziorytniczego przedstawienia autorstwa Rentza. Barchovski obraz Brandla *Św. Jan Nepomucen rozdający jałmużnę*, znany nam dzisiaj wyłącznie dzięki graficznej reprodukcji Rentza, można uznać niemalże za klon dzieła o tym samym temacie, które Brandl namalował rok wcześniej podczas swego pobytu w Krzeszowie (il. III.2.13. /1). Obraz ten czeski artysta wykonał do ołtarza bocznego w pierwszej północnej kaplicy bocznej w kościele opackim w Krzeszowie, natomiast po przeciwnej stronie nawy kościoła został umieszczony sygnowany obraz *Śmierć św. Franciszka Ksawerego*, który – jak podaje Pavel Preiss – ufundował hr. Franz Anton von Sporck (Preiss 2003, s. 237). Krzeszowskie przedstawienie sceny rozdawania jałmużny biednym przez św. Jana Nepomucena, będące udanym przeformułowaniem kompozycji własnego obrazu Brandla o tym samym temacie z 1725 r. dla kościoła pw. św. Otmara w Mödling k. Wiednia (il. III.2.13. /2), nie tylko zyskało uznanie samego twórcy, o czym dobitnie świadczy jego barchovskie powtórzenie, lecz także stało się wzorcem i źródłem inspiracji dla śląskich artystów zapoczątkowując wcześniej nieobecna na Śląsku tradycję ukazywania popularnej w Czechach sceny *Św. Jan Nepomucen rozdający jałmużnę*. Jej przykładem niech będzie wierne powtórzenie malowidła z Krzeszowa, które wykonał najprawdopodobniej Johann Franz Hoffmann do ołtarza bocznego w kościele parafialnym w Chełmsku Śląskim (il. III.2.13. /3). /AK

III.2.13. /1 Peter Brandl, Św. Jan Nepomucen rozdający jałmużnę, 1732, olej, płótno, Krzeszów, kościół opacki pw. Łaski NMP.

III.2.13. /2 Peter Brandl, Św. Jan Nepomucen rozdający jałmużnę, 1725, olej, płótno, Mödling k. Wiednia, kościół pw. św. Otmara.

III.2.13. /3 Johann Franz Hoffmann (?), Św. Jan Nepomucen rozdający jałmużnę, po 1732, olej, płótno, ołtarz boczny, Chełmsko Śląskie, kościół parafialny pw. Świętej Rodziny.

III.2.14.

Figura martwego św. Jana Nepomucena

Johann Georg Poser, 1741

Drewno polichromowane, dł. 135 cm, szer. 50 cm, wys. 40 cm. Na spodniej stronie figury naklejone dwie kartki z odręcznym napisem: 1°: *Anno 1741 ist dieser[s]?...* // *den 1. Juny aufgerichtet worden* // *Johann George Poser Bildhauer [...]* // *Johann George Pleschke allhier [...]* // *zu Grafenort* // [...]; 2°: *Restauriert* // *im September*

den [...] 1874 // *durch Maler Herder* [?] // *Regensburg* [...]

Herrn Pfarrer Scholtz in // *Grafenort*. Gorzanów, kościół parafialny pw. św. Marii Magdaleny

Czechowicz 1994, s. 178; Czechowicz 2001, *passim*.

U źródeł typu ikonograficznego reprezentowanego przez rzeźbę w Gorzanowie mogą leżeć liczne wizerunki ciała Chrystusa oraz konfesja św. Jana Nepomucena w praskiej katedrze. Jej graficzne wyobrażenia upowszechniły wizerunek ciała zmarłego ze złożonymi rękami przyciskającymi krucyfiks do piersi. Wyobrażenia martwego męczennika mają jednak starszą metrykę, na co wskazuje sztych Jana Drdy z 1829 r., ale oparty na wzorze z XVII w. (il. III.2.14. /1). Na powinowactwo z ikonografią pasyjną może wskazywać lokalizowanie podobnych rzeźb pod mensami ołtarzowymi na wzór symbolicznych grobów Chrystusa. Wśród przykładów można wymienić ołtarze boczne w kościele Św. Pawła w Brandysie nad Łabą z poł. XVIII w. czy w kościele w Kłašteřcu nad Orlici. O popularności takich i podobnych wyobrażeń na wschodzie Czech świadczą też ołtarz w kaplicy Św. Jana Nepomucena w Miejskim Lasku k. Lewina Kłodzkiego z 1730 r. oraz iluzjonistyczny ołtarz w kaplicy pałacowej w Ścinawce Górnej-Sarnach k. Radkowa z 1738 r. Typ ten przenikał też na Śląsk, jak tego dowodzi projekt ołtarza z 1747 r. w kościele Św. Jana Nepomucena w Chałupkach k. Paczkowa autorstwa Johanna Josepha Praußego (il. III.2.14. /2). Pozwala to sądzić, że i rzeźba gorzawska przynależała do ołtarza. Data jej powstania jest przy tym zmienna. Dnia 13 IV 1741 r. papież Benedykt XIII zatwierdził teksty oficium brewiarzowego i formularz mszalny ku czci św. Jana Nepomucena, co mogło motywować do ufundowania



III.2.13.



III.2.13. /1



III.2.13. /2



III.2.13. /3



III.2.14.



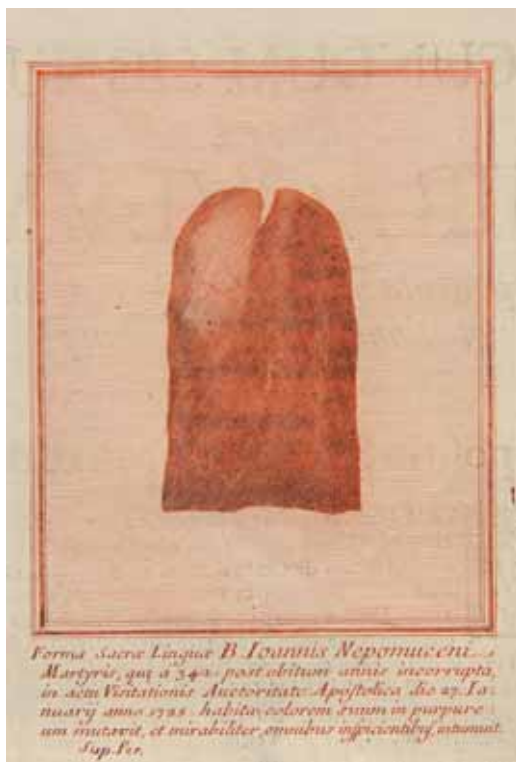
III.2.15.



III.2.14. /1



III.2.14. /2



III.2.15. /1

nowego ołtarza. Poza tym rzeźba powstała w czasie trwania pruskiej agresji na północne obszary Królestwa Czeskiego: Śląsk i hrabstwo kłodzkie. W tym czasie święty pełnił rolę czynnika integrującego poddanych wokół rodziny panującej i m.in. jako taki przenikał on do religijności prostego ludu, czego przejawem niewielkie przedstawienia martwego św. Jana Nepomucena w Krkonoškim muzeum we Vrchlabí (nr inw. H 6576) i w Slezskim muzeum w Opawie (nr inw. N 2943). /BC

III.2.14. /1 Jan Drda, Zmarły św. Jan Nepomucen, 1829, rycina wg wzoru z XVII w.; fot. wg Vlnas 1993, s. 264, il.

III.2.14. /2 Johann Joseph Prauße, projekt ołtarza głównego kościoła filialnego w Chałupkach k. Paczkowa, 1747; fot. wg Grochowska-Sachs 1999, s. 12.

III.2.15.

Język św. Jana Nepomucena

Christian Winckler, po 1729
Miedzioryt, 148 × 92 mm. Sygnatura u dołu po prawej: C. Winckler. fe.; inskrypcja dookoła języka: So redt verschwiegen Zung, mehr als dreyhundert Jahr, Durch unverweseneheit, die wunder. Gottes war; poniżej przedstawienia: Gebett. / D: H. Johann von Nepomuck! ich: Küsse und / verehere dein H. Zunge, erbitte mir bey Gott, damit / ich niemanden an der Ehr u: gutten Nahmen ver= / setze, rede was ich reden sohl, verschweige was nötig / Zu verschweige ist, unbildt übertrage meine Feinde verzeihe / u: nach Göttliche willen getröstet Gebe u: sterbe. Amen. / Wer immer will genissen, der wahren Hertzens Ruh, / der Beicht, entdeckt sein Sünd, so dann deckt Gott Sie Zu. Wrocław, Muzeum Etnograficzne – Oddział Muzeum Narodowego, nr inw. EG-248. Pochodzi z dawnej kolekcji Ojca Nikolausa von Lutterottiego, Krzeszów. Niepublikowany

W czasie ekshumacji ciała Jana Nepomucena, do której doszło w dniu 15 IV 1719 r. w związku z przygotowaniami do jego beatyfikacji, w czasie zmarłego znaleziony został fragment miękkiej i zaczerwienionej tkanki, który uznano za cudownie zachowany język. Sześć lat później w czasie przygotowywania wniosku kanonizacyjnego raz jeszcze przebadano relikwię języka Jana Nepomucena. Choć początkowo język wyglądał na martwy, to jednak po złożeniu na nim pocałunku przez biskupa Mayera nagle poczerwieniał i nabrzmiał, a poczynione lancetem nacięcie na końcu języka się rozstąpiło. Wydarzenia te zostały uznane za potwierdzone cuda w procesie kanonizacyjnym Jana Nepomucena, a jego zachowany język, złożony w drogocennym relikwiarzu w skarbcu praskiej katedry Św. Wita, stał się „novým paládiem celé české země“ (Vlnas 1991, s. 24) i jednym z najczęściej przedstawianych w sztuce atrybutów świętego.

Grafika autorstwa wrocławsko-oleśnickiego miedziorytnika Christiana Wincklera ukazuje język św. Jana Nepomucena jako cudownie zachowaną relikwię i symbol dochowania tajemnicy spowiedzi świętej. Frontalne i niezwykle szczegółowe przedstawienie języka w mandorli na tle chmur jedynie z pięcioma gwiazdkami nawiązuje do „dokumentacyjnych” wizerunków tego atrybutu, które były publikowane w aktach beatyfikacyjnych *Formula et Ritus* [...] *S. Joannis Nepomuceni* (Praga 1721) oraz wśród argumentów kanonizacyjnych autorstwa kardynała Michaela Friedricha von Althann (Roma 1728) (il. III.2.15. /1). Dołączona do grafiki Wincklera modlitwa świadczy, iż relikwia języka św. Jana Nepomucena cieszyła się żywym kultem nie tylko w Czechach, lecz także i na Śląsku. /AK

III.2.15. /1 Język św. Jana Nepomucena, 1728, miedzioryt, [in:] *Sacra Rituum Congregatione* [...] Ab Althann Ponente Pragen. Canonizationis, seu Declarationis Martyrii Beati Joannis Nepomuceni..., Roma (*Typis Camerae Apostolicae*) 1728, Praga, *Strahovská knihovna*.

III.2.16.

Tortura seu elogium vitae mortisque [...] Joannis Sarcander

Jiří Protivín Žalkovský ze Žalkovic (autor), Johann Josef Kilian (wydawca), Ołomuniec, 1689, frontyspis: Johann Tscherning wg Antona M. Lublinsky’ego, *Św. Jan Sarkander* Miedzioryt, 131 × 80 mm 4° A4-K4 [40 l.]

Ołomuniec, Vědecká knihovna, sygn. 36 062 Tenora – Foltýnovský 1920, s. 454; Pumpřla 1974–1979, X, s. 2293, nr kat. 5264; Zlámal 1990, s. 57; Fiala 2001, s. 577, przyp. 8, s. 583, przyp. 18; Mlčák 2004, s. 20, il. 4.

Tortura seu elogium vitae mortisque z 1689 r. Jiřego Protivína Žalkovský’ego z Žalkovic jest zapewne pierwszą książką wydaną w krajach Korony Czeskiej opisującą życie i śmierć Jana Sarkandra. Sarkander, urodzony na Śląsku w Skoczowie, działał jako proboszcz w różnych miejscach na Morawach i Śląsku, pod koniec w Holešovie. W 1620 r. zmarł w Ołomuńcu torturowany podczas przesłuchania przez sąd; tradycja katolicka przypisuje mu dzielną obronę nienaruszonej tajemnicy spowiedzi. Žalkovský’ego *Elogium* i *Die Grausamme Törtur* [...] *Joannis Sarcander* (1702) tegoż autora zdobi frontyspis wykonany według projektu Antona Martina Lublinsky’ego przez miedziorytnika z Ołomuńca Johanna Tscherninga. Lublinsky’emu jako księdzu wywodzącemu się ze Śląska z pewnością była bliska postać Jana Sarkandra. Podkreśla to w dedykacji dołączonej do swej sygnatury (*honoris delineavit Antoni(us) Lublinský*). Półpostać męczennika modlącego się przed krucyfiksem Lublinsky umieścił w okrągłym medalionie i włożył jak perłę do

wielkiej muszli, ponieważ, jak mówi łaciński napis Sarkander był „szlachetną perłą kleru morawskiego” (*Margarita Pretiosa MORAVICI CLERI*). Jako znak milczenia Sarkander trzyma pod pachą klucz, przed nim leży zamknięta księga z napisem „conscientia” (*sumienie*). Wokół muszli wiję się wstęga zawierająca podstawowe informacje z życia Sarkandra (*Dominus ex de SKOCZOWA / Holeschon. Paroch(us) / ab Haereticis / odio fidei afflictus / obiit 17. Mart(ii) Ao 1620 Olomutij*). Perła Sarkandra spoczywa na skrzydle morawskiego orla niosącego w dziobie wieniec zwycięstwa z wawrzynu, w szponach palmę męczeństwa. Orzeł spogląda na stół ołtarzowy, na którym przedstawione jest męczeństwo Sarkandra (*Locus Torturarum, in publ. Carcerib(us) Olomucensib(us)*). Stół ołtarzowy obramowany jest cytatem z psalmu: „Propter verba labiorum tuorum Ego custodivi vias duras. psal. 16” (Ps 16, 4; *Wierny słowom ust twych wystrzegalem się ścieżek zła*), a z przodu ozdobiony herbem autora, Jiřego Protivína Žalkovský’ego z Žalkovic. /PZ

III.2.17.

Vera effigies Jana Sarkandra

Johann Freindt (rytownik i wydawca), Ołomuniec, ok. 1750

Miedzioryt, akwaforta i technika punktowa, 417 × 389 mm. Sygnatura w kartuszu pośrodku u dołu: *Chalcographus Olomucensis Ioannes Freündt*. Praga, Národní galerie, nr inw. R 48245 Niepublikowany

Kult księdza męczennika Jana Sarkandra, wywodzącego ze Skoczowa na Śląsku (†1620), był żywy w regionie Ołomuńca już w XVII w. a w pierwszych dziesięcioleciach XVIII w. nadal się rozwijał. Proces beatyfikacyjny, który w końcu przeciągnął się na ponad sto lat, próbował od 1715 r. rozpocząć ołomuniecki biskup Schrattenbach, ale rzeczywiste starania o beatyfikację Jana Sarkandra podjął dopiero biskup Ferdinand Julius Troyer (1746-1758). W rok po swym powołaniu na urząd ogłosił on zamiar intensywnych starań o beatyfikację Sarkandra. W następnych latach biskup Troyer gromadził pisemne dokumenty źródłowe, a także odwiedził miejsce męki w Ołomuńcu i miasto Holešov, gdzie Sarkander działał jako proboszcz. Biskup polecił następnie otworzyć grób męczennika i w 1748 r. namówił nawet cesarzową Marię Teresę na jego odwiedzenie. I jeśli dedykacja na rycinie Freindta sławi Troyera słowami: *pientissimus Sarkandrophilus*, to jest to określenie całkowicie uprawnione. Jak wynika z dalszego tekstu dedykacji, karta ta była osobistym darem rytownika dla biskupa Troyera. Na podstawie tytułatury, w której nie ma jeszcze godności kardynała, można datować powstanie ryciny na czas między 1747-1752. Z porównania pracy Freindta z takim samym typem przedstawienia ołomunieckiego męczennika na rycinie Antona Birckhardta (1727) wynika, że



III.2.16.



III.2.17.



III.2.18.



III.2.18. /1

chodzi tutaj o *Vera effigies* Sarkandra. Potwierdza to także brzmienie dedykacji, w której rytownik mówi, że rycinę sporządził *ex vetusto Prototypo*. Sarkander przedstawiony jest w robiącej wrażenie, spokojnej pozie, stojący przed narzędziami męki, półobnażony, ze spalonymi bokami, pełen ran. Spojrzenie kieruje ku niebu, gdzie zmierzają także święte imiona *Jezus – Maria – S. Anna*, które wzywał w chwilach okrutnej męki. To archaizujące przedstawienie, artystycznie nie najlepsze, jest umieszczone w udanie rytowanej bogatej późnobarokowej akantowej ramie, która być może nie jest dziełem Freindta. Zwornik tego wspaniałego „ołtarza” tworzy herb biskupa Troyera. /PZ

III.2.18.

Święta Rodzina jako Trójca Stworzona

Johann Tscherning wg Michaela Willmanna, ok. 1678

Miedzioryt, 129 × 84 mm. Sygnatura w lewym dolnym rogu: *M. Willman delin.*; w prawym dolnym rogu: *J. Tscherning sculp.*; inskrypcja na banderoli: *Ego Ponam illum excelsum Prae Regib(us) Terrae Ps: 88;* poniżej przedstawienia: *IESVS MARIA IOSEPH.* Praga, Narodni galerie, nr inw. R 80 853 Niepublikowany

To dewocyjne przedstawienie Jezusa, Marii i Józefa jako *Trójcy Stworzonej* zostało zaprojektowane przez Michaela Willmanna na potrzeby prężnie rozwijającego się w Krzeszowie bractwa św. Józefa, które w 1669 r. założył miejscowy opat Bernhard Rosa. Posiadanie wizerunku *Trinitas creata* było obowiązkiem każdego członka józefińskiej konfraterni, co jasno określały statuty bractwa publikowane w kolejnych modlitewnikach (*Ehren Kränzlein...*, wydania z 1669 i 1678 r., oraz *Grüssauisches Josephbuch...*, wydania z 1694, 1723 i 1777 r.). Punkt szósty obowiązków członków bractwa nakazywał jednoznacznie: „Wizerunek świętego Józefa, albo osobny albo z Jezusem i Marią, w swoim pokoju, alkowie lub przy łóżku posiadać i codziennie, rano i wieczorem za siebie i innych należących do brac-

stwa pobożnie się modlić“. Ukazana na praskiej grafice scena pocałunku Marii i Jezusa powstała pod wpływem opublikowanej w brackim modlitewniku z 1678 r. mistycznej koncepcji Trójcy Stworzonej, którą tworzyli Maria i Józef „stopieni“ w miłości w Jezusie i stanowiący ziemski odpowiednik Trójcy Świętej. W myśl *Kazań* św. Bernarda z Clairvaux do *Pieśni nad Pieśniami* pocałunek w usta miał być symbolem mistycznego połączenia (*unio mistica*) duszy ludzkiej z Bogiem, natomiast przedstawienie stojącego św. Józefa z obrączką w prawej ręce w momencie zaślubin z Bogiem Ojcem było nawiązaniem do opisanego w tym samym brackim modlitewniku misterium zaślubin duszy ludzkiej z Trójcą Stworzoną. Ten mistyczny proces rozwijania podobieństwa Bożego w duszy chrześcijanina na wzór św. Józefa, pokonującego kolejne stopnie miłości, został podzielony na trzy etapy, nazwane trzema kolejnymi obrączkami ślubnymi: myśli, wierności i miłości, a kończąca misterium kulminacyjna scena zaślubin miała się odbywać „przed obrazem Jezusa, Marii i Józefa“. Willmann zaprojektował na zlecenie opata Rosy kilka wariantów wizerunków Trójcy Stworzonej w „mistycznym“ typie Pocałunku Marii i Pocałunku Józefa (il. III.2.18. /1). Te graficzne i malarskie przedstawienia *Trinitas creata* były masowo kopiowane na potrzeby lawinowo rosnącej rzeszy członków józefińskiej konfraterni z Krzeszowa i szybko stały się jednymi z najbardziej popularnych dewocyjnych wizerunków na Śląsku. Ich popularność dotarła także do Czech, o czym najlepiej świadczy wzorowany na Willmannowskiej grafice XVIII-wieczny obraz *Świętej Rodziny jako Trójcy Stworzonej* w prałaturze arcyopactwa Benedyktynów w Břevnovie (il. III.2.18. /2). /AK

III.2.18. /1 *Johann Tscherning wg Michaela Willmanna, Święta Rodzina jako Trójca Stworzona, ok. 1678, miedzioryt, Warszawa, Muzeum Narodowe.*

III.2.18. /2 *Nieznany malarz, Święta Rodzina jako Trójca Stworzona, 1 poł. XVIII w., olej, płótno, Praga-Břevnov, benediktinské arcidiecéze sv. Markéty a sv. Vojtěcha.*

III.2.19.

Święta Rodzina (Pocałunek Józefa)

Michael Lucas Leopold Willmann, po 1669
Olej, płótno, 133 × 73,5 cm. Sygnatura na złamanej kolumnie w prawym dolnym rogu: *M Willm...*

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. M. Ob. 1042. Pochodzi z klasztoru Cysterek w Trzebnicy; do 1946 r. w Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau. Kloss 1934, s. 76-77, nr kat. A. I. 17; Fitych 1978; Lossow 1994, s. 44-46, nr kat. A 53; Koziół 2000A, s. 135-145, kat.: *Grafiki*, nr A. 39; Koziół 2002, s. 95; *Theatrum sacrum* 2005, nr kat. 41 (autor noty Marek Pierzchała).



III.2.18. /2

Śląsk w 2 poł. XVII w. był obszarem intensywnej rekatołicyzacji, której najważniejszymi ośrodkami stały się potężne klasztory cysterskie. Jednym z aspektów tej akcji było promowanie kultu świętych. W 1669 r. z inicjatywy opata Bernharda Rosy powstało w Krzeszowie bractwo św. Józefa. Każdy z jego członków miał obowiązek codziennej adoracji wizerunków patrona bądź Świętej Rodziny. Szybko rosnąca popularność konfraterni spowodowała wielkie zapotrzebowanie na tego typu przedstawienia, jednak dotychczasowy sposób ukazywania rodziny Chrystusa okazał się niewystarczający dla nowego rodzaju kultu. Zaistniała potrzeba szczególnego wyeksponowania postaci św. Józefa i jego znaczenia dla Świętej Rodziny. Efektem takich poszukiwań były zaprojektowane przez Willmanna (prawdopodobnie według wskazówek samego Bernharda Rosy) przedstawienia dewocyjne, wyrażające ideę *trinitas creata* – Trójcy Stworzonej. W wersji graficznej przeznaczone były dla szerokiego kręgu członków bractwa św. Józefa, natomiast obrazy zamawiały osoby zamożniejsze. Jednym z nowych wariantów ikonograficznych było przedstawienie nazywane *Pocałunkiem Józefa*. Na prezentowanym obrazie artysta ukazał Świętą Rodzinę wśród drzew i na tle wieczornego nieba, w pobliżu zniszczonego posągu (zgodnie z apokryfami figury bożków miały przewracać się w obecności Jezusa). Tradycyjnie św. Józefa ukazywano jako biernego świadka toczących się wydarzeń. Willmann zmienił ten schemat ukazując św. Józefa na pierwszym planie, tuż przy Marii. Udało mu się stworzyć intymną atmosferę, pełną ciepła i czułości, wyraźnie podkreślając uczucia świętego do Jezusa. Opiekun delikatnie obejmuje małego Chrystusa, dotyka dłonią jego brody i zbliża twarz do policzka dziecka. Łagodne oblicza Marii i Józefa różnią się jednak od poważnego i zamyślnego oblicza Jezusa. Jego spojrzenie skupia się na podawanych przez matkę winogronach, które podobnie jak siedzący na gałęzi u góry szczygiel, symbolizują jego przyszłą mękę i śmierć. Wystawiany obraz jest prawdopodobnie najwcześniejszą wersją tematu, powtarzaną później w nieco zmienionej formie zarówno przez samego Willmanna, jak i jego warsztat (np. dzieło z Muzeum Narodowego we Wrocławiu – il. III.2.19. /1 – i obraz autorstwa córki malarza, Anny Elisabeth Willmann z Muzeum Sprzętu Gospodarstwa Domowego w Ziębicach – il. III.2.19. /2). Natomiast graficzną wersję *Pocałunku Józefa* wykonał według szkicu Willmanna Johann Tscherning ok. 1678 r. /PB

III.2.19. /1 Michael Willmann, Święta Rodzina (Pocałunek Józefa), ok. 1675, olej, płótno, Wrocław, Muzeum Narodowe; fot. wg Michael Willmann 1994, s. 101.

III.2.19. /2 Anna Elisabeth Willmann, Święta Rodzina (Pocałunek Józefa), olej, deska, Ziębice, Muzeum Sprzętu Gospodarstwa Domowego.



III.2.19.



III.2.19. /1



III.2.19. /2

III.2.20.A-H.

Siedem Radości i Siedem Boleści św. Józefa

Johann Georg Balzer wg Michaela Willmanna,
2 poł. XVIII w.

Wszystkie grafiki: akwatinta, średnio 150 × 110 mm

III.2.20.A. Zaślubiny Józefa i Marii

Inskrypcja poniżej przedstawienia: *Vermählung
Josephs mit Maria der Mutter / Gottes.*

III.2.20.B. Zmartwienie Józefa

Sygnatura u dołu po lewej: *Willmann del.*;
inskrpcja poniżej przedstawienia: *Joseph betrübt
sich über die Schwanger= / schaft Maria und gedachte
sie heimlich zu / verlassen.*

III.2.20.C. Wizyta Anioła

Sygnatura u dołu po lewej: *Willmann del.*;
inskrpcja poniżej przedstawienia: *Joseph wird
vom Engel getröstet und ermahnet / Mariam nicht zu
verlassen weil sie vom Heil. Geiste / empfangen hätte.*

III.2.20.D. Poszukiwanie miejsca w gospodzie

Sygnatura u dołu po lewej: *Willman del.*; inskrpcja
poniżej przedstawienia: *Joseph betrübt sich, als er zu
Bethlehem mit / Maria keine Herberg finden konte.*

III.2.20.E. Obrzezanie

Sygnatura u dołu po lewej: *Willman del.*; inskrpcja
poniżej przedstawienia: *Joseph wohnet der beschneidung
Christi bey.*

III.2.20.F. Pokłon Mędrców

Sygnatura u dołu po lewej: *Willman del.*; inskrpcja
poniżej przedstawienia: *Joseph freuet sich über die
Anbetung Jesu / von den morgenländischen Weisen.*

III.2.20.G. Zaginięcie Jezusa w Jeruzalem

Sygnatura u dołu po lewej: *Wilman del.*; inskrpcja
poniżej przedstawienia: *Joseph betrübt sich, über den
Verlust Jesu zu Jerusalem.*

III.2.20.H. Odnalezienie Jezusa w świątyni

Sygnatura u dołu po lewej: *Wilman del.*; inskrpcja
poniżej przedstawienia: *Joseph freuet sich, als er
Jesum nach 3. Tagen mit= / ten unter den Lehrern im
Tempel findet.*

Praga, Národní galerie, nr inw. R 156 296, R 156
302, R 156 304, R 156 301, R 156 303, R 156 292,
R 156 305, R 35 857

Preiss 1997, s. 223-228; Preiss 1998, s. 223-226;

Kozieł 2000A, kat.: *Grafiki*, nr A. 87-100.

Św. Józef – Żywiciel i Opiekun Świętej Rodziny –
w XVII w. stał się jednym z najbardziej popular-
nych świętych w Królestwie Czeskim. Głównymi
propagatorami jego kultu byli Habsburgowie –
w 1675 r. cesarz Leopold I oddał dziedziczne zie-
mie Habsburgów w opiekę św. Józefowi, a dwa lata
później ogłosił go patronem panującego „domu
austriackiego”. Wcześniej z inicjatywy cesarza Fer-
dynanda III św. Józef został w 1654 r. ogłoszony
patronem Królestwa Czeskiego z honorowym tytu-
łem „conservator pacis”. Trzy lata później w Pradze
założone zostało bractwo św. Józefa, którego za-
daniem miało być szerzenie kultu Opiekuna Świętej
Rodziny na terenach ziem czeskich. Rolę tę jednak

szybko przejęło opactwo Cystersów w Krzeszowie,
gdzie prężnie działała józefińska konfraternia zało-
żona w 1669 r. przez opata Bernharda Rosę. Od
końca XVII w. to Krzeszów był już najważniejszym
ośrodkiem kultu św. Józefa na terenie całego Kró-
lestwa Czeskiego przyciągającym licznych pielgrzy-
mów ze Śląska, Czech i Moraw.

Seria czternastu akwatint z przedstawieniami
Siedmiu Radości i Siedmiu Boleści św. Józefa została
wykonana przez praskiego grafika Johanna Georga
Balzera na podstawie rysunkowych projektów
Michaela Willmanna (nr kat. III.5.15.). Dzieła te
pochodziły z kolekcji wnuka Willmanna i ostatnie-
go kierownika lubiąskiego warsztatu malarskiego,
Georga Wilhelma Neunhertza, który zmarł w Pra-
dze w 1749 r. Podstawowym celem Balzera było
udokumentowanie rysunków „śląskiego Apellesa“,
co praski grafik zrobił z dużym wyczuciem, znako-
micie oddając w akwatintowych reprodukcjach
cechy stylistyczne rysunkowych wzorców. Balzer-
owi udało się także zachować pierwotną dewocyjną
funkcję Willmannowskich przedstawień, które
powstały z myślą o członkach krzeszowskiej kon-
fraterni. Praska seria grafik objęła pełny czternasto-
przedstawieniowy układ całego józefińskiego cyklu,
a na każdym dziele znalazły się odpowiednie in-
skrypcje informujące o tematyce i symbolicznej wy-
mowie poszczególnych scen. Oprócz serii *Siedmiu
Radości i Siedmiu Boleści św. Józefa* Balzer wykonywał
także inne dzieła związane ze śląskimi miejscami
pielgrzymkowymi, w tym także cykl dwudziestu
miedziorytów z przedstawieniami *Żywota i cudów
św. Jadwigi* (zob. nr kat. III.2.9.A-D.). /AK

III.2.21.

Jezus, Maria, Józef i Czternastu św. Wspomożycieli

Michael Lucas Lepold Willmann, ok. 1687

Olej, płótno, 109 × 88 cm

Praga, Národní galerie, nr inw. O 1454

Lutterotti 1927; Neumann 1975, s. 170; *Sláva barokní
Čechie* 2001, s. 313, nr kat. II/2.49 (autor noty Pavel
Preiss); Kozieł 2003B; *Umění manýrismu a baroka* 2005;
nr kat. 22 (autorka noty Sylva Dobalová); Vácha 2005.

Powstanie obrazu Willmanna ujmującego Św.
Rodzinę wspólnie z Czternastoma św. Wspomoży-
cielami wiąże się bezpośrednio z pobożnością, jaką
wprowadził w 2 poł. lat 80. XVII w. we włościach
klasztora Cystersów w Krzeszowie tamtejszy opat
Bernhard Rosa (1660-1696). Sam kult Jezusa, Marii
i Józefa w Krzeszowie jest przy tym starszej daty;
jego propagatorem było bractwo św. Józefa założo-
ne w 1669 r. Dla wprowadzenia kultu Czternastu św.
Wspomożycieli decydujące była wizyta opata Rosy
w cysterskim klasztorze w Langheim w 1686 r.,
gdzie wielkie wrażenie uczyniły na nim tłumy wier-
nych kierujące się do słynnego miejsca pielgrzym-
kowego Vierzehnheiligen w Górnej Frankonii.
W latach 1685-1687 wybudowano na jego polecenie



III.2.20.A.



III.2.20.B.



III.2.20.C.



III.2.20.D.



III.2.20.E.



III.2.20.F.



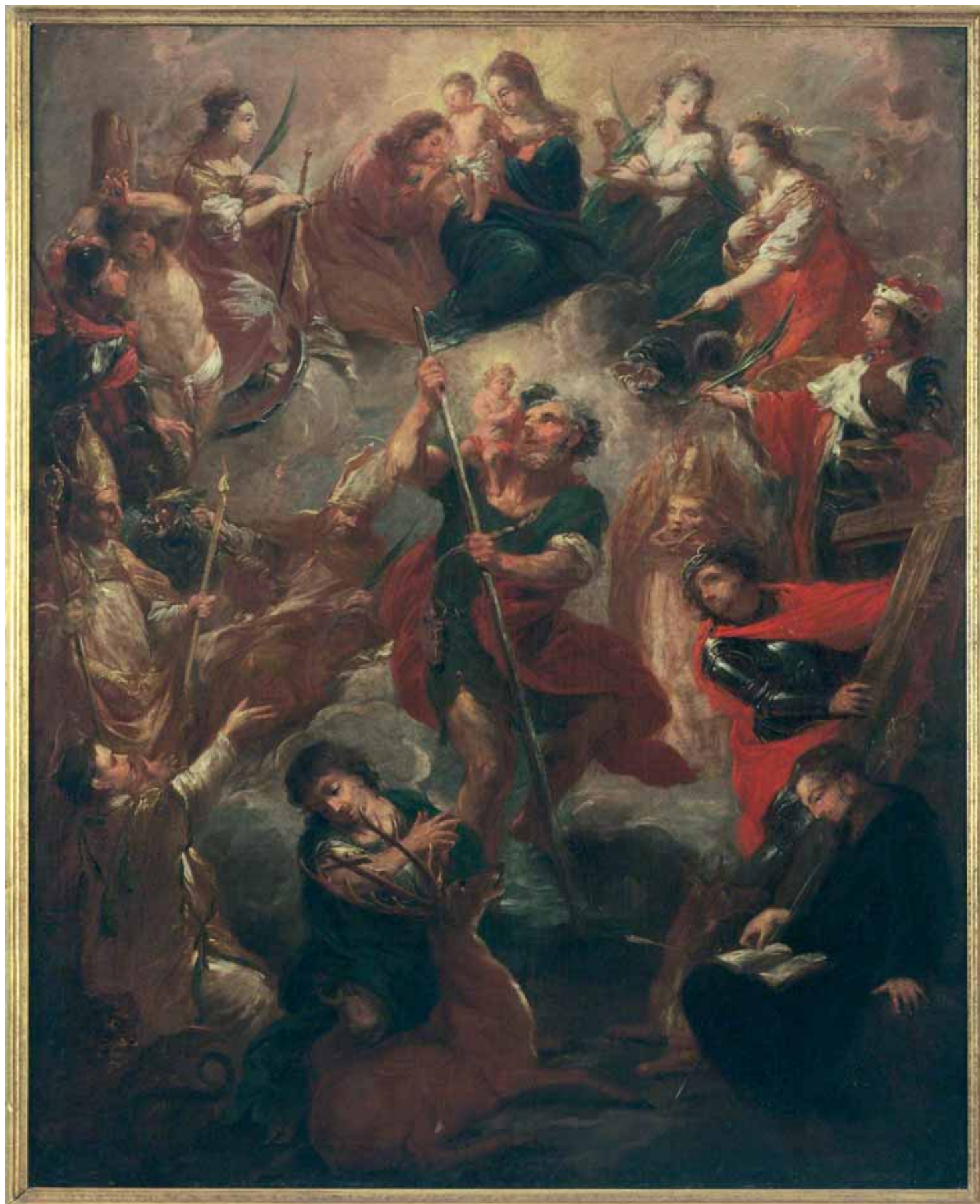
III.2.20.G.



III.2.20.H.

w Podlesiu k. Lubawki kościół pielgrzymkowy pod tym wezwaniem, a w 1690 r. zbudowano w krzeszowskim kościele klasztorным ołtarz ku czci Św. Rodziny i Czternastu św. Wspomożycieli. Według A. Koziela wzorem dla pierwotnego obrazu ołtarzowego w kościele w Podlesiu, który najpóźniej w 1728 r. zastąpił wymieniony wyżej ołtarz ze starego kościoła klasztorного w Krzeszowie, mógł być szkic Willmanna. Temat św. Rodziny Willmann podejmował już w latach 70., wstęp do całościowej koncepcji kompozycji znajdujemy w obrazie Willmanna *Genealogia Chrystusa* (1675; Muzeum Narodowe, Wrocław). Do popularności połączonego kultu Jezusa, Marii, Józefa („najgłówniejszych i naj-

mocniejszych wspomożycieli w potrzebie“) i Czternastu św. Wspomożycieli, który ikonograficznie skodyfikował Willmann, przyczyniły się z jednej strony dewocyjna grafika rozpowszechniana na Śląsku i w Czechach przez pielgrzymów, z drugiej ożywione kontakty artystyczne i duchowe między klasztorami cysterskimi obu prowincji zakonnych. Już w 1693 r. na ruinach kościoła klasztorного w Sedlcu opat Heinrich Snopek wznosił kaplicę pod tym wezwaniem, w której na ołtarzu umieszczono replikę obrazu Willmanna (il. III.2.21. /1). W 1703 r. przy kaplicy powstało bractwo o tej samej nazwie, a dla jego potrzeb wydrukowano modlitewnik z ryciną o takiej samej tematyce (il. III.2.21. /2). /ŠV



III.2.21.

III.2.21. /1 Anonimowa replika obrazu Willmanna z kościoła klasztorne w Sedlcu, ok. 1692 lub 1703, olej, płótno, Sedlec k. Kutnej Hory, parafia rzymsko-katolicka.

III.2.21. /2 Podwójna strona tytułowa modlitewnika Kiedy myśl nemocná, jistá pomoc mocná. Svatých Čtrnácti v nebi oslavených pomocníkův... (Praga, 1718) dla sedleckiego bractwa Jezusa, Marii, Józefa i Czternastu św. Wspomożycieli, Praga, Knihovna Národního muzea.

III.2.22.

Vita Venerabilis Arnesti [...] Primi Archiepiscopi Pragensis...

Bohuslav Balbín (autor), Adam Kastner (wydawca), drukarnia arcybiskupa w Norbertinum przy kościele Św. Benedykta (Norberta) (druk), Praga-Staré Město, 1664 8° [24] + 450 + [32]s. Praga, Národní knihovna, sygn. 21 F 269 Dlabacz 1815, III, s. 192; Rejzek 1908, s. 56-67 i *passim*; Kučera – Rak 1983, s. 121-123; Hrubý – Royt 1997, s. 31-45.

Vita Venerabilis Arnesti z 1664 r. jest pierwszą zdecydowanie historyczną pracą jezuitę Bohuslava Balbína (1621-1688); współcześnie uważa się ją za najstarszą czeską monografię historyczną. Podobnie jak inne dzieła autorstwa Balbína, ma ona wyraźnie patriotyczny charakter. Balbín upodobał sobie osobę pierwszego arcybiskupa praskiego już w czasie swych studiów w Kłodzku, gdzie Arnošt się urodził, przeżył młodość i gdzie także jest pochowany. Oprócz zainteresowań epoką i osobą Karola IV uczony jezuita chciał także przygotować grunt pod kanonizację Arnošta. Stąd we wstępie do książki wyraźnie podkreśla, że jego praca jest oparta na samych faktach. Potwierdza to godny uznania wykaz użytej literatury oraz źródeł, chęć ich krytycznej oceny i aparat przypisów. Poza opisem żywota Arnošta z Pardubic (1297-1364) Balbín poświęcił wiele uwagi kłodzkiej świątyni i opisowi znajdujących się w niej zabytków sztuki. Księgę ilustrują trzy ryciny, wykonane na podstawie rysunków praskiego rysownika Lukáša Jiřego Šíchę przez rytownika z Augsburga Mattheusa Küsela. Już wcześniej obaj artyści współpracowali nad oprawą graficzną *Diva Montis sancti* (1665) Balbína. Pierwsza w kolejności ilustracja *Vita Arnesti* przedstawia cudowne wydarzenie, z którego Arnošt zwierzył się dopiero pod koniec swego życia, a które odcisnęło na nim trwały znak maryjnego kultu. Kiedy jako dziecko wraz z innymi chłopcami śpiewał w kłodzkiej świątyni przed figurą Marii *Salve Regina*, Matka Boska odwróciła od niego swoje oblicze. Później jednak, kiedy modlił się gorliwie i kajał za grzechy, figura skierowała na niego wzrok. Rycina Küsela ukazuje młodego Arnošta, jak na klęczkach modli się do Madonny Kłodzkiej słowami antyfony *Salve Regina*: „Illos tuos miseri-



III.2.21. /1



III.2.21. /2



III.2.22.A. (po s. 24)



III.2.22.C. (po s. 386)



III.2.22.B. (po s. 322)



III.2.23.



III.2.24.

cordes oculos ad nos converte“ (il. III.2.22.A.). Druga ilustracja przedstawia zrekonstruowany wygląd średniowiecznego nagrobka Arnošta z Pardubic, który uchodził za czyniący cuda, oraz stan tumby w czasach współczesnych Balbínowi (il. III.2.22.B.). Na trzeciej rycinie, opatrzonej długim informacyjnym napisem, widzimy Arnošta, jak z odłożonymi oznakami swej godności modli się przed Matką Boską Svatohorską, za której pierwszego czciciela uchodził i z szacunku dla której miał napisać *Mariale* (il. III.2.22.C.). Zarówno z tekstu, jak i z ilustracji *Vita Arnesti* Balbína widać dążenie do maksymalnej dokładności i jak największej wartości przekazu; nic więc dziwnego, że wpływ rycin Küssela odnajdujemy w licznych późniejszych dziełach z zakresu Arnoštowej ikonografii. /PZ

III.2.23.

Arnošt z Pardubic

Gerhard de Groos wg Christiana Dittmanna von Lavenstein, 1672

Miedzioryt, 147 × 103 mm. Sygnatura z lewej u dołu: *D.C.K. del.*, z prawej u dołu:

G. De Groos fecit.

Praga, Národní galerie, nr inw. R 5517 (R 21 859) Niepublikowana. Por. Dlabacz 1815, s. 503, nr kat. 38; Nagler VI, 1905, s. 135; Čornejová 2003.

Miedzioryt, który w Národní galerii przechowywany jest jako dzieło odrębne, w rzeczywistości jest ilustracją do znanego dzieła *Gloria Universitatis Carolo-Ferdinandea Pragensis*. Ten panegiryczny druk był dysertacją Martina Xavera Völckmana, który w 1672 r. obronił na uniwersytecie praskim tytuł magistra filozofii. Książka w 33 *enkómionach i elogiach* sławi dzieje Uniwersytetu Karola-Ferdynanda, związane z nim wybitne postacie i wspaniałość



III.2.24. /I

faktu istnienia wyższej uczelni w Pradze. Dzieło to zdobią udane ryciny wykonane przez działającego w Pradze rytownika Gerharda de Groosa na podstawie rysunków praskiego malarza Christiana Dittmanna (1639-1701). Oprócz (kilkakrotnie już publikowanego) alegorycznego frontyspisu z personifikacją uniwersytetu praskiego zwalczającego herezję, głupotę i wojny, druk zawiera także 15 wizerunków założycieli, wybitnych uczonych i protektorów Uniwersytetu Karola. Do zasłużonych osobistości słusznie zaliczono także Arnošta z Pardubic, sławnego w XXI *enkómionie* nie tylko jako pierwszego kanclerza Uniwersytetu i doradcę Karola IV, lecz także jako uczonego i mądrego męża. Elogium podkreśla kult Arnošta do Marii, a szczególnie do Matki Boskiej Kłodzkiej i Svatohorskiej; przypomina także o autorstwie *Mariale Arnesti*. Rycina Groosa przedstawia Arnošta z Pardubic także jako czciciela Marii: jaśniejąca na jego mitrze figura Matki Boskiej Svatohorskiej jest interesującym wzbogaceniem znanej dotąd ikonografii pierwszego arcybiskupa praskiego. /PZ

III.2.24.

Krzeszowski Emmanuel

Nieznany artysta, XVII w.

Rzeźba drewniana (lipowe drewno), płócienna koszulka, brokatowa sukienka, gloria wokół głowy z połączanej blachy, wys. ok. 45 cm

Krzeszów, opactwo Benedyktynów

Lutterotti 1962, s. 19-26; Rothemund – Puckett

1982, s. 117-118; Kobielski 1986, s. 161-164;

Royt 1997, s. 88

Według legendy, spisanej w 1738 r. przez miejscowego zakonnikarza i profesora teologii, Erasmusa Knolla, figurka krzeszowskiego Dzieciątka Jezus miała pochodzić z Kłodzka, skąd trafiła do klasztoru Cystersów w Krzeszowie ok. 1690 r. jako dar jednego z nowicjuszy. W rzeczywistości pojawienie się figurki Dzieciątka Jezus w krzeszowskim klasztorze było związane z osobą miejscowego opata Bernharda Rosy i zbiegło się z publikacją trzeciego wydania modlitewnika *Liebliche Rose von Jericho...* (1690) jego autorstwa. Dzieło to powstało na użytek pielgrzymów przybywających do kaplicy Groty Narodzenia Pańskiego, jaką na wzór Groty Narodzenia Pańskiego w Ziemi Świętej wzniesiono w latach 1674-1677 w miejscowości Betlejem k. Krzeszowa. Zawarta w betlejemskim modlitewniku lekcja mistycznej pobożności do Dzieciątka Jezus była integralnie połączona z wykorzystaniem dewocyjnych wizerunków Nowonarodzonego i właśnie taką funkcję miała zapewne pełnić figurka krzeszowskiego Dzieciątka Jezus oraz jej pierwsze graficzne reprodukcje. Figurą kultową, czczoną przez rzesze wiernych, stał się wizerunek krzeszowskiego Dzieciątka Jezus dopiero na pocz. XVIII w. za sprawą następcy Rosy, opata Dominika Geyera.

To powiązanie mistycznej pobożności do Dzieciątka Jezus z wykorzystaniem Jego rzeźbionego przedstawienia dewocyjnego najprawdopodobniej dokonało się pod wpływem karmelickiego kultu Dzieciątka Jezus oraz towarzyszących mu rzeźbiarskich wyobrażeń Nowonarodzonego, a bezpośrednim wzorem była zapewne cudowna figurka praskiego Dzieciątka Jezus (Jezulotka) (il. III.2.24. /1). Opat Rosa utrzymywał ściśle kontakty z praskim klasztorem Karmelitów Bosych, skąd rekrutowali się nauczyciele scholastycznej teologii wykładający od 1669 r. przez około 20 lat w krzeszowskiej szkole teologicznej. Nie ulega wątpliwości, że to właśnie zakonnicy z Małej Strany zwrócili uwagę krzeszowskiego opata na cudowną figurkę Dzieciątka Jezus, której ośrodkiem kultu był ich macierzysty kościół klasztorny pw. Panny Marii Zwycięskiej. Choć krzeszowska figurka nieznacznie różni się od praskiego wizerunku układem prawej ręki, to jednak śmiało można uznać Emmanuela z Krzeszowa za jedno z wielu śląskich naśladownictw cudownej figurki ze stolicy Czeskiego Królestwa. /AK

III.2.24. /1 *Figurka Dzieciątka Jezus (Jezulotka), Praga, kościół klasztorny Karmelitów Bosych pw. Panny Marii Zwycięskiej.*

III.2.25.

Krzeszowski Emmanuel

Johann Tscherning wg Johanna Jacoba Eybelwiesera, po 1715
Miedzioryt, 139 × 92 mm. Sygnatura u dołu po lewej: *J.J. Eybelwiser delin.*; u dołu po prawej: *J. Tscherning sculp.*; inskrypcja u góry na środku: *Ihr den Gott in der Him.*; dookoła Dzieciątka: *Abbildung deß Christ Kindleins so im Closter Grüssau Sac: Ord: Cist: Andächtiglich verehret wird.*; poniżej Dzieciątka: *Sein Namen war genennet*; u dołu na środku: *daß Word ist Fleisch worden.*
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Graficznych, nr inw. 6. 914
Oszczanowski 1997, s. 185, il. 80.

Jeszcze przed 1703 r. z fundacji opata Dominikusa Geyera w kościele klasztorным Cystersów w Krzeszowie został wzniesiony ołtarz Bożego Narodzenia, na którym umieszczona została figurka krzeszowskiego Dzieciątka Jezus. Rzeźbiarskie elementy nastawy zostały wykonane przez miejscowego rzeźbiarza Georga Schröttera, natomiast obraz *Pokłon pasterzy* namalował nadworny malarz wrocławskiego biskupa Johann Claessens. W 1715 r. opat Geyer za sumę prawie 160 florenów ufundował dla figurki Dzieciątka Jezus nowe *repositorio* wyłożone płytami ze srebrnej i pozłacanej blachy. Umieszczone w powszechnie dostępnym miejscu i w tak godnej oprawie krzeszowskie Dzieciątko Jezus szybko stało się celem licznych pielgrzymek, które przybywały do Krzeszowa głównie z terenów pobliskich Czech.

Graficzny wizerunek rzeźby krzeszowskiego Dzieciątka Jezus, autorstwa Johanna Tscherninga według projektu Johanna Jacoba Eybelwiesera, współpracownika Michaela Willmanna, powstał na potrzeby dynamicznie rozwijającego się kultu cudownej figurki najprawdopodobniej już po fundacji nowego *repositorio* w 1715 r. Figura Dzieciątka Jezus została ukazana w specjalnej, bogato zdobionej ornamentem szafce, której strzegą trzymający symboliczne atrybuty aniołowie i która dodatkowo została opatrzona obszerną inskrypcją w języku niemieckim informującą pielgrzymów o obiekcie i miejscu kultu. Zarówno treść inskrypcji, jak i Bożonarodzeniowe symboliczne przedstawienia (gwiazda betlejemska, wół i osioł) wskazują na inkarnacyjny charakter kultu krzeszowskiego Dzieciątka Jezus i wiążą go z wcześniejszym kultem Groty Narodzenia Pańskiego w Betlejem k. Krzeszowa. Śląskie przedstawienie graficzne krzeszowskiego Emmanuela stało się wzorem dla późniejszej realizacji autorstwa Johanna Andreasa Pfeffela St. (zob. nr kat. III.2.26.). /AK

III.2.26.

Krzeszowski Emmanuel

Johann Andreas Pfeffel St., ok. 1735
Miedzioryt, 149 × 83 mm. Sygnatura u dołu po prawej: *I.A.P. excud. A.V.*; inskrypcja u dołu po lewej: *Cum Priv. S.C.M.*; u góry na środku: *Gloria in Excelsis Deo*; na banderolach: *Effigies Christi Parvuli / quae in Monasterio / Grissoviensi Ord. Cisterc. / religiose colitur*; poniżej Dzieciątka: *Vocatum est Nomen eius*; u dołu na środku: *Verbum / Caro / factum / est.*
Wrocław, Muzeum Etnograficzne – Oddział Muzeum Narodowego, nr inw. EG-278. Pochodzi z dawnej kolekcji Ojca Nikolausa von Lutterottiego, Krzeszów.
Rothemund – Puckett 1982, s. 122.

Czczona w Krzeszowie od końca XVII w. cudowna figurka Dzieciątka Jezus została włączona w program wyposażenia nowej świątyni klasztornej, którą w latach 1728-1733 staraniem opata Innozenza Fritscha wybudowano na miejscu dawnego gotyckiego kościoła. W 1735 r. z inicjatywy opata Benedicta II Seidla wzniesiona została prosta, kamienna mensa ołtarzowa, na której ustawiono szafkę z rzeźbą krzeszowskiego Dzieciątka Jezus, a dziewięć lat później w tym miejscu stanęła zachowana do dzisiaj rzeźbiarska nastawa ołtarzowa pod wezwaniem Słowa Wcielonego, którą wykonał czeski rzeźbiarz Anton Dorasil. Wtedy też cudowna figurka zaczęła być określana mianem Emmanuela, które zostało zaczerpnięte z biblijnej *Księgi Izajasza* (Iz 7, 14). Co ważne, starotestamentowa idea Emmanuela stała się jednym z głównych wątków w ikonograficznym programie monumentalnej dekoracji fasady oraz wystroju wnętrza nowego kościoła opackiego w Krzeszowie.



III.2.25.



III.2.26.



III.2.26. /1



III.2.26. /2

Grafika znanego augsburskiego miedziorytnika, Johanna Andreasa Pfeffela St., została wykonana na potrzeby pielgrzymów przybywających do Krzeszowa głównie z pobliskich Czech, a bezpośrednim impulsem jej powstania była restytucja kultu figurki krzeszowskiego Emmanuela po konsekracji nowej świątyni w Krzeszowie w 1735 r. Wzorcem dla tego przedstawienia był wcześniejszy miedzioryt autorstwa Johanna Tscherninga według Johanna Eyblewiesera (zob. nr kat. III.2.25.), który Pfeffel wiernie skopiował, zmieniając jedynie język inskrypcji. Augsburski grafik był także autorem innego dewocyjnego wizerunku krzeszowskiego Emmanuela o Bożonarodzeniowej wymowie (il. III.2.26. /1). Graficzne przedstawienia krzeszowskiego Dzieciątka Jezus w formie dewocyjnego obrazu sztychował także inny augsburski miedziorytnik, Martin Engelbrecht (il. III.2.26. /2), oraz jego praski kolega, Anton Birckhardt. /AK

III.2.26. /1 *Johann Andreas Pfeffel St., Krzeszowski*
Emmanuel, ok. 1735, miedzioryt, Wrocław, Muzeum
Etnograficzne – Oddział Muzeum Narodowego.

III.2.26. /2 *Martin Engelbrecht*, Krzeszowski
Emmanuel, ok. 1735, miedzioryt, Wrocław, Muzeum
Etnograficzne – Oddział Muzeum Narodowego.

III.2.27.

DIVA WARTENSIS Oder Ursprung und Mirakel Der Großmächtigen Gottes und der Menschen Mutter MARIAE...

Bohuslav Balbín (autor), Drukarnia uniwersytecka
w kolegium jezuickim św. Klemensa (druk),
Praga-Staré Město, 1657

Wolfgang Kilian wg Christiana Vettera (ilustracje)
8° 325 + [7]

Praga, Národní knihovna, sygn. 51 D 8

Dlabacž 1815, s. 296; Rejzek 1908, s. 165-37;

Kučera – Rak 1983, s. 119; Kropáček 1992, s. 111-112.

Diva Wartensis była w ogóle pierwszą historyczno-hagiograficzną pracą Bohuslava Balbína. Do spisania historii figury Cudotwórczyni z Barda zachęcił jezuickiego polihistora w czasie jego pobytu w Kłodzku opat klasztoru cysterskiego w Kamieńcu, Simon III Rüdiger. Książka napisana żywym językiem i wydana w 1655 r. w Pradze odniosła znaczny sukces i szybko została przełożona na niemiecki przez F.A. Tannera von Lewenthal (Praga 1657). Podobnie jak w następnych pracach Balbína, i tutaj także pojawiają się dwie siły napędowe historycznych zainteresowań autora: gorący patriotyzm i kult Marii, której polecił na swą książkę. Treść swej pracy Balbín podzielił na dwie części – historyczną i hagiograficzną. Przedstawia on historię Barda, opisuje jego kościoły i zabytki, zahacza o historię i geografię Śląska i Czech, stosunki czesko-śląsko-niemieckie i kult maryjny u poszczególnych narodów (przy czym oczywiście wywyższa kult maryjny u Czechów). Słowa „Boemia communis est Patria: Böhmen ist aller Vatterland“ (s. 64) przekonują, że patriotyzm Balbína nie był pierwotnie związany z językiem, ale z krajem. Wydania łacińskie i niemieckie zdobią identyczne ilustracje autorstwa rytownika Wolfganga Kiliana z Augsburga, wykonane na podstawie rysunków Christiana Vettera. Frontyspis przedstawia *Immaculatę* objawiającą się nad Bardem „jaśniejącym cudami maryjnymi już od 1200 roku“ (il. III.2.27.A.). Dowody cudów i oznaki dostojęstwa przynoszą Matce Boskiej aniołowie wlatujący się nad miastem, do którego ze wszystkich stron wędrują zastępy pielgrzymów. Pierwszą ilustracją następującą po frontyspisie jest rozkładany panoramiczny widok Barda i okolic z opisem i zaznaczeniem ważniejszych miejsc (il. III.2.27.C.). Druga w kolejności ilustracja ukazuje figurę Matki Boskiej Bardzkiej z tronem pokrytym dewocjonaliami (il. III.2.27.B.). Cudowna figura tworzy jednocześnie symboliczny środek regionu: otaczają ją medaliony z alegoriami czterech żywiołów i herbami krain przylegających do Barda z czterech stron świata (Czechy, Morawy, Śląsk, Ziemia Kłodzka). Zgodnie z tym narodowościowym uniwersalizmem rycina zawiera napisy po łacinie, niemiecku i czesku. Ostatnia ilustracja przedstawia objawienie płaczącej Matki Boskiej nad Bardem, która ostrzega przed wojnami z Tatarami i husytami (il. III.2.27.D.). /PZ



III.2.27.A. (frontyspis)



III.2.27.B. (po s. 123)

III.2.28.

**Bohemia i Silesia przybywają uczcić
Matkę Boską Bardzką**

Tezy uniwersyteckie czterech studentów na Uniwersytecie Karola-Ferdynanda w Pradze Melchior Küsel wg Karla Škréty, 1659 Miedzioryt, 291 × 416 mm, przycięty. Inskrypcja z lewej u dołu: *Carolus Screti del. Pragae, Melchior Küsell sculps;* inskrypcja w kartuszu: *Magnae DEI Matris statua, Wartae in limitibus Silesiae et Comitatus Glacensis, tum miraculis, tum plurium gentium, maxime Silesiorum, et Boemorum pia frequentatione a multis retro seculis celeb(er)ima, cuius honori 4 earundem Nationum Philosophi suprema Philosophiae laurea in Universitate Pragensi proxime donandi, hoc intellectus et affectus anathema posuere A(nn)o Christi 1659.* Praga, Národní galerie, nr inw. R 94 267 Lechner 1985, s. 44-46, nr kat. 24; *Sláva barokní Čechie* 2001, s. 34, nr kat. I./1.43 (autorka noty Petra Zelenková); Lechner – Grünewald 2005, s. 226-227, nr kat. I/ 88.

Tezy czterech słuchaczy wydziału filozoficznego uniwersytetu praskiego poświęcone cudownej figurze Matki Boskiej ze śląskiego Barda na podstawie rysunku Karla Škréty wykonał w 1659 r. augsburski miedziorytnik Melchior Küsel. Wzorem dla Škréty była ilustracja Wolfganga Kiliana z popularnego dzieła Balbína *Diva Wartensis* (por. nr kat. III.2.27.), co poświadcza reprezentacyjne przedstawienie tronujskiej Matki Boskiej oraz ukazanie maryjnej kaplicy pielgrzymkowej na wzgórzu nad Bardem (w odróżnieniu od ryciny Kiliana widok miasta jest odwrócony). Pejzażowe przedstawienie Škréty wypełnił mnóstwem personifikacji i realnymi postaciami, które przybywają uczcić Cudotwórczynię swymi darami. Po tronie Matki Boskiej zgromadzone są liczne naturalistycznie ukazane wota jako podziękowanie za cudowne uzdrowienia. Pośrodku kompozycji u dołu na stopniach ołtarza siedzi personifikacja Ziemi Kłodzkiej. W prawej ręce wznosi serce na znak miłości, lewą ręką odbiera różaniec od aniołka z koszykiem ozdobionym herbem Ziemi Kłodzkiej. Za plecami Ziemi Kłodzkiej postacie Bohemii i Silesii prowadzą z dwóch stron do Panny Marii różnorodny zastęp pielgrzymów. Orszak tworzą czterej defendenci – obrońcy też z towarzyszącymi im postaciami w szatach pątniczych, personifikacje miast czeskich i śląskich oraz wszędobylskie aniołki niosące tarcze z herbami, różańce i modlitewniki. Dwa aniołki lecą w powietrzu trzymając herby Czech i Śląska z przyłączonymi do nich powiewającymi wstęgami z cytatem z Ewangelii św. Jana: *Patres nostri in monte hoc adoraverunt Joh. 4* (J 4, 20), potwierdzającym kult obu ziem Korony Czeskiej do Matki Boskiej Bardzkiej. /PZ



III.2.27.C. (po s. 53)



III.2.27.D. (po s. 123)



III.2.28.



III.2.29.



III.2.29. /1



III.2.29. /2

III.2.29.

Matka Boska Bardzka

Florian Bartholomaeus Comaeus Strachowsky
wg P.A.B. Franca

Miedzioryt, 133 × 87 mm. Sygnatura u dołu po lewej: *Inven. P.A.B. Franc.*; u dołu po prawej: *Sculp. Strachowsky Wratisl.*; inskrypcja u góry na środku: *S. MARIA DE WARTA.*; poniżej przedstawienia: *Sedes ergo MARIA, sedens DEI Filius, ex ea / Carnem assumens: ejus enim Sefio est Incarnatio. Richard: a S. Laurent: L. io.*; oraz: *Rdmo, Perill. ac Ampl. D.D. GERARDO, / S. Ord. Cist. Ducal. Monast. Camenc. ABBATI / dignissimo &c. Dedicata et Oblata.* Praga, Národní galerie, nr inw. R 70 084 Niepublikowana

Sanktuarium Matki Boskiej w leżącym na granicy Czech i Śląska Bardzie jest jednym z najstarszych miejsc pielgrzymkowych na Śląsku i bez wątpienia najważniejszym ośrodkiem pątniczym na czesko-śląskim pograniczu. Przedmiotem kultu pielgrzymów jest późnoromańska drewniana figurka Matki Boskiej z Dzieciątkiem, która jest eksponowana w tabernakulum ołtarza głównego w miejscowym kościele pielgrzymkowym. Jej kult rozwinął się już w średniowieczu, a conajmniej od pocz. XIV w. organizowane były do Barda pielgrzymki z terenów Śląska, Czech i Moraw. Od tego czasu datują się też liczne świadectwa łask i cudów sprawianych przez figurkę Matki Boskiej Bardzkiej. Czasowe załamanie się ruchu pielgrzymkowego przyniosło spalenie Barda przez husytów (1425), silny na tym terenie ruch reformacyjny oraz działania wojskowe w czasie wojny trzydziestoletniej. Figurka Matki Boskiej Bardzkiej szczęśliwie przetrwała ten okres, a jej odnowiony kult w bardzkim sanktuarium pielgrzymkowym stał się jednym z elementów akcji rekatolizacji Śląska i hrabstwa kłodzkiego w 2 poł. XVII w.

Miedziorytnicze przedstawienie Matki Boskiej Bardzkiej autorstwa zapewne Floriana Bartholomaeusa Comaeusa Strachowsky'ego zostało zadekowane opatowi Gerhardowi Woiwodzie z klasztoru Cystersów w Kamieńcu Żąbkowickim, który sprawował opiekę nad bardzkim sanktuarium. Ten dewocyjny wizerunek ukazuje cudowną figurkę Matki Boskiej siedzącej na tronie z Dzieciątkiem Jezus na kolanach, a Jej rolę jako Pomocniczki Boskiej inkarnacji podkreśla nie tylko centralna poza, lecz także umieszczony poniżej fragment tekstu *Mariale* Ryszarda od św. Wawrzyńca. Tło dla tego wizerunku stanowią chmury oraz putta, pomiędzy którymi wylania się symbol Trójcy Świętej opatrzonego fragmentem tekstu psalmu. To graficzne przedstawienie autorstwa Strachowsky'ego wpisuje się w długą tradycję frontálnego ukazywania figurki Matki Boskiej Bardzkiej, którą zapoczątkował sztych Wolfganga Kiliana wg Christiana Vettera, opublikowany w dziele jezuitę Bohuslava Balbína *Diva Wartensis...* (1657) (zob. nr kat. III.2.27.B.).

Bezpośrednim wzorcem dla wrocławskiego sztychu najprawdopodobniej był jednak wizerunek Matki Boskiej Bardzkiej z grafiki Johanna Oertla wg Johanna Christopha Liški (il. III.2.29. /1), która została dołączona jako frontispis do dzieła kamienieckiego cystersa, Roberta Kleinwächtera *Erneuertes und vermehretes Warten=Buch...* (Neyss 1711). Co ciekawe, w jednym z egzemplarzy tego dzieła, przechowywanym w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu (sygn. 387158), grafika Oertla wg Liški została zastąpiona przez także wzorowane na niej graficzne przedstawienie Matki Boskiej Bardzkiej autorstwa Johanna Merza wg Friedricha Bernharda Wernera ze znakomitą prospektem kościoła pielgrzymkowego w Bardzie (il. III.2.29. /2). /AK

III.2.29. /1 Johann Oertel wg Johanna Christopha Liški, Matka Boska Bardzka z widokiem kościoła pielgrzymkowego w Bardzie i opactwa Cystersów w Kamieńcu Żąbkowickim, 1711, miedzioryt, [in:] R. Kleinwächter, Erneuetes und vermehretes Wartenbuch..., Neyss 1711, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka.

III.2.29. /2 Johann Merz wg Friedricha Bernharda Wernera, Matka Boska Bardzka z widokiem kościoła pielgrzymkowego w Bardzie, ok. 1730, miedzioryt, [in:] R. Kleinwächter, Erneuetes und vermehretes Wartenbuch..., Neyss 1711, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka.

III.2.30.

Madonna Broumovska

Barokowa kopia gotyckiej rzeźby z kościoła klasztorowego w Broumovie
Czechy (Broumov?), 1695 (z uzupełnieniami z 2 ćw. XVIII w.)

Drewno lipowe (?) z wtórnymi złoceniami i miejscowymi podmalowaniami czerwoną farbą (wnętrza koron), opracowana na tylnej stronie; wys. 56 cm, cokół 19 × 13,1 cm. Inskrypcja na tylnej stronie cokołu: 1695 (oryginalny napis piórem, czarnym atramentem).

Praga, Národní muzeum, nr inw. H2-15 478/a Niepublikowana

Rzeźbę, współcześnie zabezpieczoną szklanym kloszem (nie jest wystawiony) na ściennym drewnianym wsporniku, Národní muzeum pozyskało w darze z praskiej prywatnej kolekcji w 1930 r. bez bliższych danych o proveniencji. Można jednak zakładać, że rzeźba pochodzi z Broumova lub z jego okolic. Autentyczna data 1695 pozwala sądzić, że jest to barokowa kopia sporządzona w okresie, kiedy kult Madonny Broumovskiej osiągnął szczyt. Oryginalna drewniana Madonna z Dzieciątkiem, powstała niewątpliwie ok. 1350 r. w brneńskiej pracowni Mistrza Madonny Michelskiej (zob. nr kat. I.2.3.), z inicjatywy znanego i zasłużonego opata benedyktynów Thomasa Sartoriusa stała się czczoną kultową figurą. Pochodzący z Broumova



III.2.30.



III.2.30. /1



III.2.31.

Sartorius (był opatem w latach 1663-1700) propagowanie jej kultu oparł na powszechnej podczas rekatolizacji praktyce powrotu do średniowiecznych, „prawowiernych“ korzeni wiary. Sławę figurki szerzył on za pomocą jej kopii i za pośrednictwem grafik zawierających informacje o jej dawniejszych i licznych cudach. Jedną niewielką snycerską kopię polecił na przykład umieścić w nastawie swego domowego ołtarzyka z 1668 r., zachowanego w broumovskim opactwie (Cechner 1930, s. 97, il. 117). Natomiast dla oryginalnej rzeźby sporządził w 1679 r. samodzielny ołtarz. W latach między 1680-1688 Sartorius zamówił u zakonnego rytownika Prokopa Jaschke dużę miedzioryt (601 × 403 mm) przedstawiający Madonnę we wnęce ołtarzowej, z obszernym gloryfikującym tekstem w dolnym kartuszu (il. III.2.30. /1). Na 1688 r. datowany jest fragment krzyża ornatowego z wyobrażeniem figury wykonanym według tej ryciny. Ornat zamówił także Sartorius, o czym świadczą jego inicjały obok herbu zakonu. Prawdopodobnie jeszcze przed śmiercią opata wydrukowano następny, skromniejszy i anonimowy miedzioryt ukazujący Madonnę w przeszklonej szafce na ołtarzu oraz ze złotym łańcuchem, darem hr. Ignaza von Sternberg (1680). Kult Matki Boskiej Broumovskiej szerzył także następca Sartoriusa Othmar Zinke (opat w latach 1700-1738), pochodzący także z Broumova. Z jego inicjatywy Johann Brokoff w 1707 r. wykonał powiększoną kamienną kopię cudownej figury z przeznaczeniem na kolumnę w rynku w Broumowie. W 1728 r. rzeźbę Brokoffa zdjęto i umieszczono w krużganku klasztoru. Na dawnym miejscu zastąpiła ją nowa Madonna z twarzą po obu stronach. Tak gloryfikowana Matka Boska stała się patronką miasta Broumova i obrończynią przed wszelkim niebezpieczeństwem. W 1740 r. benedyktyński historyk Magnold Ziegelbauer w dziele *Epitome historica [...] monasterii Brevnoviensis...* nazwał ją Broumovską Cudotwórczynią (*Thaumaturga Braunensis*). Mimo takiej popularyzacji kult Madonny Broumovskiej nigdy nie rozszerzył się na całe Czechy i pozostał ograniczony tylko do obszaru bezpośredniego oddziaływania klasztoru. Niewątpliwie w czasie remontu głównego ołtarza klasztoru (po połowie XIX w.) oryginał cudownej figury został przeniesiony do szafki w zwieńczeniu ołtarza. Barokowa kopia ze zbiorów Narodni muzeum naśladuje wzorzec dość wiernie, wykazuje jednak pewne późniejsze uzupełnienia i zmiany, raczej rokokowe lub jeszcze młodsze. Korony Marii i Jezusa, które w oryginale i na starych grafikach mają kształt gotycki, są tutaj zastąpione koronami rokokowymi. Dzieciątka trzyma w lewej ręce zamiast smoczka (tzw. sysułki, zawiniątka z makiem służącego do usypiania dzieci) klasyczne jabłko królewskie, a Maria w lewej ręce wznosi berło, które jest zdobione inaczej niż w oryginalnej figurze. Muzealna figura jest charakterystycznym przykładem barokowego historyzmu, z jakim spotykamy się także w ówczesnym malarstwie, grafice, rzeźbie, a zwłaszcza w architekturze. Tenże historyzm

służył do gloryfikacji i obrony starodawnych korzeni wiary katolickiej w kraju, który czasowo uległ protestantyzmowi. /LS

III.2.30. /1 I. Prokop Jaschke, Matka Boska Broumovska, 1680–1688, miedzioryt, Broumov, Muzeum Broumovska.

III.2.31.

Madonna Kłodzka

Barokowa kopia gotyckiej rzeźby z kościoła Wniebowzięcia NMP w Kłodzku
Wschodnie Czechy, 1641

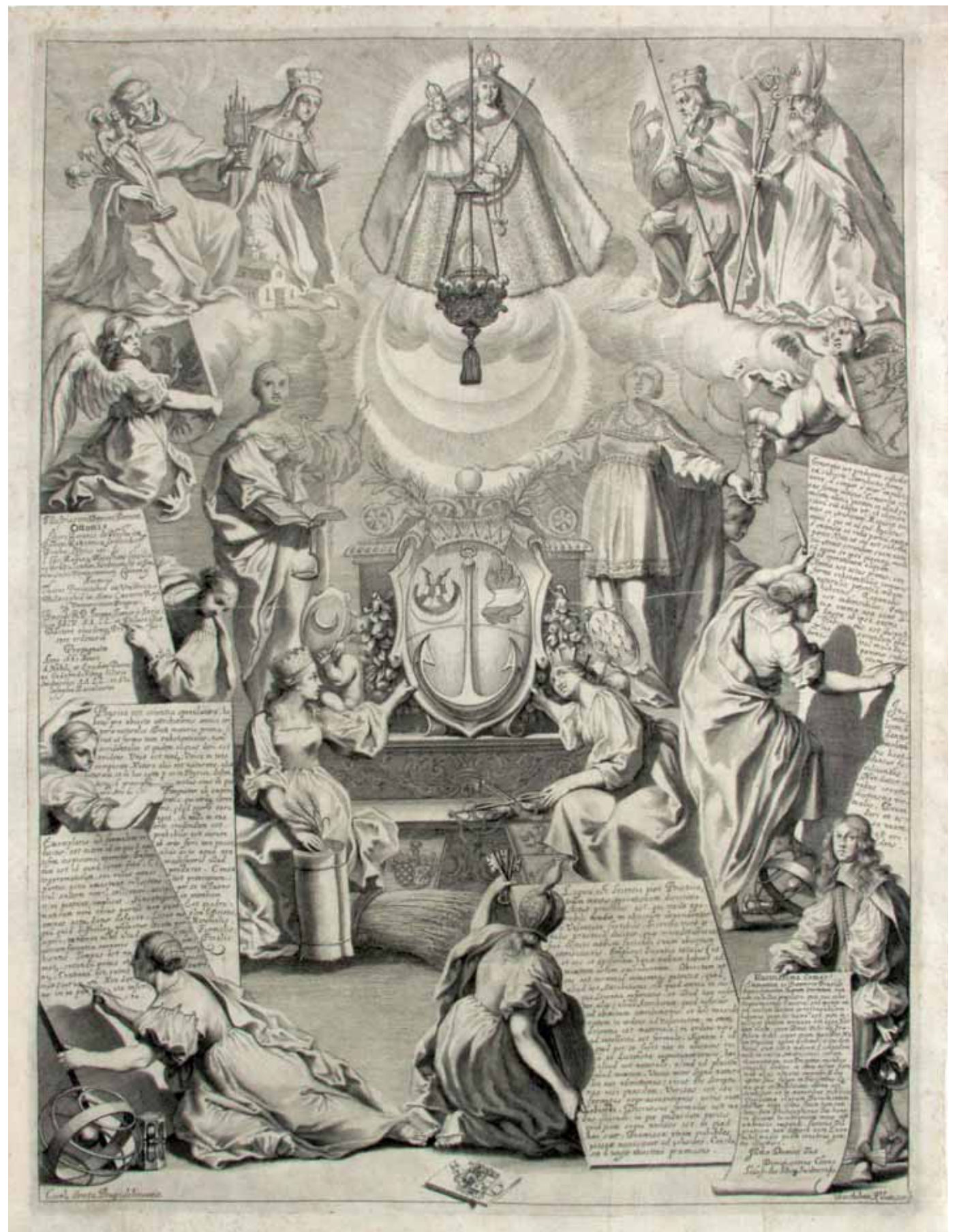
Drewno lipowe z późniejszą polichromią,
wys. 190 cm

Hradec Králové, biskupstwo rzymskokatolickie, duchovní správa kostela Nanebevzetí Panny Marie Cechner 1930, s. 71; Hovorka – Hrubý – Šimek 1994, s. 21; Hrubý 1994, s. 50, il. s. 48; Royt 1997, s. 25, 27, il. 11; Hrubý 2002, s. 79; *Ke sláve Ducha* 2003, s. 60-61, nr kat. 40 (autor noty PH).

Niedawno konserwowana rzeźba jest swobodną kopią *Madonny Kłodzkiej* (lub *Madonny z czyżykiem*), średniowiecznej figurki Matki Boskiej z Dzieciątkiem przechowywanej od 1625 r. w jezuickim kościele Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (zob. *Těšínská madona* 2002, s. 105, 107-111, nr kat 3, il. 28, 29, autor noty Romuald Kaczmarek). Barokowa legenda łączyła gotycką rzeźbę z praskim arcybiskupem Arnoštem z Pardubic, fundatorem kościoła Kanoników Regularnych św. Augustyna na Górze Zamkowej w Kłodzku, gdzie też rzeźba ta najprawdopodobniej była przeznaczona.

Ekspozowana na wystawie najstarsza rzeźba barokowa w Hradcu Králové jest dowodem istnienia żywego lokalnego kultu słynącej łaskami rzeźby *Madonny Kłodzkiej* już przed połową XVII w. w mieście będącym później siedzibą biskupstwa. Po raz pierwszy rzeźba ta została wymieniona w źródłach pisanych w 1641 r., kiedy arcydziekan i kanonik katedry Św. Wita Martin Karas von Rosenfeld darował ją na ołtarz główny kościoła Św. Ducha jako wyraz dziękczynienia za zwycięstwo cesarza Ferdynanda III nad Szwedami i za własne uratowanie przed szwedzką niewolą. Według dawnych przekazów, kopia *Madonny Kłodzkiej* była różnie ubierana w trakcie roku liturgicznego i podczas świąt maryjnych. W roli obrończyni i patronki miasta została jednak w 1680 r. zastąpiona przez Matkę Boską Piekarską, której obraz pojawiał się stopniowo na miejscowych domach (Hrubý 2002). Kopia pozostała na ołtarzu głównym w kościele Św. Ducha do 1788 r., a w samym kościele aż do jego regotyżacji w 1864 r.; później zdeponowano ją w byłym konwencie Jezuitów przy kościele Wniebowzięcia NMP.

Barokowa kopia pozostaje w bardzo swobodnej relacji ze swym gotyckim oryginałem. Mimo stosunkowo delikatnego modelowania gubi szerokie



III.2.32.



III.2.33.



III.2.33. /2



III.2.33. /1

rozpostarcie płaszcza Marii, spiętego tylko na piersiach i spadającego w dół w bogatych kaskadach rurkowych fałd, które są najbardziej charakterystycznym rysem średniowiecznej Madonny. Wspólnymi cechami są: podstawowy ruch Marii, usadowienie Dzieciątka na lewym ręku i trzymanie berła w prawej ręce. W trakcie ostatnich prac renowacyjnych (R. Ševčík, 2005-2006) odsłonięto późniejsze przemalowania, w tym także nieodpowiednie rozwiązanie kolorystyczne z 1901 r., i przywrócono pierwotny relief rzeźbiarski tego godnego uwagi wczesnobarokowego dzieła. /TH

III.2.32.

Apoteoza czujności i pobożności Ottona von Nostitza Mł.

Tezy uniwersyteckie Godefrida Fibinga na Uniwersytecie Karola-Ferdynanda w Pradze Bartholomaeus Kilian wg Karla Škréty, 1661 Miedzioryt, 497 × 377 mm. Sygnatura u dołu po prawej: *Carol(us) Scret(a) Prag: delineavit*; u dołu po lewej: *Bartholomae(us) Kilian sculp.* Bratysława, Slovenská národná galéria, nr inw. G 4871 Appuhn-Radtke 1988, s. 156-158, nr kat. 28; Slaviček 1996, s. 502.

W 1661 r. Godefrid Fibing, Ślązak pochodzący ze Świdnicy, obronił na praskim uniwersytecie pod kierunkiem o. Johanna Tannera tytuł magistra filozofii. Tezy na tę okoliczność postanowił zlecić dwóm znakomitym artystom: rysownikowi Karłowi Škrécie i augsburskiemu miedziorytnikowi Bartholomaeusowi Kilianowi. Fibing za patrona swej dysputy wybrał barona Ottona von Nostitza Mł. (1608-1664), starostę księstw świdnickiego i jaworskiego, tajnego radcę cesarskiego, znakomitego prawnika, polityka, uczonego, mecenas, kolekcjonera sztuki oraz – ostatnie, ale nie najmniej ważne – gorliwego katolika (konwertytę). Podobnie jak na innych zaprojektowanych przez Škrétę alegorycznych rycinach, także na tezie Fibinga punktem wyjścia programu ikonograficznego jest heraldyczna figura patrona, w tym przypadku półksiężyc z herbu Nostitzów. W środku kompozycji umieszczony jest ołtarz chwały i pobożności Nostitzów. Opiera się o niego wielka tarcza z herbem Nosti-

tzów, podtrzymywana przez dwie klęczące postaci kobiece z koronami murów obronnych i herbami miast – personifikacje Świdnicy i Jawora. Świdnica kładzie na ołtarz wagę jako symbol prawniczej działalności Nostitza, Jawor przynosi snopy zboża i belę płótna jako wyraz bogactwa tego księstwa. Po obu stronach stołu ołtarzowego stoją upostaciowane cnoty patrona dysputy – Czujność (Vigilantia) z atrybutami lampy i żurawia oraz Pobożna Dostojność (Nobilistas) ze statuetką Minerwy w ręku. Obie postacie przytrzymują promieniujący sierp księżycy, nad którym wznosi się słynąca łaskami rzeźba Matki Boskiej Świdnickiej. W tekście dedykacji światło księżycy Nostitzów porównuje się do lampy, która oświetlała figurę Matki Boskiej na świdnickim ratuszu i której zgaśnięcie oznaczałoby dla miasta katastrofę. Podobnie jak nieznaną zmęczenia i cenna jak ta lampa, wiecznie płonąca przed podobizną Matki Bożej, miała być czujność, światłość i pobożność Ottona von Nostitza na piasztowanych przez niego urządach. Na niebiosach Matkę Boską czczą czeszy patroni ziemscy: czciciel Marii św. Norbert, św. Wacław i św. Wojciech wraz z patronką Śląska św. Jadwigą. Pod nimi dwa anioły niosące herby Śląska i księstwa świdnickiego. W dole pięć postaci kobiecych trzyma duże tablice z danymi dotyczącymi dysputy Fibinga i z podsumowaniem obronionych przez niego filozoficznych tez z logiki, fizyki i metafizyki. Sam broniący wychodzi z lewego rogu sceny i przedkłada oczom widzów velum z tekstem dedykacji. Dotąd były znane trzy egzemplarze tez Fibinga; identyfikacja ryciny ze zbiorów graficznych Slovenskiej národnej galérii uzupełnia ich ogólną ilość do czterech. /PZ

III.2.33.

Procesja z cudownym obrazem Matki Boskiej Piekarskiej w Hradcu Králové podczas zarazy w 1680 r.

Hradec Králové, 1681
Olej, płótno, 109,5 × 78,9 cm. Datowany chronostychem w dolnym wierszu napisu: 1681. Hradec Králové, Muzeum východních Čech, nr inw. VU/04-225
Sláva barokní Čechie 2001, s. 95, nr kat. I/2.82, il. (autor noty Jan Royt) z odesłaniem do wcześniejszej literatury; Havlík 2004, s. 337.

Jeden z najbardziej czczonych cudownych obrazów na Śląsku nosi nazwę od pierwotnego miejsca przechowywania w Piekarach na Górnym Śląsku; dziś znajduje się w katedrze w Opolu. Jest to średniowieczny obraz tablicowy, którego warianty znane są także w środowisku czeskim (*Madonna z Kamenného Újezdu, Madonna doudebska* – zob. nr kat. I.5.8.). W XVII w. *Matka Boska Piekarska* była uważana za szczególnie pomocną w ochronie przed zarazą. Po raz pierwszy cudowność ikony objawiła się podczas epidemii zarazy w niedalekich Tarnowicach w 1676 r.; po pielgrzymce i mod-

litwach zorganizowanych przez jezuitów zaraza ustąpiła. Kiedy cztery lata później wybuchła wielka epidemia w Czechach, obraz Piekarskiej Cudotwórczyni na początku marca 1680 r. powędrował do Pragi. Tutaj najpierw został umieszczony na ołtarzu w kościele Salwatora w Klementinum. Za jego sprawą podobno doszło do uzdrowienia kilkunastu osób, a dla uczczenia tego wydarzenia odbyła się procesja od jezuickiego kościoła Św. Ignacego do katedry Św. Wita. Pamiątką cudów z czasu zarazy są kopie obrazu *Matki Boskiej Piekarskiej* w świątyni Św. Ignacego w Pradze, w kościele Jezuitów w Březnicy, w kościele Franciszkanów w Tachovie czy w świątyni Joannitów w Opawie. W trakcie powrotu na Śląsk *Madonna Piekarska* zatrzymała się w Hradcu Králové. W dniach 17 i 18 III 1680 r. oddawano jej publicznie cześć w tamtejszym kościele katedralnym pw. św. Ducha, po czym była, podobnie jak w Pradze, niesiona w procesji. To wydarzenie przypomina wystawiony obraz wotywny z Piekarską Thaumaturgą w otoczeniu aniołków unoszących się nad procesją. Weduta z głównymi dominantami, ukazująca Hradec Králové u schyłku XVII w., jest porównywalna z nieco starszym prospektem miasta na obrazie tablicowym z organów w świątyni Św. Ducha (il. III.2.33. /1). Łaciński napis w dolnej części malowidła wyjaśnia powód odbycia się procesji. Taki sam obraz, różniący się od tego z Hradca Králové tylko nieznacznymi szczegółami, przekazali wdzięczni mieszczanie do Piekar jako wyraz podziękowania za ochronę przed epidemią zarazy. /MV

III.2.33. /1 Widok na Hradec Králové od południa w 1638 r., obraz tablicowy z organów w katedrze Św. Ducha, Hradec Králové, Muzeum východních Čech.

III.2.33. /2 Johann Georg Heinsch, Pater Joannes Malobitzky, S.J., z obrazem Matki Boskiej Piekarskiej podczas zarazy w 1680 r., przed 1694, rysunek pędzlem i piórkiem w tonacji czarno-szarej, na zbłądziłym papierze, Praga, Národní galerie.

III.2.34.

Madonna z Dzieciątkiem z kościoła Jezuitów w Opawie

Florian Bartholomaeus Comaeus Strachowsky
Miedzioryt, papier żeberkowany, 124 × 74 mm.
Sygnatura u dołu po prawej: *B. Strachowsky sc.*;
inskrypcja u dołu: *Mater Misericordiae / in Templo Soc: IESU / Oppaviae Thaumaturga.*
Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich,
Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki,
nr inw. I.g. 20302
Niepublikowana

Ważnym elementem rekatolicyzacji Śląska było krzewienie kultu świętych obrazów. Nawracaniem mieszkańców monarchii habsburskiej w znacznej mierze zajmowali się jezuiti. Tak było również

w Opawie, mieście, które uległo wpływowi reformacji tak dalece, że w 1607 r. wystąpiło przeciw wojskom cesarskim. Przybyli w 1629 r. ojcowie Towarzystwa Jezusowego rozpoczęli intensywną działalność, której widowym efektem było także wzniesienie na opawskim Dolnim náměstí klasztoru i barokowego kościoła pw. św. Wojciecha. Dla stworzenia w nim ośrodka pielgrzymkowego umieszczono w jego ołtarzu głównym (1675-1678) przeniesiony ze średniowiecznej świątyni obraz ufundowany przez hr. Stephana z Vrbna. Wizerunek ten, do którego od 1652 r. przybywali pątnicy, był kopią pochodzącego z cysterskiego klasztoru w Rudach na Śląsku cudownego obrazu, będącego z kolei jednym z licznych powtórzeń przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem *Salus Populi Romani* z bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie. Umieszczony w 1648 r. w ołtarzu głównym wizerunek uznany został w 1734 r. przez biskupa ołomunieckiego za słynący łaskami.

Była to jedna z kilku kopii Madonny Rudzkiej. Legenda przypisała jej autorstwo córce nieokreślonego polskiego malarza, średniowieczne pochodzenie oraz szereg cudów. Spośród nich, poświadczonych licznymi wotami wokół wizerunku i sukienkami przesłaniającymi przedstawienie, wyróżniają się, prócz prywatnych uzdrowień i doznanych łask, uchronienie grodu przed pożarem w 1689 r. (il. III.2.34. /1) i odstępianie od oblężenia miasta przez wojska pruskie w 1741 r. Ruch pielgrzymkowy wokół obrazu trwał z różnym natężeniem do 1945 r., kiedy to obraz spłonął w trakcie działań wojennych; obecnie zastąpiony został kopią. Rycina jest jednym z licznych przedstawień dewocyjnych, niezwykle popularnych w grafice XVIII



III.2.34.



III.2.34. /1



III.2.35.



III.2.35. /1

i XIX w. Dla działającego we Wrocławiu warsztatu Strachowskich rytowanie tego typu grafik było jednym z głównych i najbardziej dochodowych kierunków twórczości. Ryciny stanowiły, obok modlitewników, najdoskonalszy sposób propagowania kultu cudownego obrazu, stąd ilość rycin i ich redakcji była znaczna. Najznakomitsza z graficznych kopii rudzkiego obrazu – mezzotinta Johanna Eliasa Ridingera – znajduje się m.in. w kościele w Pietrowicach Wielkich na Śląsku. /AD

III.2.34. /1 Nieznany artysta, Widok Opawy z przedstawieniem Matki Boskiej Opawskiej i patronów miasta, po 1689, olej, płótno, Opawa, Śląskie zemske muzeum.

III.2.35.

Matka Boska z Grodowca

Wenzel Langhamer, 2 poł. XVIII w. Miedzioryt, 111 × 68 mm. Sygnatura u dołu po lewej: *Verlegt bey Wenzl Laghammer*; inskrypcja na banderoli: *H. Maria zu Hochkirch*. Vrchlabí, Krkonošské muzeum, nr inw. U 1364 *Lidová zbožnost* 1997, nr kat. 122.

Choć sanktuarium Matki Boskiej w Grodowcu k. Głogowa stosunkowo późno stało się miejscem pielgrzymkowym, to jednak szybko osiągnęło ono duże znaczenie i popularność stając się jednym z najważniejszych miejsc pątniczych na Dolnym Śląsku. O ile w 1670 r. do cudownej figury Matki Boskiej w Grodowcu udawali się z coroczną pielgrzymką jedynie członkowie bractwa Dobrej Śmierci z pobliskiego Głogowa, o tyle siedemnaście lat później sanktuarium to już regularnie odwiedzali

pątnicy nie tylko z szerokiego kręgu parafii dookoła Grodowca, lecz także z niekiedy odległych miejsc na terenie księstw legnickiego i wołowskiego oraz pobliskiego Królestwa Polskiego. Na pocz. XVIII w. pielgrzymki przybrały tak duże rozmiary, że w 1704 r. do komunii przystąpiło w ciągu jednego dnia aż 6 600 osób. Od końca XVII w. datują się też pierwsze świadectwa łask i cudów sprawianych przez figurkę Matki Boskiej.

Kolorowany miedzioryt autorstwa Wenzela Langhamera ukazuje cudowną figurkę Matki Boskiej z Grodowca w otoczeniu czterech płonących lamp oraz licznych puttów, na tle obłoków i w obramieniu rozsuniętej kotary powyżej. Umieszczony pod nogami Marii półksiężyc symbolizuje ideę Niepokalanego Poczęcia. Tak przedstawiając cudowny wizerunek Maryjny z Grodowca Langhamer świadomie nawiązał do śląskiej tradycji ukazywania tej kultowej figurki w dewocyjnej grafice. Najlepszym przykładem śląskich wizerunków cudownej figurki Matki Boskiej z Grodowca jest miedziorytnicze przedstawienie autorstwa Floriana Bartholomaeusa Strachowsky'ego (il. III.2.35. /1). Co ważne, przedstawienie to było znane wśród miedziorytników z czeskiego Vrchlabí, którzy produkowali dewocyjne przedstawienia na użytek śląskich pielgrzymów. Świadczy o tym dobitnie graficzny wizerunek cudownej figurki Maryjnej z Grodowca autorstwa innego vrchlabskiego grafika Stanisława Austa (il. III.2.35. /2), wiernie powtórzonej za wrocławskim wzorcem. /AK

III.2.35. /1 *Florian Bartholomaeus Comaeus Strachowsky*, Cudowna figura Matki Boskiej z Grodowca, miedzioryt, 2 poł. XVIII w., Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Gabinet Grafiki.

III.2.35. /2 *Stanislav Aust*, Cudowna figura Matki Boskiej z Grodowca, miedzioryt, 2 poł. XVIII w., Vrchlabí, Krkonošské muzeum.



III.2.35. /2

III.2.36.A-B.

Cudowna figura Świętej Anny Samotrzeciej z Góry Św. Anny

Wenzel Langhamer, 2 poł. XVIII w. Miedzioryt kolorowany, A: 308 × 205 mm; sygnatura u dołu na środku: *Hohenelbe bey Wenzel Langhammer*; B: 212 × 158 mm; na obu inskrypcja poniżej przedstawienia: 1. *Conventus P. P. Reformat. ad S. Annam et Calvaria*. 2. *S. Raphael*. 3. *Eccl / B. M. V. Assumptum* 4. *Mons Oliveti*. 5. *Cedron*. 6. *Porta Orient*. 7. *Annas*. / 8. *Carcer ad Caiph*. 9. *Juria*. 10. *Herod. ü Sacri Gradus*. 12. *Cruce impositio* / 13. *Primus Lapsus*. 14. *Cord. Mar*. 15. *Cyrene*. 16. *Veronic*. 17. *Porta Occident* / 18. *Mulieres flentes*. 19. *Tert: Lapsus*. 20. *Denudatio*. 21. *Eccl. S. Crucis*. 22. *De / posit*. 23. *Sepulchrum* × 24. *Domus Laurentane*. 25. *Caenaculum*. (na kartuszu); *Vera Effigies Statuae S. ANNA in Ecclesia PP. Refor: Montis / Chelm penes Calvariam Gratii Clarissimae in Silesia*.

Vrchlabí, Krkonošské muzeum,
nr inw. U 115.3, U 348
Niepublikowane

Sanktuarium św. Anny Samotrzeciej na Górze Św. Anny (Chełmskiej) to najważniejsze miejsce pielgrzymkowe na Górnym Śląsku. Przedmiotem kultu pielgrzymów jest późnogotycka figura Świętej Anny Samotrzeciej, która jest ekspozowana w ołtarzu głównym w miejscowej bazylice. Jej kult rozwinął się po 1655 r., kiedy to na Górę Chełmską przybyli franciszkanie reformaci i objęli opiekę nad tamtejszym sanktuarium. Z 2 poł. XVII w. pochodzą pierwsze świadectwa łask i cudów sprawianych przez figurkę św. Anny Samotrzeciej. W latach 1700-1709 z fundacji miejscowego możnowładcy hr. Georga Adama de Gaschin na wschodnim i południowym zboczu Góry Chełmskiej powstało założenie kalwaryjskie składające się z co najmniej trzydziestu trzech samodzielnych kaplic. Do miejsca pielgrzymkowego na Górze Chełmskiej o tak rozbudowanym programie przybywali liczni pielgrzymi pochodzący nie tylko z terenów Śląska, lecz także z Małopolski i pobliskich Moraw. Dewocyjna grafika autorstwa Wenzela Langhamera ukazuje cudowną figurkę św. Anny Samotrzeciej unoszoną przez aniołów ponad Górą

Chełmską z widoczną bazyliką na jej szczycie oraz poniżej wieńcem kaplic kalwaryjskich na zboczu, pomiędzy którymi kroczy procesja pielgrzymów. Towarzysząca przedstawieniu obszerna legenda identyfikuje nazwy i wezwania poszczególnych budowli wchodzących w skład całego pielgrzymkowego zespołu. Dzieło to jest jednym z licznych dewocyjnych wizerunków, jakie miedziorytnik z czeskiego Vrchlabí tworzył na potrzeby pielgrzymów przybywających do sanktuarium na Górę Św. Anny (il. III.2.36. /1). Wypracowane w jego warsztacie wzory dewocyjnych przedstawień cudownej figury św. Anny Samotrzeciej i Góry Chełmskiej z kalwarią były powielane aż do pocz. XIX w. stając się inspiracją dla późniejszych litograficznych druków, o czym dobitnie świadczy dewocyjny wizerunek z 2 poł. XIX w. powstały w warsztacie Alfreda Kunzego w Králíkach (il. III.2.36. /2). /AK

III.2.36. /1 Wenzel Langhamer, Cudowna figura Świętej Anny Samotrzeciej z Góry Św. Anny, barwna litografia, Opawa, Slezské zemské muzeum.
III.2.36. /2 Alfred Kunze, Cudowna figura Świętej Anny Samotrzeciej z Góry Św. Anny, miedzioryt, Opawa, Slezské zemské muzeum.



III.2.36.A.



III.2.36. /1



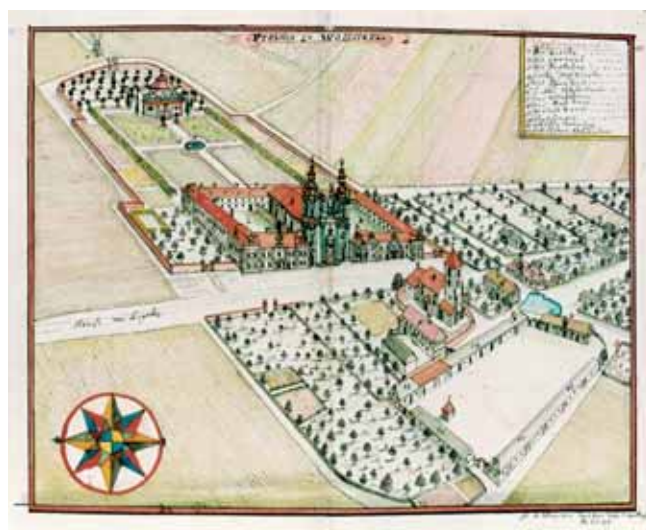
III.2.36. /2



III.2.36.B.



III.3.1.A.



III.3.1.B.



III.3.1.C.

3. ARS BOHEMICA. SZTUKA Z CZECH NA ŚLĄSKU

III.3.1.A-C.

Topographia Silesiae

TOPOGRAPHIA ODER PRODRUMUS DELINEATI SILESIAE DUCATUS. Das ist PRESENTATIO und Beschreibung derer Städte, Flecken, Clöster, Schlösser, Ritter Sitz undt adelichen Häusern, Gärten, Kirchen, Dorffschafften etc: Des Hertzogthum Schlesiens durch Vieljährige müsame Reisen Colligiret, oder zusammen getragen, Von F.B. Wernher

Friedrich Bernhard Werner, 1749 (1752-1760)

Rękopis ilustrowany, redakcja książańska (prototyp), tom 1-2

III.3.1.A. Widok klasztoru Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą i kościoła Św. Macieja oraz klasztoru Klarysek we Wrocławiu z lotu ptaka od północnego zachodu

Rysunek piórkiem i tuszem na podkładzie ołówkowym, kolorowany farbami wodnymi, papier, 128 × 146 mm. Inskrypcja tytułowa: *Hospital Stiff S Matthiae*. Inskrypcje: *S. Clarer; S. Agnes; Oder Flus*; legenda; *1. Stiffis Kirche. 2. Praelatur. 3. Grosse Saal. 4. Gastzimer. 5. Das Convent. 6. Die Bibliothec.*; t. 1, s. 251 (297).

III.3.1.B. Widok aksonometryczny wsi i założenia kościelno-klasztornego Benedyktynów w Legnickim Polu od północnego zachodu

Rysunek piórkiem i tuszem na podkładzie ołówkowym kolorowany farbami wodnymi, papier, 240 × 340 mm. Inskrypcja tytułowa: *Probstei zu Wallstadt*; sygnatura: *F.B. Wernhero Locumtem. delin. d. 30. Aug. Ao 1749*; inskrypcja: *Strasse nach Lignitz*; legenda u dołu (13 pozycji); t. 2, s. 120 (146/147).

III.3.1.C. Widok kościoła Św. Jana, kolegium i seminarium Jezuitów w Legnicy z lotu ptaka od północnego zachodu

Rysunek piórkiem i tuszem na podkładzie ołówkowym kolorowany farbami wodnymi, papier, 103 × 180 mm. Inskrypcja tytułowa: *S. JohannisKirch der PP. Societatis JESU.*; t. 2, s. 44 (50).

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, sygn. R 551 (t. 1) oraz Akc. 1948 KN 1098 (t. 2)

Marsch 1991, s. 106-107, 134, 147; Len 1997, s. 23-24; Len 1998, s. 41-42; Wrabec 2000, s. 14, 47-51, il. 37-40; Wrabec 2004B, s. 278-286.

Topographia Silesiae to werbalno-rysunkowy kompleksowy geograficzny, historyczny i statystyczny opis Śląska, w pięciotomowym rękopisie ilustrowanym, trzykrotnie twórczo powtórzonym – razem 20 tomów w czterech redakcjach: książańska (prototypowa, luksusowa), zachowane tomy 1, 2, zaczęta w 1755 r. (lub 1752-1760), prudnicka (własny eg-

zemplarz Wernera), zachowane tomy 1, 3, 4 (1749-1776), rehderowska (dawnej Stadtbibliothek Breslau), zachowany tom 2 (1760-1765) i pruskiej Kamery Wojennej i Dominialnej we Wrocławiu, zachowane tomy 1, 2, 5 (1765? – po 1774). Poza wklejonymi rysunkami z lat 40. zawiera odwzorowania o różnym poziomie manualnej sprawności. Rysunki nie są ani artystycznymi, ani pomiarowymi, lecz dyletanckimi z dozą nieporadności i infantylności. Mimo błędów i konfabulacji wywołują pozytywne odczucia estetyczne, będąc dla większości obiektów najstarszymi, a dla ogromnej części – jedynymi źródłami ikonograficznymi. Wbrew błędnemu odczuciu niektórych badaczy, rysunki w *Topographia Silesiae* nie były pierwowzorami do grafik, gdyż te poza nielicznymi wyjątkami powstały znacznie wcześniej (nawet do 50 lat), niż odpowiedniki w rękopisie. Wzorcowe rysunki po przeniesieniu na płytę miedziorytniczą, jako półprodukty, stawały się „zbędne“, stąd do dziś zachowana ich śladowa ilość, która nie daje jednoznacznej opinii o talencie Wernera. Dla niego jako człowieka baroku celem było ogarnięcie Śląska. Chcąc zawrzeć w rysunku multum informacji, stosował irracjonalne kombinacje perspektywiczne, efekty iluzjonistyczne, bądź figury niemożliwe.

Jedną z głównych treści *Topographia Silesiae* są klasztory, nie tylko śląskie. Widok klasztoru wrocławskich Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą, mimo 7 osi fasady zachodniej zamiast 13, nieprawidłowej ilości osi muru łączącego skrzydło zachodnie z kościołem i umiejscowienia nieistniejącego już skrzydła dormitorium na przedłużeniu skrzydła wschodniego, rejestruje niezachowaną wieżę Św. Macieja i wyraz jedynej na Śląsku budowli klasztornej ze skrzydłem widokowym. Widok klasztoru w Legnickim Polu, dwadzieścia lat po jego wybudowaniu, ukazuje stan bliski obecnemu – jedynego na Śląsku kompleksu osiowo-symetrycznego. Łącznik między skrzydłami zachodnim i wschodnim, wzdłuż północnej elewacji kościoła, zamienił Werner omyłkowo na mur ogrodzeniowy, istniejący po południowej stronie świątyni. Pawilon ogrodowy z galerią widokową, funkcjonalny i estetyczny, potwierdzony sztychem według Johanna Josefa Dietzlera (zob. nr kat. III.3.3.), nie przekazuje wobec akwaforty Friedricha Gottloba Endlera z 1810 r., która ukazuje stan dzisiejszy. Ten jedyny w spuściźnie Wernera zachowany w całości wizerunek Legnickiego Pola powstał 30 VIII 1749 r. podczas podróży, której celem były widoki... śląskich zborów ewangelickich. Rysunek zespołu jezuickiego w Legnicy, najstarszy zachowany, utrwala kościół Św. Jana Chrzyciela nawiązujący w koncepcji przestrzeni i fasady do kościoła Św. Mikołaja na Małej Stranie w Pradze. Pokazuje kontrast między bogato artykułowaną elewacją główną kolegium, a skromniejszymi bocznymi. Uzupełnienie budynku na planie litery L o zamykające kompleks, nieistniejące skrzydło północne nie jest błędem rysownika, lecz nawiązaniem do pierwotnego projektu. /RL

III.3.2.

Widok perspektywiczny kościoła Św. Wincentego i klasztoru Premonstratensów we Wrocławiu od południowego wschodu

*Prospectus Canonice S.[ancti] Ord:[inis]
Praemontrat:[ensis] ad S. Vincentium Wratislaviae*
Johann David Schleuen wg Friedricha Bernharda
Wernera, ok. 1750
Akwaforta, papier, 353 × 435 mm. Sygnatura
w kartuszu pod dedykacją: *Delineatus a Frideric: B.
Wernero p. t. R. M. Pr. Scenograph.*; pod legendami
po prawej: *J. D. Schleuen fc. Berolini.*; inskrypcje:
Oder Strom, Insula Arena, Hundsfeld; legenda cyfrowa
(28 pozycji) na arkuszu trzymanym przez putta
z kartuszem w prawicy z przedstawieniami
patronów św. Wincentego i Marii z Chrystusem na
kolanach, u góry po lewej: *Explicatio / AEdificiorum
ad Monasterium S. Vincety Episcopi / Mevaniensis...
partinentiu*; legenda literowa (24 pozycje) na
arkuszu w lewicy F. B. Wernera u dołu po prawej:
Designatio / Extra Monasterium S. Vincenty; na
prawo od portretu kompas – róża wiatrów;
dedykacja dla opata Vincentiusa Scholtza na
kartuszu u dołu po lewej: *Sub Regimine
Reverendissimi Eximis ac Amplissim Domini, Domini
VINCENTH FRANCISCI.*; kartusz z herbem
opata u góry po prawej; pod ramką legendy w jęz.
niem. – po lewej: *Erklärung Deren gebäude des Stifts
und Closters S. Vincenty des Canonischen
Praemonstratenser Ordens in Bresl.* (28 pozycji w 4
kolumnach); po prawej *Explication der aussen herum
liegenden Gebäude, etc.* (24 pozycje w 3 kolumnach).
Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne,
nr inw. XIV/76
Bretschneider 1921, s. 25, nr XXIII,1; Schreiner
1983, s. 45, 60-61, il. 48; Timann 1988, s. 24, nr kat
33; Marsch 1991, s. 110-111; Len 1997, s. 19-22, il.

Friedrich Bernhard Werner, największy wedytysta europejski, podporządkował życie trzem wartościom: Bóg, Honor, Ojczyzna. Jednakże dla Ślązaka drugą ojczyzną po matce były Czechy. Był ortodoksyjnym katolikiem, ale istotną część twórczości poświęcił także protestantom, a i honor „śląskiego Robinsona” miewał różne odcienie. Jego biografię wyznaczały wielkie namiętności: wojsko i... klasztor. Dwukrotnie żonaty nie miał potomków, lecz pozostawił nieosiągniętą przez nikogo liczbę wido-ków klasztorów europejskich. Już przed pierwszym ślubem chciał wstąpić do zakonu paulinów w Monachium, później często odwiedzał klasztor jako gość. Augustianie w Pradze umożliwili mu ucieczkę po pojedynku, a według literatury, to Werner w klasztorze Cystersów w Kamieńcu Ząbkowickim uratował króla Fryderyka II Wielkiego przed cesarskimi żołnierzami. Niespotykana atencja życia zakonnego – kontrastowe *pendant* do ukochaney żołnierki i antidotum na brak życia osobistego, to przykład barokowego *Lebensgefühl* Wernera.

Opat wrocławskich premonstratensów Vinzenz Scholtz (1740-1767), to przyjaciel Wernera z ławy szkolnej i zleceniodawca najokazalszego widoku klasztornego w twórczości królewskiego scenografa. Autoportret pozwala odczytać wedutę jako manifest katolicki Wernera i pendant do albumu zbiorów ewangelickich *Bethäuser*, też z autoportretem. Aksonometria obejmuje teren Wrocławia od Nowego Targu po Psie Pole. Ukazując Olbin, Werner nawiązał do genezy wrocławskich premonstratensów, pokazał też swój codzienny marsz z domów na wyspie Słodowej lub Piaskowej do Kamery. Ponieważ dedykacja dla opata powtórzona jest w rysunkowej wersji widoku, w ostatniej redakcji *Topographia Silesiae*, a nie ma jej w redakcji pierwszej, wypada przesunąć datowanie widoku na lata po 1752 r.

Rycina precyzyjnie oddaje wygląd reprezentacyjnego czworoboku konwentu i prałatury, różniący się od dzisiejszego jedynie liczbą lukarn na wschodniej połąci dachowej (6 zamiast 2). Rejestruje nieistniejącą już, skromną w artykulacji zabudowę gospodarczą przy wewnętrznej ścianie muru klasztornego, przy kaplicy Hochbergów z polichromią Wenzela Lorenza Reintera. W Wernerowskiej ikonografii klasztoru ta pompatyczna akwaforta jest szczytowym osiągnięciem. Poprzedzała ją akwaforta J. M. Steidlina z 1736 r., odwzorowująca kompleks od wschodu, a po niej rysunki z lat 1752-1774 w redakcjach *Topographia Silesiae*, będące pochodnymi obu rycin. Rycina Schleuena, nawiązując do jego planu widokowego Wrocławia według Wernera z 1741 r., jest najcenniejszym źródłem ikonograficznym struktury i substancji urbanistyczno-architektonicznej północno-wschodniej części miasta, dziś w dużej części niezachowanej, bądź przekształconej. /RL

III.3.3.

Widok klasztoru w Legnickim Polu od strony zachodniej

Prospectus Occidentalis Monasterij Walhstadiensis
Anton Birckhardt wg Johanna Josefa Dietzlera,
ok. 1740
Miedzioryt i akwaforta, 327 × 608 mm. Sygnatura
z lewej u dołu: *I. Iosephus Ditzler del.*; z prawej
u dołu: *Birckhart Sculp: Pragae*; inskrypcja u dołu:
*Prospectus Occidentalis Monasterij Walhstadiensis
Ordinis Sancti Benedicti in Silesiae Ducatu Lignicensi
Situati in Honorem Sanctae Crucis et Sanctae Hedwigis
Viduae constructi et libero ac Exemplo Monasterio
Brzevnoviensi prope Pragam in Bohemia pleno
Filiationis jure incorporati.*
Praga, Národní galerie, nr inw. R 88 277
Dlabacz 1815, s. 177, nr kat. 241; *Kilián Ignác
Dientzenhofer* 1989, s. 186, nr kat. 175 (autor noty
Pavel Preiss); Vilímková – Preiss 1989, s. 120-122;
Sláva barokní Čechie 2001, s. 269, nr kat. I/7.32
(autor noty Mojmír Horyna), por. s. 299, nr kat.
II/2.19 (autor noty Pavel Preiss); Wrabec 2004B,
s. 278-279.



III.3.2.



III.3.3.



III.3.4.

W 1719 r. opat Othmar Zinke rozpoczął w Legnickim Polu budowę probostwa Benedyktynów břevnovsko-broumovskich wraz z kościołem pw. Krzyża Św. i św. Jadwigi. Na architekta rozległego i reprezentacyjnego kompleksu wybrał Kiliana Ignaza Dientzenhofera, sprawdzonego już w Břevnovie i przy innych przedsięwzięciach budowlanych benedyktynów. Cały zespół budowli został ukończony w 1738 r. Obszerna karta z prospektem kompleksu w pełnej, wyidealizowanej krasie, była prawdopodobnie darem praskiego rytownika Antona Birckhardta (1677-1748) dla Benny II Löbla (opata w latach 1738-1751), następcy opata Zinkego. Wynika to z dedykacji umieszczonej na podobnej rycinie przedstawiającej widok klasztoru broumovskiego, która ma identyczny format, i którą Birckhardt wykonał identycznie jak prospekt Legnickiego Pola na podstawie wzorca J.J. Dietzlera. M. Horyna przypuszcza, że oba graficzne przedstawienia powstały z okazji ponownego przybycia opata Löbla do klasztoru broumovskiego, po tym jak opuścili go wojska pruskie. Rysunkowe projekty musiały jednak powstać do 1744 r., kiedy to zmarł praski rysownik i geometra Johann Josef Dietzler. Oba prospekty zostały ukazane na płótnie Johanna Petera Molitora z 1748 r., które jest alegoryczną gloryfikacją ponownego objęcia zarządu nad probostwem w Legnickim Polu przez opata Löbla (zob. nr kat. III.3.7). Rycina odznacza się prostą poglądową, a mimo to bardzo reprezentacyjną kompozycją, której jedyną ozdobą są aniołki z herbem opactwa břevnovsko-broumovskiego, unoszące się nad kompleksem obiektów. /PZ

III.3.4.

Widok klasztoru Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą i kościoła Św. Macieja we Wrocławiu od zachodu

Matthäus Steidlin (rytownik), Friedrich Bernhard Werner (rysownik), Martin Engelbrecht (wydawca), 1735

Akwaforta, papier, 215 × 313 mm. Sygnatury u dołu od lewej do prawej: *F.B. Werner del.*; *Matthaeus Steidlin sculpit.*; *Cum Priv. Sac. Caes. Maj.*; *Martin Engelbrecht excudit A.V.*; numer u góry po prawej: 7; inskrypcja tytułowa u góry po lewej: *Templum et Domus Hospitalis Sacri ac Militaris Ordinis / Crucigerorum cum rubra Stella Wratislaviae ad S. Mathiam.*; po prawej: *Stift der Creutz Herrn zu S. Mathiae / in Breslau.*; legenda u dołu po lewej: 1. Portula ad molam S. Matthaei. 2. Porta Coenobii. 3. Conventus. / 4. Templum S. Matthaei. 5. Introitus ad Pontem Calceorum.; po prawej: 1. Pfortel zur Mathaeus Mühlen 2. Das closter Thor 3. das Convent 4. Kirch zu S. Matthaeo 5. Eingang zur Schuh Brücken. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Graficznych, nr inw. 3136 Marsch 1991, s. 107; Len 1997, s. 23; Len 1998, s. 41; Wrabec 2000, s. 61, il. 37-40; Wrabec 2004B, s. 281-286.

Widok klasztoru Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą we Wrocławiu należy do serii 29 widoków śródmiejskich Wrocławia autorstwa Friedricha Bernharda Wenera, które w 1736 r. opublikował w Augsburgu Martin Engelbrecht (*Accurater Abriß und Vorstellung der merckwürdigsten PROSPECTE so wohl der berühmtest und prächtigsten Plätze als Kirchen und anderer publiquen Gebäude der Welt gepriesenen Stadt Breßlau in Nieder=Schlesien, nach der Pläne und Situation auf das fleißigste gezeichnet von Friedrich Bernhard Werner, Siles. p.t. Prosp. Object und verlegt von Martin Engelbrecht Kupfer=Stecher und Kunst=Verleger in Augsburg.*).

Akwaforta Steidlina z 1735 (?) r. nie odwzorowuje, jak sądzą niektórzy badacze, poprawnego rysunku Wenera z t. 1 *Topographia Silesiae* redakcji książąńskiej, gdyż ten powstał ok. 1755 r. (il. III.3.4. /1), lecz niezachowany profesjonalny wzór dostarczony do oficyny wydawniczej Engelbrechta w Augsburgu. Jest najstarsza w ikonografii klasztoru po jego barokizacji, prawidłowo oddając wygląd założenia kościelno-klasztornego, szczególnie elewacji zachodniej projektu J.B. Matheya i rejestrując elementy już nieistniejące – wieżę Św. Macieja i skrzydło dormitoryjne, błędnie określone przez Wenera jako „das Convent“. Wraz z odpowiednimi rysunkami z *Topographia Silesiae* (zob. nr kat. III.3.1.A.) tworzy podstawowy zespół dokumentacji ikonograficznej do ewentualnego odtworzenia pierwotnego kształtu założenia. /RL

III.3.4. /1 Friedrich Bernhard Werner, Widok klasztoru Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą i Kościoła Św. Macieja we Wrocławiu od zachodu, ok. 1755, rysunek piórkrem, [in:] *Topographia Silesiae*, t. 1, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka.

III.3.5.

Portret břeunovského opata Othmara Zinkego

Peter Brandl, ok. 1715

Olej, płótno, 128 × 104,5 cm. Sygnatura po lewej u dołu, na półce biblioteczej: *Peter Brandl pinx.* Broumov, opactwo Benedyktynów Św. Wacława. Obraz restaurował A. Martan (1988-1989). Neumann 1981, s. 133–134, il. 4; Menzel 1986, s. 9; *Kilián Ignác Dientzenhofer* 1989, s. 158, nr kat. 144, il. (autor noty Pavel Preiss); Vilímková – Preiss 1989, s. 215–216, il. 20; Preiss 1989, s. 579; *Tisíc let benediktinského kláštera v Břeunově* 1993, s. 160–161, nr kat. VIII/12, il. (autor noty Pavel Preiss – tam wcześniejsza literatura).

Najwspanialszy rozkwit obu klasztorów w Břeunovie i Broumovie oraz odnowienie probostwa w Legnickim Polu łączą się z osobą opata Othmara Daniela Zinkego (1700-1738). Obrazy ołtarzowe do nowo wybudowanego břeunovského kościoła klasztorowego pw. św. Małgorzaty dostarczył „czeski Apelles“ Peter Brandl, który jest także autorem

portretu opata. W oszczędnym wyrazowo, realistycznym obrazie malarz skupił się przede wszystkim na żywej twarzy duchownego, w której można spostrzec delikatny znak lekko ironicznego uśmiechu; pozostałe partie – zaznaczona draperia w tle, nieskomplikowany obrus a przede wszystkim ręce – wskazują na zasadniczo mniejsze zainteresowanie. Mimo chęci nawiązania kontaktu z widzem widoczna jest rezerwa malarza wobec „dyktatorsko energicznego opata“. Dobrze odczytał ten rys Preiss, który jest dość wstrzemięźliwy wobec prób J. Neumanna odczytania portretu jako pogłębionej charakterystyki duchowości. Podobnie trzeźwo ocenia także gest, z jakim opat przytrzymuje swój pektoralny krzyż. Neumann (a w końcu i Menzel) przyznali mu kluczowe znaczenie, widząc w nim odwołanie do Krzyża św. Ojca Benedykta jako symbolu walki opata o egzempcję zakonu (*exempcis*) spod jurysdykcji praskiego arcybiskupa Franza Ferdinanda hr. von Khuenburg. Poza tym Preiss ma rację sądząc, że w takim przypadku podkreślono by raczej oznaki godności opackiej – pastorał i infułę. Bardzo zbliżone ujęcia i podobne gesty możemy w końcu znaleźć i na innych obrazach břeunovského *series abbatum*, a przykłady wskazywania bezpośrednio na krzyż napierśny znajdujemy także w innych ówczesnych portretach opatów (np. opata Wenzela Vejmluvy ze Žďáru, autorstwa S. Gionimy, opata Bertholda Ditmayra z Melku, autorstwa M. Hannla). Podobizna Zinkego bywa porównywana z reprezentacyjnym portretem Franza Ferdinanda von Khuenburg (Praga, pałac arcybiskupi) autorstwa Brandla, powstałym zapewne krótko po ingresie arcybiskupa (14 IV 1714). Jednak stawianie portretu opata jako „niemiej odpowiedzi na portret arcybiskupa“ w bezpośrednim związku ze sporem o egzempcję wydaje się nam zbyt odważne.

Problemy stwarzało datowanie portretu opata, które wahało się między ogólnym określeniem czasu powstania dzieła na 1 ćw. XVIII w., a jego dokładnym wydatowaniem na 1721 r. Najczęściej za datę powstania obrazu uważa się ok. 1715 r. Za tym datowaniem oprócz analogii stylistycznych może przemawiać także okoliczność, że 1715 jest rokiem pierwszego potwierdzonego kontaktu Petera Brandla z Othmarem Zinkem. W tym samym roku została zakończona budowa w stanie surowym nowego kościoła klasztorowego w Břeunovie, o czym przypomina napis nad wejściem do świątyni, sławiący Zinkego jako drugiego założyciela opackiej świątyni. /MV

III.3.5. /1 Peter Brandl, Portret praskiego arcybiskupa Franza Ferdinanda hr. von Khuenburg, olej, płótno, Praga, pałac arcybiskupi.



III.3.4. /1



III.3.5. /1



III.3.5.

III.3.6.

Portret břevnovského opata Benny II Löbla

Johann Peter Molitor, 1739

Olej, płótno, 105,5 × 60,7 cm. Sygnowany i datowany w lewym dolnym rogu: *I. Peter Molitor pinx. 1739.*

Broumov, opactwo Benedyktynów Św. Wacława Menzel 1964, s. 103-104; *Kilián Ignác Dientzenhofer* 1989, s. 162, nr kat. 148 (autor noty Pavel Preiss); Vilímková – Preiss 1989, s. 258, 307, przyp. 29, il. 21; *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově* 1993, s. 161, nr kat. VIII/3 (autor noty Pavel Preiss); Preiss 2000A, s. 42-43.

Opat Benno II Löbl (1688-1751, opat od 1738) stał na czele opactwa břevnovsko-broumovskiego od 1738 r. Dbał o podniesienie na wyższy poziom klasztorów w Břevnovie i Broumovie z podobnym zapalem jak jego poprzednik Othmar Zinke i starał się o ich rozkwit. Jego aktywne wysiłki jednak niweczyły powtarzające się konflikty wojenne, które w erze Benny przyniosły dla do obu klasztorów i ich gospodarki fatalne skutki. Portret Benny Johann Peter Molitor namalował w dwóch wersjach w 1739 r. Autorstwo poświadcza sygnatura malarza a także zapis o wypłaceniu honorarium w dniu 15 XI tegoż roku.

Molitor ukazał siedzącego opata z przywilejem cesarskim i z kilkunastoma księgami, a więc jako osobę uczoną; a portret można uznać za należący do historycznego cyklu podobizn uczonych i opatów benedyktyńskich, które zdobiły sale biblioteki i korytarze klasztorów w Břevnovie i Broumovie. Deklarowanie kilkusetletniej kontynuacji benedyktyńskiego wykształcenia należało do głównych instrumentów propagandy zakonu i jego potencjału intelektualnego. Benedyktyni w ten sposób opierali się kulturalnemu wpływowi protestantyzmu, a później bronili się przed konkurencją nowych zakonów, zwłaszcza Towarzystwa Jezusowego i ich dominacją w dziedzinie nauki i szkolnictwa. Wzorem literackim dla cyklu portretów były kompendia o dziejach uczoności benedyktynów. Do najznakomitszych autorów należeli Johannes Trithemios ze Sponheim, Jean Mabillon z kongregacji francuskich Maurów, Karl Meichelbeck z Benediktbeuern, Bernhard i Hieronymus Pezowie z Melku, Magnoald Ziegelbauer ze Zwiefalten i Oliverius Legipont z Kolonii. Dwaj ostatni utrzymywali osobiste kontakty z opatem Benno, a przez pewien czas przebywali także w Břevnovie.

Druga droga, poza deklarowaniem wyjątkowej uczoności benedyktynów, polegała na podkreślaniu hierarchicznej struktury zakonu. W tym sensie zakon benedyktynów partycypował w naśladowaniu Boga w trzech głównych elementach, którymi są *ordo*, *scientia* i *actio*. W poszukiwaniu najwyższej prawdy miała benedyktynom pomagać kontemplacja, do której zobowiązywała mnichów reguła

św. Benedykta (o koncepcji i przedstawianiu benedyktyńskiej uczoności na początku ery nowożytnej por. Garberson 1998). Niewątpliwie ten właśnie motyw został symbolicznie przedstawiony na portrecie Benny. Martwa natura złożona z ksiąg, widoczna po prawicy Benny, uporządkowana jest w sposób hierarchiczny. Najniżej widać nietrwałą kartę papieru z napisem: *Curio[sus?] Naturae & Artis*. Nad nim stoi tom dzieła benedyktyńskiego polihistora Trithemiososa (*SPIRITU[ALIA] / OPERA / TRITHEMI[I] / ABATIS*), zaś najwyżej usytuowana jest Reguła św. Benedykta (*REGUL[A] / S[ANC]T[I] P[ATRI] / BENEDICT[I]*). /MM

III.3.7.

Benno Löbl jako břevnovsko-broumovski opat obejmuje zwierzchnictwo nad probostwem i włościami w Legnickim Polu

Johann Peter Molitor, 1748

Olej, płótno, 340 × 165 cm. Sygnatura na stopniu pod kolanami klęczącego opata: *J. Petrus Molitor p. a. 1748*; powtórnie datowany chronostychem w napisie pod przedstawieniem: [...] *qVo se Dato BeLLI MotV eXoptata paX ILLVXIIt*. [...] = 1748 Broumov, opactwo Benedyktynów Św. Wacława, letni refektarz. Obraz restaurowała R. Hamsíková (1999-2001).

Preiss 2000A, s. 44, nr kat. 10, il.; *Sláva barokní Čechie* 2001, s. 299, nr kat. II/2.19, il. (autor noty Pavel Preiss – tam wcześniejsza literatura).

Obraz jest częścią pięciopredstawieniowego cyklu z broumovskiego letniego refektarza, którego poszczególne sceny odnoszą się do historii pokrewnych benedyktyńskich domów zakonnych w Břevnovie, Broumovie, Policach nad Metują, Rajhradzie i Legnickim Polu. W powstawaniu obrazów uczestniczyli malarze czynni w służbie klasztoru: Felix Anton Scheffler, Johann Karl Kovář, a także Johann Peter Molitor, który wykonywał liczne zamówienia opata Löbla już od 1739 r. Do broumovskiej serii scen fundacji klasztorów, powstałej w latach 1746-1749, wniósł wkład obrazem związanym z probostwem w Legnickim Polu – dziełem zupełnie wyjątkowym w jego twórczości. Stojącą z lewej strony alegoryczną postać, ze względu na trzymany w ręku niewielki krzyż owinięty w gałązkę oliwną, można objaśnić jako geniusza pokoju lub zgody. Opat Benno Löbl (1738-1751) w przykłeku odbiera od niego rozwiniętą kartę papieru z graficznymi wedytami klasztorów w Legnickim Polu i Broumovie. Są to autentyczne prospekty rytowane przez A. Birckhardta wg J.J. Dietzlera (zob. nr kat. III.3.3.). Kartę podtrzymuje władca w pełnej zbroi i płaszczu podszytym gronostajem w towarzystwie dwóch zbrojnych. Przypuszczalnie jest to Przemysław Otokar II, który zatwierdził prawa klasztoru w Opatovicach; jemu podlegało wówczas probostwo w Legnickim Polu.



III.3.6.



III.3.7.

Nad grupą ludzi unoszą się święci w obłokach; z proszącym gestem przykłęka przed Bogiem Ojcem zakonny patriarcha św. Benedykt, za nim biskup w pluwiale, z pastorałem i infulą. Atrybut, dotąd uchodzący uwadze (księga i leżąca na niej ryba z kluczem w paszczy) określa go jako św. Benne, biskupa miśnieńskiego i patrona Löbla. Słabiej jest eksponowana następna dwójka świętych – założycielka i współpatronka kościoła w Legnickim Polu, św. Jadwiga z modelem budowli oraz tytułarny święty broumovskiego klasztoru – św. Wacław z proporcem. Tak więc obraz, analogicznie z pozostałymi scenami „założycielskimi” cyklu broumovskiego, wskazuje na początki probostwa w Legnickim Polu. Gloryfikujący napis wyjaśnia rolę Benny Löbla przy ponownym objęciu klasztoru i jego podporządkowaniu broumovskiemu opactwu po pierwszej wojnie śląskiej, kiedy to Legnickie Pole znalazło się na terytorium zaanektowanym przez Prusy. /MV

III.3.8.

Portret mistrza Michaela Fibigera

Johann Jacob Eybelwieser (warsztat ?), po 1712
Olej, płótno, 118 × 79 cm. Poniżej przedstawienia herb mistrza Fibigera oraz inskrypcja: *XLII MICHAEL FIBIGER / Elect. A. 1696 Obiit A. 1712 / Continuo reparare Domos, Villasque, Molasque Templi duo struxi supremaque iura redemi / Pagis Braxandi comparo iura meis. Aucta Sacris per me est Bibliotheca Libris.* Wrocław, konwent Bonifratrów
Aztart 1934, s. 6-15.

Wizerunek Michaela Fibigera pochodzi z galerii portretów śląskich mistrzów zakonu krzyżowców z czerwoną gwiazdą, eksponowanej w głównej siedzibie zgromadzenia – wrocławskim klasztorze Św. Macieja, a rozproszonej po kasacie zakonu. Jednolita konwencja i rozmiary skłaniały do uznania większości obrazów za efekt jednorazowego zamówienia, wiążanego z osobą mistrza Fibigera (1696-1712), autora żywotów swych poprzedników i kontynuatora budowy klasztoru Św. Macieja. W świetle źródeł fundację wyposażenia obiektu należy odnieść do jego następcy – Ignaza Magneta (zob. nr kat. III.3.9.). Rozrzutność, z jaką nowy mistrz przystąpił do tego zadania, była jedną z przyczyn pozbawienia go funkcji. W trakcie procesu pozbawienia go funkcji. W trakcie procesu zarzucano mu m.in. zamówienie „bezużytecznych obrazów“, co mogło świadczyć o dużej liczbie zleconych prac. Ponadto w inwentarzu klasztoru z 1810 r. portrety stanowiły nadal przeważającą część malarskiego wyposażenia konwentu. Nierozwiązany pozostał również problem autorstwa obrazów. Jeden z nich przypisano Johannowi Jacobowi Eybelwieserowi, jednak bez wskazania podstaw atrybucji. W sytuacji jednorazowego zamówienia większości wizerunków i ich zróżnicowanego poziomu artystycznego cykl ten należy uznać za

dzieło tego samego warsztatu, niewykluczone że kierowanego przez Eybelwiesera. Artysta ten wykonał bowiem dla zakonu szereg prac, m.in. portret mistrza Schlechta, znany za pośrednictwem grafiki F.B.C. Strachowsky'ego (zob. nr kat. III.3.10.). Przedstawienia krzyżowców mieszczą się w konwencji portretu reprezentacyjnego wyższego duchowieństwa. Ukazane w trzech czwartych postaci przyjmują dostojne pozy, których wymowę potęgują kolumny i ciężkie kotary. O piastowanej godności świadczą wysadzone granatami pektorały i galerusy, zaś o dokonaniach informują inskrypcje, prezentowane dokumenty oraz ukazane w tle fundowane przez nich obiekty (il. III.3.8. /1). Stąd wypełniona księgami szafa wskazuje na historyczną i bibliofilską pasję mistrza Fibigera, zaś widoczny w oddali klasztor Św. Macieja, świątynia w Kuniowie i *fabrica* kościoła w Gajkowie upamiętnia prowadzoną przez niego akcję budowlaną. /AW

III.3.8. /1 Fragment – Fundacje Michaela Fibigera.

III.3.9.

Portret mistrza Ignaza Magneta

Johann Jacob Eybelwieser (?), ok. 1721
Olej, płótno, 117 × 78 cm. Poniżej przedstawienia herb mistrza Magneta oraz inskrypcja: *XLIII IGNATIUS MAGNET / Elect. A. 1712 Obiit A. 1721 / Perficio nostram sacram(ue) in Margareth Aedem / Com(m)endam in Svidnitz suscito condo Domum / Regius in Patria vir eram sed cuncta repon(o) / Viventis sedem fata vacare jubent.*
Gajków, plebania
Degen 1965, s. 177; *Katalog zabytków* S.N. IV/2, s. 19, il. 451; Wrabec 2000, s. 33, il. 12.

Fundacja portretów wrocławskich mistrzów zakonu krzyżowców z czerwoną gwiazdą przypadła na okres zabiegów zgromadzenia o prestiżowy status *ordo militaris*. Tytułem tym uhonorowana została w XVII w. czeska gałąź zgromadzenia, podczas gdy śląscy krzyżowcy traktowani byli nadal jako zwykłe zgromadzenie szpitalne. Inicjatywa zniwelowania tej dysproporcji wyszła z konwentu praskiego. Po śmierci wrocławskiego mistrza Fibigera (zob. nr kat. III.3.8.), wątplącego w miarę prowadzonych kwerend w początki zakonu w Betlejem czy na Górze Kalwarii, jego następcą Ignaz Magnet (1712-1719) odznaczony został przez mistrza praskiego złotym krzyżem zawieszonym na łańcuchu. Ten znamieny dla przełożonych zakonów rycerskich atrybut stał się zarzewiem konfliktów z wrocławską kapitułą katedralną. W trakcie procesu Magnet odwoływał się do różnorodnych środków. Kiedy zawodziła interwencja u cesarza, przekonał rzymskiego wydawcę katalogu zakonów rycerskich do uwzględnienia w nim krzyżowców z czerwoną gwiazdą, dotychczas mało znanych poza Europą Środkową. W prowadzonej batalii używał również jako oręża sztuki. Johannowi Jacobowi Eybelwieserowi zlecił wykonanie cyklu



III.3.8. /1



III.3.9. /1



III.3.8.



III.3.9.



III.3.10.



III.3.10. /1

fresków w sali kopułowej klasztoru Św. Macieja (il. III.3.9. /1), wskazujących na początki krzyżowców w Ziemi Świętej. Niewykluczone, że również zleceńodawca „bezużytecznych obrazów“ ufundował cykl portretów swoich poprzedników, scharakteryzowanych m.in. przez zawieszony na łańcuchu pektorał – insygnium przyznane po raz pierwszy Magnetowi. Przypisany Eybelwieserowi portret mistrza Ignaza, z ukazaną w tle letnią prałaturą klasztoru Św. Macieja, ukończoną za jego rządów i fundowaną przez niego komendą w Świdnicy, niekoniecznie mógłby powstać dopiero po jego śmierci. O wykonaniu wizerunku jeszcze za rządów prałata z jednej strony świadczyłoby jego zamiłowanie do „zewnętrznego blasku“, a także zdecydowana niechęć wszystkich podwładnych wobec rozrzuconego i gorszącego swym życiem mistrza, która doprowadziła w rezultacie do pozbawienia go piastowanej godności. /AW

III.3.9. /1 *Johann Jacob Eybelwieser*, Męczeństwo św. Andrzeja na krzyżu, 1715, malowidło freskowe, Wrocław, dawny klasztor Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą.

III.3.10.

Portret mistrza Daniela Schlechta

Florian Bartholomaeus Comaeus Strachowsky wg obrazu Johanna Jacoba Eybelwiesera, 1739
Miedzioryt, 312 × 178 mm. Sygnatura u dołu po prawej: *B. Strahowsky sc. Wratislaviae*, po prawej u dołu: *J. J. Eybelwieser pinxit 1739*; inskrypcja wokół portretu: *Daniel Joseph. Schlecht S. Mil. et Equestris Ord. Cruciger. cum rubea Stella per Polon. et Siles. Visitor. Ducal. Domus ac Hospital. S. Mathiae Wratisl. Suprem. Magister et Dns. Inclty Ducatis Sil. Praelat. Inful. in Duc. Wratisl. Officii Regii Viratus Praes. et Sen.*; dedykacja pod portretem: *Offert P. Anton Tudetius dicti Ordin. Supremi Magisterii Wratisl. Secretarius et Proto Notar. Aposthol.*
Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Gabinet Grafiki, nr inw. I. g. 12382
Więcek 1957, s. 120-121; Więcek 1960, s. 29, il. 10; Wrabec 2000, s. 14, s. 52, il. 13.

Graficzne portrety Daniela Schlechta, mistrza śląskiej gałęzi krzyżowców z czerwoną gwiazdą (1732-1745), wykonane zostały w 1739 r. przez wrocławskiego rytownika Floriana Bartholomaeusa Comaeusa Strachowsky'ego na podstawie obrazu Johanna Jacoba Eybelwiesera, czołowego malarza zakonu. Miedzioryty te miały upamiętniać nadanie prałatuwi i jego następcom prawa do używania pontyfikałów. Część z nich wysłali krzyżowcy swym czeskim współbraciom, o czym świadczy kolejna odbitka odnaleziona ostatnio w Narodowym Archiwum w Pradze. Grafiki dedykował mistrzowi jego sekretarz i zaufany współpracownik Anton Tudetius, doktor teologii i protonotariusz apostolski, przez lata zabiegający w Rzymie o prawo do infuły dla swego

przełożonego i oficjalne zatwierdzenie rycerskiego statusu krzyżowców z czerwoną gwiazdą. Wszystkie argumenty wysuwane w trakcie tych starań wyłożył Tudetius szczegółowo w historii zakonu, stanowiącej jedną z najobszerniejszych syntez dziejów zgromadzenia spisanych w epoce baroku. Wprawdzie w sprawie potwierdzenia rycerskiego tytułu krzyżowców Stolica Apostolska nie wydała osobnego dokumentu, niemniej w bulli w sprawie nadania infuły mistrz Schlecht określany został jako przełożony zakonu tej rangi, stąd na ujętym w owalne obramienie i zaopatrzonym w liczne inskrypcje portrecie, górującym ponad przedstawieniem wrocławskiego klasztoru Św. Macieja, godności jego scharakteryzowane zostały przez prezentowaną bullę oraz znamienne dla zakonów rycerskich atrybuty, takie jak zawieszony na łańcuchu złoty krzyż, tu dodatkowo ozdobiony gwiazdą i mitrą książęcą, a także płaszcz z naszywanym wielkim godłem zakonu. W zbliżonej konwencji zrealizowany został również wizerunek Daniela Schlechta, wchodzący w skład cyklu portretów śląskich mistrzów krzyżowców z czerwoną gwiazdą, z tą różnicą, że w tle ukazany został zakupiony i przebudowany przez mistrza zamek w Leśnicy (il. III.3.10. /1). Nie wykluczone, że właśnie to przedstawienie stanowiło pierwowzór dla ryciny Strachowsky'ego. /AW

III.3.10. /1 *Johann Jacob Eybelwieser* (?), Portret mistrza Daniela Schlechta, 1739, olej, płótno, Wrocław, konwent Bonifratrów.

III.3.11.A-C.

Portrety książąt legnicko-brzesko-wołowskich

Johann Baptista Paravicinius (rytownik), Ezechiel Paritius (malarz), Johann Frentzel (wydawca)
III.3.11.A. Portret księżnej legnicko-brzesko-wołowskiej Ludwiki z domu von Anhalt-Zerbst-Bernburg (1631-1680), żony księcia Krystiana II Piasta (1618-1672), 1657-1660

Miedzioryt, 302 × 220 mm. Sygnatura po lewej, na postumencie kolumny: *Ezechiel Paritius Pinxit*; poniżej 6-wersowej inskrypcji: *Clementiss. Suae Princip. dedicat ac consecrat Joh. Bapt. Paravicini sculptor*; u dołu, po lewej: *Possessor et Exus. MFrentsel* (MF – monogram wiązany).

W zwieńczeniu kartusz z herbem Piastów legnicko-brzeskich, po prawej kartusz z herbem anhaltckim; pomiędzy nimi, na osi eliptyczny medalion z widokiem Oławy oraz napis *Olawia*. U dołu obramienia medalionu inskrypcja: *E Meglio tardi, che mai. // Ein Dattelbaum darfmanches Jahr // Eh seiner frucht man wirdt gewahr*. U dołu pole z 6-wersową inskrypcją: *CELSISSIMA ET ILLVSTRISSIMA // PRINCEPS AC DOMINA DINA // LOUYSE, DVCISSA LIG. BREG. ET // WOLAVIENSIS, NATA PRINC. AN- // HALTINA, COMITISSA ASCANIAE DO- // MINA ZERVESTAE ET BERNBVRGI*.

III.3.11.B. Portret księcia legnicko-brzeskiego Jerzego III Piasta (1611-1664), 1656/1657 Miedzioryt, 312 × 203 mm. Sygnatura z dedykacją u dołu: *Ezechiel Paritius Pinxit // Clementiss^o. S^{uo} Principi dedicat consecrat Johan Baptista Paravicinus Sculptor et Excusor*. Owalna rama zwieńczona medalionem z emblematem zawierającym widok Brzegu, lemmę *SORS MEA A DOMINO* oraz stół ze stojącym na nim naczyniem i wystawioną z nieba ręką (*Manus Dei*) trzymającą pierścień z wygrawerowanym napisem *BRIG*; u dołu medalionu kartusz z herbem Piastów legnicko-brzeskich, poniżej pole z 5-wersową inskrypcją: *CELSISSIM. ET ILLVSTRISSIM. PRINCEPI AC DOMIN. // DN. GEORGIUS. DVX SILESIAE, LIG. ET BREG. SACRAE CAES. // ET REG. HVNG. AC BOHEM: M^{tis}. PER VTRAMQ^e SIL: // SVPREMAE PRAEFECTVRE // ADMINISTRATOR*.

III.3.11.C. Portret księcia oławskiego, później legnicko-brzesko-wołowskiego Krystiana II Piasta (1618-1672), 1656/1657 Miedzioryt, 306 × 195 mm, rycina obcięta i naklejona na podkładkę. Sygnatura z lewej strony kartusza herbowego: *Ezechiel Paritius Pinxit.*; sygnatura wraz z dedykacją pod kartuszem u dołu: *Clementiss^o. suo Principi in testimonium obsequij humillime dedicat, consecrat. Johan Bapt: Paravicinus sculptor*. [brak fragmentu sygn.: *Possesor et Excus. MFrentzel (MF – monogram wiązany)*]. Owalna rama zwieńczona medalionem z emblematem zawierającym w tle widok Wołowa, lemmę *SVFFICIT MIHI GRATIA TVA DOMINE* oraz obłok z hebrajskim imieniem Boga, z którego pada deszcz na mitrę książęcą leżącą na stole. U dołu kartusz z herbem Piastów legnicko-brzeskich, poniżej pole z 5-wersową inskrypcją: *CELSISSIM, ET ILLVSTRISSIM, // PRINCEPS AC DOMINVS DN: // CHRISTIANVS DVX SILESIAE, // LIGNICENSIS BREGENSIS // ET WOLAVIENSIS*.

Warszawa, Biblioteka Narodowa, Zakład Zbiorów Ikonograficznych, sygn. G.41.890, G.41.888, G.41.887 (ryciny w albumie sztucznym AFG.IV-5). Pochodzą z kolekcji Schaffgotschów w Cieplicach Śląskich k. Jeleniej Góry. Schultz 1882, s. 116, 117; Więcek 1961, s. 13, 38, kat. 44, 45; Ruszczycówna 1975, s. 287, 289, 291, il. 2; Hollstein, *German*, t. 31, s. 89, nr kat. 22, s. 79, nr kat. 5, 7; Oszczanowski 2004C, s. 237-238, 266-267, nr kat. III-V (tam wcześniejsza literatura).

Prezentowane tu podobizny reprezentantów śląskiej dynastii piastowskiej wykonane zostały przez artystów, którzy przybyli na Śląsk wraz z zakończeniem wojny 30-letniej. Zarówno sztycharz Johann Baptista Paravicinius z Bazylei, jak i malarz Ezechiel Paritius z Litoměřic (?) „skuszeni” sławą mecenatu książąt Piastowskich pojawili się na początku lat 50. XVII w. na ich dworze w Brzegu. Wykonane przez Paravicinius na podstawie wzorców Paritiusa portrety książąt pozostają do dziś –



III.3.11.A.

obok rzeźbiarskiej dekoracji książęcej kaplicy grobowej przy kościele Św. Jana Chrzciciela w Legnicy (il. III.3.11. /1) – najwartościowszymi przekazami ikonograficznymi związanymi z jednym z ostatnich przedstawicieli tego zasłużonego dla Śląska rodu (Więcek 1965).

Interesujące wydają się być koleje losu czeskiego emigranta i współtwórcy tych rycin – Paritiusa. Ten urodzony 16 IV 1622 r. w Litomyšli lub Litoměřicach (Rombowski 1966) artysta już w 1655 r. zdobył sławę jako właściciel imponującej kolekcji dzieł sztuki (Schultz 1883), w której to oprócz zbioru wybornej grafiki nowożytnej były także dzieła malarskie. Wśród nich wyróżniał się – uznawany przez współczesnych oraz przez samego właściciela za oryginał i „klejnot” kolekcji – obraz Rafaela przedstawiający głowę młodej kobiety. Stan posiadania Paritiusa dopełniały autografy (np. Lutra i Melanchtona) oraz rysunki – m.in. Albrechta Dürera (*Mojżesz z Tablicami Dekalogu na Górze Synaj* z 1524 r.) i Crispina Passe de Oude. W kolekcji znalazło się też miejsce na dzieła własne (Scherffer 1655). Zastanawiać musi, w jaki sposób ten 33-letni artysta pozyskał tak cenną kolekcję? Czy był to wynik konsekwentnych zakupów podczas podróży edukacyjnej, czy też część dobytku, być może odziedziczonego i zabranego z ojczyzny? Twórczość Paritiusa nadal pozostaje w znacznym stopniu zagadkowa. Mimo to pozostanie on jednym z ciekawszych artystów czeskich czynnych na Śląsku w dobie wczesnej



III.3.11.B.



III.3.11.C.



III.3.11. /1

go baroku. Wraz ze sobą współczesnymi – na przykład pracującym dla kościoła katolickiego we Wrocławiu w latach 50. XVII w. A. Schmidtem z Mostu, a przede wszystkim z D. Datschitzkym zw. Schiwnustka (1610-1682) z czeskiego Zbirova, który po nauce u swego ojca w Pradze, ucieczce ze stolicy i pobycie w Dreźnie przybył pod koniec wojny 30-letniej do Wrocławia i przez przeszło 30 lat pracował dla mieszczan – chlubnie wpisał się na karty dziejów tutejszej sztuki. /PO

III.3.11./ 1 Matthias Rauchmiller, Posąg księżnej legnicko-brzesko-wołowskiej Ludwiki, 1677-1679, rzeźba, Legnica, Mauzoleum Książęce, kościół Jezuitów.

III.3.12.

Św. Bernard z Clairvaux

Karl Škréta, 1671
Rysunek piórkiem w brązowej tonacji, podrysowanie grafitem, na jasnobrązowym papierze, 258 × 176 mm; ramka 252 × 171 mm
Praga, Národní galerie, nr inw. K 1987
Neumann 1974, s. 254-255, nr kat. 204, 205;
Neumann 2000, s. 135-136, il. 93-94.

Rysunek Škréty z Národní galerie z medytującym św. Bernardem jest pierwszym szkicem do magisterskich tez uniwersyteckich studenta uniwersytetu praskiego Sebalda Ignaza Franza Sporischa. Na prostym, zręcznie wykonanym rysunku widoczne są ślady zestrzania kompozycji, która później nie uległa już zasadniczym zmianom. Poświadcza to ostateczny rysunek, przechowywany w Dreźnie i datowany na 1671 r. Rysunek z Dreżna, w odróżnieniu od wersji praskiej, jest wykonany z większą dbałością o detale oraz z dołączonymi napisami, ale wyraźnie bardziej nieporadną kreską. Stąd też wydaje się prawdopodobny pogląd J. Neumanna, że jest to dzieło Karla Škréty Mł., który otrzymał zadanie rozwinięcia i dokończenia szkicu ojca. Graficzna realizacja rysunku znajdująca się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (nr inw. VII-1188) autorstwa nieokreślonego dotychczas rytownika niczym się nie różni od dreźnieńskiego wzorca. Dedykacja tezy Melchiorowi Welzelowi (†1680), opatowi klasztoru Cystersów w Henrykowie i staroście ząbkowickiemu wskazuje, że *defendent* Sporisch pochodził ze Śląska. Temat grafiki w porównaniu z innymi tezami Škréty jest niewiarygodnie prosty. Ukazuje założyciela zakonu cystersów św. Bernarda z Clairvaux medytującego nad krzyżem. Klęczącego świętego otaczają trzy aniołki z atrybutami uczoneści i poznania. Ze skały nad głową św. Bernarda wylaniają się straszne czaszki w koronach królewskich, mitrach i bogatych nakryciach głów. Sens tego motywu uświadamia napis na rysunku z Dreżna i rycinie z Wrocławia: dewiza *non in purpura* (nie w purpurze) jest zaleceniem odmowy przyjęcia świeckich godności przez św. Bernarda. Nad świętym unosi

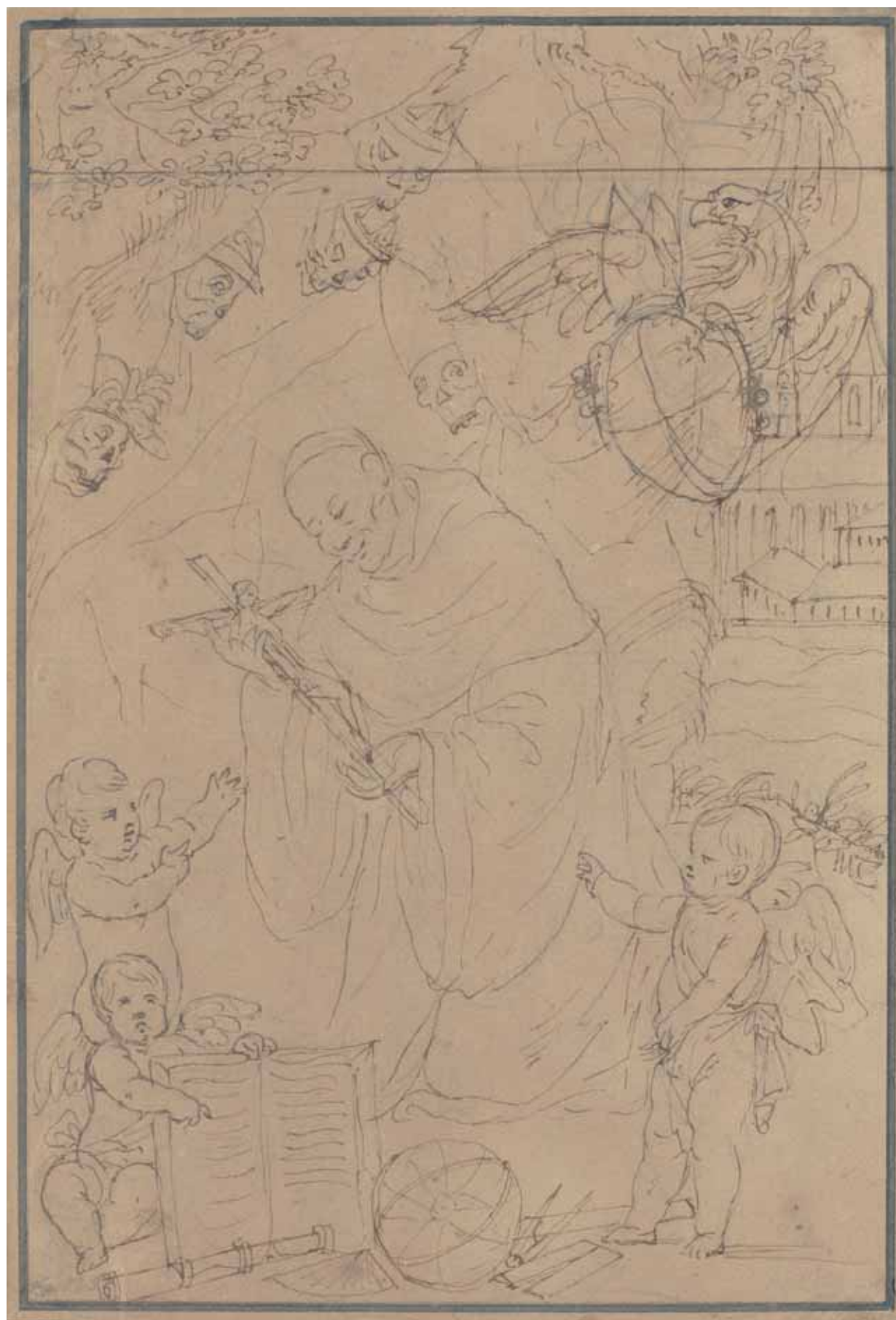
się śląski orzeł mający w szponach herb klasztoru w Henrykowie, którego wyidealizowana sylweta rysuje się w tle kompozycji. /PZ

III.3.13.

Psałterz i hymnarium z dawnego klasztoru Franciszkanów Reformatów we Wrocławiu

Silvester Hibler OFM Ref. (pisarz), 1683, 1686; nieznanymi malarzami zakonni (iluminacje), ok. 1683 (psałterz) i ok. 1686 (hymnarium)
Kodeks pergaminowy, kk. 185 + 2; iluminowany (farby kryjące, złoto jako pigment w większych inicjałach); oprawa współczesna: deski obciążone białą świńską skórą, ornament tłoczony ślepo radelkiem; format karty: 555 × 375 mm (z oprawą: 590 × 400 × 123 mm). Inskrypcja na przedniej okładce: *Psalterium Diur / num cum / Hymnis*; f. 88, pod indeksem, rubrowe pismo hum.: *Anno Domini 1683 Ex mandato Admodum Reverendi Patris Archangeli Mascul Provinciae Bohemiae pro tem / pore Ministri Provincialis, conscriptum est hoc Psalterium diurnum, per manus Fratris Silvestri Hibler / eiusdem Provinciae Sacerdotis, terminatumque est die 5. Decembris anni praementionati*; f. 184v kolofon rubrowy: *Soli Deo honor et gloria / Conscriptus est hoc Hymnarium ad laudem... / ...ex mandato / Rmi. Pris. Bernhardi Sannig ord. / min. S. Francisci ref. Preddis. / ss. Theologiee. lectoris jubilati Religionis Scriptoris totius or / dinis pris. Excommisarij gen(era)lis Cismontani et Pro(vincia)e Boemie iterati / Ministri. Prouincialis a fratre Siluestro Hibler predicatore boemo / et pro tempore chori Pragensis pro Choro Eccle / sie nostre Wratislaviensis. Anno 1686.*
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. I F 434. Przepisany w Pradze dla wrocławskiego klasztoru Franciszkanów Reformatów, po kasacie zakonu w 1810 r. w zbiorach wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej.
Niepublikowany

Na dekorację malarską psalterza składa się 18 inicjałów (6 figuralnych, w tym 4, w drugiej części kodeksu, monochromatyczne). Inicjały w psalterzu: f. 1: B (*Chrystus w Ogrójcu* – il. III.3.13.A.); 27: D, 33v: A, 46v: L, 50: D, 54: M, 57v: D (*Król Dawid* – il. III.3.13.B.); 62: D, 64v: L, 67: N, 69: M, 74: C, 79: B, 83.1: C (nowszy), 84: C.; w hymnarium: f. 95: P (*św. Piotr*); 121v: P; 139v: E (*św. Antoni z Padwy* – il. III.3.13.C.); 169: E (*św. Piotr i Paweł*); 181v: A (*Madonna z Dzieciątkiem*); poza tym liczne inicjały średnie: w psalterzu zielone i czerwone (il. III.3.13.D.), w hymnarium czerwone i niebieskie. Kodeks jest złożony z dwóch części, przepisanych w odstępie prawie trzech lat w Pradze, w klasztorze Franciszkanów obserwantów, przez przebywającego tam dość długo mnicha z Wrocławia. Od początku był przeznaczony dla jego macierzystego domu zakonnego. Odmienności między iluminacjami pierwszej i drugiej części wskazują, że ilumi-



III.3.12.



III.3.13.A.



III.3.13.B.



III.3.13.C.



III.3.13.D.



III.3.14.A.



III.3.14.B.



III.3.14.C.



III.3.14.D.

nowano je przed złożeniem obu części; na tej podstawie można przypuszczać, że mogło to nastąpić jeszcze w Pradze. Bardzo interesującą cechą tej księgi, a także – powstałych w tych samych okolicznościach – dwutomowego gradualu (sygn. I F 419 – por. nr kat. III.3.14.) oraz uzupełniającego psalterza na godziny nocne (sygn. I F 436), jest wyraźne nawiązanie do formy średniowiecznych manuskryptów obserwanckich. Gdyby nie wyraźnie barokowe malarstwo miniatur, nie można byłoby odróżnić tych ksiąg od analogicznych dzieł z 2 poł. XV w., które, jak świadczą przeniesione archaizmy ortograficzne, były dla nich wzorem. Zastosowanie italskiej rotundy wyraźnie odróżnia je od innych produktów lokalnych skryptoriów – zarówno średniowiecznych, w których używano tekstury, jak i barokowych, w których dominowały humanistyczne minuskuły. Sposób artykulacji i dekoracji tekstu również wierne naśladuje średniowieczne księgi bernardynów. W zbiorach wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej zachowały się 2 woluminy psalterza chórowego z dawnego klasztoru Św. Bernardyna we Wrocławiu o podobnej zawartości i bardzo zbliżonej dekoracji (sygn. I F 433, I F 437). Trudno powiedzieć, czy były one wzorem dla omawianego psalterza, lecz z pewnością właśnie na nich był wzorowany analogiczny, dwutomowy psalterz chórowy, wykonany w 1691 r. dla klasztoru Franciszkanów Reformatów w Kłodzku i iluminowany przez brata Oswalda Hermundta z Monachium. W przypadku obu barokowych psalterzy – wrocławskiego i kłodzkiego – zbieżność ze średniowiecznym wzorem jest szczególnie ścisła w części nocnej; w manuskrypcie kłodzkim malarz powtórzył nawet bardzo charakterystyczną dla ms. I F 433 serię wizerunków świętych franciszkańskich. /JG

III.3.14.

Graduał z dawnego klasztoru Franciszkanów Reformatów we Wrocławiu, cz. 1

Silvester Hibler OFM Ref. (pisarz), 1684; nieznanymi malarzami zakonnymi (iluminacje), po 1684 Kodeks pergaminowy, kk. I+98; iluminowany (farby kryjące); oprawa współczesna: deski obciągnięte białą świńską skórą, ornament tłoczony ślepo radelkiem; format karty: 573 × 380 mm (z oprawą 600 × 414 × 97 mm). Inskrypcja na przedniej okładce: *Graduale de Do/minicis; f. 1: In nomine sanctissime trinitatis et sancti Antonij Paduani incipit Graduale de dominicis ex mandato reverendissimi patris Bernhardi Sannig ord. min. S. Francisci reform. predicatoris, ss. theologie lectoris iubilati, scriptoris religionis totius ordinis, patris excommisarij generalis Cismontane familie et reformatę provincie Bohemie sancti Wenceslai ducis et martyris iterati ministri provincialis, Prage conscriptum a fratre Silvestro Hibler Bohemo prefate provincie sacerdote pro usu chori ecclesie nostre Wratislaviensis. Anno 1684.*

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów, sygn. I F 419. Przepisany w Pradze dla wrocławskiego klasztoru Franciszkanów Reformatów, po kasacie zakonu w 1810 r. w zbiorach wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej. Niepublikowany

Dwutomowy graduał z wrocławskiego klasztoru Franciszkanów Reformatów powstał w Pradze w latach 1684-1686, razem z dwutomowym psalterzem z tegoż klasztoru (I F 434, I F 436 – por. nr kat. III.3.13.). W pierwszym woluminie, zawierającym proprium de tempore, znajdują się najlepsze miniatury, wykonane przez tego samego malarza, który iluminował psalterz w ms. I F 434. Jest tu 9 wielkich inicjałów figuralnych: f. 1: A (*Zwiastowanie* – il. III.3.14.A.), 7v: P (*Narodzenie i Pokłon Pasterzy* – il. III.3.14.B.), 14v: E (*Pokłon Trzech Króli* – il. III.3.14.C.), 34: D (*Wjazd do Jerozolimy*), 41v: E (*Ukrzyżowanie*), 47: R (*Zmartwychwstanie*), 58: U (*Wniebowstąpienie* – il. III.3.14.D.), 61v: S (alegoryczne przedstawienie Ducha Św.), 65v: C (*Anioły adorujące hostię i kielich*) i wiele mniejszych inicjałów ornamentalnych. Miniatury utrzymane są w stylu barokowym, ale inicjały, w których się znajdują, naśladują formy średniowieczne. Liczne reminiscencje średniowieczne zarówno w tekście, jak i dekoracji, pozwalają przypuszczać, że graduał – podobnie jak psalterz I F 434 – jest kopią konkretnej księgi średniowiecznej, zaktualizowaną do potrzeb liturgii franciszkańskiej epoki baroku. /JG

III.3.15. Trójca Święta

Johann Christoph Liška, 1708-1712

Olej, płótno, 61 × 36 cm

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. M. Ob.

1043. Do 1946 r. w Diözesanmuseum, Breslau.

Kloss 1934, s. 135, il. 125; Neumann 1967, s. 264-301;

Preiss 1970B, s. 111-117; Koziół 2002, s. 94-95.

Ten niewielkich rozmiarów obraz przez długi czas uważano za szkicowe studium autorstwa Michaela Willmanna (Kloss 1934). Artysta ten często malował bozzetta, według których wraz z uczniami i warsztatowymi pomocnikami realizował wielkoformatowe kompozycje ołtarzowe. Jednak bliższa analiza prezentowanego obrazu pozwoliła przypisać obraz pasierbowi Willmanna, jego wieloletniemu współpracownikowi Johannowi Christophowi Lišce (Preiss 1970B). Charakterystyczne obrazem światłość, żywa i jasna kolorystyka oraz italianizująca lekkość pędzla, wskazują na autorstwo tego malarza.

Zagadkową i ciekawą kwestią jest pierwotne przeznaczenie tego dzieła. Ernst Kloss sądził, że jest to studium do obrazu wieńczącego ołtarz. Jednak porównując obraz ze znanymi bozzettami Liški, Pavel Preiss uznał, że mimo szkicowego potraktowania, sprawia ono wrażenie ukończonego, a tym samym może stanowić dzieło samodzielne.

Na początku XVIII w. szkicowa maniera malarska zdobywała coraz większą popularność, zatem prezentowany obraz, biorąc pod uwagę wymiary i kształt płótna, mógł pełnić funkcję zwieńczenia niewielkiego ołtarza. Jednak ujęcie postaci Boga Ojca i Chrystusa w stosunkowo niewielkim skrócie perspektywicznym sugeruje możliwość, iż obraz jest szkicem do obrazu przeznaczonego do głównej kondygnacji ołtarza. /PB

III.3.16. Św. Ludmiła

Johann Christoph Liška, 1708-1712

Olej, płótno, 33,5 × 27 cm (owal)

Wrocław, zbiory prywatne Ryszarda Duchnickiego
Niepublikowany

Nieznany dotąd niewielki owalny obraz z prywatnej kolekcji we Wrocławiu ukazuje popiersie św. Ludmiły, o czym zdają się świadczyć książęca mitra na głowie świętej oraz palma męczeńska i pętla w jej dłoniach. Charakterystyczny szkicowy sposób malowania długimi i płaskimi pociągnięciami pędzla, ciepła kolorystyka, a także typ twarzy św. Ludmiły o dużych oczach i wydatnych ustach nie pozostawiają wątpliwości, iż autorem tego dzieła był Johann Christoph Liška. Obraz ten najprawdopodobniej powstał po 1708 r., kiedy to Liška powrócił z Pragi na Śląsk, by po śmierci swego ojczyzna Michaela Willmanna objąć kierownictwo lubiąskiego warsztatu malarskiego i dokończyć rozpoczęte już zlecenia. Owalny format obrazu oraz jego niewielkie rozmiary wyraźnie wskazują, iż dzieło to pierwotnie znajdowało się w zwieńczeniu ołtarza bocznego, powyżej większego obrazu w głównej kondygnacji.

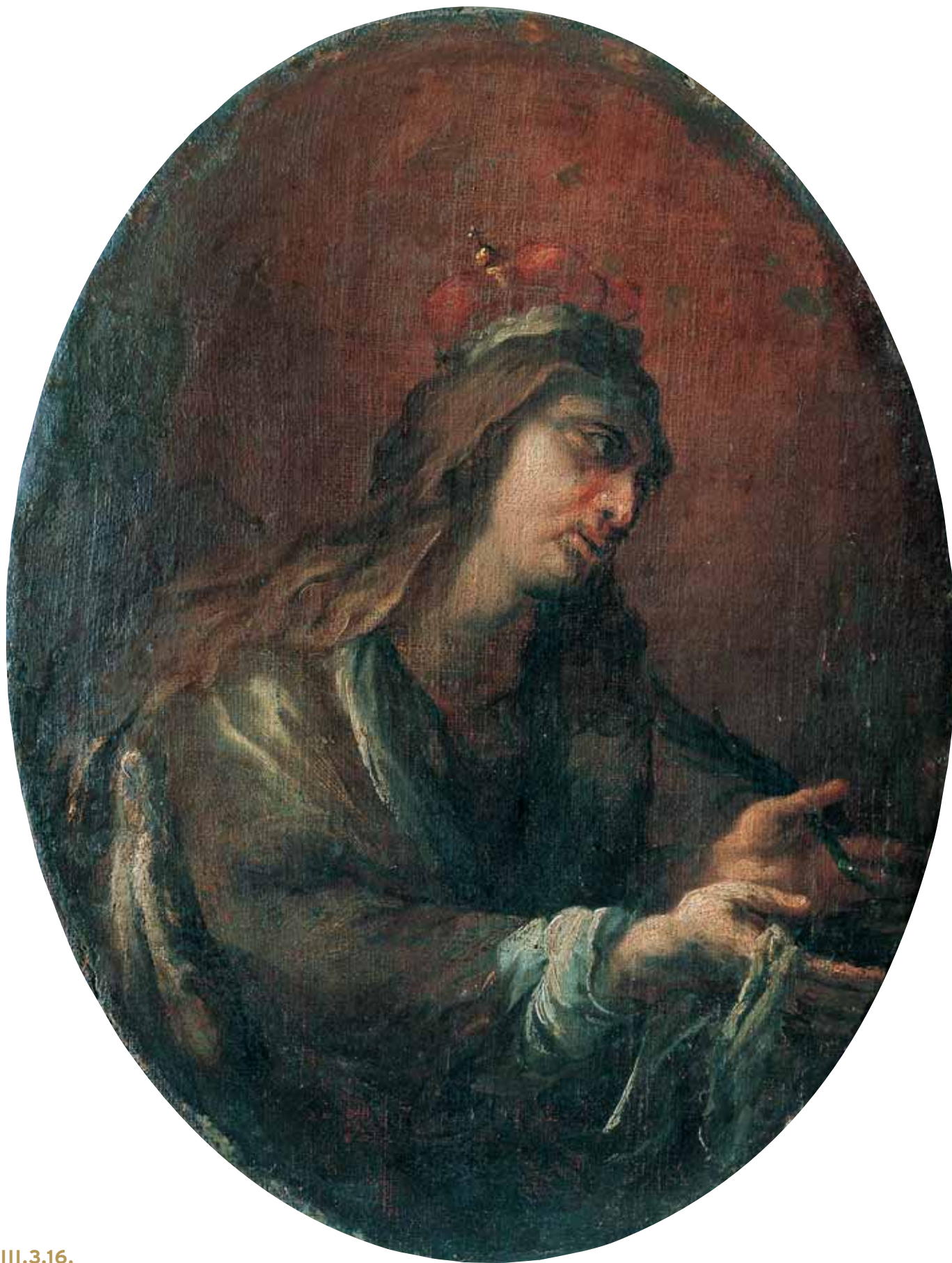
Ponieważ nie posiadamy informacji o kulcie św. Ludmiły na Śląsku w czasach nowożytnych, można uznać, że jej malarskie przedstawienie pojawiło się na tym terenie w związku z powszechną czcią dla jej wnuka, św. Wacława. Niewielki obraz z przedstawieniem św. Ludmiły najprawdopodobniej stanowił niegdyś wyposażenie górnego piętra bocznego ołtarza, który w głównej kondygnacji posiadał większy obraz ukazujący scenę związaną ze św. Wacławem. Tak właśnie para czeskich świętych patronów została ukazana na zniszczonym w 1945 r. ołtarzu bocznym w kościele klasztornym Premonstratensów pw. św. Wincentego we Wrocławiu (il. III.3.16. /1), gdzie w głównej kondygnacji znalazło się przedstawienie klęczącego św. Wacława, a w górnej kondygnacji obraz ukazujący scenę śmierci św. Ludmiły. Oba dzieła zostały namalowane w 1673 r. w warsztacie Michaela Willmanna. Niestety, na obecnym etapie badań nad działalnością malarskiego warsztatu Liški na Śląsku w latach 1708-1712 nie jesteśmy w stanie wskazać konkretnej nastawy ołtarzowej, z której mogłyby pochodzić wrocławski obraz *Św. Ludmiła*. /AK



III.3.15.



III.3.16. /1



III.3.16.

III.3.16. /1 Ołtarz Św. Wacława, 1673 (zniszczony w 1945 r.), Wrocław, kościół klasztorny Premonstratensów pw. św. Wincentego.

III.3.17.

Znalezienie Krzyża Świętego

Johann Christoph Liška, po 1708

Olej, płótno, 130 × 71 cm

Wrocław-Pracze Widawskie, kościół parafialny

pw. św. Anny

Degen 1965, s. 221, il. 235; Kozieł 2002, s. 86, przyp. 33.

Ten brawurowo wykonany szkic z przedstawieniem rozbudowanej sceny Odnalezienia Krzyża Świętego przez cesarzową Helenę został namalowany przez Johanna Christopha Liškę zapewne po 1708 r., kiedy to po śmierci swego ojczyma Michaela Willmanna powrócił on na Śląsk i przejął kierownictwo lubiąskiego warsztatu. Nie ulega wątpliwości, że tworząc to dzieło Liška wzorował się na obrazie Willmanna o tym samym temacie w kościele klasztornym Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą w Pradze (ok. 1702), z którego zaczerpnięty został ogólny schemat kompozycji, leżącą postać chorego mężczyzny, postać cesarzowej Heleny oraz drzewce krzyża unoszone przez anioły (il. III.3.17. /1). Obecna funkcja wrocławskiego obrazu, który został umieszczony na ołtarzu bocznym w parafialnej świątyni w Praczech Widawskich, jest bez wątpienia wtórna. Dzieło to bowiem powstało jako olejny model do wielkoformatowego obrazu, który Liška namalował dla dawnego ołtarza głównego w kościele kolegiackim pw. Świętego Krzyża we Wrocławiu (il. III.3.17. /2), i który był jego najbardziej prestiżową artystyczną realizacją po powrocie na Śląsk.

Oprócz ogromnego obrazu (670 × 370 cm) z przedstawieniem sceny Znalezienia Krzyża Świętego, ołtarz główny kolegiaty pw. Świętego Krzyża tworzyło sześć figuralnych przedstawień świętych autorstwa Thomasa Weissfeldta (zob. nr kat. III.5.29.). Ta monumentalna nastawa ołtarzowa została ufundowana przez kapitułę kolegiaty świętokrzyskiej, a jej kres przyniósł rok 1866, kiedy to ołtarz został rozebrany. Silnie odwołujący się do legendy Krzyża Świętego program ideowy całej nastawy był – jak uważa Bogusław Czechowicz – swego rodzaju reakcją kapituły świętokrzyskiej na niekorzystne dla śląskich katolików warunki traktatu z Altränstadt (1707) oraz sojusz szwedzkiego króla Karola XII z Turcją (Czechowicz 2006). Nie ulega wątpliwości, że realizacja ta miała duże propagandowe znaczenie i spotkała się z szerokim oddźwiękiem w miejscowym środowisku. Świadczy o tym zarówno wierne powtórzenie kompozycji obrazu Liški przez nieznanego malarza w malowidle w ołtarzu głównym w kościele parafialnym w Sośnicy (1714) oraz Johanna Jacoba Eybelwiesera w obrazie z ołtarza głównego w kościele klasztornym Krzyżow-

ców z Czerwoną Gwiazdą w Ziębicach (ok. 1729, obecnie kościół parafialny, Krzelków), jak i czasowe wystawienie w 1730 r. we wnętrzu kolegiaty świętokrzyskiej obrazu Johanna Fransa de Backera *Znalezienie ciała księcia Henryka Pobożnego przez św. Jadwigę i bł. Annę Czeską* (il. 2 na s. 300) przed wysłaniem tego dzieła do nowowzniesionego kościoła klasztorowego w Legnickim Polu, gdzie obraz ten został umieszczony w ołtarzu głównym. /AK

III.3.17. /1 Michael Willmann, Znalezienie Krzyża Świętego, ok. 1702, olej, płótno, Praga, kościół klasztorny Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą pw. św. Franciszka.

III.3.17. /2 Johann Christoph Liška, Znalezienie Krzyża Świętego, po 1708, olej, płótno, Wrocław, kościół kolegiacki pw. Krzyża Świętego.

III.3.18.

Męczeństwo św. Bartłomieja

Peter Brandl, 1717-1720 (?)

Olej, płótno, 171 × 117 cm. Sygnatura na odwrociu: P: Brandl (pod płótnem dublażowym).

Skałka koło Wrocławia, kościół filialny pw. św. Marii Magdaleny. Restaurowany w 1998 r. przez Marcina Furykiewicza.

Degen 1965, s. 272; Katalog zabytków S.N. IV/2, s. 96; Furykiewicz 1999; Siegieńczuk 2003.

Ten uznawany za dzieło nieznanego śląskiego artysty z ok. 1746 r. obraz został przypisany Peterowi Brandlowi na podstawie sygnatury, która została odkryta podczas pierwszej gruntownej konserwacji dzieła w 1998 r. (il. III.3.18. /1). Choć sygnatura ta została umieszczona w rzadko spotykanym jak na Brandla miejscu na odwrociu obrazu, to jednak jej całościowa forma oraz kształt poszczególnych liter są zbieżne z oryginalnymi sygnaturami czeskiego malarza, jakie zachowały się na wielu jego innych obrazach. Co więcej, atrybucję tę potwierdza także analiza malarskiej formy oraz kompozycji śląskiego dzieła. Charakterystyczne dla Brandla łączenie gładkich i kontrastowo oświetlonych partii obrazu z kładzioną impasto farbą, na malowidle ze Skałki widoczne w karnacjach i brodatej twarzy św. Bartłomieja, występuje w kompozycji, którą można śmiało uznać za „półpostaciowy“ odpowiednik kompozycji obrazu *Męczeństwo św. Bartłomieja*, jaki Brandl namalował w 1734 r. dla kościoła parafialnego pw. św. Bartłomieja w Kutnej Horze (od 1797 r. kościół pw. św. Bartłomieja, Kolín – il. III.3.18. /2). Podobieństwo to jest na tyle głębokie, że obejmuje także postaci św. Bartłomieja oraz towarzyszących mu dwóch oprawców, które są niemalże identyczne w obu obrazach.

Ścisła kompozycyjna zależność obu obrazów najprawdopodobniej jest wynikiem wykorzystania przez Brandla tego samego pierwowzoru. Był nim, jak słusznie zauważył Jaromír Neumann, obraz *Męczeństwo św. Bartłomieja* autorstwa Matteo Pretiego,



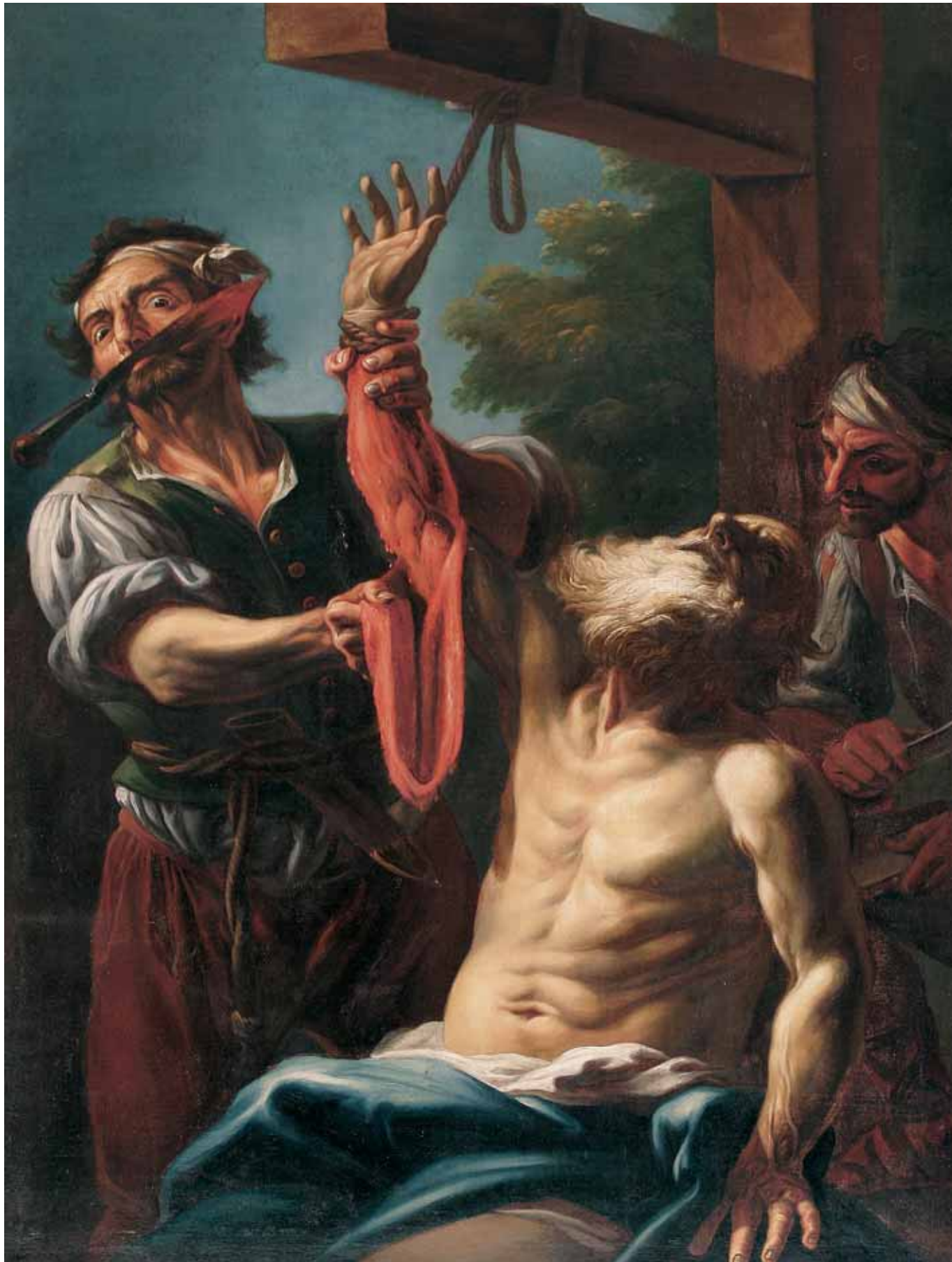
III.3.17.



III.3.17. /1



III.3.17. /2



III.3.18.

do 1749 r. eksponowany w cesarskiej galerii na Hradczanach (replika w zbiorach krzyżowców z czerwoną gwiazdą w Pradze – il. III.3.18. /3). Skaleckie dzieło, które jest dość wiernym powtórzeniem obrazu Pretiego, można uznać za swego rodzaju przygotowanie kompozycji kolińskiego płótna, o wiele luźniej związanego z włoskim wzorcem. Namalowany przez Brandla obraz trafił do małego kościółka filialnego w Skałce pod Wrocławiem najprawdopodobniej za sprawą hr. Konrada von Sternberga, starosty hrabstwa kłodzkiego, namiestnika księstwa wrocławskiego oraz właściciela Skałki. Z jego fundacji w skaleckim kościele w latach 1717-1720 wzniesiono nowy prospekt organowy oraz inne elementy wyposażenia świątyni i na ten czas można datować także powstanie obrazu *Męczeństwo św. Bartłomieja*. Malowidło to, obecnie wiszące na ścianie nawy, najprawdopodobniej pierwotnie pełniło funkcję obrazu ołtarza bocznego. /AK

III.3.18. /1 Fragment – sygnatura na odwrociu.

III.3.18. /2 Peter Brandl, *Męczeństwo św. Bartłomieja*, 1734, olej, płótno, Kolín, kościół parafialny pw. św. Bartłomieja.

III.3.18. /3 Matteo Preti (replika), *Męczeństwo św. Bartłomieja*, olej, płótno, Praga, klasztor Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą.

III.3.19.

Wniebowzięcie NMP

Peter Brandl (?), 1731

Olej, płótno, 172,5 × 87 cm

Krzeszów, klasztor Benedyktynek. Restaurowany w 2005 r. przez Marcina Furykiewicza.

Lutterotti 1925, s. 202; Lutterotti 1930, s. 97;

Neumann 1978, s. 23, 35; Preiss 1989, s. 587;

Neumann 1999, s. 257, 258.

W dniu 14 VIII 1731 r. opat klasztoru Cystersów w Krzeszowie Innozenz Fritsch zawarł umowę z malarzem Peterem Brandlem na wykonanie obrazu ukazującego scenę Wniebowzięcia NMP z przeznaczeniem do ołtarza głównego w nowo wybudowanym kościele opackim (il. III.3.19. /1). Jak zapisano w kontrakcie, obraz ten miał być wykonany przez malarza w ciągu ośmiu miesięcy za astronomiczną sumę 3000 guldenów „nach dem hierzu vorerst zu befertigenden, und von Sr. Hochwürden und Gnaden zu approbirenden Modell“. To wymienione w umowie dzieło tradycyjnie łącznie z przechowywanym w klasztorze Benedyktynek w Krzeszowie obrazem *Wniebowzięcie NMP*, jednakże jego liczne przemalowania uniemożliwiały weryfikację autorstwa. Przeprowadzona w 2005 r. konserwacja nie usunęła wątpliwości, czy krzeszowskie płótno jest autentycznym dziełem Brandla. Wprawdzie w dziele tym jako przedstawionym do akceptacji opata dopracowanym modelu nie znajdujemy pełnego wirtuozerii sposobu prowadzenia pędzla, tak charakterystycznego dla dość



III.3.18. /1



III.3.18. /2



III.3.18. /3



III.3.19. /1



III.3.19. /2



III.3.19. /3



III.3.19.



III.3.20.

nielicznie zachowanych olejnych szkiców i bozzetti Brandla, to jednak jest ono namalowane w typowej dla czeskiego artysty manierze i, co najważniejsze, w pełni oddaje kompozycyjno-ikonograficzną ideę przedstawienia, która została zrealizowana przez Brandla w monumentalnym obrazie dla ołtarza głównego krzeszowskiej świątyni.

Tradycyjne przedstawienie sceny Wniebowzięcia NMP o dwustrefowej kompozycji, zrealizowane przez Brandla w 1728 r. w monumentalnym obrazie do ołtarza głównego w kościele klasztorным Cystersów w Sedlcu (od 1787 r. kościół parafialny, Vysoké Mýto – il. III.3.19. /2), w krzeszowskim dziele zostało rozbudowane o trzecią, górną strefę. Wzorując się na obrazie *Wniebowzięcie NMP* Johanna Christopha Liški z ok. 1700 r. w ołtarzu bocznym w kościele klasztorным Krzyżowców w Pradze (il. III.3.19. /3), Brandl w tej partii obrazu ukazał poszczególne osoby Trójcy Świętej: Boga Ojca, gołębicę Ducha Świętego oraz Chrystusa, który z otwartymi ramionami kroczy po chmurach ku Marii unoszonej w kwiatach przez aniołów ku górze. Krzeszowska scena Wniebowzięcia NMP dzięki temu uzyskała nową wymowę jako przedstawienie mistycznych zaślubin ziemskiej Oblubienicy Marii z Jej niebiańskim Oblubieńcem Chrystusem i stała się integralną częścią oblubieńczego programu ikonograficznego całego malarsko-rzeźbiarskiego wystroju wnętrza kościoła opackiego. Znalazło to swój wyraz na kartach dzieła Samuela Leopolda Hahna *Wiederlebende Grüssau*, opublikowanego w 1735 r. z okazji konsekracji krzeszowskiej świątyni, w którym to ukazane przez Brandla dążenie Marii do mistycznego połączenia ze swym boskim Oblubieńcem zostało opisane słowami: „Es schwinget die Jungfrau sich Glorrein zum Engel=Chor, / Die keusche Mutterschaft bringt sie bei Gott empor. [...] / Die grosse Seelen=Lieb, und hertzliche Mit=Leid [...] / Quae est ista quae ascendit de deserto deliciis affluens. Cant. 8, 5“. /AK

III.3.19. /1 Peter Brandl, Wniebowzięcie NMP, 1732, olej, płótno, Krzeszów, kościół opacki pw. Łaski NMP.

III.3.19. /2 Peter Brandl, Wniebowzięcie NMP, 1728, olej, płótno, Vysoké Mýto, kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca.

III.3.19. /3 Johann Christoph Liška, Wniebowzięcie NMP, ok. 1700, olej, płótno, Praga, kościół klasztorный Krzyżowców z Czerwona Gwiazdą pw. św. Franciszka.

III.3.20.

Św. Bernard z Clairvaux

Peter Brandl, 1731-1732

Olej, płótno, 135,5 × 107 cm

Chełmsko Śląskie, kościół parafialny pw. Świętej Rodziny. Restaurowany w 2005 r. przez Marcina Furykiewicza.

Preiss 1989, s. 586.

Obraz ten, słusznie przypisany Peterowi Brandlowi przez Pavla Preissa, powstał najprawdopodobniej podczas pobytu czeskiego malarza w Krzeszowie w latach 1731-1732. Dzieło to tworzyło jeden zespół ze znajdującym się w tym samym kościele obrazem Georga Wilhelma Neunhertza *Św. Innocenty* (il. III.3.20. /1), znanym także z reprodukcyjnych grafik: autorskiej akwaforty Neunhertza (Národní galerie, Praga) oraz miedziorytu autorstwa czeskiego grafika z Kuksu, Michaela Heinricha Rentza (il. III.3.20. /2). Obecne miejsce przechowywania obu obrazów w kościele parafialnym w Chełmsku Śląskim jest najprawdopodobniej wtórne – pierwotnie stanowiły one zapewne część wyposażenia sal klasztorного budynku w opactwie Cystersów w Krzeszowie.

Wykonany w charakterystycznej dla Brandla półpostaciowej konwencji obraz ukazuje św. Bernarda z Clairvaux z otwartą księgą w prawej ręce, ku któremu nachyla się anioł trzymający narzędzia Męki Pańskiej – najbardziej popularny atrybut świętego. Wizyjny charakter sceny buduje silny i kontrastowy światłocień oraz zwrócona ku górze rozświetlona twarz Miodopłynnego Doktora. Uwagę zwraca jej niezwykle drobiazgowy sposób ukazania oraz zwrócenie w stronę widza. Porównanie twarzy św. Bernarda z Clairvaux z twarzą opata klasztoru Cystersów w Krzeszowie Innozenza Fritscha, która została uwieczniona na jego zachowanym wizerunku (il. III.3.20. /3), każe przypuszczać, iż mamy tutaj do czynienia z malarskim kryptoportretem krzeszowskiego mecenasa Brandla. W przekonaniu tym utwierdza nas także temat pendant do obrazu *Św. Bernard z Clairvaux* – ukazany na nim przez Neunhertza św. Innocenty to imienny patron opata Fritscha. Oba malarskie przedstawienia wybitnych świętych możemy zatem traktować jako powstałą zapewne z inicjatywy samych artystów zawołowaną gloryfikację cnót opata Fritscha, ich dobroczyńcy i artystycznego mecenasa. Ok. 1752 r. zespół ten został powiększony o jeszcze jedno płótno autorstwa Felixa Antona Schefflera z przedstawieniem *Św. Benedykta*, które – bez wątpienia wzorowane na obrazie Brandla – najprawdopodobniej było kryptoportretem kolejnego krzeszowskiego opata, Benedicta II Seidla. /AK

III.3.20. /1 Georg Wilhelm Neunhertz, Św.

Innocenty, 1731-1732, olej, płótno, Chełmsko Śląskie, kościół parafialny pw. Świętej Rodziny.

III.3.20. /2 Michael Heinrich Rentz wg Georga Wilhelma Neunhertza, Św. Innocenty, miedzioryt, Wrocław, Muzeum Etnograficzne – Oddział Muzeum Narodowego.

III.3.20. /3 Johann Franz Hoffmann (?), Portret krzeszowskiego opata Innozenza Fritscha, po 1731, olej, płótno, Krzeszów, klasztor Benedyktynów.



III.3.20. /1



III.3.20. /2



III.3.20. /3



III.3.21.



III.3.21. /1



III.3.22.A.



III.3.22.B.

III.3.21.

Powrót Syna Marnotrawnego

Peter Brandl, 1731-1732

Olej, płótno, 107 × 88,5 cm

Krzeszów, klasztor Benedyktynów. Restaurowany w 2005 r. przez Marcina Furykiewicza.

Lutterotti 1925, s. 204; Lutterotti 1930, s. 110-111;

Neumann 1968, s. 29, 80; Neumann 1978, s. 31;

Jezierska 2003.

Gdy na wiosnę 1731 r. opat klasztoru Cystersów w Krzeszowie Innozenz Fritsch wezwał Petera Brandla do Krzeszowa, by wykonał on obraz do ołtarza głównego w nowo wzniesionym kościele opackim, artysta przebywał w miejskim więzieniu w Hradcu Králové. Trafił on tam za sprawą swoich licznych wierzycieli, którzy bezskutecznie domagali się od niego spłaty zaciągniętych długów. Osobiste wstawiennictwo krzeszowskiego opata oraz perspektywa wysokiego honorarium za zamówiony obraz stały się dla Brandla szansą na wyjście z więzienia i powrót do normalnego życia, z której on skwapliwie skorzystał.

Wykonany przez Brandla podczas jego pobytu w Krzeszowie niewielki obraz z przedstawieniem sceny Powrotu Syna Marnotrawnego z przypowieści opisanej w *Ewangelii św. Łukasza* (15, 11-32), można traktować jako swoisty wizualny komentarz do ówczesnej sytuacji artysty. Namalowane zapewne z przeznaczeniem dla opata Fritscha kameralne dzieło można bowiem odczytać zarówno jako podziękowanie dla krzeszowskiego dobroczyńcy i mecenasa za okazaną artyście pomoc, jak i swego rodzaju deklarację jego moralnej poprawy. Bezpośrednim wzorcem dla krzeszowskiego obrazu było wcześniejsze dzieło Brandla o tym samym temacie, datowane na lata 1710-1715 (il. III.3.21. /1). Malarz dokładnie powtórzył za praskim obrazem kompozycję całej sceny nieznacznie tylko zmieniając układ postaci Syna Marnotrawnego oraz tło. Choć krzeszowskie dzieło jest zdecydowanie słabsze pod względem artystycznym od swego praskiego pierwowzoru, to jednak nie ulega wątpliwości, iż powstało jako własnoręczna praca Brandla. Grubo i szorstko malowane partie włosów oraz pofałdowanych powierzchni ubiorów zdradzają charakterystyczny dla artysty dynamiczny sposób prowadzenia pędzla nadając całemu przedstawieniu charakter osobistej odautorskiej wypowiedzi. /AK

III.3.21. /1 Peter Brandl, Powrót Syna Marnotrawnego, 1710-1715, olej, płótno, Praga, Národní galerie.

III.3.22.A-B.

Portrety Anny Karoliny i Josefa Rudolfa Liebsteinsky Kolowrat

Olej, płótno, 42 × 35,5 cm, 41,5 × 35 cm (owale)

Christian Philipp Benthum, ok. 1727

Rychnov nad Kněžnou, zámecká obrazárna,
nr inw. Černíkovice 166/143, 183/135
Navrácené poklady 1994, s. 70, nr kat. 18, 18a, il.
(autorka noty Marie Mžýková).

Oba obrazy należą do zbioru portretów Kolowratów w zamku w Rychnovie nad Kněžną, które obejmują postacie członków linii krakowskiej i liebssteinskiej tego rodu. Uroczne podobizny dziecięce, które wyszły z ręki Christiana Philippa Bentuma, przedstawiają prawdopodobnie Annę Karolinę (1721-1754), wydaną później za Antona Vitusa z Bubna i Litic (1717-1789), oraz Josefa Rudolfa (1723-1748), czyli dwoje potomków hr. Johanna Norberta Ernesta Liebssteinsky Kolowrat (1668-1736) i jego drugiej małżonki Anny Josefy z domu Colloredo-Wallsee (†1748), którą Bentum ukazał na innym ze swych rychnovskich wizerunków (il. III.3.22. /1). O przynależności do rodziny świadczy, wbrew często schematycznemu podejściu w barokowych portretach, podobieństwo dzieci do matki w pewnych charakterystycznych cechach, jak duże okrągłe oczy, długie nosy czy kształt ust. W portrecie dziewczęcym możemy zauważyć także inne szczegóły, bliskie detalom z portretu matki: takie same kolczyki i podobną spodnią suknię z rękawami przepasanymi dwoma sznurami pereł. Wszystkie trzy obrazy powstały jednocześnie lub w niewielkim odstępnie czasu, jak można sądzić na podstawie podobnie potraktowanych draperii, identycznego przedstawienia koronek, gładkiego modelowania twarzy czy sposobu operowania światłem. Dziecięce portrety z Rychnova należą do najbardziej udanych prac Bentuma w Czechach; malarz wiarygodnie uchwycił bezpośredniość chłopca, z jaką zwraca się do widza, oraz poważne skupienie jego siostry. Wrażliwe, przyciągające zmysłowo malarstwo wykorzystuje zręczność malarskiej prezentacji w połączeniu z dekoracyjnie oddziałującym kolorytem w jasnych tonach. Na podstawie wieku dzieci można datować dzieła na okres ok. 1727 r. /MV

III.3.22. /1 Christian Philipp Bentum, Portret Anny Josefy, hr. Liebssteinsky Kolowrat, z domu Colloredo-Wallsee, olej, płótno, Rychnov nad Kněžnou, zámecká obrazárna.

III.3.23.

Portret Therese Magdalene Hohberg

Daniel Treschnak, 1740

Płótno, olej, 82,2 × 68,7 cm. Sygnatura na odwrocie (pod płótnem dublażowym): *Treschnak von Prag, malie / dieses den 29. Aug. Ano 1740*; napis na odwrocie (pod płótnem dublażowym): *Theresia Magdalena Freijin / von Hohberg. Gebohrne von Rehdigern / Frau auf Ober- und Nieder Präuß / nitz Saßnitz, Ganset, und Langen / walde.*

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. VIII-1049 Houszka 1984, nr kat. 55, il. 43; *Barok na Śląsku* 2001, s. 35, nr kat. 17 (autor noty Marek Pierzchała).

Wizerunek przedstawia Theresę Magdalene Hohberg z d. Rehdiger (1705-1756), córkę Christiana Ulricha, posła do śląskiego sejmiku stanowego, przedstawiciela szlachty księstwa wrocławskiego i Anny Magdaleny von Spiller. Od 1732 r. była ona żoną barona Otto Gottloba Konrada von Hohberg (†1749), właściciela dóbr Leszczyna, Prusice, Grzymalin i Wilczyce w Legnickiem. Przodkowie portretowanej byli w XVI w. jedną z najznacznějších patrycjuszowskich rodzin Wrocławia – członkowie rady; Niklas II Rehdiger był starostą wrocławskim w latach 1573-1587, a Niklas III, prapradziad portretowanej, był bratankiem Thomasa Rehdigera, kolekcjonera, który stworzył podwaliny zbiorów wrocławskiej biblioteki przy kościele Św. Elżbiety, tzw. Rehdigerany – najstarszej proto-muzealnej instytucji na Śląsku.

Obraz prezentuje konwencjonalnym ujęciem raczej przeciętny poziom malarski (w pewnym stopniu efekt złego stanu zachowania pierwotnej warstwy malarskiej). Jego autor Daniel Treschnak z Jaroměra został mistrzem w Pradze w 1718 r., działał (co najmniej do 1740 r.) m.in. na pograniczu śląsko-czeskim i znany jest dziś głównie jako portrecista. Utrwalone wówczas kontakty artystyczne Śląska z czeskimi pracownikami malarzy przetrwały także w 2 poł. XVIII w., kiedy Czesi portretowali np. kupców z Jeleniej Góry (np. Ignaz Russ St., *Portret kupca*, z ok. 1785 r. w Muzeum Narodowym we Wrocławiu), a na Górnym Śląsku działało wielu morawskich freskantów, czy np. Anton Blasch z Ołomuńca, autor portretów i obrazów religijnych (dwa portrety proboszcza Horta z lat 80. XVIII w. w Muzeum Narodowym we Wrocławiu). /MP

III.3.24.

Zwiastowanie

Johann Franz Hoffmann, 1744

Olej, płótno, 266 × 183 cm. Sygnatura u dołu po lewej: *Joan. Fran. / Hoffman pinx. / 1744.*

Henryków, Metropolitalne Wyższe Seminarium Duchowne (dawny klasztor Cystersów)
Niepublikowany

Johann Franz Hoffmann, jeden z najbardziej niedocenianych czeskich artystów, jacy działali na Śląsku w czasach baroku, osiadł w Krzeszowie w 1731 r. Choć bezpośrednim powodem osiedlenia się Hoffmanna na Śląsku był ożenek z Anną Marią Puschmann, wdową po krzeszowskim karczmarzu, to jednak wydaje się, iż czeskiego malarza przywiodła do Krzeszowa także perspektywa pracy przy wystroju nowowzniesionego kościoła opackiego. Jak pisze Nikolaus von Lutterotti, w latach 1733-1735 Hoffmann pomagał Georgowi Wilhelmowi Neunhertzowi przy wykonywaniu monumentalnej dekoracji freskowej we wnętrzu kościoła opackiego w Krzeszowie (Lutterotti 1935, s. 33). Można przypuszczać, iż czeski malarz współpracował z Neunhertzem także przy jego wcześniejszych pracach:



III.3.22. /1



III.3.23.



III.3.24.



III.3.25.



III.3.24. /1



III.3.25. /1



III.3.25. /2

malowidłach w krzeszowskiej kaplicy Św. Anny oraz dekoracji malarskiej pawilonu na wodzie w Betlejem k. Krzeszowa.

Malarskim echem wspólnej pracy obu malarzy jest nieznaną dotąd wielkoformatowy obraz Hoffmanna z przedstawieniem sceny Zwiastowania. Dzieło to przechowywane obecnie w dawnym budynku klasztoru Cystersów w Henrykowie pochodzi z probostwa w Starych Bogaczowicach, gdzie trafiło zapewne już po sekularyzacji klasztoru Cystersów w Krzeszowie (1810) z nieznanego kościoła leżącego w dobrach krzeszowskiego opactwa. Mimo iż obraz ten został namalowany dopiero w 1744 r., to jednak widoczne są w nim wyraźne ślady inspiracji malarstwem Neunhertza, czytelne zarówno w ogólnym schemacie kompozycji, jak i typach poszczególnych postaci. Ich źródłem były

dla Hoffmanna zapewne malowidła Neunhertza na sklepieniu kościoła opackiego w Krzeszowie, a zwłaszcza wypełniona aniołami scena *Boże Narodzenie* (*Consiliarius*). Najbliższych analogii dostarcza jednak freskowe przedstawienie *Anioł zwiastujący Zachariaszowi* (il. III.3.24. /1), które u schyłku swego życia Neunhertz wykonał na sklepieniu w zakrystii kościoła klasztorowego w opactwie Benedyktynów w Břevnovie (1746). /AK

III.3.24. /1 Georg Wilhelm Neunhertz, Anioł zwiastujący Zachariaszowi, 1746, malowidło freskowe, Praga-Břevnov, zakrystia kościoła klasztorowego Benedyktynów pw. św. Małgorzaty.

III.3.25. Christus Salvator

Matthäus Matthias Knot, 1671
Rzeźba drewniana, pełnoplastyczna, polichromowana i złocona, wys. ok. 150 cm
Chojnów, kościół parafialny pw. św. Piotra i św. Pawła (zwieńczenie ambony)
Chronik der Stadt Haynau 1869, s. 331-332 i 335;
Steinborn 1959, s. 76; Mandziuk 1982, s. 195;
Kalinowski 1986, s. 44; Bochnak 1992, s. 84.

Figura Salvatora wieńczy ambonę, będącą jednym ze świadectw niegdyśszego użytkowania chojnowskiej świątyni przez protestantów. Dynamicznie skomponowana rzeźba pomimo zauważalnych elementów stylizacji, mieści się w realistycznej konwencji przedstawień o lekko klasycyzujących tendencjach. Okoliczności powstania obiektu nie są do końca znane. Wiadomo, że kazalnica wystawiona została w 1671 r. za 200 talarów. Malatury nałożone zostały dopiero w 1685 r., a ich autor – Balthasar Giller z Legnicy otrzymał za swoją pracę 300 talarów. W dotychczasowej literaturze ambona była jedynie wzmiankowana, bez wyznaczania atrybucji. Z dużym jednak prawdopodobieństwem możemy założyć, iż powstała w pracowni legnickiego rzeźbiarza, znanego głównie z prac dla lubiąskich cystersów – Matthäusa Knotego. W tym samym 1671 r. jego warsztat wystawił podobną kazalnicę w kościele Pokoju w Jaworze. Poza analogiami formalnymi, zbliżona była także zapłata – 200 talarów plus dodatkowe 4 talary, które Knot otrzymał za wykonanie figury nieujętej pierwotnie w kontrakcie. Najistotniejszą różnicą w wystroju obu obiektów jest zastosowanie odmiennych schematów kompozycyjnych wieńczących całość rzeźb Salvatora. Wariant chojnowski warsztat Knotego zastosował jeszcze co najmniej dwukrotnie, w realizacjach z kościołów w Łososiowicach i Mieroszowie (il. III.3.25. /1). Przedstawienia te wiernie powtarzają pierwowzór, jakim jest figura wieńcząca fasadę staromiejskiego kościoła Salvatora w Pradze, wykonana przez pracownię Johanna Georga Bendla w latach 1655-1660 (il. III.3.25. /2). Tak bliskie naśladownictwo, polegające nie tylko na przejęciu kompozycji, ale

i powtórzeniu detalu, świadczy o praktykowaniu Knotego w warsztacie praskiego mistrza. Także pozostałe figury zdobiące ambony z Chojnowa i Jawora nawiązują do rzeźb z fasady kościoła Salwatora. /AKo

III.3.25. /1 Matthäus Matthias Knot, Chrystus Salwator, przed 1670, rzeźba drewniana, Mieroszów, kościół parafialny św. Michała Archanioła.

III.3.25. /2 Johann Georg Bendl, Chrystus Salwator, 1655-1660, rzeźba kamienna, Praga, kościół Salwatora.

III.3.26.

Św. Krzysztof

Rzeźbiarz z warsztatu lubiąskiego Matthiasa Steinla (rzeźbiarz z Głogowa?), 1695

Drewno monochromowane na biały kolor, fragmenty złożone, wys. ok. 60 cm
Jawor, kościół parafialny pw. św. Marcina Kolbiarz – Organisty 2006.

Figura wieńczy ołtarz Wniebowzięcia NMP. Retabulum, wraz z odpowiadającą mu nastawą Św. Józefa, konsekrowano w maju 1695 r. *Św. Krzysztof* wzorowany jest na postaci w centrum obrazu *Czternastu Wspomożycieli* pędzla Michaela Lucasa Leopolda Willmanna. Według jego szkicu z ok. 1687 r. (por. nr kat. III.2.21.) powstały miedziorytnicze reprodukcje i liczne kopie malarskie, w tym płótno Johanna Kretschmera do ołtarza bocznego w kościele parafialnym w Jaworze (obecnie Muzeum Regionalne, Jawor). Opracowanie zaś figury, powtarzającej najlepszy wzór malarski, świadczy o świetnym wykształceniu jej autora. Przypomina ona najlepsze kreacje Matthiasa Steinla, m.in. św. Jana Ewangelistę i św. Pawła w ołtarzu głównym (1681) w kościele klasztornym Cystersów w Lubiążu. Analogie dla Dzieciątka Jezus widzieć należy wśród aniołków, które zdobiły stalle wykonane w latach 1681-1696 przez warsztat Steinla w Lubiążu. Niewątpliwie rzeźbę św. Krzysztofa sporządził artysta z warsztatu lubiąskiego, o czym przekonuje także styl pozostałych figur w obu wspomnianych ołtarzach w Jaworze, jak i kompozycje tych nastaw, wzorowanych na lubiąskich ołtarzach z lat 1675-1695. W rzeźbach w Jaworze wskazać można, obok wspomnianych inspiracji płynących z twórczości Willmanna i Steinla, liczne nawiązania do czeskich rzeźb Johanna Georga Bendla. W twarzy św. Krzysztofa widać ten sam sposób kształtowania brody, jak w rzeźbach apostołów dłuta Bendla (1673-1675) w jezuickim kościele Salwatora w Pradze. Ustawiona na dolnej kondygnacji ołtarza Wniebowzięcia NMP w Jaworze figura św. Andrzeja powtarza natomiast kompozycję tegoż świętego w praskim kościele Jezuitów (il. III.3.26. /1). Wspólnym wzorem dla obu dzieł była znana powszechnie za pośrednictwem grafik rzeźba François Duquesnoy (1635-1641) w bazylice Św. Piotra w Rzymie. /AO



III.3.26. /1

III.3.26. /1 Johann Georg Bendl, Św. Andrzej, 1673-1675, Praga, kościół Salwatora.

III.3.27.

Altariola z przedstawieniem Trójcy Stworzonej oraz Czternastu Świętych Wspomożycieli

Georg Schrötter (warsztat), 1712-1713

Drewno polichromowane, złożone, płaskorzeźba osłonięta płytą szklaną, ok. 120 × 65 cm
Chelmsko Śląskie, kościół parafialny pw. Świętej Rodziny

Ostowska 1968, s. 250; Ostowska 1969, s. 37;
Kolbiarz 2001, s. 42, przyp. 105; Hołownia 2002, s. 188; Kozieł 2003B, s. 246, il. 5.

Płaskorzeźbiona grupa Czternastu Wspomożycieli wzorowana jest bezpośrednio na sztychu Johanna Jacoba von Sandrarta wg obrazu Michaela Leopolda Willmanna z ok. 1687 r. (por. nr kat. III.2.21.). Według Willmannowskiego *imago* krzeszowski warsztat Schröttera wykonał już w 1690 r. do kościoła klaszornego w Krzeszowie ogromnych rozmiarów ołtarz, który w 1728 r. ułożono jako ołtarz główny w kościele pielgrzymkowym w Podlesiu k. Lubawki. Zamówienie w tej samej pracowni rzeźbiarskiej niewielkiej altarioli, powtarzającej ponownie konkretny wzór, zawdzięczać należy opatowi Dominikusowi Geyerowi, który żywił szczególny kult dla Wspomożycieli i w dniu święta każdego z nich odprawiał mszę w centrum pielgrzymkowym w Podlesiu.

Innym, zrealizowanym przez warsztat Schröttera ołtarzem Orędowników jest retabulum z 1702 r. w kaplicy bocznej kościoła Cystersów w Kamieńcu Ząbkowickim. W najlepszych pod względem artystycznym rzeźbach – św. Krzysztofie i św. Achacym – dostrzec można refleksy monumentalnych rzeźb



III.3.26.



III.3.27.



III.3.28.

Johanna Georga Bendla. Natomiast figura św. Krzysztofa w reliefie w Chełmsku Śląskim przywodzi na myśl styl Matthiasa Jäckla. Jak wiadomo, Schrötter kształcił się w Pradze.

Ołtarz w Kamieńcu Ząbkowickim prezentuje inny niż w Podlesiu i w Chełmsku Śląskim typ przedstawienia grupy Wspomożycieli – świętych ułożono pośród chmur w górnej kondygnacji nastawy. Na pograniczu śląsko-czeskim popularne były także przedstawienia Orędowników, których samodzielne figury – niepowiązane z żadnym ołtarzem – dekorowały ściany świątyni: w kościele w Podlesiu (ok. 1680, warsztat Schröttera?), w kościele Jezuitów w Kłodzku (ok. 1704, warsztat Michaela Kösslera) i w kościele Cystersów w Kamieńcu Ząbkowickim (1709-1711, warsztat Thomasa Weissfeldta). Jak się jednak wydaje, Willmannowski wzór, wykorzystany w ołtarzu Schröttera, wywarł największy wpływ na kształt nastaw Czternastu Wspomożycieli powstałych na tym terenie. /AO

III.3.28.

Św. Jan Chrzciciel

Mistrz Figur Św. Janów, ok. 1716
Drewno złocone, wys. ok. 250 cm
Wrocław, kościół parafialny (pofranciszkański)
pw. św. Wacława, św. Stanisława i św. Doroty
Pinder 1933, s. 112, il. s. 92; Ostowska 1963, s. 99-100; Dziurla 1967, s. 353; Hornung 1976, s. 143, il. 120; Kořán 1988, s. 114.

Św. Jan Chrzciciel i odpowiadający mu św. Jan Ewangelista (il. III.3.28. /1) ustawieni są przy ścianach arkady tęczowej, w przejściu z nawy głównej do prezbiterium. Rzeźby powstały w czasie modernizacji świątyni, najprawdopodobniej ok. 1716 r., tj. w czasie, kiedy Johann Conrad Pöhl namalował obraz do ołtarza głównego (przy sygnaturze malarza widnieje data, obecnie słabo czytelna).

Większość badaczy datowała dzieła na lata 1710-1730, wskazując na związki z plastyką czeską. Na podstawie przedwojennych atrybucji jako autora figur wymieniano Georga Leonharda Webera, co zanegowali Ostowska i Kalinowski. Zdaniem Ostowskiej postacie św. Janów „reprezentują bezspornie znacznie wyższą klasę [...] i nie wytrzymują z nimi porównania nawet najcelniejsze dzieła Webera”. Osobną hipotezę wysunął Hornung, który zauważył w rzeźbach św. Janów „wyraźne znamiona szkoły austriackiej”.

Mistrzowskie opracowanie muskulatury i ekspresyjnego oblicza św. Jana Chrzciciela przypomina najlepsze dzieła Matthiasa Bernharda Brauna. W zbliżonym stylu ujęto potężny tors, nabrzmiałe żyły oraz twarz, o głębokich oczodołach i malowniczej fryzurze. Monumentalna i dynamiczna forma, w której doskonale skonstrastowano kontur klatki piersiowej z okrywającą ciało melotą, jednoznacznie różni to dzieło od krępych i spokojnych figur Webera. Przestrzenna kompozycja św. Jana

Chrzciela, nawiązująca jeszcze do manierystycznej tradycji *figura serpentinata*, przywodzi na myśl pozę tego proroka dłuta Giovanniego Gulianiego (Österreichische Galerie, Wiedeń), dla którego inspirację stanowiły obraz Tycjana z ok. 1538 r. w kościele S. Maria Maggiore w Wenecji (obecnie Galleria dell'Accademia, Wenecja) i figura Giambologni z 1586 r. (il. III.3.28. /2) w kościele S. Maria degli Angiolini we Florencji. Echa włoskich wzorów widoczne są także we wrocławskiej figurze. Modelunek fałdów szat bliski jest zaś twórczości austriackich artystów. /AO

III.3.28. /1 Mistrz Figur św. Janów, Św. Jan Ewangelista, ok. 1716, rzeźba drewniana, Wrocław, kościół parafialny pw. św. Wacława, św. Stanisława i św. Doroty.

III.3.28. /2 Giambologna, Św. Jan Chrzciciel, 1586, Florencja, kościół S. Maria degli Angiolini; fot. wg Schemper-Sparholz 1996, il. 2.

III.3.29.

Anioł

Karl Josef Hiernle, 1728-1731
Drewno złocone, wys. ok. 150 cm
Legnickie Pole, kościół klasztorny pw. św. Jadwigi Śląskiej
Ostowska 1969, s. 63; Kalinowski 1986, s. 146-147, przyp. 131-132; Wrabec 1991B, s. 28, 96, 99.

W kwietniu 1728 r. pochodzący z Pragi rzeźbiarz Karl Josef Hiernle zobowiązał się do wykonania wystroju w nowo wzniesionej świątyni Benedyktynów w Legnickim Polu. Prace trwały do 1731 r., a założony na miejscu jego warsztat zrealizował szesnaście posągów z piaskowca oraz dekorację snycerską ołtarzy i prospektu organowego. Doglądając robót w Legnickim Polu zleceniodawca opat Othmar Zinke troszczył się równocześnie o wystrój podległych mu w Czechach innych kościołów klasztornych: w Broumovie i w Břevnovie. Za sprawą opata jeszcze w 1730 r. Hiernle, kontynuując prace na Śląsku, podjął się wykonania dekoracji rzeźbiarskiej w Broumovie, a w latach 1740-1748 pracował w Břevnovie.

W kościele w Legnickim Polu w „dynamicznym dążeniu ku górze” współuczestniczą zarówno kamienne posągi przy filarach, jak i drewniane figury aniołów, które unoszą obrazy pędzla czeskiego malarza, Wenzla Lorenza Reintera (zob. nr kat. III.2.5.). Posłańcy boży „zdają się pociągać je wraz z lekkimi festonami kwiatowo-owocowymi, wstążkami dekoracyjnych lambrekínów i kampanuli, w tym samym kierunku, gdzie otwiera się bezkresne, freskowe niebo” (Wrabec 1991B, s. 99). Czynią to nader swobodnie: obramienia płócien dźwigają tylko jedną dłonią, gdyż w drugiej trzymają girlandowe pęki; niektóre z nich w locie ocierają swawolnie łydkami. W figurach anielskich obserwować można poprawną budowę ciała oraz podkreślające ruch, miękko



III.3.28. /1



III.3.28. /2



III.3.29.



III.3.29. /1



III.3.29. /2

modelowane szaty. Tkaniny dekoracyjnie zawijają się na wysokości bioder i kolan; ich układ przywodzi na myśl nie tylko rzeźby Hiernlego w Broumovie (il. III.3.29. /1), ale także postacie aniołów wykonane przez jego nauczyciela – Matthiasa Wenzla Jäckla w kościele Krzyżowców w Pradze (1701-1702) oraz w kościołach Benedyktynów w Břevnovie (1719-1720) (il. III.3.29. /2) i w Broumovie (1722). /AO

III.3.29. /1 *Karl Josef Hiernle*, Anioł, ok. 1730, rzeźba kamienna, Broumov, kościół klasztorny Benedyktynów.

III.3.29. /2 *Matthias Wenzel Jäckel*, Anioł, 1719-1720, Praga-Břevnov, kościół klasztorny Benedyktynów.

III.3.30.

Św. Mikołaj, biskup Myry

Mistrz Figur w Starych Bogaczowicach (Georg Franz Pacák?), 1720-1730

Drewno polichromowane, złocone, wys. ok. 120 cm
Stare Bogaczowice, kościół parafialny pw. św. Józefa

Lutterotti 1926, s. 148; Scharf 1981, s. 85;
Kaczmarek 1993, s. 116-117.

Rzeźba pochodzi z kościoła Św. Mikołaja w Starych Bogaczowicach, rozbudowanego w latach 1703-1704 przez krzeszowskiego opata Dominikusa Geyera. Po sekularyzacji świątynia popadła w ruinę, a część wyposażenia przeniesiono do kościoła parafialnego. Ze względu na podobieństwa należy sądzić, że w warsztacie autora rzeźby św. Mikołaja powstały także inne dzieła znajdujące się w kościele bogaczowickim: figury Immaculaty i Chrystusa Oblubieńca przedstawionych w typie Sponsa-Sponsus (figurę Chrystusa błędnie określano jako św. Józefa) (il. III.3.30. /1), św. Jana Nepomucena (przechowywana w zakrystii do lat 80. XX w.), oraz boczny ołtarz Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Omawianemu warsztatowi można przypisać jeszcze inne prace, znajdujące się na terenie dóbr opactwa krzeszowskiego: w kościele w Okrzeszynie – figury Chrystusa

Ukrzyżowanego, św. Marii Magdaleny i św. Jana Nepomucena; w Chełmsku Śląskim – epitafium ze sceną Ukrzyżowania na fasadzie kościoła Św. Rodziny oraz relief Matki Boskiej z Dzieciątkiem z 1728 r. w portalu prowadzącym do plebani.

Autor wymienionych rzeźb pracował pod silnym urokiem dzieł Matthiasa Bernharda Brauna powstałych ok. 1720 r. w Kuksie. Najbliższe analogie dla rzeźb ze Starych Bogaczowic, Okrzeszyna i Chełmska Śląskiego wskazać można w figurach Georga Franza Pacáka z lat 1720-1740 (m.in. ołtarz Wniebowzięcia w Neděliště, ok. 1730, figura Immaculaty w kościele Jezuitów w Žirči, ok. 1735, il. III.3.30. /2, rzeźby w kościele parafialnym w Morawskiej Třebowie, po 1738). Na podstawie analizy stylu śląskich rzeźb, a także daty realizacji płaskorzeźby w Chełmsku Śląskim, należy sądzić, że dzieła te powstały w latach 1708-1730 (terminem *post quem* byłaby data konsekracji świątyni Św. Mikołaja w Starych Bogaczowicach). Ich autorem był rzeźbiarz sprowadzony najprawdopodobniej przez opata Geyera przed 1726 r. (data śmierci opata), być może sam Pacák. Okres funkcjonowania jego warsztatu, pracującego na zlecenie krzeszowskich Cystersów, zakończyć się musiał w momencie zatrudnienia Ferdinanda Maximiliana Brokoffa w Krzeszowie, tj. ok. 1730 r. /AO

III.3.30. /1 *Mistrz Figur ze Starych Bogaczowic*, Maria Immaculata, rzeźba drewniana, Stare Bogaczowice, ołtarz główny, kościół parafialny pw. św. Józefa.

III.3.30. /2 *Georg Franz Pacák*, Maria Immaculata, ok. 1735, Žireč, kościół Jezuitów.

III.3.31.

Prospekt organowy w kościele Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu

Florian Bartholomaeus Comaeus Strachowsky wg Johanna Jacoba Eybelwiesera, 1725

Miedzioryt, papier zeberkowy, 805 × 542 mm.

Sygnatura z lewej u dołu: *Joann Jacob Eybelwiser delineavit*; z prawej u dołu: *Bartholome Strachowsky*

Sculp: Wratislaviae.; inskrypcja poniżej przedstawienia: *Abbildung der Grossen Orgel / Welche in der Kayser und Königlichen Stadt Bresslau, in der Kirchen bey S. MARIA MAGDALENA, / Durch Johann Rödern Berühmten Orgelmachern Aä. 1725. erbauet worden. / Und bestehet diselbe aus 56. Klangbahnen Stimmen Vier Principalen, als Eines, a 32. Eines a 16. und Zwey a 8. fuss; Einem Glocken Spiel, welches durch die, in der Gloria / Sich bewegende Engel, mit Ihren in Händen habenden hamern; durch Kälffe des Pedals, tractiret wird, Wie auch Einem paar Küpffern Paucken, worauf gleich / falls Zwey Engel alles, was man auf naturellen Paucken haben kan, mit Ihren Schlegeln Vollkomen proestiren, und mit den Trompetten Zug, So wohl Intrade, als aufnige gespielt Werden können.*

Poznań, Muzeum Narodowe, nr inw. MNP G 26937



III.3.30.



III.3.30. /1



III.3.30. /2

Więcek 1960, s. 25, il. 55; *Teatr i mistyka* 1993, s. III.57-58, nr kat. 2 (autorka noty Grażyna Kubiak).

Miedzioryt wykonany został w 1725 r. przez Floriana Bartholomaeusa Comaeusa Strachowsky'ego, przedstawiciela działającej od 1711 r. we Wrocławiu rodziny grafików i wydawców (Więcek 1960, s. 11). Autorem wzoru był Johann Jacob Eybelwieser (ok. 1667-1744), uczeń Michaela Leopolda Willmanna (1630-1706). Przedstawia prospekt organowy z kościoła protestanckiego pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, zbudowany w latach 1722-1724 przez organmistrza Johanna Michaela Rödera i ozdobiony bogatą dekoracją rzeźbiarską przez osiadłego we Wrocławiu czeskiego artystę, Johanna Georga Urbansky'ego (ok. 1675 – po 1739) (zob. nr kat. III.3.32.).

Urbansky stworzył orkiestrę anielską, w której skład wchodziły monumentalne posągi atlantów podtrzymujących wielkie piszczałki, zwieńczone po lewej stronie figurą króla Dawida z harfą, po prawej zaś psalmisty Asafa ze zwojem nut. Nad mniejszymi piszczałkami umieszczono putta, których ruchome ramiona uderzały w kotły. Pośrodku znajdowało się oko Opatrzności w otoczeniu promieni oraz Fama z wieńcem i trąbą. Dekoracji dopełniały aniołki otaczające tetragram z imieniem Boga. Była to najznakomitsza realizacja Urbansky'ego, która ugruntowała jego sławę. Ozdobność prospektu organowego była zaprzeczeniem tradycyjnej dla kościoła protestanckiego powściągliwości w dekorowaniu świątyń, chociaż można ją tłumaczyć tym, że jednym z ważniejszych elementów liturgii było wspólne śpiewanie, a kościół św. Marii Magdaleny posiadał jeden z najlepszych w mieście chórów (Matwijowski 1969, s. 81). Istniała także potrzeba przeciwdziałania malejącej liczbie wiernych, spowodowanej intensywną działalnością zakonu jezuitów od poł. XVII w.

Gmina protestancka zamówiła wykonanie ryciny z okazji uroczystego poświęcenia organów dla rozślawienia swojego dokonania. Wykonując miedzioryt, Strachowsky nawiązał do reprezentacyjnych przedstawień graficznych, popularnych w XVII i XVIII w., które miały na celu rozpowszechnianie i upamiętnianie ważnych wydarzeń religijnych i świeckich. Przedstawił na nim dokładnie wygląd prospektu, co po zdemontowaniu organów w kościele w 1880 r. pozostało jedynym obrazem całości znakomitego projektu rzeźbiarskiego. /GK

III.3.32.

Atlant

Johann Georg Urbansky, 1725

Drewno, od tyłu wydrążone, zaprawa kredowo-klejowa, warstwa malarska biała, złocenia na bolusie, 135 × 110 × 78 cm
Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. MNW 188502/10, 188502/11

Burgemeister 1924, s. 106-107; Więcek 1963A,

s. 35-38, 93-100; Więcek 1964B, s. 142-145; Burgemeister 1973, s. 35-36, 252-254, tabl. 1; *Teatr i mistyka* 1993, s. I.100-101, nr kat. 23 c; *Musica sacra* 1997, s. 65.

Figura atlanta dźwigała pierwotnie wraz z pozostałymi trzema figurami monumentalne wieże piszczałek prospektu organowego kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. Najstarszy przekaz ikonograficzny prospektu – miedzioryt Floriana Bartholomaeusa Comaeusa Strachowsky'ego, wykonany wg rysunku Johanna Jacoba Eybelwiesera z 1725 r. (zob. nr kat. III.3.31.), ukazuje instrument, którego dekorację rzeźbiarską wykonał w latach 1722-25 wykształcony w Pradze w warsztacie Johanna Brokoffa Johann Georg Urbansky. Sztych pozwala na odczytanie całego programu: piewcami chwały Bożej byli przedstawiciele świata ziemskiego Dawid i Asaf, ustawieni na największych piszczałkach dźwiganych przez figury czterech atlantów. W strefie niebiańskiej chór muzykujących i śpiewających aniołów otaczał Oko Opatrzności, a całość wieńczyła dmąca w trąbę Fama głosząca chwałę Bożą.

Atlanty podtrzymujące piszczałki to postaci muskularnych, półnagich mężczyzn, które stanowią realistyczne studia z natury. Urbansky wykształcony w praskim warsztacie Johanna Brokoffa zastosował typowe dla mistrza środki wyrazu – masywną formę rzeźbiarską i ciężkie proporcje, starając się jednocześnie nadać atlantom pewien wdzięk i elegancję, bliskie figurom aniołów z kalwarii w kościele św. Pawła w Pradze autorstwa F.M. Brokoffa (1719-20). Inspirację dla wrocławskich atlantów stanowiły niewątpliwie figury dźwigających murzynów z zamku w Častolovicach dłuta Johanna Brokoffa (1694-1703) czy atlant z portalu domu „U Hopfenstoków“ w Pradze autorstwa F.M. Brokoffa (1710-1711).

Tę samą kompozycję dźwigających piszczałki młodzieńców powtórzył Urbansky jeszcze raz w prospekcie organowym w kościele Łaski w Jeleniej Górze (1727-29), a za nim Johann Jacob Bauer w dekoracji rzeźbiarskiej prospektu organowego kościoła św. Mikołaja w Brzegu (1725-30). Do motywu dźwigających młodzianów powrócił Urbansky jako wykonawca dekoracji części cokołowej pomnika św. Jana Nepomucena przed kościołem św. Krzyża we Wrocławiu (1730-1732). /RN

III.3.33.

Personifikacja Ecclesii Triumphans

Johann Georg Urbansky, 1732-1739

Drewno monochromowane na białą, fragmenty złożone, wys. ok. 150 cm

Lubin Wielkopolski, kościół klasztorny Benedyktynów pw. Narodzenia NMP
Dziurla 1960, s. 191, il. 1, 5; Więcek 1963A, s. 147-148, il. 76; *Katalog zabytków* V/10, s. 66-68, il. 318, 320; Kalinowski 1981, s. 331, przyp. 51, il. 7; Dziurla 1991, s. 46, 141-142, 160, il. 14, 35.



III.3.31.



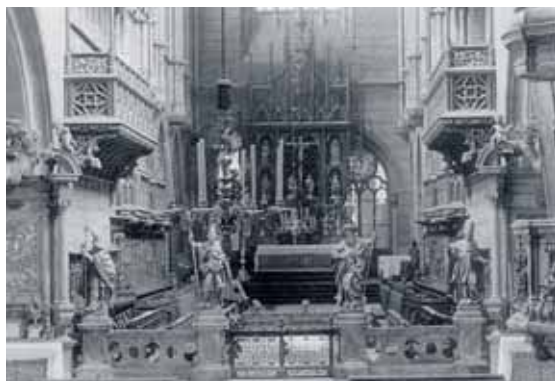
III.3.32.



III.3.33.



III.3.34.



III.3.34. /1



III.3.33. /1

W stallach w Lubiniu Wielkopolskim Urbansky powtórzył kilka wcześniejszych, stosowanych przez siebie schematów kompozycyjnych: m.in. figury św. Hieronima, św. Augustyna i św. Grzegorza (il. III.3.33. /1) są kopiami Ojców Kościoła w katedrze wrocławskiej (por. nr kat. III.3.34.), a lubiński Dawid przypomina figurę tego proroka z projektu organowego w kościele Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (por. nr kat. III.3.31.). W niemal wszystkich jego dziełach wskazać można echa sztuki włoskiej i czeskiej: wspomniane figury Ojców Kościoła świadczą o znajomości rzeźb Berniniego z *Cathedra Petri*, typ grupy Pietà we wrocławskim kościele Bożego Ciała (1726) swą genezę ma w późnych Pietach Michała Anioła, a pomnik św. Jana Nepomucena w Tyńcu nad Ślężą (1733) powtarza słynny wzór z Mostu Karola w Pradze.

W tym kontekście figura Ecclesii jawi się jako wyjątkowy przykład naśladowania lokalnych form artystycznych, które najwyraźniej darzone były dużym szacunkiem w ówczesnym środowisku rzeźbiarzy. Rzeźba jest bowiem powtórzeniem personifikacji Glorii z 1679 r. dłuta Matthiasa Rauchmillera w epitafrum Adama Caspra von Arzata w kościele Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. W obu dziełach obserwować można nie tylko identyczną kompozycję, ale i układ szat z dekorowaną bordurą oraz koronę na głowie. Znamienne jednak, że twarz przedstawiona przez Rauchmillera ujmuje dużo bardziej subtelny, wdzięczny rys młodej kobiety, podczas gdy postać Ecclesii ma właściwe dla figur Urbansky'ego oblicze o stypizowanym, idealnym wizerunku. /AO

III.3.33. /1 Johann Georg Urbansky, Św. Grzegorz, 1732-1738, rzeźba drewniana, stalle, Lubin Wielkopolski, kościół Benedyktynów.

III.3.34.

Św. Ambroży

Johann Georg Urbansky, ok. 1726
Drewno lipowe, złożone, wys. ok. 150 cm
Stężyca, kościół parafialny pw. św. Marcina
Więcek 1963A, s. 121-122, il. 50; *Katalog zabytków* X/21, s. 25; Heyer 1977, s. 25, przyp. 68, il. 25; Kalinowski 1986, s. 131, przyp. 64; Dziurla 1991, s. 158, przyp. 314-315.

Naturalnej wielkości figury Ojców Kościoła ufundował ok. 1726 r. do katedry wrocławskiej jeden z najważniejszych mecenasów artysty, dziekan kapituły katedralnej hr. Sigismund Leopold von Frankenberg. Ulokowano je na zaprojektowanych w 1727 r. przez Christopa Tauscha cokołach marmurowej balustrady oddzielającej prezbiterium od nawy (il. III.3.34. /1). Rzeźby, których układ i gesty tworzyły swego rodzaju *theatrum sacrum*, pierwotnie ustawione były w kolejności od północnej strony: *Św. Augustyn, Św. Ambroży, Św. Hieronim i Św. Grzegorz*. Obecnie w katedrze znajdują się Św. Hieronim i Św. Grzegorz, zaś figury św. Ambrożego i św. Augustyna po ostatniej wojnie zdeponowano najpierw w Muzeum Narodowym w Warszawie, po czym przekazano do kościoła parafialnego w Stężycy k. Dębina.

W figurze św. Ambrożego obserwować można cechy stylu charakterystyczne dla italianizującego nurtu w rzeźbie praskiej. Statyczna kompozycja i zamknięty kontur nadaje postaci spokojny charakter. Monumentalny wyraz podkreśla masywna kapa okrywająca biskupa i równoległe fałdy jego alby. Międko modelowane szaty układają się w nader przestrzenne, światłocieniowy sposób, nie zacierający jednocześnie postawy biskupa, ustawionego w wyraźnym kontrapoście. Dynamikę postaci wzmacnia lekki, rotacyjny ruch wynikający z unoszonej do góry prawej dłoni (pierwotnie z pastorałem) i opieranej o prawe kolano księgi.

Kompozycja, jaką zastosowano w figurze św. Ambrożego, powszechnie stosowana była w środowisku rzeźbiarzy czeskich; analogie wskazać można w rzeźbach przedstawiających św. Wojciecha – m.in. w słynnej postaci dłuta Ferdinanda Maximiliana Brokoffa (1709) na Moście Karola w Pradze, czy też rzeźbach św. Wojciecha wykonanych przez warsztat Martina St. i Josefa St. Jelínków w miejscowościach Březno (1720), Valdštejn (1725-1735), Jablonné (1720-1730) oraz Mnichovo Hradiště (1727). Niewątpliwą jednak inspiracją dla wrocławskich figur Ojców Kościoła stanowiły wielokrotnie w tym kontekście wspomniane w literaturze rzeźby Gian Lorenza Berniniego zdobiące tron w watykańskiej bazylice Św. Piotra w Rzymie. Berninowski prototyp figury św. Ambrożego obecny był w śląskich warsztatach rzeźbiarskich za pośrednictwem rycin, o czym przekonują tego rodzaju wizerunki świętego biskupa: w górnej kondygnacji ołtarza głównego w kościele parafialnym w Jeleniej Górze (Thomas Weissfeldt, 1713-1718), w kościele Bonifratrów we Wrocławiu

(kontynuator Thomasa Weissfeldta, 1721-1724) i w kościele parafialnym w Prudniku (warsztat Georga Leonharda Webera?, 1738). /AO

III.3.34. /1 Johann Georg Urbansky, Ojcowie Kościoła, ok. 1726 (stan sprzed 1945 r.), rzeźby drewniane, Wrocław, kościół katedralny pw. św. Jana Chrzciciela; fot. wg Lutsch 1903, il. 12.

III.3.35. Arcykapłan Aaron

Ferdinand Maximilian Brokoff lub Anton Dorasil, 1729-1735

Drewno lipowe, pełne, malowane w całości na białe, fragmenty złożone, wys. 140 cm
Krzeszów, kościół opacki pw. Łaski NMP
Ostowska 1969, s. 16, nr kat. 45, il. 32; Heyer 1977, s. 28-30, 186-192, il. 246; Nowak 1991, s. 105, il. 82; *Teatr i mistyka* 1993, nr kat. 1b, s. I. 12-15 (autor noty Konstanty Kalinowski); Kobieltus 2002, s. 68.

Do wykonania rzeźb w nowo wzniesionej świątyni opat Innozenz Fritsch zatrudnił w 1729 r. Ferdinanda Maximiliana Brokoffa, jednego z najważniejszych rzeźbiarzy praskich. Ze względu na postępującą chorobę płuc artysta już w marcu 1730 r. przerwał rozpoczęte roboty i powrócił do Pragi, gdzie wkrótce zmarł. Prace na podstawie projektów mistrza kontynuował jego czeladnik Anton Dorasil. Autorstwo poszczególnych figur dekorujących stalle jest problemem nierozwiązanym.

W figurze Aarona wskazać można wiele cech charakterystycznych dla italianizującego stylu Brokoffa. Niewielkich rozmiarów postać ma monumentalny wyraz, który podkreślają spokojne fałdy szat oraz wskazująca w górę dłoń – ku wyobrażonej na sklepieniu niebieskiej chwale. Efekt *terribilità* wzmacnia realistyczna, pełna napięcia mimika twarzy, o długiej, gęstej brodzie, przywodzącej na myśl Mojżesza dłuta Michała Anioła. W figurze Aarona buonarottowski patos, widoczny jeszcze we wcześniejszych rzeźbach Brokoffa, jak np. w św. Pawle na cokole kolumny maryjnej z lat 1724-1726 w Pradze (Hradčanské náměstí), zaczyna ustępować na rzecz naturalnego, prawie poufałego przedstawienia postaci. Niemal przypadkowy sposób pokazywania przez biblijną postać wybranego tekstu w księdze – istotnego dla zrozumienia całości programu ikonograficznego świątyni krzeszowskiej – a zwłaszcza pozycja siedzącego arcykapłana ze swobodnie założonymi nogami, nabiera malowniczych cech, typowych dla sztuki rokoka. Rzeźba ta, podobnie jak inne postacie proroków i świętych na stallach (il. III.3.35. /1), o poruszonych pozach sugerujących kulminacyjny moment dysputy teologicznej (il. III.3.35. /2), przypomina ostatnie dzieła Brokoffa, w tym m.in. wykonane według jego projektów z 1728 r. rzeźby Ojców Kościoła zdobiące górną część ołtarza głównego



III.3.35.



III.3.35. /1



III.3.35. /2



III.3.36.



III.3.35. /3

w kościele pw. św. Karola Boromeusza w Wiedniu (il. III.3.35. /3). /AO

III.3.35. /1 Widok stalli, Krzeszów, kościół opacki pw. Łaski NMP.

III.3.35. /2 Ferdinand Maximilian Brokoff, Anton Dorasil, Dysputa dwóch proroków, 1729-1735, rzeźby drewniane, stalle, Krzeszów, kościół opacki pw. Łaski NMP.

III.3.35. /3 Ferdinand Maximilian Brokoff (proj.), Ojcowie Kościoła, 1728, ołtarz główny, Wiedeń, kościół pw. św. Karola Boromeusza.

Postacie trzech aniołów i cherubina, umieszczone na narożnych filarach stall krzeszowskich, intonują hymn *Te Deum*. Grają oni dźwięki na długich, prostych trąbach, a każdy z nich wydobywa melodię zgodnie z werselem hymnu zapisanym na proporczyku przypiętym do instrumentu. Gestami uniesionych dłoni zdają się jakby dyrygować rzeźbionym chórem proroków i świętych, którzy na zwieńczeniu siedzisk towarzyszą zakonnikom śpiewającym psalmy w trakcie modlitw. W wieczną adorację Boga wprowadzają, umieszczeni najbliżej ołtarza, anioł i cherubin; na słowa pierwszego *Te Deum laudamus*, odpowiada mu na antyfonalnej zasadzie drugi: *Te Dominum confitemur*. Para zaś aniołów po przeciwnej stronie, skierowanej w stronę nawy, wznosi hymn pochwalny słowami nawiązującymi do wizji proroka Izajasza (Iz 6, 3): *Sanctus, Sanctus, Sanctus* oraz *Dominus Deus Sabaoth*. Ostatni z wersełów intonuje prezentowany na wystawie anioł. Wraz z drugim jest on najlepiej widoczny przez wiernych w nawie, a intonowany przez anioły fragment hymnu dopełnia liturgię mszy świętej, w czasie której – tuż przed momentem przeistoczenia – śpiewne są te same słowa akklamacji.

Stalle wraz z figuralną dekoracją rzeźbiarską wykonał Anton Dorasil w latach 1729-1735 według projektów i modeli swojego mistrza Ferdinanda Maximiliana Brokoffa. W rzeźbach aniołów widać charakterystyczne cechy stylu obu artystów: zgodnie z zasadami anatomii, miękko i subtelnie modelowane są ciała postaci, okrytych szatami o płynnych, luźnych i swobodnych fałdach tkanin (il. III.3.36. /1-2). Wart podkreślenia jest zabieg wprowadzenia na krańcu stall dynamicznych figur o pełnej wigoru gestykulacji, których kompozycja przeznaczona jest do oglądania z wielu stron, w kontekście intonowanej przez nie podniosłej muzyki i wyobrażonej na sklepieniu niebieskiej chwale. /AO

III.3.36. /1-2 Ferdinand Maximilian Brokoff, Anioły I, II, 1719-1720, Praga, Kalwaria, kościół Św. Havla.

III.3.37. Ołtarz Chrystusa Emmanuela

Anton Dorasil, 1731-1734

Drewno niepolichromowane, pokostowane, 120 × 140 × 35 cm

Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne. Pochodzi z klasztoru Cystersów w Krzeszowie.

Nowack 1932, s. 27, nr kat. 116; Urban 1973, s. 188, nr kat. C / f / 1; Nowak 1992B, s. 127-128, il. 8; Kobielski 2002, s. 77, il. 47-48; *Theatrum sacrum* 2005, nr kat. 21 (autor noty Romuald Nowak).

Ze względu na wielkość dzieła i finezyjne opracowanie detali należy sądzić, że nie jest to – jak twierdzono wcześniej – model ołtarza, ale retabulum



III.3.36. /1



III.3.36. /2

III.3.36.

Anioł grający melodię do słów „Dominus Deus Sabaoth”

Ferdinand Maximilian Brokoff lub Anton Dorasil, 1729-1735

Drewno lipowe, pełne, malowane w całości na biało, fragmenty złożone, wys. 140 cm

Krzeszów, kościół klasztorny pw. Łaski NMP

Heyer 1977, s. 28-30, 186-192; Nowak 1991, s. 105, il. 87; *Teatr i mistyka* 1993, s. I. 15, nr kat. 1 (autor noty Konstanty Kalinowski); *Musica sacra* 1997, s. 29, 31, 67 (autor noty Romuald Nowak); Broniewski 2004, s. 65, il. 94-95.



III.3.37.



III.3.37. /1

zrealizowane w wersji ostatecznej i przeznaczone do prywatnej dewocji. Nowak przypisał je Dorasilowi i uznał, że jego fundatorem – z powodu szczególnego programu ikonograficznego – był opat Innozenz Fritsch. Datowanie ołtarza uściślić pozwalają moment objęcia kierownictwa nad warsztatem krzeszowskim przez Dorasila (1731) oraz śmierć opata (1734).

Program ikonograficzny ołtarza związany jest z wążkiem Emmanuela, odnoszącym się do słów Księgi Izajasza (Iz 7, 14 i 9, 6). Matka Boska siedzi na tronie wspieranym przez cztery symbole ewangelistów (Iz 6, 1; Ez 1, 5 i n.; 10, 14; Ap 4, 7). Kobiela i Nowak dokładnie interpretują personifikacje mesjańskich przymiotów Zbawiciela, ukazanych pod postaciami aniołów otaczających tron. W umieszczonym w centrum ołtarza wizerunku Marii karmiącej Dzieciątko (*Maria Lactans*), kiedy to z królowej zamienia się ona w czułą matkę, zawarte jest zarówno zadanie przywołania intymnego obrazu z dzieciństwa Chrystusa, jak i rola jej pośrednictwa pomiędzy wiernym a Bogiem (*Maria Mediatrix*). Do sceny tej, podobnie jak do namalowanej na sklepieniu kościoła krzeszowskiego (il. III.3.37. /1), odnieść należy teksty homilii na święto Wniebowzięcia NMP pióra św. Bernarda z Clairvaux, którego Matka Boska – w odpowiedzi na jego modlitwę „okaż się Matką“ – nakarmiła swoim mlekiem (*Lactatio S. Bernardi*).

Przedstawienie Matki Boskiej karmiącej, należące do rzadkich w sztuce śląskiej, popularne było zarówno w średniowieczu w Czechach, jak i w epoce baroku w Austrii. Wydaje się, że dla Dorasila wzór kompozycyjny stanowiły włoskie przedstawienia, a zwłaszcza obraz Correggia *Madonna del latte* (Szépművészeti Múzeum, Budapeszt). Płótno, powszechnie znane w XVII w. jako „famosissima Madonna del Correggio“, budziło podziw wśród artystów, o czym świadczą liczne studia i kopie, m.in. Guercina, Baccicci, Antona van Dycka, a także reprodukcje graficzne Nicolasa Bazina, François Spierre’a, Teresy Del Po oraz Ludovica Mattiolo. /AO

III.3.37. /1 Georg Wilhelm Neunhertz, Św. Bernard adorujący Matkę Boską karmiącą Dzieciątko Jezus, 1733-1735, malowidło freskowe, Krzeszów, kościół klasztorny pw. Łaski NMP.

III.3.38.A-B.

Anioły z kropielnicą

Anton Dorasil, ok. 1750

Drewno drążone, złożone, wys. 160 cm

Krzeszów, kościół klasztorny pw. Łaski NMP

Ostowska 1967, s. 240; Kalinowski 1985, s. 128-129, il. 3; Kalinowski 1986, s. 151-152, przyp. 168, il. 172; Nowak 1991, s. 107, il. 99; *Teatr i mistyka* 1993, s. I. 17, nr kat. 2 (autor noty Konstanty Kalinowski).

Figury uznawane są za jedne z najpiękniejszych rzeźb powstałych w późnym okresie twórczości Dorasila, kiedy to po kilkuletnim pobycie artysty w Czechach i w Austrii w latach 40. XVIII w. zaczęły pojawiać się w jego pracach inspiracje malarzkim stylem Matthiasa Bernharda Brauna. Poprawność anatomii, umiejętnie uchwycony ruch postaci, a zwłaszcza jednolita kolorystyka rzeźb imitująca drogi materiał – złożony brąz – pozwalają przypuszczać, że w figurach Dorasila, obok inspiracji płynących z plastyki czeskiej, zauważyć można również echa austriackich odlewów z brązu Georga Rafaela Donnera.

Przedstawienie anioła z kropielnicą nie należy do częstych w barokowej rzeźbie śląskiej, zjawisko to nie jest zresztą w pełni zbadane. Dotychczas udało się wyróżnić warsztat tworzący dzieła o podobnym charakterze na Śląsku Opolskim – ok. 1700 r. powstała grupa chrzcielnic w kształcie rogu obfitości podtrzymywanego przez anioła (w Biadaczu, Byczynie, Chocianowicach, Rychnowie i Truskolasach). W literaturze wskazano także na zbieżności pomiędzy krzeszowskimi figurami Dorasila a rzeźbami z ewangelickich kościołów w Piotrowicach (obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, nr inw. XII-802) i w Swojczycach we Wrocławiu. Figury aniołów z kropielnicą były natomiast powszechne w rzeźbie rzymskiej XVII w. (il. III.3.38. /1). Włoskie *angeli acquasantiere* stanowiły inspirację dla rzeźbiarzy krajów habsburskich (np. figury



III.3.38.A.



III.3.38.B.

powstałe pod wpływem Michaela Zürna Mł. w latach 80. XVII w. w Garsten koło Steyr), a w italianizującej redakcji zaczęły pojawiać się również na Morawach i w Czechach. Dorasił mógł widzieć rzeźby m.in. autorstwa Johanna Sturmiera z lat 20. XVIII w. w kościele pw. św. Maurycego w Ołomuńcu, czy też dzieła uczniów Brauna, m.in. z warsztatu Karla Prantla (Brändel) z ok. 1730 r. w kościele w Žamberku (il. III.3.38. /2) i w klasztorze w Králíkach (il. III.3.38. /3). /AO

III.3.38. /1 Rzeźbiarz włoski, Anioł z kropielnicą, ok. 1700, Rzym, bazylika Santa Maria degli Angeli.

III.3.38. /2 Karl Prantel (Brändel), Anioł z kropielnicą, ok. 1730, Žamberk, kościół.

III.3.38. /3 Karl Prantel (Brändel), Anioł z kropielnicą, ok. 1730, Králíky, klasztor.

III.3.39.A-E. Chrystus i czterech ewangelistów

Georg Leonhard Weber, 1723-1725

Drewno wydrążone, zaprawa kredowo-klejowa, warstwa malarska biała, ślady złocień na bolusie, przemalowania;

III.3.39.A. Chrystus – 70 × 47 × 32 cm,

III.3.39.B. św. Marek – 60 × 45 × 27 cm,

III.3.39.C. św. Łukasz – 63 × 45 × 27 cm,

III.3.39.D. św. Jan – 60 × 42 × 28 cm,

III.3.39.E. św. Mateusz – 58 × 40 × 25 cm.

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XII-91 (Chrystus), nr inw. XII-88 (św. Marek), nr inw. XII-89 (św. Łukasz), nr inw. XII-90 (św. Jan), nr inw. XII-87 (św. Mateusz)

Patzak 1916, s. 3; Ostowska 1963, s. 93, 116; Nowak 1994, s. 114-115; *Barok na Śląsku* 2001, s. 15-16; *Theatrum sacrum* 2005, s. 98-103 (autor noty Romuald Nowak).

Figury wraz z pozostałymi czterema zaginionymi, tworzyły dekorację figuralną wielkiej sali pałacu opatów krzeszowskich w Świdnicy. Już Bernhard Patzak, na marginesie monografii twórczości architekta Franza Antona Hammerschmidta, związał je z Weberem. Potwierdza to także analiza porównawcza z innymi świdnickimi dziełami Webera. Charakterystyczną pociągłą twarz Chrystusa, z długimi włosami, których loki układają się falami po bokach, odnajdujemy w dekoracji kazalnicy w kościele parafialnym w Świdnicy. Ten sam typ fizjonomiczny powtarzają również figury przy filarach świdnickiego kościoła, zauważamy w nich także charakterystyczne wywinięcie szat nad głowę. Wykształcony w warsztacie ojca Johanna Balthasara Webera, nadwornego rzeźbiarza księcia von Schwarzenburg w Krumlovie i Třeboni orientował się Georg Leonhard ku Czechom. Związany przez dziesięciolecia ze świdnickimi jezuitami, pozostawał także pod wpływem twórczości działającego niemal w tym samym czasie w Świdnicy pochodzą-

cego z Moraw Johanna Riedla, z którym współtworzył wystrój tamtejszego kościoła parafialnego pw. św. Stanisława i św. Wacława (1703-1710). /RN

III.3.40.

Św. Anna piastująca Marię

Warsztat wrocławski (współpracownik Johanna Georga Urbansky'ego?), 1724-1727

Drewno wtórnie polichromowane (w latach 1907-1908 przez Adalberta Baeckera), wys. 170 cm

Wrocław, kościół klasztorny Bonifratrów

pw. Trójcy Świętej

Burgemeister – Grundmann 1934, s. 149;

Lejman-Lipczyńska 1998, s. 20, il. 20.

Św. Anna ze św. Joachimem oraz archaniołami, Michałem i Rafaelem, adorują wizerunek Immaculaty w poświęconym jej ołtarzu bocznym. Retabulum, wraz z ołtarzem Ukrzyżowania, konsekrowano w 1727 r. Nastawy wzniesiono zapewne nieco wcześniej, po zrealizowaniu dwóch bocznych ołtarzy Św. Karola Boromeusza i Św. Jana Bożego w 1724 r. Nie odnotowano ich autora.



III.3.38. /1



III.3.38. /2



III.3.38. /3



III.3.39.A.



III.3.39.B.



III.3.39.C.



III.3.39.D.



III.3.39.E.



III.3.40.



III.3.40. /1

Statyczna figura, o zamkniętym, spokojnym konturnie, przywołuje na myśl kompozycje rzeźb Ferdinanda Maximiliana Brokoffa. Echa twórczości praskiego artysty widoczne są zarówno w sposobie kształtowania szat, jak i w zatroskanym obliczu św. Anny. Z werystyczną sprawnością ukazano także śpiącą Marię. Babka Chrystusa czule przytula bezwładnie opartą główkę dziewczynki i delikatnie okrywa jej nóżki. Rzeźba wyróżnia się na tle całego wyposażenia kościoła Bonifratrów. Można sądzić, że warsztat jej autora wykonał także ołtarz Ukrzyżowania.

Identyczną kompozycję rodziców Marii, jak we wrocławskim kościele Bonifratrów, wprowadził w latach 1726-1727 Johann Georg Urbansky w ołtarzu głównym w kaplicy Siedmiu Bolesci Marii przy kościele Św. Wincentego we Wrocławiu (il. III.3.40. /1). W rzeźbach Urbansky'ego obecne są cechy twórczości Brokoffa, które zauważone zostały także w figurze w kościele Bonifratrów. Czyżby autor rzeźby św. Anny korzystał z repertuaru kompozycji i form stylowych stosowanych przez tego artystę? Trudno stwierdzić, czy twórca figur w kościele Bonifratrów związany był z warsztatem Urbansky'ego. Niewątpliwie, przejmująca scena św. Anny piastującej Marię znalazła swoje kolejne powtórzenia, o czym przekonuje jej kompozycja w ołtarzu bocznym z ok. 1735 r. w kościele w Radziądzu. W porównaniu jednak z wrocławskimi figurami dzieła w Radziądzu cechuje dużo bardziej klasyczny rysunek fałdów szat, przypominający zarówno ostatnie dzieła Brokoffa – figury przygotowane w 1730 r. do ołtarza głównego w kościele Św. Tomasza w Pradze, jak i kontynuatora prac nad wyposażeniem tamtejszej świątyni – Ignaza Millera. /AO

III.3.40. /1 Johann Georg Urbansky, ołtarz Matki Boskiej Bolesnej, ok. 1727 (stan sprzed 1945 r.), Wrocław, kaplica Siedmiu Bolesci Marii; fot. wg Grundmann 1967, il. 70.

III.3.41.

Chrystus Ukrzyżowany

Johann Melchior Österreich (?), ok. 1727 (?) Drewno, polichromowane, wys. 200 cm. Bytom, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP

Ślęzak 2000, s. 117-118, il. 6; Jedynak – Nadolski – Bonczol 2001, s. 174-175, przyp. 65; Derus – Droń – Nadolski 2004, s. 8; Gorzelik 2004B, s. 131, 134, 137-138; Wardzyński 2004, s. 148, 151, 160-161.

Międko rzeźbiona fizjonomia, o regularnych, symetrycznych rysach, którą okalają długie, falujące kosmyki włosów (il. III.3.41. /1), a zwłaszcza kształt perizonium, z fałdami o krystalicznych strukturach (il. III.3.41. /2), przywołuje na myśl rzeźby Johanna Melchiora Österreicha, głównie w kościele Cystersów w Rudach Wielkich (ok. 1725). Podobieństwa widać w budowie postaci, a także w powtarzaniu

wybranych motywów, jak np. wielokrotnie zawięte zakończenie tkaniny, pojawiające się także w późnym dziele Österreicha – figurze św. Józefa w Ujeździe (1744). Wskazując na zbieżności stylistyczne pamiętać jednocześnie należy, że w figurach w Rudach Wielkich zachowano akademicką poprawność, a muskulatura postaci przypomina idealny, niemal klasyczny model aktu męskiego (św. Jan Chrzciciel). Wspólne cechy stylowe pozwalają na wysunięcie hipotezy, iż krucyfiks bytomski wyrzeźbił Österreich, a odmienna siła wyrazu dzieła wynika z zawartego w nim tematu. Możliwe, że ten austriacki artysta, po odbyciu w Czechach wędrowni czeladniczej, na Śląsku szukał zatrudnienia zarówno w Bytomiu, jak i w Rudach Wielkich, by potem założyć działający kilka lat warsztat w Raciborzu.

Nie wiadomo, czy archiwalne informacje, przywołane przez monografistów bytomskiego kościoła Mariackiego w kontekście omawianego krucyfiksu, dotyczą właśnie tego dzieła. Jako autora krucyfiksu podaje się Jana Solskiego. Artyście temu przypisuje się też ołtarz główny w kościele Św. Ducha w Bytomiu, w którym przysadziste figury, o zwartej i mało finezyjnej formie, powstały w poślednim warsztacie lokalnym. Wspomniane zaś powyżej analogie stylowe ośmielają widzieć krucyfiks jako dzieło Österreicha, które należy do najlepszych przykładów osiemnastowiecznej rzeźby na Górnym Śląsku. /AO

III.3.41. /1 Fragment.

III.3.41. /2 Fragment.

III.3.42.A-B.

Grupa Zwiastowania

Franz Joseph Mangoldt, przed 1735

Drewno, od tyłu wydrążone, zaprawa klejowo-kredowa, warstwy malarskie, złocone na czerwonym bolusie, srebrzenia na żółtym;

III.3.42.A. Maria – wym. 165 × 110 × 75 cm;

III.3.42.B. Archanioł Gabriel

– wym. 175 × 135 × 52 cm

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XII-266, 268 Burgemeister – Grundmann 1930, s. 234; Nowak 1994, s. 132-133; *Theatrum sacrum* 2005, s. 84-85 (autor noty Romuald Nowak).

Figury Marii i Archanioła Gabriela pochodzą z ołtarza bocznego Zwiastowania w kościele NMP na Piasku we Wrocławiu. Scena Zwiastowania Marii należy do najbardziej popularnych przedstawień ikonografii chrześcijańskiej. Wydarzenie to, opisane przez św. Łukasza (1, 26-28), wyznacza początek dziejów zbawienia i stało się punktem wyjścia dla niezliczonych komentarzy teologicznych, interpretujących znaczenie i istotę wcielenia Słowa Bożego. Zgodnie z tekstem Ewangelii wydarzenie to mające typowo teatralny charakter gwałtownej konfrontacji i dialogu dwóch postaci przedstawiane było we

wnętrzu. We wszystkich przedstawieniach Zwiastowania występują elementy architektury, tworzące jej ramy, stąd też i pierwotna aranżacja grupy Zwiastowania w retabulum ołtarzowym, stanowiącym dla niej ramy architektoniczne, miała charakter teatralnej sceny, wzmacniającej sugestię realności przedstawionego wydarzenia. Wrażenie teatralnego przedstawienia sugeruje także wzajemny układ postaci i ich wyrazista gestykulacja.

Pozostając pod wyraźnym wpływem praskiego warsztatu Johanna i Ferdinanda Maximiliana Brokoffów stworzył Mangoldt kompozycję niezwykle dekoracyjną, operującą masywną formą rzeźbiarską, urozmaiconą głęboko ciętymi, dynamicznymi kaskadami szat. Rzeźba wrocławska wykazuje wyraźne analogie z figurami aniołów z ołtarza Matki Boskiej Bolesnej i ołtarzy bocznych kościoła parafialnego w Sicinach – dziełami Mangoldta z lat 1738-1742. Figura Marii Magdaleny pod krzyżem powtarza układ postaci Marii z wrocławskiego kościoła.

W grupie rzeźbiarskiej *Zwiastowanie* obserwujemy związki Mangoldta z rzeźbą praską nie tylko w zakresie stylu, ale także w przejmowaniu określonych wzorów. Figura Archanioła Gabriela najbliższa jest bowiem kompozycji Anioła Andreasa Tamascha w klasztorze w Stams. /RN

III.3.43.

Model ołtarza ze sceną Apoteozy św. Jana Nepomucena

Warsztat śląski (?), 1720-1740

Drewno polichromowane, złocone (figury biskupów gipsowe), ok. 120 × 65 cm

Chełmsko Śląskie, kościół parafialny pw. Świętej Rodziny. Restaurowany w 2005 r. przez Radosława Adamczaka.

Kalinowski 1986, s. 24; Nowak 1992B, s. 121-123, il. 5; Kolbiarz 2001, s. 133, il. 132.

Zarówno program ikonograficzny zawarty w modelu, jak i kompozycja jego architektury zasadniczo różnią się od nastawy głównej w kościele parafialnym w Chełmsku Śląskim, co wyklucza wcześniejsze przypuszczenia, jakoby model był projektem do tej nastawy. Powstały w latach 1712-1713 ołtarz główny chełmskiej świątyni poświęcony jest bowiem Świętej Rodzinie. Trudno przypuszczać, by krzeszowski opat zamówił jako projekt ołtarza głównego do kościoła Świętej Rodziny model ołtarza z przedstawieniem Apoteozy św. Jana Nepomucena. Projekt wykonano najprawdopodobniej z przeznaczeniem do innej świątyni, a do kościoła w Chełmsku sprowadzono go wtórnie.

Apoteoza św. Jana Nepomucena należy do rzadkich scen w dekoracji ołtarzy. Najbliższymi, śląskimi analogiami dla tego przedstawienia są ołtarz w kościele klasztornym w Henrykowie (lata 20. XVIII w.), pomnik Johanna Georga Urbansky'ego na Ostrowie Tumskim (1730-1732), oraz ołtarze



III.3.41. /1



III.3.41. /2



III.3.41.

w formie antyambon, m.in. w kościele Bonifratrów we Wrocławiu (1730), w kościele parafialnym w Prudniku (1738), czy w kościele filialnym w Dobrzykowicach Wrocławskich (ok. 1757). Spośród czeskich conceptów, które stanowić mogły inspirację, wymienić można *Apoteozę św. Jana Nepomucena* dłuta Ignaza Rohrbacha (?) w kaplicy Św. Jana Nepomucena nad Letohradem (ok. 1735). Możliwe, że scena ukazana na modelu inspirowana była wspomnianymi kompozycjami i powstała pomiędzy 1720 a 1740 r., a więc w momencie szczególnego nasilenia kultu św. Jana Nepomucena (beatyfikacja nastąpiła w 1721 r., a kanonizacja w 1729 r.). Z dwóch zachowanych na modelu figurek świętych biskupów rozpoznać można postać prawą (wys. 23 cm), którą należy identyfikować jako św. Mikołaja (wcześniej błędnie określano figury świętych biskupów jako Ojców Kościoła). Święty pochyla się z darem do trójga dzieci w cebrażku. Kompozycja przypomina rzeźbę św. Mikołaja w Starych Bogaczowicach (por. nr kat. III.3.30.). /AO



III.3.42.A-B.



III.3.44.

Chrystus Ukrzyżowany

Warsztat śląski (?), 1730-1760

Drewno pełne, pierwotnie monochromowane na białą, fragmenty złożone, obecnie w całości wtórnie pokryte białą farbą, wys. 150 cm

Wrocław, kościół klasztorny Paulinów (dawniej Franciszkanów Reformatów)

pw. św. Antoniego Padewskiego

Burgemeister – Grundmann 1934, s. 129.

Autorzy przedwojennego katalogu wrocławskich zabytków podają, że poświęcenie ołtarza Ukrzyżowania odbyło się w 1710 r., a powstanie retabulum datują na ok. 1740 r. Styl rzeźb zdecydowanie różni się od pozostałych w świątyni zespołów figuralnych z lat 1700-1725. Fakt ten, a także rocaillowa ornamentyka nastawy Ukrzyżowania, pozwalają sądzić, że wzniesiono ją w latach 1730-1760.

W figurze Ukrzyżowanego (w typie *Cristo vivo*) uderza przede wszystkim jej dramatyczny wyraz. Mękę Jezusa podkreślają napięte mięśnie pokryte pomarszczoną skórą. Z prawdziwą wirtuozerią zaznaczono nabrzmiałe krwią żyły w okolicach bioder, na nogach i ramionach. O śmierci krzyżowej świadczą podkreślone na szyi mięśnie mostkowo-obojczykowe, których skurcz boleśnie wyrzuca głowę do tyłu (il. III.3.44. /1). Ekspresję pogłębia rysunek gwałtownie pomiętego, skąpego perizonium.

Twórca krucyfiksu jest również autorem figur Matki Boskiej i św. Jana Ewangelisty. Pozostałe rzeźby, znacznie niższej klasy, wykonał pomocnik. Gesty postaci ustawionych wokół krzyża powtarzają powszechny wśród uczniów Brauna układ figur, znany w grupach Ukrzyżowania, m.in. Antona Brauna w Libochovicach i w Sloupie (1740), Josefa Jelínka w Bakovie nad Jizerou (1743).

Wpływ na sposób wyobrażenia męki Zbawiciela miały krucyfiksy powstałe w kręgu Matthiasa Bernharda Brauna. Analogię stanowią jego krucyfiksy w klasztorze w Plasach, a zwłaszcza rzeźba w refektarzu zimowym (przed 1720) (il. III.3.44. /2), czy też w Kuksie – w krypcie pod kościołem Św. Trójcy (ok. 1725) i w znajdującej w pobliskim lesie grocie pustelnika Garinusa (przed 1726). Warto dodać, że zbieżności stylowe z wrocławskim dziełem wykazują także rzeźby na terenie Wielkopolski, jak np. krucyfiks w kościele parafialnym Św. Marcina w Kępnie (ok. 1700?). /AO

III.3.44. /1 Fragment.

III.3.44. /2 Matthias Bernhard Braun, Chrystus Ukrzyżowany, przed 1720, refektarz zimowy, Plaszy, dawny klasztor Cystersów.

III.3.45.

Św. Stefan Harding

Johann Georg Gode, 1751-1755

Drewno lipowe, pełne, malowane w całości na białe, fragmenty złożone, wys. 163 cm

Krzeszów, kościół klasztorny pw. Łaski NMP

Ostowska 1969, s. 72, nr kat. 54; Kalinowski 1986, s. 152; Dziurla – Kořán – Wrabec 2001, il. s. 66.

W figurach zdobiących ołtarz Św. Bernarda w Krzeszowie (il. III.3.45. /1) wskazano na podobieństwa stylowe do posągów przy portalu kościoła klasztornego w Krzeszowie, które Gode zrealizował według projektów Ferdinanda Maximiliana Brokoffa. Św. Stefan Harding, trzeci opat Cîteaux, ukazany jest w dość silnym kontraście. Poruszenia figurze nadaje wertykalny, równoległy układ gęstych i drobnych fałdów szat. Monumentalność rzeźby wzmacniają natomiast masywne, obszerne rękawy habitu, intensywnie skłębionego wokół dłoni.

W twórczości pochodzącego z Wrocławia rzeźbiarza Johanna Georga Godego dostrzec można dwójakiego rodzaju źródła inspiracji. Jednym z nich jest styl Ferdinanda Maximiliana Brokoffa, którego bezpośrednimi kontynuatorami w Krzeszowie byli czeladnicy jego warsztatu, w tym głównie Anton Dorasil i Gode. Prowadzone przez nich prace nad wyposażeniem świątyni łączy wiele cech, świadczących o wspólnych wzorach. Impulsy Brokoffowskiej rzeźby praskiej wyraźnie ujawniają się w stosowaniu stabilnej, zwartej kompozycji oraz czytelnego układu szat, o czym przekonują rzeźby Godego na fasadzie krzeszowskiej świątyni klasztornej (il. III.3.45. /2). Natomiast elementy, zauważone w figurze św. Stefana, które z wielokrotnością linearny rysunek fałdów szat, zdają się nawiązywać do rzeźb w ołtarzu głównym w kościele parafialnym w pobliskim Chełmsku Śląskim (Thomas Weissfeldt lub Anton Jörg?, 1712-1713) (il. III.3.45. /3), rzeźb dłuta Thomasa Weissfeldta (1713-1718) w Jeleniej Górze lub kamiennych posągów Karla Josefa Hiernlego (1728-1731) w kościele Benedyktynów w Legnickim Polu. /AO

III.3.45. /1 Ołtarz Św. Bernarda z Clairvaux, 1751-1755, Krzeszów, kościół klasztorny pw. Łaski NMP.

III.3.45. /2 Johann Georg Gode, Św. Bernard z Clairvaux, 1731-1735, rzeźba kamienna, Krzeszów, fasada kościoła klasztornego pw. Łaski NMP.

III.3.45. /3 Thomas Weissfeldt lub Anton Jörg?, Św. Bernard z Clairvaux, 1712-1713, rzeźba drewniana, Chełmsko Śląskie, ołtarz główny, kościół parafialny pw. Świętej Rodziny.



III.3.44. /1



III.3.44. /2



III.3.44.



III.3.45.



III.3.45. /1



III.3.45. /2



III.3.45. /3



III.3.46.

III.3.46.

Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny ze Sieny

Johann Georg Lehner, po 1737

Drewno polichromowane, złocone i srebrzone,
wys. 52 cm

Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 672 B
Niepublikowana

Drewniana rzeźba o tematyce mistycznych zaślubin św. Katarzyny ze Sieny, pozyskana niedawno do zbiorów Slezskiego zemskiego muzeum, swym wspaniałym rzeźbiarskim wyrazem reprezentuje jedno z najważniejszych i najlepiej zachowanych dzieł Lehnera. Rzeźba ta bez wątpienia była pierwotnie przeznaczona dla opawskich dominikanów. Świadczy o tym nie tylko opawskie pochodzenie tego zespołu rzeźb oraz charakterystyczna dla zakonu dominikanów tematyka, lecz przede wszystkim cechy formalne i szereg detali, które lokują rzeźbę blisko grupy dzieł o tej samej proveniencji (*Pietà* w Muzeum w Czeskim Cieszynie i jej warianty z tej samej pracowni w Štáblovicach i Domoradovicach). Na prostokątnym postumencie i na kolumnie z obłokami stoi w bardzo eleganckim i żywym kontrapoście rzeźba Marii w koronie z Dzieciątkiem, adorowana z obu stron przez klęczących św. Dominika i św. Katarzynę ze Sieny. Centralna dynamiczna kompozycja Marii z Dzieciątkiem tworzy wierzchołek trójkąta równoramiennego, w który jest wpisana grupa rzeźbiarska. Podstawowe jest dla niej napięcie między obrotowym ruchem górnej połowy ciała Marii (podkreślonego jeszcze gestem wolnego ramienia unoszącego róg sfałdowanej draperii szat), a odwrotnie ukierunkowanym ruchem Dzieciątka, które siedząc na kolanach Marii, obraca się i podaje – dziś brakujący – pierścień św. Katarzynie ze Sieny, klęczącej u podnóża postumentu. Podobnie dynamiczna koncepcja kompozycji charakteryzuje rzeźby obojga adorantów, tj. klęczących z boków św. Dominika i św. Katarzynę ze Sieny. Poszczególne postacie grupy rzeźbiarskiej cechuje brawurowe rzeźbiarskie wykonanie oraz pewność, z jaką rzeźbiarz opanował złożoną kompozycję zbudowaną na dynamizmie esowato prowadzonych krzywizn. Zwłaszcza św. Dominik tworzy, obok Panny Marii, jeden z kluczowych elementów dzieła: górna połowa jego ciała rozwija się z górnolotną ekspresją w przestrzeń i przyciąga uwagę żywymi wymownymi gestami oraz przekonująco wyrażonym stanem ducha. Na uwagę zasługują także draperie klęczących adorantów. Miętko formowane fałdy spodnich szat kontrastują z głębokim sfałdowaniem peleryn zmarszczonych wokół ramion, które swym wyrazem podporządkowują się dynamicznemu ruchowi postaci. Szatę Marii, zwłaszcza w dolnych partiach, rzeźbiarz ujął w bogaty układ fałd. Wyrafinowana, stanowiąca jakby cel dla siebie samej gra fałd jednak nigdzie nie traci swej logicz-

nej spójności. Na wysoką wartość całej grupy rzeźbiarskiej składają się także partie o starannie i autonomicznie wykonanej formie rzeźbiarskiej, które – zwłaszcza w partiach anatomicznych detali – świadczą o warsztacie wybitnego rzeźbiarza. Napięcie między cielesnym rdzeniem rzeźby a pofałdowaną draperią, uwalniającą się od ruchu ciała i tworzącą samodzielne, wydęte kształty, tworzy jeden z charakterystycznych środków wyrazu. Niewielkie wymiary i wysoki poziom rzeźbiarski wskazują, że jest to autentyczna praca, która wyszła z ręki samego Lehnera. J.G. Lehner miał w kościele klasztornym Św. Wacława między innymi wzniesić i ozdobić boczny ołtarz Św. Katarzyny ze Sieny (umowa z przeorem opawskich dominikanów Thomasem Pompe z 14 I 1737 r.). Opracowanie detali grupy rzeźbiarskiej wskazuje, że w tym przypadku mogłoby to być *modelletto* przygotowane dla fundatora i stanowiące część umowy, według którego miała być wykonana grupa rzeźbiarska przeznaczona do wymienionego bocznego ołtarza. Niewielka skala pozwala rozważyć kwestię *ricordu*, które mogło być wyrzeźbione dodatkowo, według już zrealizowanej grupy rzeźbiarskiej. /JO

III.3.47.

Model głównego ołtarza z kościoła Wniebowzięcia NMP w Opawie

Johann Georg Lehner (snycerka), po 1755-1758,

Anton Ernst Beyer (obraz), 1755

Drewno lipowe, polichromowane, złocone,
92 × 39 cm, postacie ewangelistów wys. 11 cm;
obraz *Wniebowzięcie NMP*: olej, papier,
330 × 150 mm.

Slezské zemské muzeum, Opawa, nr inw. U 1 B.
Model ołtarza restaurowała na nowo Romana
Balcarová (1995 i 2004-2005).

Braun 1917-1918, s. 17; Indra 1992, s. 39-40; *Světi v střední Evropě* 1993, s. 49, nr kat. A. 7 (autorka noty Marie Schenková); *Nová encyklopedie* 1995, s. 442 (autor noty Miloš Stehlík); Schenková – Olšovský 2001, s. 148, nr kat. S.11.23 (autor noty Jaromír Olšovský).

Model ołtarza, wtórnie umieszczony w przeszkłonej drewnianej szafie, jest bez wątpienia związany z ołtarzem głównym opawskiego kościoła parafialnego, który zobowiązał się wykonać J.G. Lehner (umowa z 10 VII 1755 r.). Świątynia wraz z wyposażeniem wnętrza kompletnie spłonęła w pożarze w 1758 r. i nie jest pewne, czy projekt ołtarza został ostatecznie zrealizowany. Nie można jednak poddawać w wątpliwość przeznaczenia i autorstwa modelu, jak to czyni B. Indra. Źródła archiwalne wskazują, że w marcu 1757 r. budowa ołtarza głównego była już prawie zakończona. O autorstwie Lehnera świadczy, oprócz współpracy z opawskim malarzem Ernestem Antonem Beyerem, przede wszystkim układ architektoniczny ołtarza oraz cały szereg detali. Przypuszczenie B. Indry, że opawski



III.3.47.



III.3.48.



III.3.49.

model jest bliski ołtarzowi głównemu autorstwa Lehnera w kościele klasztorным Augustianów w polskim Cieszyń (zrealizowanemu z E.A. Beyerem w latach 1742-1743) jest nie do przyjęcia. Kompozycja architektoniczna opawskiego modelu wyraźnie się różni od cieszyńskiego ołtarza głównego. Model ołtarza służył niewątpliwie jako *modelletto* dla inwestora i prawdopodobnie stanowił element umowy.

J.G. Lehner zaprojektował ołtarz głównej opawskiej świątyni jako monumentalne retabulum wzniesione na lekko wklęsłym rzucie, którego architekturę tworzą dwie ukośnie ustawione kolumny z głowicami kompozytowymi umieszczone przed połączonymi pilastrami. Kolumny podtrzymują ukosowaną belkę poprzeczną zdobioną profilowanym gzymsem z blankowaniem. Architektura ołtarza zamknięta jest potężnym wklęsłym zwieńczeniem ołtarzowym, ograniczonym stojącymi ukośnie połączonymi pilastrami podtrzymującymi sfazowane odcinki belek poprzecznych. Zwieńczenie zamyka od góry dekoracyjny wazon z motywem rocaillu, unoszony przez złożone wolutowe żebra. Także sfazowane odcinki belek zdobią wazony z rocailem. Środek zwieńczenia wypełnia płaskorzeźba *Najświętszej Trójcy*, wznosząca się na plastycznie opracowanych obłokach na tle promienistej aureoli. Dekorację rzeźbiarską zwieńczenia ołtarza uzupełniają narożne anioły osadzone na wolutowych wspornikach. Rzeźby czterech ewangelistów, spoczywające na wysokich postumentach, charakteryzują się wyraźnym dynamicznym ujęciem, widocznym zwłaszcza w żywym kontrapoście, oraz draperiami rozczłonkowanymi na wiele fałd. Szybki, jakby szkicowo nakreślony styl rzeźbiarski świadczy o mistrzostwie Lehnera, osiągniętym także w małej skali. Obraz ołtarzowy postanowił namalować za darmo opawski malarz Anton Ernest Beyer. Jego szkic przekazał opawski dziekan do oceny namiestnikowi zakonu rycerzy niemieckich Najświętszej Marii Panny do Bruntálu z uwagą, że Beyer jest aktualnie najlepszym malarzem w Opawie. Obraz został dokończony w 1755 r. a malarz otrzymał 150 zł za zużyte materiały. Płótno zaginęło w pożarze w 1758 r. a zachowany szkic jest jedynym dokumentem jego wyglądu. Kompozycyjnym wzorcem była akwaforta M.L. Willmanna z 1683 r. Krucha, wdzięczna postaci Marii w białej szacie i niebieskim płaszczu wznosi się na obłokach otoczona aniołkami niosącymi gałązki oliwne, wieniec wawrzynu i róże. Pod nią grupa apostołów zgromadzonych wokół otwartej tumbi wyraża radosnymi gestami podziw nad cudownym wydarzeniem. Scena jest opromieniona intensywnym sakralnym światłem wychodzącym ze sfer niebieskich i rzucającym wyraźny odbłask na postaci. Obraz charakteryzuje się oprócz zrównoważonej kompozycji i świeżej kolorystyki przede wszystkim godnym uwagi, kunsztownym językiem malarskiego wyrazu. Autor pełnym temperamentem uderzeniami pędzla nanosi farbę gęstymi impastami, tworzącymi wyraźny relief kolorystyczny. /JO – MS

III.3.48.

Wilkom ananasowy

Złotnik opawski, przed 1700?

Cyzelowane srebro, częściowo złożony, wys. 37 cm, skraj podstawy oznaczony herbem miasta Opawy i monogramem mistrza *AI* w owalu, identyczne oznaczenia znajdują się na okraju pucharu, gdzie dodatkowo umieszczono austriackie oznakowanie wiedeńskiego urzędu probierczego z lat 1807-1809 z literami CA
Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 33 E
Braun 1905/1906, s. 33.

Wilkom z puklami cyzelowanymi w kształcie łusek ananasa stoi na nóżce, która w sposób iluzyjny przedstawia podwójny rozszerzający się pień drzewa z drobną figurką drwala. Nóżka wyrasta z okrągłej podstawy również zdobionej cyzelowanymi puklami. Puchar nakrywa okrągłe, jajowato przeciągnięte wieko, które sięga do naczynia z dwoma wolutowymi uchami i bukietem kwiatów. Podstawa i kopuła pucharu są zdobione wieńcem z wiciami pnączy. Dzieło, wywodzące się ze wzorców manierystycznych, Edmund W. Braun z pewnymi zastrzeżeniami datował na 2 poł. XVII w. /JO

III.3.49.

Wilkom ananasowy

Josef Vinzenz Baumgarten (Baumgartner) (?), po 1768

Cyzelowany, srebro częściowo złożone, wys. 37 cm, na dolnym kraju podstawy i górnym kraju kopuły znak próby 12; dalej na górnym kraju kopuły herb miasta Opawy i monogram mistrza *JB*; na podstawie grawerowany monogram *JMMS* i *N 11*
Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 7 E
Braun 1904, s. 12-13, 49, nr kat. 2; Braun 1905/1906, s. 33; Krause 1935, t. II, s. 38; Indra 1993, s. 127; Stehlíková 2003, s. 46.

Wilkom z puklami cyzelowanymi w kształcie łusek ananasa oparty jest na manierystycznych wzorcach. Kopułę nakrywa wieko z uchwytem uformowanym w kształcie bukietu kwiatów, wysmukła nóżka naśladuje podwójną gałąź drzewa z wieńcem z wiciami pnączy. Koliasta podstawa ma kształt wypukłej kropki. Cały jest złożony, z wyjątkiem nóżki i uchwyty wieka. Jest to prawdopodobnie dzieło opawskiego złotnika Josefa Vinzenza Baumgartena, a nie F.I. Bardona, jak przypuszczał Edmund W. Braun. Atrybucję Brauna podważył Bohumír Indra, według którego opawski mieszczanin Franz Ignaz Bardon (†1737) nie był mistrzem złotniczym i stąd propozycja przypisania pucharu Baumgartenowi, który w 1764 r. został opawskim mieszczaninem, a w 1768 r. mistrzem tamtejszego cechu złotników. Wprawdzie w Opawie w latach 1727-1756 działał

mistrz złotniczy Franz Bardon (był już mistrzem złotniczym w 1727 r., † przed 1762), ale nie odnoszą się do niego inicjały monogramu mistrza naszego pucharu. Niemniej jednak warto wspomnieć, że na wystawie dawnych austriackich prac złotniczych, zorganizowanej w opawskim muzeum w 1904 r., obok ananasowego wilkomu był wystawiony także kielich mszalny pochodzący z majątku kościoła parafialnego Wniebowzięcia NMP w Opawie, zdobiony sceną *Objawienia Jezusa jako Dzieciątka św. Grzegorzowi*. Tenże kielich nosił monogram mistrza *FIB*, który Braun przypisał wymienionemu wyżej Franzowi Ignazowi Bardonowi. Brakowało jednak herbu miasta, a więc kielich ten wcale nie musiał powstać w Opawie. W sprawie autorstwa wilkomu przychylamy się więc raczej do poglądu Indry. Jeżeli nowa atrybucja jest właściwa, to dzieło mogłoby powstać gdzieś po 1768 r., kiedy Baumgarten został mistrzem. Przeciwnie tak późnemu datowaniu przemawia stylowy charakter pucharu, pod względem typologicznym wywodzący z wzorców manierystycznych, niemniej jednak – jak słusznie przypominał Braun – reguły cechowe nakładały wymóg określonej i obowiązującej formy dla prac mistrzowskich, co utrzymywało się aż do końca XVIII w. Według Brauna w danym przypadku nie chodzi o pracę mistrzowską. Reguły cechowe (ponownie potwierdzone w 1727 r.) stanowiły, że prace mistrzowskie w Opawie powinny być wykonywane ze srebra dwunastołutowego, tymczasem nasz wilkom jest wykonany podobno ze srebra trzy-nastołutowego. Tego argumentu Brauna nie można jednak brać pod uwagę, ponieważ dzieło jest wyraźnie oznaczone znakiem srebra dwunastołutowego, a więc jest to praca mistrzowska. Być może sporządził ją złotnik Josef Baumgarten jako podstawę do zdania egzaminu mistrzowskiego. /JO

III.3.50.

Projekt ołtarza głównego dla kościoła parafialnego Najświętszej Trójcy w Javorníku

Andreas Schweigl, 1772

Rysunek piórką w tuszu, lawowany,

268 × 441 mm. Sygnowany z prawej u dołu:

Andreas Schweigl / Accademie Bildhauer / und bürger in Brünn

Opawa, Zemský archiv, zbiór: Královský úřad v Opavě, sygn. 15/12 j, karton 633, nr inw. 847 Indra 1981B, s. 286-287; Schenková – Olšovský 2001, s. 165, nr kat. S.16.7 (autor noty Jaromír Olšovský).

Starannie opracowany w detalach rysunek ukazuje architekturę oraz dekorację rzeźbiarską i ornamentálną ołtarza głównego, przeznaczonego do kościoła parafialnego w Javorníku. Konieczność budowy nowego ołtarza głównego pojawiła się wraz z budową nowej obszerniejszej świątyni. Na ten cel javornicki proboszcz Franz Josef, pan na Hohen-

hausen i Hochhaus, duchowny zarządca i komisarz biskupi, pozostawił w testamencie 2000 złotych reńskich. Po najróżniejszych perypetiach biskup w końcu zlecił wykonanie ołtarza rzeźbiarzowi z Brna Andreasowi Schweiglowi. Umowa między Schweiglem i Gabrielem Scholzem, proboszczem i radcą księżęcym w sprawach duchownych, została podpisana na Jánském Vrchu 9 VI 1772 r. i potwierdzona tego samego dnia przez biskupa wrocławskiego i księcia nyskiego Philippa Gottharda von Schaffgottscha. Schweigl zobowiązał się w niej do wybudowania głównego ołtarza według sporządzonego przez niego i przekazanego projektu rysunkowego a także do wykonania prac rzeźbiarskich, tj. gipsowych bocznych rzeźb czterech ewangelistów. Właściwą budowę ołtarza wykonali wynajęci rzemieślnicy – stolarze, pozłotnicy i marmoryzatorzy, wśród których z imienia znamy Antona Wenzela i Franza Kesnera z Brna. Obraz ołtarzowy *Najświętszej Trójcy* wykonał, według przekazów archiwalnych, Bernhard Krause już w 1772 r. Zachowany rysunek niewątpliwie przedstawia projekt ołtarza wspomniany w umowie (*modello*), jako obowiązujący dla końcowego dzieła. Cienie kładzione są rozmytym tuszem, głowy rzeźb czterech ewangelistów i aniołków dekorujące retabulum artysta wykreślił szkicową kreską z zaakcentowanymi oczami. Dla podkreślenia plastyczności wykreślone linie zostały lekko rozmyte w detalach.

Schweigl zaprojektował javornicki ołtarz według standardowych wzorców, które często odnajdujemy w jego twórczości: retabulum przyściennie o klasycystycznym wyrazie, którego architekturę stanowią podwójne kolumny na wysokich postumentach ze złożonymi kompozytowymi kapitelami stojące przed skośnie ustawionymi pilastrami. Na profilowanych odcinkach poprzecznego belkowania opartego na kolumnach zostały osadzone narożne stiukowe aniołki. Prostokątne zwieńczenie z bocznym wolutowym ozebroowaniem, zamknięte rozczłonkowanym frontonem stanowiącym szczyt głównego ołtarza, zostało opatrzone motywem oka Opatrzności w trójkącie na tle promienistej aureoli z adorującymi główkami aniołków na plastycznie potraktowanych obłokach. Retabulum ołtarza zrealizowano bez zasadniczych zmian, należy jednak zaznaczyć, że końcowy układ architektoniczny jest w stosunku do projektu rysunkowego bardziej ściśniony, a retabulum poprowadzono bardziej na szerokość – widocznie niższe prezbiterium kościoła w Javorníku uniemożliwiło odpowiednio wysokie rozwinięcie. W porównaniu z projektem realizacja jest nieco skromniejsza i odpowiednio mniej staranna, postacie czterech ewangelistów są oddane przez odmienne gesty i pozy, przy czym wspaniałość projektu rysunkowego została raczej ograniczona. /JO



III.3.50.



III.4.1.



III.4.2.

4. MIĘDZY ŚLĄSKIEM A CZECHAMI. ARTYSTYCZNA DEKORACJA SZKŁA

III.4.1.

Szklanica z widokiem na hutę szkła Christiana Preusslera w Zeilbergu

Śląsk, 1680

Szkoło przezroczyte, zdobione emalią, wys. 26 cm
Praga, Uměleckoprůmyslové museum, nr inw. 9918
Saldern 1965, s. 136-137, il. 234; Brožková –
Drahotová – Hejdová 1989, nr kat. 290.

Szklanica (humpen) z widokiem na hutę szkła jest wyjątkowym dziełem sztuki, darem mistrza hutniczego Preusslera dla wójta Caspera Steinera z Woliborza. Scena biegnąca dookoła obudowy szklanicy pozwala zajrzeć do pomieszczeń huty szkła, zapoznać się z metodami pracy i z postaciami hutników szkła. Scenie towarzyszy dedykacja: *Dieses glass*



III.4.3.

schenken zum gedechtnusz dem Herren Casper Steiner Erbliehen Freyrichtern zu Volperszдорff eine ehrliche Gesellschaft der glasskunst zugethan, nahmensz Christian Preuszler – Glasmeister; poniżej widoku huty szkła figurują nazwiska przedstawionych tam osób i datowanie: Anno 1680, den 4. April. Malarstwo na szkło wielobarwnymi wypalnymi farbami emaliowymi, oparte na doświadczeniach włoskich a przede wszystkim weneckich, było stosowane od renesansu także w szkło czeskim oraz w śląskim. Identyfikacja tematyka i kolorystyka oraz migracje dekoratorów szkła często uniemożliwiają rozróżnienie proveniencji prac powstałych na terenach dwóch sąsiadujących ze sobą szklarskich regionów. W tym przypadku jest inaczej. /HB

III.4.2.

Szklanica z alegoriami Pięciu Zmysłów zw. Kouli

Karkonosze, prawdopodobnie Szklarska Poręba, ok. 1680

Szkoło przezroczyte, rytowane, wys. 13,2 cm
Praga, Uměleckoprůmyslové museum,
nr inw. 30720
Drahotová 1989, il. 19.

Szklanica z alegoriami Pięciu Zmysłów według ryciny Martena de Vos (1532-1603) znana jest w literaturze fachowej jako tzw. Szklanica Kouli – od nazwiska praskiego architekta Jana Kouli, który pierwszy zwrócił na nią uwagę i z którego kolekcji została pozyskana do zbiorów Uměleckoprůmyslovego museum w Pradze. Rytowana na szklanicy scena jest łącznikiem między rytowaniem szkła z okresu rudołfińskiego a barokowym śląskiej i czeskiej proveniencji z górskich i podgórszych terenów Karkonoszy po obu stronach granicy. Styl szklanicy jest zbliżony do stylu wielu wyrobów ze szkła, które są dekorowane alegorycznymi i mitologicznymi scenami opartymi na renesansowych wzorach i datowane na koniec XVII w., a które są określane raz jako czeskie, kiedy indziej jako śląskie. /HB

III.4.3.

Puchar z reliefową wolutą i herbem Schaffgotschów

Friedrich Winter, Piechowice, ok. 1690

Szkoło przezroczyte, szlifowane, relief rytowany, wys. 29 cm
Praga, Uměleckoprůmyslové museum,
nr inw. 10178
Brožková – Drahotová – Hejdová 1989, nr kat. 214;
Saldern 1994, s. 95, il. 1.

Puchar z reliefową wolutą należy do najcenniejszych przedmiotów bogatych zbiorów śląskiego szkła barokowego, pozyskanych do Uměleckoprůmyslovego museum przede wszystkim dzięki

kolekcjonerowi Vojtěchowi Lannie Mł. Reprezentuje szczególny typ zdecydowanie reliefowego, a dla Śląska w okresie szczytowego baroku bardzo charakterystycznego rytowania, którego forma ukształtowała się pod wpływem prac w kamieniu w okresie rudolfińskim. Autor reliefowego rytu Friedrich Winter († przed 1712) pracował w latach 1685-1694 dla Christopha Leopolda von Schaffgotscha (1623-1703), a jego brat Martin Winter (†1702) działał od 1680 r. w Poczdamie na dworze elektora brandenburskiego. Nie mamy żadnych informacji na temat edukacji Friedricha Wintera w praskim warsztacie rodziny Miseronich, ale zachowała się pisemna wzmianka o wykonanej przez niego kopii konchy (prawdopodobnie z kryształu górskiego) ze zbiorów cesarskich. W kwestii powstania tego i następnych dzieł Friedricha Wintera oraz reliefowego rytu na śląskich szklach w okresie szczytowego baroku nasuwa się podobne wyjaśnienie jak przy pracach malowanych szwarcłotem w dobrach Kolowratów – główną rolę odegrał tutaj mecenat szlachecki. /HB

III.4.4.

Puchar z popiersiem cesarza Leopolda I

Czechy (szkło), Śląsk (rytowana dekoracja), między 1680-1690

Szkło przezroczyste, kształtowane w hucie, rytowane, wys. 25 cm. Inskrypcja: *LEOPOLDUS. AUG. IMP. CESAR. P. F.*

Praga, Uměleckoprůmyslové museum, nr inw. 12371

Drahotová 1989, nr kat. 27, il.; *Sláva barokní Čechie* 2001, s. 127, nr kat. I/3.32, il. (autorka noty Helena Brožková); Braunová – Brožková – Mádl 2002, s. 89, nr kat. 45, il., s. 93.

Puchary na wysokiej podstawie z kilkoma kolumnkami, które przecinają płasko umieszczone dyski, są charakterystyczne dla czeskiej produkcji ostatniej ćw. XVII w. Portret cesarza Leopolda I (1657-1705) w medalionie z wiencem, na przeciwległej stronie którego znajduje się orzeł cesarski, powstał prawdopodobnie według wzoru medalu Philippa Heinricha Müllera, wybitego z okazji ślubu władcy z Eleonorą Magdaleną von Pfalz-Neuburg w 1676 r. /HB

III.4.5.

Kielich z herbem Preussler

Huta Johanna Christopha Preusslera w Białej Dolinie, Śląsk, pocz. XVIII w.

Szkło bezbarwne, formowane ręcznie, filigran rubinu złota, rytowanie, złocone, medalion w technice eglomise, wys. 12 cm, ø 6,7 cm. Stopa kolistą, trzon tralkowy, skręcany z wtopioną nitką rubinu złota. Czara koniczna, wylew zaoblony. Na czarze nałożony owalny medalion wypukły

z wtopioną między ścianki szkła złotą folią na czerwonym tle rubinu złota. Dwudzielna tarcza herbowa z kielichem i postacią górnika z kilofem. Powtórzona w klejnocie. Herb flankowany liśćmi akantu. W górnej części inicjały: *J.C.P.* [Johann Christoph Preussler]. Wokół medalionu rytowana i złocona dekoracja o motywach roślinno-geometrycznych. Złocenia przetarte pod wylewem. Jelenia Góra, Muzeum Karkonoskie, nr inw. MJG PS 777. Zbiory przedwojenne.

Niepublikowany

Jest to jedyny zachowany przykład herbu rodu szklarskiego Preusslerów, który działał na Śląsku od 1616 do 1848 r. Za zasługi na niwie szklarskiej ród ten został nobilitowany i otrzymał herb. Preusslerowie byli mistrzami szklarskimi, właścicielami hut, kupcami, technologami szkła oraz poszukiwaczami minerałów i surowców niezbędnych do produkcji szkła, stąd też dwukrotnie powtarza się postać górnika w herbie. Johann Christoph (1630-1706) tak udoskonalił produkcję szkła i czystość masy, że słynny na cały świat kupiec szklarski Georg Franz Kreybich z Kamenického Šenova dwukrotnie przyjeżdżał do Szklarskiej Poręby po doskonałe wyroby. Kreybich wyjaśniał współczesnym, że w owym czasie zarówno materia, jak i kuglerzy i rzeźbiarze szkła są lepsi po śląskiej stronie Karkonoszy (Żelasko 2005, s. 27-28). Nitka złotego rubinu w trzonie świadczy o wysokim poziomie huty, ponieważ tylko nieliczne huty w Europie posiadały tajemnicę wyrobu szkieł rubinowych. O kolorowych wyrobach Johanna Christopha świadczą źródła, które donoszą o szklach czerwonych, kobaltowych, białych zielonych. Drugim dowodem wysokiego poziomu huty jest zastosowanie techniki eglomise, czyli medalion szklany podklejony złotą folią z rytowanym wzorem. W kolekcji Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze znajduje się karafinka z tego samego okresu z dekoracją w technice eglomise, przedstawiającą feniksa karmiącego własną krwią młode. Jest to symbol Zmartwychwstania w religii protestanckiej. Na tym szkłe rytowana i złocona dekoracja dowodzi tego samego warsztatu. W zbiorach



III.4.4.



III.4.5.



III.4.5. /1



III.4.6.



III.4.7.



III.4.7. /1

jeleniogórskich, jak i w Muzeum Sztuk w Pasawie znajdują się liczne karafy i butle zdobione oliwkami i naklejaniem medalionem ze złoconą folią. Granica w Karkonoszach była łatwa do przekroczenia zarówno dla artystów, jak i kupców. Wzory i mody przenikały się wzajemnie. /SZ

III.4.5. /1 *Herb rodu Preusslerów; fot. wg Żelasko 2005, s. 27.*

III.4.6.

Puchar z pokrywą

Warsztat w dobrach hrabiów von Schaffgotsch, Cieplice Śląskie Zdrój, 1720-1730
Szkło bezbarwne dmuchane, szlifowane (relief wypukły), rytowane, wys. 28,2 cm, $\varnothing$ stopy 10,7 cm. Na brzuścu czaszy klejnot i dewiza hr. Johanna Antona von Schaffgotscha (1675-1742), starosty świdnicko-jaworskiego, od 1719 r. namiestnika (starosty generalnego) Śląska. Stopa okrągła o ząbkowanej krawędzi, z promieniście rozłożonymi owalnymi szlifami od spodu. Trzon tralkowy z dekoracją lambrekinową. Czasza koniczna, osadzona w wielopłatkowym kwiatonie, z brzuścem wzdłużnie podzielonym na osiem segmentów, w których grawerowane miniatury, ujęte od dołu i góry ornamentem. W trzech z nich scenki pejzażowe z motywami zwierzęcymi, w dwóch ornament wstęgowo-cęgowy wokół owalnego medalionu, w trzech pozostałych przedstawienia emblematyczno-alegoryczne: w kartuszu drzewo otoczone inskrypcją: *Aucun tems (!) – ne Le change*, poniżej, w mniejszym kartuszu biegnący jeleni (klejnot i dewiza); postać kobieca z mieczem i wagą (personifikacja Sprawiedliwości); postać młodzieńca w rzymskiej zbroi z liściem palmowym i wieńcem laurowym w dłoniach (personifikacja Pokoju /Sławy, Zasługi?/). Pokrywa lekko sklepiona, dwustopniowa, z analogicznym do czaszy podziałem na osiem segmentów z dekoracją ornamentalną, zwieńczona szyszkową sterczyną – uchwytem. Poznań, Muzeum Sztuk Użytkowych, Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP Rz 1329ab
Dolczewski 2002, s. 119, nr kat. 64, il. s. 118 (tam wcześniejsza literatura).

Znakomity przykład barokowego szkła, monumentalnego w wyrazie, doskonale oddającego ducha epoki, w której otaczające człowieka przedmioty – pełne przepychu i wystawności – nadawały splendoru i odzwierciedlały pozycję społeczną. Puchar reprezentuje typ osiemnastowiecznego szkła służącego głównie na pokaz, okazjonalnie używanego, traktowanego często jako „kosztowność” przechowywana z niezwykłym pietyzmem w skarbcu, czasem w specjalnym futerale. Puchary śląskie z 1 poł. XVIII w. cechował wykształcony w tym regionie charakterystyczny kształt z koniczną czaszą o wyodrębnionej, zwężonej nasadzie, umieszczoną na tralkowym trzonie wyrastającym z płaskiej, na ogół okrągłej podstawy, oraz bogata dekoracja rozmieszczona jednolicie na całej powierzchni lub podkreślająca pionowe podziały formy. Typowe dla baroku *horror vacui* w zdobnictwie szkła śląskiego znalazło swój szczególny wyraz. Czasze pucharów pokrywały misternie wykonane sceny dworskie, pejzaże, wedyty miejskie a także liczne przedstawienia alegoryczne, sentencje, motywy heraldyczne. Miniatury dopełniała bogata ornamentyka wiciowo-wstęgowo-cęgową. Wirtuozerska dekoracja zróżnicowana technicznie (szlifowana, cięta i grawerowana, częściowo wypukła) prezentowanego pucharu ma znaczenie alegoryczne i emblematyczne i związana jest z postacią fundatora. W latach 40. XVIII w. hr. Johann Anton von Schaffgotsch zamówił szereg szkielek, w zdobienie których wkomponowane były: klejnot i dewiza rodzinna oraz postaci alegoryczne. Podobne puchary – z analogiami w kompozycji i motywach dekoracji oraz poziomie wykonania znajdują się w innych kolekcjach, m.in. wiedeńskich, kolońskich, weimarskich czy jeleniogórskich (por. Dolczewski 2002, s. 119). W zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu znajduje się pucharek z ok. 1760 r. z motywem drzewka iglastego i napisem: *Aucun temps ne le Change*, wiązany tu także z rodziną Schaffgotschów i należącą do nich hutą, podobnie jak i charakterystyczne wieloboczne formy czarek z przykrywkami z 2 ćw. XVIII w. (por. Chrzanowska 1991, s. 31, nr kat. 112). /MW-F

III.4.7.

Kielich z widokiem Wrocławia

Karkonosze (szkło z huty czeskiej, dekoracja rytowana wykonana na Śląsku), ok. 1715
Szkło bezbarwne, tzw. „kryształ bohemski”, szlifowane, rytowane, nitki ze szkła rubinowego, barwionego złotem i nitki ze złotym pudrem; wys. 18,7 cm
Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. II-868.
W zbiorach muzeum od 1958 r.
Kamieńska 1987, il. 49; Chrzanowska 1991, s. 28, nr kat. 86, s. 66, il. 86 (tam wcześniejsza literatura).

Na kolistej, szerokiej płaskiej stopie baslaskowej, fasetowany trzon, W trzonie zatopione, krzyżujące się złote i rubinowe nici. Czasza koniczna fasetowa-

na dwunastokrotnie. Na ścianie frontalnej rytowana dekoracja przedstawiająca panoramę Wrocławia z napisem powyżej: „Wratislavia“, ujętą w wieniec laurowy. Na ścianie tylnej rytowana dekoracja przedstawiająca jednowieżowy i jednonawowy kościółek i dom. Pomiedzy budowlami trzy drzewa. Grubościenne szkło o doskonałej przejrzystości wskazuje na użyty do wyrobu kielicha gatunek kredowego szkła, zwanego „kryształem bohemskim“, a wynalezionego w hutach szkła kierowanych przez hutmistrza Müllera na terenie obecnych północnych Czech w latach 70. XVII w. Ta szlachetna masa szklana miała imitować kryształ górski, z którego mistrzowie włoscy, pracujący na dworze Rudolfa II w Pradze, wykonywali kosztowne naczynia, dlatego naczynia ze szkła powstające w końcu XVII w. na terenie Czech i na Śląsku są grubościenne, podobnie jak wyroby z kryształu górskiego i topazu, które te kamienie imitują. Panorama Wrocławia widzianego od południa przedstawiona na kielichu została wykonana zapewne według miedziorytu Nicolausa Häubleina (Czerner 1989, il 11) wykonanego w 1668 r. w Lipsku (il. III.4.7. /1). Na grafice widnieje widok perspektywiczny Wrocławia otoczony sześcioma widokami budowli i wnętrza biblioteki kościoła Św. Marii Magdaleny. Na banderoli unoszącej się nad panoramą miasta znajduje się napis antyką: „Uratislavia“ – podobnie jak na omawianym kielichu. Widok kościoła wiejskiego z budynkiem probostwa może sugerować, że kosztowny kielich został подарowany lub zamówiony przez duchownego związanego z Wrocławiem, uposażonego za jednym z probostw na Dolnym Śląsku.

Kielichy o bardzo podobnej formie i dekoracji, określane jako śląskie lub czeskie z początku XVIII w. znajdowały się w dawnych zbiorach Mühsam w Berlinie, zbiorach Schlossmuseum w Berlinie oraz zbiorach Kruga w Bonn (Schmidt 1922, s. 273, il. 151; Klesse 1973, s. 111, nr kat. 570). /EG-P

III.4.7. /1 Nicolaus Häublein, Widok Wrocławia od południa, 1668, miedzioryt, Wrocław, Muzeum Architektury; fot. wg Czerner 1989, il. 11.

III.4.8.

Puchar z widokiem Wrocławia

Śląsk, ok. 1735

Szkło przezroczyste, szlifowane, rytowane, wys. 27,5 cm

Praga, Uměleckoprůmyslové museum, nr inw. 10417
Drahotová 1989, il. 27.

Puchar na płaskiej szlifowanej stopie i balustradowej nóżce ze spłaszczonym orzechem między dwoma płytkami odznacza się wyraźną kopułą w kształcie dzwonu, zdobioną od dołu reliefowymi wypustkami. Pokrywę kopuły obiega panoramiczny widok Wrocławia, rytowany według ryciny Matthaeusa Meriana St. (1650) i otoczony typowym śląskim

ornamentem bordiurowym z kotarami i frędzlami. Podobnych pucharów z widokiem Wrocławia i herbem miasta w zbiorach europejskich znajduje się kilkanaście (np. Muzeum Narodowe w Warszawie). Do identycznego tematu nawiązuje także puchar malowany szwarcłotem ze zbiorów Rudolfa von Strassera, przypisany Ignazowi Preisslerowi (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum). /HB

III.4.9.

Puchar z napisem sławiącym Wrocław

Śląsk, prawdopodobnie ok. 1750

Szkło przezroczyste, szlifowane, rytowane, złocone, wys. 16,8 cm. Inskrypcja: *Breslau / die Crone von unsern / lande / grüne und blühe / dem neide zur schande.* Opawa, Slezské zemské muzeum, nr inw. U 535 S
Niepublikowany

Puchar na smukłej nóżce z kulistym orzechem i wyciągniętą kopułą reprezentuje typ szkła do napojów oraz pamiątkowego, a jego kształt uważany jest za typowo śląski. /HB



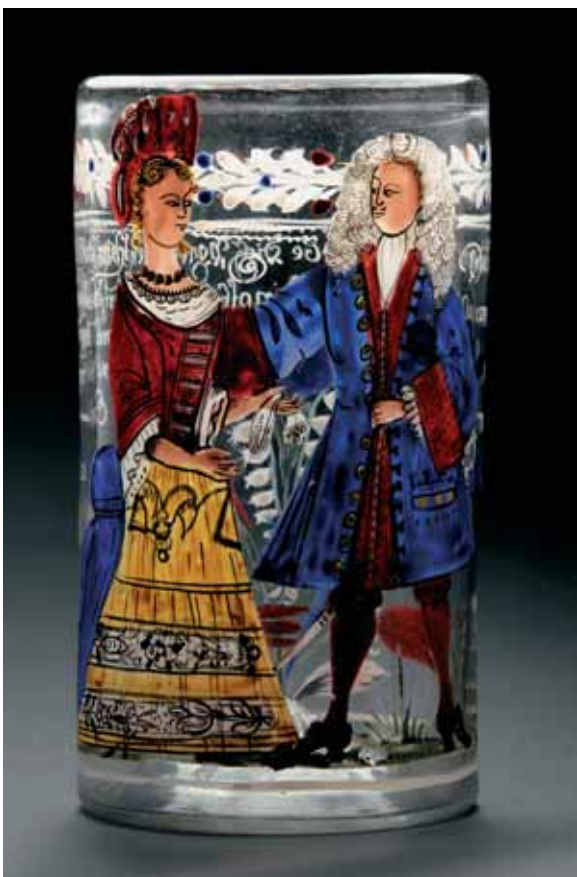
III.4.8.



III.4.9.A.



III.4.9.B.



III.4.10.

III.4.10. Szkalanica

Huta Preusslera w Czerniawie, Śląsk, malarz Johann Gringmunth, 1713
Szkło bezbarwne, ogniowo zaoblone, malowane kolorową emalią opakową: kobaltowy niebieski, miedziowa czerwień i zieleń, żółć, biel i czerń, wys. 17,6 cm, ø 10 cm. Forma cylindryczna, na kolistej podstawie stożkowato wybrzuszona, ze śladem odczepu piszczela.
Na przodzie naczynia frontalnie ujęta para narzeczonych w balowych strojach, obejmująca się ramionami. Mężczyzna w białej peruce, niebieskim fraku z wyłogami w miedziowej czerwieni i takimi pończochami. Trzewiki na obcasach. Dama w czerwonym czepcu i żakiecie oraz białej koszuli i żółtej spódnicy z czarnym konturowym wzorem. Twarze malowane cielistą różową emalią. Kontury czarne. U góry stylizowana opaska liściasta. Z tyłu konwalie i stylizowane tulipany oraz napis kursywą, białą emalią: *Du bist mei Schatz. Ich liebe dich von Hertzem. Ich will Dich nicht / verlassen In deiner / noth und schmerzen. Ich befehle / mich und dich In Gottes Schutz und Hendt Gott geb uns beider seits / ein gut und Selliges Enden / 1713*

Jelenia Góra, Muzeum Karkonoskie, nr inw. MJG 3764/s. Zakup antykwaryczny w 1980 r., Legnica. Buczyński 1998, il. 22; *Ornamenta Silesiae* 2000, nr kat. 275b (autorzy noty Anna Chrzanowska, Mieczysław Buczyński).



III.4.11.

Szkalanica z wyrafinowaną sceną miłosną, znakomitą kompozycją i precyzyjnie zdobioną kryjącą emalią nie ma sobie równych w kolekcjach europejskich. Wykonana na zamówienie dworu pruskiego, o czym świadczą stroje pary narzeczonych. Najczęściej szklanice czy butelki z postaciami figuralnymi są traktowane szkicowo, są niezbyt rozbudowane i mają mniejsze rozmiary. Można postawić hipotezę, że szklanica ta powstała w hucie Preusslerów w Czerniawie (dzisiaj dzielnica Świeradowa). Hutę tę założył Hans Preussler w 1651 r. Wkrótce oddał ją w dzierżawę czeskim eksulantom z Martinem Scholtze na czele, który wkrótce został zięciem Preusslera. Po prześladowaniach w marcu 1650 r. w grupie szklarzy szukających schronienia po śląskiej stronie był malarz na szkło, mianowicie Johann Gringmunth. Przypuszczalnie to on był autorem malowideł na szklanicy. Po śląskiej stronie nie było tradycji malowania na szkło. Ta szklanica nie ma swego odpowiednika, ani w Czechach, ani na Śląsku, stąd słuszna wydaje się być hipoteza, iż za uratowanie życia i azyl na Śląsku malarze na szkło musieli się wypłacać dworskimi scenami. Podobnie tulipany z tyłu i tak rozbudowana sentencja miłosna należą do rzadkości. Widoczne są za to wpływy saksońskie i być może tam kształcili się nasi malarze na szkło. Ówczesna granica z Saksonią przebiegała w pobliżu i do dziś znane są licz-

ne rozbudowane przedstawienia heraldyczne na szklanicach czy humpenach. Sceny figuralne w Saksonii należą do rzadkości.

W zbiorach Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze znajduje się podobna cylindryczna szklanica z rozbudowaną sceną figuralną 8 muzykantów. Kwiaty i napis oraz potraktowanie malarskie postaci wskazują na te same proveniencje. Szklanica w Norymberdze przypisana jest Frankonii ze znakiem zapytania. Do szklanicy jeleniogórskiej i norymberskiej warsztatowo nawiązuje datowana (1710) szklanica ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu (nr inw. II-345). Kolory emalii, sposób malowania postaci, detale i ubiór świadczą o tym samym warsztacie. Wrocławska szklanica przedstawia scenę weselną, a dołączony doń napis (wg Chrzanowska 1991, s. 24: *Dieses soll ein Brauth Glass seyn. Darum lasts euch ein Ehre Döncken welchem Baur drausrum yu trinken Herr Scholtze dis läst bringenrein vivat, Braut und Bräutigam. Trinket mit Freude*) potwierdza moją hipotezę, iż chodzi tu o wesele Martina Scholtzego i córki Johanna Christiana Preusslera, Anny Marii. Można zatem sądzić, iż na szklanicy jeleniogórskiej chodzi o przedstawienie pary nie, jak dotąd uważano, narzeczonych, lecz małżonków: Martina Scholtzego i córki Johanna Christiana Preusslera. Skoro szklanica wrocławska ze sceną weselną nosi datę 1710, to jeleniogórska, o trzy lata późniejsza, musi przedstawiać małżonków. Być może upamiętnia ona przekazanie Martinowi Scholtzemu w dzierżawę huty szkła w Czerniawie. /SZ

III.4.11. Puchar na stopie

Huta Preusslera, Biała Dolina (szkło), warsztat Samuela Matterna, Sobieszów (dekoracja), 1730-1740

Szkło bezbarwne, formowane ręcznie, szlifowane, rzeźbione na mat i poler, rytowane, wys. 15 cm, ø 8,7 cm. Stopa 17-boczna, lekko wysklepiona z 24-płatkową rozetą w dnie. Wierzch stopy wypukle modelowany, naroża sfazowane, w zwieńczeniu wałek zdobiony brylantowym szlifem. Czara wysoka koniczna, u nasady przewężona i wybrzuszona ku górze. Wylew wewnątrz i na zewnątrz sfazowany. Na ściankach czary narracyjny fryz z wielofiguralną symboliczną sceną polowania na jelenia w ogrodzonym ogrodzie pałacowym z cyprysami. W role myśliwych wcieliły się cztery nagie putta w skomplikowanych pozach, strzelające ze strzelb, w towarzystwie czterech psów myśliwskich. Scenę myśliwską flankują dwa rozłożyste drzewa liściaste oraz architektura pałacowa i zamkowa na wzgórzach.
Jelenia Góra, Muzeum Karkonoskie, nr inw. MJG 3329/s. Zakup antykwaryczny w 1978 r., Lublin. Buczyński 1985, s. 18-26, il.; Buczyński 1998, il. 38, 39; *Ornamenta Silesiae* 2000, nr kat. 288 (autor noty Mieczysław Buczyński).

Forma pucharu na stopie typowa tylko dla Kotliny Jeleniogórskiej. Gdzie indziej nie występuje. Fryz z puttami wywodzi się od Martina i Friedricha Wintera. Ten puchar mogły wytworzyć szlifiernie Preusslerów przy hucie w Białej Dolinie, jak i szeroko znane na świecie warsztaty cieplickie. Źródła podają, że cena jednego pucharu z pracowni Preusslerów dochodziła do 100 talarów. Tu zwraca uwagę symbolika sceny oraz wypracowane szczególnie reliefu wklęsłego, ufryzowane psy, dekoracyjnie potraktowane drzewa, egzotyczne cyprysy i palmy. Scenę myśliwską wykonano na podstawie XVII-wiecznych miedziorytów holenderskich.

Z tego samego okresu pochodzi drugi puchar na stopie, znajdujący się w kolekcji jeleniogórskiej. Jest on jeszcze bardziej rozbudowany. Przedstawia scenę z życia dworskiego, bogate ornamenty okuciove i wstęgi w reliefie wypukłym. Można jeszcze postawić inną hipotezę, mianowicie, iż zdobienie wykonano w warsztacie szlifierskim Friedricha Wintera w Sobieszowie, który to warsztat po śmierci artysty wydzierżawił od hr. von Schaffgotscha Samuel Mattern. Ostatnia hipoteza jest najbardziej słuszna, ponieważ opracowanie postaci putti, jak i potraktowanie takich szczegółów, jak włosy, rysy twarzy i roślinność przypominają sygnowane puchary Samuela Matterna, znajdujące się w kolekcjach prywatnych. /SŻ

III.4.12.

Puchar z popiersiem hr. Nicolausa Ludwiga von Zinzendorfa

Christian Gottfried Schneider, Cieplice Śląskie Zdrój, ok. 1750

Szkle przezroczyste, szlifowane, rytowane, złożone, wys. 17,7 cm

Praga, Uměleckoprůmyslové museum, nr inv. 18911
Drahotová 1989, nr kat. 131.

Puchar na balustradowej nóżce, z ciągniętą kopułą, złożoną na okraju, z przodu zdobi popiersie hr. Nicolausa Ludwiga von Zinzendorfa (1700-1760) wychodzące z dekoracyjnej asymetrycznej wielkiej konchy ozdobionej rocaillum. Poniżej portretu napis: *GRAF v. ZINZENDORF*, na przeciwległej stronie reliefowa złożona muszla. Oryginalny teolog, myśliciel religijny i pisarz Zinzendorf wystawił się także jako misjonarz i obrońca prześladowanych niekatolików z Czech i Moraw, którym w 1722 r. umożliwił osiedlenie się w swoich dobrach w Górnych Łużyczach. Tu emigranci założyli miejscowość Herrnhut (Ochranov), w której wznowili tradycję pierwotnej jednoty brackiej (choć odmiennie od niej od początku kierowali się konfesją augsburską). W 1732 r. z Herrnhut wysłano pierwszych misjonarzy na Karaiby. Pięć lat później Daniel Arnošt Figulus, wnuk Komensky'ego i pruski kaznodzieja dworski, wyświęcił Zinzendorfa na biskupa brackiego.

Autor reliefu Christian Gottfried Schneider był czołowym, chociaż nie jedynym, śląskim rytownikiem okresu późnego baroku. /HB



III.4.12.

III.4.13.

Św. Wilgefortis

Prawdopodobnie warsztat Daniela i Ignaza Preisslerów, Kunštát v Orlických horách, ok. 1710
Malarstwo na przezroczystym płaskim szkle czarną i czerwoną farbą, złota folia, 45 × 37 cm.

Inskrypcja: *S. Wilgefortis*.

Praga, Uměleckoprůmyslové museum, nr inv. 14784
Sláva barokní Čechie 2001, s. 54, nr kat. I/1.108 (autorka noty Helena Brožková); Braunová – Brožková – Mádl 2002, s. 91, nr kat. 49b, il., s. 93; Brožková 2004, s. 747, il. 1.

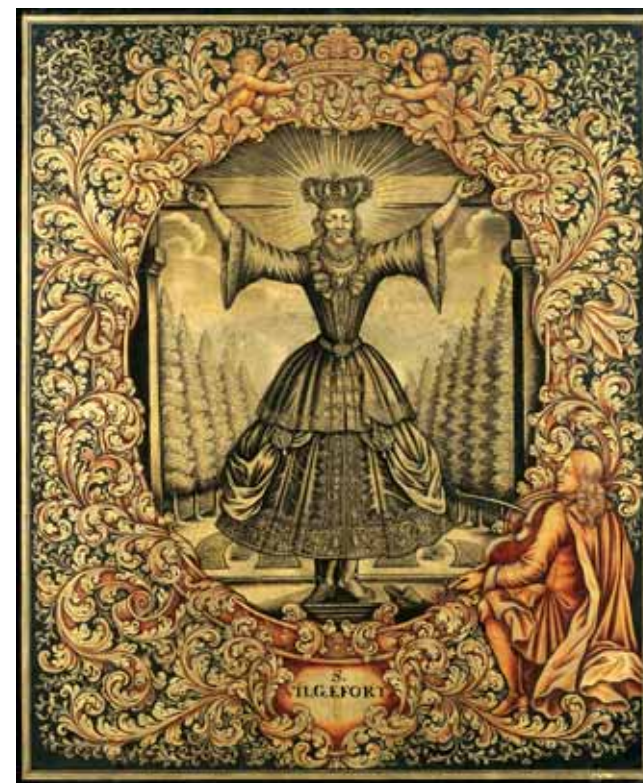
III.4.14.

Św. Wacław w glorii

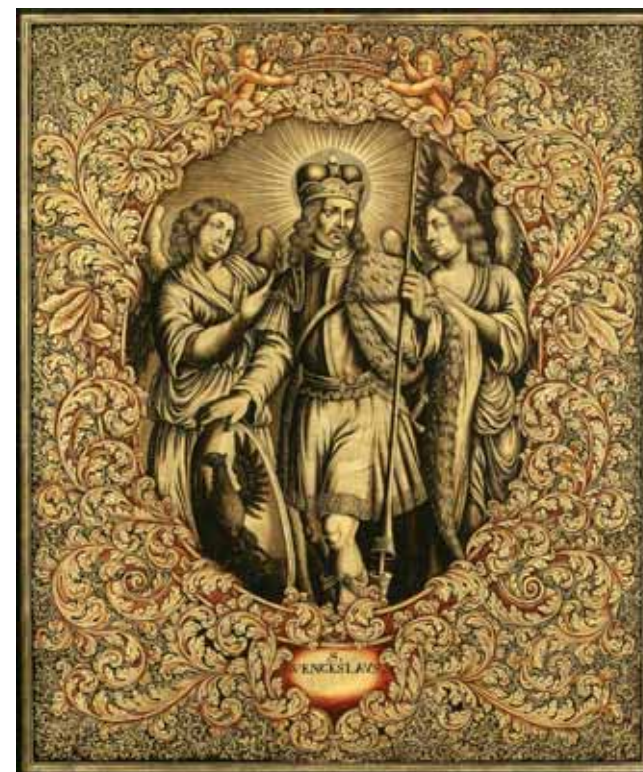
Prawdopodobnie warsztat Daniela i Ignaza Preisslerów, Kunštát v Orlických horách, ok. 1710
Malarstwo na przezroczystym płaskim szkle czarną i czerwoną farbą, złota folia, 45 × 37 cm;

Inskrypcja: *S. Wenceslaus*.

Praga, Uměleckoprůmyslové museum, nr inv. 83427
Sláva barokní Čechie 2001, 213, nr kat. I/6.9 (autorka



III.4.13.



III.4.14.



III.4.15.

noty Helena Brožková); Braunová – Brožková – Mádl 2002, s. 91, nr kat. 49a, il., s. 93; Brožková 2004, s. 747.

Do obu malowideł, pochodzących z pewnością z jednej ręki lub z jednej pracowni, można dzisiaj dołączyć jeszcze *Pokłon Trzech Króli* z Národní galerie w Pradze i identyczną wymiarami tabliczkę ze *Św. Pelegrinusem* ze zbiorów prywatnych. Dla wszystkich czterech obrazów wspólne jest malarstwo czarną i czerwoną niewypaloną lawowaną farbą w kombinacji z płatkami złota, niepowtarzalne pismo, a przede wszystkim wyraźny ornament akantowy, bardzo bliski przestrzennym akantom barokowych ołtarzy. W 2001 r. na wystawie *Sláva barokní Čechie* razem z wymienionymi malowidłami wystawione zostały po raz pierwszy dwa pokrewne obrazy ze zbiorów Uměleckoprůmyslového museum w Pradze przypisane pracowni Daniela i Ignaza Preisslerów. /HB

III.4.15.

Puchar z przedstawieniem orszaku Bachusa

Ignaz Preissler, Kunštát v Orlických horách, ok. 1725-1730

Szkoło przezroczyście, szlifowane, malowane szwarclotem i złotem, wys. 61 cm

Praga, Uměleckoprůmyslové museum, nr inw. 10017
Strasser 1987, s. 81-112; Cassidy – Geiger 1987, s. 35-52; *Sláva barokní Čechie* 2001, s. 381, nr kat. II/3.113 (autorka noty Helena Brožková); Braunová – Brožková – Mádl 2002, s. 89, nr kat. 46, il., s. 93; Šůla 2002, s. 195-224; Brožková 2004, s. 755, il.

Scena ukazująca weselny orszak Bachusa i Ariadny swobodnie parafrazuje słynny fresk Annibala i Agostina Carraccich w Palazzo Farnese w Rzymie, reprodukowany w serii grafik wydanych w 1674 r. przez Pietra Aquilę. Puchar reprezentuje jedną ze głównych prac miejscowego malarza szkła i porcelany Ignaza Preisslera (1676-1741) działającego w Kunštácie v Orlických horách (dzisiaj Orlické Záhory). Poza wyrobami ze szkła z przedstawieniami scen mitologicznych, myśliwskich i bitewnych oraz wedut, a także modnych chinoiserie, temu malarzowi przypisuje się też malowidła o identycznej tematyce na fajansie i porcelanie, na przekór temu, że nie znamy ani jednej sygnowanej pracy ich twórcy, który nigdy nie został uwolniony z poddaństwa. Wyjątkowość tematyki i bezspornie wysoki poziom malarstwa czynią z tych wytwornych „gabinetowych przedmiotów“ dzieła o europejskim znaczeniu. Zainteresowanie tymi nadzwyczajnymi osiągnięciami zaowocowało całym szeregiem studiów. Badacze, zwłaszcza niemieccy, wytrwale utożsamiają miejscowego malarza Ignaza Preisslera z Kunštátu z innym Preisslerem, czynnym w latach 20. XVIII w. we Wrocławiu i pracującym dla

Benamina von Löwenstädt und Ronnenburg (†1729), hr. von Hatzfeldta oraz innych kolekcjonerów. Swoje twierdzenie opierają na pracy wrocławskiego kronikarza Johanna Christiana Kundmanna (1684-1751), który kilkakrotnie wymienia pewnego malarza „pana Preisslera“, ale nigdy nie podaje jego imienia. Dziś już wiemy, że Ignaz Preissler, syn malarza szkła Daniela Preisslera (1636-1733), urodził się w Friedrichswalde (Bedřichovice) w solnickich dobrach Oppersdorfów, śląskiego rodu skoli-gaconego z Kolowratami. Zapewne w 1681 r. rodzina przeniosła się później do pobliskiego Kunštátu w sąsiednich dobrach Kolowratów. Ignaz Preissler, tak jak jego ojciec, przebywał całe życie we wspomnianym Kunštácie, możemy więc założyć, że we Wrocławiu pracował ktoś inny. Czysto hipotetycznie owym wrocławskim Preisslerem mógł być młodszy brat Ignaza Florian, według zapisu w parafialnej metryce w Kunštácie ochrzczony w 1681 r. Osoba młodszego syna Daniela Preisslera już się w źródłach nie pojawia, a o jego dalszych losach nic konkretnego nie wiadomo, nie znamy także daty jego śmierci.

Liczne dzieła przypisywane Ignazowi Preisslerowi dzisiaj znajdują się w czołowych muzeach świata. Proweniencja tych prac malowanych szwarclotem, czerwoną żelazistą farbą i nakładanym złotem nie budzi wątpliwości – wiele z nich pochodzi z czeskich zbiorów. Mimo wszelkich proveniencyjnych perypetii także i w Czechach do dzisiaj zachowały się przedmioty malowane tą metodą i to nie tylko w Uměleckoprůmyslovým museum w Pradze, lecz także w pałacowych kolacjach, czy to prywatnych, czy też zarządzanych przez państwo (zbiory Lobkovitzów, Mladotów ze Solopysk, Wallensteinów, Schwarzenbergów i in.). Powyższe fakty wraz ze źródłami i znanymi historycznymi warunkowaniami twórczości barokowej w Czechach pozwalają wysunąć hipotezę o istnieniu malarskiej pracowni rodziny Preisslerów, która z inicjatywy ziemskich właścicieli pracowała na ich potrzeby najpóźniej od końca XVII w. aż do lat 30. XVIII w. Członkowie rodu Kolowratów-Liebsteinských, tak jak i inni ówczesni miejscowi arystokraci, systematycznie gromadzili zbiory obrazów, grafiki i rzemiosła artystycznego; w Pradze i Rychnovie nad Kněžnou pracowało dla nich wielu znakomitych malarzy. Z rychnovskiego środowiska wywodzi się także malarz martwych natur, również nigdy nie uwolniony z poddaństwa u Kolowratów, Johann Anton Vocásek (1706-1757). Pracownia Daniela i Ignaza Preisslerów, której wytworów w żadnym przypadku nie możemy uważać za prowincjonalne, choć swą

siedzibę miała w odległym Kunštácie, to jednak bez wątpienia ukształtowała się pod wpływem kultury wiejskich rezydencji szlacheckich. /HB

III.4.16.

Puchar Bractwa Altarystów

Huta w Kotlinie Jeleniogórskiej (szkło), Ignaz Preissler (dekoracja), 1715-1729

Szkło bezbarwne, czarna emalia (szwarclot); szlifowanie; wys. 16,5 cm, ø 7,2 / 8,4 cm.

Stopa płaska, trzon tralkowy, czasza dołem wydęta, szlifowana u nasady w arkadki. Dekoracja malowana czarną emalią: na stopie dwaj obejmujący się mężczyźni na tle krajobrazu i napis: *In Omnibus charitas et Veritas* (Alegoria Zgody – scena pojednania Dawida i Jonatana); na czaszy grupa mężczyzn biesiadujących przy stole (4 duchownych i 4 świeckich), obsługiwanych przez 3 służących; poniżej napis: *In Non – Necessariis libertas*.

Kielce, Muzeum Narodowe, nr inw. MNKi/R/60 Nowack 1928, s. 131-133, il.; Strasser 1987, s. 97-98, il. 32-35; Strasser – Spiegl 1989, s. 47-48, il. 49a-b, 223; Zoedler 1996, s. 95, il. 39; Kwaśnik-Gliwińska 2003, nr kat. 30, il.

Kielich, wykonany dla wrocławskiego bractwa altarystów, jest wyjątkowym dokumentem epoki. W XVIII w. altarie dbające o odprawianie fundowanych przed laty mszy, utrzymywały się przy wrocławskich kościołach Św. Elżbiety i Św. Marii Magdaleny. Bractwo było wówczas stowarzyszeniem duchowno-laickim; raz do roku przeliczano komisyjnie fundusze (scenę przedstawiającą 2 duchownych i 2 świeckich mężczyzn dokonujących obliczeń, której towarzyszył napis *In Necessariis Unitas*, wyobrażono na niezachowanej do dziś pokrywie). Odbywała się także uroczysta biesiada, a stół zastawiony był pucharami. Tradycja podaje, że puchar kielecki ufundował doktor nauk teologicznych, zachwycony miejscową tolerancją i zamiłowaniem do tradycji; to on mógł być autorem programu ikonograficznego i wybrał zacytowane sentencje św. Augustyna. W ukazanych na kielichu scenach malarz sportretował 12 wrocławskich osobistości: 4 na niezachowanej pokrywie, a 4 altarystów i 4 seniorów w scenie biesiadnej na czaszy. Kielich wchodził niegdyś w skład grupy szkieł związanych z altarystami, które po rozwiązaniu bractwa w 1882 r. przekazano do powstałego nieco później Muzeum Diecezjalnego we Wrocławiu. /AK-G



III.4.16.



III.5.1.A.



III.5.1.B.



III.5.1.C.



III.5.1.D.

5. ARS SILESIACA. SZTUKA ZE ŚLĄSKA W CZECHACH

III.5.1.A-D.

Widoki klasztorów cysterskich w Czechach

Z dzieła *PLANTARIA S. BERNARDI oder Abbildung derer in Böhmen, Mähren, Schlesien gelegenen Clöster, Probsteyen etc. Heil. Ordens von Cisterz. Gantz neu gezeichnet u. zufinden bey Fr.B. Wernero R.M. Scenographo in Breßlau*

Friedrich Bernhard Werner, [ok. 1752]
Album 18 widoków klasztorów (i probostw) cysterskich Śląska (Kamieniec Żąbkowicki, Krzeszów, Henryków, Lubiąż, Trzebnica, Jemielnica, Rudy Wielkie, Bardo, Cieplice), Czech (Zlatá Koruna, Vyšší Brod, Kajov, Osek, Zbraslav, Sedlec) i Moraw (Radonice, Velehrad, Brno), poprzedzonych prospektem macierzystego opactwa w Cîteaux, kartą tytułową z portretem św. Bernarda z Clairvaux i mapą Śląska, Czech i Moraw.

III.5.1.A. Widok kościoła i klasztoru Cystersów w Sedlcu z lotu ptaka od północnego zachodu Akwaforta, 115 × 153 (95 × 140) mm. Inskrypcja u góry: *Sedlitz. Ordin: Cisterciens: In Böhmen im Czaslauer Creis, ist gestiftet von dem Prag: / Bischoff Damel, der Anno 1167. gestorben von seinę Sattel also benahmset. die präch= / tigste Kirch in Böhmen, aber von Hussite ruiniert.;* numer ołówkiem u góry po prawej: 18.

III.5.1.B. Widok kościoła i klasztoru Cystersów w Plasach z lotu ptaka od południowego wschodu Akwaforta, 109 × 152 (96 × 141) mm. Inskrypcja u góry: *Plas das erste Cistercienser, Closter in Böhmen im Rackonitzer Creis am Flus Strzella / der Schneller gelegen, von König Ladislao II. Anno 1146. fundiret.;* numer ołówkiem u góry po prawej: 17.

III.5.1.C. Widok kościoła i klasztoru Cystersów w Oseku od północnego wschodu Akwaforta, 112 × 155 (98 × 144) mm. Inskrypcja u góry: *Closter Osseg, heil: Ordens von Cisterz in Böhmen leitmeritzer Creises an den Meis. / nischen gräntzen von König Primislao Ottocaro, welcher Anno 1278. gestorben fundiret.;* numer ołówkiem u góry po prawej: 16.

III.5.1.D. Widok kościoła i klasztoru Cystersów w Zbraslawiu z lotu ptaka od północnego wschodu Akwaforta, 110 × 147 (92 × 138) mm. Inskrypcja u góry: *Königs Saal, latine Aula Regia b: Zbraslaw am Flus Beraun 1 × meil ober Prag Anno / 1278. von Wenceslao I. Primislai Ottocari, König in Böhmen Fundiret Ord=Cisterciens=;* numer ołówkiem u góry po prawej: 14.

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 387193
Bretschneider 1921, s. 24, nr XIX; Marsch 1991,

s. 86; Marsch 2004, s. 61-62; Len 2004, s. 87; Kozák – Marsch 2004, s. 202.

Po wytrawieniu i wydaniu własnym sumptem w 1752 r. albumu śląskich świątyń protestanckich *Bethäuser*, który wśród obecnych badaczy zrodził wrażenie o ewolucji światopoglądowej, bądź o eku-
menizmie Wernera, a który poza słowno-obrazo-
wym pragmatyzmem był pretekstem do zdjęcia wi-
doków miast, wsi i obiektów Śląska do *Topographia Silesiae*, „śląski Robinson“ „opamiętał się“, wydając dzieło jednoznacznie katolickie. Skromna *Plantaria S. Bernardi*, ilustrująca plon zakonu Św. Bernarda na Śląsku, Czechach i Morawach, przypomina ko-
rzenie Wernera, potomka poddanych klasztoru Cystersów w Kamieńcu Żąbkowickim, genezę jego imion – od Friedricha Steinera, kamienieckiego opata, i św. Bernarda, patrona zakonu, gloryfikuje dwie Ojczyzny – Śląsk i Czechy. Jest także hołdem złożonym dozgonnemu przyjacielowi z ławy szkol-
nej Johannowi Stusche – opatowi klasztorów w Kamieńcu i Lubiążu, oraz świadectwem kultu maryjnego Śląska i Czech, w końcu dowodzi szcze-
gólnej estymy Wernera dla cystersów. Tym razem „śląski Robinson“, mający kontakt z profesjonalny-
mi sztycharzami, postanowił po raz drugi sam zmie-
rzyć się z płytą miedziorytniczą.

Niespokojny temperament i pośpiech Wernera spra-
wił, że niektóre wizerunki założeń czeskich zdumie-
wają ikonografią, ukazując nowe ujęcia obiektów, znanych z „kaligraficznych“ rysunków do *Topogra-
phia Bohemiae et Moraviae* z 1752 r., zachowanych je-
dyńie w fotografiach. O ile widok klasztoru w Zbra-
slawiu oddaje wygląd kompleksu po barokizacji w 1732 r., a szkicowy, ekspresyjny widok Sedlca od-
zwierciedla jego widoczną do dziś dyspozycję, o tyle odwzorowania klasztorów w Plasach i Oseku jawią się jak obrazy zagadki – *Vexierbildy*. Oto w widoku Plas konwent, który w rzeczywistości przylega pro-
stopadle narożnikiem północno-zachodnim do świą-
tyni, jest w tym narożniku przerwany i rozwinięty, stykając się skrzydłem północnym od południa z chórem, a skrzydłem zachodnim z fasadą kościoła. Zapewne wynikało to z chęci pokazania pierwotnej dyspozycji klasztoru, przylegającego od południa do kościoła, co jest sprzeczne z ideą autonomii klasz-
toru. Widok Oseka, z klasztorem za murem obron-
nym, zniekształca wschodnią partię kościoła, pomija niższy łącznik nowego konwentu, a od północy eks-
ponuje skrzydła gospodarcze, z których wschodnie, w rzeczywistości oddalone przed prezbiterium, tu wtapia się w jego północny mur, tworząc wrażenie podporządkowania kościoła klasztorowi, gdy w isto-
cie jest on odsłonięty z co najmniej trzech stron. /RL

III.5.2.A-D.

Widoki Pragi

Z dzieła *Abriß und Vorstellung Der Merckwürdigsten PROSPECTE, so wohl der berühmtest und prächtigsten Plätze, als auch Kirchen und publiquen Gebäude der*

Königlich. Böhmischen Haupt=Stadt Prag nach der Natur und auf des fleißigste gezeichnet von Friedrich Bernhard Werner, Siles. p.t. Prosp. Object. und verlegt von Martin Engelbrecht Kupferstecher und Kunst=Verleger in Augsburg
Album 37 widoków Pragi, w tym 35 śródmiejskich, w dwóch częściach (komplet 53 w trzech częściach – brak: Pars III: zamki i pałace okolic Pragi); bez k. tyt., Pars I: 21 wedut; Pars II: 16 wedut, sztychowanych przez J.G. Ringlego, J.G. Pinza, C. Remsharta, A. Glasera, E. Schaffhaußera, M.J. Steidlina i A. Hofera wg Friedricha Bernharda Wernera i wydanych przez Johanna Martina Engelbrechta, ok. 1740.

III.5.2.A. Widok panoramiczno-perspektywiczny Pragi z Petřína od południa

Johann Georg Pinz wg Friedricha Bernharda Wernera, ok. 1740

Akwaforta, 212 × 312 (170 × 306) mm. Inskrypcja tytułowa u góry na środku: *PRAGA Prag*; sygnatury u dołu od lewej: *Fridr. Bernh. Werner delin.; Cum Priv. Sac. Maj.; Ioh. Georg Pinz sculpsit; Martin Engelbrecht excud. a. V.*; legenda poniżej przedstawienia (50 pozycji).

III.5.2.B. Widok kościoła i klasztoru

Premonstratensów na Strahovie od północnego wschodu

Elias Schaffhauser wg Friedricha Bernharda Wernera, ok. 1740

Akwaforta, 203 × 312 (176 × 299) mm. Sygnatury u dołu od lewej do prawej: *F.B. Werner del.*; *C.P.S. Maj.*; *Elias Schaffhauser fecit.*; *Mart. Engelbrecht exc. A.V.*; inskrypcja u góry po lewej: *Pars. I.*; numer po prawej: 20.; inskrypcja u dołu po lewej: *Prospectus celeberrimi Coenobii Canon: Regul: Ord: Norbertinorum / S. Praemonstratensum Pragae in Monte Sion vulgo Strahoff dicto, in / quoru Templo Sepulchru S. Norberti Fund: hujus S. Ord: visendum.*; po prawej: *Prospect der vortreffl: Closter der Regulirten Chor=Herrn Norbertiner ad. Praemon= / staratenser vorders zu Prag auf dem Berg Sion insgemein Strahof genent in derer / Kirch daß Grab bemesten Heil: ordens Stiffter S. Norbert zusehen ist.*

III.5.2.C. Widok kościoła Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą i kościoła Jezuitów pw. Salwatora przy moście Karola od południowego zachodu

Johann Georg Ringle wg Friedricha Bernharda Wernera, ok. 1740

Akwaforta, 205 × 304 (181 × 294) mm. Sygnatury u dołu od lewej do prawej: *F.B. Werner del.*; *C.P.S. Maj.*; *I.G. Ringle fecit.*; *Mart. Engelbrecht excud. A.V.*; inskrypcja u góry po lewej: *Pars. II.*; numer u góry po prawej: 8.; inskrypcja u dołu po lewej: *Prospectus Templorum, primo Cruciferorum cum Stella rubra et / PP. Jesuitarum ad S. Clementem proxime apud Pontem*; po prawej: *Prospect deren Kirchen Erstl. der Creuß=Herrn mit dem Rothen-Stern. / und der P. P. Iesuitten Zu S Clemens nächst der Brucken in der Alt=Stadt Prag.*

III.5.2.D. Widok pałacu Nostitzów na Malej Stranie w Pradze od zachodu

Johann Georg Ringle wg Friedricha Bernharda



III.5.2.A.



III.5.2.C.

Wernera, ok. 1740

Akwaforta, 214 × 314 (189 × 306) mm. Sygnatury u dołu od lewej do prawej: *F.B. Werner de.*; *C.P.S. Maj.*; *I.G. Ringle fecit.*; *Martin Engelbrecht exc.*; inskrypcja u góry po lewej: *Pars I.*; numer u góry po prawej: 16.; inskrypcja u dołu po lewej: *Prospectus Palatii Comitum de Nostitz Pragae in urbe parvum / cum adja centz regione.*; po prawej: *Prospect des Hoch Gräffl: Nostizischen Hauß zu Prag auf der Kleinen Seiten, sampt selbigen revier.*

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 370889
Bretschneider 1921, s. 22, nr XIV; Poche – Preiss 1977, s. 36-37, 94; Hlavsa 1984, s. 23, il. 24; Vlček – Sommer – Foltyn 1998, s. 520, il.; Kozák – Marsch 2004, s. 200.

Wzorem albumu widoków Wrocławia Werner poświęcił obszerniejszy stolicy swojej drugiej Ojczyzny – Pradze, metropolii Królestwa Czeskiego. Introdukcyjna weduta Pragi z Petřína eksplikuje postęp w kierunku rozwiązań aksonometrycznych. Choć w strukturze powstałej z substancji średnio-wiecznej i nowożytniej góruje katedra Św. Wita, to jednak Praga Wernera to Praga barokowa. Wedutę ogranicza od zachodu zbarokizowane opactwo Premonstratensów na Strahovie, od wschodu gotycki kościół Św. Apolinarego. Nowy styl wyraża pałac Tscherninów i powiększone, skierowane do



III.5.2.B.



III.5.2.D.



III.5.3.A.



III.5.3.B.

widza, fasady kościołów Św. Kajetana, Dominikanów i Św. Mikołaja na Malej Stranie. Werner antycypuje symbol czeskiego baroku – kościół Św. Mikołaja na Malej Stranie, jeszcze bez kopuły i dzwonnicy. Panowanie baroku znaczy dominująca w całej weducie kopuła kościoła Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą, równoważąca gotyk na prawym brzegu Węłtawy z barokiem na jej lewym brzegu. Widok z Petřina to także kolejny przejaw religijności Wernera. Oto poza zamkiem królewskim, pałacem Tscherninów, bramami mostowymi i wieżą ciśnień, pozostałe oznaczone obiekty to świątynie i klasztory.

O ile widok miasta, jak logo, charakteryzuje rozpoznawalną topografię, której znamionami są zróżnicowane wysokością i kształtem wieże oraz kopuły, przy schematyczności brył i sylwet korpusów, o tyle widoki śródmiejskie (rewiry), wprowadzają spektatora do wnętrza perły europejskiego baroku. Poprzedzona ogrodami monumentalna kanonia Premonstratensów na Strahovie eksponuje rozległe skrzydło wschodnie z galerią widokową, analogiczną do północnego skrzydła widokowego klasztoru Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą we Wrocławiu, także projektu Jeana Baptiste'a Matheya. Praski kompleks Krzyżowców o genezie militarnej, powtarzany przez Wernera w rysunkach i w albumie, wraz z placem Krzyżowców eksplikuje praską hierarchię władzy. Poza głównym kościołem zakonu, wzorcowym dla świątyń czeskich i śląskich, ukazują symbole czeskiego baroku – Klementinum i kościół Salwatora. Pałac Nostitzów, inspirujący rozwiązania elewacji kolegiów jezuitów w Nysie i Żaganiu, jest świadectwem czesko-śląskich związków nie tylko artystycznych. /RL

III.5.3.A-B.

Rysunkowe wzorce do „Societas Jesu Apostolorum Imitatrix” Matthaeusa Tannera

Matthaeus Tanner (1630-1692) był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli czeskiej prowincji Towarzystwa Jezusowego w XVII w. Osiągnął wysoką pozycję w zakonie i na uniwersytecie, przede wszystkim był jednak autorem szeregu dzieł historycznych, filozoficznych i teologicznych. W 1675 r. opublikował pierwszą ze swych monumentalnych prac poświęconych historii Towarzystwa Jezusowego – *Societas Jesu usque ad sanguinis et vitae profusionem militans...* (wydanie niemieckie w Pradze w 1683 r.). Opisuje w niej męczenników jezuitów z czterech znanych wówczas kontynentów. W 1694 r. wyszło *Societas Jesu Apostolorum Imitatrix* Tannera (wydanie niemieckie w Pradze w 1701 r.), dedykowane Towarzystwu Jezusowemu w Europie i jego najbardziej zasłużonym członkom. Książka, pomyślana jako pierwsza część niedokończonego ogólnościowego spisu wybitnych jezuitów, zawiera medaliony z życiorysami prawie 200 zakonnych ojców, wyróżniających się cnotami, uczonością,

działalnością misyjną itp. Obie książki mają bogatą i godną uwagi pod względem ikonograficznym część ilustracyjną. *Societas Jesu Apostolorum Imitatrix* zawiera 197 graficznych przedstawień poszczególnych jezuitów. Prawie wszystkie ilustracje zostały wykonane na podstawie rysunków Johanna Georga Heinscha (tylko na trzech rycinach podany jest jako rysownik Carl Prevost) przez sześciu rytowników (J. Kilian, W.P. Kilian, J.Ch. Hafner, G.C. Insbruckner, J. Nypooort, P.I. Franck). Osiedli w Pradze malarz pochodzący z Kłodzka, Johann Georg Heinsch (1647-1712), bardzo często pracował na zamówienie jezuitów. Towarzystwu Jezusowemu odpowiadało jego zamiłowanie do narracyjnych scen oraz duże inwencyjne zdolności. Cechy te dokumentuje także przechowywany w Narodni galerii w Pradze zespół 87 rysunków Heinscha do *Societas Jesu Apostolorum Imitatrix*.

III.5.3.A. Ojciec Andreas Nigrinus, S.J.

Johann Georg Heinsch, przed 1694

Rysunek pędzlem i piórkiem w czarnej i szarej tonacji, na zbrązowiałym papierze, 56 × 107 mm, obramowanie 155 × 106 mm. Sygnatura z lewej u dołu: J.G. Heinsch del.

Praga, Narodni galerii, nr inw. K 40 305

Šroněk 1991, s. 154-164, nr kat. 141-228.

Ojciec Andreas Nigrinus urodził się w 1601 r. w Głogówku na Śląsku, a zmarł w 1665 r. w Opawie. Działał jako misjonarz wykonując pełną poświęcenia pracę na rzecz chorych, więźniów i ubogich, udzielał pomocy nawet będącym w niewoli Szwedom. Tę i inne informacje podaje załączony do rysunku łaciński tekst, a przede wszystkim wyliczone przez Tannera na kilkunastu stronach fakty świadczące o miłosierdziu ojca Nigrinusa. Rysunek Heinscha, ukazujący jezuitę w lazarecie podczas udzielania ostatniego namaszczenia, bez zmian przetransponował na grafikę augsburski miedziorytnik Johann Christoph Hafner.

III.5.3.B. Ojciec Adamus Krawarsky, S.J.

Johann Georg Heinsch, przed 1694

Rysunek pędzlem i piórkiem w czarnej i szarej tonacji, na zbrązowiałym papierze, 160 × 108 mm, obramowanie 158 × 107 mm. Sygnatura pod balustradą: J.G. Heinsch del.

Praga, Narodni galerii, nr inw. K 40 319

Rejzek 1908, s. 31, 48, 67, 240; Šroněk 1991, s. 154-164, k. nr 141-228; Čornejová 1995, s. 219; *Sláva barokní Čechie* 2001, s. 311, nr kat. II/2.44 D (autorka noty Alena Volrábová).

Ojciec Adam Krawarsky (1585-1660), pochodzący z Baworowa koło Raciborza na Górnym Śląsku, był jednym z najbardziej skutecznych misjonarzy jezuitów działających w Czechach; miał nawrócić na katolicyzm 36 000 protestantów. O jego misyjnej gorliwości pisze z szacunkiem Bohuslav Balbín, który włączył ojca Krawarsky'ego do *Bohemia Sancta*. W burzliwym okresie wojny trzydziestoletniej ojciec

Krawarsky często znajdował się w niebezpiecznych sytuacjach, w których odznaczał się walecznością i niewzruszoną wiarą. Zgodnie z jego skomplikowanymi losami Heinsch przedstawił misjonarza klęczącego na ziemi, jak z gołymi rękami występuje przeciwko protestanckiemu żołnierzowi na koniu. Do tej dramatycznej sceny miało dojść na praskim Kamienym moście (most Karola). Także i ten rysunek do *Societas Jesu Apostolorum Imitatrix* Tannera rytował w Augsburgu Johann Christoph Hafner. /PZ

III.5.4.

Apoteoza klasztoru Cystersów w Henrykowie i jego rozkwitu za opata Heinricha Kahlerta

Tezy uniwersyteckie Arnolda Peschela na uniwersytecie w Ołomuńcu

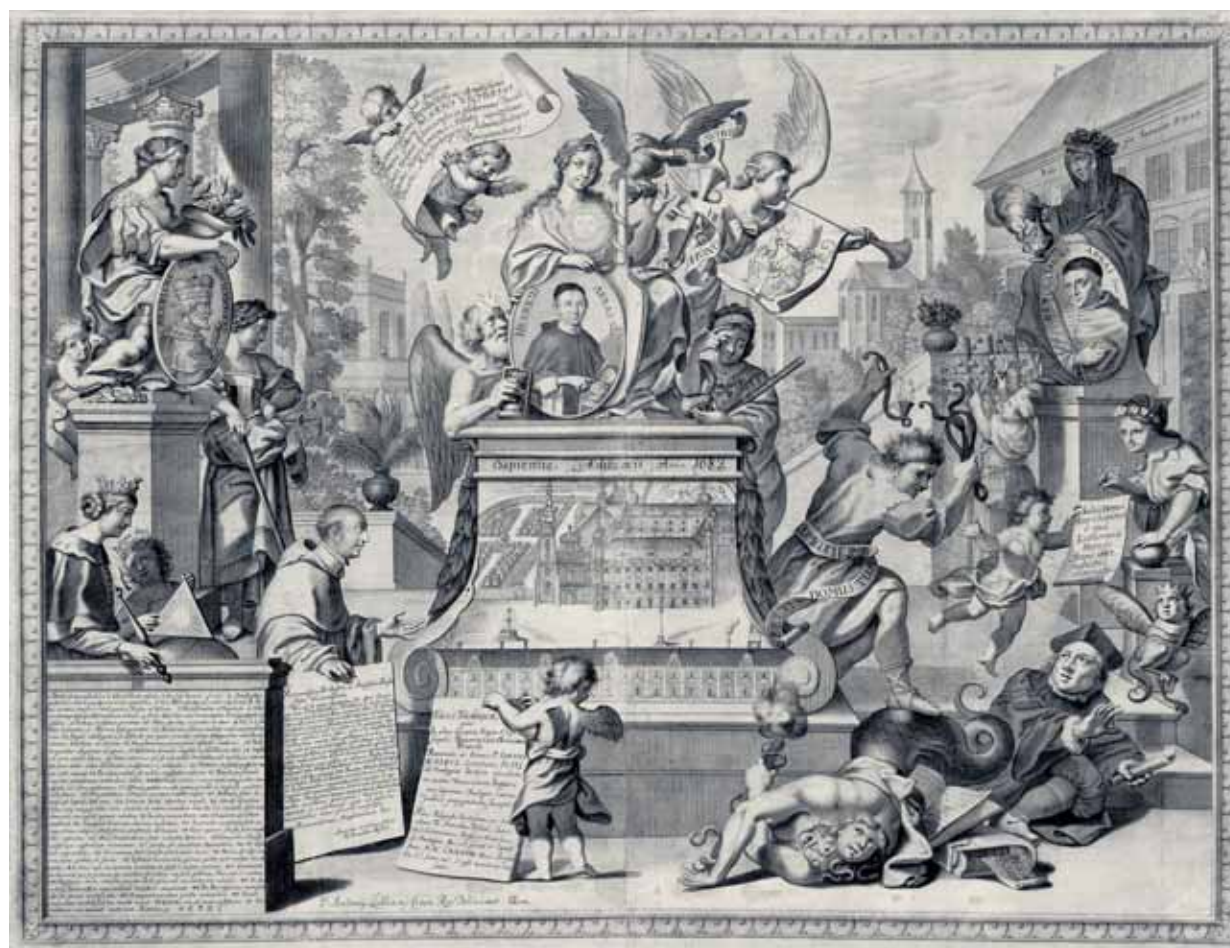
Anonimowy rytownik wg Antona Martina Lublinsky'ego, Augsburg, 1688

Miedzioryt, 650 × 850 mm. Sygnatura u dołu po lewej: *P. Antoni(us) Lublinsky Canon: Reg: Delineavit Olom.*

Opawa, Zemský archiv, pobočka Olomouc, nr inw. 2133/221

Togner 1996, s. 36, nr kat. 4; Zelenková 2002, s. 158-160; por. Gröger 1980, s. 34-35.

W 1688 r. cysters z Henrykowa Arnold Peschel obronił na ołomunieckim uniwersytecie jezuickim doktorat z teologii. Z tej okazji ołomuniecki malarz i *inventor* Anton Martin Lublinsky zaprojektował tezy uniwersyteckie przedstawiające w alegoryczny sposób historię i ówczesny rozkwit klasztoru w Henrykowie. Tezy dedykowane są pięćdziesiątemu henrykowskiemu opatowi Heinrichowi Viktorinowi Kahlertowi (1681-1702), który – nazywany drugim założycielem klasztoru – polecił wbudować nowy konwent oraz rozpoczął przebudowę kościoła. Opat Kahlert na tezach Peschela przedstawiony jest jako wcielenie i połączenie dwóch Henryków znacząco powiązanych z historią Henrykowa: założyciela klasztoru (ustanowionego w 1227 r.), śląskiego księcia Henryka Brodatego i pierwszego opata Henryka. Obaj poprzednicy i „prefiguracje” Heinricha Kahlerta zostali przedstawieni na tezach. Portret Henryka Brodatego podtrzymuje z prawej strony kompozycji figura Obfitości, której towarzyszy postać Sprawiedliwości. Na przeciwległej stronie wizerunek pierwszego opata Henryka trzyma personifikacja Wiary. Opatowi Kahlertowi przysługuje miejsce pośrodku sceny. Jego portret na potężnym postumencie wspiera personifikacja Mądrych Rządów, u której boku znajduje się Chronos. Postać Famy głosi sławę opata i henrykowskiego klasztoru, natomiast postać Medytacji wskazuje na przemijalność świeckiej sławy. Z przodu postumentu, pod opatem Kahlertem, przedstawiony jest prospekt zbudowanego przez niego klasztoru. Postać czujnej Gorliwości wygania ze sceny personifikację Herezji i przestraszonego pokonanego Marcina Lutra.



III.5.4.

Takiemu oczyszczaniu swojego klasztoru (*Salus Domui Henrichoviensi a qua Lutherana Haeresis Anno 1687 radicitus eliminata*) przygląda się z zadowoleniem defendent Peschel i upostaciowana Teologia, kobieta z królewskimi insygniami stojąca przy pulpicie z wypisanymi poszczególnymi tezami. Tło kompozycji tworzy budynek nowego konwentu, ogród klasztorny i stary gotycki kościół. /PZ

III.5.5.

Apoteoza wrocławskiego biskupa Franciszka Ludwika von Pfalz-Neuburg

Tezy uniwersyteckie Kaspara Ignaza Szibovsky'ego i Christopha Ignaza Herdena na uniwersytecie w Ołomuńcu

Leonhard Heckenauer wg Antona Martina Lublinsky'ego, 1685

Miedzioryt, 471 × 658 mm. Sygnatura u dołu po lewej: *Leonhard Heckenauer sculpsit.*; u dołu z prawej: *Delin. Adm. Rd(us) Dom. Anton. Lublinsky C. Reg. L. Olom.*

Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, sygn. PK 3003/1161
Niepublikowana.



III.5.5.

Kiedy w 1685 r. dwaj studenci ze śląskiej Nysy, Kaspar Ignaz Szibovsky i Christoph Ignaz Herden bronili na uniwersytecie ołomunieckim pod kierunkiem profesora o. Jacoba Mibesa tytułów magistra filozofii, postanowili sporządzić wspólną zapowiedź swej dysputy i dedykowali ją wrocławskiemu biskupowi Franciszkowi Ludwikowi von Pfalz-Neuburg. Projekt grafiki powierzyli znanemu także poza granicami Moraw projektantowi tez, ołomunieckiemu malarzowi Antonowi Martinowi Lublinsky’emu. Wszechstronnie wykształcony Lublinsky był zapewne (współ)twórcą interesującego programu ikonograficznego tez. Główny wątek jej kompozycji oparty jest na legendarnej opowieści o greckim malarzu Zeuksisie, który namalował obraz Heleny w taki sposób, że połączył w jedno najpiękniejsze części ciał kilku dziewcząt. Jak głosi tekst dedykacji tez w podobny sposób „zlewają się” w jedno wszelkie cnoty w osobie biskupa Franciszka Ludwika. Dlatego portret biskupa stojący na ołtarzu pośrodku kompozycji jest obramowany napisem *Virtus omnis in unum* (wszystkie cnoty w jednym). Te „wszystkie” cnoty – Siła, Umiarkowanie, Wiara, Miłość, Sprawiedliwość, Przezorność, Szczodrość i wieloznaczna postać cnotliwej Minerwy zgromadziły się wokół ołtarza, aby uczcić wizerunek Franciszka Ludwika. Oblicze biskupa odbija się w arcybutach, na kolumnie Siły, w misie Umiarkowania, na tarczy Minerwy i w lustrze

Przezorności. Można przypuszczać, że cnoty reprezentują również sztuki piękne wspierane przez biskupa – architekturę, rzeźbiarstwo, rzemiosło artystyczne i malarstwo – a także wykształcenie. Drugim mottem tez jest porównanie biskupa do dwugłowego orła cesarskiego (jako kurfirst trewirski Franciszek Ludwik należał do grona cesarskich elektorów, ponadto był szwagrem cesarza Leopolda I). Palatyn Neuburski ukazany jest także z dwoma głowami: jako biskup wrocławski ze świętą głową jaśniejącą duchowymi cnotami, a jako zwierzchni starosta śląski z głową ozdobioną cnotami władcy. Tym dwóm potencjom Franciszka Ludwika, mocy świeckiej i duchowej, błogosławią z niebios jego święci patroni: święty król Ludwik i św. Franciszek Ksawery. Interesujące jest obramowanie tez utworzone przez dwa szerokie pasy z wypisanymi poszczególnymi tezami i ozdobione sześcioma emblematami. Tezy z apoteozą Franciszka Ludwika, precyzyjnie rytowane przez augsburskiego miedziorytnika L. Heckenauera, należą do najpiękniejszych grafik sporządzonych według projektów Lublinsky’ego. /PZ

III.5.6.

Cesarz Leopold I jako Eneasza

Tezy uniwersyteckie Leopolda Sigismunda von Franckenberg na uniwersytecie we Wrocławiu Elias Hainzelmann wg Antona Martina Lublinsky’ego, 1681

Miedzioryt, 767 × 967 mm (odbitka z dwóch płyt, sklejona). Sygnatura u dołu po prawej: *Delineabat Anthon Lublinsky Can. Reg. Later. S. A. Olomucii*; poniżej: *Elias Hainzelmann sculpebat Aug. Vind. Praga, Národní knihovna, sygn. Th. 253* Hollstein, *German*, XXIII, s. 14, nr kat. 5; Hollstein, *German*, XXIIA, s. 105, nr kat. 99; Błażyček 1967-1970, IV, fol. 2; Fechtnerová 1984, II, s. 338-340, Th. 253; Zelenková 2004, s. 780-784, il. 5.

W 1681 r. Leopold Sigismund, udzielny pan z Franckenbergu, obronił na wrocławskim jezuitskim „Atheneum“ (*...in Caesareo, Regio(ue) Societatis JESU Athenaeo Vratislaviensi*) tytuł magistra filozofii pod kierunkiem o. Karla Illinga. Tezy, które z tej okazji polecił przygotować augsburskiemu miedziorytnikowi Eliasowi Hainzelmannowi według projektu ołomunieckiego malarza Antona Martina Lublinsky’ego, są zapewne pierwszym znanym nam przykładem tego rodzaju inicjatywy zrealizowanej w kręgu wrocławskiej wyższej szkoły. Wprawdzie nadawała ona tytuły magistra filozofii już od lat 60. XVII w., ale oficjalnego potwierdzenia statusu uczelni jako uniwersytetu jezuiti doczekali się po wieloletnich staraniach dopiero w 1702 r. za sprawą cesarza Leopolda I. Dedykacja Leopoldowi I i wyraźnie panegiryczna treść tez z pewnością były częścią tych starań i próbą „uwidocznienia” wrocławskiej akademi. Ambitnie zakrojony pro-

gram też Franckenberga, którego interpretację podano w innym miejscu (Zelenková 2004), oparty jest na tekście eposu Wergiliusza *Eneida*. Leopold I porównany jest do trojańskiego bohatera Eneasza, a arcyksiążę Józef do syna Eneasza Askaniusza. Ikonografia też wskazuje przede wszystkim na liczne niebezpieczeństwa i przeciwności losu, które musiał pokonać Eneasza (pożar Troi, boje z królem Turnusem, atak Cyklopów, Harpii itp.), a które są parabolą trudnych lat panowania Leopolda I, zwłaszcza wojen z Turcją i Francją. Ucieleśnieniem nadziei na pokojowe jutro, zasłużone przede wszystkim poprzez cnoty Leopolda, jest arcyksiążę Józef, stojący obok ojca z kotwicą i gałązką oliwną pokoju. Cesarzowi Leopoldowi, obserwowanemu z niebios przez zgromadzenie bogów, przysły się pokłonić jego dziedziczne kraje. Prowadzi je Silesia, prosząca o opiekę nad domem Habsburskim. /PZ

III.5.7.A-E.

Historia Beatissimae Virginis Glacensis...

Johannes Miller (autor), Andreas Franz Pega (wydawca i drukarz), Glatz, 1690

Ilustracje autorstwa Johanna Tscherninga

III.5.7.A. Figura Marii z Dzieciątkiem w sukience Miedzioryt, 158 × 99 mm, frontispis.

III.5.7.B. Figura Marii z Dzieciątkiem

Miedzioryt, 156 × 100 mm. Sygnatura u dołu po prawej: *J. Tscherning sculp.*; inskrypcja u dołu na środku: *U. L. F. Gnadenbild zu Glatz.*, po s. 48.

III.5.7.C. Wizja młodego Arnošta z Pardubic Miedzioryt, 157 × 98 mm. Inskrypcja u góry na środku: *U. L. F. wendet ihr gesieht ab von Ernesto*; nad grupą chłopców: *Salve*; przy postaci Arnošta: *Enestus*, po s. 56.

III.5.7.D. Nagrobek arcybiskupa Arnošta z Pardubic w 1364 r.

Miedzioryt, 168 × 76 mm. Inskrypcja u dołu na środku: *Grabstein Ernesti wie er A: 1364 war.*, po s. 122.

III.5.7.E. Nagrobek arcybiskupa Arnošta z Pardubic w 1690 r.

Miedzioryt, 170 × 79 mm. Inskrypcja u dołu na środku: *Grabstein Ernesti wie er A: 1690 war.*, po s. 122.

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, sygn. 442652

Więcek 1972A, s. 268; *Lidová zbožnost* 1997, nr kat. 12; Hrubý – Royt 1997, s. 38, 98; Kapustka – Kozielec 2005, s. 231.

Opublikowane w 1690 r. w kłodzkiej oficynie wydawniczej Andreasa Pegi dzieło jezuita Johannes Miller, ówczesnego proboszcza parafii pw. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, zostało w całości poświęcone średniowiecznej rzeźbie Marii z Dzieciątkiem, która była czczona w miejscowym kościele parafialnym jako cudowna figura kultowa. W trzy-



III.5.6.

dziestu sześciu rozdziałach Miller szczegółowo przedstawił wygląd cudownej figurki w ołtarzu głównym świątyni, jej pochodzenie oraz późniejsze losy w czasach średniowiecza, reformacji oraz po przybyciu jezuitów do Kłodzka (1623), a także opisał liczne cuda sprawione za jej pośrednictwem. Szczególną uwagę Miller poświęcił związkowi cudownej figurki Marii z Dzieciątkiem z osobą pochowanego w kłodzkim kościele pierwszego praskiego arcybiskupa Arnošta z Pardubic, drobniaczko opisując młodzieńczą wizję Arnošta oraz jej późniejsze skutki: maryjną pobożność Arnošta, jego dewocyjne fundacje oraz wystawienie nagrobka w kłodzkiej farze dokładnie w miejscu doznanej wizji. Co ważne, głęboko duchowa relacja Arnošta z figurą kłodzkiej Madonny została przez Millera przedstawiona jako swoisty wzorzec maryjnej pobożności dla potomnych „nach des sel. Ernesti Exempel“ i ideowy fundament prowadzonej przez kłodzkich jezuitów akcji rekatalizacyjnej. Tekst dzieła Millera został opatrzone pięcioma graficznymi ilustracjami, które wykonał brzeski miedziorytnik Johann Tscherning. Przedstawienia te, częściowo wzorowane na graficznych ilustracjach zamieszczonych w dziele Bohuslava Balbína *Vita Venerabilis Arnesti...* (Pragae 1664), ukazywały cudowną figurę Marii z Dzieciątkiem, wyizolowaną z ówczesnej barokowej oprawy ołtarzowej,



III.5.7.A.



III.5.7.B.



III.5.7.C.



III.5.7.D.



III.5.7.E.

kluczową scenę młodzieńczej wizji Arnošta oraz jego gotycki nagrobek w pierwotnym stanie po fundacji w 1364 r. oraz już po późniejszym samodzielnym rozpadzie. Podobnie jak sam tekst Millera, tak też i ilustracje Tscherninga akcentowały duchowy związek Arnošta z cudowną figurą kłodzkiej Madonny, związek, który nie ustał po śmierci arcybiskupa, a jego wizualnym wyrazem była optyczna więź Arnoštowego nagrobka ze stojącą w ołtarzu głównym maryjną figurką. Miedzioryty Tscherninga z przedstawieniami kłodzkiej Madonny oraz młodzieńczej wizji Arnošta były w późniejszym czasie wykorzystywane jako wzory dla graficznych i malarskich wizerunków (zob. nr kat. III.5.8.A.), natomiast tekst książki Millera stał się ideową podstawą dla rozpoczętej w 1693 r. barokowej aranżacji wnętrza kłodzkiego kościoła parafialnego, której celem była próba wielkiej wizualizacji młodzieńczego objawienia maryjnego Arnošta. /AK

III.5.8.A-B.

Wizja młodego Arnošta z Pardubic w kłodzkim kościele, Arcybiskup Arnošt z Pardubic adorujący Madonnę Kłodzką

Karl Dankwart, ok. 1693

Oba obrazy: olej, płótno, 268 × 203 cm
Kłodzko, parafia rzymskokatolicka pw. Wniebowzięcia NMP (dawny klasztor Jezuitów).
Obrazy pochodzą z kościoła parafialnego pw. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku.
Monse 1925, s. 38; *Lidová zbožnost* 1997, nr kat. 3; Kapustka – Kozieł 2005, s. 235-236; Kozieł 2006.

Stanowiące jeden zespół oba malowidła zostały namalowane ok. 1693 r. przez osiadłego na Śląsku malarza szwedzkiego pochodzenia Karla Dankwarta. Pierwszy obraz ukazuje scenę maryjnej wizji, jakiej podczas śpiewania maryjnego hymnu *Salve Regina* w kłodzkim kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia NMP doznał w młodości późniejszy arcybiskup praski, Arnošt z Pardubic. Drugie dzieło przedstawia oryginalną scenę wizyjnej adoracji figury Madonny Kłodzkiej przez Arnošta z Pardubic jako arcybiskupa. Oba malarskie dzieła, w twórczy sposób kompilujące wzorcowe graficzne ilustracje z dzieł Bohuslava Balbína i Johanna Millera (zob. nr kat. III.2.22.A. i C.; III.5.7.C.), są najstarszymi znanymi nam, monumentalnymi przedstawieniami wizyjnych scen związanych z osobą pierwszego praskiego arcybiskupa. Pierwotnie oba obrazy były zawieszone na bocznych ścianach prezbiterium w kłodzkim kościele parafialnym. W tych miejscach obecnie znajdują się późniejsze obrazy warsztatu Christopa Tauscha o tej samej tematyce, wykonane w 1729 r. według obu starszych dankwartowskich płócien (il. III.5.8./1). Pod względem semantycznym dzieła te ściśle łączyły się z wykonanym także przez Dankwarta w 1693 r. malarskim cyklem ilustracji poszczególnych wezwań maryjnego hymnu *Salve Regina*, które zostały rozmieszczone ponad emporami na ścianach bocznych nawy głównej kłodzkiego kościoła (il. III.5.8./2). Razem przedstawienia te były integralną częścią ufundowanego przez kłodzkich jezuitów barokowego wystroju i stanowiły swoiste malarskie dopełnienie stojącego wówczas na środku nawy głównej średniowiecznego nagrobka Arnošta, który zgodnie z życzeniem zmarłego ustawiony został dokładnie w tym samym miejscu, w którym jako młodzieniec doznał maryjnego objawienia. Tak zaaranżowany wystrój kłodzkiej świątyni był w istocie próbą wielkiej wizualizacji młodzieńczego objawienia maryjnego Arnošta, a wizyjne malowidła Dankwarta odgrywały w aranżacji tej szczególną rolę. Umieszczone w bezpośrednim sąsiedztwie ołtarza głównego z figurą Madonny Kłodzkiej dzieła te stanowiły zarówno samodzielne przedstawienia scen będących ilustracją mistycznego związku łączącego Arnošta z kłodzką figurą, jak i także swoisty semantyczny klucz do odczytania całego ikonograficznego programu barokowego wystroju wnętrza kłodzkiej świątyni. /AK

III.5.8./1 *Christoph Tausch (warsztat)*, Arcybiskup Arnošt z Pardubic adorujący Madonnę Kłodzką, 1729, olej, płótno, Kłodzko, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP.

III.5.8./2 *Karl Dankwart*, *Salve Regina* – Spes, 1693, olej, płótno, Kłodzko, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP.



III.5.8.A.



III.5.8.B.

III.5.9.

Autoportret

Michael Lucas Leopold Willmann, 1682

Plótno, olej, 64 × 51 cm. Sygnatura po prawej: *ML Willm... / 1682*.

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 186123 – M. Ob. 1439

Kloss 1934, s. 76, nr kat. A.I.43; *Michael Willmann* 1994, nr kat. 19 (autorka noty Ewa Houszka – tam wcześniejsza literatura); Lossow 1994, s. 15, 27, 66, nr kat. 145, il.; Kozieł 2000A, s. 165, il. 58; *Theatrum sacrum* 2005, nr kat. 33 (autor noty Marek Pierzchała).

Obraz znajdował się w pałacu opackim w Lubiążu co najmniej do 1823 r., tamże u poborcy Kassnera, później u jego zięcia, nauczyciela Deumlicha. Kolejny właściciel dr Keller sprzedał obraz do Wrocławia. W 1857 r. od Andersa kupiło go tu Schlesisches Kunstverein i trafił na stałą ekspozycję w Bildergalerie im Ständehaus (nr 682). Od 1880 r. w zbiorach Schlesisches Museum der bildenden Künste (inw. 247). Od 1946 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie; depozyt w Muzeum Narodowym we Wrocławiu od 1994 r.

Artysta przedstawił siebie w granatowo-czarnym, aksamitnie połyskującym płaszczu i w miękkim brązowym berecie zdawkowo zaznaczonym zamasytym rysunkiem. Szkicowość opracowania drugorzędnych partii obrazu jest równie istotna w sposobie budowania samej twarzy, co znajduje uzasadnienie w preferowanych przez artystę malarzkich koncepcjach. Jego zdaniem mistrzostwo można dostrzec najlepiej właśnie w szybkim szkicu (zob. Kozieł 2000A, m.in. s. 167). Fizjonomię budują pewne uderzenia pędzla bez pochlebstw wobec własnej urody. Wizerunek ukazuje nieco pociągłe oblicze człowieka o chłodnym, zdystansowanym spojrzeniu szaroniebieskich oczu, wydatnym nosie i z niewielkim, podkreślonym wąsikiem. Twarz ujmuje kontur brązowych, opadających na czoło włosów, ciemna linia cienia i szarobiała plama kryjącego szyję kołnierzyka.

Pewność siebie i niejaka nonszalancja z nutą introwersji emanujące z *Autoportretu* znajdują uzasadnienie w tekście przygotowanym przez Willmanna dla Joachima von Sandrarta, autora *Academia nobilissimae artis pictoriae...* (Noribergae 1683). Willmann grzecznie, acz stanowczo przypomina o swoim istnieniu i wskazuje godne uwagi prace skromnego „wiejskiego malarza“ z Lubiąża, który co prawda nie odwiedził Włoch, jednak nie przeszkodziło mu to w rozwinięciu talentu. Andrzej Kozieł widzi dla kompozycji zależność od portretu Stefano della Belli, opublikowanego w pierwszym wydaniu dzieła Sandrarta, które musiał znać malarz (Kozieł 2000A, il. 59). /MP



III.5.8. /1



III.5.8. /2

III.5.10.

Dawid z głową Goliata

Michael Lucas Leopold Willmann

Olej, płótno, 233,5 × 144,5 cm. Sygnatura u dołu po lewej: *M: W. f.*; inskrypcja: *AA·L.*

Konserwowany w 2006 r. (Petr Bareš, Jiří Brodský) Praga, Národní galerie, nr inw. DO 4354.

Najpóźniej od 1765 r. Praga, pałac Nostitzów (galeria – nr inw. 302); od 1945 r. Praga, Národní galerie.

Kloss 1934, s. 48, 175, nr kat. A. I. 261, il. 1;

Neumann 1975, s. 161, przyp. 42; *Artis Pictoriae*

Amatores 1993, s. 264, nr kat. V/2-102 (autor noty

Pavel Preiss); Klessmann 1994, s. 63, przyp. 45;

Kurgan 2003.

Praski obraz *Dawid z głową Goliata* jest jednym z najbardziej tajemniczych przedstawień w bogatej twórczości Michaela Willmanna. Obraz ten pier-



III.5.9.



III.5.10. /1



III.5.10. /2



wotnie miał być mniejszy i dopiero w późniejszym czasie został powiększony do obecnych rozmiarów, na co wyraźnie wskazuje nietypowy układ brytów płótna. Ukazana w tym dziele postać stojącego w kontrapoście Dawida została przez Willmanna zaczerpnięta najprawdopodobniej z nieznanej grafiki reprodukcyjnej obrazu Petera Paula Rubensa z przedstawieniem Merkurego (Madryd, Prado). Natomiast źródłem pomysłu skonstruowania nagiego ciała Dawida ze zdobnym w pióropusz beretem był dla śląskiego artysty, jak zauważył Rüdiger Klessmann, rozpowszechniony poprzez medium grafiki obraz Guida Reniego o tym samym temacie (obecnie Paryż, Musée du Louvre). Frontalny układ młodzieńczej postaci biblijnego króla oraz jego zindywidualizowana twarz skłaniały wielu dotychczasowych badaczy obrazu Willmanna do uznawania go za „portret historyczny”. Klessmann nawet zestawiał praski obraz z dziełem z Musée des Beaux-Arts w Bordeaux (il. III.5.10. /1), na którym Willmann ukazał w popiersiowej konwencji portret nieznanego młodzieńca także jako ubranego w strojny beret Dawida z kamieniem w ręku. Co więcej, w dotychczasowej literaturze zgodnie wskazywano na jednego z członków praskiej linii rodziny Nostitzów jako sportretowaną przez Willmanna osobę, a hipotezę tę dodatkowo zdawał się uwiarygadniać fakt, iż obraz ten należał do kolekcji dzieł sztuki przechowywanej w pałacu Nostitzów na Malej Stranie w Pradze, gdzie został odnotowany już w 1765 r.

Odkrycie podczas ostatniej konserwacji obrazu inicjałów AA·L: (il. III.5.10. /2) każe poddać w wątpliwość powyższe hipotezy. Wynika z niego bowiem, że fundatorem obrazu był jeden z najważniejszych mecenasów Willmanna Arnold Freiberger (1589-1672), opat klasztoru Cystersów w Lubiążu, gdzie malarz się osiedlił w 1660 r. Podobną formę monogramu opata bez jego herbu znajdujemy już na najwcześniejszych dziełach wykonanych przez Willmanna na zamówienie Freibergera (*Koronowanie Marii*, 1656, Muzeum Narodowe, Wrocław, nr inw. VIII-561; *Pejzaż ze św. Janem Chrzcicielem*, 1656, Muzeum Narodowe, Warszawa, nr inw. M. Ob. 1041). Widnieje ona także na niektórych obrazach z lubiąskiego cyklu popiersiowych przedstawień apostołów z 1667 r. (np. *Św. Juda Tadeusz*, kościół parafialny pw. św. Walentego, Lubiąż; *Św. Piotr*, Muzeum Archidiecezjalne, Wrocław). To nowe odkrycie zmusza do korekty dotychczasowe datowanie powstania dzieła, które było umiejscowiane w czasie domniemanego pobytu Willmanna w Pradze w latach 1653-1655. /MV – AK

III.5.10. /1 *Michael Willmann*, Dawid z głową Goliata, olej, płótno, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.
III.5.10. /2 *Fragment – monogram AA·L:*.

III.5.11.

Chrystus niesiony przez anioły

Michael Lucas Leopold Willmann, przed 1660
Olej, płótno, 198,5 × 166 cm
Praga, Národní galerie, nr inw. DO 4360. Co najmniej od 1795 r. Praga, pałac Nostitzów (kaplica); od 1945 r. Praga, Národní galerie.
Kloss 1934, s. 47, nr kat. A. I. 262, il. 6; Neumann 1975, s. 161, 184, przyp. 47; *Artis Pictoriae Amatores* 1993, s. 264-265, nr kat. V/2-103 (autor noty Pavel Preiss); *Michael Willmann* 1994, nr kat. 2 (autor noty Pavel Preiss); Klessmann 1994, s. 68, 70, przyp. 25, 72; *Umění manýrismu a baroka* 2005; nr kat. 20 (autorka noty Sylva Dobalová).

Podana przez Joachima von Sandrarta w łacińskim wydaniu *Teutsche Academie* (1683) informacja, że Willmann podczas swoich dziesięcioletnich podróży po Europie (1650-1660) szczególnie wiele skorzystał, studiując zbiory restytuowanej cesarskiej galerii w Pradze, niezbiecie świadczy, iż młody malarz przed 1660 r. przebywał przez dłuższy czas w stolicy Czeskiego Królestwa. Równolegle ze studiami nad dziełami wielkich mistrzów z hradczańskiej galerii Willmann zapewne już wówczas wykonywał także swoje własne obrazy, a najważniejszymi praskimi mecenasami artysty byli przedstawiciele możnego rodu Nostitzów na czele z kanclerzem Czeskiego Królestwa, Johannem Hartwigiem von Nostitzem. Choć obecnie nie jesteśmy w stanie powiedzieć nic bliższego na temat charakteru tych związków, to jednak ich wymownym świadectwem była obecność obrazów śląskiego artysty w kolekcji dzieł sztuki w pałacu Nostitzów na Malej Stranie w Pradze.

Znakomity obraz *Chrystus niesiony przez anioły* został wykonany przez Michaela Willmanna podczas jego pobytu w Pradze zapewne na zamówienie jednego z członków rodziny Nostitzów. Dzieło to, ukazujące końcową scenę z trzeciego kuszenia Chrystusa (Mt 4, 11), już w 1795 r. zostało odnotowane w kaplicy małostrąńskiego pałacu Nostitzów jako obraz *Przemienienie Chrystusa*. W dotychczasowej literaturze podkreślano zdecydowanie holenderski charakter formalny Willmannowskiego dzieła wskazując na widoczne inspiracje pracami z kręgu Rembrandta, czy też obrazem A. van Nieulanda *Sen Jakuba* z 1650 r. (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). Co ciekawe, niektórzy badacze (m. in. Rüdiger Klessmann) zwracali uwagę także na wpływ twórczości Leonarda Bramera, którego obraz *Wskrzeszenie Łazarza* znajdował się w praskiej galerii Nostitzów. Zamówiony u Willmanna obraz mógł zatem powstać jako rezultat swoistego dialogu artysty z dziełami uznanych mistrzów z pałacowej galerii jego praskich mecenasów. /AK



III.5.11.



III.5.12.



III.5.12. /1



III.5.12. /2

III.5.12.

Arka Noego

Michael Lucas Leopold Willmann, lata 60. XVII w. Olej, płótno, 150 × 193 cm
Sibiu, Muzeul Bruckenthal, nr inw. 1265
Sandrart 1683 (Peltzer 1925, s. 370); Dlabacz, 1815 t. 3, szp. 378; Csaki 1909, s. 380
(M. Willmann?); Kloss 1934, s. 71, s. 157, przyp. 78
(M. Willmann, 1653/1656; tam wcześniejsza literatura); Neumann 1975, s. 161; Kozieł 2000A, s. 176.

W malarskim oeuvre Michaela Willmana powstałym na przełomie lat 60. i 70. XVII w. znajdujemy kilka charakterystycznych dzieł o religijnej czy ewentualnie mitologicznej tematyce, w których ważne miejsce przypada przedstawieniom zwierząt. Malarz bezspornie spożytkował w nich naukę wyniesioną z dzieł artystów rudyfńskich (Roelant Savery), a także współczesnych im flamandzkich specjalistów lub ich niemieckich naśladowców (Karl Borromäus Andreas Ruthart). Do charakterystycznych przykładów tego rodzaju twórczości Willmanna należą dwa obrazy ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu – *Orfeusz grający zwierzętom* (zob. nr kat. III.5.18.) i *Raj* (po 1672, nr inw. VIII-2660). Można do nich zaliczyć także dotąd mało znany obraz *Arka Noego*, wyraźnie wymieniony w życiorysie malarza, który z inicjatywy samego Willmanna i bezspornie z wykorzystaniem jego własnych materiałów, opublikował Joachim von Sandrart (1683) w łacińskim wydaniu swej *Teutsche Academie*. Według przekazu Sandrarta, który przejęli i późniejsi biografowie Willmanna (Peschel 1754; Dlabacz 1815), obraz ten powstał dla czołowego przedstawiciela czeskiej arystokracji, najwyższego kanclerza Królestwa Czeskiego, hr. Johanna Hartwiga von Nostitza (1610-1683), który już u swych współczesnych zyskał sławę jako wykształcony i wymagający miłośnik sztuki. Jego pasja kolekcjonerska położyła, między innymi, trwałe fundament dla godnych uznania zbiorów sztuki czeskiej gałęzi hrabiowskiej rodziny Nostitzów. Częścią rodzinnej galerii obrazów stały się liczne i reprezentujące wyjątkowo wysoki poziom próbki malarskiej twórczości Michaela Willmanna, z którym kanclerz Nostitz utrzymywał intensywne kontakty, najpewniej już w okresie pierwszego pobytu malarza w Pradze w latach 1653-1656. Do znaczących mecenasów sztuki Willmanna i jej zleceniodawców należeli także inni członkowie rodu, a zwłaszcza przedstawiciel jej śląskiej, rokitnickiej gałęzi, bratanek kanclerza, miłośnik sztuki hr. Christoph Wenzel von Nostitz (1648-1712) z Luboradza (Lobris). Ustalenie konkretnych zleceniodawców z rodziny Nostitzów w powiązaniu z poszczególnymi obrazami Willmanna utrudnia fakt, że z biegiem lat często je wymieniano między członkami obu głównych gałęzi rodu Nostitzów (na temat relacji Nostitzów z Willmannem zob. Klessmann 1994, na temat historii kolekcjonerstwa Nostitzów zob. Slaviček 1994).

Arka Noego w posiadaniu falknovskich Nostitzów jest poświadczona źródłowo po raz ostatni w latach 1738 i 1739, kiedy to jako anonimowe dzieło, bez podania autorstwa Willmanna, wymienia ją specyfikacja, którą wydrukowano w związku z aukcją części obrazów z galerii Nostitzów w praskim domu majoratu na Malej Stranie. W rękopiśmiennej projekcie druku (*Specifikace* 1738/1739) obraz wymieniony jest jako „Der Ein Zug Noe mit allen Thüren in die Archen in der Excell. Zimmer“, a jego pendant było wówczas płótno przedstawiające męczeńską śmierć świętych rozszarpywanych przez lwy (*Eine Martyrisirung deren Christen von Löwen*), przy którym nie można wykluczyć także autorstwa Willmanna. W późniejszym czasie obraz trafił do kolekcji barona Samuela von Bruckenthala (1721-1803) w Sibiu w Siedmiogrodzie, gdzie ostatecznie przekonywająco uznano go za pracę Michaela Willmanna, tożsamą z nieznanym obrazem dla Nostitzów.

W dziele tym Willmann przedstawił niezbyt często ukazywaną w malarstwie scenę z przypowieści o Noem i potopie, kiedy to praojciec modli się przed arką, do której wchodzi zwierzęta (Gn 7, 1-16; por. Hanna Hohl, in: LCI I, szp. 178-180; Raimund Daut-Red, in: LCI IV, szp. 611-620). Wydaje się, że na wybór tematu, a przede wszystkim na jego obrazową realizację, wpływ miał graficzny wzorzec, którym najprawdopodobniej była ilustracja Matthäusa Meriana Mł. w Biblii Lutera, wydanej w Strasburgu w 1630 r. (il. III.5.12. /1) Powstanie obrazu dla Nostitzów, które dotąd sytuowano na okres działalności malarza w Pradze w latach 50., należy niewątpliwie przesunąć na początek następnego dziesięciolecia. Podstawą tego datowania jest przede wszystkim porównanie z obrazem *Św. Hieronim* wykonanym przez malarza w 1661 r. (il. III.5.12. /2). /LSI

III.5.12. /1 Matthäus Merian Mł., Arka Noego, miedzioryt, [in:] Lutherbibel, Straßburg 1630.

III.5.12. /2 Michael Willmann, Św. Hieronim, 1661, olej, płótno, zaginął w 1945 r., dawniej Breslau, Schlesisches Museum der bildenden Künste; fot. wg Kloss 1934, il. 19.

III.5.13.

Uwolnienie Andromedy

Michael Lucas Leopold Willmann, po 1682
Olej, płótno, 171 × 108 cm
Praga, Národní galerie, nr inw. O 1412. W 1810 r. Luboradz, pałac Nostitzów; w 1924 r. Praga, zakupiony do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách (obecnej Národní galerie w Pradze).
Büsching 1813, s. 63; Kloss 1934, s. 126, 174, nr kat. A. I. 258, il. 114; Neumann 1975, s. 179 i n.; *Artis Pictoriae Amatores* 1993, s. 264, nr kat. V/2-101 (autor noty Pavel Preiss), il. 12; *Michael Willmann* 1994, nr kat. 28 (autor noty Pavel Preiss).

W dniu 10 III 1682 r. hr. Christoph Wenzel von Nostitz odbył podróż z Legnicy do swego pałacu w Luboradzu w towarzystwie Michaela Willmanna, a już następnego dnia malarz, po otrzymaniu zlecenia na, jak to zanotował hrabia w swoim dzienniku, „eine und andere Arbeit“, wrócił do Lubięża i przystąpił do pracy. Najprawdopodobniej był to początek współpracy Willmanna z Christopphem Wenzelem von Nostitzem, bratankiem Johanna Hartwiga von Nostitza i najwybitniejszym przedstawicielem śląskiej linii tego rodu. W jej wyniku z lubięskiej pracowni Willmanna do nowo wzniesionej kaplicy w pałacu Nostitzów w Luboradzu trafiła seria czterech obrazów pasyjnych, dwa obrazy ołtarzowe z przedstawieniem *Ukrzyżowania Chrystusa* oraz cztery popiersia Ewangelistów. Natomiast w pałacowej galerii malarstwa zawisły obrazy śląskiego mistrza o świeckiej tematyce, wśród których znalazło się także praskie *Uwolnienie Andromedy*.

W 1810 r. dzieło Willmanna podziwiał w luboradzkim pałacu Johann Gustav Gottlieb Büsching pisząc: „Für eins der trefflichsten Stücke halte ich die Andromeda von Willmann, eins der kunstreichsten und mir vor vielen andern das liebste Gemälde dieses Kunstlers. Man glaubt den Pinsel eines Rubens zu sehen...“ To użyte przez Büschinga odwołanie do twórczości wielkiego flamandzkiego artysty trafnie oddaje formalne cechy Willmannowskiego obrazu, który pod względem kompozycyjnym wpisuje się w szeroko rozpowszechniony schemat przedstawiania tego tematu, znany śląskiemu artyście najprawdopodobniej właśnie poprzez dzieło Petera Paula Rubensa o tym samym temacie (Gemäldegalerie, Berlin) z ok. 1638 r. i jego późniejsze powtórzenia i naśladownictwa. Co ciekawe, do tego schematu nawiązywało także inne przedstawienie *Uwolnienia Andromedy* w luboradzkim pałacu, które zostało wykonane wraz z trzema innymi przedstawieniami scen z *Metamorfóz* Owidiusza w technice freskowej w narożnym ryzalicie sali biblioteki pałacu najprawdopodobniej w czasie pierwszej barokowej przebudowy pałacu (1681-1686). Nie wiemy, w jakich okolicznościach obraz Willmanna z luboradzkiego pałacu trafił do Pragi. Możemy jedynie przypuszczać, iż stało się tak za sprawą żywych także i w XIX w. kontaktów pomiędzy przedstawicielami śląskiej i czeskiej linii rodu Nostitzów. /AK

III.5.14.

Mężczyzna w orientalnym stroju

Michael Lucas Leopold Willmann, ok. 1650
Rysunek piórkiem w czarnym i szarym tuszu, szare lawowanie, szary papier, żeberkowany (poziomo, co ok. 26-30 mm), 187 × 126 mm.
Inskrypcja na odwrociu: *Gräfl. Sternberg-Manderscheidische Samlg.*

Hradec Králové, prywatna kolekcja.

Pochodzi z kolekcji hr. Franza Josefa von Sternberg-Manderscheidta; w okresie między-



III.5.13.



III.5.14.



III.5.15.



III.5.14. /1



III.5.15. /1

wojennym w kolekcji architekta Tichého, dyrektora muzeum w Hradcu Králové. *Obrazárna* 1996, s. 47; Preiss 1997, s. 228-229; Koziel 2000A, s. 376.

Ten uchodzący za zaginiony rysunek dopiero w ostatnich latach został udostępniony badaczom. Sposób wykonania dzieła, polegający na umiejętnym łączeniu modulowanej kreski piórkiem w tuszu oraz dynamicznie kładzonego lawowania, wskazuje na autorstwo Michaela Willmanna. Dodatkowym argumentem przemawiającym za tą atrybucją jest pochodzenie rysunku z warsztatowej kolekcji lubiąskiego mistrza, która razem z wnukiem artysty Georgiem Wilhelmem Neunhertzem trafiła do Pragi i na przełomie XVIII i XIX w. stała się przedmiotem szczególnego zainteresowania ze strony miejscowego środowiska miłośników sztuki. Wówczas to sam pierwszy kustosz galerii Privat Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde in Böhmen Josef Carl Burde wykonał faksymilową akwatintę według rysunku Michaela Willmanna oznaczając proveniencję tego dzieła inskrypcją: „Willmann deli:“ (il. III.5.14. /1).

Pavel Preiss na podstawie grafiki Burdego uznał zaginiony rysunek Willmanna za przygotowawczy szkic związany z freskowym przedstawieniem postaci Abrahama na sklepieniu pierwszego przesła w kościele pw. św. Józefa w Krzeszowie i w związku z tym datował to dzieło na lata 1693-1695. Wydaje się jednak, iż rysunek ten powstał w innym czasie i w innym celu. Bezpośrednim wzorcem postaci Abrahama z krzeszowskiego przedstawienia była dla Willmanna akwaforta Rembrandta *Wypędzenie Hagar*. Natomiast kralovohradecki rysunek, podobnie jak i inne edukacyjne szkice Willmanna (zob. nr kat. III.5.16.) zreprodukowane przez Josefa Gregorý'ego, najprawdopodobniej powstał jeszcze w Amsterdamie ok. 1650 r. i był efektem edukacyjnych ćwiczeń młodego artysty. Świadczy o tym zarówno szkicowa forma dzieła, jak i jego ewidentnie naśladowczy charakter, wynikający z faktu, iż zostało ono wykonane na podstawie nieznanego nam dzisiaj, graficznego „prototypu“. /AK

III.5.14. /1 Josef Carl Burde, *Mężczyzna w orientalnym stroju, pocz. XIX w., akwaforta, Praga, Národní galerie.*

III.5.15. Obrzezanie

Michael Lucas Leopold Willmann, 1694-1695
Rysunek piórkiem w czarnym i szarym tuszu, późniejsze poprawki piórkiem w brązowym tuszu oraz bielą, szare lawowanie, ramka w brązowym tuszu, szary papier, 115 × 93 mm
Praga, Národní galerie, nr inw. K 25469.
Pozyskany w 1949 r. z Národní muzeum w Pradze.
Preiss 1997, s. 216-229; Preiss 1998, s. 227, il. 6;
Koziel 2000A, kat.: *M. Willmann*, nr A. II. 41.

W latach 1690-1696 na terenie opactwa Cystersów w Krzeszowie został wzniesiony nowy barokowy kościół pw. św. Józefa z przeznaczeniem na potrzeby miejscowej konfraterni józefińskiej. Inicjatorem powstania brackiego kościoła był krzeszowski opat Bernhard Rosa. On też był fundatorem i zapewne także autorem ikonograficznego programu monumentalnej dekoracji freskowej, którą w latach 1693-1695 we wnętrzu nowo wzniesionej świątyni wykonał Michael Willmann razem ze swoim pasierbem, Johannem Christphem Lišką i synem Michaeliem Willmannem Mł. Liczący aż pięćdziesiąt pięć przedstawień zespół fresków tworzyły dwa cykle malowideł. Na polach sklepienia nawy umieszczone zostały sceny ilustrujące Genealogię św. Józefa, natomiast w ołtarzach oraz na sklepieniach bocznych kaplic znalazły się przedstawienia poszczególnych Tajemnic św. Józefa.

Rysunek *Obrzezanie* jest jedynym zachowanym dziełem z serii czternastu rysunkowych projektów do graficznego cyklu *Siedmiu Radości i Siedmiu Boleści św. Józefa*, które Michael Willmann wykonał ściśle wzorując się na wybranych przedstawieniach freskowych z cyklu Tajemnic św. Józefa. W przypadku rysunkowego przedstawienia sceny Obrzezania Willmann jedynie zacieśnił kompozycję i nieco pomniejszył wzorcową scenę z fresku w drugiej kaplicy od prezbiterium po wschodniej stronie krzeszowskiej świątyni (il. III.5.15. /1). Choć Pavel Preiss przypuszczał, iż wykonane przez Willmanna rysunki były niezrealizowanymi projektami ilustracji do modlitewnika *Grüssauisches Josephbuch*, wydanego w Kłodzku w 1694 r. na potrzeby krzeszowskiego bractwa św. Józefa, to jednak wydaje się, iż przeznaczenie tego cyklu było inne. Wybór tematu Siedmiu Radości i Siedmiu Smutków św. Józefa wyraźnie wskazuje, iż opat Rosa planował wydanie kolejnego dzieła o czysto dewocyjnym charakterze, którego odbiorcami mieli być członkowie krzeszowskiej konfraterni. Tę rozpoczętą już inicjatywę definitywnie przekreśliła śmierć opata Rosy w 1696 r., a gotowe Willmannowskie projekty zostały zreprodukowane dopiero w 2 poł. XVIII w. w serii faksymilowych akwatint (zob. nr kat. III.2.20.), których autorem był praski grafik Johann Georg Balzer. /AK

III.5.15. /1 Michael Willmann, Obrzezanie, 1693-1695, malowidło freskowe, Krzeszów, kościół pw. św. Józefa.

III.5.16.

Studia rysunkowe ze sceną Umywania nóg apostołom

Michael Lucas Leopold Willmann, po 1650 v: Mojżesz przed krzewem gorejącym
Georg Wilhelm Neunhertz, przed 1742
Rysunek piórkim w czarnym tuszu; v: rysunek czarną kredką i pędzlem w czarnym tuszu na śladach ołówka, szary papier; 193 × 310 mm

Praga, Narodni galerie, nr inw. K 12017.
Zakupiony z kolekcji dr. Vincenca Kramařa w 1949 r.
Preiss 1992A, s. 67, il. 10; Kozieł 2000A, kat.:
M. Willmann, nr A. II. 40 oraz kat.: *G. Neunhertz*, nr A. II. 9.

Wykonany przez Michaela Willmanna rysunek sceny Umywania nóg apostołom najprawdopodobniej powstał ok. 1650 r., jeszcze podczas edukacyjnego pobytu artysty w Amsterdamie. Ten kompozycyjny szkic nowotestamentowej sceny, która została przerysowana z miedziorytu Hansa Collaerta według Lamberta Lombarda o tym samym temacie, należał do większej grupy rysunków Willmanna o wybitnie szkicowej formie i podobnym kompilacyjnym charakterze. Szkice te zapewne powstały jako efekt wspomnianych przez Joachima von Sandrarta w *Academia nobilissimae Artis Pictoriae* (1683) amsterdamskich „ćwiczeń”, które młody Willmann miał wykonywać „w dzień i w nocy” według zakupionych przez siebie graficznych „prototypów”. Niestety, ten zbiór młodzieńczych szkiców Willmanna uległ rozproszeniu i w przeważającej części zaginął, a podstawowym źródłem wiedzy o tych dziełach jest obecnie seria dwudziestu faksymilowych akwatort, którą w końcu XVIII w. najprawdopodobniej na zlecenie Privat Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde in Böhmen wykonał praski grafik i nauczyciel rysunku Josef Gregory (il. III.5.16. /1).

Zbiór młodzieńczych szkiców Willmanna trafił do Pragi za sprawą jego wnuka, Georga Wilhelma Neunhertza, który w 1712 r., po śmierci pasierba Willmanna Johanna Christopha Liški odziedziczył lubiąski warsztat dziadka wraz z całym wyposażeniem. Przejęte przez Neunhertza rysunki Willmanna stały się dla młodego malarza zarówno źródłem artystycznej inspiracji, jak i także miejscem na jego własne rysunkowe dzieła. Na niezarysowanej powierzchni odwrocia Willmannowskiego szkicu *Umywanie nóg apostołom* Neunhertz wykonał brawurowy szkic ukazujący siedzącą postać Mojżesza przed krzewem gorejącym (il. III.5.16. /2). Jak zauważył Pavel Preiss, widniejąca na rysunku scena została przerysowana przez Neunhertza z obrazu Domenica Fettiiego z lat 1613-1614, który do 1737 r. znajdował się w cesarskiej galerii malarstwa na praskim zamku (obecnie Kunsthistorisches Museum, Wiedeń). Choć ten szkolny szkic zapewne powstał jako rezultat naśladowania przez Neunhertza Willmannowskich metod artystycznej edukacji, to jednak zyskał także praktyczne zastosowanie. Rysunek ten posłużył bowiem śląskiemu artyście jako wzorzec postaci Mojżesza w scenie Mojżesz przed krzewem gorejącym, która znalazła się wśród freskowych przedstawień, jakie Neunhertz w latach 1742-1743 wymalował na sklepieniu kościoła klasztornego Premonstratensów pw. Wniebowzięcia NMP na Strahovie w Pradze (il. III.5.16. /3). /AK



III.5.16.



III.5.16. /1



III.5.16. /2



III.5.16. /3



III.5.17.A.



III.5.17.B.

zakupiony do Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau; od 1946 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Michael Willmann 1994, s. 143-160; Kozak 1995, s. 49-50; Koziół 2000A, s. 87-134, 268-271; Koziół 2001A, s. 96-101.

Ta zarysowana obustronnie karta papieru jest doskonałym przykładem sposobu pracy lubiąskiego mistrza i jego warsztatu. Przez cały okres swojej działalności Willmann gromadził tzw. „bank prototypów” (A. Koziół). Zawierał on przede wszystkim rozmaite ryciny i rysunkowe kopie wykonywane przez Willmanna z obrazów innych mistrzów. Uzupełniały go rysunki artysty wykonane z natury. Wiele z tych wzorów wykorzystywał następnie w budowaniu kompozycji własnych dzieł malarskich.

Studium kroczącego mężczyzny (il. III.5.17.A.) to prawdopodobnie szkic do konkretnego obrazu; niewykorzystany szkic trafił do „banku prototypów” jako model postaci mężczyzny w ruchu. Cofnięta, lekko zgięta w kolanie prawa noga, pochylone do przodu tułów i głowa, rozłożone palce lewej dłoni oraz wysoko uniesiona prawa ręka, stanowią o dynamice postaci. Szkic powstał w technice *en grisaille*, używanej często przez artystów w studiach przygotowawczych do obrazów. Szczególnie dobrze nadawała się ona do tworzenia efektów światłocienowych. Mimo zastosowania wąskiej gamy tonalnej Willmannowi udało się oddać subtelną grę światła i cienia na twarzy oraz szacie postaci. Tak przygotowany model olejny warsztat Willmanna wykorzystał dopiero w 1702 r. Na jego podstawie została namalowana pełna ekspresji postać Chrystusa w obrazie *Wypędzenie przekupniów ze świątyni*, dla kościoła Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą pw. św. Franciszka w Pradze (il. III.5.17. /1).

Poszczególne szkice na verso powstały w dużych odstępach czasu (il. III.5.17.B.). Centralne miejsce zajmuje wykonany przed 1682 r. rysunek siedzącej kobiety, której pierwowzorem zapewne była postać Wenus z nieznanego obecnie ryciny według plafonu Charlesa le Bruna w sali Herkulesa w Wersalu. Willmann kilkakrotnie wykorzystał ten motyw w obrazach przedstawiających Świętą Rodzinę, m.in. w *Pocałunku Marii* z ok. 1682 r. (il. III.5.17. /2). Natomiast cztery studia stóp powstały w tym samym czasie, co postać kroczącego mężczyzny, czyli przed 1692 r. Są to szkice przygotowawcze do innego olejnego modelu, *Studium odwróconego mężczyzny* (Muzeum Narodowe, Warszawa), wykonanego na osobnej karcie papieru (il. III.5.17. /3). /PB

III.5.17. /1 Michael Willmann, Wypędzenie przekupniów ze świątyni, 1702, olej, płótno, Praga, kościół Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą pw. św. Franciszka.

III.5.17. /2 Michael Willmann, Pocałunek Marii, ok. 1682, olej, blacha cynkowa, Norymberga, Germanisches Nationalmuseum.

III.5.17. /3 Michael Willmann, Studium odwróconego mężczyzny, przed 1692, olej, papier, Warszawa, Muzeum Narodowe.



III.5.17. /1



III.5.17. /2



III.5.17. /3

III.5.16. /1 Josef Gregory wg Michaela Willmanna, Cudzołóżnica przed Chrystusem, 1794, akwaforta, Praga, Národní galerie.

III.5.16. /2 Verso – Georg Wilhelm Neunhertz, Mojżesz przed krzewem gorejącym.

III.5.16. /3 Georg Wilhelm Neunhertz, Mojżesz przed krzewem gorejącym, 1742-1743, malowidło freskowe, Praga-Strahov, kościół klasztorny Premonstratensów pw. Wniebowzięcia NMP.

III.5.17.

Studium kroczącego mężczyzny, v: Postać siedzącej kobiety, Cztery studia stóp

Michael Lucas Leopold Willmann, przed 1682, przed 1692

Szkic olejny w tonach brunatnych i czarnych, v: rysunek piórem w tonie brunatnym, papier beżowy, 295 × 194 mm. Inskrypcja na odwrociu u dołu po lewej: *Gräfl. Sternberg – Manderscheidsche Samlg / Catal. Bd. V No 578 / Michael Willmann Studienfigur eines Apostels a. d. Himelfarth Marie / Geistreich skizzirt, grau in grau in Öl auf Papier / 11“ Ho 7“ Br.*

Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. MNW 146607/15. Dawniej w kolekcji hr. Franza Josefa von Sternberga-Manderscheida (nr 578); ok. 1930 r.

III.5.18.

Orfeusz grający zwierzętom

Michael Lucas Leopold Willmann, ok. 1670

Olej, płótno, 112 × 144 cm

Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VIII-667

Kloss 1934, nr kat. A.I.246, s. 71, 72, 174, il. 25;

Klessmann 1995, s. 25-29; Preiss 2002; Kozieł

2001B, nr kat. III.5, il.; *Theatrum sacrum* 2005,

nr kat. 39 (autor noty Marek Pierzchała), il. barwna.

W 1837 r. obraz należał do zbioru wrocławskich księgarzy i antykwariuszy Kornów, później trafił do arystokratycznej rodziny Maltzanów i ich pałacu w Miliczu, a po wojnie znalazł się we wrocławskim muzeum. Pochodzenie dzieła stanowi jeden z węzłowych punktów dyskusji, w której propozycje datowania zamykają się w latach 70. XVII w., ale rozbieżności dotyczą interpretacji treści obrazu i świeckiego bądź kościelnego fundatora. Klessmann dopatruje się w *Orfeuszu* kryptoportretu śląskiego poety Daniela Lohensteina, treść interpretuje w kategoriach jego twórczości (napiecie między popędem seksualnym, a nakazami moralności i rozumu), widząc fundatorkę w osobie Elżbiety Marii, protektorki poety, żony Sylwiusza Nemroda, księcia würtembersko-oleśnickiego. Preiss nie rozstrzyga kwestii fundatora, ale wyklucza kryptoportret poety, uznając za możliwy kryptoportret młodego księcia brzeskiego Jerzego Wilhelma Piasta (zm. 1675). Analiza treści uwzględniająca niezachowane pendant – *Apollo obdzierający Marsjasza ze skóry* (il. III.5.18. /1) prowadzi go jednak ku zbieżnej dla obu obrazów interpretacji religijnej. Mitologiczne przypowieści kryją w głębszej warstwie neoplatonisko-katolickie przesłanie moralne – ideę konieczności pokonywania w sobie zwierzęcego, ziemskiego, dionizyjskiego pierwiastka, w czym pomóc ma orfeuszowa i apollińska zarazem „siła płynąca ze słodyczy“ pieśni śpiewanej Bogu. Interpretację tę podejmuje Pierzchała wskazując analogiczne elementy we freskowej dekoracji wnętrza pałacu opackiego w Lubiążu i sugerując lubiąskiego opata jako zamawiającego. Kozieł wskazuje przykłady podjęcia tematu przez malarzy niderlandzkich i grafikę J.W. Baura, jako punkt wyjścia dla kompozycji, Preiss – wykorzystanie motywu przy Willmannowskiej inspiracji przez W.L. Reinera przed 1720 r. (zob. nr kat. III.5.19.). /MP

III.5.18. /1 *Michael Willmann*, *Apollo obdzierający Marsjasza ze skóry*, ok. 1670, olej, płótno, zaginął w 1945 r., dawniej Milicz, pałac Maltzanów; fot. wg Kloss 1934, il. 27.

III.5.19.

Orfeusz ze zwierzętami na tle krajobrazu

Wenzel Lorenz Reiner

Olej, płótno, 199 × 167 cm

Národní galerie w Pradze, nr inw. DO 4286

Preiss 2000B, s. 62-63, nr kat. 4, il. 2

(tam wcześniejsza literatura); *Sláva barokní Čechie*

2001, s. 366, nr kat. II/3.50, il. (autor noty Pavel

Preiss); Preiss 2002; *Lumiere et ténèbres* 2002,

s. 178-179, nr kat. 129, il. (autor noty Pavel Preiss).

Obraz ze zbiorów Nostitzów ilustruje popularność mitu Orfeusza, który chociaż często pozbawiony ideowego podtekstu i ukierunkowany raczej na plastyczną atrakcyjność przedstawień zwierząt różnych gatunków, przetrwał aż do czasów późnego baroku. Temat, przywrócony w renesansie, wykorzystuje liczne symboliczne interpretacje, wśród nich najczęściej pojawia się postać Orfeusza jako prefiguracji Chrystusa, swoim śpiewem ucszającego spory i wnoszącego do świata pokój i harmonię. W twórczości Reinera to wyjątkowa praca, malowana niewątpliwie na zamówienie hr. Antona Johanna von Nostitza (1646-1736), inspirowana obrazem Michaela Lucasa Leopolda Willmanna o tej samej tematyce (zob. nr kat. III.5.18.). Powstała ona wraz z niezachowaną drugą częścią pendant, *Apollo obdzierający Marsjasza ze skóry*, prawdopodobnie także dla Nostitzów, dla których pracował Willmann na Śląsku. Do *Orfeusza* Reinera zbliżony jest obraz *Pejzaż z ptactwem i puchaczem* (Národní galerie w Pradze, nr inw. DO 4281), także pochodzący z kolekcji Nostitzów, przedstawiający scenę z ptasznikiem łowiącym ptaki dzienne przy pomocy puchacza (il. III.5.19. /1). Identycznie jak w przypadku dwóch wspomnianych obrazów Willmanna nie ma wątpliwości co do alegorycznego podtekstu w obrazach Reinera; jednak ich prawdziwe niuanse znaczeniowe trudne są do rozszyfrowania. Odmienne niż w przypadku pozytywnej interpretacji postaci Orfeusza, ptasznik jest najczęściej utożsamiany z diabłem łowiącym dusze w sidła grzechu. Jak już wielokrotnie wspomniano, obraz Reinera można rozumieć także jako alegoryzowany kryptoportret (*portrait historié*). Ze względu na przypuszczalny czas powstania obrazu ok. 1720 r., młodziutki zdrętwiały śpiewak mógłby przedstawiać, jak się sugeruje, Franza Wenzela von Nostitza (1697-1765), który po śmierci swego stryja Antona Johanna został spadkobiercą słynnych już wówczas zbiorów Nostitzów. /MV

III.5.19. /1 *Wenzel Lorenz Reiner*, *Pejzaż z ptactwem i puchaczem*, olej, płótno, Praga, Národní galerie.



III.5.18. /1



III.5.19. /1



III.5.18.



III.5.19.



III.5.20.

III.5.20.

Apoteoza Królestwa Czeskiego i jego władców

Tezy uniwersyteckie Johanna Wenzela Kunaša z Machovic na Uniwersytecie Karola-Ferdynanda w Pradze

Johann Tscherning wg Johanna Christopha Liški, 1695

Miedzioryt, 607 × 912 cm, niedokładnie przycięty. Sygnatura po lewej, przy ziemi: *J. Christoph Lisca delin.*; z prawej: *Joannes Tscherning sculp.*

Praga, Národní knihovna, nr inw. Th. 257

Blažíček 1967-1970, I, f. 4.; Fechtnerová 1984, s. 345-346, Th. 257.

W 1695 r. rycerz Johann Wenzel Kunaš z Machovic obronił na uniwersytecie praskim tytuł bakałarza, co obwieścił za pośrednictwem uniwersyteckich tez, przygotowanych przez śląskiego miedziorytnika Johanna Tscherninga według projektu Johanna Christopha Liški. W skomplikowanym tekście dedykacji o patriotycznej wymowie porównano siedemnastu królewskich władców Czech kolejno do siedemnastu ziemskich patronów – Atlantów czeskiego nieba, do gwiazd otaczających Słońce – cesarza Leopolda I, do stuokich Argusów nieustannie dbających o dobro królestwa, które rozkwita pod ich władzą, do oczu i rąk cesarza, postępujących według jego zasady *Consilio et Industria* (*Pilnie i rozważnie*), do serca Lwa – Leopolda I. Liška potrafił

zawrzeć wszystkie te kwieciste porównania w pełną zmysłowości i wyrazowo różnicowaną obrazową kompozycję. W jej środku umieścił dwie potężne draperie, z których ta wierzchnia niesie podobiznę bogów rzek Wełtawy i Łaby wraz z „czeskim“ Atlantem popierającym ciężar świata czy też Habsburskiej monarchii. Spodnia draperia służy jako schronienie dla Jowisza, symbolizującego cesarza. Władca Olimpu rozmawia z ucieleśnieniem królewskich władców – stale czuwającym olbrzymem Argusem, u którego nóg z zadowoleniem leży czeski lew. Odpoczywający Mars i Herkules na przodzie sceny są dowodem na pokojowe stosunki w owym czasie, ale także na gotowość czeskich stanów do obrony interesów swego cesarza. Interesujące, że do swoich magisterskich tez rycerz z Machovic wybrał jeszcze bardziej ambitną dedykację, skierowaną bezpośrednio dla cesarza Leopolda I. Te tezy Kunaša opracował miedziorytnik z Augsburga Johann Ulrich Kraus na podstawie niezbyt specjalnie udanego, ale pełnego znaczeń projektu praskiego malarza Christiana Dittmana. Johann Wenzel z Machovic (†1711), potomek starego ale niezbyt znacznego czeskiego rodu, doczekał się w zamian wysokiej kariery urzędniczej – został radcą sądu skarbowego i zastępcą pisarza. Zaprezentowanie się za pośrednictwem kosztownych tez z pewnością mu się opłaciło. /PZ

III.5.21.

Verteütschtes CISTERCIUM BIS-TERTIUM...

Augustin Sartorius (autor), Wolfgang Wickhart (wydawca i drukarz), Praga 1708

4° [20] + 1016 + Apiarium Salemitanum 218./ łac. paginacja [CCXVIII] + [11] Reg. Apiaria + [37] Reg. Cistercia

Praga, Národní knihovna, sygn. 21 G 120

Preiss 1992B, s. 170-175; *Sláva barokní Čechie* 2001, s. 300-301, nr kat. II/2.20 (autor noty Jan Royt), s. 86, nr kat. I/2.56 (autor noty Radim Vondráček).

W 1700 r. cysters z Oseku, profesor filozofii i teologii Augustin Sartorius (1663–1723), wydał dzieło historyczne *Cistercium Bis-tertium seu Historia [...] ordinis Cisterciensis*. Praca Sartoriusa, godna uznania pod względem treści i zakresu, opisuje powstanie, rozwój i rozkwit zakonu cystersów, wylicza związanych z nim świętych, rzeczy godne uwagi, uczoność, przywileje itp. Pierwsze łacińskie wydanie ograniczało się do opisu klasztorów w dziedzicznych krajach austriackiej arcymonarchii. Sartorius w 1708 r. w wersji niemieckiej poszerzył zakres książki o opis klasztorów cysterskich w „całych Niemczech“, przy czym, jak mówi w obszernym tytule, ozdobił księgę na nowo szeregiem miedziorytów augsburskich. Liczne i udane ilustracje *Verteütschtes Cistercium* są efektem współpracy kilkunastu artystów. W pierwszym rzędzie Johanna Christopha Liški, który zaprojektował

frontysepis także do pierwszego, łacińskiego wydania dzieła. Dla wydania wersji niemieckiej Liška stworzył 16 ilustracji. Oprócz przedstawień świętych i błogosławionych zakonu, znajdziemy tam także Jana Nepomucena (il. III.5.21.C.), wychowanka klasztoru Cystersów w Nepomuku, oraz wedy dobrze znanych Liške klasztorów w Oseku i Lubiążu (il. III.5.21.A. i D.). Także po transpozycji na miedź jego kompozycje zdradzają wykształcone wyczucie malarskości i przyciągają ekspresywnością wyrazu. Jeszcze wyraźniej poświadczają malarzką spontaniczność artysty cztery zachowane wzory rysunków do *Verteüschtes Cistercium*, z których najbardziej znana jest scena ze św. Ludgardą (il. III.5.21.B.). Obok Liški do niemieckiego wydania przyczynili się: jako inwentor skądinąd nieznany artysta z Oseku Andreas Jahn (2 ilustracje i frontysepis) oraz augsburski malarz Johann Rieger (2 ilustracje). Szereg przedstawień (wszystkich bez wyjątku zakonnych cudownych figur maryjnych) zawiera tylko nazwisko augsburskiego rytownika Jakoba Andreasa Friedricha, który wykonał miedziorytnicze matryce wszystkich ilustracji. /PZ

III.5.22.

Św. Juda Tadeusz uleczający króla Abgara

Georg Wilhelm Neunhertz, 1725

Rysunek piórkim w czarnym tuszu na śladach czarnej kredki, szare lawowanie; 302 × 441 mm. Sygnatura na tarczy żołnierza: *G.W.J. / Neunhertz / fec. / 1725.*

Praga, Národní galerie, nr inw. K 5791.

Wystawiony na aukcji z 1919 r., Franz Malota, Wiedeń (nr 212); kolekcja Jindřicha Waldesa; w 1940 r. pozyskany do Národní galerie w Pradze. Preiss 1979, s. 126-127, nr kat. 39; Preiss 1992A, s. 62, il. 1; Kozieł 2000A, kat.: *G. Neunhertz*, nr A.I.1.

Georg Wilhelm Neunhertz, wnuk Michaela Willmanna i ostatni kierownik lubiąskiego warsztatu malarskiego, najprawdopodobniej na przełomie 1723 i 1724 r. opuścił Lubiąż i przeniósł się wraz z całą swoją rodziną do Pragi, gdzie 12 VI 1726 r. został pełnoprawnym mistrzem staromiejskiego cechu malarzy. Sygnowany i datowany na 1725 r. wielkoformatowy rysunek z przedstawieniem sceny św. Judy Tadeusza uleczającego trędowatego króla Syrii Abgara V Ukkamę, jest – obok powstałego w tym samym roku pośmiertnego portretu generała Johanna Sporcka (szpital, Kuks) – pierwszym znanym nam dziełem, jakie śląski artysta wykonał po przenosinach do Czech. Choć Pavel Preiss próbował związać powstanie tego rysunku z pracą Neunhertza w opactwie Cystersów w Neuzelle, gdzie śląski malarz wykonał w miejscowym kościele klasztornym freskowy cykl chrystologicznych przedstawień ilustrujących litanię do Imienia Jezus, to jednak wydaje się, iż to znakomite rysunkowe dzieło pełniło inną funkcję.



III.5.21.A. (frontysepis)



III.5.21.C. (fol. 509)



III.5.21.B. (fol. 143)



III.5.21.D. (fol. 766)



III.5.22.



III.5.23.

III.5.23.

Fikcyjny portret Piotra I, opata klasztoru Benedyktynów w Břevnovie

Georg Wilhelm Neunhertz, ok. 1746

Olej, płótno, 124 × 84 cm. Inskrypcja poniżej przedstawienia: *Petrus I. Abbas IX Brzevnoviensis. Vir quavus ac prudens, singulari sua bo... / dignitate amore omnium ita sibi conciliare studuit, ut a disciplina Regulari... / observantia nihil remitterit quam feliciter promovit annis 38. in Domine / Obijt Ao Christi 1175 die 12. Martii.*

Praga-Břevnov, benediktinské arcioopatství sv. Markéty a sv. Vojtěcha

Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově 1993, nr kat. VIII/02 (autor noty Pavel Preiss).

Portret Piotra I (1129-1167/1176), dziewiątego opata klasztoru Benedyktynów w Břevnovie pod Pragą, należy do cyklu wizerunków opatów břevnovsko-broumovskich, które zdobią ściany krużganków w budynku břevnovskiej prałatury. Cykl ten, obejmujący jedynie osoby wybranych opatów, powstawał sukcesywnie od początku XVII w. aż po wiek XIX, a poszczególne obrazy wykonywali różni artyści współpracujący z benedyktyńskim opactwem, tworząc niezwykle ciekawą mieszankę stylów, portretowych konwencji oraz zróżnicowanych artystycznych umiejętności. Wizerunek opata Piotra I, tak jak i bliźniaczy wizerunek opata Wita (1249-1255) (il. III.5.23. /1), zostały wykonane przez Georga Wilhelma Neunhertza i bez wątpienia należą do najlepszych obrazów w całym cyklu.

Dzieła te najprawdopodobniej powstały podczas poświęconej archiwalnie pracy śląskiego artysty w břevnovskim opactwie w 1746 r., kiedy to wykonał on dekorację freskową w zakrystii kościoła opackiego pw. św. Małgorzaty. Bezpośrednim wzorcem dla wizerunku Piotra I było malarskie przedstawienie św. Benona, które ok. 1700 r. dla opactwa Benedyktynów w Rajhradzie wykonał Michael Willmann (il. III.5.23. /2). Co ciekawe, wykorzystując jako pierwowzór obraz namalowany przez swego dziadka Neunhertz najprawdopodobniej nie wiedział, że wizerunek św. Benona jest kryptoportretem Arnolda Freibergera, opata klasztoru Cystersów w Lubiążu – zmarłego w 1672 r. wieloletniego mecenasa i przyjaciela Willmanna. Znana z trzech portretów, w tym także z wizerunku zachowanego w zbiorach strahovskich premonstratensów (il. III.5.23. /3) oraz z co najmniej trzech kryptoportretów charakterystyczna pociągła twarz opata Freibergera została wiernie powtórzona także na obrazie z břevnovskiego klasztoru. W efekcie jeden z pierwszych opatów břevnovsko-broumovskich zupełnie nieoczekiwanie uzyskał rysy nowożytnego opata klasztoru Cystersów ze śląskiego Lubiąża. /AK

III.5.23. /1 Georg Wilhelm Neunhertz, Fikcyjny portret opata Wita, ok. 1746, olej, płótno, Praga-Břevnov, Benedyktynskie arciopatství sv. Markěty a sv. Vojtěcha.

III.5.23. /2 Michael Willmann, Św. Benon, ok. 1700, olej, płótno, Rajhrad, klasztor Benedyktynów.

III.5.23. /3 Michael Willmann (?), Portret opata Arnolda Freibergera, olej, płótno, Praga-Strahov, Královská kanonie pramonstrátů na Strahově.

III.5.24.

Ostatnia Wieczerza

Georg Wilhelm Neunhertz, 1742-1744

Olej, płótno, 260 × 180 cm

Praga-Strahov, Královská kanonie pramonstrátů na Strahově

Niepublikowany

Wielkoformatowe przedstawienie *Ostatnia Wieczerza* oraz jego pendant ze starotestamentową sceną *Józef przyjmujący swoich braci w Egipcie* (il. III.5.24. /1), najprawdopodobniej powstały z przeznaczeniem – jak ustalił Libor Štunc – do sali letniego refektarza w budynku konwentu w opactwie Premonstratensów na praskim Strahovie. Obrazy te, pierwotnie umieszczone na ścianach dwóch krótszych boków po obu stronach klasztornej pomieszczenia, tworzyły razem z namalowanym przez Siarda Nosecký'ego w latach 1728-1731 freskowym malowidłem na sklepieniu ze sceną Niebiańskiej uczty sprawiedliwych z Chrystusem jako gospodarzem oraz wiszącymi na ścianach dwóch dłuższych boków portretami fundatorów i dobroczyńców klasztoru całościowy program malarskiego wystroju wnętrza, który odpowiadał funkcji tej sali. Charakterystyczny malarski sposób prowadzenia pędzla, typy twarzy oraz wykorzystane kompozycyjne wzory nie pozostawiają wątpliwości, iż autorem obu obrazów jest śląski malarz Georg Wilhelm Neunhertz. Dzieła te zostały namalowane zapewne podczas jego dwuletniej (1742-1744) działalności dla strahovskich premonstratensów, kiedy to na zlecenie opata Gabriela Kašpara wykonał on w miejscowym kościele klasztornym dwa cykle malowideł freskowych. Na powierzchni sklepienia nawy głównej znalazły się przedstawienia o złożonej ikonografii odnoszącej się do symboliki imienia Marii, natomiast ściany boczne nad arkadami pokryły malowidła ukazujące dwanaście scen z legendy św. Norberta. Wykonane w technice malarstwa olejnego dwa płótna do klasztornej refektarza były równoległą pracą Neunhertza-freskanta, a jego licznie zachowane obrazy olejne na terenie Śląska i Czech świadczą, iż była to częsta praktyka artysty.

Choć w momencie powstania strahovskiej *Ostatniej Wieczerzy* minęło prawie dwadzieścia lat, od kiedy Neunhertz opuścił Lubiąż i odziedziczony po swym dziadku Michaelu Willmannie malarski warsztat, to jednak wciąż są w tym dziele czytelne silne Willmannowskie inspiracje. Widoczne jest to nie tylko



III.5.23. /1



III.5.23. /2



III.5.23. /3



III.5.24.



III.5.24. /1



III.5.24. /2



III.5.24. /3



III.5.25. /1



III.5.25. /2



III.5.25. /3

w szkicowym sposobie prowadzenia pędzla, nawiązującym do ekspresyjnej manieri malarskiej Willmanna, lecz także w wykorzystanym pierwotnym wzorze kompozycji. Strahovski obraz jest bowiem ściśle wzorowany na graficznym przedstawieniu, które Willmann zaprojektował jako ilustrację do tzw. *Krzeszowskiego modlitewnika pasyjnego* (1682) (il. III.5.24. /2) i które także sam rozpowszechnił w formie samodzielnej akwaforty. Po raz pierwszy Neunhertz odwołał się do tego pierwotnego wzoru już w 1716 r. malując obraz do ołtarza głównego w kościele parafialnym pw. św. Andrzeja Apostoła w Środzie Śląskiej (il. III.5.24. /3) i właśnie zachowany do dzisiaj średzki obraz może być uznany za najbliższy śląski odpowiednik strahovskiego dzieła. /AK

III.5.24. /1 Georg Wilhelm Neunhertz, Józef przyjmujący swych braci w Egipcie, 1742-1744, olej, płótno, Praga-Strahov, Královská kanonie premonstrátů na Strahově.

III.5.24. /2 Melchior Küssell wg Michaela Willmanna, Ostatnia Wieczerza, miedzioryt, [in:] Schmerzhaffter / Lieb und / Kreutz-Weeg..., Glatz 1682, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka.

III.5.24. /3 Georg Wilhelm Neunhertz, Ostatnia Wieczerza, 1716, olej, płótno, Środa Śląska, kościół parafialny pw. św. Andrzeja Apostoła.

III.5.25. Męczeństwo św. Barbary

Jacob Anton Pink

Olej, płótno, 145 × 86 cm

Praga-Strahov, Královská kanonie premonstrátů na Strahově

Parthey 1864, s. 48, nr kat. 1; Kloss 1934, s. 182;

Neumann 1967, s. 150-151, 169, przyp. 51;

Neumann 1974, s. 109; Neumann 1984, s. 204,

222, przyp. 53; Preiss 1989A, s. 571, 608, przyp.

186; Bukačová – Preiss 1995, s. 115-116, 123,

przyp. 24; Kozieł 2003A, s. 317, 320, il. 71 (odwrócona).

Stanowiące jeden zespół obrazy *Ścięcie i apoteoza św. Barbary* oraz *Męczeństwo św. Katarzyny* (il. III.5.25. /1), zakupione do strahovskich zbiorów w 1839 r., to jeden z przykładów recepcji Willmannowskiej stylistyki. Początkowo uważano je za dzieła samego Willmanna, później przypisywano je Liście albo praskiemu naśladowcy Willmanna. Z osobą Jacoba Antona Pinka, malarza pracującego w Czechach prawie wyłącznie na zlecenie opata klasztoru Cystersów w Plasach Eugena Tytla (1699-1738), połączył je dopiero Neumann. Odwołania do Willmanna są widoczne w obu dziełach. *Apoteoza św. Barbary* przypomina niezachowany obraz Willmanna z Raciborza (il. III.5.25. /3) a *Ścięcie św. Katarzyny* nie odbiega daleko od lubiąskiej *Śmierci św. Barbary* (Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 1470), w obu obrazach znajdujemy cytaty niektórych motywów z obrazów *Męczeństwo Apostołów* z Lubiąża. Pod względem kompozycji i rozmiarów do strahovskich malowideł w znacznej mierze zbliżone są obrazy w przeciwnych ołtarzach w transepcie kościoła klasztoru Cystersów w Plasach (il. III.5.25. /2). Oba ołtarze poświęcone w 1688 r. noszą herb opata Andreasa Trojera (1681-1699). Późniejszy dokument określa obrazy ołtarzowe wraz z umieszczonymi w zwieńczeniach przedstawieniami św. Jadwigi i św. Ludgardy jako dzieła Willmanna i datuje je na 1692 i 1693 r. Jednak oba strahovskie malowidła różnią się od dwóch płócien z Plasów zarówno pewnym przesunięciem w kompozycji barwnej, jak i przede wszystkim odmiennym autorstwem. Podczas, gdy twórcę strahovskich płócien charakteryzuje miękkie i płynne prowadzenie pędzla oraz operowanie plamami barwnymi, to w dziełach z Plasów odnajdujemy bardziej precyzyjnie definiowanie formy, kontrastowe operowanie światłem i draperie załamujące się w ostrych fałdach.

Tradycyjne łączenie obu płócien ołtarzowych z nazwiskiem Willmanna jest oczywiście błędne. Już w dodatkowej wzmiance zamieszczonej w opisie klasztoru i kościoła w Plasach autorstwa Benedicta Scheppla (1699-1748) przypisuje się je Franzowi Juliusowi Luxowi, którego według Jahna łączyły z Pinkiem stosunki mistrz – uczeń. Neumann widzi w malowidłach z Plasów kopie sporządzone na podstawie dwóch strahovskich obrazów (oryginały ze zwieńczeń są według niego zaginione). Pierwotnie na ołtarzach przez cztery albo pięć lat po ich poświęceniu były jednak prawdopodobnie umieszczone rzeczywiście płótna Willmanna albo prace artysty z jego kręgu lub też oparte na dostarczonych przez niego wzorach. Świadczyłyby o tym Willmannowskie motywy, z którymi Pink ze względów czasowych raczej nie mógł się bezpośrednio zapoznać. Należy także wziąć pod uwagę tradycję łączącą powstanie malowideł zarówno z konkretnymi datami, jak i z nazwiskiem Willmanna. Ponadto obrazy w zwieńcze-

niach zostały namalowane, jeśli można sądzić na podstawie obecnego stanu ich zachowania, inną ręką, niż dwa płótna ołtarzowe. Według niezachowanych wzorów Willmanna, czy może Willmannowskich, niewątpliwie najpierw powstały strahovskie obrazy (gdzieś w drugim dziesięcioleciu XVIII w.), a niedługo po nim także i płaskie. /MV

III.5.25. /1 Jacob Anton Pink, Męczeństwo św. Katarzyny, olej, płótno, Praga-Strahov, Královská kanonie pramonstrátů na Strahově.

III.5.25. /2 Franz Julius Lux (?), Męczeństwo św. Barbary, olej, płótno, ołtarz w północnym skrzydle transeptu, Plasy, dawny kościół klasztoru Cystersów pw. Wniebowzięcia NMP.

III.5.25. /3 Michael Leopold Willmann, Męczeństwo św. Barbary, 1679, olej, płótno, zaginiony, pierwotnie Racibórz, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP.

III.5.26.

Męczeństwo św. Urszuli

Felix Anton Scheffler, 1744

Olej, płótno, 35 × 21,5 cm

Praga, Národní galerie, nr inw. O 17350

Vondráčková 2005, s. 29, s. 114-115, nr kat. 3.2, il.

Felix Anton Scheffler po czternastoletniej działalności na Śląsku przeniósł się w 1744 r. do Brna, gdzie rozpoczął szeroko zakrojone prace nad freskami w kościele jezuickim Wniebowzięcia NMP. Równocześnie malarz dostarczył jezuitom większą ilość obrazów ołtarzowych. Należy do nich dotąd nieznany obraz *Św. Urszuli*, przeznaczony do ołtarza kaplicy pod tym samym wezwaniem, która przylega do kościoła od północnej strony (dzisiaj depozytorium brneńskiego biskupstwa). Jak poświadcza *Liber consultationum collegii Brunensis* 1688-1745, rozmowy w sprawie obrazu przeprowadzono 21 II 1744 r. Wiąże się z nim niedawno odkryty w zbiorach Národní galerie w Pradze szkic do obrazu, który jest całkowicie zgodny z obrazem końcowym. Analogie te obejmują zarówno umieszczenie aniołka z gałązką palmową w górnej partii kompozycji, jak i takie elementy, jak brak przestrzenności, pełną wdzięku kolorystykę czy też pewne labilności i anatomiczne niepewności, widoczne zwłaszcza w centralnej postaci św. Urszuli.

Dzieło o tej samej tematyce dostarczył Scheffler rok wcześniej do cysterskiego kościoła w Krzeszowie (il. III.5.26. /1). Kompozycyjnie oba dzieła są dosyć bliskie, a podstawowe zmiany polegają na odmiennych pozycjach żołdaków na skraju obrazu i innym uporządkowaniu orszaku aniołków w górnej partii. W obu płótnach znajdujemy także różnice w pojmowaniu przestrzeni, operowaniu światłem i skali barw. W porównaniu ze starszą wersją, która jest bardziej monumentalna w realizacji, o bardziej zdecydowanych przejściach światła i wykorzystująca jaśniejszy i bardziej precyzyjny modelunek, wersja z Brna zmierza w kierunku delikatności i uszlachtet-



III.5.25.



III.5.26.

nienia wyrazu. Wszystko to wraz z pewnymi orna-
mentalizującymi rysami (np. na pasie św. Urszuli)
poświadcza przejście malarza od szczytowego okre-
su baroku do początków rokoka. /MV

III.5.26. /1 Felix Anton Scheffler, Męczeństwo św.
Urszuli, olej, płótno, Krzeszów, kaplica Św. Urszuli,
kościół opacki Łaski NMP.

III.5.27.

Wizja św. Ludgardy

Replika autorska grupy rzeźbiarskiej na moście
Karola w Pradze

Matthias Bernhard Braun, po 1710

Drewno lipowe złożone, wys. 49 cm (grupa), wys.
19 cm (postument)

Praga, Národní galerie, nr inw. P 3244

Poche 1949, s. 183-187; Štech 1967, s. 213;

Blažiček 1984, s. 17-18, nr kat. 1; Kořán 1998, s.
221-222, 223, przyp. 6, 7; Neumann 1998, s. 115,
120-121, 123, 124, il. 13, s. 128, przyp. 50-56;

Hladík 1999, s. 66-67, 74-75, przyp. 52-58, s. 65-68,
il. 11-14; Kořán 1999, s. 23; Kozielec 2000B,

s. 92-95; *Sláva barokní Čechie* 2001, s. 421, nr kat.

II/4.42 (autor noty Ivo Kořán); *Lumiere et ténèbres*

2002, s. 156-157, nr kat. 109 (autor noty Ivo Kořán);

Umění manýrismu a baroka 2005; nr kat. 137 (autor
noty Tomáš Hladík).

Prawdopodobnie już w końcu 1708 r. krótko po
powrocie z Włoch młody Matthias Bernhard
Braun otrzymał prestiżowe zamówienie na wyko-
nanie grupy rzeźb na most Karola. Zleceniodawcą
był opat klasztoru Cystersów w Plasach Eugen
Tytel, który jako temat dzieła wybrał mistyczną
wizję niewidomej flamandzkiej zakonnicy św.
Ludgardy z Tongeren (1182-1246). Geneza tej wyjąt-
kowej kompozycji Brauna, nie mającej precedensów
w czeskiej sztuce baroku, stała się przedmiotem
długoletniej naukowej dyskusji. Długo obowiązy-
wał pogląd E. Pochego, że kluczową rolę w powsta-
niu grupy rzeźb odegrała rycina J.A. Friedricha
Wizja św. Ludgardy w księdze Augustina Sartoriusa
Verteüschtes Cistercium Bis-Tertium (1708, zob. nr
kat. III.5.21.B.), wykonana według dynamicznego
rysunkowego projektu Johanna Christopha Liški
(Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, nr
inw. Hz. 4268). Miała ona stanowić decydujący
impuls dla Petera Brandla, który według wiarygod-
nej tradycji dostarczył Braunowi model (rysunek
projektowy?) przyszłej grupy rzeźbiarskiej. Śląski
ikonograficzny prototyp dzieła Brauna poddał
nowym badaniom Neumann (1998), który zwrócił
uwagę na uderzającą różnicę między graficznymi
i rzeźbiarskimi przedstawieniami tematu. Podczas
gdy ryciny ukazują motyw wymiany serc między
św. Ludgardą a Chrystusem, to dzieła rzeźbiarskie
przedstawiają następną fazę zdarzenia. Dopiero
w jej trakcie Zbawiciel objął uwolnioną z krzyża
prawą ręką niewidomą zakonnice, pocałował ją

i ofiarował swą krwawą ranę w boku do pocałowania i wyssania; tak to wydarzenie zostało również opisane w tekście księgi Sartoriusa. Neumann upatrywał pochodzenie tej wyjątkowej koncepcji (według niego niezależnej od śląskich źródeł) w samej istocie wizjonerskiej sztuki Brandla. Odwrotnie zakładał Kořán (1998) sądząc, że „śląsko-czeska” wersja motywu powstała z inwencji Michaela Willmanna, z której „także zapewne wyszedł Brandl”. Jak ostatnio stwierdził Kozieł, Brandl najprawdopodobniej nie korzystał ani z własnego projektu, ani z ryciny Friedricha według Liški, lecz z innego śląskiego „prototypu”, którym była długo nieznana rycina z lat 1694-1696 z *Wizją św. Ludgardy*, wykonana na podstawie rysunkowego projektu Willmanna zapewne przez Johanna Jacoba Sandrarta. Wymieniona rycina i grupa rzeźb Brauna ilustrują ten sam moment z legendy o św. Ludgardzie, przy czym wzajemna zgodność nie ogranicza się tylko do samego tematu, ale obejmuje również ruch świętej wstającej z klęczek i emfaticzne pochylenie Chrystusa w jej kierunku.

Z rzeźbiarskich przedstawień tego tematu należy wymienić niedawno opublikowaną grupę rzeźbiarską z gliny (Oetz, Muzeum Hansa Jägera), różniącą się poniekąd od ukształtowania kamiennej grupy rzeźbiarskiej, w której widziano „odbicie pierwszego rzeźbiarskiego przedstawienia szkicu Brandla” (Kořán 1998), a więc pierwotnego szkicu (*bozzetto*) Brauna do przyszłego dzieła. I chociaż o rzeczywistym przeznaczeniu tej rzeźby nie mamy pełnego rozeznania, to nigdy nie było wątpliwości co do znaczenia monumentalnej grupy rzeźbiarskiej na moście Karola jako szczytowego osiągnięcia barokowej twórczości rzeźbiarskiej w Czechach. W tym kontekście specyficzne miejsce zajmuje wystawiana złocona rzeźba, której wysoki poziom i cechy stylistyczne jednoznacznie świadczą o autorstwie Brauna. Owszem, w porównaniu z kamienną grupą rzeźbiarską drewniana grupa rzeźbiarska wykazuje widoczne różnice w opracowaniu detalu (ciało zakonniczki jest masywniejsze, korpus ciała Chrystusa szczuplejszy, głowa Ludgardy gwałtownie odchyła się do tyłu, przesunięta jest jej prawa ręka), co wzmogło długoletnie dyskusje o jej rzeczywistej roli w procesie powstania rzeźby na moście. Radykalne sady interpretujące rzeźbę bądź jako klasyczne *modelletto* do dużej grupy rzeźbiarskiej, bądź jako jej dodatkową redukcję, okazały się jednostronne i praktycznie nieproduktywne. Najbliżej prawdy był niewątpliwie Neumann (1998), który zaproponował aby postrzegać ją jako „samodzielne, samo w sobie dojrzałe dzieło” i zarazem jako namacalne przypomnienie wielkości zleceniodawcy. Rzeczywiście, po tym stwierdzeniu łatwo będzie wyjaśnić różnicę w proporcjach, wyszukaną elegancję, specyficzne modelowanie i kosztowne wykończenie powierzchni. Wszystkie wymienione cechy pozwalają na przypuszczenie, że rzeźba z Národní galerii powstała jako osobisty dar Brauna dla opata Eugena Tytla, pierwszego tak wielkiego mecenasa i zleceniodawcy rzeźbiarza. /TH

III.5.27. /1 *Matthias Bernhard Braun*, *Wizja św. Ludgardy* (grupa rzeźbiarska z mostu Karola), 1710, piaskowiec, wys. 454 cm, Praga, *Lapidarium Národního muzeum*.

III.5.27. /2 *Johann Jacob von Sandrart* (?) wg *Michaela Willmanna*, *Wizja św. Ludgardy*, 1694-1696, miedzioryt, Warszawa, *Biblioteka Uniwersytecka*.

III.5.27. /3 *Jacob Andreas Friedrich* wg *Jacoba Antona Pinka*, *Wizja św. Ludgardy*, ok. 1711, miedzioryt, Praga, *Národní galerie*.

III.5.28.

Św. Katarzyna

Thomas Weissfeldt, 1704-1705

Drewno lipowe, wydrążone od tyłu, resztki zaprawy kredowo-klejowej, warstw malarskich i bolusu, 206 × 105 × 49 cm

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XII-243
Burgemeister – Grundmann 1930, s. 196-197;
Hoffmann 1926, s. 18; Wiese 1934B, s. 59;
Kalinowski 1986, s. 159-161; Kalinowski 1992, s. 204-207; Nowak 1994, s. 108-109.



III.5.27. /1



III.5.27. /2



III.5.27. /3



III.5.26. /1



III.5.27.



III.5.28.

Rzeźba wraz z pozostałymi figurami: św. Jadwigi, św. Krystyny, św. Barbary, św. Andrzeja i św. Bartłomieja zdobiła ołtarz główny kościoła Św. Krzyża we Wrocławiu. Figura św. Katarzyny, tak jak pozostałe przedstawienia kobiece ołtarza świętokrzyskiego, ukazuje wysokie umiejętności formalne pochodzącego z Norwegii Weissfeldta. Charakterystyczny sposób opracowania powierzchni przez ostre, głębokie i rytmiczne cięcia fałdów szat skonstruowany został z gładkimi, poprawnymi anatomicznie odsłoniętymi partiami ciała. W kompozycji postaci św. Katarzyny obserwujemy wyraźną tendencję do dematerializacji i antynaturalizmu, uzyskaną dzięki nienaturalnemu wydłużeniu postaci, łagodnemu spiralnemu skrętowi tułowia oraz pochylonym ramionom. Taneczny układ z charakterystycznym gestem wyciągniętej w bok jednej ręki i podtrzymującej kaskady fałd drugiej, podobnie jak w pozostałych kobiecych figurach zespołu – św. Jadwigi, Krystyny i Barbary, nadaje im pozory niestabilności i niematerialności. W porównaniu z muskularnymi, męskimi figurami zespołu św. Andrzeja i Bartłomiejem, mamy tu do czynienia z pełną wirtuozerii i ulotności próbą odcieleśnienia kobiecych postaci, dowodzącą, iż Weissfeldt nie starał się raczej naśladować rzeczywistości, a natura nie była dla niego bezpośrednią inspiracją. Nieproporcjonalnie małe głowy, twarze o regularnych rysach i prostych, klasycznych nosach mają wyrażnie idealizujący charakter, odwołujący się do antycznych wzorów, co dowodzi, iż Weissfeldt podobnie jak czescy mistrzowie 2 poł. XVII w. zorientowany był na obowiązujące w tym czasie wzorce antykizującej rzeźby kręgu Berniniego, Algardiiego i Duquesnoya.

Pierwotnie złota polichromia potężnych figur, oraz sposób opracowania fałdów szat wskazują, iż zamiarem artysty było uzyskanie efektu monumentalnej rzeźby w brązie. /RN

III.5.29.

Św. Maria Magdalena

Michael Klahr St., 1717-1720

Drewno niepolichromowane, pokostowane, wys. 136 cm

Kłodzko, kościół Jezuitów (parafialny) pw.

Wniebowzięcia NMP

Ostowska 1969, s. 58, nr kat. 33; Ostowska 1975A, s. 7; Kalinowski 1986, s. 188, przyp. 280, il. 250; Nowak 1992A, s. 31, nr kat. 4; *Teatr i mistyka* 1993, s. I. 30-31, nr kat. 6b (autor noty Romuald Nowak).

Wykonana przez młodego rzeźbiarza figura należy do jego najpiękniejszych i najbardziej przejmujących dzieł. W poruszanej postaci niepokój podkreśla esowate wygięcie ciała i silnie wyrzucone do tyłu, boleśnie złożone dłonie. Delikatne, długie palce kształtowane są w miękkie i czuły sposób, podobnie jak w rzeźbach Matthiasa Bernharda Brauna. Z wywodzącą się zaś ze sztuki manieryz-



III.5.29.



III.5.29. /1



III.5.29. /2



III.5.30. /1



III.5.30. /2

mu kompozycją *figura serpentinata* kłodzki rzeźbiarz mógł zapoznać się w Henrykowie i w Kamieńcu Żąbkowickim, w dziełach m.in. Christopa Johanna Königera, Antona Jörga, Thomasa Weissfeldta i Leopolda Straussa, zrealizowanych na pocz. XVIII stulecia w tamtejszych świątyniach Cystersów. Elementy takie, jak ozdobnie zawiązany na wysokości bioder supeł spinający płaszcz, Klahr mógł obserwować w postaciach rzeźbionych przez Königera. W kłodzkiej rzeźbie, tak jak w figurze św. Eustachego dłuta Weissfeldta, posłużono się skomplikowaną kompozycją postaci o dłoniach wysoko uniesionych do góry, w kierunku przeciwnym niż jej ruch. Gest załamanych dłoni – najczęściej w figurach Matki Boskiej Bolesnej – pojawiał się również często w dziełach Brauna, by wymienić jego doskonałą rzeźbę w świątyni w Plasach (ok. 1708 – il. III.2.29. /1), oraz w pracach uczniów Brauna, np. Georga Franza Pacáka w Bystrém (1725), Antona Brauna w Libochovicach i w Sloupie (1740), Josefa Jelínka w Bakovie nad Jizerou (1743).

Klahr musiał wysoko cenić swoje dzieło, gdyż sereg zawartych w nim motywów powtórzył znacznie później – w rzeźbie Immaculaty z ok. 1740 r. (por. nr kat. III.5.33.). *Św. Maria Magdalena* inspirowała zapewne i lokalnych rzeźbiarzy hrabstwa kłodzkiego, o czym przekonuje jej poślednia replika – rzeźba Matki Boskiej Bolesnej z ok. 1750 r., obecnie w Muzeum Ziemi Kłodzkiej (nr inw. MZK-53-S-37) (il. III.5.29. /2). /AO

III.5.29. /1 *Matthias Bernhard Braun*, Matka Boska Bolesna, ok. 1708, Kalwaria, Plasy, dawny klasztor Cystersów.

III.5.29. /2 *Rzeźbiarz czynny w hrabstwie kłodzkim*, Matka Boska Bolesna, ok. 1750, Kłodzko, Muzeum Ziemi Kłodzkiej.

III.5.30.

Chrystus Dobry Pasterz

Michael Klahr St., 1717-1720

Drewno lipowe, niepolichromowane, pokostowane, wys. 140 cm

Kłodzko, kościół Jezuitów (parafialny) pw.

Wniebowzięcia NMP

Ostowska 1975A, s. 7; Kalinowski 1986, s. 187-189, il. 249; *Katalog rzeźby barokowej na Śląsku* 1987, s. 98, nr 135; Nowak 1992A, s. 29-31, nr kat. 3; *Teatr i mistyka* 1993, s. I. 28-30, nr kat. 6a (autor noty Romuald Nowak).

Na zwieńczeniach konfesjonaliów umieszczono adorowane przez anioły figury: Dobrego Pasterza, św. Piotra, św. Marię Magdalenę (por. nr kat. III.5.29.) i św. Jana Nepomucena (zaginiona). W literaturze podkreśla się, że dla kłodzkich dzieł najistotniejszą inspiracją były pod względem ikonograficznym i formalnym wykonane przez Matthiasa Bernharda Brauna konfesjonały w jezuickim kościele Św. Klemensa (przed 1720) w Pradze.

Zbieżności stylowe skłoniły nawet do wysunięcia hipotezy, że Klahr mógł być uczniem Brauna. Zauważmy, że w kłodzkiej figurze Dobrego Pasterza silniej niż w praskiej skoncentrowana została uwaga na zawartych w niej treściach, o czym przekonuje przejmujące, pełne miłości spojrzenie Chrystusa na odnalezioną owcę. Rzeźbę Brauna różni nie tylko brak lirycznego motywu, ale także sposób ukazania pełnej wigoru postaci Pasterza, odzianego w szeroki płaszcz z torbą i w kapeluszu na głowie (il. III.5.30. /1). Praska figura przypomina relief Giovanniego Giulianiego z 1719 r. w refektarzu klasztoru Cystersów w Heiligenkreuz (co świadczy o wspólnym wzorze dla obu dzieł). W kłodzkich figurach na konfesjonalach, a także w sporządzonej przez Klahra rzeźbie anioła z Arma Passionis (por. nr kat. III.5.32.) dostrzec można wiele analogii do rzeźb wieńczących szafy w zakrystii kościoła klasztorowego w Henrykowie (il. III.5.30. /2). Figury (1700-1710) cechuje dynamiczna kompozycja, często oparta na zasadzie *figura serpentinata*, ekspresja wynikająca z malowniczego układu licznych, drobnych fałdów szat, kontrastowanych z poprawnie oddaną muskulaturą ciała, a także mimika twarzy, które okalają misternie oddane, długie pukle włosów, niejednokrotnie zakręcone w dekoracyjny lok. Szczególne podobieństwa widać w figurach kłodzkich i henrykowskich aniołów. Może więc analogie te nie są przypadkowe i świadczyć mogą, że Klahr, jako czeladnik, brał udział w powstaniu rzeźb w zakrystii w Henrykowie? /AO

III.5.30. /1 *Matthias Bernhard Braun*, Chrystus Dobry Pasterz, przed 1720, zwieńczenie konfesjonatu, Praga, kościół Św. Klemensa.

III.5.30. /2 *Nieznany rzeźbiarz* (tzw. *Mistrz Henrykowski II*), Anioł, 1700–1710, rzeźba drewniana, zakrystia, Henryków, kościół klasztoru Cystersów.

III.5.31.

Projekt prospektu organowego w kościele Wniebowzięcia NMP w Kłodzku

Michael Klahr St., ok. 1722

Rysunek piórkiem na papierze czerpanym, ławowany, podmalowany niebieską akwarelą, 580 × 390 mm. Inskrypcja na odwrociu: *D. N. II. m.* Kraków, Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, sygn. 5016/36 Nowak 1992A, s. 13, 33-36; Stępowski 1995, s. 33-45; Galewski 1999, s. 35-43; Galewski 2005, s. 127-131.

Rysunek przedstawia północne skrzydło prospektu organowego. Na cokole wznosi się belkowanie, podtrzymywane przez putta. Nad nim ustawione są piszczałki tworzące pofalowaną fasadę, z trzema wieżami basowymi. Artykulację pionową stanowią spiralne kolumny i anioł-atlant (il. III.5.31. /1). Alternatywą dla niego jest zapewne kolumna przy lewej



III.5.30.



III.5.31.



III.5.32.



III.5.31. /1



III.5.32. /1



III.5.32. /2

krawędzi rysunku. Segment piszczałek zamyka belkowanie, zwieńczone dekoracją figuralną, którą stanowią św. Cecylia grająca na portatywie w otoczeniu puttów, anioł unoszący w wyciągniętej ręce gwiazdę, putta grające na skrzypcach i waltorni oraz anioł grający na kitarze. Projekt wyróżnia się dużą starannością wykonania i finezją w ujęciu postaci. W związku z umową zawartą 11 XI 1722 r. pomiędzy rektorem Johannem Seidlem SJ a Michałem Klahrem snycerz miał wykonać 8 dużych rzeźb, 26 aniołków i puttów, 12 główek anielskich, 8 kapiteli kolumn oraz detale architektoniczne. Ilość wymienionych elementów jest na rysunku nieco większa, co sugeruje, że mógł on powstać jeszcze przed podpisaniem umowy. Pomiedzy projektem a jego realizacją istnieją niewielkie różnice – brak części gzymsu przechodzącego przez piszczałki środkowej wieży oraz jej zwieńczenia, zmienione jest ustawienie niektórych figur.

Pierwowzorem dla projektu kłodzkich organów był prospekt w kościele Jezuitów w Świdnicy, wykonany w latach 1704-1708 wg projektu Johanna Riedla przez organmistrza Gottfrieda Siebera z Brna i rzeźbiarza Georga Leonharda Webera. Analogie dotyczą nie tylko całości kompozycji, ale również niektórych figur. Pomimo braku sygnatury za autora rysunku należy uznać Klahra. Świadczy o tym wysoki poziom artystyczny oraz drobne błędy w budowie instrumentów, których uniknąłby organmistrz. Projekt jest jednym z niewielu zachowanych w dawnym hrabstwie kłodzkim i na Śląsku dzieł tego typu, pozwalającym na rekonstrukcję pierwotnej dekoracji prospektu i identyfikację brakujących elementów. /DG

III.5.31./ 1 Michael Klahr St., Anioł-Atlant, rzeźba drewniana, 1722-1724, Kłodzko, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP.

III.5.32.

Płaczący anioł z Arma Passionis

Michael Klahr St., 1723-1733
Drewno monochromowane na kolor biały, fragmenty złożone, wys. 127 cm
Kłodzko, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, nr inw. S 2042
Kaczmarek 1995, s. 23-27, il. 10-15.

Rzeźba najprawdopodobniej pochodzi z ołtarza Ukrzyżowania z 1733 r. w kościele parafialnym w Roztokach, który zdobiły anioły trzymające Narzędzia Pasji. Jak sugeruje Kaczmarek, figura mogła powstać jeszcze we wczesnym okresie twórczości rzeźbiarza, w czasie jego prac dla kłodzkich jezuitów.

Trzymana niegdyś przez anioła drabina jest jednym z narzędzi Męki Pańskiej. Teolodzy potrydency zalecali kontemplację Pasji, odwołując się tym samym do pism mistyków średniowiecznych. Arma Christi, symbolizujące poszczególne cierpienia Zbawiciela, określane były „bronią Chrystusa“, którą posłużył

się w walce z szatanem. W środowisku kłódzkich jezuitów wpływ na szerzenie kultu Arma Passionis mogły mieć pisma zakonnego teologa Roberta Bellarmina, według którego „aby uchronić się od pokus szatańskich, na które nieustannie narażone są dusza i ciało ludzkie, należy jak najczęściej rozmyślać o Męce Pańskiej“ (*De arte bene moriendi*, 1620). Środki do odkupienia siedmiu grzechów głównych obrazują w traktacie jezuita aniołowie dźwigający Arma Christi. Unoszona przez anioła drabina jest piątym środkiem przeciwko grzechowi nieumiarkowania w jedzeniu i picu („remedia contra gulam“). W figurze anioła zauważono echa italianizujących rzeźb Johanna Georga Bendla z lat 1648-1649 z jezuitskiego kościoła Salwatora w Pradze (il. III.5.32. /1), a także wskazano na możliwość inspiracji Klahra anielskimi figurami wykonanymi przez Geronimo Fatchone w latach 1660-1670 na sklepieniu kościoła Jezuitów w Kłodzku (il. III.5.32. /2). W rzeźbach tych widoczne są elementy manierystyczne, które w sztuce początku XVIII stulecia cieszyły się popularnością dzięki wydawanym w Augsburgu miedziorytom, m.in. Johanna Ulricha Kraubego (np. *Biblisches Engel und Kunstwerck...* z 1705 r.). /AO

III.5.32. /1 *Johann Georg Bendl*, Anioł, 1648-1649, Praga, kościół Salwatora.

III.5.32. /2 *Geronimo Fatchone (Faltone)*, Anioły, 1660-1670, Kłodzko, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP.

III.5.33.

Maria Immaculata

Michael Klahr St., ok. 1740

Drewno, od tyłu wydrążone, zaprawa kredowo-klejowa, warstwy malarskie, ślady przemalowań; 115 × 43 × 30 cm

Wrocław, Muzeum Narodowe, nr inw. XII-318
Nowak 1992A, s. 31; Nowak 1994, s. 140;
Theatrum sacrum 2005, s. 92-93 (autor noty Romuald Nowak).

Pochodzenie rzeźby jest nieustalone. Przed 1945 r. znajdowała się ona w zbiorach Schlesisches Museum der bildenden Künste we Wrocławiu. Przedstawienie Marii Immaculaty należy do jednego z najbardziej popularnych w ikonografii maryjnej epoki baroku. Po soborze trydenckim kult Niepokalanego Poczęcia był szczególnie propagowany przez Kościół katolicki i eksponowany w jego sporach z protestantami, którzy stanowczo odrzucali tajemnicę Niepokalanego Poczęcia.

Figura wykazuje wyraźne związki kompozycyjne i stylistyczne z rzeźbą Marii Magdaleny z konfesjonalu kościoła parafialnego w Kłodzku, wykonaną przez Michała Klahra St. ok. 1720 r. (zob. nr kat. III.5.29.). Powtórzono w niej ten sam gest złożonych rąk, odchylonych w prawą stronę. Niemal identyczny jest układ głowy. Wyrazisty, mięsisty

modelunek szat podobny jest w obu figurach. W jednej i drugiej pojawia się tak charakterystyczny motyw, jakim jest naturalistycznie opracowany i wystudiowany duży palec lewej nogi. W kilku ze swych późnych prac powtórzył rzeźbiarz ten sam układ postaci, zmieniając tylko nieznacznie ułożenie rąk (postać Marii Immaculaty z kolumny Trójcy Św. na Rynku w Łądku z 1740 r. oraz postać Matki Boskiej Bolesnej z cmentarza tamże). Układ ten pojawił się w odrębnym rysunku Klahra z przedstawieniem Immaculaty, jak również w terrakotowym bozzetto Marii Niepokalanego Poczęcia dla kolumny Trójcy Św. w Łądku.

Dynamiczna kompozycja figury wskazuje wyraźnie, iż Klahra St. inspirowała niewątpliwie twórczość M.B. Brauna. Artysta mógł się z nią zetknąć w Pradze lub w bliskim od Łądku Kuksie, gdzie na zlecenie hr. Sporcka wykonywał rzeźbiarz wystrój tamtejszego założenia szpitalnego. Najbliższa wrocławskiej figury wydaje się Braunowska *Matka Boska Bolesna* pod krzyżem w kościele klasztoru Cystersów w Plasach z ok. 1725 r. /RN

III.5.34.

Św. Jan Ewangelista

Ignaz Rohrbach, ok. 1726

Drewno lipowe niepolichromowane, wys. 188 cm
Běstvina, parafia rzymskokatolicka, kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, nr rejestru zabytków 2956
Štech 1959, s. 112, il. 160 (jako Georg Pacák);
Umělecké památky Čech 1977, s. 68-69, il.; Kořán 1988, s. 108; Kořán 1995, s. 107; Kořán 1999, s. 134; Pavlíček 2001, s. 12; *Ke slávě Ducha* 2003, s. 38, il. 21, s. 77-78, nr kat. 85 (autor noty Martin Pavlíček).

Rzeźba o wyjątkowym poziomie artystycznym, w przeszłości przypisywana Gregorowi Thénemu i Georgowi Franzowi Pacakowi, w rzeczywistości jest wczesną pracą rzeźbiarza Ignaza Rohrbacha z Chrudimi. Już w 1723 r. Franz Leopold von Birkenstein, fundator barokowej rozbudowy zamku i kościoła farnego w Běstvinie, zamówił u Rohrbacha cztery rzeźby ołtarzowe do kaplicy zamkowej Św. Wojciecha. Te najstarsze realizacje łączą jeszcze silne powiązania stylowe ze Śląskiem, gdzie rzeźbiarz się urodził i wykształcił, natomiast rzeźba apostoła Jana już wyraźnie świadczy o wpływach twórczości Matthiasa Bernharda Brauna. Jednocześnie nie można przeoczyć, że potężne ciało świętego okrywa draperia, zmarszczona mocnymi podciętymi zagięciami, prowadzonymi długimi niezakłóconymi liniami, przypominającymi wzorcowe fałdowania w pracach wrocławskiego rzeźbiarza Thomasa Weissfeldta albo tzw. Henrykowskiego Mistrza I. Jak widać, twórczość Rohrbacha przynajmniej we wczesnej fazie zachowuje „wciąż specyficzny śląski charakter“ (Pavlíček).

Pendant dla figury Apostoła Jana, wtórnie osadzo-



III.5.33.



III.5.34. /1



III.5.34.

nej w niszy na północnej ścianie nawy, stanowi wysokiej klasy artystycznej rzeźba św. Jana Chrzciciela z aniołkiem, umieszczona w stylizowanej pieczarze w osi ołtarza głównego (il. III.5.34. /1). Według ostatniej hipotezy również św. Jan Ewangelista był przeznaczony na ołtarz główny, na którym zgodnie z przebiegiem roku liturgicznego wymieniano go na rzeźbę poprzednika Jezusa. O takim celu wydają się świadczyć zgodne rozmiary obu rzeźb oraz identycznie rozwiązane postumenty w formie porosłej trawą skały.

Ignaz Rohrbach pracował w Běstvinie, pierwszym znanym miejscu jego działalności we Wschodnich Czechach, niewątpliwie pod kierunkiem Johanna Paula Zechpauera, prawdopodobnie autora pozostałej części dekoracji ołtarza głównego. I odwrotnie, samodzielną pracą śląskiego mistrza był wyjątkowy pod względem tematyki niepolichromowany ołtarz Św. Krzyża z płaskorzeźbą *Pasji Chrystusa, Chrystusem w grobie* i aniołkami, przeznaczony do bocznej kaplicy Grobu Bożego. Datowanie rzeźby św. Jana Ewangelisty odpowiada dawniejszym ustaleniom archiwalnym Ivo Kořána i jest zgodne z czasem rozbudowy kościoła farnego (1726) według projektu Donata i Donata Theodora Morazzich. /TH

III.5.34. /1 Ignaz Rohrbach, Św. Jan Chrzciciel, ok. 1726, ołtarz główny, Běstvína, kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty.

III.5.35.

Apoteoza św. Jana Nepomucena z aniołami

Ignaz Rohrbach, ok. 1735
Drewno lipowe z odtworzoną pierwotną polichromią i złoceniami, wys. 190 cm
Pardubice, Východočeské muzeum, nr inw. P 160
Kořán 1999, s. 135, il.; Paukrťová 2001, s. 7, 14, przyp. 6 (jako rzeźba z ołtarza św. Jana Nepomucena w kościele św. Bartłomieja w Pardubicach).

Oprócz znanej grupy rzeźbiarskiej *Kalwaria* dla kościoła dziekańskiego pw św. Bartłomieja w Pardubicach, Ignaz Rohrbach stworzył prawdopodobnie także część dekoracji rzeźbiarskiej w późnogotyckiej kaplicy Trzech Króli na tamtejszym zamku, przebudowanej według projektu architekta F.M. Kaňki (1723, 1726) w związku z wizytą cesarza Karola VI. Ivo Kořán wiąże z następnym późnobarokowym etapem wyposażenia kaplicy dwie zachowane płaskorzeźby w wysokim reliefie z przedstawieniem św. Jana Nepomucena oraz znakomitą rzeźbę św. Floriana (il. III.5.35. /2) i rzeźby dwóch aniołów, wszystkie przechowywane obecnie w muzeum w Pardubicach.

Wystawiana płaskorzeźba przedstawia apoteozę św. Jana Nepomucena bez nakrycia głowy, prowadzonego przez dwa igrające putta i unoszonego na obłokach do niebiańskiej sfery. Górny z obu

aniołków w nawiązaniu do tajemnicy spowiedzi pochyla się nad świętym aby ozdobić go wieńcem wawrzynu jako zwycięskiego męczennika. Chrudimski warsztat Rohrbacha w 2 poł. lat 30. wielokrotnie zajmował się tematyką Gloryfikacji męczeństwa św. Jana Nepomucena, a to w zespołach rzeźb dla Pardubic, dla kościoła i wolno stojącej kaplicy w Bohdanču (il. III.5.35. /1) oraz dla świątyni parafialnej w Heřmanovym Městcu.

W trakcie ostatniej konserwacji (H. Vítová, 2000-2004) odkryto oryginalną polichromię z pierwotnymi złoceniami kanonickiej szaty Jana Nepomucena i zaskakująco nasyconą tonacją barwy skóry i ciemnoróżowymi karnacjami aniołków. Usunięcie przemalowań umożliwiło rekonstrukcję autentycznego powierzchniowego reliefu, wspaniale wyidealizowanego układem dokładnie oddanych fałd rakiety i sutanny, charakterystycznie zmarszczonych na plecach. Silna a zarazem płynna i ruchliwa postać Jana oraz specyficzny kanon ciała z wąskimi ramionami należały do podstawowych cech stylu Ignaza Rohrbacha, który przybył do Wschodnich Czech niewątpliwie już przed połową lat 20. XVIII w. /TH

III.5.35. /1 Ignaz Rohrbach, Apoteoza św. Jana Nepomucena, przed 1740, centralna figura z bocznych ołtarzy Św. Jana Nepomucena, Bohdaneč, kościół parafialny pw. św. Marii Magdaleny.

III.5.35. /2 Ignaz Rohrbach, Św. Florian, ok. 1735, Pardubice, Východočeské muzeum (z kaplicy zamkowej w Pardubicach).

III.5.36.A-B.

Adorujące klęczące anioły I, II

Ignaz Rohrbach, ok. 1740
Drewno lipowe z odrestaurowaną pierwotną polichromią i złoceniami, wys. 124 cm i 118 cm
Vápno k. Přelouča, parafia rzymskokatolicka, kościół parafialny pw. św. Jerzego
Ke slávě Ducha 2003, s. 75-76, nr kat. 76 (autorka noty Zdena Paukrťová).

Delikatne modelowanie odkrytych partii ciała i złożonych draperii wraz z doskonałym powiązaniem ruchu i gestów obu klęczących aniołów wskazuje na rękę doświadczonego mistrza rzeźbiarskiego. Szczególnie uderzające są typy wąskich twarzy o wysokich czołach i wielkich, osadzonych daleko od siebie oczach o wykroju migdałów. Takimi cechami stylistycznymi charakteryzuje się znana twórczość Ignaza Rohrbacha, na którego autorstwo wskazują także niedawne ustalenia w zakresie technologii. W trakcie konserwacji (R. Ševčík, 2002) w pierwotnej polichromii rzeźb odkryto tę samą uderzającą ciemną tonację, którą udało się jakiś czas temu odsłonić na postaciach dwóch świętych biskupów, dostarczonych przez pracownię Rohrbacha do kościoła w niedalekiej Bohdančy (po 1737). Obie te rzeźby o ponadnaturalnej wysokości początkowo



III.5.35.



III.5.35. /1



III.5.35. /2



III.5.36.A.



III.5.36.B.



III.5.36. /1



III.5.36. /2



III.5.36. /3



III.5.36. /4

stały razem z adorującymi je wielkimi aniołami (il. III.5.36. /1 i 2) na ołtarzu głównym w kościele pw. św. Marii Magdaleny w Bohdančy. Po wielkim pożarze (1772) przeniesiono je na dzisiejsze miejsce we wnękach nawy.

Również i nasze adorujące anioły dostały się do gotyckiego kościółka we wsi Vápno w późniejszym czasie: w tutejszej świątyni są elementem zupełnie nieorganicznym i nawet wymiarami tutaj nie pasują. Na pierwszy rzut oka przyciągają żywo opracowanymi draperiami, w których większe gładkie płaszczyzny występują na przemian z ostro rzeźbionymi fałdami. Ich wyrazisty styl i wykorzystana technologia dekoracji potwierdzałyby pogląd konserwatora, że również i te rzeźby pochodzą z wyposażenia kościoła w Bohdančy. I chociaż ostrzejsze formy fałdowania draperii różnią je od mocnych zwalkowanych fałd ciężkich materiałów szat u większości rzeźb z Bohdančy, to jednak typy twarzy, pewne i delikatne modelowanie oraz kompozycyjny wyraz obu aniołów są z nimi zgodne. Rzeźby rzeczywiście możemy sobie wyobrazić jako stojące na ołtarzu głównym w kościele parafialnym w Bohdančy, na przykład wysoko na ołtarzu, gdzie stanowiłyby zamierzony kontrast z całością jego późnobarokowej dekoracji rzeźbiarskiej. /TH

III.5.36. /1-2 Ignaz Rohrbach, Adorujące klęczące anioły I, II, przed 1740, Bohdaneč, kościół parafialny pw. św. Marii Magdaleny.

III.5.36. /3-4 Ignaz Rohrbach, Adorujące klęczące anioły I, II, (z zespołu Kalwarii), 1735, boczna kaplica Kalwarii, Pardubice, kościół dekanacki pw. św. Bartłomieja.

III.5.37.

Św. Benedykt

Modelletto środkowej rzeźby z dekoracji bramy opactwa Benedyktynów w Břevnovie

Karl Josef Hiernle, 1739

Drewno lipowe z pozostałościami podkładu kredowego, wys. 17,2 cm

Praga, Uměleckoprůmyslové museum,

nr inw. B-VII-17, wypożyczono do Národní galerie w Pradze, nr inw. VP 215/2003

Blažíček 1946, s. 46, 120; Blažíček 1958, s. 174-175; Vilímková – Preiss 1989, s. 206, 294, przyp. 36; Kilián Ignác Dientzenhofer 1989, s. 119, nr kat. 105, il. 105 (autor noty Mojmir Horyna); *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově* 1993, s. 143-144, nr kat. VII/13 (autor noty Mojmir Horyna); *Sláva barokní Čechie* 2001, s. 298, nr kat. II/2.16 (autor noty Vít Vlnas).

Drobna figurka św. Benedykta pochodzi prawdopodobnie z poglądowego modelu bramy klasztornej opactwa Benedyktynów w Břevnovie (Blažíček 1946), wybudowanej na podstawie projektu Kiliana Ignaza Dientzenhofera (1737-1740) za czasów opata Benny Löbla. Figurka mimo swych miniaturowych

rozmiarów dobrze prezentuje główne cechy samodzielnej i bardzo sprawnej pod względem dekoracyjnym rzeźbiarskiej twórczości Hiernlego – miękkie przegięcie szczupłego ciała zakonnego patriarchy, esowate krzywizny szaty, kruchość postawy i piękno kształtu jego małej głowy. Fragmenty kredowego podkładu wskazują, że model pierwotnie był polichromowany, przypuszczalnie w szarej tonacji imitującej naturalną barwę kamienia, jaką znamy z drewnianego modelu kolumny maryjnej w Kladnie autorstwa Hiernlego.

Porównanie rzeźby z wielką kamienną figurą z wierzchołka bramy klasztornej (dziś umieszczonej przy wejściu do prałatury) ukazuje oprócz widocznych analogii jedną interesującą różnicę. Święty na naszym modelu prawą ręką z wyciągniętym palcem wskazującym pokazuje na niebiosa, podczas gdy w wersji końcowej św. Benedykt podniesioną prawicą błogosławi. Chociaż ramię to zostało uzupełnione przez konserwatora w latach 30. XX w., to bez wątplenia powtarza stan pierwotny. Inne drobne różnice, widoczne w detalach opracowania draperii wielkiej rzeźby, można złożyć na karb transpozycji formy modelu rzeźbiarskiego na wielki kamienny blok. Kończącą rzeźbę założyciela zakonu benedyktynów rzeźbiarz uzupełnił atrybutami krzyża opata i gawrona przy prawej nodze świętego, natomiast aniołkom na szczycie bramy powierzono zadanie podtrzymywania kartusza z herbem břevnovsko-broumovskiego *archisterium* i niesienia insygniów opata – berła i mitry.

W służbie břevnovsko-broumovskich benedyktynów Hiernle doczekał się swego największego zlecenia. Jeszcze za rządów energicznego opata Othmara Zinkego, poprzednika Löbla na stolcu opata, powierzono mu wykonanie olbrzymiego pod względem ilościowym zespołu rzeźb na zewnątrz i do wnętrza nowo wybudowanego kościoła klasztornej w Legnickim Polu, które jego praska pracownia dostarczyła na miejsce w latach 1728-1730. /TH

III.5.37. /1 Karl Josef Hiernle, Św. Benedykt, 1739-1740, środkowa rzeźba z dekoracji bramy, Praga-Břevnov, benediktinské arcibiskupství sv. Markéty a sv. Vojtěcha.

III.5.38.

Św. Prokop (?)

Modelletto nieznaney rzeźby

Karl Josef Hiernle, ok. 1745

Drewno lipowe niepolichromowane, wys. 28,2 cm (figura), 55,6 cm (całość wraz z podstawą)

Praga-Břevnov, benediktinské arcibiskupství sv. Markéty a sv. Vojtěcha; depozyt w Národní galerii w Pradze, nr inw. VP 225/2003

Pražské baroko 1938, s. 100, nr kat. 444 (model do rzeźby św. Prokopa); *Kilián Ignác Dientzenhofer* 1989, s. 120-121, nr kat. 107, il. 109 (autor noty Mojmír Horyna); *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově* 1993, s. 146-147, nr kat. VII/20 (autor noty Mojmír Horyna).



III.5.37.

Precyzyjne opracowanie figury świętego i samej podstawy podpowiada, że ta znakomita niewielka rzeźba służyła w przeszłości jako *modelletto* do większej realizacji w kamieniu i dlatego jest zaskakujące, że nigdy nie była polichromowana. Kompozycja całości i ujęcie centralnej postaci opata w infule (prawdopodobnie św. Prokopa), który we wzniesionej prawicy pierwotnie trzymał krzyż, w pełni odpowiada udokumentowanemu dziełom K.J. Hiernlego. Przede wszystkim nasuwa się analogia z zespołem rzeźb powstałych w okresie rządów opata Benny II Löbla dla dóbr břevnovskiego klasztoru (Kladno, Hrdly, Žižice). Charakterystycznym dla autora rysem formalnym jest widoczne rozróżnienie tkanin w przedstawieniu ciężkiego pluwiału i delikatniej rzeźbionej spodniej szaty, identycznie jak opisowa charakterystyka dekoracyjnych lamowań i koronek. Męska figura pełnej wielkości, uchwycona w spokojnej pozie i zwieńczona wyrazistym gestem prawej ręki i zwróceniem głowy, przypomina zaginioną rzeźbę Hiernlego – św. Prokopa w Žižicach w regionie Slánska (1741). Według ustaleń M. Horyny, budową postaci i typem twarzy z charakterystyczną modelacją oczu i ust nasza rzeźba przypomina także sygnowaną i datowaną przez



III.5.37. /1



III.5.38.



III.5.39.



III.5.40.

Hiernlego (C.H. 1745) rzeźbę tego samego ziemskiego patrona z dawnej kapliczki w Týncu, która w XIX w. została przeniesiona na břevnovski cmentarz. /TH

III.5.39.

Medal Johanna Hartwiga von Nostitz-Rieneck

Johann Kittel, Wrocław, 1683
Srebrny, bity, ø 4,9 cm; 26,09 (ewentualnie 24,2) g.
Sygnowany: *I.K.*

Awers: popiersie od przodu z orderem Złotego Runa, podwójny napis: *IOH. HARTW. S.R.I COMES DE NOSTITZ. SUPREMUS REGNI BOEMIAE CANCELLARIUS. NATUS A. 1610. OBIIT VIENNAE 1683: / MENSE OBIIT MARTIS MEDIUS PESTEM INTER ET HOSTEM UT POSSET MEDIUM SINE FINE TENERE BEATUS+* (Johann Hartwig, Świętego rzymskiego cesarstwa hrabia von Nostitz, najwyższy kanclerz Królestwa Czeskiego, urodzony w 1610 r., zmarł w Wiedniu w 1683 r.: w środku miesiąca marca, pomiędzy morową zarazą, a nieprzyjacielem, znajdując złoty środek dla nieskończoności zbawienia).
Rewers: napis w piętnastu wierszach poniżej rodzinnego herbu: *SUPREMO A. IS XXXI REGIS / CANCELLARIO / EQU. AUR. VELL: SUUS / EX FRATRE NEPOS. ET SANG / VINE HAERES. / CHRISTOPHORUS WENCESL: S.R.I / COMES DE NOSTITZ. SAC. CAES. REG / MAI. INTIM. ACTUAL: CONSILIAR / CAM. ET DUCATUS GLOGOVIENS. / CAPITAN. ISTHOC / MEMORIALE DEDIT. / QUO CANCELLARY SUPREMI / MUNERE FUNCTUS / DEFUNGI NEQUE AT MEMORI / CUM MENTE SUPERSTES.* (Przez trzydzieści jeden lat najwyższemu kanclerzowi króla, rycerzowi orderu Złotego Runa poświęca tę pamiątkę potomek ze strony brata i krewny sukcesor Christoph Wenzel von Nostitz, Świętego Cesarstwa Rzymskiego hrabia, tajny i rzeczywisty radca Jego Świętobliwej Cesarzkiej i Królewskiej Mości, komorzy i starosta księstwa głogowskiego, aby ani po zakończeniu urzędu najwyższego kanclerza nie skonał, ale żył długo w jego myślach).

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-121.627, H5-59.229

Donebauer 1889, s. 372, nr kat. 3622;
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 4116; Polívka 1996, s. 14-15; Bogacz – Sakwerda 1999, s. 145;
Sláva barokní Čechie 2001, s. 145, nr kat. I/3.96 (autor noty Tomáš Kleisner).

Johann Hartwig von Nostitz-Rieneck (1610-1683) pochodzący z rodziny łżyckiej, od 1652 r. był najwyższym kanclerzem czeskim. W 1672 r. otrzymał order Złotego Runa, a w następnym roku cesarskie hrabstwo Rieneck, które już od czasów Wacława IV posiadało prawo bicia własnej monety. Medal ufundował po śmierci kanclerza jego bratanek Christoph Wenzel (1643-1712), który w 1673 r.

przyjął Rieneck w lenno wraz ze swym stryjem, „aby ani po zakończeniu urzędu najwyższego kanclerza nie skonał, ale żył długo w myślach tego, kto go pamięta“. Obaj, bratanek i stryj, byli kolekcjonerami monet i medali. Same prawo bicia monety wykorzystał jeden raz syn kanclerza Anton Johann von Nostitz (1652-1736) wybijając złote i srebrne monety w 1719 r.

Dla rewersu Kittel wygrawerował nowy tłok mieniczny, w pierwotnej wersji „zgubił“ jeden wyraz w pierwszym wierszu, który musiał dolożyć. /TK

III.5.40.

Medal na wyzwolenie Pragi od Francuzów

Georg Wilhelm Kittel, Wrocław
Srebrny, bity, ø 3,3 cm; 14,05 (ewentualnie 13,32) g.
Sygnowany: *KITTEL. F.*

Awers: popiersie bez nakrycia głowy, z napisem: *MAR. THERES. D. G. REG. HUNG. BOH.* (Maria Teresa, z Bożej łaski królowa węgierska i czeska).
Rewers: alegoria miasta na tle panoramy Pragi, z gałązką palmową i zrzuconymi okowami pod nogami, z napisem *PRAGA LIBERATA.* (Praga wolna); data w odcinku koła: *MDCCXLIII. / D. 2. IAN.* przypomina dzień ustąpienia wojsk francuskich.

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-51.672, H5-51.673

Schau- und Denkmünzen 1782, s. 35, nr kat. XXVII;
Donebauer 1889, nr kat. 4819; Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 4283; *Sláva barokní Čechie* 2001, s. 203, nr kat. I/5.122 (autor noty Tomáš Kleisner); Kleisner 2005, s. 112-115.

Pracownia medalierska rodziny Kittlów osiągnęła powodzenie na rynku wydając własnym nakładem niewielkie medale, którymi od 1736 r. regularnie upamiętniała ówczesne wydarzenia na Śląsku – powódź i szarańczę, koniec nieurodzaju w następnym roku, powódź w 1739 r., śmierć cesarza Karola VI w 1740 r., wojny śląskie i ich bitwy. Bito je dla strony pruskiej i habsburskiej, zależnie od tego, która z armii akurat okupowała miasto. Johann Kittel, urodzony w 1656 r. w Namysłowie, zmarł we Wrocławiu w 1740 r. a pracownię przejął syn Georg Wilhelm Kittel (1694-1769). /TK



Powodem dołączenia tego ostatniego rozdziału do katalogu wystawy była chęć głębszego zaznajomienia odwiedzających wystawę (a także czytelników katalogu) z historycznym i kulturalnym rozwojem terytorium Śląska w czasach jego przynależności do państwa czeskiego. Odmienne od trzech poprzednich części, ilustrujących poszczególne okresy wzajemnych kontaktów artystycznych, niniejszy wybór eksponatów, chociaż ograniczony do zabytków sfragistyki, numizmatyki i archiwaliów ze zbiorów czeskich, obejmuje jednak cały długi okres historyczny od XIV do XVIII w. W wyborze tym, mimo wszelkich ograniczeń, starano się ukazać na typowych przykładach pewne charakterystyczne dla Śląska fenomeny ze szczególnym uwzględnieniem kontaktów czesko-śląskich.

Pierwsza część niniejszego zespołu tematycznego obejmuje charakterystyczne przykłady śląskich pieczęci książęcych dwóch głównych linii – Piastów i Przemyślidów. Dalej prezentujemy niektóre z ważniejszych zabytków prawa, księgi ziemskie księstw karniowskiego i opawskiego. Dekoracja iluminatorska wystawionych tu woluminów z XVII i XVIII w. świadczy o wysokim poziomie poczucia własnej godności przedstawicieli stanów także w czasach rozrastającego się habsburskiego centralizmu. Przegląd archiwaliów zamykają dwa akty fundacyjne kościoła pielgrzymkowego na wzgórzu Cvilín koło Karniowa z bogatą dekoracją kaligraficzną i figuralną, interesujące także jako dokumenty kontrreformacji na Górnym Śląsku.

Wybór eksponatów dokonany spośród licznych zabytków śląskiej numizmatyki obejmuje w pierwszym rzędzie nominały z głównych mennic śląskich ze szczególnym uwzględnieniem działalności menniczej przedstawicieli tradycyjnych czeskich rodów i właścicieli dóbr zakupionych na Śląsku (książęta ziębiccy/Podiebradowie, Rožemberkowie w Złotym Stoku, Albrecht von Wallenstein w Żaganiu). Podobnie jak w poprzednich rozdziałach katalogu, także i tutaj o związkach ze Śląskiem przypomina pobliska Ziemia Kłodzka (za sprawą monet Pernsteinów jako dzierżawców), która aż do zaboru pruskiego zachowała status samodzielnego hrabstwa ściśle połączonego z Czechami. Część numizmatyczną zamyka wybór medali z początków epoki nowożytnej, które w całości tworzą interesującą kronikę postaci i wydarzeń z dwóch ostatnich stuleci w dziejach Śląska przed jego zajęciem przez Prusy.

PIECZĘCIE, ARCHIWALIA I NUMIZMATY

Vít Vlnas

IV /



1. PIECZĘCIE

ŚLĄSKA PIECZĘĆ KSIĄŻĘCA

Pieczęcie śląskich książąt piastowskich w epoce Luksemburgów reprezentują – całkowicie zgodnie z wyjątkową pozycją społeczną swych właścicieli – szczytowe osiągnięcia twórczości sfragistycznej na ziemiach Korony Czeskiej. Dawne tradycje pieczęci portretowych są w tym czasie intensywnie rozwijane i wzbogacane o nowe impulsy z Europy Zachodniej, między innymi za pośrednictwem także pieczęci członków rodziny panującej. W sfragistyce książąt śląskich także i w 2 poł. XIV w. stale jeszcze obowiązuje dawniej dominująca pieczęć piesza, teraz jednak wyraźnie ustępuje bardziej popularnej pieczęci konnej w jej nowszym wariantcie z obnażonym mieczem. Tak pomyślany rysunek pieczęci przyjęli także czołowi przedstawiciele młodszej opawskiej linii Przemyślidów zaliczający się, ze względu na swe włości na ziemi raciborskiej, również do książąt śląskich. Duże rozmiarami, opracowane do detalu i na wysokim poziomie dzieła rytownicze pochodzą niewątpliwie z pracowni złotniczych we Wrocławiu lub w Pradze. Obok pieczęci portretowych, gwałtownie rośnie ilość pieczęci herbowych – bardziej praktycznych i bez wątpienia także tańszych, pierwotnie używanych głównie w charakterze pieczęci sekretnych, które ostatecznie stopniowo w XV w. już całkowicie przeważały. Dotyczyło to także śląskiej pieczęci biskupiej, za Luksemburgów przecież przez pół wieku na wrocławskim stolcu zasiadali sami Piastowie. Wybrane egzemplarze prezentują rozwój śląskiej pieczęci książęcej od poł. XIV w., od pieszych pieczęci Waława I Legnickiego i Bolka II Świdnickiego, aż po pieczęć opawskiego księcia Wilhelma, który jeszcze w poł. XV w. używał pieczęci konnej. /KM



IV.1.1.

453

PIASTOWIE

IV.1.1.

Waława I Legnicki (1310/1318-1364)

Pieczęć poświadczona w latach 1349-1362

Wosk naturalny, okrągła, ø 92 mm

Praga, Národní archiv, zbiór Maltézští rytíři –

české velkopřevorství, nr inw. 238-10. 6. 1352

Gumowski 1936, s. 431, nr kat. 60, il. 109;

Piech 1993, s. 231, nr kat. 59, il. 54.

W skomplikowanej, profilowanej i wielobocznej ramce ozdobnej stojąca przodem na konsoli postać księcia w zbroi. Na głowie ma mitrę książęcą, w prawej ręce trzyma powiewający poziomo nad głową proporzec z wyobrażeniem orła, przez prawe ramię przewieszona jest tarcza z orłem trzymana w lewej ręce, przy pasie zawieszony jest miecz. W łukach ozdobnej ramki napis majuskulą: *W[ENCESLAVS] P[RIMVS] D[VX] S[LESIE]*. Między legendą a ozdobną ramką pośrodku znajdują się dwie pochylone do środka małe tarcze: prawa czteropolowa: 1. i 4. pole szachownicowe, 2. i 3. z orłem, na lewej tarczy orzeł. Wolną przestrzeń rysunku pieczęci wokół małych tarcz wypełnia dekoracja roślinna.

Napis majuskulą gotycką obramowany perełkami i liniami, znakami rozdzielającymi są dwukropki: +.: *WENCESLAVS: PRIMVS: DEI: GRACIA: DUX: SLEZIE: ET: DOMINVS: LEGNICZENSIS.* (litera Z w wyrazie *SLEZIE* odwrócona). / HS

IV.1.2.

Bolko II Świdnicki (1303/1312-1368)

Pieczęć poświadczona w latach 1365-1367

Wosk naturalny, okrągła, ø 87 mm

Praga, Národní archiv, zbiór Archiv



IV.1.2.

K



IV.1.3.



IV.1.4.



IV.1.5.

České koruny, nr inw. 997-11. 10. 1367
Gumowski 1936, s. 431, nr kat. 62, il. 110;
Piech 1993, s. 243, nr kat. 81, il. 75.

Książę w zbroi stojący przodem, głowa i ciało lekko pochylone w prawo. Na głowie hełm garnczkowy z rozpościerającymi się w lewo labrami i z klejnotem w kształcie półkola z dwóch rzędów pawich piór. Książę trzyma w prawej ręce obnażony miecz, skierowany ostrzem do góry przez prawe ramię, w lewej tarczę z orłem. Jego pas przypomina wiszący krzyżyk, płaszcz przerzucony przez ramiona spływa mu aż do ziemi, na nogach ma on ostrogi. Pod nogami księcia umieszczono tarczę z lużyckim wołkiem. Klejnot na hełmie, tarcza i miecz przerywają napis. Wolną przestrzeń pola pieczętnego zdobi motyw roślinny. Napis minuskułą gotycką obramowany liniami i perełkami, znakami rozdzielającymi są krzyżyki św. Andrzeja: *+ Bolco x d x gra x dux x slez x dns x d_e furstenbg x / in swydnicz x et x marchio x lusacie ++.* / HS

IV.1.3.

**Ziemowit Cieszyński,
czeski przełożony prowincji joannitów
(1339/40-1390)**

Pieczęć poświadczona w latach 1376-1387
Wosk czerwony, w osłonie woskowej, okrągła,
Ø 67 mm
Praga, Národní archiv, zbiór Maltézští rytíři –
české velkopřevorství, nr inw. 554-1387,
bez datyiennej
Peška – Svoboda 1999, s. 51, il. 10.

Na sześciolistnym tle spoczywa gotycka czteropolowa tarcza, w polu 1. i 4. orzeł, w 2. i 3. krzyż heraldyczny. Wolne przestrzenie wewnątrz sześciolistnego tła damaskowane, przestrzeń między napisem a sześciolistnym tłem zdobi motyw roślinny. Napis minuskułą gotycką lamowany perełkami, znakami rozdzielającymi są dwukropki: *+s: fris: semowiti: ducis: thesschin: prioris: boemi: ordinis: sci: Iohannis.:.* / HS

IV.1.4.

Bolko III Ziębicki (1344/48-1410)

Pieczęć poświadczona w latach 1363-1399
Wosk naturalny, okrągła, Ø 69 mm
Praga, Národní archiv, zbiór Maltézští rytíři –
české velkopřevorství, nr inw. 648-19. 9. 1369
Gumowski 1936, s. 432, nr kat. 67, il. 111.

Konny rycerz zwrócony heraldycznie w lewo, w prawicy ma obnażony miecz przymocowany łańcuchem do zbroi, w lewicy trzyma gotycką tarczę z orłem. Na głowie hełm garnczkowy z klejnotem w postaci dwóch złożonych szachownic. Koń okry-

ty kropierzem, na którym cztery gotyckie tarczki z motywem orła, na głowie konia siedzący orzeł. Napis majuskułą gotycką ramowany linią i drobnym spłotem, znakami rozdzielającymi są kropki: *+S. BOLCONIS. DVCIS. SLEZIE. ET. DOMINI. DE. MVNSTIRBERK. / HS*

IV.1.5.

Władysław II Opolski (1326/30-1401)

Pieczęć poświadczona w latach 1378-1387
Wosk naturalny, okrągła, Ø 92 mm
Praga, Národní archiv, zbiór Archiv České
koruny, nr inw. 1271-17. 4. 1387
Gumowski 1936, s. 432, nr kat. 71, il. 113.

W złożonym profilowanym wieloboku z ozdobnym obramieniem, utworzonym przez cztery łuki i cztery prostokątne groty na ich łączeniach, konny rycerz zwrócony heraldycznie w lewo, jego głowa i korpus przedstawione frontalnie. Na głowie ma hełm garnczkowy z labrami powiewającymi po obu stronach, klejnot tworzy podzielona na czworo półkolista szachownica (w polach 1. i 4. widoczny orzeł) zdobiona na zewnętrznym skraju rzędem pawich piór. Rycerz dzierży w prawicy obnażony miecz, a w lewicy wodze. Na kropierzu konia rozsiane orły. Wolne pole wewnątrz obramienia zdobione jest motywem roślinnym. Klejnot oraz przednie i tylne nogi konia przerywają napis. Napis gotycką minuskułą obwiedziony liniami i drobnym perełkami, wolne pole wypełnia dekoracja roślinna: **Ladislau dei gracia dux et dns opolien/ et /wclunensis etc./* / HS

IV.1.6.

**Wacław II Legnicki,
biskup wrocławski (1348-1419)**

Pieczęć poświadczona w latach 1382-1413
Wosk naturalny, w osłonie woskowej,
spiczasto owalna, 85 × 52 mm
Praga, Národní archiv, zbiór Maltézští rytíři –
české velkopřevorství, nr inw. 823-12. 3. 1383
Niepublikowana

Na tle gotyckiej architektury, we wnęce usianej liliami siedzący biskup z mitrą na głowie, w lewej ręce trzyma pastorał, prawą błogosławi, w górze nad duchownym na wsporniku półpostać św. Jana Chrzciciela. Na elementach architektury wnętrza leżą dwie gotyckie tarcze, pośrodku na prawo z sześcioma liliami (3, 2, 1), pośrodku na lewo z orłem z przepaską na piersi. Dolną część architektury pod nogami biskupa wypełnia szachownicowa tarcza, która przerywa napis, tak samo jak elementy architektury w części górnej; tarcze boczne lekko do niej dochodzą. Napis gotycką minuskułą ramowaną liniami i drobnymi perełkami, znakami rozdzielającymi są gwiaz-

dki uformowane w schemacie po trzy (2, 1), pięć (2, 1, 2) i siedem (1, 2, 1, 2, 1): *+sigillvm:: wencze-slai::: /::: episcopi wratislaviensis:: / HS*

IV.1.7.

Ludwik II Legnicki (1380/1385-1436)

Pieczęć poświadczona w latach 1411-1413
Wosk naturalny, okrągła, ø 79 mm
Praga, Národní archiv, zbiór Maltézští rytíři – české velkopřevorství, nr inw. 569-23. 9. 1413
Niepublikowana

W złożonym profilowanym wieloboku ozdobionym ramką stojąca postać w zbroi w mitrze książęcej na głowie, w prawej ręce trzymająca miecz zwrócony ostrzem w dół, a w lewej proporzec z orłem, powiewający w prawo. Pośrodku, z obu stron, obok postaci znajdują się dwa pochylone do środka herby z klejnotami. Na prawej tarczy orzeł, na hełmie turniejowym taki sam klejnot. Lewa tarcza czteropolowa: pole 1. i 4. szachownicowe, w polu 2. i 3. orły, klejnot na hełmie turniejowym tworzy półkolista szachownica z połową orła, ozdobiona podwójnym rzędem pawich piór. Pod nogami postaci, na zewnątrz ozdobnej ramki, znajduje się szachownicowa tarcza. Rysunek pieczęci w górnej i dolnej części przerywa napis. Napis minuskułą gotycką obwiedziony liniami i drobnymi perełkami, znaki rozdzielające: kropki, dwukropki, gwiazdki i roślinne wici: **sigillum: lodovici: secndi: d'i gracia /.ducis. slezie: et: domini: bregensis / HS*

PRZEMYŚLIDZI OPAWSCY

IV.1.8.

Jan I Opawsko-Raciborski (1320/1325-1380)

Pieczęć poświadczona w latach 1368-1375
Wosk naturalny, okrągła, ø 84 mm
Praga, Národní archiv, zbiór Maltézští rytíři – české velkopřevorství, nr inw. 2005-18. 7. 1368
Chocholatý 1982, s. 16; Maráz 1994, s. 66-67; Kociánová 1996, s. 56; Barciak – Pietrzyk 2002, s. 362.

Konny rycerz zwrócony heraldycznie w lewo dzierży w prawicy obnażony miecz, a w lewicy czteropółową gotycką tarczę z orłem w 1. i 4. polu, 2. i 3. pole dwudzielne. Rycerz ma na głowie hełm garnczkowy z lekko rozwianymi labrami oraz z klejnotem w postaci dwóch rogów byka. Na sfałdowanym kropierzu końskim trzy małe tarcze gotyckie. Klejnot, przednie i tylne nogi konia zachodzą na legendę. Napis minuskułą gotycką obwiedziona perełkami,

znaki rozdzielające stanowią czterograniaste gwiazdki: *+ sigillvm*iohannis*d / ei*gracia*dvc / is*oppavie*et*radh / ibo / r / ie. / KM*

IV.1.9.

Przemko Opawski (1365-1433)

Pieczęć poświadczona w latach 1403-1433.
Wosk naturalny, okrągła, ø 95 mm
Opawa, Zemský archiv, zbiór Klarisky Opava, nr inw. 18-26. 8. 1433
Šebánek 1932, s. 269; Chocholatý 1982, s. 17-18; Maráz 1994, s. 67-68; Kociánová 1996, s. 77-89; *Od gotiky k renesanci* 1999, s. 235, nr kat. 141 (autor noty Karel Müller); Barciak – Pietrzyk 2002, s. 363.

Konny rycerz zwrócony heraldycznie w lewo, dzierżący w prawicy obnażony miecz a w lewicy dwudzielną gotycką tarczę. Rycerz ma na głowie hełm garnczkowy z lekko rozwianymi labrami oraz z klejnotem w postaci dwóch rogów byka. Na sfałdowanym kropierzu końskim cztery małe dwudzielne gotyckie tarcze. Klejnot, przednie i tylne nogi konia oraz miecz przerywają napis. Napis minuskułą gotycką obramowany drobnym deseniem sznurowym, znaki rozdzielające stanowią rozetki: *Sigillvm + przem / i / slai + dei graci / a / + ducis opp / avie. / KM*

IV.1.10.

Wilhelm Opawski (1410/1415-1452)

Pieczęć poświadczona w 1452 r.
Wosk naturalny, okrągła, ø 95 mm
Opawa, Státní okresní archiv, zbiór Archiv města Opava, nr inw. 127-23. 4. 1452
Šigut 1969, s. 38; Chocholatý 1982, s. 19; Maráz 1994, s. 68; *Od gotiky k renesanci* 1999, s. 235-236, nr kat. 142 (autor noty Karel Müller).

Konny rycerz zwrócony heraldycznie w lewo, dzierżący w prawicy obnażony miecz, a w lewicy czteropółową gotycką tarczę, 1. i 4. pole dwudzielne, w polach 2. i 3. orły. Rycerz ma na głowie hełm turniejowy z powiewającymi labrami i z klejnotem w postaci dwóch bawolich rogów. Na bogato pofałdowanym kropierzu końskim znajdują się cztery podzielone małe tarcze gotyckie. Rysunek pieczęci w trzech miejscach – przy klejnocie oraz przednich i tylnych nogach konia – przerywa napis. Wolna przestrzeń rysunku pieczęci jest pokryta rozetkami. Napis minuskułą gotycką ramowany liniami, wolną przestrzeń wypełniają wici roślinne: *s. wilhelmi + ducis // et + domini // oppawie. / KM*



IV.1.6.



IV.1.7.



IV.1.11.

Pieczczę konna Jana Jerzego (1577-1624), margrabiego brandenburskiego i księcia karniowskiego

Pierwotnie przywieszona na żółto-czarnym sznurze do dokumentu wydanego 27 II 1608 r. w Karniowie, w którym książę Jan Jerzy poświadcza stanom księstwa karniowskiego wszystkie przywileje; używana w 1608 r. Wosk czerwony, drewniane puzdro z wieczkiem, okrągła, ø 82 mm
Opawa, Zemský archiv, zespół Slezský stavovský archiv Opava, nr inw. 549, sygn. B I 37
Bier 1937, s. 14-115; Fukala 1997, s. 204; Fukala 2005, s. 303-306.

W polu pieczęci jeździec w zbroi na koniu. Koń w pancerzu, na nim z boku widać hełm z klejnotem. Jeździec w zbroi w prawicy dzierży kopię zakończoną proporcem, na którym znajduje się wizerunek orła. Na turniejowym hełmie klejnot w postaci rozwartych skrzydeł, na których znajduje się słabo widoczna przepaska (wstęgi). Pod koniem leżący smok, jeździec kopią razi jego paszczę. Powierzchnia pola pieczęci zdobiona wicią roślinną. Obraz jest zamknięty dookoła drobnym perełkowaniem, a wokół niego w kręgu umieszczone są tarcze, górna jest wzniesiona a następne po pięć z każdej strony nachylają się do niej. Tarcze na przemian mają kształt owalny i kształt hiszpański, ozdobione są rolwerkami. Pas herbu zamknięty jest ozdobnym fryzem. Skrajem biegnie w delikatnej linii napis, który ze strony zewnętrznej jest ograniczony wieńcem wawrzynu, oplecionym wstęgami w czwartych częściach. Napis majuskułą humanistyczną: + IOAN GEORG V G G MARG-

GRAF ZV BRANDENB IN PREVSSEN SCHLESSEN ZV CROSSEN VND JEGERN D HERZOG EC (nad EC znak skrótu). Opis i identyfikacja herbu: herb orla i klejnot umieszczone na postaci jeźdźcy, tak więc na pieczęci znajduje się ogółem dwanaście herbów. Jeździec jest oznaczony herbem Brandenburgii. Poczynając od herbu nad głową jeźdźcy i dalej zgodnie z ruchem wskazówek zegara jest: 1. Orzeł. księstwo pruskie. 2. Gryf. księstwo pomorskie. 3. Gryf. księstwo szczecińskie. 4. Orzeł. księstwo krośnieńskie (Dolny Śląsk). 5. Tarcza czteropolowa. Hohenzollern. 6. Tarcza dzielona, w polu górnym dorastający lew, w dolnym siedem stopni. księstwo Rugii. 7. Puste pole (na pieczęci ozdobione wicią roślinną) – regalia. 8. Orzeł. księstwo śląskie. 9. Gryf. księstwo wendyjskie. 10. Gryf. księstwo kaszubskie. 11. Pole lamowane szamerunkiem, w polu lew Burgrabiego z Norymbergi. Pieczęcie „konne” w Europie środkowej były zastrzeżone dla elity arystokracji. Hohenzollernowie karniowscy ten typ przejęli od swych poprzedników w Brandenburgii – Luksemburgów. Pieczęć śląskiego księcia Jana Jerzego (1577-1624), młodszego syna elektora brandenburskiego Joachima Fryderyka, w sfragistyce europejskiej jest unikatem. Nieznany, acz bardzo zręczny rytownik w rysunku pieczęci nawiązał do hagiograficznego motywu św. Jerzego, przebijającego smoka kopią. Jeździec na proporcu, hełmie i na czapraku ma symbole heraldyczne, które identyfikują go jako właściciela pieczęci. Rozległa kompozycja z widoczną aluzją do imienia właściciela, przedstawionego jako rycerza i wzór rycerskich cnót. Pieczęć niekatolika Jana Jerzego Karniowskiego, przedstawiciela antyhabsburskiego buntu w latach 1609-1622, jest unikalną kompozycją stojącą na granicy zwyczajowego „konnego” i hagiograficznego typu pieczęci. / RF

IV.1.8.



IV.1.9.



IV.1.10.



IV.1.11.

457



IV.2.1.



IV.2.2.



IV.2.3.A.



IV.2.3.B.

2. ARCHIWALIA

HERBY

IV.2.1.

Herb Albrechta Sedlnickiego z Choltic, starosty księstwa opawskiego

1602

Tempera, papier, 40 × 24 cm

Zemské desky knížectví opavského, t. 9 z lat 1602-1603, pierwsza wewnętrzna strona okładek Opawa, Zemský archiv, zespół: Slezský stavovský archiv Opava, nr inw. 856.

IV.2.2.

Herb Hynka Bruntálskiego St. z Vrbna, najwyższego komornika księstwa opawskiego ze sceną Sądu Ostatecznego

1609

Tempera, pergamin, 48 × 28 cm

Zemské desky knížectví opavského, t. 10 z lat 1609-1613, pierwsze folio

Opawa, Zemský archiv, zespół: Slezský stavovský archiv Opava, nr inw. 857

Šembera 1846, s. 716; Peter 1871, s. 61; *Opavské zemské desky* 1961, s. 24-28; *Tabulae terrae* 1983, tabl. 35; Müller 1984, s. 34; *Právní klenoty* 1991, s. 18-19, 35.

Iluminatorstwo opawskich i karniowskich ksiąg ziemskich, ksiąg sądownictwa nieprocesowego rejestrujących zmiany własności szlacheckiej, bez wątplenia ulegało wpływowi morawskich ksiąg ziemskich, w których herby wysokich urzędników ziemskich pojawiają się już w połowie XIV w. Na Ziemi Opawskiej zwyczaj ten przyjął się dopiero za panowania Macieja Korwina w latach 80. XV w. i przetrwał aż do początków XIX w. Inaczej niż w morawskich księgach ziemskich, w których herby malowano na pergaminowych okładkach, tu zdobienie pokrywało pierwsze dwie rozłożone strony książki lub wewnętrzną stronę okładki. Przeważnie znajdował się tu herb komornika, któremu powierzono księgi ziemskie pod opiekę. W okresie przed bitwą pod Białą Górą (1620) na Ziemi Opawskiej są to wytwory iluminatorstwa nieokreślonego autorstwa o przeciętnym poziomie, nie osiągnącego poziomu ksiąg morawskich z tego czasu. Kompozycje ograniczają się tylko do właściwego herbu i kartusza z wpisanym nazwiskiem urzędnika, pozostałą wolną przestrzeń wypełniają ornamenty roślinne lub zwierzęce. Dotyczy to herbu starosty Albrechta Sedlnickiego z Choltic, który jednocześnie sprawował urząd najwyższego komornika. Z całego szere-

gu opawskich i karniowskich ksiąg ziemskich wyróżnia się dekoracja 10 tomu z 1609 r., na którą składa się oprócz herbu najwyższego komornika Hynka Bruntálskiego St. z Vrbna także przedstawienie *Sądu Ostatecznego*, które zajmuje dolną, trzecią część pierwszych dwóch rozłożonych stron. Schematycznie ujęta scena ukazuje siedzącego Chrystusa-Sędziego z lilią i mieczem u ust, z prawej klęczącą Pannę Marię, z lewej prawdopodobnie św. Jana, w części dolnej anioł prowadzi wybranych do światłości wiekuistej, a potępionych diabeł zagania do czeluści piekielnych. Identyczne ujęcie obu herbów i dołączonych kartuszy, oraz niewielki odstęp czasu między powstaniem obu tomów ksiąg prowadzą do wniosku, że jest to dzieło jednej osoby, która mogła prowadzić pracownię w Opawie. / KM

IV.2.3.A-B.

**Herb księcia Johanna Adama
Andreasa von Liechtenstein
Herby czterech najwyższych
urzędników ziemskich księstwa
karniowskiego**

1686
Tempera, papier, 30 × 19 cm
Kniha pŕhonŭ a nŕlezŭ knŕžectví krnovského
z lat 1686-1740, f. 2 i 3b
Opawa, Zemský archiv, zespól: Slezský stavovský
archiv Opava, nr inw. 844.

IV.2.4.

**Herby trzech najwyższych urzędników
ziemskich księstwa opawskiego**

1710
Tempera, pergamin, 40 × 27 cm
Zemské desky knŕžectví opavského, t. 20 z lat
1710-1715, pierwsze folio
Opawa, Zemský archiv, zespól: Slezský stavovský
archiv Opava, nr inw. 868.

IV.2.5.

**Herb Johanna Andreasa Pino
von Friedenthal, najwyższego
komornika księstwa opawskiego
i karniowskiego**

1761
Tempera, pergamin, 38 × 24 cm
Zemské desky knŕžectví krnovského, t. 11 z lat
1761-1767, pierwsze folio
Opawa, Zemský archiv, zespól: Slezský stavovský
archiv Opava, nr inw. 955.



IV.2.4.

IV.2.6.

**Herb Johanna Andreasa Pino
von Friedenthal, najwyższego
komornika księstwa opawskiego
i karniowskiego**

1766
Tempera, pergamin, 37 × 24 cm
Zemské desky knŕžectví opavského, t. 31 z lat
1766-1771, pierwsze folio
Opawa, Zemský archiv, zespól: Slezský stavovský
archiv Opava, nr inw. 879
Šembera 1846, s. 716-717, 724; Peter 1871, s. 62-63;
Müller 1984, s. 35; *Právní klenoty* 1991,
s. 18-19, 21, 35.

Tradycja przedstawiania herbów urzędników ziemskich w księgach ziemskich księstw opawskiego i karniowskiego utrzymała się do początków XIX w. Początkowo umieszczano tylko herb najwyższego komornika ziemskiego odpowiedzialnego za prawidłowość wpisu do ksiąg, później od końca XVII w. dochodzą herby najwyższego sędziego ziemskiego i pisarza, ewentualnie także starosty i władcy, od lat 30. w praktyce powrócono wyłącznie do herbu komornika. W tym okresie księgi są pisane na papierze, ale herby nadal są malowane na pergaminie *in folio* wkładanym na początek tomu. Sporadycznie pojawiają się herby urzędników także w innych typach rękopiśmiennych urzędów ksiąg stanowych,



IV.2.5.



IV.2.6.



IV.2.7.



na przykład w księgach sądowych. Iluminarstwo wykazuje solidny, rzemieślniczy poziom widoczny nie tylko w samym wykonaniu znaków heraldycznych, lecz także w ich dekoracyjnym obramowaniu. Poziomem wyróżniają się zwłaszcza iluminacje w tomach 30 i 31 opawskich ziemskich ksiąg ziemskich i w tomie 11 ksiąg karniowskich sporządzonych w latach 1761-1766, kiedy księgi nadzorował komornik ziemski Johann Andreas Pino von Friedenthal. Te nieliczne przykłady iluminarstwa okresu baroku, chociaż niesygnowane, możemy hipotetycznie zaliczyć na konto jednej z pracowni malarskich w Opawie, gdzie księgi były przechowywane. / KM

DOKUMENTY

IV.2.7.

Książe Wójt, Burmistrz i Rada książęcego liechtensteńskiego rezydencyjnego miasta Karniowa na prośbę Dziekana i Gwardiana o. Korneliusa Ottweilera darowują karniowskiemu konwentowi Franciszkanów parcelę na wierzchołku Cvilína na budowę kaplicy

Karniów, 5 XII 1681

Dokument na pergaminie, w języku niemieckim, na różowo-białych wstążkach przywieszzone dwie pieczęcie w czerwonym wosku w drewnianych osłonach bez przykrywek – pieczęć prowincjatu zakonu franciszkanów i duża pieczęć miasta Karniowa; 75 × 77 cm (plica 4 cm)
Opawa, Zemský archiv, zespół: Minorité Krnov, nr inw. 5.

IV.2.8.

Burmistrz i Rada książęcego liechtensteńskiego rezydencyjnego miasta Karniowa na prośbę Gwardiana o. Friedricha Kubina darowują karniowskiemu konwentowi Franciszkanów parcelę na wierzchołku Cvilína na budowę kościoła w miejscu dotychczasowej kaplicy

Karniów, 8 VII 1722

Dokument na pergaminie, w języku niemieckim, na różowych wstążkach przywieszona pieczęć w czerwonym wosku w drewnianej osłonie bez przykrycia – pieczęć prowincjatu zakonu franciszkanów (brak wymienionych niżej: wielkiej pieczęci miasta Karniowa i pieczęci konwentu); 72 × 81 cm (plica 5,5 cm)
Opawa, Zemský archiv, zespół Minorité Krnov, nr inw. 9

Eichler 1887, s. 201-205; Spatzier 1895, s. 6-10;
Indra 1957, s. 72-75; Schenková 1997, s. 6-7.

Korzenie jednego z najbardziej znaczących miejsc pielgrzymkowych zachodniej części czeskiego Śląska według legendy sięgają aż do XIII w. Już wówczas na wzgórzu Cvilín nad Karniowem miała się znajdować czczona rzeźba Matki Boskiej Bolesnej, usunięta później przez protestantów. Starania o odnowę tej tradycji od lat 70. do 90. XVII w. rozpoczął karniowski dziekan i gwardian tutejszego klasztoru Franciszkanów o. Kornelius Ottweiler, na którego prośbę miasto podarowało zakonowi parcelę na Cvilinie na wybudowanie drewnianej kaplicy, do której można było odbywać cztery procesje rocznie, zgodnie z pozwoleniem biskupiego konsystorza w Ołomuńcu z 1679 r. Akt darowizny sporządzono na piśmie dopiero dwa lata po śmierci Ottweilera, kiedy budowę kościółka zajął się jego następca o. Anton Čepan doprowadzając ją do końca w 1684 r. Skromna świątynia ozdobiona obrazem Matki Boskiej Bolesnej prędko przestała spełniać wymagania ze względu na rozmiary, dlatego niecałe pół wieku później klasztor na czele z gwardianem o. Friedrichem Kubinem rozpoczął starania o budowę murowanego kościoła. Miasto darowało nową parcelę, książę von Liechtenstein materiały budowlane i 7 VII 1722 r. położono kamień węgielny pod budynek nowego kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Św. i Matki Boskiej Bolesnej. Budowę, prowadzoną przez budowniczych z Karniowa – Gansów, zakończono pięć lat później a 16 IX 1731 r. konsekrował ją biskup ołmuński Egkh. Starą kaplicę zburzono a parcelę zwrócono miastu. W 1786 r. w wyniku reform józefińskich kościół pielgrzymkowy na Cvilinie zlikwidowano ale w 1795 r. doczekał się odnowy już jako kościół pomocniczy karniowskiego kościoła parafialnego.

Oba pergaminowe dokumenty reprezentują typ uroczystego przywileju zabezpieczającego określony stan prawny, zarazem przeznaczonego także do publicznej prezentacji podczas ważnych okazji. Ich datowanie jest nieco opóźnione w stosunku do realizacji opisanego w nich aktu – przekazania parceli na budowę świątyni. Rękopisy nieokreślonego autorstwa mają identyczną kompozycję, w młodszym dokumencie widać wzorowanie się pisarza na starszym przywileju. Centralne miejsce nad tytułaturą przeznaczone jest dla Świętej Trójcy, pod którą umieszczono herby władców – książąt von Liechtenstein i darczyńcy parceli – miasta Karniowa. Po lewej stronie tekstu przedstawiony jest Chrystus krocący z krzyżem i z Narzędziami Męki, pod nim inicjały IHS, po stronie prawej Matka Boska Bolesna z mieczem w piersi a pod nią monogram maryjny. Pozostałe wolne miejsca wypełniają głowy aniołów i ornament roślinny. Młodszy przywilej z 1722 r. różni się tylko ujęciem przedstawienia Świętej Trójcy, na którym pod krzyżem Chrystusa widzimy rysunek pokrytego lasem wzgórza Cvilín z miniaturową, dwuwieżową fasadą



IV.2.8.

planowanej świątyni pielgrzymkowej. W dołączonym cytacie z Biblii w języku niemieckim z chronostychem, Cvilín (Burgberg) utożsamiany jest z Golgotą (Myrhenberg). Okolicznościowe wykonanie przywilejów podkreślone jest poprzez złocenie inicjałów w tekście oraz wybranych detali rysunków piórkiem, szczególnie aureoli. / KM



IV.3.1.



IV.3.2.



IV.3.3.



IV.3.4.



IV.3.5.



IV.3.6.

3. NUMIZMATY

MONETY

IV.3.1.

Dukat

Księstwo opawskie, Przemko I Opawski (1381-1433), po 1419

Złoty, bity, $\varnothing$ 21,0 mm, 3,49 g
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-7/32, č. 32
Pánek 1970, s. 67.

Obszar wokół Holasovic, rozległy teren kolonizacyjny, należący od XI w. do księstwa ołomunieckiego, w 2 poł. XIII w. stał się księstwem opawskim. Do rangi księstwa podniósł je król czeski Przemysław II Otokar, którego syn z nieprawego łóża Mikołusz I został w 1281 r. wyniesiony na księcia opawskiego i zyskał prawo bicia monety. Od tego czasu istnieją dokumenty o biciu monet w Opawie, gdzie zakłada się działanie mennicy książęcej i miejskiej (Sejbał 1997, s. 126).

Bicie monety w Opawie przerwała wkrótce reforma monetarna króla Wacława II (1278-1305), w wyniku której w 1300 r. wprowadzono praskie grosze i scentralizowano wszystkie zakłady mennicze z Czech, Moraw, Śląska i Łużyc w Kutnej Horze, gdzie powstała jedyna mennica krajowa (Hásková 1996, s. 51). Bicie monet w księstwie opawskim wznowiono dopiero na pocz. XV w. za rządów Przemka I (1382-1433). Bito tu drobne srebrne pieniądze – drążone monety z inicjałem P i halerze z napisem *MONETA DVCIS*. Po 1419 r. ukazała się złota moneta – dukat Przemka I – stylizowany według węgierskich dukatów króla Zygmunta (1386-1437) z mennicy w Budzie. Bicie złotej monety przez opawskiego księcia nie było wynikiem rozwoju gospodarczego w regionie śląskim, ale sprawą prestiżu lennika króla czeskiego (Pánek 1970, s. 68, 74, 75). / JH

IV.3.2.

Grosz

Księstwo karniowskie, Maciej Korwin (1458-1490), po 1475

Srebrny, bity, $\varnothing$ 26,4 mm, 2,03 g
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5 – 7/32, nr 148a
Friedensburg 1931, tabl. 7, nr kat. 524.

Działalność mennicza w regionie Karniowa, który od 2 poł. XIII w. znajdował się pod rządami książąt opawskich, do XIV w. nie jest udokumentowana. Przypuszcza się, że bito tu brakteaty, uważane powszechnie za ważne świadectwo gospodarczego

i politycznego zbliżenia ziem czeskich i Śląska w XIII w. (Sejbał 1997, s. 126). Przypisanie tych jednostronnych monet, w większości bez napisów, do poszczególnych mennic jest problematyczne i dlatego śląskie brakteaty najczęściej zalicza się, na podstawie przedstawionych na nich motywów, do szesnastu podstawowych grup.

Powstanie samodzielnego księstwa karniowskiego datuje się na czas ok. 1377 r. Wówczas przy podziale państwa Mikołaja II Opawskiego (1310-1365) między jego synów, najstarszy Hanusz I władający ziemią raciborską otrzymał zachodnią część księstwa opawskiego z miastem Karniów (Sejbał 1887, s. 170). Działalność mennicy w Karniowie udokumentowana jest dopiero w 1437 r., kiedy bito w niej drobną monetę. Za rządów Macieja Korwina (1469-1490), który chciał wyrównać różnice między pieniądzem śląskim i czeskim, bito w Karniowie na podstawie prawa menniczego z roku 1475 karniowskie grosze i półgrosze, dzisiaj bardzo rzadkie (Pošváb 1977, s. 66). / JH

IV.3.3.

Brakteat

Górny Śląsk, księstwo opolsko-raciborskie, Mieszko I (1163-1201), początek XIII w.

Srebrny, bity, $\varnothing$ 18,9 mm, 0,22 g
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5 – 7/32, nr 144
Friedensburg 1931, tabl. 7, nr kat. 516;
Kalus 1962, s. 220.

Po 1162 r. terytorium Śląska zostało podzielone przez Piastów na Górny i Dolny Śląsk. Na Górnym Śląsku, którego głównym ośrodkiem stał się Racibórz, bił brakteaty książę Mieszko I, założyciel górnośląskiej gałęzi Piastów (1163-1201). Pod względem technicznym te jednostronne monety zbliżają się do polskich monet. Z ich krótkich napisów (*MESCO*, *MONETA*, *MILOST*) godny uwagi jest słowiański wyraz *MILOST*, wyrażający jedną z cnót chrześcijańskich i prowokujący pytanie, czy jest to polska, czy czeska forma łacińskiego *CARITAS* (por. Kiersnowski 1988, s. 102). / JH

IV.3.4.

Kwartnik

Księstwo głogowskie, synowie Henryka III (1309-1366), 1 tercja XIV w.

Srebrny, bity, $\varnothing$ 19,0 mm, 1,72 g
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5 – 7/32, nr 69
Friedensburg 1931, tabl. 3, nr kat. 236; Pošváb 1977, s. 65 (tam wcześniejsza literatura).

IV.3.5.

Kwartnik

Księstwo głogowskie, synowie Henryka III (1309-1366), 1 tercja XIV w.

Srebrny, bity, ø 19,0 mm, 1,75 g
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5 – 7/32, nr 72
Friedensburg 1931, tabl. 3, nr kat. 255; Pošvář 1977, s. 65 (tam wcześniejsza literatura).

Kwartniki, monety różnie nazywane (*quartenses*, *denarii quartenses*), o wadze około 1,7 g, próby 875 do 937/1000, pojawiły się u schyłku XIII w. Bito je do lat 1325-1330, kiedy zostały wyparte z obiegu przez grosze praskie, które płynęły w dużej ilości na terytorium Śląska z Czech (Kiersnowski 1962, s. 225-227). Bicie kwartników rozpoczęło się przypuszczalnie w księstwie głogowskim za Henryka III (1273-1309) i szybko się rozwinęło. Według dotychczasowych badań, kwartniki były bite w 34 mennicach na Śląsku w ponad 100 typach (Sejbal 1997, s. 169).

Na śląskich kwartnikach znajdujemy pewne czeskie motywy ikonograficzne, takie jak przedstawienie czeskiej korony królewskiej lub heraldycznego lwa. Świadczy to o wpływie czeskiej reformy menniczej z 1300 r. na ziemię śląskie i o wyjątkowej roli praskiego grosza wśród tamtejszych pieniężnych środków obiegowych. / JH

IV.3.6.

Kwartnik

Księstwo legnicko-brzeskie, 1 tercja XIV w.

Srebrny, bity, ø 19,6 mm, 1,39 g
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5 – 7/32, nr 50
Friedensburg 1931, tabl. 2, nr kat. 153.

IV.3.7.

Floren

Księstwo legnicko-brzeskie, Wacław I (1352-1364), 1364-1367

Złoty, bity, ø 21,0 mm, 3,5 g
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5 – 7/32, nr 51
Friedensburg 1931, tabl. 2, nr kat. 168.

IV.3.8.

Kwartnik

Księstwo świdnicko-jaworskie, Bernard, Henryk, Bolko II (1326-1341), 1 tercja XIV w.

Srebrny, bity, ø 19,6 mm, 1,76 g
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5 – 7/32, nr 94
Friedensburg 1931, tabl. 4, nr kat. 328.

IV.3.9.

Floren

Księstwo świdnicko-jaworskie, Bolko II (1326-1368), lata 60. XIV w.

Złoty, bity; ø 21,0 mm, 3,49 g
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5 – 7/32, nr 98
Friedensburg 1931, tabl. 5, nr kat. 347.

Wyraźne czeskie elementy ikonograficzne znajdujemy na kwartnikach bitych w księstwach legnicko-brzeskim oraz świdnicko-jaworskim, w którym bito także cenne złote monety. Floreny księcia legnicko-brzeskiego Wacława I (1352-1364) i jego żony Anny powstawały w latach 1364-1367 (Sejbal 1997, s. 169). Na lata 60. XIV w., z pewną ostrożnością, można także datować floren księcia świdnicko-jaworskiego Bolka II (1326-1368). / JH

IV.3.10.

Talar

Hrabstwo kłodzkie, Johann von Pernstein (1537-1548)

Kłodzko, 1540

Srebrny, bity; ø 40,6 mm, 28,826 g.

Awers: w perełkowym otoku dwie pochylone do siebie tarcze (pernsteinska i kłodzka) oddzielone motywem roślinnym. Napis:

**IOHAN*BARO*BERNSTEIN*IN*HELF.*

Rewers: w perełkowym otoku lew z lewej. Napis: **MONE*NO*COMITATVS*GLACENS*1540.*

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-146.231

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2815;

Kopicki 1983, nr kat. 692.1.

IV.3.11.

Dukat

Hrabstwo kłodzkie, Johann von Pernstein (1537-1548)

Kłodzko, 1541

Złoty, bity; ø 22,5 mm, 3,521 g.

Awers: w perełkowym otoku dwie pochylone do siebie tarcze (pernsteinska i kłodzka) oddzielone motywem roślinnym. Napis:

**IOHAN*BARO*BERNSTEIN*IN*HELF.*

Rewers: w perełkowym otoku lew z lewej. Napis: **MONE*AVRE*COMITAT*GLACENS*1541.*

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-34.591

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2808; Kopicki

1983, nr kat. 694.1.

Reprezentacyjne monety talarowe z Kłodzka z lat 1540-1546 należą do najstarszych na całym obszarze i tym sposobem wpłynęły na wprowadzenie dwóch nowych pieniężnych nominałów w okolicznych księstwach śląskich. Bił je Johann von Pernstein, najwyższy komorzy a później starosta na



IV.3.7.



IV.3.8.



IV.3.9.



IV.3.10.



IV.3.11.



IV.3.12.



IV.3.13.



IV.3.14.



IV.3.15.

Morawach, który w 1537 r. uzyskał hrabstwo kłodzkie od Ferdynanda I w zastaw. Za jego zgodą wykorzystał prawo bicia monety, które już posiadali panowie z Častolovic, panowie z Kunštátu i Podiebradów oraz hrabiowie z Hradka, którzy bili tu monetę przed nim.

Kłodzka mennica za Johanna von Pernstein produkowałą oprócz wspomnianych talarów także ich wielokrotności i części ułamkowe oraz dukaty, bito też drobne srebrne monety – grosze (Polívka 2000, s. 70) (czy 1/8-talara: Kopicki 1983, s. 134) i hale-rze. Wszystkie wymienione monety parametrami metrologicznymi odpowiadały ówczesnym wzorom czeskim (jachimowskiemu talarowi i praskiemu groszowi).

Ernst Bawarski (1549-1554), który bił monety w Kłodzku po Johannie von Pernstein od 1549 r. nawiązał do jego produkcji monet w taki sposób, że na awersie swych dukatów i talarów pozostawił wizerunek czeskiego lwa (Sejbal 1997, s. 194). / ZuH

IV.3.12.

Dukat

Miasto Wrocław za Ferdynanda I (1526-1564)

Wrocław, 1534

Złoty, bity; ø 21,1 mm, 3,517 g.

Awers: w gładkim wewnętrznym otoku prosta czteropolowa tarcza herbowa bez dekoracji.

Napis: *MO*AVR*VRATISLAVIEN*1534.

Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku postać św. Wacława, na górze i na dole sięgająca do napisu. Napis: S*WENCES – LAVS*D*B.

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-34.753

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 3399;

Kopicki 1983, nr kat. 510.4.

IV.3.13.

Talar

Miasto Wrocław za Ferdynanda I (1526-1564)

Wrocław, 1546

Srebrny, bity; ø 40,0 mm, 28,74 g.

Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku czteropolowa tarcza herbowa, nad nią data 1546. Napis: *MONETA*ARGENTEA*WRATISLAVIENSIS.

Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku ukoronowany czeski lew. Napis: rozeta ECCE*VICIT*LEO*DE*TRIBV*IVNDA.

Praga, Národní muzeum, nr inw. 35.688

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 3418; Kopicki

1983, nr kat. 507.4.

Miasto Wrocław uzyskało prawo bicia monety w 2 poł. XIV w. (Kopicki 1983, s. 41). Ścisłe związki polityczne i gospodarcze z obszarem Czech

przejawiały się także w ikonografii monet z 1 poł. XVI w., kiedy na bitych monetach regularnie przedstawiano św. Wacława lub czeskiego lwa. Pierwsze monety talarowe miasta Wrocławia pochodzą z lat 1543-1546; były to talary i półtalary. Po 1546 r. zaprzestano bicia talarów aż do 1621 r. i w 1622 r. wrocławska działalność mennicza opierała się tylko na biciu złotych monet, dukatów i ich wielokrotności, często także w formie ówczśnie popularnych hranaczy (Sejbal 1997, s. 233). Bicie monet talarowych wznowił dopiero Ferdynand II. / ZuH

IV.3.14.

Dukat

Księstwo ziębicko-oleśnickie, Karol I (1498-1536)

Niklas Burghaus (?), Złoty Stok 1522

Złoty, bity; ø 21,3 mm, 3,596 g.

Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku czteropolowa tarcza herbowa z mniejszą tarczą pośrodku. Nad tarczą rok 1522. Napis: .KAROLVS. D.G. DVX. MVNSTERB (w napisie w miejscu kropek małe pięciolistne rozetki).

Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku na górze i na dole przerwany stojącą postacią św. Krzysztofa z Dzieciątkiem Jezus, w dolnej połowie po bokach oznakowanie N (odwrócone) – B. Napis: MONE.AVRE – . – REICHSTEN. (w napisie w miejscu kropek małe pięciolistne rozetki).

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-33.967

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2068;

Kopicki 1982, nr kat. 361.3.

IV.3.15.

Dukat

Księstwo ziębicko-oleśnickie, Joachim, Henryk II, Jan i Jerzy (1536-1553)

Złoty Stok, 1543

Złoty, bity; ø 22,4 mm, 3,533 g.

Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku czteropolowa tarcza herbowa z mniejszą tarczą pośrodku. Nad tarczą rok 1543. Napis: *IOACHHEN*IO*GE*D*G*D*MVNSTERB.

Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku na górze i na dole przerwany stojącą postacią św. Krzysztofa z Dzieciątkiem Jezus. Napis: MONE.AVRE – . – REICHSTEN. – . (w napisie w miejscu kropek małe pięciolistne rozetki).

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-33.972

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2090;

Kopicki 1982, nr kat. 363.7.

IV.3.16.

Dukat Księstwo ziębicko-oleśnickie, Henryk III i Karol II (1563-1570)

Złoty Stok, 1564

Złoty, bity; ø 22,4 mm, 3,483 g.

Awers: w pojedynczym wewnętrznym sznurowadkowym otoku pięć tarczy herbowych, pośrodku między nimi rok: *15-64*. Napis: czterolistna koniczyna *HENRI. KARL. D.G. DVC. MVNSTERBER.* Rewers: w pojedynczym wewnętrznym sznurowadkowym otoku na górze i na dole przerwany stojącą postacią św. Krzysztofa z Dzieciątkiem Jezus. Napis: *MON. AVRE – REICHSTEN.*

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-35.665

Friedensburs – Seger 1901, nr kat. 2135;

Kopicki 1982, nr kat. 370.2.

Złoty Stok w księstwie ziębicko-oleśnickim był w XVI w. jednym ze znaczących ośrodków śląskiej produkcji menniczej. Pierwsze złote guldeny z tej mennicy noszące datę *1510* (Kopicki 1982, s. 179) wyznaczyły kierunek całej produkcji ziębicko-oleśnickich monet XVI w., która przez cały ten okres była oparta wyłącznie na biciu złotych monet o wartości 5-, 4-, 3-, 2-, 1-, 1/2- i 1/4-dukata. W 1581 r. książęta ziębicko-oleśnicy sprzedali Złoty Stok Rożemberkom, na których monetach pojawia się na rewersie ten sam wizerunek św. Krzysztofa z Dzieciątkiem Jezus. Centrum mennicze księstwa ziębicko-oleśnickiego przeniesiono do Oleśnicy, gdzie Karol II (1587-1617) polecił w 1611 r. bić pierwsze ziębicko-oleśnickie nominały talarów o wartości 3-, 1-, 1/2- i 1/4-talara (Sejbal 1997, s. 235). / ZuH

IV.3.17.

Dwa talary Księstwo karniowskie, Jerzy Fryderyk (1543-1603)

Bernhard Emich (mincmistrz), Karniów, 1592

Srebrny, bity; ø 46,3 mm, 57,558 g.

Awers: w podwójnym wewnętrznym perełkowym i ozdobnym otoku przerwany na górze – popiersie lekko z prawej z berłem w prawej ręce i mieczem z boku, głowa bez nakrycia z wysokim czołem wchodzi na napis. Napis: *.MO: NO ARG: GEOR. F. MAR. BRAN. Z. SL. DVC.* jabłko cesarskie. Rewers: w pojedynczym wewnętrznym ozdobnym otoku z lewa i z prawa przerwany drobnymi literami *M-K* (?) pośrodku krzyża tarcza herbowa z orłem, między ramionami krzyża tarcze herbowe. Napis: *SI: DEVS* (rozeta) *PRONOBIS* (rozeta) *QVIS:CONTRA* (rozeta) *NOS × 15*, znak mincmistrza: ręka z palcem 92^x. Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-33.784

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 3295.

Już w 1515 r. księstwo karniowskie otrzymało przywilej menniczy, na którego podstawie od 1557 r. książę Jerzy Fryderyk von Hohenzollern (1543-1603) rozpoczął bicie własnej monety. Stała edycja złotych i srebrnych monet talarowych oraz ich wielokrotności i części ułamkowych według wzorów czeskich rozpoczęła się w 1560 r. i wiąże się z postacią karniowskiego mincmistrza Hansa Endersa. Kurfurst Joachim Fryderyk (1603-1606) bił 2-, 1- i 1/2-talarówki z datą *1606*. Działalność mennicza w Karniowie ostatecznie kończy się wybiciem monet Jana Jerzego (1606-1621), o nominałach 12-, 10-, 5-, 4-, 3-, 2-, 1- i 1/2-dukata oraz 3-, 2-, 1- i 1/2-talara oraz trzy grosze, grosze i trójniki (Sejbal 1997, s. 234). / ZuH

IV.3.18.

Trzy dukaty Dobra Złotostockie, Wilhelm z Rożemberku (1552-1592)

Złoty Stok, (1585)

Złoty, bity; ø 31,5 mm, 10,4 g.

Awers: popiersie Wilhelma z Rożemberku w lewo z orderem Złotego Runa wokół szyi. Napis: *+WILHELM+GVBER+DOM+ROSENB.*

Rewers: jeździec z prawej z herbami Orsini-Rożemberków na tarczy z lewej strony i z obnażonym mieczem w prawej ręce. Zamiast napisu na obwodzie opleciony order Złotego Runa. Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-35.692

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2494; Kopicki 1983, nr kat. 706.a; Zápłata 1994, nr kat. 17a).

IV.3.19.

Talar Dobra Złotostockie, Wilhelm z Rożemberku (1552-1592)

Złoty Stok, 1587

Srebrny, bity; ø 42,4 mm, 28,27 g.

Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku półpostać Wilhelma z Rożemberku w zbroi w lewo z orderem Złotego Runa na szyi. W dole mała tarcza z herbami Orsini-Rożemberków, którą przerywa napis. Napis: (mała pięciolistna rozeta) *WILHELM: REGIR. D – .HAVS: ROSENB.*

Rewers: w podwójnym wewnętrznym gładkim i perełkowym otoku przerwany na górze postacią kroczącego św. Krzysztofa z Dzieciątkiem Jezus na lewym ramieniu i kijem w prawej ręce. Napis: *MONETA: NOVA: ARGEN: REICHSTEIN: 87.* Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-35.695

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2506 (war.);

Kopicki 1983, nr kat. 697 (war.); Zápłata 1994, nr kat. 19a).

Ważny etap w działalności menniczej na Śląsku w XVI w. stanowi także działalność Rożemberków, którzy w swoim czasie należeli do czołowych



IV.3.16.



IV.3.17.



IV.3.18.



IV.3.19.



IV.3.20.



IV.3.21.



IV.3.22.



IV.3.23.

możnowładców w Królestwie Czeskim. W 1581 r. Wilhelm z Rożemberku (1536-1592) kupił od książąt ziębicko-oleśnickich niewielkie włości na Śląsku. Obejmowały one górskie miasta Srebrną Górą i Złoty Stok, w którym Wilhelm uruchomił kopalnię złota pod nazwą Złoty Osioł. Dla Rożemberków najistotniejsze było to, że mennica w Złotym Stoku posiadała prestiżowe prawo bicia monety, na które Wilhelm z Rożemberku uzyskał potwierdzenie od cesarza Rudolfa II jeszcze w tym samym roku. W lutym 1582 r. z mennicy w Złotym Stoku wyszły pierwsze dukaty Rożemberków – podstawowy bity tu nominal. Dukaty swymi parametrami nie różniły się od emitowanych przez panującego. Wyższe złote nominały Wilhelm z Rożemberku wybił w 1585 r. z okazji otrzymania orderu Złotego Runa (cztery dukaty) oraz w 1587 r. z okazji ślubu z Polixeną von Pernstein (6-, 5-, 4-, 3- i 2-dukatówki; patrz Zápłata 1994, s. 23). Srebrnych monet Rożemberkowie nie bili, jedynym wyjątkiem jest talar Rożemberków z 1587 r. w dwóch wersjach (popiersie Wilhelma / św. Krzysztof i herb rodowy / cesarski orzeł), który prawdopodobnie był wyłącznie odbitką próbną (Zápłata 1994, s. 27). Emisję dukatów – wyższych nominałów i monet srebrnych nadal tu nie wybijano – kontynuował po śmierci Wilhelma w dniu 31 VIII 1592 r. jego młodszy brat Piotr Wok (1539-1611). Ze względu na wysokie straty zawiesił bicie monet w październiku 1595 r., a w 1599 r. oba miasta wraz z mennicą sprzedał książętom legnicko-brzeskim, którzy w 1615 r. z powodu niskiej rentowności mennicę definitywnie zamknęli (Sejbał 1997, s. 194). / ZuH

IV.3.20.

Dukat Śląsk, stany (1621-1623)

(Hans Rieger), Wrocław, 1623
Złoty, bity; ø 22,0 mm, 3,47 g.
Awers: w gładkim i perełkowym wewnętrznym otoku przerwany na górze popiersiem władcy z prawej, z wieńcem laurowym na głowie. Napis: *FERDIN. D: G. R. I. S. A. G. H. BO. REX. DS.*
Rewers: w gładkim i perełkowym wewnętrznym otoku orzeł śląski. Napis: rozeta *MONETA. AVREA. SILESIAE* (ligatura) .1623.
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-36.345
Halačka 1987, nr kat. 629.

IV.3.21.

6 talarow - klipa Śląsk, stany (1621-1623)

Matthaeus Jachtmann, Zacharias Petzold i Hans Riedel (mincmistrz), Głogów, 1621
Srebrny, bity; 36,2 × 36,7 mm, 24,48 g.
Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku orzeł śląski. Po jego bokach w dolnej części pod skrzydłami data *16-21*, w dole, między

piórami ogona, znak mincmistrza *H-R*. Otok zewnętrzny pojedynczy perełkowy. W górnym i dolnym rogu kwadratowego wycięcia w kółkach znaki mincmistrzów: na górze litera *M* a nad nią znak czwórki (M. Jachtmann), na dole litera *P* przeplata się z lustrzanym odbiciem litery *S*, która powtarza się także na krawędzi (Z. Petzold). Napis: rozeta *MONETA ARGENTEA SILESIAE* (ligatura) .*SEX. TALERO*: Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-34.382
Halačka 1987, nr kat. 637.

IV.3.22.

30 krajcarów Śląsk, stany (1621-1623)

Burkhard Haase (mincmistrz), Oława, 1621
Srebrny, bity; ø 29,0 mm, 5,784 g.
Awers: w perełkowym i gładkim wewnętrznym otoku orzeł śląski. Zamiast napisu wieniec laurowy.
Rewers: w pojedynczym perełkowym wewnętrznym otoku obramowany dekoracyjnie czterokierunkowy napis: *MONETA / ARGENTEA / SILESIAE* (ligatura) . / *XXX CRV*. Na górze nad napisem w wiciach roślinnych znak mincmistrza *B-H*, na dole data *16-21*. Zamiast napisu wieniec laurowy.
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-111.248
Halačka 1987, nr kat. 642.

Na Śląsku, dokąd po przegranej wojsk stanów w bitwie pod Białą Górą uciekł Palatyn Fryderyk, śląscy książęta ewangelicy i przedstawiciele stanów na sejmie w końcu 1620 r. postanowili bić własną monetę. Postanowiono tam także o otwarciu stanowych mennic we Wrocławiu, Głogowie, Oławie, Legnicy i Oleśnicy. W latach 1621-1623 z mennic tych wychodziły złote i srebrne monety, które jednak różniły się swymi nominałami i parametrami metrologicznymi od monet systemu obowiązującego w Czechach i na Morawach. Wszystkie monety miały zdecydowanie odmienny wygląd, który w plastycznym opracowaniu ukazywał pozycję ich emitentów; w Głogowie wybijano także dzisiaj bardzo cenne jednostronne monety o czworokątnym wykroju z datą *1621* (Vorel 2000, s. 189). / ZuH

IV.3.23.

Dukat Śląsk, stany ewangelickie (1633-1635)

Hans Rieger (mincmistrz), Wrocław, 1634
Złoty, bity; ø 22,4 mm, 3,47 g.
Awers: w podwójnym gładkim i perełkowym wewnętrznym otoku orzeł śląski, po bokach znak mincmistrza *H-R*. Otok perełkowy na dole przerwany. Napis: kwiat *MON. AVR. P. P. ET* znak mennicy: *W* w otoku .*STAT. EVAN. SIL.*
Rewers: w podwójnym gładkim i perełkowym wewnętrznym otoku promienie z obłoków niebies-

kich. Na górze napis: *IEHOVA*. Napis: rozeta *SALVS. ET. VICTORIA*. 1634.
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-34.389
Halačka 1987, nr kat. 1144.

Osobnym rozdziałem mennictwa stanowego jest kilkanaście, dzisiaj bardzo rzadkich, monet wybitych przez śląskiej stany ewangelickie na początku lat 30. XVII w. Ponowne objęcie rządów umożliwił im najazd na Śląsk wojsk szwedzkich, saskich i brandenburskich w latach 1633-1635. W tym okresie mennica wrocławska pod kierunkiem mincmistrza Hansa Riegera biła 3-, i 1-dukaty, 2-, i 1-talary, i 3-krajcary (Sejbał 1997, s. 237). Ten krótki epizod zakończył się w 1635 r., kiedy mennica wrocławska ponownie stała się mennicą cesarską na podstawie ustaleń pokoju praskiego między Ferdynandem II a Saksonią, w wyniku którego Śląsk przypadł Habsburgom. / ZuH

IV.3.24.

48 krajcarów Śląsk, Palatyn Fryderyk (1619-1620)

Christoph Cantor (mincmistrz), Opawa, 1621
Srebrny, bity; $\varnothing$ 36,0 mm, 15,52 g.
Awers: w wewnętrznym perełkowym otoku popiersie władcy w koronie w prawo. Napis: *+FRIDERICVS. D: G: BO (48) HE. REX. CO. PA. RH.*
Rewers: w pojedynczym wewnętrznym otoku herby siedmiu krajów z herbem Palatynatu pośrodku. Napis: korona *DVX. BA. MAR. MO. DVX.* znak mincmistrza: dwa skrzyżowane porczyki z literami *C-C* po bokach *SILE. MA. LVS* 1621.
Praga, Národní muzeum, nr inw. 34.408
Halačka 1987, nr kat. 687.

Palatyn Fryderyk, „król zimowy”, bił w latach 1620-1621 w mennicach w Opawie i w Oleśnicy monety 48- i 24-krajcarowe (Sejbał 1997, s. 236). W Opawie pracował mincmistrz Ch. Cantor, w Oleśnicy w tym czasie mincmistrzem był Hans Tuchmann. Tytułatura i heraldyczne ujęcia na monetach Fryderyka stanowią bardzo interesujący element ideowy, który podkreślał spójność wszystkich ziem Korony Czeskiej; nigdy wcześniej ani później na czeskich monetach nie pojawiły się herby Górnych i Dolnych Łużyc (Vorel 2000, s. 191). / ZuH

IV.3.25.

Trójtalar Księstwo cieszyńskie, Adam Wacław (1579-1617)

Hans Thacke (mincmistrz), Cieszyn, 1609
Srebrny, bity; $\varnothing$ 43,0 mm, 83,968 g.
Awers: w pojedynczym wewnętrznym otoku złożonym z kresek i kropek przerywanym na górze półpostacią w prawo. Napis: *+ADAMVS. WENCE-*

SLAVS. DVX. TESCHIN.

Rewers: w pojedynczym wewnętrznym gładkim otoku jednogłowy orzeł w koronie. Napis: *SAPIENTE" DIFFIDENTIA.* znak mincmistrza: połączone litery *Hi T* 1609.
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-33.919
Kopicki 1983, nr kat. 775.2.d.

IV.3.26.

Talar - klipa Księstwo cieszyńskie, Adam Wacław (1579-1617)

Ditrich Rundt (mincmistrz), Cieszyn, 1611
Srebrny, bity; $39,6 \times 39,7$ mm, 28,558 g.
Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku przerywanym na górze i na dole półpostacią w prawo. Napis: **ADAMVS*WENC - ESLAVS*D:G*DVX.*
Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku tarcza herbowa z orłem w koronie, po bokach giermkowie z tarczami, nad tarczą hełm z labrami i klejnotem rycerskim. W górnej części znak mincmistrza połączony z podzielonym datowaniem *D16-11R*. Obraz w górze i w dole przerywa wewnętrzny otok i sięga napisu.
Napis: *TESCHINENSIS* rozeta – rozeta *ET. MAI. GLOG* rozeta.
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-146.615
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 3023; Kopicki 1983, nr kat. 776.b.

IV.3.27.

24 krajcary Księstwo cieszyńskie, Fryderyk Wilhelm (1617-1625)

Hans Lorenz (mincmistrz), Cieszyn, 1621
Srebrny, bity; $\varnothing$ 30,4 mm, 6,551 g.
Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku popiersie w prawo. Napis: *FRIDERICVS (24) WILHEL. D. G. D* rozeta.
Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku przerywanym na górze i w dole tarcza herbowa z orłem, nad tarczą hełm z klejnotem i labrami, po bokach tarczy znak mincmistrza *H-L*. Obraz na górze i na dole sięga do napisu.
Napis: *MONE. NOVA. - TESCHI. 1621.*
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-33.921
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 3049;
Kopicki 1983, nr kat. 786.

W księstwie cieszyńskim Wacław III Adam (1540-1579) rozpoczął bicie drobnych monet w 1559 r. w Cieszynie, a od 1568 r. także w Skoczowie (Sejbał 1997, s. 234). Także za Fryderyka Kazimierza (1563-1571) w mennicy w Bielsku bito wyłącznie drobne nominały. Monety z Cieszyna i Bielska z tego okresu wykazują silny wpływ polskich monet królewskich. Pierwszy talar cieszyński Wacława III



IV.3.24.



IV.3.25.



IV.3.26.



IV.3.27.



IV.3.28.



IV.3.29.



IV.3.30.



IV.3.31.

Adama pochodzi z 1574 r. Za Adama Wacława (1594-1617) 8-, 5-, i 3 dukaty; 3-, 2-, 1 i 1/2-talary, niektóre z nich jako klipy, a dalej 3-, i 1-grosze, 3-, i 1-halerze. Złote i srebrne monety tego księcia wyróżniają się pośród innych śląskich produkcji wysokim poziomem wykonania. Fryderyk Wilhelm (1617-1625) ograniczał się prze-
ważnie do bicia drobnej monety w Cieszynie i Sko-
czowie, talary bito tylko w 1623 r. Wyższe nomina-
ły złote i srebrne spotykamy ponownie w okresie
Elżbiety Lukrecji (1625-1653; zob. Sejbał 1997,
s. 237). / ZuH

IV.3.28.

Talar Księstwo legnicko-brzeskie, Jan Krystian i Jerzy Rudolf (1602-1621)

Christoph Tuchmann (mincmistrz), Złoty Stok, 1609
Srebrny, bity; ø 40,9 mm, 28,814 g.

Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełko-
wym otoku dwa duże popiersia głowami zwrócone
ku sobie. Na górze jabłko cesarskie. Napis:
D: G. IOAN. CHRIST. ET. GEORG. RVD. FRA.
Rewers: w pojedynczym wewnętrznym
perełkowym otoku przerwany na górze
i na dole czteropolową tarczą herbową z trzema
hełmami. Tarcza i hełmy z klejnotami rycerskimi
przerywają napis. Napis: . – *DVC. SIL. LIG. –*
.ET. BREG. 609., znak: splecione litery *C i T*. – .
Praga, Narodni muzeum, zbiór Chaura,
nr inw. H5-33.437
Friedensburg 1901, nr kat. 1436; Kopicki 1982,
nr kat. 138.2.a.

Centrum mennictwa na Śląsku w XVI i na począt-
ku XVII w. stanowiła działalność mennicza książąt
legnicko-brzeskich. Jej podstawą było pozwolenie
bicia monety, które Fryderyk II (1505-1547) otrzy-
mał od Ferdynanda I w 1541 r. Chociaż pierwsze
złote i srebrne monety wyszły z mennicy legnickiej,
to od 1601 r. następne bito już w Złotym Stoku za
wyjątkiem halerza Anny Marii (1602-1605), który
powstał w mennicy w Oławie (Kopicki 1982, s. 58).
W okresie wspólnych rządów Jana Krystiana
i Jerzego Rudolfa (1602-1621) odnotowano znaczny
wzrost ilości bitych monet obiegowych i różnorod-
ności ich nominalów; na szeroką skalę bito dukaty
i talary oraz hranacze i monety o niższych nomina-
łach takich jak 48-, 24-, 12- i 3-krajcary i 3-halerze
(Sejbał 1997, s. 235). / ZuH

IV.3.29.

5 dukatow Księstwo ziębicko-oleśnickie, Henryk Wacław i Karol Fryderyk (1617-1639)

Burkhard Hase (mincmistrz), Oleśnica, 1620
Złoty, bity; ø 41,0 mm, 17,131 g.

Awers: w potrójnym wewnętrznym gładkim
i perełkowym otoku nad odcinkiem dwa popiersia
naprzeciwko siebie. W odcinku data *1620* z deko-
racją po bokach. Napis na górze przerwany
jabłkiem cesarskim. Napis: *D:G+HEINRI.*
WENCES+ET+CAROL. FRIDE. FRAT.
Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełko-
wym otoku przerwany na górze i na dole owalną
czteropolową tarczą herbową z małą tarczą
pośrodku, nad tarczą trzy hełmy z klejnotami
rycerskimi. Pośrodku po bokach hełmów znak
mincmistrza *B-H*. Napis: *DVC. SIL. MONS. – .ET.*
OLS. CO: GLA.
Praga, Narodni muzeum, nr inw. H5-33.905
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2222 (war.);
Kopicki 1982, nr kat. 420.a.

Ostatnim etapem działalności menniczej w księ-
stwie ziębicko-oleśnickim są wspólne monety
Heryka Wacława i Karola Fryderyka (1617-1639)
z lat 1619-1623 pochodzące z mennicy w Oleśnicy.
Były to monety o nominalach 5-, 4- i 3- dukatów,
2-, 1- i 1/2- talara, 48-, 24-, 6- i 3- krajcarów i 3-
halerzy. Po 1623 r. bicie monet wstrzymano (Sejbał
1997, s. 238). / ZuH

IV.3.30.

Dukat Biskupstwo wrocławskie, Andrzej Jerin (1585-1596)

Nysa
Złoty, bity; ø 22,1 mm, 3,505 g.
Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełko-
wym otoku przerwany na górze i na dole, pod
mitrą biskupią czteropolową tarczą herbową
z owalną małą tarczą rodową pośrodku. Tarcza
i mitra sięgają napisu. Napis: *ANDREAS. D. – .G.*
EPS. WRAT.
Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełko-
wym otoku przerwany na górze i na dole postacią
św. Jana Chrzciciela. Nogi i głowa przerywają
napis. Napis: *MAXIMILIA. I. – MVNVS+CESAR.*
Praga, Narodni muzeum, nr inw. H5-33.954
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2563 (war.);
Kopicki 1983, nr kat. 583.1.

IV.3.31.

Talar - klipa ośmioboczna Biskupstwo wrocławskie, Karol Ferdynand Waza (1625-1655)

Nysa, 1639
Srebrny, bity; ø 28,1 mm, 26,08 g.
Awers: w polu mennicznym bez otoku wewnętrzne-
go głowa biskupa w prawo. Napis: rozetka (?)
CAR: FERDINAND. D G. PR: POL: ET SVEC.
Rewers: w polu mennicznym bez otoku wewnętrz-
nego dwie tarcze herbowe, mitra i pastorał. Napis:
EPISCOPVS WRATISLAVIENSIS.

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-111.346
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2655;
Kopicki 1983, nr kat. 614.3.1.

Biskupi wrocławscy bili swą monetę w mennicy książęcej w Nysie. Przywilej menniczy dla monety biskupiej wydano w 1515 r. (Sejbal 1997, s. 235), jednak najstarsze monety biskupa Jana V Thurzo (1506-1520), srebrne grosze pochodzą już z 1506 r. Przez cały XVI w. działalność mennicza biskupów wrocławskich oparta była wyłącznie na biciu złotych monet z wyjątkiem jedynej próbnej (Vorel 2000, s. 170) lub reprezentacyjnej (Sejbal 1997, s. 233) monety talarowej z 1508 r. Do systematycznego bicia talarów z naciskiem na nominały krajcarów przystąpił dopiero biskup Karol Habsburg (1608-1624). Za jego rządów w nyskiej mennicy bito złote i srebrne monety w pełnej skali nominalów, którą biskup Karol Ferdynand (1625-1655) w 1631 r. poszerzył o bicie rzadkich cztero-, sześć- i ośmiobocznych klip ze złota i srebra. / ZuH

IV.3.32.

Talar Księstwo opawskie, Karol von Liechtenstein (1614-1627)

Burkhard Haase (mincmistrz), Opawa, 1616
Srebrny, bity; ø 41,9 mm, 28,5 g.
Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku popiersie bez nakrycia głowy w prawo. Napis: +CAROLVS. D: G. DVX. OPAVIAE. (ligatura) PRINCEPS.
Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku dwie nachylone ku sobie tarcze herbowe, nad nimi hełm z nakryciami i koroną książęcą. Między herbami znak micmistrza: BH (ligatura). Napis: . ET. GVBER D. DE. LICHTENSTEIN. 616.
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-35.678
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 3142; Divo 2000, nr kat. 29.

W Opawie na początku XVII w. bicie talarów rozpoczęli Liechtensteinowie. Karol von Liechtenstein (1569-1627), który był morawskim starostą ziemskim a później namiestnikiem w Czechach, w 1608 r. otrzymał tytuł książęcy a w latach 1613-1623 uzyskał księstwa opawskie i karniowskie. Nadane mu już w 1607 r. prawo bicia monety zaczął wykorzystywać już jako książę opawski. W latach 1614-1620, kiedy w Opawie działali mincmistrzowie B. Haase i Ch. Cantor, działalność mennicza Liechtensteinów odznacza się szeroką skalą nominalów i ilością bitych monet. W 1620 r. Karolowi von Liechtenstein wstrzymano prawo bicia monety ze względu na jego działalność w konsorcjum menniczym (Sejbal 1997, s. 234).

Do wznowienia działalności menniczej w księstwie opawskim doszło dopiero za Karola Euzebiusza von Liechtenstein (1627-1684), który w 1629 r. bił

w dużej ilości 3-krajcary i krajcary o niskiej wartości. Stąd jeszcze w tym samym roku nastąpiło zakończenie produkcji menniczej w Opawie. / ZuH

IV.3.33.

150 krajcarów Śląsk, Ferdynand II (1619-1637)

Balthasar Zwirner lub konsorcjum de Wittego, Nysa, 1622
Srebrny, bity; ø 40,0 mm, 15,57 g.
Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku popiersie władcy z wieńcem laurowym na głowie z prawej. Napis: rozетка FERDINAND ... rozетка II rozетка (150) D: G. RIS. AV. G ... REX.
Rewers: w pojedynczym wewnętrznym otoku przerwany na górze dwugłowy orzeł z koronami nad głowami i z tarczą herbową na piersiach. Tarcza opleciona łańcuchem orderu Złotego Runa. Napis: ARCHID. AVS: DVX ...R. CO: TYR. 1622.
Praga, Národní muzeum, zbiór Chaura, nr inw. H5-31.418
Halačka 1988A, nr kat. 1062.

Bicie monety kuprowej nie ominęło także Śląska. Uczestniczyło w nim szereg mennic – we Wrocławiu, Nysie, Opolu, Głogowie, a w okresie, gdy Cieszyń i Opawę okupowały wojska duńskie, także w nowej mennicy w Hradcu nad Morawicą. Powszechnym nominałem były monety 24-krajcarowe, bite też były 15-, 3-, 1- i półkrajcary. Monety 150-krajcarowe biła wyłącznie mennica w Nysie (Halačka 1988A, s. 514). Mniej wartościowe tzw. „długie monety” bite były na Śląsku w odróżnieniu od Czech i Moraw jeszcze w latach 1626 i 1627 (Sejbal 1997, s. 236). / ZuH

IV.3.34.

5 dukatów Śląsk, Ferdynand II (1619-1637)

Hans Riedel (mincmistrz), Wrocław, 1627
Złoty, bity; ø 35,0 mm, 7,399 g.
Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku popiersie władcy w prawo z wieńcem laurowym na głowie. Pod popiersiem, które na dole przerywa napis, ozdobna arabeska. Napis: rozетка FERD. II. D: G. RO. IM – S. AV. G. H. BO. REX. D. SI.
Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku przerwany na górze, dwugłowy orzeł w koronie z dużą tarczą herbową oplecioną łańcuchem orderu Złotego Runa na piersiach. Po bokach berło i miecz. W dolnej części między szponami i korpusem ogona znak mincmistrza H-R. Napis: ARCHIDVX. AVS. DVX. BVRG. MAR. MO. CO. T. 1627.
Praga, Národní muzeum, zbiór Chaura, nr inw. H5-31.760
Halačka 1988A, nr kat. 968.



IV.3.32.



IV.3.33.



IV.3.34.



IV.3.35.



IV.3.36.



IV.3.37.



IV.3.38.

IV.3.35.

Talar Śląsk, Ferdynand II (1619-1637)

Hans Riedel (mincmistrz) i Hans Ziesler, Wrocław, 1629

Srebrny, bity; ø 44,7 mm, 28,6 g.

Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku popiersie władcy w prawo z wieńcem laurowym na głowie. Napis: rozетка *FERDINA. NDVS. II. D: G. R. IM. S. A. G. H. B. REX. DVX.S.*

Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku na górze przerwany dwugłowy orzeł w koronie z dużą tarczą herbową pod koroną na piersiach. Wokół łańcuch orderu Złotego Runa, po bokach berło i miecz. Na dole 16-29. Napis:

NECNON. ARCHIDVX znak mennicy *W* w ozdobnym nawiasie *AVS. DVX BVR. M. M. C. T.* znak mincmistrza: skrzyżowane proporczyki.

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-34.479

Halačka 1988A, nr kat. 991.

Po kalandzie, która spowodowała wznowienie bicia monet z czystego kruszcu, mennictwo Ferdynada II na Śląsku nabrało intensywności przejawiającej się w rozwoju bicia monet. Znaczne zasługi miała tu mennica we Wrocławiu wydająca dobrej jakości złote i srebrne monety. Pracowały także inne mennice – w Opolu i Nysie, gdzie również bito złote monety (10- i 6-dukaty) oraz mennice w Głogowie, Raciborzu i Żaganiu, które poprzestawały na produkcji srebrnych monet talarowych, a przede wszystkim monet krajcarowych (Halačka 1988A, s. 360). Nowym nominałem charakterystycznym dla Śląska w następnym okresie była bita od 1624 r. tzw. greszla (zwana także trojakiem; zob. Sejbał 1997, s. 237), którą emitowały wszystkie wymienione mennice. / ZuH

IV.3.36.

5 dukatów Księstwo żagańskie, Albrecht von Wallenstein (1627-1634)

Johann Heinrich Jacob i Georg Ehrlich (wardejn), Żagań, 1630

Złoty, bity; ø 36,8 mm, 17,151 g.

Awers: w pojedynczym wewnętrznym sznureczkowym otoku popiersie księcia z przodu, lekko zwrócone w lewo, z dużym kołnierzem. Napis: rozетка *ALBERTVS. D. G: DVX: MEGAP: FRID: ET: SA: PR. VA.*

Rewers: w polu menniczym bez wewnętrznego otoku duży wielopolowy herb z koroną opleciony łańcuchem orderu Złotego Runa, po jego bokach znak wardejna: *G-E*. Napis: znak mincmistrza: dwa skrzyżowane proporczyki *COM: SVER: DO: RO: – ET. STAR: GART. 1630.*

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-30.046

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2050; Kopicki

1982, nr kat. 25; Nechanický, nr kat. 117.

IV.3.37.

Talar Księstwo żagańskie, Albrecht von Wallenstein (1627-1634)

Johann Heinrich Jacob (mincmistrz) i Hans Ziesler, Żagań, 1629

Srebrny, bity; ø 45,0 mm, 28,762 g.

Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku popiersie księcia, lekko zwrócone w lewo, z dużym kołnierzem. Napis: rozетка *ALBERTVS. D: G. DVX FRIDLA: ET. SAGANAE.*

Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku jednogłowy orzeł w koronie, z dużym herbem z koroną na piersiach, opleciony łańcuchem orderu Złotego Runa. Na dole nad szponami znak dzierżawcy *H-Z*. Napis: rozетка *SACRI: ROMA: IMPE:* znak mennicy: litera *S* w ozdobnym nawiasie *PRINCEPS. AN: 1629* znak mincmistrza: trzy skrzyżowane proporczyki.

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-30.044

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2044; Kopicki

1982, nr kat. 22.b; Nechanický, nr kat. 111.

IV.3.38.

Klipa półtalarowa Księstwo żagańskie, Albrecht von Wallenstein (1627-1634)

Johann Heinrich Jacob (mincmistrz) i Georg Ehrlich, Żagań, 1630

Srebrny, bity; ø 40,0 × 38,0 mm, 14,157 g.

Awers: w pojedynczym wewnętrznym sznureczkowym otoku popiersie księcia z przodu, lekko zwrócone w lewo, z dużym kołnierzem. Napis: rozетка *ALBER. D: G. DVX. MEG. FRI. ET. SA. PR. VA.*

Rewers: w polu menniczym bez wewnętrznego otoku duży wielopolowy herb z koroną opleciony łańcuchem orderu Złotego Runa. Po bokach tarczy znak wardejna: *G-E*. Napis: znak mincmistrza: dwa skrzyżowane proporczyki *COM. SVER. DO – .ROS. ET. STA. 1630.*

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-30.047

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2051; Kopicki

1982, nr kat. 21; Nechanický, nr kat. 118.

Książę frydlandzki Albrecht von Wallenstein (1583-1634) w 1627 r. kupił od cesarza Ferdynanda II księstwo żagańskie na Śląsku. a w rok później utworzył tu swą drugą mennicę, której nie eksploatował na własny rachunek, tak jak mennicę w Jičynie, ale wydzierżawił ją na dwa lata H. Zieslerowi i J. H. Jacobowi. Po tym okresie dzierżawy nie przedłużono, a nowym zarządcą został wardejn G. Ehrlich (Nechanický, s. 24). W latach 1629-1631 bito tu przeważnie trójkrajcary i w dużo mniejszym zakresie talary i półtalary. Do unikatowych monet z tej mennicy należą 10- i 5-dukaty z 1630 r. (Polívka 2000, s. 120). / ZuH

IV.3.39.

24 krajcary Księstwo opolsko-raciborskie, Gabriel Bethlen (1622-1623)

Balthasar Zwirner, Opole 1623

Srebrny, bity; ø 28,8 mm, 3,388 g.

Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku popiersie księcia z odkrytą głową. Napis: kwiat *GABRIEL. D: G. SAC R (24) O IM. ET. TRAN. PRI. PA.*

Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku przerwany na górze czteropolowa tarcza herbowa z koroną, pośrodku z kolistym herbem rodzinnym. Po bokach tarczy ozdoby i znak *B-Z* w dolnej połowie. Napis: *REG. HV. DN. SI. CO. AC. OP. RA. DV. S. 1623.*

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-109.636

Friedensburg – Seger 1901, nr 2913; Kopicki 1983, nr 720.2.

Z monet księcia siedmiogrodzkiego Gabriela Bethlena, które bił jako książę opolski i raciborski w latach 1622-1623, znane są cenne srebrne klipy 2 i 1/2-talarowe, dalej 24-, 6-, 3- i 2-krajcary, trójgrosze, klipy trójgroszowe i denary. Wymienione monety pochodzą z mennicy w Opolu, gdzie w tym czasie działał mincmistrz B. Zwirner (Sejbał 1997, s. 238). / ZuH

IV.3.40.

10 dukatów Hrabstwo kłodzkie, Ferdynand III (1627-1637-1657)

Johann Jacob Huser i Andreas Peter,
Kłodzko, 1627

Złoty, bity; ø 43,9 mm, 34,518 g.

Awers: w potrójnym wewnętrznym gładkim i perełkowym otoku przerwany na górze popiersie władcy w prawo. Napis: *.FERDINANDVS. III.* znak mincmistrza: trzy kropki z linią falistą w ozdobnym kółku *.D. G. HVNGARIAE.* (ligatura) *REX. +*

Rewers: w potrójnym wewnętrznym gładkim i perełkowym otoku przerwany na górze i na dole, pod koroną wielopolowa owalna tarcza herbowa opleciona łańcuchem orderu Złotego Runa. Napis: *.ARCHID: AVS. TRI: – :DVX. BVRGV: 1627:* (zamiast kropek w napisie małe krzyżyki).

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-33.917

Halačka 1988A, nr kat. 1302.

Ferdynand III już jako siedemnastolatek został koronowany na króla węgierskiego a w dwa lata później w listopadzie 1627 r. także na króla czeskiego. Rządy objął faktycznie dopiero po śmierci swego ojca cesarza Ferdynanda II (†15 II 1637 r. w Wiedniu). Ferdynand III rozpoczął bicie własnych monet w Kłodzku na podstawie specjalnego pozwolenia

swego ojca z 28 VIII 1626 r. Już w następnym roku wyszły z kłodzkiej mennicy pierwsze monety, którymi były duże nominały w złocie i srebrze. Stało się tak jeszcze przed uzyskaniem czeskiego tytułu królewskiego, stąd brak go na najstarszych typach monet tego władcy (Vorel 2000, s. 209).

W czasie panowania Ferdynanda III działalność poszczególnych mennic na Śląsku stopniowo koncentruje się we Wrocławiu, który pod względem ilości różnorodnych nominałów pieniężnych znajdował się w tym okresie na czołowym miejscu pośród mennic całej monarchii Habsburgów. / ZuH

IV.3.41.

3 krajcary Księstwo cieszyńskie, Ferdynand IV

Gabriel Görloff (mincmistrz), Cieszyn, 1653

Srebrny, bity; ø 21,2 mm, 1,47 g.

Awers: w pojedynczym gładkim wewnętrznym otoku przerwany na górze popiersie króla w koronie z przodu. Inskrypcja: *FERD: IIII: D: (3) :G: R. H: B. REX.*

Rewers: w pojedynczym gładkim wewnętrznym otoku przerwany na górze orzeł w koronie z tarczą herbową na piersiach, wokół korony aureola. Po bokach pod skrzydłami znak mincmistrza: *G-G.* Inskrypcja: *MO: NO: DVC: TES: SIL: 1653.*

Praga, Národní muzeum, zbiór Chaura, nr inw. H5-33.697

Halačka 1988A, nr kat. 1361.

Po śmierci Elżbiety Lukrecji (1625-1653) księstwo cieszyńskie jako wymarłe lenno przypadło królom czeskim. W latach 1653-1654 (ewentualnie 1655) w mennicy cieszyńskiej za mincmistrza Gabriela Görloffa drobne monety bił Ferdynand IV (pierworodny syn Ferdynanda III, koronowany w 1646 r. na króla czeskiego, zmarły już w dniu 9 VII 1654 r. bez możliwości samodzielnego panowania). Były to bardzo rzadkie dzisiaj trzy krajcary, greszle i halerze. Po tym krótkim epizodzie działalność mennicy w Cieszynie została całkowicie zakończona w 1655 r. / ZuH

IV.3.42.

Dukat Śląsk, Leopold I (1657-1705)

Salomon Hammerschmidt (mincmistrz), Wrocław, 1677

Złoty, bity; ø 22,0 mm, 3,4 g.

Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku przerwany na górze popiersie władcy w prawo, z wieńcem laurowym na głowie. Inskrypcja: *LEOPOLDVS. DG. R. I. S. A. G. H. B. R.*

Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku dwugłowy orzeł z koronami nad głowami i tarczą herbową oplecioną łańcuchem orderu



IV.3.39.



IV.3.40.



IV.3.41.



IV.3.42.



IV.3.43.



IV.3.44.



IV.3.45.



IV.3.46.



Złotego Runa na piersiach, w szponach berło i miecz. Inskrypcja: 77. *ARCHID. AV*; znak mincmistrza: *SHS*; w nawiasie: *D. BVR. & SI. 16*. Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-35.567. Halačka 1988B, nr kat. 1519.

IV.3.43.

Talar Śląsk, Leopold I (1657-1705)

Franz Nowak (mincmistrz), Opole, 1702
Srebrny, bity; ø 45,9 mm, 28,277 g.
Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku przerwany na górze popiersie władcy w prawo. Inskrypcja: *LEOPOLDUS. D. G. ROM: IMP: SEM: AVG: GER: HU: TE.* (ligatura) *BO: REX.*

Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku dwugłowy orzeł pod koroną z owalną tarczą herbową oplecioną łańcuchem orderu Złotego Runa na piersiach, w szponach berło i miecz. Inskrypcja: 02. *ARCHIDUX. AVSTRIAE*; znak mincmistrza: *FN*; w ozdobnej ramce: *DUX. BVRG. E. SILESIAE: 17.*

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-36.059
Halačka 1988B, nr kat. 1655.

Ilość i różnorodność nominałów monet śląskich osiągnęły szczyt w okresie rządów Leopolda I, kiedy to zwłaszcza mennica wrocławska produkowała wielkie ilości złotych i srebrnych nominałów (Sejbal 1997, s. 271). W tym czasie działała wspomniana mennica we Wrocławiu, następnie mennica w Brzegu, do 1695 r. pracowała mennica w Kłodzku, a o dziewięć lat dłużej, do 1704 r. także mennica w Opolu. Od ostatniego ćwierćwiecza XVII w. plastyczne znaki mincmistrzów stopniowo zastępowano pierwszymi literami ich nazwisk (Staněk 1995, s. 50). Za rządów Leopolda I rozpowszechnił się już nowocześniejszy sposób bicia monety, tzw. walcowanie, które wyparło bicie ręczne. Charakterystycznym rysem monet bitych w ten sposób są lekko wygięte krawężki mennicze. / ZuH

IV.3.44.

2 dukaty Śląsk, Józef I (1705-1711)

Franz Nowak (mincmistrz), Wrocław, 1706
Złoty, bity; ø 26,0 mm, 6,82 g.
Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku, przerwany na górze i w dwóch miejscach w dolnej połowie, popiersie władcy w prawo z wieńcem laurowym na głowie. Inskrypcja: *IOSEPHVS. DG. RO. – IMP. S. A. – G. H. E. B. REX.*

Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku, przerwany na górze i na dole, dwugłowy orzeł w koronach, korona ze wstęgami. Na piersiach orla tarcza burgundzko-austriacka

z koroną oplecioną łańcuchem orderu Złotego Runa. Po bokach w szponach berło i miecz. Inskrypcja: *ARCHID. AVST*; znak mincmistrza: *FN*; w nawiasie *DVX. BVR. E. SILES. 17*; korona: 06. Praga, Národní muzeum, zbiór Chaura, nr inw. H5-32.522
Halačka 1988B, nr kat. 1738.

Także w czasie krótkiego panowania Józefa I (1705-1711) mennica we Wrocławiu zaliczała się do najważniejszych w monarchii. Za mincmistrza Franza Nowaka bity tutaj 5-, 3-, 2-, 1-, 1/2- i 1/4-dukaty, następnie 1/6- i 1/12-dukata, a ze srebra talary i półtalary, 3-krajcary i greszle. Działała także mennica w Brzegu, która produkowała nominały w mniejszej skali. Mincmistrzem był w niej do 1715 r., czyli aż do zamknięcia, Christoph Brettschneider (Sejbal 1997, s. 271). / ZuH

IV.3.45.

3 dukaty Śląsk, Karol VI (1711-1740)

Wrocław, 1726
Złoty, bity; ø 32,2 mm, 10,59 g.
Awers: w polu menniczym bez wewnętrznego otoku popiersie władcy w prawo z wieńcem laurowym na głowie. Inskrypcja: *CAROL. VI. D. G. R. I. S. A – GE. HI. HU. BO. REX.*
Rewers: w polu menniczym bez wewnętrznego otoku dwugłowy orzeł w koronach, z dużą tarczą herbową z koroną na piersiach, pośrodku z orłem śląskim. Wokół tarczy opleciony łańcuch orderu Złotego Runa, po bokach w szponach berło i miecz. Inskrypcja: *ARCHID. AUST. DUX – BUR & SILESIAE.* (ligatura) 1726.
Praga, Národní muzeum, zbiór Chaura, nr inw. H5-32.824
Halačka 1988B, nr kat. 1887.

IV.3.46.

Talar Śląsk, Karol VI (1711-1740)

[Franz Nowak], Wrocław, 1714
Srebrny, bity; ø 43,2 mm, 28,5 g.
Awers: w polu menniczym bez wewnętrznego otoku popiersie władcy z prawej z wieńcem laurowym na głowie. Inskrypcja: *CAROL⁹. VI: D. G: RO: IMP. S. A. GE: HIS – .HU: BO: REX.*
Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku przerwany na górze dwugłowy orzeł z koronami, z dużą tarczą herbową na piersiach, pośrodku z orłem śląskim. Po bokach w szponach berło i miecz. Inskrypcja: *ARCHIDUX: AVSTRIAE* (ligatura): *DVX: BVR: &: SILE: 1714.*
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-35.647
Halačka 1988B, nr kat. 1903.

Wraz z nasilającymi się tendencjami centralistycznymi już od początku XVIII w. obserwuje się spadek działalności menniczej i stopniowe zamykanie śląskich mennic. Za panowania Karola VI spośród mennic cesarskich działała już tylko mennica we Wrocławiu, a do 1715 r. także w Brzegu (Sejbal 1997, s. 271). Mennica wrocławska, w której mincmistrzem aż do 1723 r. był Franz Nowak, produkowała wszystkie nominały, od dukatów, ich wielokrotności i ułamków przez talary, ich wielokrotności i ułamki (za wyjątkiem 1/4-talara) i monet krajcarowych (za wyjątkiem 1/2- i 1/4-krajcara i greszli – zob. Halačka 1988B, s. 831). Wszystkie monety odznaczały się wysokim poziomem opracowania i menniczej ikonografii. W 1742 r. na podstawie traktatu pokojowego we Wrocławiu Śląsk przypadł Prusom, co zakończyło działalność menniczą Habsburgów na Śląsku. / ZuH

IV.3.47.

5 dukatów Księstwo legnicko-brzeskie, Jerzy, Ludwik i Krystian (1639-1663)

Christian Pfahler (mincmistrz), Brzeg, 1656
Złoty, bity; $\varnothing$ 37,5 mm, 13,838 g.
Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku przerwany na górze jabłkiem królewskim, nad odcinkiem trzy półpostacie książąt w zbrojach od przodu, pod nimi w odcinku ozdobne arabeski. Inskrypcja: *D: G. GEORGIUS. LUDOVICUS. ET. CHRISTIANUS. FRAT:*
Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku czteropolowa tarcza herbowa, nad nią trzy hełmy z klejnotami i labrami. Inskrypcja: rozeta *DUCE. SILES. LIGNIC.*; znak mincmistrza: dwa skrzyżowane proporczyki przez serce z dwoma kwiatami – *BREGEN. ET. WOLA. 1656*. Praga, Narodni muzeum, nr inw. H5-146.621
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 1745 (war.); Kopicki 1982, nr kat. 270.b.

IV.3.48.

Talar Księstwo legnicko-brzeskie, Jerzy, Ludwik i Krystian (1639-1663)

Christian Pfahler i Elias Weiss, Brzeg, 1658
Srebrny, bity; $\varnothing$ 44,8 mm, 28,631 g.
Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku przerwany na górze jabłkiem królewskim, nad odcinkiem trzy półpostacie książąt w zbrojach z przodu, pod nimi w odcinku ozdobne arabeski. Inskrypcja: *D: G. GEORGIUS. LUDOVICUS. ET. CHRISTIANUS. FRAT:*
Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku owalna czteropolowa tarcza herbowa, nad nią trzy hełmy z klejnotami. W dole po bokach tarczy znak wardejna: *E-W*. Inskrypcja: rozeta *DUCE. SILESIAE.* (ligatura) *LIGNIC. BR:*; znak: dwa skrzyżowane proporczyki przez serce

z dwoma kwiatami – *EGENS. ET. WOLAVIENSIS. 1658*.

Praga, Narodni muzeum, zbiór Chaura, nr inw. H5-33.504
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 1768; Kopicki 1982, nr kat. 275.2.b.

IV.3.49.

Talar Księstwo legnicko-brzeskie, Krystian (1654-1672)

Christoph Brettschneider (mincmistrz), Georg Franz Hoffmann (grawer), Brzeg, 1671
Srebrny, bity; $\varnothing$ 46,9 mm, 28,928 g.
Awers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku popiersiech w prawo, pod ramieniem znak *CFH*. Inskrypcja: *+CHRISTIANVS. D: G. DVX. SILESIAE. LIGN* (odwrócone) *ICEN* (odwrócone) *SIS:* (w inskrypcji zamiast dwukropek i kropek małe krzyżyki).

Rewers: w pojedynczym wewnętrznym perełkowym otoku jednogłowy orzeł z koroną nad nim, korona przerywa napis na górze: *71+BREGENSIS: ET;*; znak mincmistrza litery: *CBS* w kole: *WOLAVIENSIS+16*.

Praga, Narodni muzeum, nr inw. H5-146.617
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 1940 lub 1941; Kopicki 1982, nr kat. 322.2.a.

Mennictwo legnicko-brzeskie utrzymywało nadal charakter, który nabyło na początku XVI w. Charakterystycznym rysem było bicie na zmianę wspólnych lub samodzielnych monet poszczególnych książąt. Do wspólnej produkcji menniczej braci Jana Krystiana i Jerzego Rudolfa płynnie nawiązywały ich samodzielne numizmaty, Jana Krystiana w Brzegu (1621-1639) i Jerzego Rudolfa w Legnicy (1621-1653). W latach 1639-1663 bracia Jerzy, Ludwik i Krystian ponownie bili wspólną monetę, aby od 1659 r. znów działać samodzielnie na tym polu. Jerzy w Brzegu, Ludwik w Legnicy i Krystian w Oławie, a po śmierci swych braci także w Legnicy i Brzegu. Wszystkie monety charakteryzują się wysokim poziomem opracowania ikonografii na monetach – półpostaci czy zwróconych do siebie wzajemnie portretów na awersie i herbów ze skomplikowanymi klejnotami rycerskimi na hełmie na rewersie. Działalność menniczą księstwa legnicko-brzeskiego zakończył Jerzy Wilhelm swymi numizmatami z lat 1674 i 1675. / ZuH

IV.3.50.

Talar w ozdobnym skręconym zawieszeniu Księstwo wirtembersko-oleśnickie, Sylwiusz Fryderyk (1664-1697)

Samuel Pfahler (mincmistrz), Oleśnica, 1675
Srebrny, bity; $\varnothing$ 48,2 mm (moneta), 60,1 mm (wraz z zawieszeniem), 34,359 g.



IV.3.47.



IV.3.48.



IV.3.49.



IV.3.50.



IV.3.51.



IV.3.52.



IV.3.53.



Awers: w polu menniczym bez wewnętrznego otoku popiersie w prawo, na górze głowa sięga napisu. Inskrypcja: *SYLVIA FRID: D: G: DUX: WIRT: TE: I: S: OLS:*

Rewers: w polu menniczym bez wewnętrznego otoku okrągły czteropolowy herb z średniowieczną tarczą, nad herbem cztery hełmy z klejnotami rycerskimi z nakryciami. Na górze podzielona data: 16-75.; na dole po bokach tarczy znak mincmistrza: *S-P*. Inskrypcja: *CO: MON: DO: I: H:*; znak mincmistrza: serce na górze z krzyżykiem *EID: STER: & ME:* (ligatura). Moneta umocowana w ozdobnym skręconym zawieszaniu z srebrnego zwijanego drutu.

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-146.616

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2300;

Kopicki 1983, nr kat. 438.1.a.

IV.3.51.

Dukat okolicznościowy na narodziny księcia Krystiana Erdmanna Księstwo wirtembersko-oleśnickie, Krystian Henryk (1664-1704)

Oleśnica, 1686

Złoty, bity; ø 23,7 mm, 3,448 g.

Awers: w polu menniczym w dole postaci siedzącej na poduszce na ziemi ręka z obłoków podaje berło i koronę. Inskrypcja: *ET NUNC – ET OLIM*.

Rewers: w polu menniczym na ołtarzu ułożone w trójkąt płomieniste serca. Na brzegu ołtarza inskrypcja: *CHRISTIANO*, na cokole inskrypcja: *ERDMANNO. / DUC. W. T. O. & B.*; pod cokołem inskrypcja: *NATO D 3 AUGUSTI / 1686*.

Inskrypcja w półkołu: *HAE* (ligatura) *C SACRANT – CORDA VASALLI*.

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-33.908

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2391;

Kopicki 1983, nr kat. 472.a.

Jako jedni z ostatnich rozpoczęli tuż przed 1674 r. działalność menniczą w Oleśnicy książęta wirtembersko-oleśnicy (Kopicki 1983, s. 8). Sylwiusz Fryderyk (1668-1697) bił dukaty, 2-, 1-, 1/2- i 1/4-talary, 15-, 6-, 3- i 1-krajcary oraz 3-halerze. Za Krystiana Henryka (1697-1704), kiedy mennictwo ziębicko-oleśnickie pod względem ilościowym i wartości pieniężnej osiągnęło swój szczyt, z mennicy w Oleśnicy wychodziły nominały powszechne także w działalności menniczej Leopolda I na Śląsku, a więc 1-, 1/2- i 1/4-dukata, 1-, 1/2- i 1/4-talara oraz 15-, 6-, 3-, 1- i 1/2-krajcara oraz 3-halerze (Sejbal 1997, s. 273). / ZuH

IV.3.52.

Talar Księstwo wirtembersko-oleśnickie, Karol Fryderyk (1704-1744)

Christian von Loh (wardejn), Oleśnica, 1716

Srebrny, bity; ø 47,2 mm, 28,417 g.

Awers: w polu menniczym bez wewnętrznego otoku popiersie księcia w prawo, napis na górze i na dole przerwany. Inskrypcja:

D+G+CAROL9+FRIDR; dwa krzyżyki nad sobą – *DUX+ –W+T+I+S+OLS +&B+*

Rewers: w polu menniczym bez wewnętrznego otoku czteropolowa tarcza herbowa z małą dwupolową tarczą herbową pośrodku. Nad tarczą sześć hełmów z klejnotami i labrami. Na górze po bokach hełmów rozdzielona data:

17-16. Na dole pod tarczą znak wardejna: *C V L*.

Inskrypcja: *COM: MONB: DOM: IN+HEID:*

STERNB+M: & A: (w miejscu dwukropków w napisie zawsze są dwa krzyżyki nad sobą).

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-33.943

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2468;

Kopicki 1983, nr kat. 489.1.

IV.3.53.

Talar Księstwo wirtembersko-oleśnickie, Karol Krystian Erdmann (1744-1792)

Anton König (grawer), Wrocław, 1785

Srebrny, ø 38,2 mm, 21,958 g. Awers: w polu menniczym popiersie księcia w prawo, które na dole przerywa próg napisu. Na dolnym skraju popiersia znak grawera: *K*. Inskrypcja: *CAROL.*

CHRIST. ERDM. DUX. WURTEMB. OLSN. &

BEROLST. Rewers: w polu menniczym pod koroną książęcą na ozdobnym zawieszaniu czteropolowa tarcza herbowa z małą dwupolową tarczą herbową pośrodku. Pod tarczą inskrypcja: *CUM DEO*

– ET DIE; pośrodku order Słonia. Inskrypcja

na górze: *EIN REICHS THALER*. Inskrypcja

na dole: *17 B 85*.

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-33.944

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2474; Kopicki

1983, nr kat. 491.a.

Identyczny charakter jak w końcu XVII w. zachowała wirtembersko-oleśnicka produkcja mennicza także w następnym wieku. Za Juliusza Zygmunta (1677-1684), Karola (1684-1745) i Karola Fryderyka (1704-1744) ilość nominałów monet została wyraźnie zawężona, bito tylko dukaty, talary, 15-, 6-, 3-krajcary i krajcary. W mennicy wrocławskiej książę Karol Krystian Erdmann (1744-1792) w 1785 r. bił już tylko talary, które są ostatnimi monetami księstwa wirtembersko-oleśnickiego (Sejbal 1997, s. 272). / ZuH

IV.3.54.

1/2 talar

Biskupstwo wrocławskie, hr. Filip von Sinzendorf (1732-1747)

Becker (grawer), Nysa, 1733

Srebrny, bity; Ø 34,5 mm, 14,306 g.

Awers: w polu menniczym bez wewnętrznego otoku popiersie biskupa w prawo, sięgające aż do skraju i przerywające napis na dole, pod nim znak grawera: *B. Inskrypcja: PHIL. D. G. S. R. E. PRESB. CARD. DE. SINZENDORF.*

Rewers: w polu menniczym bez wewnętrznego otoku pod kapeluszem kardynalskim ze splecionymi sznurami ozdobna czteropolowa tarcza herbowa z małą tarczą pośrodku. Pod tarczą pośrodku krzyż, z lewej (od strony patrzącego) pastorał i mitra, z prawej korona książęca i miecz.

Inskrypcja: *EPISCOPUS. WRATISLAV. ET. PRINCEPS. 1733.*

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-33.914

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2773; Kopicki 1983, nr kat. 665.a.

IV.3.55.

Talar

Biskupstwo wrocławskie, Filip Gotthard von Schaffgotsch (1747-1795)

Donner (grawer), Nysa, 1753

Srebrny, bity; Ø 41,4 mm, 29,177 g.

Awers: w polu menniczym bez wewnętrznego otoku popiersie biskupa w prawo, na dole sięga do skraju. Pod popiersiem znak grawera:

D. Inskrypcja: PHIL. GOTTHARD. D. G. PR. DE. SCHAFFGOTSCH.

Rewers: w polu menniczym bez wewnętrznego otoku pod koroną książęcą z ozdobną zasłoną z tkaniny czteropolowa tarcza herbowa z mniejszą tarczą herbową pośrodku. Nad dużą tarczą pośrodku hełm, po bokach z lewej pastorał i mitra, z prawej korona książęca i miecz. Wokół tarczy łańcuch orderowy. Inskrypcja: *EPISC. WRATISL. PR. NISS. – ET. DUX. GROTTKOV. 1753.* Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-33.915
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2779;
Kopicki 1983, nr kat. 668.1.

Ostatnią fazą produkcji menniczej biskupów wrocławskich są monety biskupów Filipa von Sinzendorfa (1732-1747), Filipa Gottharda von Schaffgotscha (1747-1795) i Józefa von Hohenlohe-Waldenburga (1795-1817) wydawane w ograniczonym zakresie nominałów. Znamy pięć dukatów i dukat, talar i 1/2 talara oraz 15 krajcarów bitych tylko w 1735 r. Po tym jak zakończyła działalność mennica w Nysie, biskupia produkcja mennicza znalazła schronienie w mennicy we Wrocławiu; monety z 1777 r. były bite w mennicy praskiej (Sejbal 1997, s. 272). / ZuH

MEDALE

IV.3.56.

Medal księcia śląskiego Jana Jerzego Karniowskiego (1577-1624)

Matthäus Carl (?), księstwo karniowskie, 1609

Złoty, bity; złoty potrójny łańcuszek,
30 × 37 mm (według Günthera Brockmanna
38 × 32 mm)

Awers: popiersie księcia. Na skraju biegnie napis: *.IOAN. GEORG. D. G. MARCHIO.*

BRANDENBVRG. &. 1609.

Rewers: herb – orzeł brandenburski, na piersi czterodzielna tarcza – herb rodu Hohenzollernów. Nad herbem ozdobionym liściem palmowym znajduje się korona książęca. W otoku hasło: *ICH + WAGS + GOTT + WALTS +*

Opawa, Slezské zemské muzeum, Numismatická sbírka, (NUP) nr inw. II/3, přír. nr 25/1964/8908.

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 3324;

Brockmann 1994, s. 91, nr kat. 134; Fukala 2005, s. 119, 345-346, příloha 1.

Wśród sporej ilości przedmiotów wybijanych w karniowskiej mennicy w okresie przed Białą Górą zachowały się także medale śląskich książąt z rodu Hohenzollernów. Ostatni karniowski Hohenzollern, książę Jan Jerzy, brat znanego elektora brandenburskiego Jana Zygmunta (1572-1619), jako reprezentant kalwinizmu na Śląsku wyraźnie angażował się po stronie czeskiego antyhabsburskiego buntu w latach 1618-1622. Jako konsekwentny przeciwnik Habsburgów uważał monety i medale za jeden ze środków propagandy na ziemiach Korony Czeskiej. Obok przedmiotów bitych przez legnicko-brzeskich Piastów i ziebicko-oleśnickich Podiebradów złoty medal Jana Jerzego Karniowskiego należy do interesujących śląskich zabytków numizmatycznych XVII w. / RF

IV.3.57.

Medal Friedricha von Oppersdorf

1616

Złoty, bity; 40 × 36 mm + ucho, 24,39 g,

Awers: popiersie w zbroi w prawo, napis: *FRID: AB: OPP: LB: IN. EICH. ET. FRIDS: D: POL: NAI: ET. DIRG:+* (*Friedrich Wilhelm von Oppersdorf, niezależny pan z Dubu i Frydsztejnu, pan na Polskiej Nowej Cerekwi i Dzierzgowicach*).

Rewers: herb i data *16 16*, napis: *MEMORARE.*

NOVISSIMA. TVA. ET. IN. AETERNVM. NON.

PECCABI:+ (fragment wersu 7,40 z Eklezjasty:

[w każdym działaniu] *pamiętaj o rzeczach ostatecznych, a nie zgrzeszysz na wieki*).

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-186.388

Halačka 1951, s. 107-109.



IV.3.54.



IV.3.55.



IV.3.56.



IV.3.57.



IV.3.58.



IV.3.59.



IV.3.60.

Rodzina Oppersdorfów przybyła do Czech i na Morawy ze Śląska: Friedrich St. (†1544) był podkomorzym księstwa brzeskiego, jego synowi Johannowi (†1584) Ferdynand I za zasługi wojenne podarował dobra Czeski Dub i Frydsztejn w okolicach Turnova. Friedrich von Oppersdorf w 1617 r. kupił dobra Bouzov na Morawach; od 1625 r. był podkomorzym księstwa opolskiego i raciborskiego. / TK

IV.3.58.

Talar myśliwski Ferdynanda II

Hans Rieger, Wrocław, 1626
(mennica we Wrocławiu lub w Pradze)
Srebrny, bity, $\varnothing$ 45 mm, 43,73 (ewentualnie 35,69) g, sygnowany HR
Awers: popiersie władcy od przodu w wieńcu laurowym, z jabłkiem i berłem, bogaty płaszcz ozdobiony orłem śląskim; napis: +*FERDINANDUS. II. D: G. RO. IM. S. AV. GER. HVN. BOHEM. REX.* (Ferdynand II, z łaski Bożej cesarz rzymski, po wsze czasy pomnożyciel cesarstwa, król niemiecki, węgierski i czeski).
Rewers: cesarz na koniu w asyście myśliwych z dwoma psami, nad Wiedniem unosi się orzeł w koronie; napis: +*ARCHID: AVST: DVX: BVR: MAR: MORA: LVC: AC: SIL. DUX: MAR. L:* (arcyksiążę austriacki, książę burgundzki, margrabia morawski, książę luksemburski i śląski, margrabia tużycki).
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-CH I/59, H5-180.600
Friedensburg 1899B, s. 496-498; Friedensburg-Seger 1901, nr kat. 4078; Chaura 1935; Więcek 1999, s. 63.

Niezwykły napis wylicza kraje Korony Czeskiej, którymi władał Ferdynand II, dodając także dawno utracone księstwo Luksemburg, czeskie lenno do 1441 r. W Wiedniu zachowała się złota wersja tej monety o wadze dziesięciu dukatów; srebrne monety wagą odpowiadają talarom: 1 1/2-, 2-, 2 1/2-, 3- i 4-talara. Stemple mennicze grawerował we Wrocławiu Hans Rieger, monetę biła, według Chaury, mennica praska, która wykorzystwała jeszcze w 1641 r. rewers stempla z władcą na tle Wiednia, do wybicia talara Ferdynanda III. Medal zapewne upamiętnia reprezentacyjne polowanie, które w karnawale 1626 r. Ferdynand II zorganizował w Hofburgu (Hergott II.2, 1753, XXV/18, s. 182-183). Prawo do polowania posiadała szlachta i był to artybut jej wyjątkowej pozycji. W Czechach od 1627 r. obowiązywała uchwała sejmowa o okresie polowań; następne prawo łowieckie wydał Ferdynand III w dniu 14 XII 1641 r. Wymienione daty są zgodne z obydwoma monetami, ale poza tym nic więcej nie wiadomo. Podobno Ferdynanda II trzy rzeczy nigdy nie nudziły: modlitwa w kościele, obrady rządu i polowanie w lesie. O wyjątkowej pasji do polowań świadczą jego dzienniki myśliwskie z lat 1624-1629. Grawer stempli menniczych, pieczęci i medalier Hans Rieger (1580-1653) urodził się na

Górnym Śląsku, na wędrowkę czeladniczą wybrał się do Polski, gdzie także później pracował, a w 1612 r. osiedlił się we Wrocławiu. Uruchomił tu własną pracownię, od 1621 r. pracował dla mennicy. / TK

IV.3.59.

Medal miasta Wrocławia

Sebastian Dadler (dla Hansa Zieslera),
Drezno, 1629, bity we Wrocławiu
Srebrny, bity, $\varnothing$ 49,8 (ewentualnie 49,6) mm, 36,88 (ewentualnie 36,64 g), sygnowany SD i HZ
Awers: widok miasta i jego herb niesiony przez aniołów, napis *NISI DOMINVS CVS = TODIERET CIVITATEM FRVSTRA VIGILAT QVI CVSTODIT EAM* (Jeśli Pan nie strzeże miasta, daremnie czuwa stróż – zmodyfikowany wers psalmu 126 [127], 1 z błędem w wyrazie „custodieret“ [powinno być: *custodierit*]).
Rewers: św. Jan Chrzciciel z barankiem, napis *CONCORDIA RES PARVAE CRESCVNT DISCORDIA MAXIMAE DILABVNTVR* (sentencja *Zgoda rosną małe sprawy, niezgoda choćby największe upadają*, Salustiusz – *Wojna z Jugurtą* 10, 6).
Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-53.979, H5-82ARVIIb321
Friedensburg 1899A, s. 299; Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 4080; Więcek 1962A, nr kat. 45; Więcek 1998, s. 19-22.

Dzierżawca wrocławskiej mennicy Jan Ziesler uzyskał w śląskiej komorze skarbowej zgodę na wybicie na własny koszt „z dukatowego złota i dobrego srebra medali“ dla swych przyjaciół i protektorów. Stempel menniczny zamówił w Dreźnie u Sebastiana Dadlera. Sebastian Dadler (1586-1657) pochodzący tak samo jak Hans Ziesler (†1637) z Alzacji, przeszedł początkowo przez kilka mennic niemieckich, pracował dla dworu saskiego w Dreźnie, a ok. 1634 r. osiedlił się w Gdańsku. Morawski szlachcic Karl von Zerotin St., dobrowolny emigrant we Wrocławiu, jeden z medali wysłał Wawrzyńcowi Justynowi do Oławy w styczniu 1631 r. jako prezent na Nowy Rok: „srebrny grosz, na którym miasto Wrocław odbite albo raczej odlane na pamiątkę naszej podróży do Śląska“ (Hrubý 1937, s. 305). Rozdawane medale noworoczne oprócz wartości pamiątkowej, miały też wartość drogiego kruszcu; eksponowane srebrne medale odpowiadają wartości półtora talara, złota wersja monety zachowana w Wiedniu ma wartość 12-dukatów. Święty na medalu to patron Wrocławia, przejęty przez medaliera z wielkiej pieczęci miejskiej. / TK

IV.3.60.

Medal hr. Sigmunda Selfrida von Promnitz (†1654)

Hermann Haffner (?), Norymberga, 1654
Srebrny, bity, $\varnothing$ 41,0 (ewentualnie 40,5) mm, 17,25 (ewentualnie 17,03) g, sygnowany: H H

Awers: popiersie z przodu, napis: *SIGMVND. SEI-FRID. S. R. I. COMES. A. PROMNITZ. L. B. IN. PLES. SOR. TRIB. ET. NAVMB* (Zygmunt Selfrid świętego Cesarstwa Rzymskiego hr. von Promnitz, niezależny pan na Ples, Żarach, Trzebielu i Nowogrodzie). Rewers: herb i napis: *NATVS. 1595. D. 26. IVL. DENATVS. 1654. D. 30. IVN. FVIT. PROMARCHIO. ANN. XXXI+* (urodzony dnia 26 VII 1595, zmarł dnia 30 VI 1654, przedstawiciel margrabiego, 31 lat). Praga, Narodni muzeum, nr inw. H5-185.886, H5-180.599
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 3960;
Domanig 1907, s. 111, nr kat. 704;
Bogacz – Sakwerda 1999, s. 121.

Sigmunda von Promnitz, którego babką była pias-towska księżna Helena, mianował król wójtem kra-jowym Górnych Łużyc, który to urząd sprawował przez jedenaście lat. Rok przed śmiercią otrzymał tytuł hrabiego Cesarstwa Rzymskiego. Medale nie były obce Promnitzom. W 1572 r. wykonanie meda-lu zlecił dziad Sigmunda – Selfrid, następny wydała rodzina w 1613 r. z okazji śmierci Abrahama Prom-nitza. Balthasar Promnitz bił złote monety w latach 1540-1560 jako biskup wrocławski. Oznakowanie *HH* na medalu przypisuje się w lite-raturze grawerowi z Norymbergii Hermannowi Haffnerowi (1637-1691), który w 1654 r. miał zaled-wie siedemnaście lat. Kompozycję popiersia w bo-gatym kartuszu z aniołkami przejął artysta z me-dalu Sebastiana Dadlera z okazji śmierci króla szwedzkiego Gustawa Adolfa z 1632 r. / TK

IV.3.61.

Medal okolicznościowy na śmierć Jerzego Wilhelma księcia legnickiego, brzeskiego i wołowskiego

Samuel Koller (złotnik), Brzeg, 1675
Srebrny, bity, ø 54,4 (ewentualnie 54,9) mm, 32,62 (ewentualnie 33,99) g, sygnowany *SK*
Awers: popiersie księcia, napis: *GEORG. WILHELM. D: G. DVX. SILESIAE. LIGN. BREG. ET. WOLAVIENS.* (Jerzy Wilhelm, z łaski Bożej książę śląski, legnicki, brzeski i wołowski).
Rewers: napis w szesnastu wersach: *PLASTI. / ETNARCHAE POLONIAE / ULTIMUS. NEPOS. PRINCEPS / XV. VIX ANNOS. NAT. SED TAMEN / MAIORENNIS / POST NONIMESTRE DUCATUUM / REGIMEN / DIE XXI. NOVEMB. A: MDCLXXV. / SIBI. REGIAE. FAMILIAE / NOVEMQ. SECULO-RUM. SENIO. / FATALEM. FIGIT. TERMINUM. / AMBIGENTE. SILESIA / NUM. PIASTI. NATALIB. PL. GRATIAE / GEORGII GUILIELMI / FATO. PL. LACHRYMARUM / DEBEAT.* (ostatni potomek Piastowskiego władcy Polski, książę ledwie w piętnastym roku życia, jednakże jako pełnoletni po dziewięciu miesią-cach rządów, dnia 21 XI 1675 r. nieszczęśliwie dokonał żywota i dziewięciu stuleci królewskiego domu; Śląsk jest w rozpacz, czy ma być wdzięczny za narodziny Piasta, czy smutny z powodu śmierci Jerzego Wilhelma).

Praga, Narodni muzeum, nr inw. H5-186.368, H5-33.573
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 1973; Więcek 1958A, s. 68, nr kat. 25; Bogacz – Sakwerda 1999, s. 126; Pieńkowski 2001, s. 99-103.

Księstwo legnickie, którym władała jedna z linii Piastów, od 1327 r. było lennem Korony Czeskiej. Ostatni z tej linii, Jerzy Wilhelm, zmarł w wieku piętnastu lat 21 XI 1675 r. Jego matka Ludwika von Anhalt jako pamiątkę rodzinną zleciła wybite sze-regu medali i monet pamiątkowych: „przy uczcie pogrzebowej rozdawano wszystkim bez wyjątku u wszystkich stołów większe i mniejsze medale“ (Kalinowski 1973, s. 206, przyp. 146). / TK

IV.3.62.

Medal Jerzego III księcia legnicko-brzeskiego (1639-1664)

Johann Buchheim, 1656
Srebrny, bity, ø 48,7 mm, 27,58 (ewentualnie 31,62) g, sygnowany: *.I.B.*
Awers: ręka Boża nakłada wieniec na głowę siedzącego na koniu księcia, którego przyjazd ogłaszają dwaj jeźdźcy w tle, podwójny napis: *ANCORA SACRA DEUS, TIBI, BREGA, SET ALTERA PRINCEPS: / D. G. GEORG. DUX S. L. ET B. SUPREMAE / PER. SIL. PRAEF ADMINI-STRATR.* (Brzegu, twą świętą kotwicą jest Bóg, ale drugą książę z łaski Bożej Jerzy książę śląski, legnicki i brzeski, najwyższy zarządca prowincji śląskiej).
Rewers: Pod herbem książęcym z dewizą: *SORS MEA A DOMINO* (mój los zależy od Pana) widok miasta, napis: *TE REGAT HIC PRUDENS, TE TEGAT IL LE POTENS.* (ten tobą rozważnie włada, tamten cię siłą chroni).

Praga, Narodni muzeum, nr inw. H5-186.364, H5-161ARVIIIa2307
Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 1830; Więcek 1958A, s. 64, nr kat. 16; Więcek 1962A, s. 88, nr kat. 6; Bogacz – Sakwerda 1999, s. 122.

Weduta na medalu Buchheima poświęconym mia-stu – siedzibie księcia jest najstarszym znanym widokiem Brzegu. / TK

IV.3.63.

Wrocławska odznaka za naukę

Johann Buchheim, [1657]
Srebrna, bita, ø 41,1 (ewentualnie 40,8) mm, 21,98 (ewentualnie 16,76) g, sygnowana: *.I.B.*, datowana dodatkowo
Awers: widok miasta pod promieniami Opatrzno-ści Bożej, u dołu herb miasta, napis: *ITA PUBLIC: SCHO LARUM ACTUS SENAT. VRA TISL: DECO-RABAT.* (tak nagradza wrocławska rada publiczne popisy studentów).
Rewers: pośrodku alei dwie postacie, między nimi



IV.3.61.



IV.3.62.



IV.3.63.





IV.3.64.

zegar słoneczny, nad obłokami Słońce, napis: *NULLA HORA SINE LINEA. (ani godziny bez linijki)*. Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-74ARVIIIb152, H5-74ARVIIIb151 Dewerdeck 1711, s. 803; Kundmann 1741, s. 79; Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 3521; Więcek 1962A, nr kat. 21; Bogacz – Sakwerda 1999, s. 131.

Medale nadawała wyróżniającym się uczniom rada miejska, która w tym celu zamówiła u Buchheima większą ich ilość. Odpowiedni rok puncowano dodatkowo na awersie. Najstarsza znana odznaka za naukę oznaczona jest rokiem 1657, wystawione egzemplarze pochodzą z lat 1667 i 1676, znane są także inne medale wykorzystywane jeszcze po śmierci medaliera w 1686 r.

Rewers medalu, zachęcający do pilnego wykorzystywania uciekającego szybko czasu, rozdziela prosty emblemat z zegarem słonecznym jako symbolem krótkotrwałości życia (Henkel – Schöne 1996, s. 1343). Postacie mieszczanina i wieśniaka obok zegara wskazują, że odmierza on czas wszystkim stanom po równo, a więc i studentom, którzy nie powinni cennego czasu marnotrawić. Słońce nad obłokami oznacza światło poznania, które przenika przez chmury niewiedzy, aby zazieleniły się drzewka rozlicznych nauk. / TK

IV.3.64.

Medal weselny

Johann Buchheim, Wrocław
Srebrny, bity, ø 68,6 mm, 78,85 g,
sygnowany: *.I.B.*

Awers: narzeczeni wspólnie składają na ołtarzu z dwoma krzyżami w ofierze swe płonące serca, które z góry związuje ręka Boża, napis: *VEL SUB CRUCE FLAMMA MICABIT. (nawet i pod krzyżem będzie płonąć płomień [miłości])*.

Rewers: wesele w Kanie Galilejskiej, napis: *QUI VINUM COMMUTAT AQUIS ET TRISTIA TOLLET. (ten, który przemienia wodę w wino, usunie i smutek)*.

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-126ARVIIIb458

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 5030; Więcek 1962A, nr kat. 42.

Johann Buchheim grawerował we Wrocławiu medale nie tylko dla miast i książąt śląskich, ale też dla Gdańska, na koronacje w Polsce i Szwecji, oraz dla dworu saskiego w Dreźnie. Oprócz tego wydawał medale o charakterze ogólnym, które trzymał na składzie jako odpowiedni dar na różne okazje życiowe. Wymieniony medal bez wątpienia jest jego szczytowym osiągnięciem, nie tylko dlatego, że zawiera srebro o wartości co najmniej dwa i pół talara, ale też samo bicie medalu takiej wielkości było czymś wyjątkowym i świadczy o jego wielkiej zręczności. / TK

IV.3.65.

Medal miasta Wrocławia dla Leopolda I

Johann Buchheim, Wrocław, 1669

Srebrny, bity, ø 59,0 (ewentualnie 58,0) mm, 62,73 (ewentualnie 65,55) g, sygnowany: *.I.B.*

Awers: pod herbem widok miasta z napisem: *VRATISLAVIA. Napis HIC DECOR EXTER= NUS, NUMMUM MELI ORA RECUSANT+* (tego, co najlepsze, medal nie ukazuje, tylko zewnętrzny majestat).

Rewers: popiersie z prawej *HUIUS AT IMPERIO MAXIME BRESLA NITET. (albowiem za jego rządów Wrocław rozkwita najbardziej)*.

Praga, Národní muzeum v Praze, nr inw. H5-150.695, H5-50.225

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 4101;

Więcek 1962A, nr kat. 12.

Więcek uważał medal bez głębszych wyjaśnień za nagrodę w nauce, ale zarówno napis, jak i złota trzydziestodukatowa wersja w wiedeńskim gabinecie numizmatycznym wskazują, że był to dar miasta dla panującego. Przez sformułowanie „tego, co najlepsze, medal nie ukazuje” rozumieć można wierność mieszczan, którym dobrze się wiodło za rządów Leopolda. Srebrna wersja medalu mogła także bez wątpienia służyć później jako nagroda dla pilnych uczniów. / TK

IV.3.66.

Medal księcia oleśnickiego Sylwiusza Fryderyka Wirtemberskiego

Johann Neidhardt, Oleśnica, 1677

Srebrny, bity, 38,0 × 32,0 mm + ucho, 16,32 g, sygnowany: *IN*

Awers: popiersie księcia, w peruce, w zbroi i w antycznej todze, napis: *SYLVI. FRID. DG. DUX.*

WURTEMB. TEC. IN. SIL. OLS. (Sylwiusz Fryderyk, z łaski Bożej książę wirtemberski z Tęcku i na śląskiej Oleśnicy).

Rewers: na poduszce berło otoczone gałązkami oliwnymi, pod promieniami słonecznymi ręka Boża z obłoków podaje koronę książęcą, u dołu napis: *OLS. SILESIIORUM / 1677. (w śląskiej Oleśnicy 1677)*. Napis podwójny: *EBERHARDUS BARBATUS EX UTROQUE IMMORTALIS / DER HATT DIE HERTZOGS WURDE BRACHT. 1495. D. 21. JULII. UND TUBINGEN BERUHMT GEMACHT. 1477. 3. IULI. (Eberhard Brodaty podwójnie nieśmiertelny – 21 VII 1495 r. uzyskał tytuł książęcy, a 3 VII 1477 r. uczynił Tybingę sławną)*.

Praga, Národní muzeum, nr inw. H5-150.698

Dewerdeck 1711, s. 452-455; Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2320; Więcek 1958B, s. 72, nr kat. 15.

Książę polecił wybić medal dla przypomnienia dwustulecia założenia uniwersytetu w Tybindze przez swego przodka Eberharda Brodatego, który dla hrabiów wirtemberskich uzyskał także tytuł



IV.3.65.



IV.3.66.



IV.3.67.



IV.3.68.



IV.3.69.



książęcy. Książęta oleśnicy w porównaniu z sąsiednimi Piastami w Brzegu nie byli tak bogaci, ale jednak gospodarni. Sylwiusz Fryderyk i jego brat Krystian Ulyrk zajmowali się numizmatyką na poziomie naprawdę książęcym, poza własnymi systematycznie bitymi monetami, zamówili wykonanie około trzydziestu medali. Matką emitenta medali Sylwiusza Fryderyka była Elżbieta Ziębicka, ostatnia z rodu króla Jerzego z Podiebrad.

Urodzony w Norymberdze Johann Neidhardt przybył do Oleśnicy ok. 1672 r. i został nadwornym medalierem. Kiedy w mieście w 1674 r. uruchomiono mennicę, pracował w niej jako „grawer stempli monet i medali“. W 1680 r. mennicę przeniesiono do oddalonego o około czternaście kilometrów Bierutowa, rezydencji Krystiana Ulyrka, ale po kilkuletnich negocjacjach między braćmi w 1699 r. powróciła do Oleśnicy. Neidhardt odszedł w stan spoczynku w 1705 r. i 20 IX 1715 r. zmarł w Bierutowie. / TK

IV.3.67.

Medal okolicznościowy na śmierć Elżbiety Wirtemberskiej urodzonej księżny z Ziębic

Johann Neidhardt, Bierutów, 1686
Srebrny, bity, ø 46,0 mm, 27,97 g, sygnowany: *I.N.*
Awers: głowa w zawoju w prawo, napis *ELISABET MARIA. DUC. WURTEMB. TEC.* (Elżbieta Maria, księżna wirtemberska i z Tecka).

Rewers: w wieńcu czternastowerszowy napis: *CAR. FR. D. MONST. OLS. / FILIA. / SYLVII. DUC. WURT. ET TEC. / CONIUX. / VII. LIBERORUM. ET XI NEPOTUM. / MATER. ET. AVIA. / UBIQ. BENE MERITA. / D. 17. MARTY. A. C. 1686. / VITAM. / QUAM. A: C. 1625. D. II. MAY. COOPERAT / ET. IMUL. PODIBRAT. REG. FAMILIAE / MEMORIAM. / NON. ITEM. VIRTUTIS. SUAE. / FAMAM. FINIIT.* (córnka Karola Fryderyka, księcia ziębickiego i oleśnickiego, małżonka Sylwiusza, księcia wirtemberskiego i z Tecka, matka siedmiorga dzieci i babcia jedenastu wnuków, wszędzie zyskała uznanie; dnia 17 III 1686 r. dokonała żywota, który się rozpoczął dnia 2 V 1625 r.; zakończyła i dzieje królewskiej rodziny Podiebradów, wcale nie rozgłaszając swej cnotliwości).
Praga, Narodni muzeum, nr inw. H5-150.742
Dewerdeck 1711, s. 446-447; Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 2329; Więcek 1958B, s. 76, nr kat. 28.

Jedyna córka ostatniego księcia ziębickiego wniosła małżonkowi w posagu księstwo oleśnickie z około siedemdziesięcioma tysiącami mieszkańców oraz dobra Sternberg na Morawach. Wykonanie medalu zlecił jej syn Sylwiusz Fryderyk. / TK

IV.3.68.

Medal okolicznościowy na oswobodzenie Wiednia

Johann Kittel wg P. Wincka, 1683
Srebrny, bity, ø 45,1 mm, 22,09 g, sygnowany: *„VINCK: INVEN. / I:K*
Awers: dwa słońca oświetlają kulę ziemską z obleganym Wiedniem, w dole w jego cieniu turecki półksiężyc. W napisie: *SOLE DUPLO EXORTO THRACICA LUNA DOLEO PLUS* wyróżniono wyrazy *SOLE DUPLO* i *DOLEO PLUS*, które tworzą anagram imienia cesarza Leopoldus (*ja książę tracki, bardzo cierpię z powodu wschodu podwójnego Słońca*).

Rewers: w wici roślinnej szesnastowerszowy napis: *VIENNA AUSTRIAE / D. 14. IULII / A TURCIS OBSESSA. / SED DEI OPE. / LEOPOLDI AUGUSTISSIMI CAESARIS / AUSPICIO. / IOHANN. III. POL. REG. & ALIORUM S. R. I. STATUUM / SUBSIDIO / CAESO 12. SEP. ADCESSIONE: RADICES BARBARO. / LIBERATA / CHRISTIANAM EUROPAM QUID / FACTO OPUS. INSTRUIT. / EX INSIGNI HOC FORTITUDINIS. / ET PERSISTENTIAE / EXEMPLUM.* (= 1683).

Praga, Narodni muzeum, nr inw. H5-69ARVIIIb157

Hirsch 1883, s. 10, nr kat. 30; Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 4110; *Türken* 1983, s. 139, nr kat. 13/63 (autorzy noty Karl Schulz i Adelbert Schusser).

Porażka Turków pod bramami obleganego Wiednia poruszyła prawie całą Europę i na rynku pojawiło się ponad sto medali – we Francji, Holandii, Szwecji i w Rzymie. Wybijano je oczywiście także w Wiedniu, Salzburgu, Augsburgu, Norymberdze, Hamburgu, Gdańsku, Oleśnicy i we Wrocławiu. Obok czterech różnych medali Johanna Kittla mamy także cztery następne wybite przez jego konkurenta Johanna Engelhardta. / TK

IV.3.69.

Medal okolicznościowy na drożynę

Wrocław (?), 1694
Srebrny, bity, ø 36,1 mm, 13,4 (ewentualnie 11,9) g,
Awers: handlarz żydowski w drodze, z worka rozciętego przez diabła wysypuje się ziarno, napis: *DU KORN JUDE. THEUREZEIT. / 1694.*
Rewers: pusta miarka z napisem: *WER / KORN / INHELT / DEM / FLUCHEN / DIE / LEU / THE / ABER / SEGEN / KOMT / ÜBER / DEN / SO ES / VER- / KAUF.*; na odcinku kręgu: *SPRUCHSALOM. / XI.26* (*Kto chowa zboże, tego ludzie przeklinają, lecz błogosławieństwo spoczywa na głowie tego, kto je sprzedaje. Przypowieści Salomona 11, 26*).
Praga, Narodni muzeum, nr inw. H5-82ARVIIIb233, H5-82ARVIIIb308

Dewerdeck 1711, s. 795; Friedensburg – Seger, 1901, nr kat. 4149; Kirschner 1968, s. 54, nr kat. 18; Bogacz – Sakwerda 1999, s. 151.

Szarańcza i nieurodzaj podniosły na Śląsku ceny zboża, a drożyzna w 1694 r. wywołała gniew na spekulantów. Trzy następne warianty medalu bił Christian Wermuth w większej ilości dla tak samo dotkniętych głodem południowych Niemiec. Dla Śląska miał je zamówić numizmatyk Caspar Neumann (1648-1715), ewangelicki inspektor szkolny i kościelny we Wrocławiu. Medal często przypisuje się Wermuthowi, który jednak nie wymienia go w swych ofertach sprzedaży. Jeżeli w samym Wrocławiu pracowało jednocześnie kilku medalierów, a w okolicy były mennice książęce, to nie było potrzeby zlecać zamówienia aż do Gothy. / TK

IV.3.70.

Medal za stałość w wierze

Johann Kittel, Wrocław

Srebrny, bity, $\varnothing$ 40,9 mm (ewentualnie 4 cm + ucho), 14,3 (ewentualnie 16,33) g, sygnowany: *IK*
Awers: Krucyfiks na sercu z napisem: *IESUS*, dokoła dwie gałązki cierniowe, w górze, w obłokach korona między różami, na dole napis: *SPE* (*nadzieja*).

Rewers: ręka Boża podająca koronę z obłoków, pięciowierszowy napis: *SEY GETREU BIS AN DEN / TOD SO WIL ICH DIR / DIE KRONE DES LEBENS / GEBEN. / APOC:2.V.10. (Bądź wierny aż do śmierci, a dam ci koronę żywota, Objawienie 2, 10).*
Praga, Narodni muzeum, nr inw. H5-53.997, H5-181.754

Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 5051;

Bogacz – Sakwerda 1999, s. 164.

W 1706 r. przez Śląsk ciągnęła armia szwedzka na Saksonię. Miejscowi protestanci przy tej okazji poskarżyli się królowi Karolowi XII na ucisk religijny, niezgodny z warunkami zawartego pokoju westfalskiego. Umowa w Altranstädt między królem Karolem XII a cesarzem Józefem z 1 IX 1707 r. spowodowała zwrot protestantom ponad stu kościołów i zgodę na wybudowanie sześciu nowych. Na medalu dosłownie zilustrowano werset z Objawienia Jana, który w całości brzmi: „Nie bój się tego, co masz wycierpieć. Patrzcie, diabeł ma niektórych z was cisnąć do więzienia, abyście przeszli próbę, i będziecie w strapieniu przez dziesięć dni. Bądź wierny aż do śmierci, a dam ci koronę żywota“. / TK

IV.3.71.

Medal wrocławskiego gimnazjum

Johann Kittel, Wrocław, 1710

Srebrny, bity, $38,9 \times 38,9$ mm, 18,33

(ewentualnie 16,48) g, sygnowany: *IK*

Awers: pod budynkiem gimnazjum herb miasta,

napis: *DEO CAESARI PATRIAE WRATIS LAVIAE SACRUM* (*Bogu, cesarzowi, ojczyźnie, Wrocławowi*).
Rewers: między trzema herbami i wicią roślinną w narożach napis: *NOVUS / GYMNASIO / MAR. MAGDALENÆO / LOCUS DATUS / ANNO MDCCX / QUAE RES / BENE ATQUE FELICITER / EVENIAT OMNIBUS.* (*w 1710 r. nowa lokalizacja gimnazjum Marii Magdaleny – niech się wszystko wszystkim dobrze i szczęśliwie darzy*). Uroczyste sformułowanie: *ut ea res mihi collegaeque meo bene et feliciter eveniat* pochodzi z Tytusa Liwiusza, XL, 46, 8-9).

Praga, Narodni muzeum, nr inw. H5-53.988, H5-74ARVIIb169

Kundmann 1741, s. 37, 44; Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 4220; Sakwerda 2000, s. 15.

Pieniądze na budowę nowego budynku szkoły i wybicie medalu podarował kupiec Johann Kretschmer, przełożony kościoła Św. Marii Magdaleny. W dniu 26 VI (w czwartek po święcie patrona miasta św. Jana Chrzciciela) nowy budynek otwarto bardzo uroczyście, a srebrne medale otrzymali od dyrektora pozostali uczniowie w dniu 7 VII, kiedy w nowym gmachu rozpoczęto wykłady.

Herby na rewersie należą do burmistrza miasta Johanna von Haunold (górny), Johanna Hoffmanna von Hoffmannswaldau (z prawej) i Johanna Kretschmera (z lewej); ich herby znajdowały się też nad wejściem do gmachu. / TK

IV.3.72.

Medal wrocławskiego bractwa kurkowego – klipa

Johann Kittel (?), Wrocław, [1712] 1740

Srebrny, bity; $36,0 \times 36,0$ mm, 17,96 g,

datowana dodatkowo: 1740

Awers: siedmiowierszowy napis: *RATHS / KLEINOT / DER / SCHÜTZEN BRUDERSCHAFT / IM ZWINGER / ZU BRESLAU / 17 40* (*oznaka bractwa kurkowego na Zwingerze we Wrocławiu*).

Rewers: orzeł w koronie ze strzelbą.

Praga, Narodni muzeum, nr inw. H5-53.991

Wendt 1895, s. 172; Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 5083.

Początki miejskiej organizacji strzeleckiej we Wrocławiu sięgają XIII w., z czasem nad funkcją obronną zaczęła przeważać funkcja towarzyska i organizacja uroczystości. Odznaka bractwa z 1491 r. – orzeł w koronie ze strzelbą pod skrzydłem, widoczny jest także na odwrocie medalu. Na naszym egzemplarzu dodatkowo wygrawerowano datę 1740, ale mamy potwierdzenie datowania także w 1712 r. Najlepszego strzelca corocznie ogłaszano królem, który na pamiątkę tego wydarzenia zlecał sporządzenie medalu lub dewizki ze swym nazwiskiem do łańcucha bractwa. / TK



IV.3.70.



IV.3.71.



IV.3.72.



IV.3.73.



IV.3.74.

IV.3.73.

Medal Akademii Rycerskiej w Legnicy

Matthaeus Donner, Wiedeń, 1735

Srebrny, bity, ø 51,9 (ewentualnie 52,0) mm, 52,64 (ewentualnie 52,78) g, sygnowany

M. DONNER. F., MD i D W

Awers: głowa władcy z prawej, napis: *CAROLO. VI. ROM. IMP. HISP. HUNG. BOH. REGI.*

(*Karolowi VI, cesarzowi rzymskiemu, królowi hiszpańskiemu, węgierskiemu, czeskiemu*).

Rewers: Śląska Minerwa jako patronka nauk i sztuki kładzie model budynku akademii na ołtarz z napisem: *CAROLO. VI. / IOSEPH. FUND / RESTIT. AUG. / NOBILIUM. ACADEM. LIG / IN. PERPET. / ERECT. MEMOR.* (*Karolowi VI, odnowicielowi założonej przez Józefa akademii szlacheckiej w Legnicy, na wieczną pamiątkę jej powstania*).

Jej róg obfitości wskazuje na cesarską wielkoduszność wspierającą naukę, a szczególnie Akademię Rycerską, siedzący pod ołtarzem Saturn oznacza złoty wiek, w którym Akademia rozkwitnie pod opieką cesarza, napis w odcinku kręgu uzupełnia data: *PRIMO. AEDIUM. LAPIDE. POSITO. / DIE. S. IOAN. BAPT. SACRO. / MDCCXXXV* (z okazji położenia kamienia węgielnego budowl w pamiątkę dzień św. Jana Chrzciciela 1735). Całość zamyka napis: *CRESCUNT. NOVA. MOENIA. MUSIS.* (*powstaje nowa forteca Muz*).

Praga, Národní muzeum, nr inw.

H5-74ARVIIIb109, H5-50.322

Kundmann 1741, passim; Friedensburg – Seger

1901, nr kat. 4234; Rath 1980, s. 238, nr kat. 323;

Sakwerda 2000, s. 26.

Książę legnicki Jerzy Rudolf w 1653 r. założył fundację dla ubogich studentów w szkole przy kościele Św. Jana Chrzciciela. Po wymarcu legnicko-wołowsko-brzeskiej linii Piastów Legnica przeszła w ręce króla czeskiego a Józef I postanowił łożyć na utrzymanie w czasie studiów dwunastu szlachciców – pięciu wyznania katolickiego i siedmiu augsburskiego. Studiowali tutaj prawo, historię, geografę, genealogię, heraldykę, krasomówstwo, matematykę, inżynierię wojskową, perspektywę, uczyli się jazdy na koniach, tańca, ćwiczeń wojskowych, języka francuskiego i włoskiego. Prace budowlane nowej akademii szlacheckiej rozpoczęto za Karola VI w lipcu 1728 r. a w 1735 r. stał już budynek mieszkalny. Mimo to jezuici postanowili zorganizować uroczystość położenia kamienia węgielnego, aby podkreślić królewski protektorat nad uczelnią. Karol VI wysłał na uroczystość jako swego przedstawiciela Johanna Antona hr. von Schaffgotscha, który przyjechał z Wrocławia wieczorem 23 VI 1735 r. Następnego dnia św. Jana Chrzciciela był wypełniony przemówieniami, hrabia jeszcze przed właściwą uroczystością rozdawał srebrne medale razem z objaśniającym ilustrowanym drukiem łacińskim. Złoty medal o wadze ponad siedmiu łutów i srebrny czterolutowy wraz z okolicznościowymi drukami zostały włożone

do ołowianego puzdra, a następnie do marmurowego kamienia węgielnego, który po nieodczynnym w takich razach opukaniu został wmurowany przez murarza. Po powrocie do mieszkania dyrektora Akademii hr. von Schaffgotsch rozdał następne srebrne medale pozostałym dostojnikom.

Donner wykonał portret władcy na medalu zgodnie z instrukcją dworu z 1712 r., która w przypadku monet nakazywała aby głowę nakrywała „tak zwana hiszpańska peruka z dodatkami wieńca laurowego, która od czasów Konstantyna przysługuje cesarzom rzymskim zamiast dawniejszego diadem”. Do wzorów antycznych odwołują się także obnażone ramiona i szyja (Kábdebo 1880, s. 13).

Medal został zamówiony u Donnera nie przez Wiedeń, ale przez Legnicę, o czym świadczy oprócz napisu także i miejsce umieszczenia stempli menniczych, które z archiwum wrocławskiego dostały się do mennicy berlińskiej (Bannicke 1999, s. 51). W wiedeńskim gabinecie numizmatycznym znajduje się złota wersja medalu, prawdopodobnie подарowana Karolowi VI. / TK

IV.3.74.

Medal Marii Teresy na odzyskanie Kłodzka

Anton Wideman, Wiedeń, 1760

Srebrny, bity; ø 46,0 mm, 34,88 g

Awers: popiersia pary monarszej w prawo.

Rewers: wojownik w zbroi z obnażonym mieczem i herbem Kłodzka, w tle miasto i twierdza, napis: *SECVRITAS BOHEMIAE* (*bezpieczeństwo Czech*) uzupełnia napis w odcinku kręgu: *GLACIVM RECEPT. / XXVI. IVL. MDCCLX* (*Kłodzko odzyskane 26 VII 1760*).

Praga, Národní muzeum, nr inw.

H5-82ARVIII142, H5-58.351

Schau- und Denkmünzen 1782, s. 180, nr kat. CXLI-II; Friedensburg – Seger 1901, nr kat. 4424.

Karol VII jako król czeski oddał Kłodzko Prusom. Wojska cesarskie w czerwcu 1760 r. pokonały wojsko pruskie pod Kamienną Górą i generał Laudon zajął większość Śląska; twierdzę kłodzką zdobył dla Marii Teresy ponownie po silnym ostrzale artyleryjskim. Jednak traktat pokojowy zawarty w Hubertsburgu w 1763 r. przyznał ważne strategicznie Kłodzko królowi Prus Fryderykowi II. / TK

BIOGRAMY ARTYSTÓW

Hans von Aachen

1552 Kolonia – 1615 Praga

Malarz, uczeń malarza G. Jerrigha w Kolonii, w latach 1574-1588 przebywał w głównych ośrodkach artystycznych we Włoszech, następnie był nadwornym malarzem księcia bawarskiego Wilhelma V w Monachium, gdzie ożenił się z córką wybitnego kompozytora Orlando di Lasso, w 1592 r. mianowany nadwornym malarzem cesarza Rudolfa II, od 1597 r. mieszkał w Pradze ciesząc się życzliwością cesarza, nobilitowany w 1604 r., w latach 1603 i 1605 odbył podróże do Włoch, gdzie jako artystyczny wysłannik cesarza pozyskiwał dzieła sztuki do galerii Rudolfa II. Po śmierci Rudolfa II ponownie mianowany nadwornym malarzem i portrecistą cesarza Macieja I. Malował zwłaszcza sceny mitologiczne i alegorie sofistyczne, był jednym z najwybitniejszych malarzy okresu rudolfińskiego manieryzmu. /JF II.2.3., II.4.2., II.6.1., II.6.11.

Nicolas I Sanson d'Abeville

1600 Abeville (Pikardia) – 1667 Paryż

Kartograf i wydawca, najwybitniejsza postać francuskiej kartografii XVII w., wprowadził nowe formy odwzorowania fizjografii, upowszechnione w całej Europie w ciągu XVIII w., skutecznie konkurował z dominacją wydawców holenderskich. Od 1627 r. czynny w Paryżu, w latach 1635-1639 inżynier wojskowy w Pikardii, uzyskał tytuł królewskiego kartografa, związany był z mecenatem Ludwika XIII i kard. Richelieu. Wydawca dziesiątków atlasów i setek map, w pracy wspierali go synowie Nicolaus II (1625-1648), Guillaume (1633-1703) i Adrien (1639-1718), z których młodszy kontynuowali działalność ojca. /BC III.1.1.

Antonio Abondio

1538 Mediolan – 1591 Wiedeń

Medalier, portrecista na dworze cesarzy Maksymiliana oraz Rudolfa II, który w 1574 r. potwierdził jego tytuł szlachecki i udoskonalił jego herb. Jako nadworny artysta podróżował do Niderlandów, Hiszpanii i Niemiec. W 1582 r. w Pradze, a następnie we Wiedniu. Wybitny medalier – opracowywał sceny mitologiczne, portrety i projekty monet. /JF II.4.15.

Johann Georg Balzer St.

1736 Choustníkovo Hradiště – 1799 Praga

Rytownik, wydawca. Członek czeskiej rodziny rytowników, brat Franza, Gregora i Matthiasa; ojciec Antona i Johanna Karla. Uczeń Michaela Heinricha Rentza, pozostawał w służbie hr. Franza Antona von Sporcka w Kuksie, gdzie stworzył warsztat. W 1767 r. posiadał dom w tej miejscowości, w 1771 r. przeniósł się do Pragi, gdzie założył warsztat gra-

ficzny. Twórca licznych portretów, widoków miast, ilustracji, grafik reprodukcyjnych i dewocyjnych, m.in. wg S. de Cassana, M. Willmanna, F. Pichlera i Ph.A. Bartscha. /AD III.2.9.A-D., III.2.20.A-H.

Philipp Anton Bartsch

1742 Wrocław – 1788 Wrocław

Syn malarza Philippa, pejzażysta specjalizujący się w przedstawieniach kwiatów, ptaków i zwierząt. Wykonał dekoracje malarskie we wrocławskich pałacach Hatzfeldta i Pachaly oraz w klasztorze Augustianów i prawdopodobnie także w Trzebnicy na zlecenie Bernardy Paczyńskiej. Obrazy olejne i gwasze (np. *Pożar katedry wrocławskiej* w 1759 r.) oraz akwarele (śląskie krajobrazy i widoki Sobótki, Barda, Trzebnicy i okolic w zbiorach Kunstsammlungen der Veste Coburg i Ostdeutsche Galerie w Regensburgu). Wzorce rysunkowe ilustracji do książek (np. A.J. Krockera, *Flora Silesiaca*, Breslau) i do pojedynczych rycin (np. przedstawienie *Św. Elżbieta* wg rzeźby autorstwa E. Ferraty). Współpracował z Endlerem, Balzerem (cykle związane ze św. Jadwigą), Gericke, Strachowskim, J.D. Philipp z domu Sysang, Ringckiem i Gründlerem. Część rycin (sygn. *P. Bartsch del.*) mogło zostać zaprojektowanych przez ojca malarza. /PO III.2.9.A-D.

Josef Vinzenz Baumgarten (Baumgartner)

1740 Opawa – 1776 Opawa

Złotnik, syn opawskiego złotnika Caspara Baumgartena, został mieszczanem opawskim w 1764 r., a w 1768 r. był najmłodszym mistrzem złotniczym w Opawie. Według B. Indry jego dziełem jest ananasowy wilkom przechowywany w zbiorach Slezkiego zemskiego muzeum w Opawie, który pierwotnie E.W. Braun przypisywał Franzowi Ignazowi Bardonowi, który jednak nie był złotnikiem, jak stwierdził na podstawie badań archiwalnych B. Indra. /JO III.3.49.

Christian Philipp Bentum (Bendomb, Bendum, Penthum, Wendum)

ok. 1690 zapewne Lejda – po 1757 Praga

Malarz; pochodził z Holandii, syn Justusa, zarazem jego uczeń, kształcił się też u P. Brandla oraz we Włoszech, czynny w Czechach od ok. 1712 r. i od ok. 1734 r. także na Śląsku, autor licznych portretów, głównie szlacheckich, kilku dekoracji monumentalnych, m.in. w bibliotece (1738) i Sali Księżęcej (ok. 1735-1737) opactwa Cystersów w Lubiążu oraz licznych obrazów sztalugowych o tematyce religijnej w kościołach, m.in. w Nysie, Trzebnicy, Sicinach, Manětín, Wrocławiu, Cieszynie i Pradze-Sedlcu. Zasłynął jako tenebrysta, twórca nokturnów o charakterystycznej ciepłej tonacji barw. /BC III.3.22.A-B.

B/

Anton Ernst Beyer

1704 Opawa – 1773 Opawa

Malarz czynny w Opawie. Nauki pobierał w mieście rodzinnym, ale lata czeladnicze strawił gdzie indziej. Ok. poł. XVIII w. należał do najslawniejszych malarzy Opawy, został także miejskim rajcą. Był przyjacielem opawskiego rzeźbiarza J.G. Lehnera, z którym współpracował przy dekoracji wnętrza kościoła Cystersów w Jemielnicy, przy realizacji ołtarza głównego w kościele parafialnym Wniebowzięcia NMP w Opawie i ołtarza głównego w kościele Augustianów w Cieszynie. Twórczość Beyera, odznaczająca się specyficznym odtwarzaniem postaci z karykaturalnym zabarwieniem, pełną temperamentu manierą malarską, szeroko rozwiniętą skalą barw i wyrafinowanym operowaniem światłem, zalicza się do ekspresyjnego nurtu malarstwa austriackiego XVIII w. Jego oryginalne dzieła wywarły wpływ na szereg malarzy opawskich, przede wszystkim na I. Günthera i J. Luxa. /MS III.3.47.

Anton Birckhardt (Birkhart, Pirchart)

ochrzczony 1677 Augsburg – 1748 Praga

Miedziorytnik i wydawca, uczeń Carla Gustava von Amlinga z Norymbergi, podróżował po Anglii, Hiszpanii, Holandii, Francji, od 1696 r. czynny w Augsburgu, 1704-1710 w Rzymie, krótko w Norymberdze i Wiedniu, w 1711 r. osiadł w Pradze, gdzie związał się z mecenatem dworu i czeskiej arystokracji. Rytował głównie portrety monarchów, sceny historyczne i alegoryczne oraz przedstawienia dewocyjne, m.in. wg wzorów P. Brandla, W.L. Reinera czy J. Knechtela. /BC III.3.3.

Jeremias Bock

czynny ok. 1600

Rytownik z Jeleniej Góry, któremu przypisuje się m.in. dwie ryciny: z przedstawieniem Ukrzyżowania oraz Tańca Śmierci (wg wzoru J. Denckera, znany również z realizacji M. Meriana St.). W 1600 r. podarował do biblioteki kościoła pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu: *Rudolphi II R. Imp. Effigiem cum anagrammatismis VII Pragae 1600.* /PO II.5.6.

Peter Brandl

1668 Praga – 1735 Kutná Hora

Praski malarz obrazów ołtarzowych i naściennych, portretów, scen rodzajowych, okazjonalnie także malarstwa freskowego al secco. Pochodził z rodziny Michaela Brandla, krawca i szynkarza z Malej Strany, a jego wuj Marek Hrbek był złotnikiem. Ukończył gimnazjum jezuickie na Malej Stranie, malarstwa uczył się u nadwornego malarza Christiana Schrödera. Wyraźny wpływ wywarło na

nim studiowanie mistrzowskich dzieł w praskiej królewskiej galerii obrazów oraz współczesna twórczość jego kolegów M.W. Halbaxa, J.R. Bysa, J.Ch. Liški. W 1693 r. zawarł małżeństwo z osierconą córką malarza J.B. Klossego z praskiego Nowego Miasta, którą później porzucił. Do staromiejskiego cechu malarzy w Pradze wstąpił dopiero w 1694 r. Począwszy od lat 90. wzbudza zainteresowanie jako wyjątkowo utalentowany malarz. Pracował w Pradze i okolicznych Czechach dla poważnych zleceniodawców kościelnych i szlacheckich. Opanował malarską technikę światłocienia tenebrystów i weneckiego luminizmu, szybko reagował także na tendencje ekspresyjnego nurtu radykalnego baroku, oprócz kameralnych obrazów o niewielkich formatach tworzył także monumentalne płótna ołtarzowe. Zalicza się go do kluczowych postaci sztuki barokowej w Czechach. /JF III.2.13., III.3.5., III.3.18., III.3.19., III.3.20., III.3.21.

Matthias Bernhard Braun

1684 Sautens k. Oetz (Tyrol) – 1738 Praga

Rzeźbiarz wykształcony w tradycji rzeźbiarstwa tyrolskiego, uczył się także w północnych Włoszech i w Rzymie, gdzie zapoznał się z dziełami Michała Anioła i G.L. Berniniego, oraz w Dreźnie (1718), gdzie zaznajomił się z twórczością B. Permosera. Poprzez dynamiczne modelowanie z wykorzystaniem światłocienia i rozczłonkowanie bryły wszedł do grona przedstawicieli radykalnego baroku, w oryginalny sposób reagując na twórczość Berniniego. Wszechstronnie utalentowany rzeźbiarz, w brawurowy sposób panujący nad różnorodnymi materiałami, w których tworzył (drewno, piaskowiec, marmur, terakota). Do Pragi przybył przed 1710 r. już jako dojrzały artysta, osiedlił się i uzyskał prawa miejskie. Założył tu pracownię rzeźbiarską, która szybko stała się najbardziej produktywnym warsztatem praskiego baroku. Jego współpracownikami byli, m.in. brat Matthaeus Dominicus, bratanek Anton Braun, Georg F. Pacák oraz Gregor Theny. Pierwszym mistrzowskim dziełem Brauna była grupa rzeźbiarska *Wizja św. Ludgardy* na moście Karola (1710), następnym grupa rzeźbiarska *Św. Iwo* (1711). Do jego najlepszych dzieł w drewnie zaliczana jest rzeźba *Św. Juda Tadeusz* z kościoła NMP na Louži z tego samego okresu (obecnie Praga, Národní galerie). Współpracował z wybitnymi architektami swego czasu, m.in. z J.B. Fischerem von Erlach (pałac Clam-Gallasa w Pradze, ok. 1714) oraz F.M. Kaňką (kościół Św. Klementa w praskim Klementinum, 1715-1721). Pracował także dla wielkich zgromadzeń zakonnych (m.in., cystersów w Plasach i jezuitów z praskiego Starego Miasta) oraz dla szeregu zleceniodawców szlacheckich. Najważniejszym świeckim zleceniodawcą Brauna był hr. Franz Anton von Sporck, dla którego wykonywał rzeźby do Lysy nad Łabą oraz Kuksu, gdzie powstał jeden z największych zespołów jego prac. Warsztat rzeź-

biarski Brauna działał przez ćwierć wieku realizując znaczne ilości dzieł dla szeregu obiektów zamkowych i pałacowych oraz założen ogrodowych na terenie Czech. Brauna zalicza się do najwybitniejszych postaci sztuki barokowej w Czechach. /JF III.5.27.

Ferdinand Maximilian Brokoff

1688 Červený Hrádek k. Chomutova – 1731 Praga

Rzeźbiarz, uczył się u swego ojca Johanna Brokoffa, w którego pracowni także pracował wraz ze swym bratem Michaellem Josephem. Do jego najwybitniejszych realizacji należy zespół rzeźb na moście Karola (od 1709 r.). We współpracy ze słynnym architektem wiedeńskim J.B. Fischerem von Erlach powstały jego znakomite dzieła rzeźbiarskie dla Pragi, Wiednia i Wrocławia. Miał zasadniczy wpływ na ukształtowanie praskiej rzeźby barokowej, stał się jedną z najwybitniejszych postaci czeskiej sztuki barokowej. /JF III.3.35., III.3.36.

Jacob Bruck von Angermünd und Rosenthal

ok. 1580 Tarnów Opolski – po 1642 Koźle?

Filolog, prawnik, poeta i autor literatury emblematycznej oraz jako rysownik – amator projektodawca emblematów. Studiował prawo we Frankfurcie nad Odrą (1598), Heidelbergu i Marburgu (1607). Czynny zawodowo we Wrocławiu, następnie opiekun Andreasa Kochtzickiego Mł. (1600-1627), któremu towarzyszył podczas jego podróży edukacyjnej do Strasburga (1615-1618). Tu też opiekował się jako *Hofmeister* i *Ephore* grupą śląskiej szlachty uczęszczającej do Akademii. Autor m.in.: *Epigramata* (Johannes Rhamba, Gorlicii 1607); *Arts et Mars sive discurs politicus de literis et artis* (Caspar Sigfrid, Brieg 1612); *Decades duae Anagrammatum et emblematum* (Antonius Bertramus, Argentinae 1615); *Emblemata moralia et bellica* (Argentinae 1615; wydanie w języku francuskim: *Les Emblemes moraulx et militaires du Sieur Jacob de Bruck-Angermundt*, Argentinae 1616); *Princeps Plinianus* (Marcus van der Heyden, Argentinae 1617); *Emblemata politica* (Argentinae apud Jacobum ab Heyden et Colonia apud Abraham Hogenbreg 1618) i *Aclamationes votivae* (Georg Baumann Mł., Breslau 1622). /PO II.4.19.

Piotr Brygierski

ok. 1630 Kraśnik? – 1718 Cieszyn

Malarz cieszyński tworzący pod wpływem barokowych artystów włoskich, ojciec malarza Ludwika Antoniego (1682-1737). Sygnowanym jego dziełem jest *Chrzest Chrystusa*, obraz ołtarzowy z 1655 r. w kaplicy pw. św. Jana Chrzciciela kościoła Kamędulów na Bielanach pod Krakowem. Ukazanie w tle widoku Bielan, Tyńca i zamku wawelskiego

w Krakowie jest przykładem aktualizacji pejzażowej sceny biblijnej. Jego autorstwa są również: obraz wotywny duchownego Klayborna (kościół paraf. w Cieszynie), portret księcia cieszyńskiego Adama Waclawa i *Odnalezienie Krzyża Św. przez św. Helenę* (oba w Muzeum Śląska Cieszyńskiego). W 1706 odnawiał niezachowany obraz *Pocieszenia Panny Marii* w kościele farnym w Żywcu. /AD II.3.28.

Johann Buchheim

1623/1624 – 1683

Wrocławski medalier i mincmistrz. Poza medalami tworzonymi dla krajów monarchii habsburskiej pracował także dla dworu saskiego w Dreźnie oraz dla zleceniodawców z Polski, wykonał także medal portretowy Karola XI. Wiele medali bił na własny koszt z przeznaczeniem do okazjonalnej sprzedaży. Swe prace sygnował: *I.B.* /TK IV.3.62., IV.3.63., IV.3.64., IV.3.65.

Sebastian Dadler

1586 Strasburg – 1657 Hamburg

Złotnik i medalier, nadworny złotnik cesarski. Początkowo pracował m.in. w Augsburgu. Na pocz. lat 20. XVII w. przeniósł się do Drezna, gdzie zatrudniony był jako nadworny artysta i złotnik elektora saskiego Johanna Georga I. Początkowo wykonywał dla niego trybowane płaskorzeźby, potem medale, które od 1623 r. stały się główną dziedziną jego działalności artystycznej. Prawdopodobnie ok. 1634 r. przeniósł się do Gdańska, a w 1647 r. lub na pocz. 1648 r. do Hamburga. Pracował m.in. na zlecenie rad miejskich Augsburga, Wrocławia, Gdańska, Hamburga i Rygi, dworu szwedzkiego, niderlandzkiego, Władysława IV Wazy oraz Krzysztofa i Janusza Radziwiłłów. Jego medale okolicznościowe, historyczne, religijne i alegoryczne, sygnowane: *SD, D, SDtt, Seba: Datt.*, charakteryzuje precyzyjne, „złotnicze“, „dekoracyjne“ opracowanie szczegółów. /MKa IV.3.59.

Theodorus I Danckerts (Dankerss, Danquerts)

1663 Amsterdam? – 1727 Amsterdam?

Rytownik i wydawca, syn Justusa I z rozrośniętej rodziny architektów, malarzy, grafików i wydawców amsterdamskich, kontynuator działalności ojca. Jego firma po latach prosperity podupadła w 1713 r., a definitywnie zaprzestała działalności wraz z jego śmiercią (prawdopodobnie zmarł też wówczas jego bratanek, Theodorus II Danckerts). Obok dziesiątków map i atlasów wydał m. in. traktat architektoniczny Vignoli (1726). /BC III.1.2.

Karl Dankwart (Tankwart, Danquart, Tanquart)

Nysa? – po 1704

Malarz, syn szwedzkiego oficera, po konwersji na katolicyzm w służbie środowisk katolickich Czech, Śląska i Polski, w 1696 r. wzmiankowany jako *königliche Hofmahler in Polen*. Był jednym z prekursorów iluzjonistycznych dekoracji freskowych w tej części Europy. Wykonał m.in. zespoły fresków w kościołach jezuickich Nysy (1689), Kłodzka (1693), Poznania (1701), a także dla biskupa wrocławskiego w kościele w Otmuchowie (1693) i pałacyku myśliwskim w Zwierzyńcu (1700), dla Cystersów w Lubiążu i Henrykowie, dla Paulinów w Częstochowie (1694-1695) i Franciszkanów-Obserwantów w pobliskiej Świętej Annie, w kościele Św. Anny w Krakowie (1696-1703, współpraca z B. Fontaną) i parafialnym w Łądku Zdroju (ok. 1690). Dla jezuitów z Kłodzka, Nysy i Znojma wykonał także liczne zespoły obrazów sztalugowych. /BC III.5.8.A-B.

Johann Adam Delsenbach

1687 Norymberga – 1765 Norymberga

Rysownik i miedziorytnik, absolwent akademii malarskiej w Norymberdze, gdzie studiował u A.Ch. Fleischmanna. Współpracował z wiedeńskim budowniczym Bernhardem Fischerem von Erlach, od 1718 r. działał jako dworski rytownik księcia Antona Floriana von Liechtensteina, dla którego sporządził szereg widoków jego włości. Jego prace znajdujące się między innymi w zbiorach Slezkiego ziemskiego muzeum w Opawie, zamku Lednice, muzeum w Mistelbach, archiwum miejskim w St. Pölten i w kolekcji Liechtensteinów w Vaduz, mają znaczną wartość dokumentalną i artystyczną. /MS III.1.11.

Christian Sebastian Dittmann (Diettmann) von Lavenstein

ok. 1639 Lauenstein, Saksonia – 1701 Praga

Rysownik, malarz, od ok. 1660 r. czynny w Pradze, od 1672 r. starszy cechu staromiejskiego, od 1674 r. w cechu małostrąnskim tamże. Wyk. m.in. cykl malowideł z Legendą św. Prokopa w kościele Wszystkich Świętych na Hradczanach z charakterystycznymi motywami krajobrazowymi (1668-1669), malowidła sklepienne dla kaplic na Świętej Górze koło Příbramu (1687) oraz projekt obrazu ołtarzowego dla kościoła Św. Mikołaja w Lounach (ok. 1700). Inwentor dla rycin zawartych w *Fürstenspiegel* J.J. Weingartena. /BC III.2.23.

Matthäus (Matthias) Donner

1704 Eßling – 1756 Wiedeń

Rzeźbiarz i medalier, młodszy brat i współpracownik rzeźbiarza Georga Raphaela Donnera.

W latach 1726-1731 uczył się w Wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz w rytownika monet i medaliera Bengta Richtera. Od 1743 do 1756 r. był profesorem rzeźby w tej Akademii, w 1745 r. został dyrektorem Akademii Grawerskiej w Wiedniu, a w 1749 r. głównym rytownikiem w Mennicy Wiedeńskiej. Autor późnobarokowych rzeźb, reliefów, a przede wszystkim medali, m. in. koronacyjnych cesarza Franciszka I, cesarzowej Marii Teresy, księcia Ludwika VIII von Hessen-Darmstadt, biskupa wrocławskiego Philippa Gottharda von Schaffgotscha, nagrodowych Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu czy Akademii Rycerskiej w Legnicy, które sygnował: *DONNER, MD, D, M.DONNER.* /MKa IV.3.73.

Anton Dorasil

ok. 1695 Czechy – 1759 Krzeszów

Rzeźbiarz pochodzący z Czech, kształcił się u F.M. Brokoffa, w 1729 r. osiadł na Śląsku w Krzeszowie, gdzie działał jako rzeźbiarz w służbach tamtejszego klasztoru Cystersów. Jego głównym dziełem jest kompleksowy wystrój rzeźbiarski kościoła klasztornego Łaski NMP w Krzeszowie, rozpoczęty jeszcze pod kierownictwem F.M. Brokoffa, a po jego śmierci (1731) realizowany wg projektów mistrza przez warsztat pod kierunkiem Dorasila. Inne jego prace to wystrój Mauzoleum Piastów w Krzeszowie (1736-1738) oraz wyposażenie rzeźbiarskie kościołów w Kowarach i Gostkowie (1749-1759). /JF III.3.35., III.3.36., III.3.37., III.3.38.A-B.

Michael Duquesne (Duquesne, Duquesse, du Quesne)

1587 Oleśnica – 1641 Wrocław

Malarz, wywodzący się z zasiedziałej w Oleśnicy rodziny pochodzenia francuskiego. Uczeń Joachima Rese z Wrocławia. W 1615 r. uzyskał we Wrocławiu prawa mistrzowskie, w tym samym czasie wykonał rysunek *Wenus i Amor* w sztambuchu Jacoba Petzkego. W 1617 r. pracował przy łuku tryumfalnym dla króla Ferdynanda. Być może był autorem obrazu *Chrystus na Krzyżu* w niezachowanym epitafium swoich rodziców w dawnym kościele Augustianów w Oleśnicy. /JolG II.3.9.

Blasius Ebisch (Eibisch)

ok. 1520 Schneeberg w Miśni – 1587 Wrocław

Grafik działający we Wrocławiu. W źródłach występuje jako *Form- und Wappenschneider in Kupfer und anderem Metal lub Wappenstein- und Formschneider*. Autor matryc do dekoracji druków wydawanych przez oficynę Crispina Scharffenberga. W latach 70. XVI w. prawdopodobnie współpracownik berlińskiej oficyny Leonharda Thurneyssera. Być może tożsamy z grafikiem sygnującym swe prace monogramem *BEVS* i moty-

wem rylca skrzyżowanego z grafitem, którego prace umieszczane były w lipskich modlitewnikach jeszcze do 1625 r. /JolG II.5.9.

Johann Jacob Eybelwieser (Eibelwisser)

1666 Wiedeń – 1744 Wrocław

Malarz i rysownik, współpracownik i naśladowca M. Willmanna, w 1698 r. uzyskał prawa mistrzowskie we Wrocławiu. Związany z katolickim mecenatem duchownych i urzędników cesarskich. Wykonał malowidła freskowe w klasztorze Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą we Wrocławiu (1715) i w kaplicy Św. Jerzego w Łądku Zdroju (1720). Autor licznych obrazów sztalugowych dla kościołów klasztornych we Wrocławiu oraz m.in. w Kamieńcu Żąbkowickim, Lwówku Śląskim, Świdnicy, Javorniku, Gajkowie, Tyńcu nad Słężą, Zachowicach, Gorzanowie i Ziębicach. Twórca licznych portretów szlachty, mieszczaństwa i duchowieństwa, a także wzorów do grafik, m.in. J. Tscherninga, J. Oertla, G. Spitzela i F.B.C. Strachowsky’ego. Zachował się także duży zespół jego rysunków. /BC III.2.8., III.2.10., III.2.12., III.2.25., III.3.8., III.3.9., III.3.10., III.3.31.

Johann Ignaz Felbiger

1724 Głogów – 1788 Bratysława

Absolwent uniwersytetu wrocławskiego (teologia), w 1746 r. wstąpił do klasztoru Kanoników Regularnych św. Augustyna w Żaganiu, w 1758 r. został jego opatem. Nadzorował szkoły katolickie w Żaganiu i okolicach, dla których w 1761 r. opracował nowatorski regulamin, a w 1765 r. – nowoczesną ustawę dla śląskich katolickich szkół elementarnych. W 1774 r. za zgodą Fryderyka II rozpoczął pracę na rzecz reformy szkolnictwa katolickiego w monarchiach habsburskich. Jego publikacje miały też wpływ na szkolnictwo rosyjskie. Opracował mapę diecezji wrocławskiej dla *Atlasu Śląska* z 1750 (1752) r. /BC III.1.5.

Tobias Fendt (Fend, Fhend, Freindt, Vendt)

1520/1530 – 1576 Wrocław

Malarz i miedziorytnik, którego dzieła uznawano w XVI w. za dorównujące pracom H.S. Behama i J. Ammana. W 1566 r. wzmiankowany w Kłodzku, w tym samym roku uzyskał prawa mistrzowskie we Wrocławiu. W 1569 r. przyjął prawo miejskie Wrocławia. Przebywał m.in. we Frankfurcie nad Menem i na Węgrzech. Autor obrazów z epitafiów Magdaleny Mettel z kościoła pw. św. Marii Magdaleny (1567), rodziny Mohrenbergów z kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu (1567) i Andreasa Naucka i jego żony z kościoła paraf. w Świdnicy (ok. 1568), a także *Wskrzeszenia Łazarza* z kościoła

paraf. w Trzebnicy (ok. 1568). Wykonał 125 płyt miedziorytniczych z przedstawieniami włoskich nagrobków do *Monumenta sepulcrorum cum epigraphis* Seyfrieda von Rybisch (1574). W XVIII w. znane były, przypisywane mu rysunki sygnowane monogramem *TF*. /JolG II.3.13., II.4.13., II.5.2.

Carl Gustav Förster

czynny w trzeciej dekadzie XIX w. we Wrocławiu

Wrocławski drukarz, litograf i handlarz dziełami sztuki, autor graficznej edycji pierwszego planu Wrocławia z 1562 r., wydanej z inicjatywy starożytnika wrocławskiego Christiana Paritiusa w 1826 r. Niekiedy mylony z Carlem Gustavem Fischerem. /BC II.1.7.

Johann Freindt

1703 Ołomuniec – 1779 Ołomuniec

Sztyczarz, ilustrator z ołomunieckiej rodziny artystów tej specjalności, syn Antona, ojciec Johanna Georga i Josefa. W 1728 r. uzyskał prawa miejskie w Ołomuńcu, współpracował z miejscowymi drukarniami, wykonując ryciny o treści heraldycznej, emblematycznej, sceny rodzajowe, weduty a także ilustracje do książek z zakresu medycyny i matematyki. /BC III.2.17.

Johann Georg Gode

ok. 1707 Wrocław – 1758 Krzeszów

Rzeźbiarz, syn wrocławskiego rzeźbiarza Johanna Ludwiga. W 1730 r. kontynuował prace nad dekoracją fasady kościoła klasztornego w Krzeszowie, realizując m.in. figury św. Bernarda, św. Benedykta, św. Ludgardy i św. Scholastyki oraz putti z atrybutami Emmanuela. Być może wykonał także dekoracje rzeźbiarskie cmentarza przyklasztornego. Wraz z A. Dorasilem pracował przy wystroju ołtarzy Św. Benedykta i Św. Bernarda (1751-1755) w kościele klasztornym. /AO III.3.45.

Friedrich Gross St.

ok. 1540 Most – 1589 Wrocław

Rzeźbiarz i architekt, syn kamieniarza i przyszłego architekta wrocławskiego (w latach 1554-1578) Jacoba St. z Sohra k. Freibergu (†23 XI 1578), ojciec rzeźbiarzy Jacoba Mł. (1572-1589) i Friedricha Mł. (1574-1609). W latach 50. XVI w. kształcił się w warsztacie Hansa II Walthera (1526-1586) w Dreźnie, później pracował zapewne na terenie Czech, we Wrocławiu od 1569 r. (27 IX ślub z Margarethą, córką balwierza Wilhelma Reisera), gdzie prowadził duży warsztat rzeźbiarski. 20 I 1571 r. został mieszczaninem wrocławskim i zamieszkał w domu na Nowym Targu; w 1577 r. pobyt w Gdań-

sku. Od 21 V 1586 r. mianowany przez Radę Miasta Wrocławia architektem miejskim. 6 VIII 1588 i 19 VIII 1589 r. otrzymał pieniądze za prace przy domu Rynek 2 we Wrocławiu, po 23 II 1589 r. wykonał projekt niezrealizowanego epitafium Andreasa Dudycza. Autor glorietyowej nakrywy chrzcielnicy (1576), ambony (1579-1581) i epitafium Alexandra von Egkh St. w kościele pw. św. Marii Magdaleny oraz licznych epitafiów w kościele pw. św. Elżbiety, np. Nicolausa II von Rehdiger (1582), Hieronima III von Uthmann und Rathen (ok. 1583) i Adama von Rehdiger (ok. 1585). /PO II.2.8.

Gerhard de Gross (Goerard de Groot)

czynny od ok. 1660 do pocz. XVIII w.

Miedziorytnik pochodzący z Antwerpii, ok. 1662/1663 r. uczył się u Francisa Haybrechtsa, ok. 1670 r. przybył do Pragi, w 1673 r. uzyskał prawa miejskie Małej Strany. W Pradze działali też jego krewni: Bernhard, Johann Friedrich i jego syn Franz Ludwig. Gerhard był głównie ilustratorem książek o treści religijnej i historycznej, m.in. *Fürstenspiegel* J.J. Weingartena, rytował wizerunki maryjne, herby, widok Pragi z 1674 r. i tezy akademickie m.in. wg wzorów K. Škréty. /BC III.2.23.

Matthäus Gundelach

po 1565 Kassel – prawdopodobnie 1654 Augsburg

Malarz, od 1593 r. działał w Pradze, pod wpływem twórczości Josepha Heintza St., po jego śmierci w 1609 r. został malarzem nadwornym Rudolfa II, po 1612 r. pracował dla Fürstenbergów, w 1617 r. wstępuje do cechu malarzy w Augsburgu, gdzie osiadł na stałe. Jego dzieła o tematyce sakralnej i mitologicznej odznaczają się wpływami malarstwa z kręgu rudolfskiego, a także realizują ówczesne tendencje włoskiego baroku. /JF II.2.4.

Hermann Haffner

1627 – 1691

Norymberski medalier, rytownik monet, pieczęci i herbów. W latach 1652-1658 pobierał nauki u Matthaeusa Schaffera, od 1680 r. do końca życia pracował w mennicy jako pomocnik Johanna Jacoba Volraba. Rodzinne rzemiosło kontynuował w Norymberdze syn Haffnera, Hermann (1660-1732). Swe prace sygnował: *H.H.* /TK IV.3.60.

Elias Hainzelmann

1640 Augsburg – 1693 Augsburg

Rytownik augsburski, wykształcenie zdobywał głównie w rodzinnym mieście, ale w młodości wybrał się z bratem Johannem na naukę do Paryża, gdzie w pracowni Francois Poille’ego poznawał

tajniki nowoczesnego portretu graficznego z postacią w owalnym polu na ciemnym tle; później za upowszechnienie tej formy w Augsburgu chwalił go J. von Sandrart. Obok portretów pozostawił dzieła o tematyce historycznej i religijnej, w tym tezy uniwersyteckie. /BC III.5.6.

Hans Haupt

ok. 1539 Małkowice koło Wrocławia? – 1628 Wrocław
Złotnik działający we Wrocławiu, w 1578 r. ożenił się z wdową po złotniku Andreasie Kolbe, w tym samym roku został obywatelem miasta i mistrzem cechowym, w 1588 r. zawarł nowe małżeństwo. /JF II.3.40.

Georg Hayer St. (Hauer, Haver, Hawer, Haijr, Heier, Haijer, Hauter etc.)

1559 Drezno – 1614 Wrocław

Malarz, grafik, mierniczy i kartograf, wzmiankowany we Wrocławiu od 1579 r. Od 1584 r. mistrz cechowy, w latach 1594-1614 starszy cechu malarzy, 1599-1614 miejski pisarz arsenałowy, 1603-1614 mierniczy cesarski. W 1599 r. jako inżynier cesarski uczestniczył wraz z architektem miejskim Hansem Schneiderem von Lindau w instalowaniu armat w systemie fortyfikacyjnym Wrocławia. Autor widoków Wrocławia i Nysy, mapy Czech oraz licznych portretów i grafik ilustracyjnych. Wykonywał polichromie wnętrz kościelnych i pracował przy dekoracji łuku tryumfalnego dla króla Macieja we Wrocławiu (1611). Przypisywano mu autorstwo licznych miniatur w nie zachowanym sztambuchu wrocławskiego Bractwa Strzeleckiego. /JolG II.4.16., II.5.17.

Leonhard II Heckenauer

1650-1660 – 1704? Monachium

Miedziorytnik z rodziny augsburskich złotników i sztycharzy, syn Leonharda I, uczeń B. Kiliana Mł., przebywał też we Włoszech. Prowadził w Augsburgu szkołę rysunku, a jako inwentor pracował dla wielu grafików i wydawców, m.in. M. Meriana Mł. Rytował głównie portrety, poza tym parał się grafiką ilustracyjną (m.in. dla dzieł J. von Sandrarta), przygotował też wzorniki ornamentalne. /BC III.5.5.

David Heidenreich (Heydenreich, Hederich)

1567 Freiberg koło Miśni – 1633 Wrocław

Malarz i grafik, wykształcony prawdopodobnie w Dreźnie i w Pradze. We Wrocławiu uczeń mistrzów cechowych Bartholomaeusa Strobla St. i Georga Freibergera. Od 1601 r. mistrz cechowy, w latach 1615-1633 starszy cechu malarzy. Wraz z rzeźbiarzem Gerhardem Hendrikiem wykonał epitafium na zamówienie księżnej Anny z Choj-

nowa. Brał udział w dekoracji łuków tryumfalnych dla przybyłych do Wrocławia – króla Macieja (1611), króla Ferdynanda (1617) i Fryderyka z Palatynatu (1620). Zachował się jego autoportret, pochodzący z siedziby cechu malarzy i stolarzy oraz liczne (w tym 8 sygnowanych) rysunki z lat 1597-1629. Ostatnio przypisuje mu się kilkadziesiąt rysunków uważanych wcześniej za prace M.L. Willmanna. Mylnie uznawany za autora ołtarza z 1638 r. w tzw. Dużej Zakrystii kościoła pw. św. Elżbiety w Wrocławiu. Do 1945 r. w kościele pw. św. Marii Magdaleny znajdowało się jego epitafium. /JolG II.3.7., II.3.8., II.3.16.

Johann Georg Heinsch

1647 Kłodzko – 1712 Praga

Malarz, dla którego punktem wyjścia była twórczość K. Škréty St. W 1679 r. osiadł na stałe w Pradze, tylko w 1702 r. krótko przebywał u augustianów bosych w Bělej pod Bezdězem. Malował głównie obrazy ołtarzowe i naścienne oraz portrety, wykonywał projekt tezy uniwersyteckich oraz ilustracji książkowych. Czynny zwłaszcza w służbach znacniejszych klasztorów jezuitów, agustianów oraz krzyżowców z czerwoną gwiazdą. Współpracował z F.M. Brokoffem przy projektowaniu grup rzeźbiarskich *Św. Franciszka Borgii* i *Św. Franciszka Ksawerego* do dekoracji mostu Karola w Pradze. /JF III.5.3.A-B.

Martin Helwig

1516 Nysa – 1574 Wrocław?

Uczył się w Nysie, potem prawdopodobnie w gimnazjum w Złotorii, w 1536 r. rozpoczął studia w Krakowie, potem być może w Wittemberdze u M. Lutra i P. Melanchtona. W 1544 r. został rektorem szkoły parafialnej w Świdnicy, w 1551 r. przeniósł się do Wrocławia, gdzie objął rektorat szkoły parafialnej św. Marii Magdaleny, reformując ją. W latach 1558-1561 opracował pierwszą samodzielną mapę Śląska, prace sponsorował patrycjusz wrocławski Nicolaus II Rehdiger, opracował też przeróbki mapy Italii Ptolomeusza. Napisał m.in. *Descriptio Silesiae* (zachowane w odpisach) oraz dzieła z zakresu filologii. /BC II.1.1.

Gerhard Hendrik (Gerrt, Gerit, Gerard Hendricksz., Hendrickszoon, Heinrich)

1559 Amsterdam – 1615 Wrocław

Rzeźbiarz, syn rzeźbiarza Gerarda Hendriks. (Heinrich Gerhard, Hendrik Gerardsz., Gerritsz., Geritszoon) (†1585) i Margarethy Wilhelmin (Willemsdochter, Willemsdr.) (†1585), brat rzeźbiarza Hansa (†1617), bratanek Hendrika Corneliszona Vrooma z Haarlemu (1566-1640), ojciec rzeźbiarzy Gottfrieda (*26 XI 1591) i Jakoba (*27 VII 1596 – po 1623). W 1572 r. opuścił wraz z rodziną Amsterdam, do 1578 r. przebywał w Kilonii i za-

pewne na terenie Danii, następnie do 1578 r. w Gdańsku, w latach 1585-1587 odbył podróż czeladniczą po Francji, Italii i Rzeszy Niemieckiej. W 1587 r. mieszczanin wrocławski i członek warsztatu Friedricha Grossa St., po którym przejął warsztat i ożenił się z wdową po nim (4 VI 1590) Ursulą z d. Rindfleisch (†1606). Wszechstronny rzeźbiarz i właściciel przeszło dwudziestoosobowego warsztatu, autor kilkudziesięciu dzieł na terenie Śląska (m.in. Wrocław, Żmigród, Chojnów, Oleśnica, Oława, Żórawina), Czech (Frydlandt) i Rzeczypospolitej (Kobylin). Pracował także jako medalier, ludwisarz i rzeźbiarz w kości słoniowej, jego warsztat na Nowym Targu w 1616 r. przejął uczeń Gregor Hahn (1588 – 5 I 1646), który poślubił wdowę po mistrzu Barbarę z d. Wittig (†1623). /PO II.4.3.

Johann Hennemann zw. Reising (Heumann)

1555 Wrocław – 1614 Wrocław

Doktor filozofii i medycyny czynny we Wrocławiu, cesarski lekarz nadworny Rudolfa II w Pradze, autor literatury alchemicznej. /PO II.4.12.A-B.

Hans Hensel

czynny ok. 1600

Rytownik i prawdopodobnie złotnik pochodzący z Żagania, aktywny prawdopodobnie w Norymberdze. Autor serii 6 kart z ornamentem groteskowym z lat 1599-1601 (sygnowanych monogramem – *H.H.*, *I.H.*, oraz *I.H.F.* oraz *Hans Hensel Vonn Sagan Inventor fecit*), które wykorzystywano jako wzorce dekoracji złotniczych. Przypisywane są mu również widoki miast zawarte w pracy Daniela Meisnera *Thesaurus Philo-Politicus* z lat 1620-1628 wydanej we Frankfurcie nad Menem. /PO II.3.36.

Karl Joseph Hiernle (Hirnl, Hirnle, Hiernlein)

prawdopodobnie 1693 – 1748 Praga

Rzeźbiarz czynny w Pradze, prawdopodobnie syn Johanna Hiernlego, rzeźbiarza pochodzącego z południowych Niemiec. Kształcił się w pracowni M.W. Jäckela, w 1723 r. jest obywatelem praskiego Starego Miasta, wcześniej pracował dla benedyktynów, współpracował z architektem K.I. Dientzenhoferem (klasztor w Břevnovie, kościół klasztorny w Legnickim Polu). W 1741 r. wykonał kolumnę maryjną w Kladnie. /JF III.5.37., III.5.38.

Joris (Georg) Hoefnagel

1542/1545 Antwerpia – 1600/1601 Wiedeń

Miniaturzysta, rysownik, animalista, kupiec. Być może uczeń Hansa Bola. Podróżował po Europie:

Francji, Hiszpanii, Anglii, Włoszech, m. in. wykonując panoramy miast dla 6- tomowego dzieła G. Brauna i F. Hogenberga *Civitatis orbis terrarum*. Podróżował również z ojcem nowożytniej kartografii Orteliusem. Po zniszczeniu Antwerpii przez Hiszpanów w 1576 r., początkowo osiadł w Augsburgu, a następnie w Monachium na dworze książąt Albrechta IV i Wilhelma V Wittelsbachów, Frankfurcie i Wiedniu, pozostawał także w służbie cesarza Rudolfa II (1591-1601). Niezwykle płodny twórca: miniatur zwierząt, ornamentów, przedstawień emblematycznych, mitologicznych, alegorycznych, portretowych, historycznych. /AD II.6.2., II.6.3.

Georg Hoffmann (Hofman, Hofeman)

1557 Wrocław – 1609 Wrocław

Złotnik, syn złotnika Hansa St. (†przed 1579) i brat złotnika Hansa Mł. (†3 VIII 1611). Mieszczanin wrocławski i mistrz cechowy od 1586 r. Autor m.in. kufelka z przykrywką z ok. 1600 r. grawerowanymi na płaszczu scenami rycerskimi (w 1902 r. w zbiorach barona F. von Wrangell w Revalu), kubka z ok. 1600 r. (w 1885 r. zbiory J. Jacobsona w Sankt Petersburgu); kielicha z 1609 r. fundacji Heleny von Poley auf Thiergarten z d. von Troilo (do 1945 r. w kościele paraf. w Trzeboszy, od 1989 r. Germanisches Nationalmuseums w Norymbardze (nr inw. KG 1298), dzbanka z przykrywką z ok. 1600 r. (w 1915 r. na rynku antykwarycznym w Berlinie). /PO II.3.39.

Johann Franz Hoffmann

1699 lub 1701 Kłodzko – 1766 Krzeszów

Malarz czynny na Morawach, w Czechach i na Śląsku, w 1730 r. uczeń J.Ch. Handkego. Wykonał m.in. freski w ratuszu w Uničovie, od 1731 r. czynny w Krzeszowie (prawdopodobnie współudział w dekoracji freskowej kościoła opackiego oraz kaplicy Św. Anny), gdzie do 1737 r. prowadził też gospodę, nadto autor malowideł w kościele ewangelickim w Jeleniej Górze (1734-1735), kościele w Ołdrzychowicach Kłodzkich (1735, zniszczone w XIX w.) i kaplicy pałacowej w Ścinawce Górnej-Sarnach k. Radkowa (1738). Twórca obrazów sztalugowych dla kościołów w Krzeszowie, Chełmsku Śląskim, Wambierzycach i Cieplicach Zdroju oraz autoportretu (Muzeum Narodowe, Wrocław). Autor wzorów do grafik m.in. M.H. Rentza. /BC III.3.24.

Franz Hogenberg

przed 1540 Mechelen – ok. 1590

Rysownik, malarz, miedziorytnik i wydawca. Pochodził z rozrośniętej rodziny grafików. W latach 60. XVI w. czynny w Antwerpii i w Anglii. Współpracował z A. Orteliusem nad jego *Theatrum orbis terrarum* (1 wyd. 1570). W 1570 r. osiadł w Ko-

lonii, później przebywał jeszcze w Hamburgu i w Danii. Jego twórczość, w której główne miejsce zajmuje grafika, obok map, planów i wedut, obejmowała m.in. portret i alegorię, a także reprodukcje malarstwa, np. Rafaela. Głównym jego dziełem pozostają ryciny w 5 tomach *Civitates orbis terrarum* G. Brauna, częściowo z pracami innych grafików (wydawane od 1572). /BC II.1.8.

Hubert laillot

ok. 1632 Avignon k. St. Claude – 1712 Paryż

Rzeźbiarz w kości słoniowej i rytownik, w 1664 r. kształcił się w paryskiej akademii Św. Łukasza, w 1665 r. uzyskał tytuł rzeźbiarza królewskiego, 1678 r. – *sculptor et géographe, ordinaire du Roi*. Jako rytownik specjalizował się w tematyce kartograficznej, współpracując m.in. z N. Sansonem d’Abeville (m.in. *Atlas francais*, 2 vol.). Mapy rytowali także jego synowie Hubert Joseph i Bernard. /BC III.1.1.

Thomas Jenewein (Jenwein, lenewein)

1685 Kłodzko? – 1729 Wrocław

Rytownik, od 1717 r. we Wrocławiu, najpierw na Bielanach, a od 1724 r. na Wyspie Piaskowej. Autor blisko 30 rycin, a wśród nich portretów (np. radcy J.S. von Hallmenfeld z 1710 r.), o tematyce religijnej (np. wizerunków bł. Czesława Odrowąża, św. Karola Boromeusza, św. Franciszka Ksawerego i św. Jana Nepomucena) i topograficznej (np. widok miasta Javorníka; widok wrocławskiej strzelnicy, tj. Zwingeru Świdnickiego) i najcenniejszych – przedstawień związanych z życiem politycznym (cesarz Józef I na łożu śmierci z 1711 r., brama tryumfalna papieża Benedykta XIII wystawiona w 1724 r. we Wrocławiu) i o charakterze kronikarskim (np. widok wnętrza karczmy przy ul. Oławskiej we Wrocławiu z 1712 r.; kwiat aloesu w ogrodzie rodziny von Zierotin w Prusach Strzelińskich z 1719 r.). /PO III.2.11.

Johannes de Zittavia

czynny w 1 ćw. XV w.

Malarz wywodzący się zapewne z Czech, jego imię występuje w inskrypcjach w marginaliach fronty-spisów *Księgi miejskiej Głubczyc* i *Vitae patrum* z klasztoru w Henrykowie (sygn. IV F 179). Datowane rękopisy jego reki pochodzą z lat 1420-1421, które oznaczają zapewne początek jego działalności na Śląsku. Sporną kwestią pozostaje, czy człon jego nazwiska odnoszący się do miejsca pochodzenia oznacza górnołużycką Żytawę, czy morawskie Svitavy (Zwittau, Czwitavia) – jego styl i miejsce działania przemawiają raczej za tą drugą ewentualnością. Na Śląsku musiał on spędzić dość dużo czasu, skoro obecnie można mu przypisać

dekorację piętnastu woluminów (oprócz powyżej wspomnianych) – z wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej: mszał I F 342, antyfonarz I F 430, kodeksy IV F 48 i II F 8, mszał R 165 (zaginiony) i brewiarz o sygn. R 166 z Biblioteki Redigieriańskiej, z dawnej Biblioteki Magdaleńskiej: Biblia M 1006-1007 i brewiarz M 1143; z wrocławskiej Biblioteki Kapitulnej: antyfonarz Nr 48, brewiarz Nr 52n i mszał Nr 75n (oba z Nysy); zaginioną kartę z *Ukrzyżowaniem*. /JG I.3.2., I.3.3., I.3.4., I.3.5.

Friedrich Jungermann

1578 – 1633 Wrocław

Fortyfikатор i architekt, zapewne wykształcony we Włoszech, czynny we Wrocławiu w latach 1606-1633. W latach 1608-1609 kierował przebudową fortyfikacji zamków w Chrzelicach i Hradku k. Opawy. Jako architekt miejski oraz inspektor fortyfikacji i Arsenалу prowadził budowę umocnień Wrocławia. Zbiór jego rozpraw teoretycznych i rysunków trafił do biblioteki Albrechta von Saebischa, a obecnie jest przechowywany w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Projekty architektoniczne Jungermanna zaginęły w 1945 r. /JoIG II.5.29., II.5.30.

Wenzel Kalus

† ok. 1620 Cieszyn

Malarz z Bytomia, czynny w Cieszynie w 1 ćw. XVII w. Autor m.in. epitafium Johanna (†1611), synka Albrechta Żywieckiego (sygn.: *1612 w Kalg*) w zbiorach Muzeum w Cieszynie (nr inw. 02261-00). /PO II.3.27.

Bartholomäus II Kilian

1630 Augsburg – 1696 Augsburg

Rysownik, rytownik i wydawca działający w Augsburgu, członek rodziny augsburskich grafików i wydawców. Syn i uczeń Wolfganga Kiliana. Po ukończeniu nauki przez trzy lata działał w oficynie M. Meriana we Frakfurcie nad Menem, później przez prawie trzy lata u F. Poilly’ego w Paryżu. Po powrocie w 1655 r. ożenił się z Rosiną Warnberger, po jej śmierci zawarł drugie małżeństwo w 1679 r. W czasie pobytu w Paryżu dobrze zapoznał się ze stylem francuskiej twórczości portretowej, który z powodzeniem realizował w swych grafikach. Oprócz rycin portretów władców i szlachty zajmował się tematyką sakralną, ilustracją tez uniwersyteckich, wedutami i in. /JF III.2.32.

Lucas II Kilian

1579 Augsburg – 1637 Augsburg

Rysownik i rytownik augsburski, syn rytownika Bartholomaeusa, uczeń własnego ojczyma, rytownika z Antwerpii, Dominica Custosa, po którym

przejął warsztat. Odbił podróż do Włoch w latach 1601-1604. Najwybitniejszy z członków rodu rytowników augsburskich w XVII i XVIII w. tworzących sławę tego ośrodka sztuki. Twórca licznych portretów, widoków, a także wzorników ornamentów, scen alegorycznych, emblematów i przedstawień heraldycznych. /AD II.4.2.

Wolfgang Kilian

1581 Augsburg – 1662 Augsburg

Malarz i rytownik, działał w Augsburgu, członek rodziny augsburskich grafików i wydawców. Kształcił się w pracowni swego ojczyma D. Custosa, w latach 1604-1608 odbył podróż do Włoch, w 1611 r. zawarł małżeństwo z Susaną Endris z rodziny złotników w Augsburgu. Po śmierci ojczyma działał samodzielnie, jego rozległa twórczość obejmuje cały zakres dzieł graficznych (kopie dzieł wybitnych malarzy włoskiego cinquecenta, ilustracje do naukowego kompendium botanicznego w 1613 r., ilustracje hagiograficzne – np. *Vita sancti Ignatii Loyolae*, druki kartograficzne – miasto Augsburg w 1626 r., wedyuty Augsburga, liczne portrety, ilustracje tez uniwersyteckich – w latach 1639-1654 stworzył szereg tez także dla zleceniodawców z terenów Czech i in.). /JF II.5.23., III.2.27.A-D.

Johann Kittel

1656 Namysłów – 1740 Wrocław

Rytownik medali, herbów i pieczęci, czynny we Wrocławiu od pocz. lat 80. XVII w. Znana jest jedynie jego twórczość medalierska, charakteryzująca się dbałością o szczegóły. Jego medale związane są z Wrocławiem: radą miejską, znanymi postaciami (np. medal Johanna Sigismunda Haunolda, Caspara Neumanna), instytucjami (gimnazjum Marii Magdaleny), a także z rodziną cesarską (m.in. z okazji ślubu króla Węgier Józefa I, medal z okazji koronacji Karola VI na cesarza) i z wydarzeniami historycznymi, m.in. dotyczącymi wojny z Turcją. Wykonywał również medale dla elektorów saskich, króla Prus Fryderyka I, Lipska i Wirtembergi oraz alegoryczne. Swoje prace sygnował: *IK*. /MKa III.5.39., IV.3.68., IV.3.70., IV.3.71., IV.3.72.

Georg Wilhelm Kittel

1694 Wrocław – 1769 Wrocław

Medalier, młodszy syn medaliera Johanna Kittla i brat medaliera Johanna Gottlieba Kittla. Uczył się prawdopodobnie u ojca. Pracował we Wrocławiu, gdzie wykonał między innymi medale: historyczne związane z pierwszą i drugą wojną śląską (np. z okazji bitwy pod Chotuszcami, pod Małujowicami, zdobycia Wrocławia, zdobycia Pragi, bitwy pod Dobromierzem), z okazji śmierci cesarzy: Karola VI i Karola VII, budowy ewangelicko-reformowanego kościoła Dworskiego, plagi szarańczy

na Śląsku oraz talary nagrodowe szkół wrocławskich. Sygnował je: *GWK*, *K*, *Kittel*, *W Kittel*. /MKa III.5.40.

Michael Klahr St.

1693 Bielice – 1742 Łądek Zdrój

Rzeźbiarz wykształcony zapewne u K.S. Flackera i M.B. Brauna. Pracował dla kłódzkich jezuitów realizując do ich świątyni ambonę (1717), konfesjonały (1720), figurę Archanioła Michała (1720), prospekt organowy (1722-1724), ołtarz Wniebowzięcia NMP oraz anioły adorujące gotycką figurę Matki Boskiej. Po 1724 r. przeniósł się do Łądka, gdzie wykonał m.in. pomnik Trójcy Świętej w rynku (1739-1740) oraz w figurę Chrystusa Zmartwychwstałego (1735-1740) i krucyfiks (1740) do kościoła parafialnego. Jego dziełem są m.in. rzeźby w kaplicy Św. Floriana k. Bystrzycy Kłodzkiej (1727-1733), kościołach Kotliny Kłodzkiej: Bolesławowie (1727), Konradowie (1728), Szczytnej (1729), Roztokach (1729-1730), Wilkanowie (1736). Styl jego warsztatu kontynuował syn, Michael Ignaz. /AO III.5.29., III.5.30., III.5.31., III.5.32., III.5.33.

Matthäus Matthias Knote

1636? – 1673 Legnica

Rzeźbiarz wyznania katolickiego wykształcony w Pradze w warsztacie Johanna Georga Bendla. Na stałe osiadł w Legnicy. Nie posiadał praw miejskich i nie wstąpił do cechu. W 1668 r. ożenił się w Kamiennej Górze z Rosiną Krannewilter. W tym samym czasie rozpoczął samodzielną działalność zawodową, początkowo dla zleceniodawców spoza terenów księstwa legnickiego (Broumov, Jawor, Krzeszów, Mieroszów). Najpóźniej jesienią 1669 r. nawiązał współpracę z opactwem Cystersów w Lubiążu, a w 1670 r. zamieszkał na terenie kurii opatów lubiąskich w Legnicy, pełniąc funkcje serwitora i kołatora klasztoru. Jednocześnie wykonywał prace poza mecenatem zakonnym (Chojnów, Jawor). Jego bogata twórczość wprowadziła do śląskiej rzeźby dojrzałą stylistykę barokową. Po śmierci Knotego jego warsztat przejął Matthias Steinl. /AKo III.3.25.

Martin Kober (Chober, Cober, Coeber, Khober, Koeber, Koebner)

ok. 1550 Wrocław – 1598 Warszawa?

Malarz, brat malarza Wenzla (†po 29 X 1609). W 1579 r. czeladnik malarski we Wrocławiu, 1580-1593 odbył wędrowkę czeladniczą po Rzeszy Niemieckiej (m.in. Magdeburg), następnie czynny na dworze królewskim Stefana Batorego w Krakowie, później także w Brześciu Kujawskim. W 1586-1590 ponownie we Wrocławiu, tu toczył spór z cechem o prawo do swobodnego wykonywania zawodu. W tym celu udał się do Pragi i uzyskał 18 IV 1587 r. od cesarza Rudolfa II tzw. *Freibrief*,

tytuł malarza cesarskiego i zgodę na uwolnienie od obowiązujących przepisów cechowych. Od 1590 r. na dworze Zygmunta III Wazy w Krakowie (z tytułem malarza nadwornego), później w Warszawie. W 1595 r. na zlecenie królowej Anny Austriaczki przebywał w Grazu, gdzie wykonał portrety arcyksiążąt styryjskich. Autor licznych podobizn władców polskich oraz członków ich rodzin. Obrazy zachowane w Krakowie, Warszawie, Wiedniu, Monachium i Florencji, zbiorach prywatnych w USA. /PO II.3.11.

Samuel Koller

Złotnik z Brzegu, działający w latach 1666-1686 na piastowskim dworze książęcym. Swe prace sygnował: *SK*. /TK IV.3.61.

Jan Kozel (Caper)

udokumentowany 1562-1564 Praga

Praski wydawca i drukarz, w 1562 r. wydrukował i wydał (wspólnie z M. Peterle) znany widok Pragi, prawdopodobnie według wzoru Peterle (tzw. *Prospekt Wroclawski*). W 1563 r. pozyskał drukarnię po Janie Lovickim. /VV II.1.6.

Melchior I Küsell

1626 Augsburg – 1683 Augsburg

Członek augsburskiej rodziny rytowników i wydawców, syn Matthiasa, ojciec trzech córek rytowniczek, uczeń Matthäusa Meriana St. we Frankfurcie nad Menem, gdzie długo pracował i którego córkę poślubił w 1649 r. Rysownik i rytownik, ilustrator. Od co najmniej 1655 r. pracował dla dworu książąt bawarskich w Monachium. Wszechstronny twórca, autor m.in. licznych portretów, scen religijnych, mitologicznych, serii rycin ilustrujących wiele książek, m.in. współautor graficznych ilustracji do *Krzeszowskiego modlitewnika pasyjnego* wg rysunków Michaela Willmanna. /AD III.2.1., III.2.28.

N. (Nicolaus?) Kuthner

czynny 1387-1412

Malarz-iluminator, w literaturze występuje także jako Nikolaus von Neisse (Kloss), Mikołaj z Nysy (w publikacjach polskich) – od nazwiska pisarza jednego z jego głównych dzieł (mszał I F 341 z 1407 r.), kanonika z klasztoru Norbertanów na Ołbinie, który jednak raczej nie zajmował się malowaniem miniatur. Jego nazwisko jest znane z dwóch not w iluminacji drugiego woluminu Biblii Wacława IV. Dzieła pewnie datowane wyznaczają czas jego aktywności na lata 1387-1412; najwcześniejszym zachowanym jest iluminacja zbioru prawa saskiego (*Sachsenspiegel*), powstałego

w 1387 r. w Legnicy (obecnie Kraków, Biblioteka Jagiellońska, sygn. Przyb. 42/ 60, dawniej: Zgorzelec, Varia 1). Niedługo potem malarz zatrudniony został przy dekoracji wspomnianej Biblii, w której drugim i trzecim woluminie znajdują się jego najlepsze miniatury (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, sygn. ms. 2760-61). Do pocz. XV w. czynny w Czechach, gdzie m.in. miał udział w iluminacji Biblii z Biblioteki Uniwersyteckiej w Getyndze (sygn. Theol. I/1) i już samodzielnie dekorował mszał z praskiej Biblioteki Narodowej (sygn. XIV B 8). Ponownie na Śląsku, najpóźniej od 1407 r., iluminował szereg reprezentacyjnych manuskryptów: oprócz norbertańskiego mszału z 1407 r. także mszał dla norbertanek z Krzyżanowic w Małopolsce (obecnie w Imbramowicach), brewiarz dla kolegiaty głogowskiej (sygn. I F 447), dwa inne z wrocławskiego kościoła Św. Marii Magdaleny (sygn. M 1132 z 1412 r. i M 1148, zaginiony), mszał dla tego kościoła (sygn. M 1126, zaginiony), mszał z wrocławskiego kościoła Św. Elżbiety (sygn. Miss. 8376), psalterz z kościoła farnego w Raciborzu (zaginiony), manuskrypt z dziełami Petrarki i Seneki (sygn. M 1057). W zbiorach wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej jest też karta z jego miniaturą (sygn. Akc. 1985/ 36). Malarz ten w swoich późniejszych dziełach reprezentuje odmianę stylu miękkiego z refleksami sztuki włoskiej. /JG I.5.33., I.5.34.

Wenzel Langhamer (Langhammer)

1767 Rokytница – ?

Osiadły we Vrchlabí grafik, najwybitniejszy przedstawiciel wywodzącego się z Augsburga rodu grafików. Głównym nurtem jego twórczości była grafika dewocyjna produkowana na potrzeby ośrodków pielgrzymkowych na terenach Czech, Moraw, Śląska i Polski. /AK III.2.35., III.2.36.A-B.

Martin Lauterbach (zapewne Monogramista ML)

† 1682 Wrocław

Pasamonik, hafciarz i malarz wrocławski, syn Cyriacusa z Eisleben. Prawdopodobnie uczeń Bartholomaeusa Strobla Mł. (przed 1633). Jako *Kunstmaler* określony w kościele pw. św. Wojciecha 11 III 1631 r. podczas ślubu z Margarethą Jacobus. Wymieniany w księgach chrztu i ślubów tej świątyni jako artysta mieszkający przy klasztorze, chrzczący tutaj swoje dzieci i często będący świadkiem na ślubach urzędników i rzemieślników pracujących dla zakonników. Domniemany autor dzieł sygnowanych monogramem *M.L.*: obrazu ołtarza głównego kościoła paraf. pw. Wniebowzięcia NMP w Łozinie k. Trzebnicy (1632), *Chrystusa Ukrzyżowanego i kłęczącej św. Marii Magdaleny* (1655) i *Matki Boskiej Loretańskiej ze św. Karolem Boromeuszem i św. Wacławem* (1657) w zbiorach Muzeum

Archidiecezjalnego we Wrocławiu; *Adoracji Trójcy Świętej* – obraz ołtarza kaplicy pw. św. Jadwigi kościoła katedralnego w Opolu (1652). Prace przypisywane – *Złożenie do grobu* w kościele paraf. w Muchoborze Wlk., przedstawienie Matki Boskiej Częstochowskiej w ołtarzu bocznym w Łozinie (1632) i tablicy wotywniej wrocławskiego kanonika dra Michaela Hiltprandta (po 4 VI 1640) w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu. /PO II.3.35.

Johann Georg Lehner

ok. 1700 Ratyzbona – 1776 Opawa?

Najwybitniejszy rzeźbiarz późnego baroku w austriackiej części Śląska. Osiadł w Opawie (udokumentowany od 1729 r.), przed 1718 r. w Ołomuńcu, gdzie zapewne pracował w warsztacie J. Sturmera. Największa ilość jego dzieł znajduje się na terytorium dawnego księstwa opawskiego i w samej Opawie (dekoracja ołtarzy w kościołach Franciszkanów, Joannitów i Jezuitów, zachowana w formie torso dekoracja rzeźbiarska ołtarzy ze zlikwidowanego kościoła Dominikanów). Czynny także w Cieszynie (ołtarz gł. w kościele Bonifratrów), na terytorium Górnego Śląska (Jemielnica) i w Krakowie (kościół Paulinów Na Skałce). Jego twórczość łączona jest z nurtem ekspresyjnego pobraunowskiego baroku, który zapewne znał z autopsji, w krakowskim okresie uległ także wpływowi twórczości B. Permonsera i B. Fontany. W późniejszej fazie twórczości od lat 40. XVIII w. wyraźny wpływ rzeźby rokokowej (boczne figury ołtarza gł. kościoła w Cieszynie, *Pietà* w Štáblovicach). /JO III.3.46., III.3.47.

Johann Jacob Lidl (Liedl)

1696-1771

Wiedeński grafik, wydawca i malarz. Specjalizował się rytowaniu map i tematyce wedutystycznej oraz tzw. prospektach teatralnych. /BC III.1.4.

Johann Christoph Liška (Lischka)

ok. 1650 Wrocław – 1712 Lubiąż

Malarz czynny w Czechach i na Śląsku, syn królewskiego urzędnika, pasierb, uczeń i współpracownik M. Willmanna, kształcił się także we Włoszech (1670-1676/1677), ulegając wpływowi malarstwa rzymskiego. Twórca dekoracji freskowych w Pradze (kościół Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą, 1689), Krzeszowie (kościół Św. Józefa, 1693-1695, razem z M. Willmannem) i Plasach (prałatura, 1702). Autor licznych obrazów sztalugowych, m.in. w kościołach w Lubiążu, Henrykowie, Kamieńcu Żąbkowickim, Legnicy, Oseku, Plasach, Mnichovie Hradiště, Pradze, Wrocławiu i Bardzie. Twórca wzorów do grafik, m.in. J. Tscherninga, J. Oertla, B. Kiliana, B. von Westerhauta i J.A. Friedricha. Wywarł duży wpływ na młodszą gene-

rację malarzy czeskich i śląskich: P. Brandla, W.L. Reinera, G.W. Neunhertza, J.A. Pinka i in. /BC III.2.2., III.3.15., III.3.16., III.3.17., III.5.20., III.5.21.

Tobias Conrad Lotter

1717 Augsburg – 1777 Augsburg

Grafik i wydawca augsburski, uczeń Georga Matthiasa Seuttera, zięć i główny jego spadkobierca. Początkowo, po jego śmierci, wydawał mapy odbijane z odziedziczonych płyt, podpisując je własnym nazwiskiem jako rytownik i wydawca. Z czasem podjął się opracowywania nowych map, wzorując się na współczesnej holenderskiej produkcji kartograficznej. Rytował też mapy dla wydawnictwa Petera Schenka Mł. Jego działalność kontynuowali synowie Matthaeus Albrecht i Georg Friedrich. /BC III.1.9.

Anton Martin Lublinsky

1636 Leśnica na Śląsku – 1690 Ołomuniec

Malarz, według tradycji malarstwa uczył się u K. Škréty w Pradze, ukończył filozofię na uniwersytecie praskim, w 1664 r. wstąpił do zakonu augustianów. Mianowany kanonikiem przy kościele Wszystkich Świętych w Ołomuńcu działał jako doradca artystyczny ołomunieckiego biskupa Karola II von Liechtenstein-Castelkorn. Płodny autor fresków, obrazów ołtarzowych i naściennych ze scenami sakralnymi, wzorów graficznych też uniwersyteckich i ilustracji książkowych. /JF III.2.16., III.5.4., III.5.5.

Isaak Major (Mayor)

ok. 1576 Frankfurt nad Menem – 1630/1636 Wiedeń

Malarz, rysownik i rytownik. Studiował w Wiedniu, a następnie w Pradze u Aegidiusa II Sadelera i prawdopodobnie Roelandta Savery’ego. Według ich wzorów tworzył ryciny. Najbardziej znaną z nich jest okazały *Pejzaż ze św. Hieronimem* z 1622 r. wg Roelandta Savery’ego. Wśród innych wymienić można sześć pejzaży czeskich wg Pietera Stevensa. Prócz widoków malował sceny biblijne, alegoryczne i historyczne, np. wg jego projektów E. Sadeler wydał cykl rycin, dotyczących wojny węgiersko-tureckiej z przełomu XVI i XVII w. /AD II.2.7., II.4.7.A-D.

Franz Joseph Mangoldt

1695 Weiler Ilchberg – po 1761 Tynec koło Sobótki

Rzeźbiarz wrocławski wyznania katolickiego, wykształcony głównie w praskim warsztacie Brokoffów. We Wrocławiu wykonał figury atlantów w przedsionku kaplicy Bł. Czesława (ok. 1725), alabastrowe reliefy na ambonie (1727) i dekorację rzeźbiarską kaplicy Św. Franciszka Ksawerego (1731-1733) w kościele Jezuitów, rzeźby Auli

Leopoldina (1731-1733) i wieży Matematycznej Uniwersytetu (1733), alabastrowe reliefy i ambonę w kościele NMP na Piasku (1739), a także nagrobek Heinricha Gottfrieda Spätgena w kościele Św. Doroty (1752-1753). Na jego oeuvre składają się ponadto rzeźby w Lubiążu – w Sali Książęcej (1733-1738), rzeźby ogrodowe (ok. 1739) i ołtarz Św. Jana Nepomucena w kościele Św. Walentego (1745), a także wystrój kościoła w Sicinach (1738-1742) i część wystroju świątyni w Trzebnicy (ok. 1739-1745). /AO
III.3.42.A-B.

Jacob Manlich (Mannlich, Manlig)

ok. 1600 Strasburg – 1650 Opawa

Najwybitniejszy złotnik opawski okresu manieryzmu pochodzący z Alzacji osiadł wraz z żoną Susanną w Opawie, gdzie w latach 1628-1646 posiadał dom. Prawa miejskie uzyskał w 1627 r. Mieli troje dzieci (Heinricha, Jacoba i córkę Katharinę), z których jako złotnik znany jest tylko najstarszy Heinrich, który wykształcił się w pracowni ojca. W 1649 r. uzyskał w Opawie prawa mistrzowskie, ale ostatecznie osiedlił się w Augsburgu, gdzie został wybitnym nadwornym złotnikiem. W zbiorach Slezskiego zemskiego muzeum w Opawie z prac Jacoba Manlicha zachował się kufel i ozdoba misa, znane są również niedatowane kościelne i stołowe srebra w opawskich kościołach, oznakowane jego inicjałami *IM*. /JO
II.3.45., II.3.46., II.3.47.

Matthaeus Merian St.

1593 Bazylea – 1650 Schwalbach

Rytownik, wydawca i handlarz książkami. Kształcił się w pracowniach graficznych w Zurychu, Strasburgu, Nancy i Paryżu a od 1616 r. pracował dla domu wydawniczego Johanna Theodora de Bry w Oppenheim. W latach 1620-1624 prowadził własną oficynę w Bazylei, w 1625 r. przejął zakład de Bry’a we Frankfurcie. Z jego olbrzymiego dorobku rytowniczego i wydawniczego najcenniejsze są kompendia topograficzne i monumentalna seria ówczesnych ilustrowanych gazet *Theatrum Europaeum*. Większość rycin Meriana, zwłaszcza w późniejszym okresie, powstała w oparciu o cudze wzory. /VV
III.1.15.

Mistrz Biblii Banków

czynny w latach ok. 1427-1446

Malarz anonimowy, jeden z najważniejszych przedstawicieli stylu pięknego w sztuce śląskiej, nazwany od Biblii należącej w końcu XV w. do rodziny Banke (dawna Biblioteka Miejska we Wrocławiu, sygn. R 162, zaginiona w 1945 r., najlepsze jego dzieło). Iluminował też Biblię (sygn. I F 11, 1435) i antyfonarz (sygn. I F 396, 1446) dla klasztoru w Żaganiu, graduał dla proboszcza fary

w Żytawie (Zittau Stadtbibl., sygn. A V, 1435), kanon mszału dla augustianów z Wrocławia (sygn. I F 367), lekcjonarz z klasztoru Klarysek (sygn. I Q 256) i zapewne inne, których pozostałością są luźne miniatury w Landesmuseum w Münster. /JG
I.3.7., I.3.8.

Mistrz Figur w Starych Bogaczowicach

Autor rzeźb w kościele parafialnym w Starych Bogaczowicach – *Św. Mikołaja, Marii Immaculaty i Chrystusa Oblubieńca, Św. Jana Nepomucena* (w zakrystii do lat 80. XX w.), *Św. Józefa i Marii z Dzieciątkiem* w ołtarzu maryjnym. Mistrz ten wykonał także figury w kościele w Okrzeszynie – *Chrystusa Ukrzyżowanego, Św. Marię Magdalenę i Św. Jana Nepomucena* oraz epitafium ze sceną Ukrzyżowania przy kościele parafialnym i relief (1728) w portalu prowadzącym do plebanii w Chelmsku Śląskim. Autor tych dzieł pracował pod wpływem twórczości Brauna, możliwe, że był nim Georg Franz Pacák. /AO
III.3.30.

Mistrz Kalwarii Tyńskiej

czynny w 1 ćw. lub w latach 40. XV w.

Mistrz Kalwarii Tyńskiej był czołową postacią praskiego rzeźbiarstwa późnego okresu stylu pięknego. W jego pracach można obserwować stopniowe odchodzenie od dawnych zasad stylowych na rzecz naturalizmu i ekspresji, które stanowią już odwołanie do dzieł tzw. późnogotyckiego baroku. Artysta wykształcił się gdzieś pod koniec XIV w., prawdopodobnie w pracowni parlerowskiej. Prace z początków jego samodzielnej działalności znajdujemy we Wrocławiu – kwestia bezpośredniego pobytu artysty na Śląsku jak dotąd nie znalazła przekonującej odpowiedzi. Z Pragi w 1 ćw. XV w. eksportowano dzieła artystyczne we wszystkich kierunkach i Wrocław nie mógł tu być wyjątkiem. Kalwaria w staromiejskim kościele Tyńskim niewątpliwie jest późniejszą monumentalną redakcją Kalwarii pochodzącej z kaplicy Dumlosych w kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu (Muzeum Narodowe w Warszawie). Rzeźby dwóch Chrystusów Boleściwych powstałe dla ratuszy miast praskich swą eucharystyczną wymową jak w zwierciadle odbijają aktualne tendencje w życiu religijnym i w sztuce Pragi okresu przedhusyckiego. Niedawno sformułowano pogląd, według którego okres działalności Mistrza Kalwarii Tyńskiej mieści się w latach 30. i 40. XV w., a jego dzieło należy włączyć w kontekst praskiego utrakwizmu. /JK
I.2.32., I.2.33., I.2.34., I.5.23., I.5.29.

Mistrz Madonny Krumłowskiej

czynny w 4 ćw. XIV w.

Anonimowy rzeźbiarz był jednym z czołowych artystów, którzy w ostatnich dwóch dziesięcioleciach XIV w. stworzyli zespół rzeźb, w większości

Madonn, które łączą wspólne wzorce kompozycyjne, podobieństwo typu i formalne a przede wszystkim intensywne, idealne, fizyczne piękno, które było postrzegane już w okresie ich powstania. W ramach szerokiej grupy Pięknych Madonn rzeźba pochodząca z Czeskiego Krumlowa jest kluczowym dziełem jednej z dwóch grup, które wyodrębniono w ramach zachowanego materiału zabytkowego. Centrum wymienionej grupy, do której zaliczamy rzeźbę św. Katarzyny z Jihlavy, znajdowało się prawdopodobnie w Pradze. Druga grupa, której ośrodkiem był prawdopodobnie Wrocław, wzięła swą nazwę od zaginionej *Madonny* z Torunia a należy do niej także *Św. Katarzyna* z Muzeum Narodowego w Warszawie. Punktu wyjściowego dla obu czołowych mistrzów należy szukać w praskiej rzeźbie katedralnej, w środowisku najbliższym Piotrowi Parlerowi. /JK
I.2.36.

Mistrz Madonny Michelskiej

czynny od lat 30. do 2 poł. XIV w.

Anonimowy artysta był pierwszym gotyckim rzeźbiarzem działającym w krajach czeskich, któremu można przypisać większy krąg dzieł. Jego twórczość rozpoczyna także systematyczną działalność rzeźbiarską w drewnie i w ogóle rzeźbiarstwo na terenie ziem Korony Czeskiej. Niewątpliwie działał od początków lat 30. do okresu po poł. XIV w. i z największym prawdopodobieństwem w Brnie, jak można sądzić na podstawie topograficznego rozproszenia zachowanych dzieł. Zalicza się do nich postać świętego w St. Florian w Dolnej Austrii, Madonny ze Znojma, Prostějova, niewielką *Madonnę* z kościoła klasztornego w Broumovie czy *Ukrzyżowanego* z kościoła Karmelitów na praskich Hradczanach. Przede wszystkim należy wymienić wspaniałą *Madonnę* z Michle (Národní galerie), której brneńskie pochodzenie obecnie podważono na korzyść praskiego. Mistrz był wykształcony prawdopodobnie na zachodzie Europy, gdzie zapoznał się z francuską rzeźbą poklasyczną i na teren czeski przybył już jako dojrzały artysta. Wpływy jego sztuki sięgały od Dolnej Austrii przez teren Słowacji aż na Śląsk, gdzie niewątpliwie współdziałał w powstaniu miejscowego stylu Madonn na Lwach. Ślady starannej stylistyki tego wielkiego rzeźbiarza można wszak rozpoznać jeszcze w dziełach szczytowego okresu stylu pięknego. /JK
I.2.2., I.2.3., I.2.5.

Mistrz Madonny Wyszobrodzkiej

czynny w 1 ćw. XV w.

Malarz swą pracownię posiadał niewątpliwie w Pradze. Wskazuje na to nie tylko formalna zależność od dzieł Mistrza Ołtarza Trzebońskiego oraz praska proveniencja jednej z prac jego pracowni – *Św. Barbary* ze Strahovskiej obrazarni, ale także eksportowy charakter *Madonny* z katedry wrocławskiej. Proveniencja samej *Madonny* z klasztoru

w Vyšším Brodzie jest niejasna. Mistrz, do którego najbliższego kręgu należy także *Madonna* z kościoła Trójcy Św. w Czeskich Budziejowicach, był silnie związany z produkcją artystyczną przedhusyckiej Pragi (popiersia św. Piotra i św. Pawła z pałacu arcybiskupiego pochodzące z 1413 r.). Aktualnie zaproponowane datowanie całej grupy na lata 40. XV w., czy aż na 1450 r., nie uwzględnia jednak przekonywującego związku *Madonny* z Wrocławia z biskupem Waławem z Legnicy, który abdykował w 1417 r. /JK I.5.10., I.5.11.

Mistrz Mszału I F 369

czynny w 1 ćw. XV w.

Anonimowy iluminator czynny na Śląsku, w literaturze określony jako „Meister von M 1116“ (Kloss) lub „Mistrz Mszału Głogowskiego I F 369“ (Karłowska-Kamzowa), prawdopodobnie uczeń N. Kuthnera, jak można sądzić z prób naśladowania jego stylu i powielania wzorców ikonograficznych z jego dzieł (np. wszystkie znane *Ukrzyżowania* powtarzają kompozycję z mszału 8376). Jego dzieła to wyłącznie dekoracje mszałów: dwóch z kolegiaty NMP w Głogowie (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, I F 360, ok. 1415 i F 369, ok. 1420), z biblioteki zamku Rychnov nad Kněžnou (ok. 1410), dwóch z kościoła Św. Jakuba w Nysie (Wrocław, Biblioteka Kapitulna: Nr 48n, 1417, Nr 49n., ok. 1410-20), dwóch z wrocławskiego kościoła Św. Marii Magdaleny (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, M 1116, ok. 1415 i M 1128, 1421, zaginiony), jednego z wrocławskiego kościoła Św. Elżbiety (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Miss. 8372, ok. 1420), być może również nieukończonych iluminacji w mszale I F 352 (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, 1403). /JG I.5.31.

Mistrz Mszału M 1154

czynny ok. 1424 – ok. 1460

Malarz anonimowy reprezentujący styl piękny, twórca raczej przeciętny, ale – jak się wydaje – bardzo długowieczny. Autor iluminacji w mszale I F 343 (ok. 1424 r.), końcowych miniatur w antyfonarzu I F 396 (1446 r.) oraz w mszałach B 1712, M 1159, M 1154, M 1117 – wszystkie z wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej, tylko w M 1154 cała iluminacja jest jego ręki, w pozostałych obok innych malarzy. /JG I.3.8.

Mistrz Wrocławskiego Ołtarza Św. Barbary (Wilhelm Kalteysen z Akwizgranu)

czynny w latach 40.-60. XV w.

Uznawany bez wątplenia za najlepszego malarza późnego gotyku na Śląsku autor monumentalnego malowanego polptyku Św. Barbary z 1447 r., wy-

konanego dla kościoła pod tym wezwaniem we Wrocławiu, wykształcony prawdopodobnie w Południowych Niemczech, na co wskazują związki jego stylistyki z realizacjami norymberskiego Mistrza Ołtarza Tucherów, związany pewnie jednak też z kolońskim środowiskiem Stephana Lochnera. Z pracownią tego mistrza wiąże się szereg innych dzieł na Śląsku i nie tylko, jak np. dwie malowane tablice z przedstawieniem *Veraikonu* z Wrocławia i Legnicy, czy wrocławski obraz *Madonny w komnacie* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Malarz ten stał się pierwszym twórcą, który w tak istotny sposób rozpowszechnił na Śląsku formalne zdobycze malarstwa wczesnoniderlandzkiego czasów Jana van Eyck i Rogiera van der Weyden. Autorstwo wrocławskiego ołtarza Św. Barbary było w literaturze rozdzielane na dwóch wykonawców według postulowanego podziału prac przy otwarciu i zamknięciu retabulum. Teza ta znalazła ostatnio – jak się wydaje – swoje przynajmniej częściowe potwierdzenie: osoba twórcy polptyku została na podstawie nowych badań archiwalnych zidentyfikowana jako Wilhelm Kalteysen z Akwizgranu, o którym wiadomo, że współpracował na Śląsku z kilkoma wzmiankowanymi w źródłach i znanymi z imienia pomocnikami. /MK I.5.38.

Mistrz Ołtarza z Wyższego Brodu

czynny w latach 30. XV w.

Anonimowy malarz był przedstawicielem późnej fazy malarstwa pięknego stylu, był zaznajomiony z nowymi impulsami stylowymi przychodzącymi z Europy Zachodniej, zwłaszcza z Niderlandów. Rozproszone tablice ołtarza, który dał imię malarzowi, chociaż pochodzą z galerii obrazów klasztoru cysterskiego w Vyšším Brodzie, umożliwiając przypuszczenie, że ołtarz pierwotnie był przeznaczony dla innej świątyni (kościół Św. Wita w Czeskim Krumlovie?). Artysta niewątpliwie w latach 30. XV w. pracował dla katolickich zleceńodawców z rodu Rožmberków. /JK I.2.52.-54., I.2.55.

Mistrz Ukrzyżowania Rodziny Dumlosych

– zob. Mistrz Kalwarii Tyńskiej

Daniel Moder (Moderer, Muder, Moderß)

1561/1564 Wrocław? – 1610 Wrocław

Malarz, uczeń malarza wrocławskiego Johanna Thwengera, wyzwolony w 1578 r., mistrzem cechowym był od 1586 r. 28 IV 1586 r. poślubił Annę z d. Walditz z Kłodzka († 28 IX 1610). Czynny we Wrocławiu (prace dla Rady Miejskiej), zapewne także w Kłodzku i we Frankfurcie nad Odrą. W 1597 r. został starszym cechu. Pod koniec życia pracował w kaplicy zamkowej w Otmuchowie na zlecenie biskupa wrocławskiego Karola I von

Habsburga. Wykształcił siedmiu uczniów, niektórzy z nich po jego śmierci kontynuowali naukę u innych wrocławskich mistrzów cechowych. Pochowany w kaplicy Malarzy kościoła pw. św. Marii Magdaleny. /PO II.5.11.

Johann Peter Molitor

1702 Schadeck, hrabstwo Westerburg k. Koblencki – 1757 Kraków

Uczył się malarstwa w Bonn, Berlinie i Dreźnie. W 1730 r. wyjechał z Saksonii do Pragi, gdzie przeszedł na katolicyzm i w 1734 r. wstąpił do staromiejskiego cechu malarzy. Na przełomie 1756 i 1757 r. wyjeżdża do Krakowa, gdzie nagle umiera. Autor wielu obrazów ołtarzowych dla szeregu kościołów w Pradze oraz na czeskiej prowincji. Wykonywał także malowidła freskowe, w realizacji których w Pradze pośredniczył W.L. Reiner. /JF III.3.6., III.3.7.

Johann Neidhardt

1 poł. XVII w. Norymberga – 1715 Bierutów

Urodzony w 1 poł. XVII w. w Norymberdze, ok. 1672 r. przenosił się na dwór książęcy do Oleśnicy, gdzie pracował jako nadworny medalier. Po otwarciu mennicy w tym mieście pracował jako rytownik tłoków menniczych i medali. Pracował także dla mennicy cesarskiej w sąsiednim Brzegu i dla mennicy biskupiej w Nysie. W 1705 r. porzucił pracę w mennicy książęcej i 20 IX 1715 r. umarł w Bierutowie. Swoje prace sygnował: *I.N.* /TK IV.3.66., IV.3.67.

Georg Wilhelm Neunhertz (Neunherz)

1689 Wrocław – 1749 Praga

Malarz, syn wrocławskiego portrecisty Christiana, wnuk M.L. Willmanna, u którego pobierał pierwsze nauki, później kształcił się u J.Ch. Liški. Działał na Śląsku i Łużycach, w Czechach i Polsce, ok. 1724 r. osiadł w Pradze. Wybitny freskant, pozostawił po sobie liczne dekoracje freskowe, m.in. w kościołach klasztornych w Lubomierzu (1728), Neuzelle (1730), Łądzie nad Wartą (1731-1732), Krzeszowie (1732-1735), Boćkach na Podlasiu (1740), Pradze (Premonstratensów, 1742-1744, Benedyktynów, 1746), Gostyniu (1746), w klasztorze Augustianów w Żaganiu (1736) oraz w rezydencjach w Warszawie (królewskiej, 1738), Białymstoku (1738-1739), Rydzynie (1745-1746), Rychnowie nad Knežnou (1727), Krnsku i Kolodějach nad Lužnicí (1744). Autor wielu obrazów sztalugowych, m.in. w kościołach w Środzie Śląskiej, Strzelinie, Legnicy, Jemielnicy, Krzeszówku, Chełmsku Śląskim, Lubomierzu, w szpitalu w Kuksie oraz w pawilonie na wodzie w Betlejem k. Krzeszowa. Zachował się także duży zespół jego rysunków. /BC III.2.8., III.5.16., III.5.22., III.5.23., III.5.24.

Paul Nitsch (Nitsche, Nietsch, Nitschke, Nusch, Nüsche)

1548 Wrocław – 1609 Wrocław

Złotnik i medalier, ojciec złotników i mistrzów cechowych Fabiana (1574 – 9 III 1630) i Andreasa (1586 – 10 X 1633) oraz czeladników złotniczych Hansa (†5 XII 1616), Jacoba (1589 – 5 XII 1617) i prawdopodobnie Tobiasa. 6 II 1573 r. uzyskał prawa miejskie we Wrocławiu, w zbliżonym czasie tytuł mistrza cechowego. Od 1585 r. często pracował dla bpa wrocławskiego Andreasa von Jerina, dla którego wykonał szereg prestiżowych dzieł, w tym w latach 1589-1591 wart 10 000 talarów srebrny ołtarz główny oraz za 400 talarów „dwa kandelabry z czystego srebra“ dla katedry. Autor blisko dwudziestu znanych dzieł złotniczych, w tym należących do najwartościowszych wytworów, zwłaszcza sakralnych śląskiego złotnictwa doby manieryzmu. Wśród nich są w skarbcu katedry wrocławskiej dwa ołtarzyki przenośne (1586) i lawetarz (1595); w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu kielich bpa Jerina (ok. 1590), a z wyrobów świeckich zaginiony puchar z przykrywką – wilkom cechu wrocławskich poszewników (1598). Przypisywane są mu medale: bpa Andreasa von Jerina (1587 i 1596), bpa Nikopolis i sufragana Adama von Weißkopfa (1590), opatów klasztoru Premonstratensów Johanna IX Queschwitza (1590) i Martina Conrada (1616) oraz własny (1592). /PO II.3.41.

Johann Melchior Österreich

Rzeźbiarz zaznajomiony z twórczością Strudlów i Brokoffa. Od ok. 1725 r. czynny w Raciborzu, a po 1743 r. w Opawie. Jego dziełami są m.in.: kolumna maryjna w Raciborzu (1725-1727), wystrój kaplicy mariackiej (m.in. figury Mojżesza, Aarona, św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty [św. Józefa?]) i dekoracja figuralna fasady (ok. 1725) kościoła klasztornego w Rudach Wlk., grupy Immaculaty przy ratuszu w Gliwicach (1726?), figury św. Jana Nepomucena: w Rybniku (1728), w Raciborzu-Ostrogu (1733), w Wodzisławiu Śl. (1745), Leśnicy (przed 1746?) i Kuźni Raciborskiej (1747), św. Józefa w Ujeździe (1744), figura *Ecce Homo* w kościele klasztornym w Jemielnicy, a także w latach 50. XVIII w.: ołtarz główny i loża opacka w kościele klasztornym w Rudach Wlk., figury w kaplicy w Stanicy, *Chrystus Zmartwychwstały* w Bojkowie, figury ołtarza Św. Wawrzyńca w Żernicy. /AO III.3.41.

Johann Baptista Paravicinus (Giovanni Battista Palavicini, Paravecini)

1634 Bazylea – ok. 1676 Frankfurt nad Menem?

Rytownik, od 1655 r. czynny w Brzegu, a w latach 1657-1659 we Wrocławiu. Tutaj wykonywał portrety książąt śląskich i mieszczan wrocławskich oraz ilustracje do druków wydawanych w oficynie spad-

kobierców Baumannów. Od 1657 r. pierwsze jego ryciny w drukach lipskich i gdańskich. W 1660 r. osiadł w Jenie lub w Lipsku, w latach 1660-1665 jego ryciny zamieszczane były w drukach wittenberskich i innych oficyn niemieckich. Ostatnie prace znane z Frankfurtu nad Menem z 1675 r. Współpracował z wrocławskimi wydawcami i księgarzami (E. Fellgiebelem, C. Müllerem, V.J. Trescherem i C. Klossmannem) i twórcami wzorców do rycin (D. Datschitzkim zw. Schwinustką z Pragi, H. Ortlobem, E. Paritusem, H. Usingiem ze Świdnicy i Ch. Zimmermannem). /PO III.3.11.A-C.

Esechiel Paritius (Pariss)

1622 Litomyšl lub Litoměřice – 1671 Brzeg

Malarz, wykształcony we Włoszech?, ok. 1645 r. w Warszawie pracował dla marszałka A. Kazanowskiego. W 1651 r. we Wrocławiu, a od 1654 r. na dworze w Brzegu, gdzie otrzymał tytuł malarza książęcego (odnowiony w 1662 r.), a od 12 IX 1661 r. obywatelstwo miejskie. Przyjaciel i nauczyciel rysunku poetów śląskich (m.in. W. Scherffera von Scherfferstein, M. Cunitz-Cunitii i H. Mühlpforta). Autor m.in. dwóch wzorów rysunkowych do rycin portretowych Jacoba Sandrarta i widoku barokowego ogrodu (J.Ch. Hiebner, *Horticultura*, Brieg 1664). Także wzoru dla wykonanego przez F.G. Endlera (1763-1830) przedstawienia wrocławskiej armaty odlanej w 1507 r. (J.G. Kregger, *Beyträge zur Geschichte des Pulvers...*, Liegnitz 1811). Współautor sztambucha brzeskiego Bractwa Kurkowego (Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu). /PO III.3.11.A-C.

Michael Peterle z Annabergu

1537 Annaberg – 1588 Praga

Malarz miniatur, rzeźbiarz klocków rytowniczych i drukarz książek. Wykształcił się w Lipsku i w Norymberdze, przebywał w Holandii (Amsterdam). W 1562 r. wymieniony po raz pierwszy w Pradze jako współwydawca (z J. Kozlem-Capem) i prawdopodobny rysownik słynnej wedyty *PRAGA BOHEMIAE METROPOLIS ACCURATIS-SIME EXPRESSA* (tzw. *Prospekt Wrocławski*). W 1565 r. wstąpił do cechu malarzy w praskim Starym Mieście a w 1572 (?) r. założył w praskim Nowym Mieście drukarnię, w której pracował wspólnie z J. Černým-Nigrýnem a później z J. Bognerem. Jego spadkobiercy prowadzili zakład aż do 1606 r. /VV II.1.6.

Johann Andreas Pfeffel St.

1674 Bischoffingen koło Altenbreisach – 1748 Augsburg

Rytownik i wydawca, uczeń akademii wiedeńskiej, początkowo czynny w Wiedniu z tytułem nadwornego miedziorytnika, przeniósł się następnie do Augsburga. /BC III.2.26.

Caspar Pfister (Pfiester, Pfizner, Pfüczner)

ochrzczony 1571 Wrocław – 1635 Wrocław

Złotnik, rytownik i rysownik, syn pochodzącego z Heilbronn wrocławskiego rzeźbiarza Georga, brat rzeźbiarza Johanna (1573 – ok. 1640) i ojciec złotnika (†4 I 1640). W 1598 r. uzyskał prawa miejskie we Wrocławiu i tytuł mistrza cechowego. Przypuszczalnie przebywał w Augsburgu i w Pradze przed 1600 r. W latach 1621-1622 mincerz miejski, zmarł jako starszy cechu złotników. Autor blisko 25 dzieł cechujących się wysoką klasą artystyczną i kunsztownością wykonania, zwłaszcza wykonywanych dla kleru katolickiego utensylii liturgicznych. Ostatnio jego dorobek systematycznie powiększany – np. o kubek ufundowany w 1601 r. przez Michaela Fürsta von Kupferberga z wytrawioną na płaszczu sceną biblijną (Rdz 4, 17-18) (Galeria Neuse w Bremie), wilkom brzeskich czeladników piekarskich z lat 1630/1631 i łyżka z ok. 1610 r. (Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze), czy też kubek zdobiony dekoracją puncowaną w jaszczur (Dom Aukcyjny J. Fischera w Heilbronn). Autor licznych miedziorytów oraz domniemany właściciel największego zbioru wrocławskich rysunków manierystycznych – tzw. *Szkiecownika złotnika wrocławskiego*, w którym większość prac zapewne jego autorstwa. /PO II.3.37., II.3.38.

Jacob Anton Pink

ok. 1690 Windigstein koło Zwettl – po 1748

Malarz obrazów naściennych i ołtarzowych, autor fresków, uczeń i naśladowca J.Ch. Liški, od 1712 r. osiadły w Pradze. Pracował przede wszystkim dla cystersów w Plasach i w Zwettl. W Plasach nawiązał do twórczości Liški, zrealizował tu szereg dzieł, jednak nawet w przybliżeniu nie osiągając poziomu swego nauczyciela. Do jego najlepszych realizacji należy interesujący ikonograficznie cykl wielkoformatowych płócien do refektarza klasztoru w Plasach. W latach 1732-1740 ozdobił freskami korytarz na piętrze budynku klasztornego, wykonał także freski w pobliskiej kaplicy w Mladoticach. Jest autorem niewielkiego malowidła na stropie sypialni w zamku w Rabštejnie nad Střelou. Niewątpliwie w 1730 r. namalował obraz *Chrystus z Marią Magdaleną* dla ołtarza głównego kościoła w Českiej Lipie przy probostwie cystersów z Plasów. /JF III.5.25.

Johann Georg Poser

Rzeźbiarz czynny zapewne we wschodnich Czechach, w 1741 r. wykonał figurę św. Jana Nepomucena na marach dla kościoła w Gorzanowie k. Bystrzycy Kłodzkiej. Poza tym nieznany. /BC III.2.14.

Daniel Josef Norbert Preissler

1636 – 1733 *Kunštát v Orlických horách*

Rodzimy malarz na szkle i porcelanie działający w Bedřichovce (Friedrichswalde) we włościach Solnice w Czechach Wschodnich i w Kunštácie v Orlických horách. Nie wiadomo gdzie się nauczył malarstwa na szkle. Nawiązał do tradycji malarstwa na szkle na obszarze Orlických hor, którego początki możemy odnotować już na przełomie XVI i XVII w. W 1675 r. ożenił się z Dorotą Keler z Kunštátu (zmarła w 1723 r.), z którą miał dziewięcioro dzieci. Przed 1681 r. przeniósł się z rodziną do Kunštátu v Orlických horách we włościach Kolowratów w Czechach Wschodnich. W 1724 r. ożenił się ponownie z wdową Anną Marią Kressler. /JF III.4.13., III.4.14.

Ignaz Preissler

1676 *Bedřichovka we włościach Solnice w Czechach Wschodnich* – 1741 *Kunštát v Orlických horách*

Rodzimy malarz na szkle i porcelanie, działający w 1 poł. XVIII w. w Kunštácie w Orlických horách we włościach Kolowratów w Czechach Wschodnich, syn Daniela, u którego prawdopodobnie pobierał pierwsze nauki malarstwa. Posiadał znajomość południowoniemieckiej techniki malarstwa szwarclotem i złotem. W 1724 r. zawarł związek małżeński z Anną Reginą Steiner, córką Christiana Steinera z Kunštátu (zmarła już w 1730 r. w Kunštácie w wieku 29 lat), w 1731 r. ożenił się ponownie z Susaną, córką Davida Urbana ze wsi Jadrne (Kerndorf). W latach 1729-1732 udokumentowane archiwalnie prace nad zamówieniami dla hr. Franza Karla II Liebsteinsky’ego Kolowrata. Oprócz szkła dekorował także ekskluzywną chińską i wczesną europejską porcelanę pełnym szczegółów malarstwem z użyciem szwarclotu i żelazistej czerwieni z nakładanym złotem. Dla malarstwa Preisslerowskiego charakterystyczne są motywy chinoiserie, ornamentyka z załamanymi prążkami i tzw. Berainowską wicią z groteską, scenami myśliwskimi, krajobrazami i alegoriami w oparciu o dawne i współczesne wzorce graficzne. Zachowana duża ilość prac na wysokim poziomie, które cechuje tożsamość stylu i sposobu wykonania, pozwala na przypuszczenie, że jest to wynik działalności rodzinnego warsztatu Preisslerów. /JF III.4.13., III.4.14., III.4.15., III.4.16.

Wenzel Lorenz Reiner

1689 *Praga* – 1743 *Praga*

Malarz praski z aktywnej artystycznie rodziny – ojciec Johann był rzeźbiarzem, a wuj Wenzel znawcą i handlarzem obrazami. Kształcił się u mało znaczącego malarza A.F. Schweigera, ale uformowały go rodzinne kontakty z czołowymi malarzami praskimi, zwłaszcza z P. Brandlem oraz M.W. Halbaxem. Malarstwa freskowego nauczył Reineru prawdopodobnie J.Ch. Liška. Malował głównie

obrazy ołtarzowe i malowidła freskowe, zespół jego pejzaży stanowi jedno z największych osiągnięć czeskiego barokowego malarstwa pejzażowego. Jako autor freskowych dekoracji brał udział w wybitnych realizacjach architektonicznych (współpraca z K.I. Dientzenhoferem). Najwybitniejszy przedstawiciel barokowego malarstwa freskowego w Czechach. /JF III.2.5., III.5.19.

Johann Christoph von Reinsperger

1711 *Norymberga* – 1777 *Wiedeń*

Rytownik i malarz miniatur działający, m.in. na dworze Karola Lotaryńskiego w Brukseli, a później w Wiedniu, gdzie został członkiem akademii. /VV III.1.7.

Michael Heinrich Rentz

1701 *Norymberga* – 1758 *Kuks?*, *Praga?*

Rysownik, malarz i rytownik, syn złotnika, wykształcony w Norymberdze w oficynie Josepha de Montalegre, z wdową po którym się ożenił. Był nadwornym grafikiem hr. Franza Antona von Sporcka w Kuksie, po jego śmierci w 1738 r. pracował m.in. w Saksonii i Polsce. W Czechach stworzył warsztat, w którym wykształcił wielu znakomitych mistrzów z Johannem Georgiem Balzerem St. na czele. Prócz portretów i widoków miast ważniejszymi jego dziełami pozostają ilustracje o tematyce biblijnej do dzieła *Das Christliche Jahr* oraz przedstawienia świętych w książce *Das Leben der Altvater*. /AD III.2.13.

Hans Rieger St.

1580 *Kamień Śląski* – 1653 *Wrocław*

Rytownik pieczęci i stempli, medalier, mistrz menniczy we Wrocławiu. Wykonywał stemple do monet bitych w mennicy wrocławskiej w latach 1621-1635. Jest także autorem m.in. monet, monet pamiątkowych i medali książąt legnickich i brzeskich: Jana Krystiana, Jerzego Rudolfa, Ludwiga i Jerzego III, biskupów wrocławskich: Karola Habsburga i Karola Ferdynanda Wazy, medali książąt oleśnickich: Karola II i Henryka Waclawa, nagrodowych szkół wrocławskich, mieszczan wrocławskich oraz medali historycznych związanych z tym miastem. Jako jeden z pierwszych wprowadził do medalierstwa śląskiego widoki miast. Większość jego prac jest sygnowana: *HR*. /MKa II.5.24., IV.3.58.

Ignaz Rohrbach

1691 *Lasówka koło Kłodzka* – 1747 *Chrudim*

Rzeźbiarz, jeden z najlepszych uczniów M.B. Brauna. Przyswoił sobie ekspresyjną stylistykę mistrza, którą połączył z bardziej malowniczym, miękkim wykonaniem. Od 1724 r. działał w Chrudimi, skąd dostarczał rzeźby dla kościołów i pałaców

w Chrudimi i okolicy (*Przemienienie Pańskie* na rynku w Chrudimi, ok. 1736 r. ołtarz Ukrzyżowania w kaplicy bocznej kościoła Św. Bartłomieja w Pardubicach, i in.). /JF III.5.34., III.5.35., III.5.36.A-B.

Michael Rößler

1705 *Norymberga* – 1777 *Kopenhaga*

Rytownik, działał w Norymberdze przede wszystkim dla wydawnictwa M. Engelbrechta i spadkobierców Homanna. Jego najwybitniejszym dziełem są ryciny w albumie poświęconym koronacji Karola VII we Frankfurcie w 1742 r. W 1755 r. przeniósł się do Kopenhagi wraz ze swym synem, malarzem Martinem, według którego projektów także pracował. /VV III.1.8.

Martino Rota (Kolunič-Rota)

ok. 1520? *Sebenico* – ok. 1582 *Wiedeń*

Rytownik, rysownik, malarz i rzeźbiarz. Czynny od 1540 r. w Rzymie, później we Florencji i Wenecji, w której zapewne przez długi czas zdobywał wykształcenie. Od 1568 r. do swojej śmierci był nadwornym cesarskim malarzem i rzeźbiarzem. Tworzył ryciny m.in. wg wzorów Tycjana i Michała Anioła, za jego najlepsze graficzne dzieło uważa się rycinę wg *Sądu Ostatecznego* Buonarotiego. Szczególnie ważne są tworzone przez niego portrety, m.in. młodzieńczy Rudolfa II z 1577? r. wykonany niedługo po koronacji go na cesarza, który stał się wzorem dla dalszych malarskich i graficznych przedstawień. /AD II.4.14.

Gottfried Roth

czynny ok. 1665-1667

Malarz działający we Wrocławiu. Autor portretu poety i rektora gimnazjum elżbietńskiego Eliasza Maiora, rytowanego przez Davida Tscherninga w 1665 r. Twórca zespołu ilustracji i gwaszowych portretów w t. 2 i 4 zbioru dokumentów zebranych przez syndyka wrocławskiego Andreasa Assiga Mł. Wykonał rysunek będący wzorem do grafiki J. Sandrarta umieszczonej na karcie tytułowej *Thesaurus juris locupletissimus* autorstwa Aernout de Reijger, wydanego w 1667 r. we Frankfurcie nad Menem i w Lipsku. /JolG II.5.1.A-D.

Martin Rudolf

czynny 1638-1663

Wybitny złotnik wczesnego baroku, osiadły w Opawie, gdzie w latach 1638-1663 posiadał dom pod numerem 218. Z jego prac inspirowanych manieryzmem i wczesnym barokiem zachowało się cyborium z plastyczną dekoracją figuralną nodusu, z 1656 r. w Fulneku (dawny kościół klasztorny

Augustianów) oraz dwie srebrne pozłacane misy wraz ze srebrnym pozłacanym kuflem, dekorowanym na obwodzie cyzelowanym reliefem o tematyce zaczerpniętej z mitologii antycznej (Sleżské zemské muzeum w Opawie). /JO II.3.48., II.3.49., II.3.50.

Seyfried von Rybisch

1530 Wrocław – 1584 Wrocław?

Syn patrycjusza i humanisty wrocławskiego Heinricha, zwolennika reformacji, fundatora jednego z najwcześniejszych domów wczesnorenansowych we Wrocławiu, mieszczącego m.in. zbiory biblioteczne i muzealne. Kształcił się w czołowych ośrodkach uniwersyteckich: Strasburgu, Paryżu, Poitiers, Bolonii, Padwie; objął wysokie urzędy cesarskie, m. in. radcy kamery cesarskiej Dolnego i Górnego Śląska. Podczas podróży do Włoch w latach 1553-1554 zgromadził rysunki, być może własnoręczne, i odpisy inskrypcji nagrobków włoskich znanych osobistości. Stały się one wzorem dla Tobiasa Fendta do wykonania rycin wydanych w formie książkowej przez drukarza Crispina Scharffenberga w 1574 r. *Monumenta Sepulcrorum cum Epigraphis...* – najważniejszego śląskiego dzieła humanistycznego dotyczącego komemoracji. /AD II.4.13.

Aegidius II Sadeler

ok. 1570 Antwerpia – 1629 Praga

Rysownik i rytownik, najwybitniejszy członek rozgałęzionej rodziny rytowników i wydawców pochodzenia flamandzkiego. Uczeń swego wuja Jana I Sadelera, kształcił się w czołowych ośrodkach artystycznych Europy, zapewne od 1597 r. działał na praskim dworze Rudolfa II. Za wyjątkiem przejściowego pobytu w Monachium (1611) mieszkał i pracował w Pradze aż do końca życia. Oprócz graficznych reprodukcji dzieł wybitnych artystów (np. Hansa von Aachen) zajmował się też własną twórczością graficzną, między innymi portretowaniem znaczących osobistości. /JF II.4.6., II.4.7.A-D., II.4.8., II.4.10., II.5.15., II.5.27., II.6.4.

Raphael I Sadeler

1560 Antwerpia – 1632 Monachium

Rysownik i rytownik, członek znanej flamandzkiej rodziny rytowników, wydawców i handlarzy sztuką w XVI i XVII w. (brat Aegidiusa I i Johanna I). W 1582 r. wstąpił do gildii w Antwerpii. Towarzyszył swemu bratu Johannowi I w podróżach roboczych po Niemczech i Włoszech (1580 Kolonia, 1582/1584 Antwerpia, 1591/1593 Monachium, 1601/1604 Wenecja), w 1604 r. zaproszony z powrotem z Wenecji do Monachium. /JF II.6.5.

Valentin von Saebisch (Sebisch, Säbisch)

1577 Wrocław – 1657 Wrocław

Architekt i fortyfikator. Studiował architekturę, filozofię, prawo i nauki ścisłe w Lipsku i w Altdorf. Odbił podróże do Gdańska, Ostendy, na Węgry i do Włoch. Od 1612 r. pracował we wrocławskim Urzędzie Budowlanym. W 1626 r. został ławnikiem miejskim, w 1631 r. radcą księżącym w Legnicy. 5 V 1634 r. mianowany następcą Friedricha Jungermanna na stanowisku architekta miejskiego oraz inspektora fortyfikacji i Arsenału we Wrocławiu. Autor projektów licznych założeń fortyfikacyjnych, budowy i przebudów zamków, budowli sakralnych oraz przebudowy wrocławskiego ratusza. /JolG II.5.30.

Felix Anton Scheffler

1701 Mainburg – 1760 Praga

Malarz, pierwsze wykształcenie uzyskał u swego ojca Johanna Wolfganga (czynnego w Monachium od 1688 r.) wraz z braćmi Thomasem Christophem (1699-1756) i Josephem Friedrichem (1697-1750), następnie kształcił się u C.D. Asama, a później u J.Ch. Grootha w Stuttgarcie. Od 1731 r. w Pradze wraz z bratem Thomasem, od 1732 r. pracował dla hr. Conrada Ernsta Maximiliana von Hochberga na zamku Książ na Śląsku i w tym samym roku osiedlił się i ożenił we Wrocławiu. W 1734 r. mianowany nadwornym malarzem biskupa wrocławskiego Filipa Ludwika von Sinzendorfa. Do lat 40. pracował także nad dużymi zamówieniami dla śląskich cystersów, jezuitów i franciszkanów. Swoje najlepsze malarstwo al fresco zrealizował w latach 1744-1745 dla jezuitów w Brnie w kościele Wniebowzięcia NMP. W tym samym czasie nawiązał także współpracę z břevnovsko-broumovskimi benedyktynami w Czechach. Od 1747 r. osiadł na stałe w Pradze, gdzie wstąpił do staromiejskiego cechu malarzy. W 1753 r. mianowano go tu królewskim malarzem nadwornym. W 1756 r. po śmierci starszego brata Thomasa Christophha na krótko wrócił do rodzinnej Bawarii, aby dokończyć rozpoczęte przez niego zlecenia. Oprócz malarstwa freskowego zajmował się także obrazami sztalugowymi zwłaszcza o tematyce sakralnej. /JF III.2.4., III.5.26.

Johann David Schleuen St.

czynny w Berlinie w latach 1740-1774

Grafik i wydawca. Jego twórczość była bardzo rozległa i obejmowała m.in. portrety, winiety, weduty, kartografię, ilustracje, np. w elementarzach. W 1760 r. wydał plan Berlina (2 wyd. – 1773), znany też z efektownych planów Wrocławia wg F.B. Wernera, m.in. autor i wydawca małego atlasu *Das souveraine Hertzogthum Ober- und Nieder-Schlesien, nebst der souverainen Grafschaft Glatz...*, Berlin [po 1742]. Jego działalność kontynuowali

synowie: Johann Friedrich St., Johann David Mł. i J.G. (Johann Georg?) oraz wnukowie. /BC III.1.6., III.3.2.

Peter Schmidt (Schmiedt, Schmied, Schmid)

1583 Lichtenberg w Górnej Saksonii – 1625 Wrocław

Malarz i rysownik. Prawdopodobnie przebywał w Pradze i Dreźnie. W 1610 r. odnotowano jego pobyt Gdańsku. W 1613 r. przybył do Wrocławia i uzyskał tytuł mistrzowski, a rok później wstąpił do cechu malarzy. W 1619 r. piastował stanowisko malarza miejskiego. Żonaty z córką Bartholomaeusa Strobla St. Protestant, lecz realizował przede wszystkim zlecenia wrocławskich katolików. Autor niezachowanych polichromii w kościołach NMP na Piasku (1614) i Św. Bernardyna (1619) we Wrocławiu, obrazów ołtarzowych i epitafijnych. Uznawany za jednego z najlepszych wrocławskich malarzy lat 20. XVII w. /JolG II.3.4., II.3.5., II.3.6., II.3.17.

Christian Gottfried Schneider

1710 Jelenia Góra-Cieplice Śląskie Zdrój – 1773 Jelenia Góra-Cieplice Śląskie Zdrój

Szlifierz szkła i kamieni związany przez całe życie z Cieplcami. Specjalizował się w zdobnictwie naczyń, głównie pucharów, o formach rokokowych i tematyce rodzajowej, alegorycznej (częsty motyw to apoteoza rządów Fryderyka II Wielkiego) i heraldycznej oraz wedutologicznej i pejzażowej związanej z Karkonoszami. Jego twórczość jest znana przede wszystkim dzięki zachowanemu odbitkom na papierze dekoracji wykonanych na szkłe (Muzeum Karkonoskie, Jelenia Góra), znane są też jego nieliczne rysunki. Uchodzi za najwybitniejszego artystę śląskiego tej specjalności w XVIII w. /BC III.4.12.

Hans Schönau (Schoenau, Schönow)

1537 – 1608 Wrocław

Złotnik, mieszczanin wrocławski i mistrz cechowy od 1567 r. także starszy cechu. Jeden z fundatorów stalli w Kaplicy Złotników w kościele pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (1603). Fundator księżek do biblioteki tego kościoła (1574). Jedyna pewna praca to pozłocenie tabliczki pamiątkowej do gałki wieży kościoła pw. św. Barbary we Wrocławiu (1589). Przypisywany był mu także nautylus z ok. 1600 r. (w 1885 r. w kolekcji K. von Rothschilda we Frankfurcie nad Menem). Błędnie przez G. Irmschera uznawany za autora projektu łuku tryumfalnego wystawionego podczas wizyty we Wrocławiu cesarza Rudolfa II (1577). Ze względu na brak ostatecznych dowodów mogą mu być także przypisane dzieła autorstwa innego wrocławskiego złotnika – Hansa Stricha St. Schöнау (lub Strich) sygnował wyroby monogramem *HS*

(ligatura) z pięcioma gwiazdkami w owalnym polu. /PO
II.3.42., II.3.43.

Bartholomaeus Schroeder (Schröder)

czynny ok. 1650

Prawdopodobnie rysownik, naśladowca Paulusa van Vianen. /PO
II.6.12.

Georg Schrötter

1650 Krzeszów – 1717 Krzeszów

Rzeźbiarz wykształcony w Pradze i prawdopodobnie w Górnej Austrii. Od ok. 1672 r. kierownik pracowni w Krzeszowie, która tamże wykonała: ołtarze Drogi Krzyżowej i Kaplicy Loretańskiej, szopkę betlejemską, ołtarz główny w kościele opackim (1672-1678); ambonę w Chełmsku Śląskim i dwa retabula w Krzeszówku (1686); w kościele opackim w Henrykowie ołtarze Św. Benedykta i Św. Bernarda, a także architekturę ołtarza głównego (1681-1685); ołtarz 14 Wspomożycieli w Lubawce-Podlesiu (1690), którego kompozycję powtórzo- no m.in. w kościele Sióstr Magdalenek w Szprotawie (ok. 1700). Współpraca ze Steinlem w Henrykowie zaowocowała przejęciem przez Schröttera awangardowych wzorów retabulów oraz ornamentyki opartej na wici akantowej. /AKo – AO
III.3.27.

Andreas Schweigl

1735 Brno – 1812 Brno

Najwybitniejszy rzeźbiarz późnej fazy rzeźby barokowej na Morawach oraz austriackim Śląsku. Po wyjeździe J. Winterhaldera St. do Wiednia stał się czołowym barokowym rzeźbiarzem na Morawach. W Brnie podjął próbę założenia „akademii domowej dla młodych artystów“ (*Hausakademie für junge Künstler*), a dziełem Bildende Künste in Mähren upamiętnił się jako pierwszy historyk sztuki na Morawach. Na terenie austriackiego Śląska pojawił się już w latach 1764-1766 w związku z budową i dekoracją rzeźbiarską ołtarza gł. kościoła na Cvilinie (rzeźby *Św. Helena* i *Św. Konstantyn* w Sleskim zemskim muzeum). Jego rokokowa twórczość ewoluowała w stronę klasycyzmu, o czym świadczą dzieła z pocz. lat 70. (Javorník, Vidnava), a zwłaszcza z lat 90. (Cieszyn). Uległ wpływowi twórczości Johanna Schuberta, podjął się rozbudowy jego dzieła – ołtarza gł. kościoła pielgrzymkowego we Frydku. /JO
III.3.50.

Bartholomäus Spranger

1546 Antwerpia – 1611 Praga

Malarz pochodzenia flamandzkiego, wykształcony u J. Mandyna i C. van Dalema, pod wpływem malarstwa Parmigianina i Correggia, działał we

Włoszech, we Wiedniu a od 1580 r. w Pradze, gdzie mianowano go malarzem nadwornym, później nobilitowany przez cesarza Rudolfa II. W 1584 r. wstąpił do cechu malarzy na Malej Stranie, w 1585 r. zawarł związek małżeński z córką złotnika Nikolausa Müllera. Należy do czołowych przedstawicieli rudolfińskiego manieryzmu. /JF
II.2.1., II.6.6., II.6.7., II.6.10.

Matthias Steini

1644 Mattsee – 1727 Wiedeń

Rzeźbiarz i architekt, wykształcony najprawdopodobniej we Włoszech, Niderlandach i Pradze. W latach 1676-1682 w Lubiążu zrealizował m.in. ołtarz główny, stalle, ołtarze Św. Benedykta i Św. Bernarda, figury ołtarza głównego w kościele opackim w Henrykowie (ok. 1681-1684), w latach 1682-1687 pracował we Wrocławiu. Od 1687 r. czynny na dworze wiedeńskim. Wg jego projektów zrealizowano wyposażenia kościołów m.in. w Wiedniu, Zwettl, Vorau, Krems, Klosterneuburgu, Dürnstein, Laxenburgu i Langenzersdorf, a także ołtarz główny kościoła Bonifratrów we Wrocławiu. Twórczość Steinla miała wpływ na powstanie dzieł na Śląsku (m.in. w kościołach klasztornych w Żaganiu, Głębowicach, farnym w Jeleniej Górze), w Rzeczypospolitej (ołtarze w Przemęcie, Lubartowie, Sancygniowie, kształt wieży Augustianów w Wilnie), a także na Górnych Węgrzech (m.in. Zirc, Harsány, Miskolc). /AO
III.3.26.

Johann Matthias Steudlin (Steidlin)

czynny w latach 1720-1740

Rysownik i miedziorytnik, ok. 1720-1729 czynny w Augsburgu, ok. 1736 r. we Frankfurcie nad Menem i w Ratyzbonie, ok. 1738-1740 nadworny sztycharz w Karlsruhe. Ilustrator, rytował kalendarze, wizerunki dewocyjne, weduty (m.in. widok Brna wg J.G. Etgensa, nadto liczne weduty wrocławskie wg F.B. Wernera), kartografika (plan Karlsruhe), współpracował głównie z wydawcami augsburskimi, m.in. K. Engelbrechtem, J.G. Hertelem, J. Wolfem. /BC
III.3.4.

Pieter II Stevens (Stephani)

ok. 1567 Mechelen – po 1624 Praga?

Malarz-pejzażysta, rysownik, rytownik. Syn malarza Pietera I St. i ojciec Antonisa. Studiował zapewne w Antwerpii, gdzie w 1589 r. został mistrzem Gildii św. Łukasza. W 1589-1590 być może podróżował do Włoch, o czym miałyby świadczyć wpływy na jego twórczość pracujących tam artystów niderlandzkich, m.in. Hendricka van Cleefe i Paula Brila. Od 1594 r. został malarzem nadwornym cesarza Rudolfa II, a następnie namiestnika Czech księcia Karola von Liechtensteina. Najbardziej interesującą część jego twórczości stanowią rysun-

ki, niezwykle malownicze i charakteryzujące się wyrafinowaną kolorystyką, często stanowiły one wzory dla rytowników Heinricha Hondiusa i Aegidiusa Sadelera. /AD
II.6.8.

Florian Bartholomäus Comaeus Strachowsky

1693 Dobšice k. Znojma – 1759 Wrocław

Rytownik i wydawca wrocławski, ojciec grafika Johanna Benjamina (†1789), pierwsze prace na Śląsku z 1719 r. (Wrocław, Strzegom, Jawor i Kożuchów), katolik. W 1742 r. przeszedł na luteranizm, zamieszkał na Wyspie Piaskowej we Wrocławiu, gdzie miał też kram ze swoimi rycinami i książkami. Wraz z synem (czynnym zawodowo od 1750 r.) stworzył najbardziej wydajny warsztat rytowniczy na Śląsku w dobie baroku. Książki z ich ilustracjami wydawane były głównie we Wrocławiu i Lipsku. Wspólnie wykonali blisko 2000 grafik, z tego część dla zleceniodawców i drukarni z terenów Rzeczypospolitej. Bardzo wszechstronna oferta: portrety, frontispisy i ilustracje książkowe, winiety i inicjały, ekslibrisy, topografia, ryciny dewocyjne i popularne reprodukcje obrazów i figur słynących cudami. Sygnował swoje prace: *Florianus Bartholomaeus Strahowsky*, *F. Bartholome Strachowsky*, od lat 30. XVIII w. skróto: *B. Strahowsky*, *Bartel Strahovsky*, *Barthol. Strahowsky*, *Bartholomeus Strahowsky*, *Bart: Strahowsky*, czy też najczęściej: *Strachowsky*. /PO
III.2.12., III.2.29., III.2.34., III.3.10., III.3.31.

Ottavio Strada

ok. 1550 Praga?, Rzym? – 1612 Praga

Rysownik, miniaturzysta, malarz, antykwariusz, humanista i dworzanin cesarski, syn włoskiego malarza, rysownika, złotnika i antykwariusza Jacobo, którego następcą był od 1566 do 1607 r. na dworze cesarza Maksymiliana II i jego syna Rudolfa II. Jako nadworny antykwariusz wyszukiwał dla cesarza w całej Europie dzieła sztuki, a także zajmował się ich katalogowaniem i porządkowaniem. Zachowane katalogi stanowią cenne źródło wiedzy o kolekcji Rudolfa II i dowodzą wartości zgromadzonych zbiorów. Wydał drukiem kilka prac historycznych m. in. dotyczącą historii cesarzy, papieży i królów, *Symbola divina et humana* (Praga 1601-1603), zawierającą ryciny Sadelerów. /AD
II.2.6.

Hans Strich St. (Johann)

1550 – 1616 Wrocław

Złotnik, mistrz cechowy we Wrocławiu od 1582 r. W 1594 r. zdobył tytuł króla kurkowego w konkursie Bractwa Strzeleckiego. Zachował się jego sztambuch z lat 1587-1616 (Bayerische Staatsbibliothek w Monachium, nr inw. Cgm 3292). Przypisywane mu są najwartościowsze realizacje złotnictwa

śląskiego, m.in. puchar w kształcie statku z ok. 1610 r. (Schlesisches Museum Görlitz, nr inw. 2001/1761), puchar typu nautilus z ok. 1600 r. (zbiory prywatne w Madrycie), puchar z 1583 r. wykonany na zamówienie Ch. von Sachs dla Bractwa Strzeleckiego Rzemieślników (niegdyś w zbiorach Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer). Ze względu na brak ostatecznych dowodów powyższe prace mogą być także uznane za dzieła autorstwa innego wrocławskiego złotnika – Hansa Schöнау. Strich (lub H. Schöнау) sygnował wyroby monogramem *HS* (ligatura) z pięcioma gwiazdkami w owalnym polu. /PO II.3.42., II.3.43.

Bartholomäus Strobel Mł.

1591 Wrocław – lata 60. XVII w. Toruń?

Malarz, wykształcony w latach 1602-1607 przez swego ojca Bartholomäusa St. we Wrocławiu. W 1619 r. uzyskał przywilej od cesarza Macieja I i Ferdynanda II, następnie wzmiankowany jako malarz kameralny cesarza Macieja a później Ferdynanda II, potem wymieniony jako nadworny malarz arcyksięcia Karola Austriackiego, biskupa we Wrocławiu, w 1624 r. zawarł małżeństwo we Wrocławiu, przed 1634 r. wyjeżdża do Gdańska, w 1636 r. mianowany nadwornym malarzem króla polskiego Władysława IV, w 1637 r. w Elblągu, później ponownie w Gdańsku, ok. 1639 r. działa w Toruniu, a w 1642 r. znów w Elblągu. Pod wpływem malarstwa holenderskiego w swych kompozycjach z upodobaniem aranżował efektowne luksusowe kostiumy z biżuterią. Płodny i wpływowy artysta w kręgu malarstwa polskiego XVII w. /JF II.3.18., II.3.19., II.3.20., II.5.21.

Karl Škréta

1610 Praga – 1674 Praga

Malarz praski, potomek patrycjuszowskiej rodziny Šotovských z Závotic, początkowo kształcił się chyba u E. Sadelera i J.G. Heringa w Pradze, w 1627 r. wyjechał przez Niemcy do Włoch, gdzie kontynuował naukę malarstwa i zapoznał się z największymi dziełami szkoły weneckiej, bolońskiej i rzymskiej. Przeszedł na katolicyzm i w 1638 r. wrócił do Pragi, gdzie wkrótce uzyskał dominującą pozycję z mnóstwem zamówień jako malarz tworzący w stylu aktualnej wówczas syntezy opartej na znajomości malarstwa włoskiego cinquecenta, twórczości Caravaggia oraz tendencji malarstwa holenderskiego. W 1644 r. wstąpił do staromiejskiego cechu malarzy, w którym w latach 1653-1661 pełnił funkcję starszego cechu. W 1645 r. w Pradze wszedł w związek małżeński. Prowadził cieszącą się powodzeniem pracownię z wieloma uczniami specjalizującą się zwłaszcza w malarstwie religijnym; znakomita jest także twórczość portretowa Škréty. Powszechnie uważany za założyciela czeskiego malarstwa barokowego. /JF III.2.1., III.2.28., III.2.32., III.3.12.

Johann Thwenger (Thwenner, Thwenher)

1540 (1543?) Steyr w Górnej Austrii – 1603 Wrocław

Malarz i rytownik, uważany już w XVI w. za najwybitniejszego malarza wrocławskiego. Uczeń Mistrza Floriana w Pradze (1569). W 1572 r. uzyskał we Wrocławiu prawa mistrzowskie, a rok później miejskie. W 1584 r. został starszym cechu malarzy. W 1577 r. sporządził projekt i kierował pracami malarskimi przy łuku tryumfalnym dla cesarza Rudolfa II; wykonał też dwa, opublikowane w 1577 r. miedzioryty z widokami tego łuku. Prawdopodobnie był także autorem miedziorytu ze sceną zdobycia twierdzy nad Dunajem, zamieszczonego w *Turnir Buch* Hansena von Francolin (1561, Wiedeń) i eklibrisu bpa Andreasa von Jerina (1589). Namalował scenę Snu Jakuba z tablicy pamiątkowej wrocławskiego lekarza miejskiego Daniela von Rindfleisch zw. Bucretiumem w kościele pw. Trójcy Świętej w Żórawinie (1596). /JolG II.3.14., II.5.4.A-B.

Daniel Treschnak (Trzessniak)

Jaroměř – ok. 1740

Malarz czeski, portrecista, uzyskał prawa miejskie i mistrzowskie w Pradze (1718), czynny także w Jaroměři, Wiedniu i we Wrocławiu. Pracował jako portrecista dla hrabiego F.A. von Sporcka z Kuksu oraz dla odbiorców z Śląska, m.in. dla kupców i duchownych z Jeleniej Góry oraz śląskiej szlachty. /BC III.3.23.

Johann Tscherning

1652 Kraków – 1732 Brzeg

Rytownik, syn grafika i wydawcy Davida i brat malarza Andreasa. Współpracował z ojcem, korzystał z jego wydawnictwa i po nim przejął warsztat. Czynny przede wszystkim w Brzegu, tu powstały w latach 70. XVII w. jego pierwsze prace. Autor kilkuset rycin, w tym przeszło stu portretów książąt, szlachty, mieszczaństwa i duchowieństwa śląskiego i polskiego. Specjalizujący się w ilustracji książkowej wydawanej na Śląsku, Rzeczypospolitej, Morawach, hrabstwie kłodzkim i Prusach Książących oraz grafice dewocyjnej. Współpracował z kilkudziesięcioma artystami dostarczającymi mu wzorów do rycin (m.in. B. Blockiem, J.J. Eybelwieserem, A.M. Lublinskim, Ch. Neunhertzem, M. Rauchmilerem, P. Sauerlandem, M. Steinlem, J.G. Tchomschinskim, A. Tscherningiem, M. Willmannem). Wykonywał tezy filozoficzne (m.in. wg M. Willmanna i J. Liški), panoramy, mapy i ekslibrisy. /PO III.2.16., III.2.18., III.2.25., III.5.7.A-E., III.5.20.

Johann Georg Urbansky

ok. 1675 Chlumec koło Chabařovic – po 1738

Rzeźbiarz działający od 1708 r. we Wrocławiu. Od

1693 r. kształcił się u Johanna Brokoffa w Pradze, w 1697 r. na skutek zatargów z mistrzem przeniósł się do Budziszyna, gdzie u T. Pauseweina w 1704 r. uzyskał prawa mistrzowskie. Stworzył szereg dzieł rzeźbiarskich dla wrocławskich kościołów (katedralny, 1719-1724, 1726, Św. Antoniego, 1721, Św. Marii Magdaleny, 1722-1725, Bożego Ciała, 1726) i kaplic (Hochberga, 1727). Autor kilku pomników św. Jana Nepomucena (przy kościele Św. Macieja, 1723, przy kościele Św. Maurycego, 1729, przy kościele Św. Krzyża, 1730-1732, we Wrocławiu, na dziedzińcu klasztoru na Jasnej Górze, 1724, przed kościołem parafialnym w Tyńcu nad Ślężą, 1733). Pracował także dla odbiorców spoza Wrocławia (m.in. kościół Łaski w Jeleniej Gorze, 1727-1729, kościół Augustianów w Żaganiu, 1731, kościół Benedyktynów w Lubiniu Wielkopolskim, 1730-1738). Uważany za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli czeskiego nurtu w rzeźbie barokowej na Śląsku. /JF III.3.32., III.3.33., III.3.34., III.3.40.

Adriaen de Vries

ok. 1545 Haga – 1626 Praga

Rzeźbiarz, czołowy przedstawiciel rudolfińskiego manieryzmu, był uczniem sławnego florenckiego rzeźbiarza Giovanniego da Bologna, działał w Rzymie, od 1578 r. w Turynie na dworze Karola Emanuela Sabaudzkiego, w latach 1592-1593 czasowo w Pradze, później w Augsburgu. Od 1601 r. nadworny rzeźbiarz cesarza Rudolfa II w Pradze. Po śmierci Rudolfa krótko pracował dla cesarza Macieja, następnie dla króla duńskiego Christiana IV i księcia Schaumburg-Lippe, w 1620 r. wraca do Pragi i wstępuje na służbę do Albrechta von Wallensteina. Do jego najwybitniejszych dzieł należą brązowe rzeźby (portretowe) dla Rudolfa II i grupa brązów o tematyce mitologicznej dla Albrechta von Wallensteina, przeznaczone do dekoracji ogrodu jego pałacu w Pradze (w 1648 r. zrabowane przez wojsko szwedzkie). /JF II.2.2.

Jacob Walther (Walter)

1566 Drezno – 1604 Wrocław

Syn Ambrosiusa, snycerza i stolarza nadwornego w Dreźnie. W 1584 r. przebywał we Wrocławiu. Później odbył podróż do Włoch, przebywał też w Augsburgu i w Brzegu oraz prawdopodobnie w Monachium. W 1593 r. osiadł we Wrocławiu. Poprzez małżeństwo skoliigaony z wpływową rodziną Rindfleischów i rzeźbiarzem Gerhardem Hendrikiem. Od 1598 r. toczył spór z wrocławskim cechem malarzy o prawo wykonywania zawodu poza cechem, zakończony w 1602 r. przez komisję powołaną przez cesarza Rudolfa II, która nakazała Waltherowi wykonanie pracy mistrzowskiej. Od 1603 r. mistrz cechowy. Przypuszczalnie jest autorem jednego z najcenniejszych dzieł śląskiego renesansu – centralnego obrazu z epitafium Josepha von Rindfleisch i jego trzech żon. /JolG II.3.1., II.3.2., II.3.3., II.3.15.

Georg Leonhard Weber

1672 Frankonia – 1739 Nowe Miasteczko na Śląsku
Syn książęcego rzeźbiarza w Schwarzburgu. Od 1698 r. przebywał w Świdnicy, gdzie jako czeladnik poślubił Marię Magdalenę Schuchin. Pierwsze znane jego dzieła to *Jowisz* i *Herkules* w Bolesławcu (1701), kolumna maryjna w Kochanowie i studnie w ogrodzie klasztornym w Henrykowie (1702). Od 1703 r. pracował nad dekoracją rzeźbiarską świdnickiej fary (m.in. z Johannem Riedlem, Tobiasem Stallmeyerem). W r. 1705 wykonał *castrum doloris* Leopolda I tamże. W latach 20. XVIII w. zrealizował m.in. rzeźby w Rynku i w pałacu opatów krzeszowskich w Świdnicy, ołtarz główny w kościele parafialnym w Bolesławcu (1723-1725), kolumnę maryjną w Dusznikach (1725), a także najwybitniejsze dzieło – wystrój rzeźbiarski kaplicy Bł. Czesława we Wrocławiu (1725-1730). Być może jego dziełami są rzeźby w Będzinie i Grodowcu. Weber był teściem rzeźbiarza Franza Josepha Mangoldta. Syn Webera Joseph był wybitnym rzeźbiarzem czynnym w Brnie. /AO III.3.39.A-E.

Weihner (Wehner, Weyner) Bartholomaeus (Barthel) St.

? – 1562 Wrocław
Malarz wrocławski, wraz z synem o tym samym imieniu (Barthelem Weihnerem Mł.) wykonał w 1562 r. dwa malowane na płótnie identyczne plany Wrocławia, sponsorowane przez kupca wrocławskiego Georga Ubera. Jeden z planów jako prezent miasta dla króla Maksymiliana trafił do Pragi, drugi pozostał w ratuszu we Wrocławiu (oba zaginęły, plan „wrocławski“ znany z graficznych kopii z XIX w. i fotografii). B. Weihner Mł. w 1562 r. uzyskał prawa mistrzowskie, w 1588 r. procesował się z G. Uberem o należne mu honorarium za plan. Inne prace obu Weihnerów nie są znane. /BC II.1.7.

Thomas Weissfeldt

1671 Christiania [Oslo] – 1721 Wrocław
Najwybitniejszy rzeźbiarz nurtu tzw. „śląskiej maniery ekspresyjnej“, kształcony zapewne w Niderlandach, Dreźnie i Pradze. Zrealizował figury ołtarza głównego w kościele Św. Krzyża we Wrocławiu (ok. 1708-1709), figury 14 Wspomożycieli (1709-1711) oraz ołtarz Matki Boskiej Bolesnej (1712) w Kamieńcu Żąbkowickim, ołtarz główny w farze w Jeleniej Górze (1713-1718) oraz rozpoczął prace nad ołtarzem głównym w kościele Bonifratrów we Wrocławiu. Pod wpływem jego stylu powstały: a) dzieła Mistrza z Chełmska Śląskiego – w ołtarzu głównym w Chełmsku Śl. (1713), Prusicach (ok. 1720) i w kościele Bożego Ciała we Wrocławiu; b) figury na stallach, w zakrystii oraz w przedsiönku kościoła klasztornego w Henrykowie, w kościołach w Śremie, Nowolesiu, Niemczy, Dzierżonowie, Bielicach, Szklarach Górnych, Gniechowicach i w nawie głównej fary w Jeleniej Górze; c) a także

rzeźby G.J. Grüneißa, J.Ch. Königera, M. Kösslera, A. Jörga, M. Klahra St. i I. Rohrbacha. /AO III.5.28.

Friedrich Bernhard Werner

1690 Topola – 1778 Wrocław
Rysownik, rytownik i inżynier. Po niedokończonych studiach w jezuickim gimnazjum w Nysie wstąpił do wojska i zajął się inżynierią wojskową. Wiele podróżował po Europie rysując odwiedzane miasta. W latach 1718-1728 pracował z przerwami jako mechanik i dekorator trupy teatralnej hr. F.A. von Sporcka w Kuksie. Od 1718 r. współpracował z wydawcami w Augsburgu, którzy korzystali z jego rysunków jako wzorów do miedziorytów. Od lat 30. XVIII w. działał jako geometra wrocławskiego biskupa F.L. hr. von Sinzendorfa. W latach 1744-1768 stworzył ilustrowaną topografię Śląska zawierającą obok tekstu ponad 1200 kolorowanych rysunków piórkiem. Jego znaczny dorobek obejmujący kilkanaście tysięcy rysunków charakteryzuje się znaczną wiernością topograficzną. /MS III.1.6., III.1.12., III.1.13., III.1.14., III.3.1.A-C., III.3.2., III.3.4., III.5.1.A-D., III.5.2.A-D.

Anton Wideman (Widemann, Wiedemann)

1724 Duchcov – 1792 Wiedeń
Medalier i rytownik. Początkowo uczył się u rzeźnika. W 1749 r. przybył do Wiednia, gdzie pobierał nauki u rytownika pieczęci Bartholomäusa Schegi. Od 1758 r. pracował w mennicy wiedeńskiej, a w latach 1769-1778 był w niej głównym rytownikiem. Wykonywał medale o cechach późnobarokowych, głównie dotyczące rodziny cesarskiej (np. z okazji koronacji cesarza Józefa II), wybitnych osobistości (np. medal lekarza cesarskiego barona Gerharda von Swieten), medale historyczne, między innymi dotyczące wydarzeń z okresu wojny siedmioletniej, a także monety (np. talar księcia Heinricha von Auersperg). Swoje prace sygnował: *A.W., A. WIDEMAN, WIDEMAN, A. WITEMAN.* /MKa IV.3.74.

Johann Willenberg

1571 Trzebnica – 1613 Praga
Rysownik i rytownik, dorastał na Morawach w Přerowie nad Bečvou, w latach 1595-1600 tworzył dla drukarni klasztoru Premonstratensów w Louce koło Znojma, potem przeniósł się do Pragi. W 1608 r. zawarł związek małżeński z Anną Tvrdočelovą, umiera tamże w 1613 r. z powodu epidemii. W jego twórczości rysownika i rytownika wyróżniają się od strony kulturowo-historycznej wybitne weduty miast i zamków w krajach czeskich, Austrii i Węgrzech, grafiki dla Bartłomieja Paprockiego i do opisu podróży Krzysztofa Haranta z Polżic. /JF II.5.7., II.5.8.

Michael Lucas Leopold Willmann

1630 Królewiec – 1706 Lubiąż
Wybitny malarz, rysownik i grafik, syn malarza Petera, ok. 1650 r. uczył się w Holandii, pozostawał w kręgu inspiracji dzieł Rembrandta, Rubensa i Van Dycka, w 2 poł. lat 50. działał w Pradze, w 1660 r. osiadł przy opactwie cysterskim w Lubiążu, w 1663 r. przeszedł na katolicyzm. Wykonał setki obrazów sztalugowych dla licznych kościelnych i świeckich odbiorców na Śląsku, w Czechach i na Morawach oraz w Austrii, a także malowidła freskowe w kaplicy Książęcej (do ok. 1690), kościele klasztornym (1691-1692) i pałacu opackim (1691-1692) w Lubiążu oraz w kościele Św. Józefa w Krzeszowie (1693-1695). Autor akwafort oraz licznych wzorów dla miedziorytów wykonywanych przez innych artystów głównie na zlecenie krzeszowskiego opata B. Rosy. Stworzył w Lubiążu pracownię malarską, w której współpracował m.in. z pasierbem J.Ch. Lišką, synem imiennikiem, córką Anną Elisabeth, wnukiem G.W. Neunhertzem oraz J. Kretschmerem i J.J. Eybelwieserem. Wywarł bardzo duży wpływ na barokowe malarstwo Śląska, Czech i Moraw. /BC III.2.3., III.2.6., III.2.8., III.2.18., III.2.19., III.2.20., III.2.21., III.5.9., III.5.10., III.5.11., III.5.12., III.5.13., III.5.14., III.5.15., III.5.16., III.5.17., III.5.18.

Christian Winckler

1677 Oleśnica – 1741 Wrocław
Rytownik, twórca kilkuset rycin. Prace o wszechstronnym zakresie tematycznym – ikonografia polityczna; widoki (Bierutowa, Oleśnicy, Wrocławia, Skarszyna i Masłowa; kościołów np. w Miliczu, Jeleniej Górze i Wrocławiu; budynków szkolnych – Akademii Rycerskiej w Legnicy) i ekslibrisy. Autor aparatu ilustracyjnego książek wydanych w Jaworze i we Wrocławiu (np. Dewerdecka, Sommersberga) oraz np. ilustracji do traktatów architektonicznych. Znane są jego przedstawienia np. medali nagrodowych i politycznych. Twórca podobizn reprezentantów elit luterańskiego Wrocławia (np. Thebesiusa, Ezechiela, Hankego, Neumanna), w tym też historycznych (np. Hessa, Duditha, Craffttheima, Rehdigera, Pohla). Wykonywał kopie graficzne w oparciu o dzieła np. Willmanna. Błędnie utożsamiany z wrocławskim złotnikiem Christianem Wincklerem (ok. 1660-1706). /PO III.2.15.

Friedrich Winter

czynny od 1685 – zmarł przed 1712
Śląski rytownik szkła, który w 1685 r. osiedlił się na zamku Chojnik, a w latach 1690-1691 w Sobieszowie założył pracownię rytowniczą. Pracował dla hr. Christopha Leopolda von Schaffgotscha. Wykonywał głównie puchary z płytką reliefową dekoracją akantową, a także dekoracje w głębokim relie-

fie z przedstawieniami putt i zwierząt, krajobrazów oraz kwiatowych motywów ornamentalnych. Rytował także na kryształ górskim. Wywarł duży wpływ na miejscowych twórców zapoczątkowując razem z Mistrzem Szklanicy Kouli karkonoską szkołę artystycznego rytowania szkła. /JF
III.4.3.

Frederick de Wit (Witt, Widt)

? – 1696 *Amsterdam?*

Rytownik i księgarz, w 1648 r. założył w Amsterdamie firmę wydawniczą, swoje pierwsze mapy wzorował na pracach N. Vischera. Współpracował z synem o tym samym imieniu (1630 Gouda – 3 VIII 1706), matematykiem i księgarzem. W 1680 r. przejął on firmę ojca, wydając własne atlasy. W latach 1674-1694 nabywał od spadkobierców wydawnictw Jannsoniusa i Blaeu’ów płyty z planami holenderskich miast. Po jego śmierci do 1709 r. wydawnictwo i sklep prowadziła wdowa, a wiosną 1710 r. cały majątek firmy wchłonęło wydawnictwo Pietera Mortiera. Najmłodszy de Witt – Francois, stał się udziałowcem tej firmy. /BC
III.1.3.

SPIS MIEJSCOWOŚCI

	Polski	Česky	Deutsch	Państwo	Województwo
B	Bąków	Bakov	Bankau	PL	woj. opolskie
	Bardo	Varta	Wartha	PL	woj. dolnośląskie
	Biała (Bielsko-Biała)	Biala	Zülz	PL	woj. śląskie
	Bielsko (Bielsko-Biała)	Bílsko	Bieliss	PL	woj. śląskie
	Bierutów	Bernštát	Bernstadt	PL	woj. dolnośląskie
	Bodzanowice	Bodzanowice	Grunsrüh	PL	woj. opolskie
	Boguchwałów	Hohendorf	Hohendorf	PL	woj. opolskie
	Bolesławiec	Boleslav	Bunzlau / Bunzal	PL	woj. dolnośląskie
	Bolków	Bolkov	Bolkenhain	PL	woj. dolnośląskie
	Borohrádek	Borohrádek († Boruhrádek)	Borohradek	CZ	Královéhradecký kraj
	Bouzov	Bouzov († Buzov)	Busau	CZ	Olomoucký kraj
	Broumow	Broumov	Braunau	CZ	Královéhradecký kraj
	Bruntal	Bruntál	Freudenthal	CZ	Moravskoslezský kraj
	Brzeg	Břeh	Brieg	PL	woj. opolskie
	Budziszyn	Budyšín	Bautzen	D	Sachsen
	Bystrzyca Kłodzka	Bystřice	Habelschwerdt	PL	woj. dolnośląskie
	Bytom	Bytom	Beuthen	PL	woj. śląskie
C	Cieplice Śląskie	Slezské Teplice	Bad-Warmbrunn	PL	woj. dolnośląskie
	Cieszyn	Těšín (Český Těšín)	Teschen	PL/CZ	woj. śląskie / Moravskoslezský kraj
	Czeski Dub	Český Dub	Böhmisch-Aicha	CZ	Liberecký kraj
	Częstocice			PL	woj. dolnośląskie
	Częstochowa	Čenstochová	Tschenstochau	PL	woj. śląskie
	Častolovice	Častolovice	Častolovice	CZ	Královéhradecký kraj
D	Duszniki Zdrój	Dušníky	Bad Reinerz	PL	woj. dolnośląskie
	Dzierżoniów	Rychbach	Reichenbach	PL	woj. dolnośląskie
F	Frydland	Frýdlant	Friedland	CZ	Liberecký kraj
	Frydštejn	Frýdštejn	Friedstein	CZ	Liberecký kraj
G	Gajków		Margareth	PL	woj. dolnośląskie
	Gliwice	Glivice	Gleiwitz	PL	woj. śląskie
	Głogów	Hlohov	Glogau	PL	woj. dolnośląskie
	Głogówek	Horní Hlohov	Oberglogau	PL	woj. opolskie
	Głubczyce	Hlubčice	Leobschütz	PL	woj. opolskie
	Głuchołazy	Ziegenhals	Ziegenhals	PL	woj. dolnośląskie
	Góra Świętej Anny	Hora sv. Anny	Sankt Annaberg / Annaberg	PL	woj. opolskie
	Gorzanów	Arnoltov	Grafenort	PL	woj. dolnośląskie
	Gościeszyn			PL	woj. wielkopolskie
	Gostyń	Gostyň	Gostingen / Gostyn	PL	woj. wielkopolskie
H	Henryków	Jindřichov	Heinrichau	PL	woj. dolnośląskie
	Hluczyn	Hlučín	Hultschin	CZ	Moravskoslezský kraj
	Holasovice	Holasovice	Kreuzendorf	CZ	Moravskoslezský kraj
	Hostinné	Hostinné	Arnau	CZ	Královéhradecký kraj
	Hradec	Hradec († Koží Hradec)	Ziegenburg	CZ	Moravskoslezský kraj
	Hradec Kralowe	Hradec Králové	Königgrätz	CZ	Královéhradecký kraj
	Hradec nad Moravicą	Hradec nad Moravicí	Grätz	CZ	Moravskoslezský kraj
CH	Chałupki	Chaloupky	Neuhaus	PL	woj. dolnośląskie
	Chełmsko Śląskie	Šimperk	Schömbereg	PL	woj. dolnośląskie
	Chojnów	Hajnov	Haynau / Hainau	PL	woj. dolnośląskie

	Polski	Česky	Deutsch	Państwo	Województwo
CH	Chrudim	Chrudim	Chrudim	CZ	Pardubický kraj
	Chrzelice	Chřelice	Schelitz	PL	woj. opolskie
J	Jawor	Javor	Jauer	PL	woj. dolnośląskie
	Jelenia Góra	Hiršperk / Jelení Hora	Hirschberg	PL	woj. dolnośląskie
	Jemielnica	Jemielnica	Himmelwitz	PL	woj. opolskie
	Jesenik	Jeseník († Frývaldov)	Freiwaldau	CZ	Olomoucký kraj
	Jičín	Jičín	Jitschin	CZ	Královéhradecký kraj
	Jihlava / Iglava	Jihlava	Iglau	CZ	Kraj Vysočina
	Jordanów Śląski		Jordansmühl	PL	woj. dolnośląskie
K	Kamieniec Ząbkowicki	Kamenec	Kamenz / Camenz	PL	woj. dolnośląskie
	Kamienna Góra	Landshut / Kamenná Hora	Landeshut	PL	woj. dolnośląskie
	Karniów	Krnov	Jägerndorf	CZ	Moravskoslezský kraj
	Katowice	Katovice	Katowitz	PL	woj. śląskie
	Kłodzko	Kladsko	Glatz	PL	woj. dolnośląskie
	Knurów	Knurov	Knurów	PL	woj. śląskie
	Koskowice		Koischwitz	PL	woj. dolnośląskie
	Koszęcin	Košetín	Koschentin	PL	woj. śląskie
	Kowalowice		Kaulwitz	PL	woj. opolskie
	Kowary	Schmiedeberg / Šmídeberk	Schmiedeberg	PL	woj. dolnośląskie
	Koźle (Kędzierzyn-Koźle)	Kožlí / Kozlí	Kosel / Cosel	PL	woj. opolskie
	Kraków	Krakov	Krakau	PL	woj. małopolskie
	Králíky	Králíky	Grulich	CZ	Pardubický kraj
	Krosno (Krosno Odrzańskie)	Krosno	Krossen	PL	woj. lubuskie
	Krzeszów	Křesobor	Grüssau	PL	woj. dolnośląskie
	Kujawy	Kujavy	Kujau	PL	woj. opolskie
	Kuks	Kuks	Kukus	CZ	Královéhradecký kraj
	Kunštát	Kunštát	Kronstadt	CZ	Královéhradecký kraj
L	Lądek Zdrój	Landeck	Bad Landeck in. Schlesien	PL	woj. dolnośląskie
	Lasówka		Kaiserwalde	PL	woj. dolnośląskie
	Legnica	Lehnice	Liegnitz	PL	woj. dolnośląskie
	Legnickie Pole	Lehnické Pole / Dobré Pole	Wahlstatt	PL	woj. dolnośląskie
	Litomierzycze	Litoměřice	Leitmeritz	CZ	Ústecký kraj
	Litomyśl	Litomyšl	Leitomischl	CZ	Pardubický kraj
	Litvínov	Litvínov († Horní Litvínov)	Ober-Leitensdorf	CZ	Ústecký kraj
	Łososiowice		Loßwitz	PL	woj. dolnośląskie
	Łozina		Lossen	PL	woj. dolnośląskie
	Lubań	Lubáň	Lauban / Lauben	PL	woj. dolnośląskie
	Lubawka	Libová	Liebau	PL	woj. dolnośląskie
	Lubiąż	Lubuš	Leubus	PL	woj. dolnośląskie
	Lubieszów		Libischau / Liebenbach	PL	woj. opolskie
	Lubin	Lubín	Lüben / Lübben	PL	woj. dolnośląskie
	Lubliniec	Lublinice	Loben	PL	woj. śląskie
	Lubomierz	Libotov / Libentál	Liebenthal	PL	woj. dolnośląskie
	Łuczyna		Luzine	PL	woj. dolnośląskie
	Lwówek Śląski	Löwenberk / Lemberk	Löwenburg in Schlesien	PL	woj. dolnośląskie
M	Małujowice	Molvice	Mollwitz / Molwitz	PL	woj. opolskie
	Maniów Wielki		Groß Mohnau	PL	woj. dolnośląskie
	Masłów		Massel	PL	woj. dolnośląskie
	Miasteczko Śląskie	Miasteczko	Georgenberg	PL	woj. śląskie
	Międzybórz	Meziboří	Neumittelwalde	PL	woj. dolnośląskie
	Mieroszów	Frýdlant	Friedland / Fridland	PL	woj. dolnośląskie

	Polski	Česky	Deutsch	Państwo	Województwo
M	Milicz	Milič	Militsch	PL	woj. dolnośląskie
	Miłoszyce		Meleschwitz / Fünfteichen	PL	woj. dolnośląskie
	Mnichovo Hradiště	Mnichovo Hradiště	Münchengrätz	CZ	Středočeský kraj
	Most	Most	Brüx	CZ	Ústecký kraj
	Muszkowice		Moschwitz	PL	woj. dolnośląskie
N	Namysłów	Namyslov	Namslau	PL	woj. opolskie
	Niemodlin	Nemodlín	Falkenberg	PL	woj. opolskie
	Nowa Ruda	Neuroda	Neurode	PL	woj. dolnośląskie
	Nysa	Nisa	Neisse	PL	woj. opolskie
O	Okrzeszyn		Albendorf	PL	woj. dolnośląskie
	Oława	Olava	Ohlau	PL	woj. dolnośląskie
	Oleśnica	Olešnice	Oels / Öls	PL	woj. dolnośląskie
	Oleśnica Mała	Malá Olešnice	Klein Öls	PL	woj. dolnośląskie
	Ołomuniec	Olomouc	Olmütz	CZ	Olomoucký kraj
	Opawa	Opava	Troppau	CZ	Moravskoslezský kraj
	Opole	Opolí	Oppeln	PL	woj. opolskie
	Orlické Záhoří	Orlické Záhoří		CZ	Královéhradecký kraj
	Osoblaha / Osobłoga	Osoblaha	Hotzenplotz	CZ	Moravskoslezský kraj
	Oświęcim	Osvětim	Auschwitz	PL	woj. wielkopolskie
	Otmuchów	Otmachov / Odmuchov	Ottmachau	PL	woj. opolskie
P	Paczków	Pačkov	Patschkau	PL	woj. opolskie
	Pardubice	Pardubice	Pardubitz	CZ	Pardubický kraj
	Piekary Śląskie	Piekar / Piekary	Deutsch Piekar	PL	woj. śląskie
	Piotrowice Świdnickie	Petrovice	Peterwitz	PL	woj. dolnośląskie
	Płóczki Górne		Ober Gorisseiffen	PL	woj. dolnośląskie
	Prostějov	Prostějov	Prossnitz	CZ	Olomoucký kraj
	Prószków	Proškov / Proskov	Proskau	PL	woj. opolskie
	Prudnik	Pradnik / Prudník / Prudnice	Neustadt	PL	woj. opolskie
	Pszczyna	Pština	Pless	PL	woj. śląskie
	Pyskowice	Pískovice	Peiskretscham	PL	woj. dolnośląskie
R	Racibórz	Ratibor	Ratibor	PL	woj. śląskie
	Radziądz		Radziunz / Radungen	PL	woj. dolnośląskie
	Ruda Śląska	Ruda	Ruda / Rudweiler	PL	woj. śląskie
	Rudna	Roudno	Raudten	PL	woj. dolnośląskie
	Rybnik	Rybník	Kluczbork	PL	woj. śląskie
	Rychnov nad Kněžnou	Rychnov nad Kněžnou	Reichenau a. d. K.	CZ	Královéhradecký kraj
S	Sadów			PL	woj. śląskie
	Ścinawa	Stínava	Steinau	PL	woj. dolnośląskie
	Siciny		Seitsch	PL	woj. dolnośląskie
	Skalka	Skalka	Schalkau	PL	woj. dolnośląskie
	Skarbimierz		Hermisdorf	PL	woj. opolskie
	Skoczów	Skočov	Skotschau	PL	woj. śląskie
	Śląska Ostrava	Slezská Ostrava	Polnisch-Ostrau	CZ	Moravskoslezský kraj
	Smarchowice Śląskie		Windisch Marchwitz	PL	woj. opolskie
	Sobieszów	Hermersdorf	Hermisdorf	PL	woj. dolnośląskie
	Środa Śląska	Středa	Neumarkt in Schlesien	PL	woj. dolnośląskie
	Stare Bogaczowice		Altreichenau	PL	woj. dolnośląskie
	Staré Hradý	Staré Hradý († Stará)	Altenberg	CZ	Královéhradecký kraj
	Stężycza			PL	woj. wielkopolskie
	Stoszowice	Petrovice	Peterwitz	PL	woj. dolnośląskie

	Polski	Česky	Deutsch	Państwo	Województwo
S	Stróża Górna	Horní Stráž	Ober Struse	PL	woj. dolnośląskie
	Strzegom	Střihom	Striegau	PL	woj. dolnośląskie
	Strzelin	Střelín	Strehlen	PL	woj. dolnośląskie
	Świdnica	Svídnice	Schweidnitz	PL	woj. dolnośląskie
	Świerzawa	Šonov / Šenov	Schönau	PL	woj. dolnośląskie
	Świniary		Weidenhof	PL	woj. dolnośląskie
	Syców	Sýcov / Vartenberk	Gross Wartenberg	PL	woj. dolnośląskie
	Szalejów Górny	Horní Šalejov	Oberschwedeldorf	PL	woj. dolnośląskie
	Szprotawa	Sprotava	Sprottau	PL	woj. lubuskie
	Szymocin		Simbsen	PL	woj. dolnośląskie
	Šternberk	Šternberk	Sternberg	CZ	Olomoucký kraj
	Štramberk	Štramberk	Stramberg	CZ	Moravskoslezský kraj
T	Tarnów	Tarnov	Tarnau / Polnisch Tarnau	PL	woj. dolnośląskie
	Tarnowice Stare	Tarnovice	Alttarnowitz / Tarnowitz	PL	woj. śląskie
	Tarnowskie Góry	Tarnovice / Tarnovské Hory	Tarnowitz	PL	woj. śląskie
	Trutnov	Trutnov	Trautenau	CZ	Královéhradecký kraj
	Trzebnica	Třebnice	Trebnitz	PL	woj. dolnośląskie
	Turnov	Turnov	Turnov	CZ	Liberecký kraj
	Turów		Thauer	PL	woj. dolnośląskie
	Turów		Tauer	PL	woj. śląskie
	Twardocice		Harpersdorf	PL	woj. dolnośląskie
U	Usti nad Łabą	Ústí nad Labem	Aussig a. d. Elbe	CZ	Ústecký kraj
V	Vrchlabí	Vrchlabí	Hohenelbe	CZ	Královéhradecký kraj
	Vysokie nad Izerą	Vysoké nad Jizerou	Hochstadt	CZ	Liberecký kraj
W	Wambierzyce	Vambeřice	Albendorf	PL	woj. dolnośląskie
	Warta Bolesławiecka	Stará Varta	Alt Warthau	PL	woj. dolnośląskie
	Wierzbice	Vrba	Schlanz	PL	woj. dolnośląskie
	Wodzisław Śląski	Loslau	Loslau	PL	woj. dolnośląskie
	Wołów	Volov	Wohlau	PL	woj. dolnośląskie
	Wrocław	Vratislav	Breslau	PL	woj. dolnośląskie
	Wysoka Cerekiew	Vysoká Cerekv	Hochkirch	PL	woj. dolnośląskie
Z	Ząbkowice Śląskie	Frankštajn	Frankenstein	PL	woj. dolnośląskie
	Żagań	Zaháň / Zahaň / Žahaň	Sagan	PL	woj. lubuskie
	Zagórze Śląskie	Záhoří	Kynau	PL	woj. dolnośląskie
	Zahrażany (†)	Zahražany (†)	Saras (†)	CZ	Ústecký kraj
	Zarzeczce	Zářečí		PL	woj. śląskie
	Zator	Zátor	Zator	PL	woj. małopolskie
	Zgorzelec	Zhořelec	Görlitz	D/PL	Sachsen / woj. dolnośląskie
	Ziębice	Minstrberk	Münsterberg	PL	woj. dolnośląskie
	Złotoryja	Goldberg	Goldberg	PL	woj. dolnośląskie
	Żórawina	Žarovina	Rothsürben / Rothbach	PL	woj. dolnośląskie
	Żory	Žory / Zychory	Sohrau	PL	woj. śląskie
	Żytawa	Žitava	Zittau	D	Sachsen

BIBLIOGRAFIA

ADAMCZYK 2005

Irena Adamczyk, *Sztuka baroku. Katalog zbiorów Muzeum Śląska Cieszyńskiego. Malarstwo – rzeźba*, Cieszyn 2005.

ADRIAEN DE VRIES 1999

Adriaen de Vries 1556-1626, exh. cat., Rijksmuseum, Amsterdam; Nationalmuseum, Stockholm; The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, ed. F. Scholten et al., Zwolle 1999.

ADRIAEN DE VRIES 2000

Adriaen de Vries 1556-1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, Ausst. Kat., Städtische Kunstsammlungen Augsburg, hrsg. von B. R. Kommer, Neustadt an der Weinstraße 2000.

ALBUM AMICORUM 2005

Album amicorum: Sborník ku počtě prof. Mojžíra Horyny, ed. J. Royt, P. Nevimová, Praha 2005.

ÄLTEREN BILDNISSAMELBÄNDE 1930

Die älteren Bildnissammelbände der Breslauer Stadtbibliothek, Breslau 1930 (mps w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. Akc. 1967 KN 51).

ANDRZEJCZAK 2002

Henryka Andrzejczak, *Świątynia starsza od miasta: szkice z dziejów kościoła Wniebowzięcia NMP w Bytomiu*, Opole 2002.

ANTONIO ABONDIO UND SEINE ZEIT 1988

Antonio Abondio und seine Zeit, Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett, hrsg. von K. Schulz, Wien 1988.

APPUHN-RADTKE 1988

Sybille Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weißerhorn 1988.

ARNOŠT Z PARDUBIC 2005

Arnošt z Pardubic (1297-1364). Osobnost – okruh – dědictví / Postać – środowisko – dziedzictwo, red. L. Bobková, R. Gładkiewicz, P. Vorel, Wrocław – Praha – Pardubice 2005.

ARS AURO PRIOR 1981

Ars Auro Prior. Studia Joanni Białostocki sexagenario dicata, red. J. A. Chrościcki, N. Cieślińska, J. Z. Łoziński, J. Michałkova, M. Porębski, P. Skubiszewski, M. Zlat, Warszawa 1981.

ARS BACULUM VITAE 1996

Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc., ed. V. Vlnas, T. Sekyrka, Praha 1996.

ARTIS PICTORIAE AMATORES 1993

Artis Pictoriae Amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství, kat. výst., Národní galerie v Praze, ed. L. Slavíček, Praha 1993.

ATZERT 1934

Karl Atzert, *Kreuzherren im Bilde*, „Matthesia“, 10 (1934), s. 6-15.

AUKTION 1930

Auktion-Katalog der Sammlung Albert Figdor, Wien 1930.

AUSSTELLUNG VON

GOLDSCHMIEDEARBEITEN 1905

Ausstellung von Goldschmiedearbeiten schlesischen Ursprunges oder aus schlesischem Besitze, Ausst. Kat., Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, hrsg. von E. Hintze, K. Masner, Breslau 1905.

BACHMANN 1943

Hilde Bachmann, *Gotische Plastik in Böhmen und Mähren vor Peter Parler*, Brünn – München – Wien 1943.

BACHMANN 1953

Hilde Bachmann, *Schlesien und die böhmische Plastik des 14. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Ostforschung“, 4 (1953), s. 518-529.

BACHMANN 1969

Hilde Bachmann, *Plastik bis zu den Hussitenkriegen*, [in:] *Gotik in Böhmen* 1969, s. 110-166.

BANNICKE 1999

Elke Bannicke, *Münz- und Medaillenstempel, Modelle, Proben, Fälschungen. Die Sammlung des ehemaligen Stempelarchivs der Berliner Münze im Münzkabinett*, Berlin 1999.

BARCIAK – PIETRZYK 2002

Antoni Barciak, Iwona Pietrzyk, *Ikonoграфия pieczęci Przemysłodów opawskich do początku XV w.*, [in:] *Imago narrat* 2002, s. 359-370.

BAROK NA ŚLASKU 2001

Barok na Śląsku. Rzeźba i malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, kat. wyst., Muzeum Miedzi w Legnicy, opr. R. Nowak, M. Pierzchała, Legnica 2001.

BAROKNÍ PRAHA – BAROKNÍ ČECHIE 2004

Barokní Praha – Barokní Čechie 1620-1740: Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, ed. O. Fejtová, V. Ledvinka, J. Pešek, V. Vlnas, Praha 2004.

B/

BAROKNÍ UMĚNÍ 1991

Barokní umění a jeho význam v české kultuře: Sborník symposia, pořádaného Národní galerií v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažička ve dnech 11. a 12. prosince 1986, Praha 1991.

BAROQUE EN BOHÊME 1981

Le Baroque en Bohême, exh. cat., Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, ed. O. J. Blažiček, D. Hejdová, J. Neumann, P. Preiss, Paris 1981.

BARTLOVÁ 2000

Milena Bartlová, *Madona vyšebrodská*, [in:] *900 let cisterciáckého řádu*, ed. K. Charvátová, Praha 2000, s. 245–252.

BARTLOVÁ 2001

Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001.

BARTLOVÁ 2003A

Milena Bartlová, *Assumpta from the White Mountain, Gothic Painting on Canvas – Assumpta z Bílé hory, gotická malba na plátně*, „Bulletin of the National Gallery in Prague“, 12–13 (2003), s. 76–84, 146–151.

BARTLOVÁ 2003B

Milena Bartlová, (rec.) *Helena Dáňová, Ivo Hlobil (Ed.), Těšínská madona a vzácné sochy Petra Parlěře – Cieszyńska Madonna i cenne rzeźby Piotra Parlera – Teschener Madonna und wertvolle Statuen von Peter Parler*, „Umění“, 51 (2003), s. 518–522.

BARTLOVÁ 2004A

Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*, Praha 2004.

BARTLOVÁ 2004B

Milena Bartlová, *Slavonic Features of Bohemian Medieval painting from the Point of View of Racist and Marxist-Leninist Theories*, [in:] *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, hrsg. von R. Born, A. Janatkova, A. Labuda, Berlin 2004 („Humboldt-Schriften zur Kunstgeschichte“, 1), s. 173–179.

BARTLOVÁ 2005

Milena Bartlová, *The Divine Law Incarnated in the Man of Sorrows. Specific Iconography of Hussite Bohemia*, „Iconographica“, 3 (2005) [w druku].

BARTLOVÁ 2006

Milena Bartlová, *Modus humilis: úvahy o malířském stylu tzv. krakovské školy*, [in:] „*Doctus artifex*“. *Studia z historii sztuki ofiarowane Prof. Jerzemu Gądomskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. M. Walczak, Kraków 2006 [w druku].

BARTOŠ 1927

František Michálek Bartoš, *Soupis rukopisů Národního musea v Praze II*, Praha 1927.

BATOWSKI 1927

Zygmunt Batowski, *Marcin Kober, malarz śląski XVI wieku*, „Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Wydział II“, 20 (1927), s. 60–65.

BEKE 1980

László Beke, *Sodronyzomancos ötvösművek*, Budapest 1980.

BENÁTČANÉ 1996

Benátčané. Malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek, kat. výst., ed. L. Daniel, Milano 1996.

BENESZ 1991

Hanna Benesz, *Daniel and King Cyrus in Front of Baal. A late Rudolfine and late humanist painting by Bartholomäus Strobel from the collections of the National Museum in Warsaw*, „Bulletin du Musée National de Varsovie“, 32 (1991), s. 59–77.

BENESZ 2005

Hanna Benesz, *Dzieła z kręgu Rudolfa II w Polsce*, [in:] *Magni nominis umbra* 2005, s. 164–188.

BERICHT 1912

Bericht über das XII Etatsjahr (1. April 1910 – 31. März 1911), „Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer“, Bd. VI (1912), s. 236.

BEYE 1991

Peter Beye, *Die Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1991.

BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA 1968

Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Figura Marii z Dzieciątkiem na łwie z Łukowa. Ze studiów nad kręgiem stylowym Madonn na łwie*, „Studia Muzealne“, 6 (1968), s. 7–33.

BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA 1969

Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Sztuka gotycka. Rzeźba*, [in:] *Dzieje Wielkopolski*, t. 1 (*Do roku 1793*), red. J. Topolski, Poznań 1969, s. 396–422.

BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA 1978

Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Ze studiów nad kręgiem Madonn na lwach. Motyw i system*, [in:] *Z dziejów sztuki śląskiej*, red. Z. Świechowski, Warszawa 1978, s. 247–272.

BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA 1981A

Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce*, cz. 1: *Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego (tekst)*, Warszawa – Poznań 1981 („Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Nauk o Sztuce. Prace Komisji Historii Sztuki“, 12).

BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA 1981B

Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce*, cz. 1: *Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego (katalog)*, Poznań 1981 („Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu“, 17).

BIER 1937

Hermann Bier, *Die Entwicklung der Siegeltypen der Markgrafen und Kurfürsten von Brandenburg*, [in:] *Festschrift des Vereines für Geschichte der Mark Brandenburg zur Feier des hundertjährigen Bestehens*, hrsg. von E. Kittel, Berlin 1937, s. 14–115.

BILDHAUEREI UND MALEREI 1981

Bildhauerei und Malerei vom 13. Jahrhundert bis 1600. Kataloge des Ulmer Museums, Katalog, I, hrsg. von E. Treu, Ulm 1981.

BIMLER 1934

Kurt Bimler, *Die schlesische Renaissanceplastik*, Breslau 1934.

BIMLER 1936

Kurt Bimler, *Baugeschichte der Magdalenenkirche aus ihren Rechnungsbüchern*, [in:] K. Bimler, *Quellen zur schlesischen Kunstgeschichte*, H. 1, Breslau 1936, s. 41–83.

BLAŽÍČEK 1940–1941

Oldřich J. Blažiček, *Thaumaturga Braunensis*, „Dílo“, 31 (1940–1941), s. 213–217.

BLAŽÍČEK 1946

Oldřich Jakub Blažiček, *Pražská plastika raného rokoka*, Praha 1946 („Facultas Philosophica Universitatis Carolinae Pragensis“).

BLAŽÍČEK 1956

Oldřich Jakub Blažiček, *Rychnovská zámecká obrazárna. Katalog*, Praha 1956.

BLAŽÍČEK 1958

Oldřich Jakub Blažiček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958.

BLAŽÍČEK 1967–1970

Oldřich Jakub Blažiček, *Theses in Universitate Carolina Pragensi Disputatae*, I–VII, Praha 1967–1970 („Cimelia Bohemica“, 2, Folia graphica).

BLAŽÍČEK 1976

Oldřich Jakub Blažiček, *Ferdinand Brokof*, Praha 1976.

BLAŽÍČEK 1984

Oldřich Jakub Blažiček, *Matyáš Bernard Braun (1684–1738). Výběr řezeb. K 300. výročí umělcova narození*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1984.

BLOCH 1970

Peter Bloch, *Die Muttergottes auf dem Löwen*, „Jahrbuch der Berliner Museen“, 12 (1970), z. 2, s. 253-294.

BLOCK – DUISBURG 1861

Julius Caesar Block, Carl Ludwig von Duisburg, *Catalog einer Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten, Lithographien und Handzeichnungen, welche von dem Anno 1814 hier verstorbenen Herrn Jacob Kabrun der Kaufmannschaft hieselbst hinterlassen worden sind*, Danzig 1861.

BOCHNAK 1992

Władysław Bochnak, *Materiały do dziejów życia religijnego w Chojnowie*, [in:] *Chojnów dawniej i dziś. Szkice i materiały*, red. R. Gładkiewicz, Chojnów – Wrocław 1992, s. 68–101.

BOETTICHER 1895

Walter von Boetticher, *Stammbücher im Besitz oberlausitzischer Bibliotheken*, „Vierteljahresschrift für Wappen-, Siegel- und Familienkunde“, 23 (1895), s. 297–417.

BOGACZ – SAKWERDA 1998

Teresa Bogacz, Jan Sakwerda, *Czasy nowożytne (XVI–XVIII w.)*, [in:] *Kłódzko* 1998, s. 59-92.

BOGACZ – SAKWERDA 1999

Teresa Bogacz, Jan Sakwerda, *Medale – polonica i silesiaca XVI i XVII wieku w zbiorach Muzeum Sztuki Medalierskiej*, Wrocław 1999.

BOHATCOVÁ 1966

Mirjam Bohatcová, *Irrgarten der Schicksale. Einblattdrucke vom Anfang des Dreißigjährigen Krieges*, Praha 1966.

BOHATCOVÁ 1991

Mirjam Bohatcová, *Die Beendigung der kritischen Edition von illustrierten Flugblättern in Wolfenbüttel*, „Umění“, 39 (1991), s. 322–334.

BOHUSLAV BALBÍN 1992

Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách: *Sborník z konference Památníku národního písemnictví*, ed. Z. Pokorná, M. Svatoš, Praha 1992.

VAN DER BOOM 1988

Annemarie C. van der Boom, *Tra Principi e Impresa: The Life and Works of Ottavio Strada*, [in:] *Prag um 1600. Beiträge* 1988, s. 19–23.

BRAUN 1904

Edmund W. Braun, *Katalog der Ausstellung von Alt-Oesterreichischen Goldschmiedearbeiten*, Troppau 1904.

BRAUN 1905/1906

Edmund W. Braun, *Alt-Troppauer Goldschmiedekunst*, „Zeitschrift für Geschichte und Kulturgeschichte Österreichisch-Schlesiens“, 1 (1905/1906), s. 24–38.

BRAUN 1914

Edmund W. Braun, *Eine Buntglasierte Schlesische Hafnerschüssel mit dem Brustbilde Kaiser Rudolfs II. im Kaiser Franz-Josef-Museum zu Troppau*, „Der Cicerone“, 6 (1914), s. 1–3.

BRAUN 1915

Edmund W. Braun, *Jahres-Bericht für das Jahren 1913–1915. Kaiser Franz-Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau (schles. Landesmuseum)*, Troppau 1915.

BRAUN 1916

Edmund W. Braun, *Miszellen. Tätigkeitsbericht des Troppauer Kaiser Franz-Josef-Museums während des Krieges (1914–1916)*, „Zeitschrift für Geschichte und Kulturgeschichte Österreichisch-Schlesiens“, 11 (1916), s. 224–227.

BRAUN 1917–1918

Edmund W. Braun, *Alte Kunst in Ober-Schlesien*, „Oberschlesien: Monatschrift zur Pflege der Kenntnis und zur Vertretung der Interessen Oberschlesiens“, 16 (1917–1918), s. 13–17.

BRAUN 1940

Joseph Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau 1940.

BRAUNE – WIESE 1929

Heinz Braune, Erich Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig 1929.

BRAUNOVÁ – BROŽKOVÁ – MÁDL 2002

Dagmar Braunová, Helena Brožková, Martin Mádl, *Verrerie baroque tchèque*, [in:] *Lumière et ténèbres* 2002, s. 88–94.

BRETSCHNEIDER 1921

Paul Bretschneider, *Der Zeichner, Stecher und Chronist Friedrich Bernhard Werner und seine Arbeiten*, Neustadt O/S 1921.

BRETSCHNEIDER 1938

Paul Bretschneider, *Eine Vermutung über den Meister des Muschwitzter Kelches*, „Archiv für schlesische Kirchengeschichte“, 3 (1938), s. 294–295.

BROCKMANN 1994

Günther Brockmann, *Die Medaillen Joachim I. – Friedrich Wilhelm I., 1499–1740. Die Medaillen der Kurfürsten und Könige von Brandenburg-Preußen, Bd. 1. (In Zusammenarbeit mit dem Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz)*, Köln 1994.

BRODSKÝ 2000

Pavel Brodský, *Katalog iluminovaných rukopisů knihovny Národního muzea v Praze*, Praha 2000.

BRONIEWSKI 2004

Maciej Broniewski, *Barokowy prospekt organowy w kościele Łaski w Jeleniej Górze*, Poznań 2004 („Poznańskie Studia Historyczne“, red. R. Wryk).

BROŽKOVÁ 2004

Helena Brožková, *Kabinetní podmalby z dílny Daniela a Ignáce Preisslerů?* [in:] *Barokní Praha – Barokní Čechie* 2004, s. 745–756.

BROŽKOVÁ – DRAHOTOVÁ – HEJDOVÁ 1989

Helena Brožková, Olga Drahotová, Dagmar Hejdová, *České sklo II: Sklo období baroka, 2. polovina 17. století a 18. století*, kat. výst., Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Praha 1989.

BRUNET 1863

Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, vol. 4: *Naasefe – Raczyński*, Paris 1863.

BRZEZINA 2004

Katarzyna Brzezina, *Rzeźba i mała architektura sakralna księstw opawskiego i karniowskiego w XVIII wieku*, Kraków 2004 („Ars vetus et nova“, red. W. Bałus, 16).

BUCZYŃSKI 1985

Mieczysław Buczyński, *Jeleniogórska kolekcja szkła*, Jelenia Góra 1985.

BUCZYŃSKI 1998

Mieczysław Buczyński, *Sztuka szkła*, Bielsko-Biała 1998.

BUDNIAK 1995

Ks. Józef Budniak, *Jan Sarkander. Patron jednoczącej się Europy*, Bytom – Cieszyn 1995.

BÜSCHING 1813

Johann Gustav Gottlieb Büsching, *Bruchstücke einer Geschäftsreise durch Schlesien, unternommen in den Jahren 1810, 11, 12*, Breslau 1813.

BÜSCHING 1817

Johann Gustav Gottlieb Büsching, *Glasmaler in Schlesien*, „Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Kunst“, 3 (1817), s. 381–383.

BUJAŃSKA 1963

Jadwiga Bujańska, *Roztruchan złotnika wrocławskiego w zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, „Roczniki Sztuki Śląskiej“, 2 (1963), s. 122–124.

BUKAČOVÁ – PREISS 1995

Irena Bukačová, Pavel Preiss, *De picturis a celebri D. Jacobo Pink sagaci penicillo expressis: Život a dílo plaského malíře Jakuba Antonína Pinka*, [in:] *Osmsetpadesát let plaského kláštera* 1995, s. 114–126.

BUKOVINSKÁ 1982

Beket Bukovinská, *Zu den Goldschmiedearbeiten der Prager Hofwerkstätte zur Zeit Rudolfs II.*, „Leids Kunsthistorisch Jaarboek“, 1 (1982), s. 71–82.

BURBIANKA 1977

Marta Burbianka, *Z dziejów drukarstwa Śląskiego w XVII wieku – Baumannowie i ich spadkobiercy*. Do druku przygotowała H. Szwejkowska, Wrocław 1977.

BURGEMEISTER 1924

Ludwig Burgemeister, *Der Orgelbau der Evangelischen Pfarrkirche zu St. Maria Magdalena in Breslau*, „Schlesiens Vorzeit in Schrift und Bild“, N.F., 8 (1924), s. 102–110.

BURGEMEISTER 1973

Ludwig Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien*, Frankfurt am Main 1973.

BURGEMEISTER – GRUNDMANN 1930–1934

Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien, Bd. I: Ludwig Burgemeister, Günther Grundmann, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, T. 1–3, Breslau 1930–1934.

BYTOM I JEGO DZIEDZICTWO 2004

Bytom i jego dziedzictwo. 750-lecie nadania praw miejskich, materiały z interdyscyplinarnej konferencji naukowej w Bytomiu w dniach 18-19 listopada 2004 r., red. G. Brożek, Katowice 2004.

CASSIDY-GEIGER 1987

Malcolm Cassidy-Geiger, *Two Pieces of Porcelain Decorated by Ignaz Preissler in the J. Paul Getty Museum*, „The J. Paul Getty Museum Journal“, 15 (1987), s. 35–52.

CATALOGUE OF FINE EUROPEAN SILVER 1978

Catalogue of Fine European Silver which will be sold at auction by Sotheby's Parke Bernet AG, Zürich 22nd November 1978.

CATALOGUE OF FINE EUROPEAN SILVER 1991

Catalogue of Fine European Silver which will be sold at auction by Sotheby's, Geneva 18th November 1991.

CECHNER 1930

Antonín Cechner, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu broumovském*, Praha 1930.

CHATELAIN 1993

Jean-Marc Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises: une anthologie (1531–1735)*, Paris 1993 („Corpus iconographique de l'histoire du livre“, 1).

CHAURA 1935

Karel Chaura, *Lovecké tolary*, „Numismatické zprávy“, 2 (1935), s. 92–95.

CHLÍBEC 2005

Jan Chlíbec, (rec.) *Milena Bartlová, Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*, „Umění“, 53 (2005), nr 2, s. 179–183.

CHOCHOLATÝ 1982

František Chocholatý, *Pečetě a znak opavských Přemyslovců*, „Zpravodaj Klubu genealogů a heraldiků Ostrava“, 4 (1982), s. 14–20.

CHOJECKA 2004

Ewa Chojecka, *Sztuka i kultura wieków średnich*, [in:] *Sztuka Górnego Śląska* 2004, s. 19–87.

CHRONIK DER STADT HAYNAU 1869

Chronik der Stadt Haynau in Schlesien, hrsg. von Th. Scholz, Haynau 1869.

CHROŚCICKI 1990

Juliusz A. Chrościcki, (rec.) *Praga około 1600 roku. Sztuka i kultura dworu Rudolfa II.*, „Biuletyn Historii Sztuki“, 52 (1990), s. 159–170.

CHRZANOWSKA 1965

Anna Chrzanowska, *Śląskie szkła ryte diamentem z XVI i XVII wieku w zbiorach polskich*, „Roczniki Sztuki Śląskiej“, 3 (1965), s. 147–155.

CHRZANOWSKA 1968

Anna Chrzanowska, *Szkło*, [in:] *Rzemiosło śląskie dawne i współczesne* 1968, s. 43–48.

CHRZANOWSKA 1974

Anna Chrzanowska, *Formy i style*, [in:] Chrzanowska – Gluziński – Kwaśny – Trznadel 1974, s. 63–92.

CHRZANOWSKA 1987A

Anna Chrzanowska, *Artystyczne szkła śląskie XVII i XVIII w.*, Warszawa 1987.

CHRZANOWSKA 1987B

Anna Chrzanowska, *Artystyczne szkło na Śląsku w okresie renesansu i wczesnego baroku*, [in:] *Polskie szkło* 1987, s. 85–87.

CHRZANOWSKA 1991

Anna Chrzanowska, *Szkło nowożytnie 16–18 w.*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1991.

CHRZANOWSKA – GLUZIŃSKI – KWAŚNY – TRZNADEL 1974

Anna Chrzanowska, Wojciech Gluziński, Zbigniew Kwaśny, Wojciech Trznadel, *Z dziejów szklarstwa na Dolnym Śląsku*, Wrocław 1974.

CHRZANOWSKI 1974A

Tadeusz Chrzanowski, *Nyskie rzemiosło artystyczne od średniowiecza do połowy XIX w.*, „Szkice Nyskie. Studia i Materiały“, 1 (1974), s. 106–153.

CHRZANOWSKI 1974B

Tadeusz Chrzanowski, *Rzeźba lat 1560–1650 na Śląsku Opolskim*, Warszawa 1974.

CHRZANOWSKI 1995

Tadeusz Chrzanowski, *Kilka uwag o złotnictwie śląskim*, [in:] *Złotnictwo śląskie*, red. J. Pater, Wrocław 1995 („Sztuka użytkowa na Śląsku“, 7), s. 7–34.

CHRZANOWSKI – KORNECKI 1974

Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Sztuka Śląska Opolskiego. Od średniowiecza do końca w. XIX*, Kraków 1974.

CHYTIL 1907

Karel Chytil, *Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst im Kaiser Friedrich-Museum*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen“, 28 (1907), s. 131–149.

CIBULKA 1931

Josef Cibulka, *Pycklerův epitaf a Horejcovy oltární plastiky u sv. Víta*, „Umění“ (Štenc), 6 (1931), s. 164–167.

CIBULKA – LORIŠ – NOVOTNÝ 1939–1940

Josef Cibulka, Jan Loriš, Vladimír Novotný, *Výstava přírůstků ve Statní sbírce starého umění*, „Umění“, 12 (1939–1940), s. 153–154.

CIEŚLAK 1981

Katarzyna Cieślak, *Gdański malarz Bartłomiej Milwitz*, „Gdańskie Studia Muzealne“, 3 (1981), s. 157–174.

CLASEN 1938

Karl-Heinz Clasen, *Die preussischen Werkstätten des Löwenmadonnenstiles und ihre Auswirkung auf die Nachbarräume*, „Die Hohe Strasse. Schlesische Jahrbücher für deutsche Art und Kunst im Ostraum“, 1 (1938), s. 86–100.

CLASEN 1939

Karl-Heinz Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*, Bd. I–II, Berlin 1939.

CLASEN 1974

Karl-Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin – New York 1974.

COLLIJN 1915

Isak Collijn, *Magnus Gabriel de la Gardies Samling at Äldre Stadsvyer och Historiska Pranscher i Kungl. Biblioteket*, Stockholm 1915.

CSAKI 1909

Michael Csaki, *Baron Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Sammlungen*, Hermannstadt 1909.

CYSTERSI 1991

Cystersi w średniowiecznej Polsce. Kultura i sztuka, kat. wyst., Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Warszawa – Poznań 1991.

CZACHOROWSKA 1966

Irena Czachorowska, *Książka w rękach klarysek śląskich*, „Sobótka“, 21 (1966), s. 407–417.

CZECHOWICZ 1994

Bogusław Czechowicz, *Rzeźba barokowa na Ziemi Kłodzkiej. Na marginesie Katalogu rzeźby barokowej na Śląsku*, „Zeszyty Muzeum Ziemi Kłodzkiej“, 5 (1994), s. 172–180.

CZECHOWICZ 1998

Bogusław Czechowicz, *Czeskie wątki polityczne w sztuce Wrocławia na tle stosunków czesko-śląskich w XIV-XVI wieku*, „Wędrowiec. Wrocławskie Zeszyty Krajoznawcze“, 3/4 (1998), s. 35–58.

CZECHOWICZ 1999

Bogusław Czechowicz, *Treści ideowe Homannowskich Carte du diocese de Breslav Johanna Ignaza Felbigera z połowy XVIII wieku*, [in:] *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku* 1999, s. 51–60.

CZECHOWICZ 2001

Bogusław Czechowicz, *Osobliwy Nepomucen. Rzeźba świętego z 1741 roku w kościele w Gorzanowie*, „Pielgrzymy. Informator krajoznawczy poświęcony Sudetom“, 2001, s. 54–64.

CZECHOWICZ 2002

Bogusław Czechowicz, *Drzeworyt Erste Land-Charte vom Herzogthum Schlesien z 1561 r. jako źródło obrazowe, dzieło sztuki i pomnik śląskiego humanizmu*, [in:] *Imago narrat* 2002, s. 51–61.

CZECHOWICZ 2004

Bogusław Czechowicz, *Historia kartografii Śląska XIII-XIX wieku*, Wrocław 2004.

CZECHOWICZ 2005

Bogusław Czechowicz, *Książęcy mecenat artystyczny na Śląsku u schyłku średniowiecza*, Warszawa 2005.

CZECHOWICZ 2006

Bogusław Czechowicz, *Wrocławskie przesłanie do Szwedów. Barokowy ołtarz główny kolegiaty Św. Krzyża we Wrocławiu i jego polityczno-ideowy kontekst*, [in:] *Po obu stronach Bałtyku* 2006.

CZECHOWICZ – KOZIEŁ 2005

Bogusław Czechowicz, Andrzej Kozieł, *Johann Jacob Eybelwieser w Łądku Zdroju – o malarzkiej dekoracji łądeckiej kaplicy Św. Jerzego*, „Kładecký sborník“, 6 (2005), s. 239–258.

CZERNER 1989

Olgierd Czerner, *Wrocław na dawnej rycinie*, Wrocław 1989.

CZIHAK 1891

Eugen von Czihak, *Schlesische Gläser. Eine studie über die schlesische Glasindustrie früherer Zeit nebst einem beschreibenden Katalog der Gläsersammlung des Museums schlesischer Altertümer zu Breslau*, Breslau 1891.

ČESKÉ UMĚNÍ GOTICKÉ 1970

České umění gotické 1350-1420, ed. J. Pešina, Praha 1970.

ČORNEJOVÁ 1995

Ivana Čornejová, *Tovaryšstvo Ježíšovo: Jezuité v Čechách*, Praha 1995.

ČORNEJOVÁ 2003

Ivana Čornejová, *Gloria Universitatis Carolo-Ferdinandea Pragensis – Oslava pražské university v barokních Čechách*, [in:] *Baroko v Itálii – Baroko v Čechách: Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem*, ed. V. Herold, J. Pánek, Praha 2003, s. 89–100.

DACOSTA KAUFMANN 1982

Thomas DaCosta Kaufmann, *The eloquent Artist: towards an understanding of the stylistics of painting at the court of Rudolf II*, „Leids Kunsthistorisch Jaarboek“, 1 (1982), s. 119–148.

DACOSTA KAUFMANN 1988A

Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago – London 1988.

DACOSTA KAUFMANN 1988B

Thomas DaCosta Kaufmann, (rec.) *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, „Kunstchronik“, 10 (1988), s. 553–560.

DADÁKOVÁ – PERŮTKA 1979

Iva Dadáková, Marek Perůtka, *Umělekohistorický rozbor iluminací olomoucké právní knihy Václava z Jihlavy*, „Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci 1978“, (1979), s. 48–57.

DARY I NABYTKI 1964

Sztuka zdobnicza. Dary i nabytki 1945 – 1964. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1964.

DAVID 2003

Zdeněk V. David, *Finding the middle way: The Utraquists' liberal challenge to Rome and Luther*, Washington 2003.

DĄB – MROCZKO 1966

Barbara Dąb, Teresa Mroczo, *Gotyckie Hodegetrie polskie*, [in:] *Średniowiecze. Studia o kulturze III*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966, s. 18–74.

DEGEN 1965

Kurt Degen, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landkreises Breslau*, Frankfurt a. M. 1965 („Die Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens“, hrsg. von G. Grundmann, Serie C: Schlesien, 1).

DEGEN – BLEYL – WERBIK – FOCKE 1939

Kurt Degen, Wolfgang Bleyl, Viktor Werbi, Fritz Focke, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Namslau*, Breslau 1939.

DERUS – DROŃ – NADOLSKI 2004

Małgorzata Derus, Maciej Droń, Przemysław Nadolski, *Skarby mariackiej fary*, kat. wyst., Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Katowice 2004.

DEUTSCHE ILLUSTRIERTE

FLUGBLÄTTER 1980

Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, hrsg. von W. Harms, Bd. II: *Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Kommentierte Ausgabe*, T. 2: *Historica*, hrsg. von W. Harms, M. Schilling, A. Wang, München 1980.

DEUTSCHE IM OSTEN 1994

Deutsche im Osten. Geschichte, Kultur, Erinnerungen, Ausst. Kat., Deutsches Historisches Museum Berlin, München – Berlin 1994.

DEWERDECK 1711

G. Dewerdeck, *Silesia numismatica, oder Einleitung zu dem Schlesienschen Müntz=Cabinet*, Jauer 1711.

DĚJINY ČESKÉHO STÁTU

V DOKUMENTECH 1994

Dějiny českého státu v dokumentech, ed. Z. Veselý, Praha 1994.

DĚJINY ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ 1984

Dějiny českého výtvarného umění, ed. J. Krása, sv. 1, díl 1–2: *Od počátků do konce středověku*, Praha 1984.

DĚJINY ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ 1989
Dějiny českého výtvarného umění, ed. J. Dvorský,
sv. 2, díl 1–2: *Od počátků renesance do závěru
baroka*, Praha 1989.

DITTRICH 1919
Hermann Dittrich, *Carl, Erzherzog von Oesterreich,
Bischof von Breslau 1608 bis 1624*, „Jahres-Bericht
des Neisser Kunst und Altertumsvereins“,
23 (1919), s. 12–23.

DIVO 2000
Jean-Paul Divo, *Die Münzen und Medaillen
der Fürsten von Liechtenstein*, Zürich 2000.

DLABACŽ 1815
Gottfried Johann Dlabacž, *Allgemeines historisches
Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für
Mähren und Schlesien*, Bd. 1–3, Prag 1815.

DOBROWOLSKI 1936
Tadeusz Dobrowolski, *Śląskie malarstwo ścienne
i sztalugowe do początku XV w.*, [in:] *Historia Śląska
od najdawniejszych czasów do roku 1400*, t. 3, red.
W. Semkowicz, Kraków 1936, s. 85–185.

DOBROWOLSKI 1937
Tadeusz Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie
w województwie śląskim*, Katowice 1937.

DOBROWOLSKI 1948
Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*,
Katowice 1948.

DOBROWOLSKI – SZRAMEK 1937
Tadeusz Dobrowolski, Emil Szramek,
*Obraz Matki Boskiej Piekarskiej w Opolu na tle
gotyckich wizerunków podobnego typu*, „Roczniki
Towarzystwa Przyjaciół Nauki na Śląsku“,
6 (1938), s. 203–222.

DOBRZENIECKI 1972
Tadeusz Dobrzeniecki, *Malarstwo tablicowe.
Muzeum Narodowe w Warszawie, katalog zbiorów*,
Warszawa 1972.

DOBRZENIECKI 1999
Tadeusz Dobrzeniecki, *Gotycka Ars docta –
Chrystus u Marii i Marty na skrzydle Tryptyku
z Wielowsi w Muzeum Narodowym w Warszawie*,
[in:] *Ars Longa. Prace dedykowane pamięci
prof. J. Białostockiego*, materiały z sesji
Stowarzyszenia Historyków Sztuki,
Warszawa 1999, s. 129–149.

DOBRZENIECKI – RUSZCZYCÓWNA –
NIESIOŁOWSKA-ROTHEROWA 1958
Tadeusz Dobrzeniecki, Janina Ruszczyćówna,
Zofia Niesiołowska-Rotherowa, *Sztuka sakralna
w Polsce. Malarstwo*, Warszawa 1958.

DOBRZYCKA 1958
Anna Dobrzycka, *Jerzy Wilhelm Neunhertz,
malarz śląski*, Poznań 1958.

DOBRZYNIECKI – KOZAK –
OSZCZANOWSKI 2005
Arkadiusz Dobrzeniecki, Stanisław Kozak,
Piotr Oszczanowski, *Rysunek i grafika rudolfska
w zbiorach Ossolineum*, [in:] *Magni nominis umbra*
2005, s. 13–25.

DOKOUPIL 1966
Vladimír Dokoupil, *Soupis rukopisů knihovny
benediktinů v Rajhradě*, Brno 1966.

DOKOUPIL 1997
Vladimír Dokoupil, *Dějiny moravských klášterních
knihoven*, Brno 1972.

DOLCZEWSKI 2002
Zygmunt Dolczewski, *Vitrea Splendida.
Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*,
Poznań 2002.

DOMANIG 1907
Karl Domanig, *Die deutsche Medaille in Kunst- und
Kulturhistorischer Hinsicht*, Wien 1907.

DONEBAUER 1889
Max Donebauer, *Beschreibung der Sammlung
Böhmischer Münzen und Medaillen des Max
Donebauer. In numismatisch-geschichtlicher
Bearbeitung von Eduard Fiala*, Prag 1889.

DOSTÁL 1926
Eugen Dostál, *Iluminované rukopisy svatojakubské
knihovny*, „Časopis Matice moravské“, 50 (1926),
s. 276–404.

DRAHOTOVÁ 1965
Olga Drahotová, *The Circle of the Master
of the so-called Koula's Goblet*, „Czechoslovak Glass
Review“, 20 (1965), s. 320–343.

DRAHOTOVÁ 1984
Olga Drahotová, *Szkło europejskie*, Warszawa 1984.

DRAHOTOVÁ 1989
Olga Drahotová, *Barokní řezané sklo 1600–1760*,
kat. výst., Uměleckoprůmyslové museum v Praze
a Galerie hlavního města Prahy, Praha 1989.

DROST 1938
Willi Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter
bis zum Ende des Barock*, Berlin – Leipzig 1938.

DROST 1959
Willi Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 3,
*St. Nikolai – St. Joseph – Königl. Kapelle –
Hl. Leichnam – St. Salvator*, Stuttgart 1959 („Bau-
und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens“,
Serie A: Kunstdenkmäler der Stadt Danzig, 3).

DSCHINGIS KHAN 2005
*Dschingis Khan und seine Erben. Das Weltreich
der Mongolen*, Ausst. Kat., Kunst- und
Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland
in Bonn; Staatliches Museum für Völkerkunde in
München, hrsg. von C. Müller, München 2005.

DUBOWY 1922
Ernst Dubowy, *Breslauer Kirchen. Kunsthistorischer
Führer*, Breslau 1922.

DUBOWY 1928
Ernst Dubowy, *Felix Anton Scheffler. Ein Beitrag
zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*,
Breslau 1928.

DUCHOWOŚĆ I CIELESNOŚĆ 2005
*Duchowość i cielesność. Skarby Muzeum Narodowego
w Warszawie / Das Heilige und das Leib.
Schätze aus dem Nationalmuseum Warschau*,
Ausst. Kat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden,
hrsg. von M. Kochanowska-Reiche, M. Winzen,
Baden-Baden 2005.

DUTKIEWICZ 1949
Józef Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna
1300–1450*, Kraków 1949.

DVOŘÁK 1901
Max Dvořák, *Die Illuminatoren des Johann von
Neumarkt*, „Jahrbuch der kunsthistorischen
Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“,
22 (1901), s. 35–126.

DVOŘÁK – MATĚJKA 1907
Max Dvořák, Bohumil Matějka, *Soupis památek
historických a uměleckých XXVII. Politický okres
roudnický, díl II. Zámek roudnický*, Praha 1907.

DWORSATSCHEK 2002
Mariusz Dworsatschek, *Imago Silesiae. Z kolekcji
Tomasza Niewodniczańskiego*, Wrocław 2002.

DWORSCHAK – GEROLA 1958
Fritz Dworschak, Giuseppe Gerola, *Antonio
Abondio – medaglista e ceroplasta (1538–1591)*,
Trento 1958.

DZIERŻYŃSKA 1973
Maria Dzierżyńska, *Drewniana rzeźba gotycka
w powiecie kłodzkim*, kat. wyst., Muzeum Ziemi
Kłodzkiej w Kłodzku, Kłodzko 1973.

DZIURLA 1960
Henryk Dziurla, *Stalle w kościele benedyktyńskim
w Lubiniu. Przyczynek do dziejów rzeźby
wielkopolskiej XVIII wieku i jej związków ze sztuką
śląską*, „Wrocławskie Towarzystwo Naukowe,
Rozprawy Komisji Historii Sztuki“, 2 (1960),
s. 189–200.

DZIURLA 1967
Henryk Dziurla, *W kręgu kontrreformacji i cesarskich urzędników. Sztuka baroku 1650–1750*, [in:] *Sztuka Wrocławia* 1967, s. 264–386.

DZIURLA 1974
Henryk Dziurla, *Krzeszów*, Wrocław 1974.

DZIURLA 1991
Henryk Dziurla, *Christophorus Tausch, uczeń Andrei Pozza*, Wrocław 1991 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, 1322, Historia Sztuki, 5).

DZIURLA – KOŘÁN – WRABEC 2001
Henryk Dziurla, Ivo Kořán, Jan Wrabec, *Krzeszów, europejska perła baroku*, red. A. Jarosiewicz, B. Skoczylas-Stadnik, Legnica 2001.

EICHLER 1887
Karel Eichler, *Poutní místa a milostivé obrazy na Moravě a v rakouském Slezsku*, díl I., část 1., Brno 1887.

EKERT 1884
František Ekert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy. Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království Českého. Díl 1. Posvátná místa nyníější, Část druhá. Posvátná místa na Novém Městě, na Vyšehradě a na pražských předměstích*, Praha 1884.

ENCYKLOPEDIA WROCŁAWIA 2000
Encyklopedia Wrocławia, red. J. Harasimowicz, Wrocław 2000.

ENDERWITZ 1925
Fritz Enderwitz, *Der erste Stadtplan von Breslau aus dem Jahre 1562 (Contrafactur der Stadt Breslau)*, „Ostdeutscher Naturwart. Illustrierte Zeitschrift für das gesamte Gebiet der reinen und angewandten Naturwissenschaften“, 1 (1925), s. 274–277.

ERNST 1912
Richard Ernst, *Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts*, Prag 1912 („Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens“, 6).

EUROPÄISCHE KUNST 1962
Europäische Kunst um 1400. Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates, Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1962.

EVANGELIAR 1948
Das Evangeliar des Johannes von Troppau. Hs. 1182 der Österreichische Nationalbibliothek, Text v. E. Trenkler, Klagenfurt – Wien 1948 (faksymile).

EYSYMONTT 1989
Krzysztof Eysymontt, *Ogród Laurentiusa Scholza we Wrocławiu i jego europejskie parentele*, „Biuletyn Historii Sztuki“, 51 (1989), s. 3–12.

EXPOSITION DE 1865
Exposition de 1865. Palais de l'Industrie, Musée Retrospectif. Salle Polonaise, Paris 1865.

FAJT 1997
Jiří Fajt, *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV.*, [in:] *Magister Theodoricus* 1997, s. 281–349.

FAJT 2004
Jiří Fajt, *Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts*, [in:] *Parlerbauten* 2004, s. 207–220.

FAJT – ROYT 1991
Jiří Fajt, Jan Royt, *Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské Kalvárie*, „Umění“, 39 (1991), s. 355–362.

FAJT – SUCKALE 2006
Jiří Fajt, Robert Suckale, *Der „Meister von Michle“ – das Ende eines Mythos? Mit einem Anhang zur „neuen“ Löwenmadonna der Prager Nationalgalerie*, „Umění“, 54 (2006), s. 3–30.

FECHTNEROVÁ 1984
Anna Fechtnerová, *Katalog grafických listů univerzitních tezí uložených ve Státní knihovně ČSR v Praze*, I–IV, Praha 1984.

FEDOROWICZ 1964
Anna Fedorowicz, *Malarstwo XIV i pocz. XV w.*, Wrocław 1964 („Śląska sztuka średniowieczna“, 5).

FEKECZ-TOMASZEWSKA 2002
Beata Fekecz-Tomaszewska, *Witraz fundacyjny oleśnickiego księcia*, „Witraz“, 2–3 (2002), s. 36–37.

FELCMAN – SEMOTANOVÁ 2005
Ondřej Felcman, Eva Semotanová, *Kladsko: Proměny středoevropského regionu, historický atlas*, Hradec Králové – Praha 2005.

FEULNER 1943
Adolf Feulner, *Der Meister der Schönen Madonnen*, „Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“, 10 (1943), s. 19–48.

FIALA 2001
Jiří Fiala, *Starší literární ztvárnění martyria sv. Jana Sarkandra*, „Česká literatura“, 40 (2001), s. 572–591.

FITYCH 1978
ks. Tadeusz Fitych, *Cystersi w Krzeszowie jako propagatorzy kultu św. Józefa na Śląsku w XVII i XVIII w.*, „Colloquium Salutis. Wrocławskie Studia Teologiczne“, 10 (1978), s. 121–146.

FLEISCHER 1984
Manfred P. Fleischer, *Späthumanismus in Schlesien. Ausgewählte Aufsätze*, München 1984.

FOERSTER 1907
Richard Foerster, *Heinrich und Seyfried Rybisch und die Kunst in Schlesien*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, N.F., 4 (1907), s. 88–112.

FREY 1938
Dagobert Frey, *Schlesiens künstlerisches Antlitz*, „Die Hohe Strasse. Schlesische Jahrbücher für deutsche Art und Kunst im Ostraum“, 1 (1938), s. 12–45.

FRIEDENSBURG 1894
Ferdinand Friedensburg, *Beiträge zur schlesischen Medaillenkunde*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, 6 (1894), s. 187–210.

FRIEDENSBURG 1899A
Ferdinand Friedensburg, *Studien zu schlesischen Münzen und Medaillen*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, 7 (1899), s. 295–311.

FRIEDENSBURG 1899B
Ferdinand Friedensburg, *Zwei Breslauer Medaillen Kaiser Ferdinands II.*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, 7 (1899), s. 496–498.

FRIEDENSBURG 1899C
Ferdinand Friedensburg, *Schlesiens neuere Münzgeschichte*, Breslau 1899 („Codex Diplomaticus Silesiae“, 19).

FRIEDENSBURG 1931
Ferdinand Friedensburg, *Die schlesischen Münzen des Mittelalters*, Breslau 1931.

FRIEDENSBURG – SEGER 1901
Ferdinand Friedensburg, Hans Seger, *Schlesiens Münzen und Medaillen der neueren Zeit*, Breslau 1901.

FRIEDL 1963
Antonín Friedl, *Počátky mistra Theodorika*, Praha 1963 („Spisy Univerzity J. E. Purkyně v Brně, Filozofická fakulta“, 87).

FRIEDRICH BERNHARD WERNER 2004
Friedrich Bernhard Werner (1690–1776). Žycie i twórczość – Leben und Werk, materiały z międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Miedzi w Legnicy w dniach 21–23 listopada 2002 r., red. J. Harasimowicz, A. Marsch, Legnica 2004 („Źródła i materiały do dziejów Legnicy i Księstwa Legnickiego“, 2).

FRINTA 1996
Mojmir S. Frinta, *Some distinctive human types in art around 1400 as a means of tracing artistic contacts between Bohemia and the regions west of Rhine*, „Umění“, XLIV (1996), nr 3/4, s. 303–314.

FRITZ 1966
Johann Michael Fritz, *Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*, Köln 1966.

FRITZ 1982
Johann Michael Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in der Mitteleuropa*, München 1982.

FRÖMLOVÁ – ŠTĚPÁNEK 1980
Věra Frömlová, Pavel Štěpánek, *Restaurátorské dílo Věry Frömlové*, kat. výst., Středočeská galerie, Praha 1980

FROM THE GOLDEN TREASURY 1994
From the golden Treasury of Prague, exh. cat., The Museum of Decorative Arts and The State Jewish Museum in Prague; Harry Oppenheimer Diamond Museum, ed. N. Shochat, Ramat-Gan 1994.

FUČÍKOVÁ 1979
Eliška Fučíková, *Studien zur rudolfinischen Kunst: Addenda et Corrigenda*, „Umění“, 27 (1979), s. 489–514.

FUČÍKOVÁ 1987
Eliška Fučíková, *Die rudolfinische Zeichnung*, Hanau 1987.

FUKALA 1997
Radek Fukala, *Role Jana Jiřího Krnovského ve stavovských hnutích*, Opava 1997.

FUKALA 2005
Radek Fukala, *Jan Jiří Krnovský. Stavovské povstání a zápas s Habsburky*, České Budějovice 2005.

FURYKIEWICZ 1999
Marcin Furykiewicz, *Dokumentacja konserwatorska obrazu Petera Brandla „Męczeństwo św. Bartłomieja“ z kościoła filialnego Św. Marii Magdaleny w Skalce parafia Małkowice*, Kraków 1999 (mps w archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków we Wrocławiu).

GADOMSKI 1981
Jerzy Gadowski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, Warszawa 1981.

GADOMSKI 1986
Jerzy Gadowski, *Imagines beatae mariae virginis gratiosae. Małopolski typ Hodegetrii z XV wieku*, „Folia Historiae Artium“, 22 (1986), s. 29–47.

GADOMSKI 1998
Jerzy Gadowski, *O włoskim pochodzeniu wzoru małopolskich Hodegetrii z wieku XV*, „Folia Historiae Artium“, seria nowa 4 (1998), s. 217–224.

GALEWSKI 1999
Dariusz Galewski, *Zespół siedmiu rysunków projektowych z XVII i XVIII wieku dotyczących kościoła jezuitów w Kłodzku*, [in:] *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku* 1999, s. 35–43.

GALEWSKI 2005
Dariusz Galewski, *Projekt prospektu organowego w kościele jezuitów w Kłodzku. Przyczynek do związków pomiędzy sztukami plastycznymi a muzyką w 1 połowie XVIII wieku*, [in:] *Rafał Maszkowski (1838–1901)*, red. D. Kanafa, M. Zduniak, Wrocław 2005 („Tradycje śląskiej kultury muzycznej“, 10), s. 127–131.

GARBERTSON 1998
Eric Garbertson, *Eighteenth-Century Monastic Libraries in Southern Germany and Austria. Architecture and Decoration*, Baden-Baden 1998.

GEISSLER 1979
Heinrich Geissler, *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640*, Ausst. Kat., Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Bd. I–II, Stuttgart 1979.

GEISSLER 1987
Heinrich Geissler, *On Central European Drawing between the Renaissance and Baroque*, [in:] *Drawings Defined*, ed. W. L. Strauss, T. Felker, New York 1987, s. 321–351.

GEISSLER 1988
Heinrich Geissler, *Rudolfinische Filiationen in der Zeichenkunst um 1600*, [in:] *Prag um 1600. Beiträge* 1988, s. 70–83.

GERSZI 1982
Teréz Gerszi, *Paulus van Vianen. Handzeichnungen*, Hanau 1982.

GESPRÄCHE 1980
Gespräche in der Ausstellung und Kölner Dom, [in:] *Parler* 1980, s. 17–76.

GILLET 1860
Johann Friedrich Albert Gillet, *Crato von Crafftheim und seine Freunde. Ein Beitrag zur Kirchengeschichte. Nach handschriftlichen Quellen*, Bd. 1–2, Frankfurt am Main 1860.

GNIEZNO 1995
Gniezno – pierwsza stolica Polski, miasto świętego Wojciecha, kat. wyst., Muzeum Archidiecezjalne w Gnieźnie i Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie, Gniezno 1995.

GÖRLITZ 1937
Theodor Görlitz, *Das Leobschützer Recht*, „Oberschlesier“, 7 (1937), s. 380–389.

GOLIŃSKI 1990
Mateusz Goliński, *Uzbrojenie mieszczańskiej na Śląsku od połowy XIV do końca XV wieku*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości“, XXXIII (1990), s. 60–64.

GOMOLCKY I–III
Daniel Gamolcky, *Des kurz=gefaßten Inbegriffs Der vornehmsten Merckwürdigkeiten In der Kayser= und Königl. Stadt Breßlau, in Schlesien*, Bd. 1–3, Breßlau 1733–1735,

GORZELIK 2004A
Jerzy Gorzelik, *Sztuka nowożytna 1526–1740–1800*, [in:] *Sztuka Górnego Śląska* 2004, s. 89–168.

GORZELIK 2004B
Jerzy Gorzelik, *Sztuka bytomska doby baroku*, [in:] *Bytom i jego dziedzictwo* 2004, s. 125–146.

GOTICKÉ SOCHAŘSTVÍ 1999
Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách: Sborník z kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze, ed. M. Neudertová, P. Hrubý, Ústí nad Labem 1999.

GOTIK 1990
Gotik. Prague um 1400. Der schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik, Ausst. Kat., 131. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in Zusammenarbeit mit der Nationalgalerie Prag, Wien 1990.

GOTIK IN BÖHMEN 1969
Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei, hrsg. von K. M. Swoboda, München 1969.

GOTTSCHALK 1963
Die große Legende der heiligen Frau Sankt Hedwig, geborene Fürstin von Meranien und Herzogin in Polen und Schlesien. Faksimile nach der Originalausgabe von Konrad Baumgarten, Breslau 1504, hrsg. von J. Gottschalk, Bd. 1–2, Wiesbaden 1963.

GÓRECKI 1990
Leon Górecki, *Katalog rękopisów obejmujący sygnatury 6268–6790. Dawny zbiór Biblioteki J.G. Milicha w Zgorzelcu. Cz. II: Rękopisy nowożytne*, Wrocław 1990.

GRELLE 1987
Anna Grelle, *In margine ai „Vestigi...“ di Gilis Sadeler*, [in:] *Vestigi della antichità di Roma... et altri luochi Momenti dell’elaborazione di un’immagine*, ed. A. Grelle, Edizioni Quasar 1987, s. 19–23.

GROCHOWSKA-SACHS 1999

Ewa Grochowska-Sachs, *Nachricht aus anderen Zeiten. Faszinierender Fund aus dem ehem. Gutsarchiv Neuchaus*, „Niederschlesisches Informationsblatt. Zeitschrift der Deutschen Sozial-Kulturellen-Gesellschaft in Breslau“, 3 (7) (1999), s. 12.

GROMADZKI 1996

Jan Gromadzki, *Przemiany stylowe w śląskim malarstwie miniaturowym XIV i XV w. na przykładzie ksiąg liturgicznych z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu*, [in:] *Z dziejów wielkomięskiej fary. Wrocławski kościół św. Elżbiety w świetle historii i zabytków sztuki*, red. M. Zlat, Wrocław 1996 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, 1826, Historia Sztuki, 10), 113–138.

GROMADZKI 1999

Jan Gromadzki, *Knižní malba ve Slezsku v období 1400–1550*, [in:] *Od gotiky k renesanci* 1999, sv. IV, s. 177–196.

GROMADZKI 2000–2001

Jan Gromadzki, *Malarstwo miniaturowe na Śląsku w okresie 1380–1550*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej“, 50–51 (2000–2001), s. 43–68.

GROSSMANN 1977

Dieter Grossmann, *Die Breslauer Schöne Madonna und ihr Typus in Westdeutschland*, „Städel-Jahrbuch“, N.F., 6 (1977), s. 231–264.

GRÜGER 1980

Heinrich Grüger, *Oberbayerische Bauleute des frühen Barock in Schlesien*, „Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München“, 11 (1980), s. 34–44.

GRÜNHAGEN 1886

Colmar Grünhagen, *Schlesien unter Rudolf II. und der Majestätsbrief. 1574–1609*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens“, 20 (1886), s. 54–96.

GRUNDMANN 1944

Günther Grundmann, *Deutsche Kunst im befreiten Schlesien*, Breslau 1944.

GRUNDMANN 1967

Günther Grundmann, *Barockfresken in Breslau*, Frankfurt am Main 1967 („Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens“, hrsg. von G. Grundmann, Serie C: Schlesien, 3).

GULDAN 1983

Bożena Guldán, *Ukrzyżowanie tęczowe z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu*, Wrocław 1983 („Śląska Sztuka Średniowieczna“, 12).

GULDAN 1989

Bożena Guldán, *Śląska rzeźba kamienna XII–XVI w. Zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Wrocław 1989.

GULDAN-KLAMECKA – ZIOMECKA 2003

Bożena Guldán-Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w.*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, kat. zb., red. B. Guldán-Klamecka, Wrocław 2003.

GÜNDEL 1940

Christian Gündel, *Die Goldschmiedekunst in Breslau*, Berlin 1940.

GUMOWSKI 1936

Marian Gumowski, *Pieczęgie śląskie do końca XIV wieku*, [in:] *Historja Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400*, red. W. Semkowicz, t. III, Kraków 1936, s. 247–440.

GUREWITSCH 1963

Vladimir Gurewitsch, *Rubens and the Wound in Christ's side*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, 25 (1963), s. 358.

HABEL 1929

Paul Habel, *Der Stadtplan des Bartel Weihner*, Breslau 1929.

HABICH 1929–1931

Georg Habich, *Die deutsche Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts geordnet nach Meistern und Schulen*, Bd. 1–2, München 1929–1931.

HAERTEL 1936

Emmy Haertel, *Andreas Freiherr von Kochtitzky, ein Mäzen Oberschlesiens um die Zeit der Dreißigjährigen Kriege*, „Der Oberschlesier“, 18 (1936), s. 487–493, 578–584.

HAERTEL 1941

Emmy Haertel, *Jakob Bruck-Angermundt, ein vergessener Dichter und großer Patriot Schlesiens*, „Zeitschrift des Verein für Geschichte Schlesiens“, 75 (1941), s. 130–137.

HADINGER 1998

Alois Haidinger, *Verborgene Schönheit, die Buchkunst im Stift Klosterneuburg: Katalog zur Sonderausstellung*, Klosterneuburg – Wien 1998.

HALAČKA 1951

Jan Halačka, *Neznámá medaile Bedřicha z Oppersdorfu z r. 1616*, „Numismatické listy“, 6 (1951), s. 107–109.

HALAČKA 1987

Ivo Halačka, *Mince země Koruny české 1526–1856*, I, Kroměříž 1987.

HALAČKA 1988A

Ivo Halačka, *Mince země Koruny české 1526–1856*, II, Kroměříž 1988.

HALAČKA 1988B

Ivo Halačka, *Mince země Koruny české 1526–1856*, III, Kroměříž 1988.

HANS VREDEMAN DE VRIES 2002

Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden, Ausst. Kat., Weserrenaissance-Museum Schloß Brake & Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, hrsg. von H. Borggreffe, V. Lüpkes, P. Huvenne, B. van Beneden, München 2002.

HANSEMANN 1983

Wilhelm Hansemann, *Gartenkunst der Renaissance und des Barock*, Köln 1983.

HANULANKA 1973

Danuta Hanulanka, *Świdnica*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973 („Śląsk w zabytkach sztuki“, red. T. Broniewski, M. Zlat).

HARASIMOWICZ 1986

Jan Harasimowicz, *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej reformacji 1520–1650*, Wrocław 1986 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, 819, Historia Sztuki, 2).

HARASIMOWICZ 1987

Jan Harasimowicz, *Sztuka księstw górnośląskich wobec konfliktów ideowych wieku Reformacji*, [in:] *Nieznane piękno sztuki śląskiej. Śląskie dzieła mistrzów architektury i sztuki*, red. E. Chojecka, Katowice 1987, s. 15–45.

HARASIMOWICZ 1989

Jan Harasimowicz, *Malarstwo około 1600 roku na Śląsku Cieszyńskim*, [in:] *O sztuce Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego XV–XX wieku. Sztuka Śląska odkrywana na nowo*, red. E. Chojecka, Katowice 1989, s. 23–46.

HARASIMOWICZ 1990

Jan Harasimowicz, *Rola sztuki w religijnych i społecznych konfliktach wieku Reformacji na Śląsku*, „Rocznik Historii Sztuki“, 18 (1990), s. 31–95.

HARASIMOWICZ 1992

Jan Harasimowicz, *Mors Janua Vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji*, Wrocław 1992 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, 1098, Historia Sztuki, 3).

HARASIMOWICZ 1998

Jan Harasimowicz, „*Was kan nun besser seyn dann fuer die Freyheit Streiten und die Religion.*“. *Konfessionalisierung und ständische Freiheitsbestrebungen im Spiegel der schlesischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, [in:] *1648. Krieg und Frieden in Europa*, Bd. 2: *Kunst und Kultur*, hrsg. von K. Bußmann, H. Schilling, Münster – Osnabrück 1998, s. 297-306.

HÁSKOVÁ 1996

Jarmila Hásková, *Grošové období*, [in:] *Peníze v českých zemích do roku 1919*, Praha 1996, s. 51–61.

HAUSENBLASOVÁ 2002

Jaroslava Hausenblasová, *Der Hof Kaiser Rudolfs II. Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576–1612*, Prag 2002 („*Fontes Historiae Artium*“, 9).

HAUSENBLASOVÁ – ŠRONĚK 1997

Jaroslava Hausenblasová, Michal Šroněk, *Urbs Aurea. Das Rudolfinische Prag*, Prag 1997.

HAVLÍK 2004

Jiří Havlík, *Kult svatých patronů proti moru v letech 1679–1680*, [in:] *Úloha církevních řádů* 2003, s. 332–362.

HEINKE 1940

Artur Heinke, *Die Grafschaft Glatz*, Glatz [ok. 1940].

HEJDOVÁ 1986

Dagmar Hejdová et al., *Středověké umělecké řemeslo ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze*, Praha 1986.

HEJDOVÁ – DRAHOTOVÁ 1989

Dagmar Hejdová, Olga Drahotová, *České sklo I. Sklo období středověku a renesance 13.–1. polovina 17. století*, Praha 1989.

HENKEL – SCHÖNE 1996

Arthur Henkel, Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart – Weimar 1996.

HENNIG 1987

Michael Henning, *Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546–1611). Höfische Malerei zwischen „Manierismus“ und „Barock“*, Essen 1987 („*Kunst, Geschichte und Theorie*“, hrsg. von K. Bering, 8).

HERRGOTT 1753

Marquard Herrgott, *Monumenta augustae domus Austriacae*, t. II. 2, Viennae 1753.

HERTLOVÁ 1975

Blažena Hertlová, *Úvod do problematiky památníků raného novověku*, „*Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et Historica*“, 5 (1975), s. 117–146.

HEYER 1977

Karl Johannes Heyer, *Das barocke Chorgestühl in Schlesien. Eine Darstellung der Chorgestühle und ein Beitrag zur Geschichte von Kunst und Kunsthandwerk im Barock*, Frankfurt am Main 1977 („*Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens*“, hrsg. von G. Grundmann, Serie C: Schlesien, 6).

HINTZE 1902

Erwin Hintze, *Das Kopffreliquiar der hl. Dorothea*, „*Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift*“, N.F., 2 (1902), s. 59–69.

HINTZE 1903

Erwin Hintze, *Ausstellung von Miniaturalereien aus schlesischem Besitze oder schlesischer Herkunft. Veranstalet vom Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer zu Breslau, 8. Oktober – 8. November 1903*, Breslau 1903.

HINTZE 1903/1904

Erwin Hintze, *Miniaturen-Ausstellung im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer zu Breslau*, „*Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*“, N.F., 15 (1903/1904), s. 161–170.

HINTZE 1906

Erwin Hintze, *Die Breslauer Goldschmiede. Eine archivalische Studie*, Breslau 1906.

HINTZE – MASNER 1911

Erwin Hintze, Kurt Masner, *Goldschmiedearbeiten Schlesien. Eine Auswahl von Goldschmiedearbeiten schlesischer Herkunft oder aus schlesischem Besitze*, Breslau 1911.

HIRSCH 1883

Alexander Hirsch, *Die Medaillen auf den Entsatz Wiens 1683*, Troppau 1883.

HLADÍK 1999

Tomáš Hladík, *Some Notes on the Carved Works by Matthias Bernhard Braun. Restoration of the sculptures of St. John of Nepomuk in the filial church in Štolmíř, St. Luitgarda and St. Jude Thaddeus in the Prague National Gallery*, „*Bulletin of the National Gallery in Prague*“, 9 (1999), s. 151–165.

HLAVÁČKOVÁ 2005

Hana J. Hlaváčková, *Mezi dvorem a církví. Iluminované rukopisy objednané Arnoštem z Pardubic*, [in:] *Arnošt z Pardubic* 2005, s. 207-212.

HLAVSA 1984

Václav Hlavsa, *Praha očima století. Pražské veduty 1493–1870*, Praha 1984.

HLOBIL 1987

Ivo Hlobil, *Přemyslovec Jan Volek (+1351). Rodopisné, heraldické a sfragistické otázky*, „*Umění*“, 35 (1987), s. 478–482.

HLOBIL 1996

Ivo Hlobil, *Bernardinské symboly jména Ježíš v českých zemích šířené Janem Kapistránem*, „*Umění*“, 44 (1996), s. 223–234.

HLOBIL 2002A

Ivo Hlobil, *K výtvarné kultuře Moravy a Slezska od gotiky k renesanci 1400–1550*, [in:] *Od gotiky k renesanci* 2002, s. 88–110.

HLOBIL 2002B

Ivo Hlobil, *Těšínská madona. Objev vzácné sochy z huti Petra Parlěře (Cieszyńska Madonna. Odkrycie cennej rzeźby ze strzechy Piotra Parlera; Die neu entdeckte Teschener Madonna. Eine wertvolle Statue aus Peter Parlers Bauhütte)*, [in:] *Těšínská madona* 2002, s. 13–57.

HLOBIL 2004–2005

Ivo Hlobil, *Eine unbekannte Löwenmadonna vom Meister der Madonna aus Michle (um 1340–1345)*, „*Bulletin of the National Gallery in Prague*“, 14–15 (2004–2005), s. 6–30.

HLOBIL 2005

Ivo Hlobil, *Neznámá Madona na lvu od Mistra michelské madony (kolem let 1340–1345)*, „*Umění*“, 53 (2005), s. 3–20.

HLOBIL 2006A

Ivo Hlobil, *Der Prager hl. Wenzel von Peter Parler – Fortsetzung eines hundertjährigen Diskurses mit neuen Argumenten*, „*Umění*“, 54 (2006), s. 31–56.

HLOBIL 2006B

Ivo Hlobil, *Die Klosterneuburger Löwenmadonna angeblich eine Fälschung: Analyse einer falschen Behauptung*, „*Umění*“, 54 (2006), s. 85–98.

HOFFMANN 1926

Hermann Hoffmann, *Die Kreuzkirche in Breslau*, Breslau 1926 („*Führer zu schlesischen Kirchen*“, 5).

HOFFMANN 1934

Hermann Hoffmann, *Der Dom zu Breslau. Eine Führung*, Breslau 1934 („*Führer zu schlesischen Kirchen*“, 10).

HOJDA 1996

Zdeněk Hojda, *Benátky na konci 16. století ve dvou pražských památnících*, [in:] *Ars baculum vitae* 1996, s. 69–81.

HOJDA – PÁNEK 1996

Zdeněk Hojda, Jaroslav Pánek, *Benátky 16.–18. století očima českých cestovatelů*, [in:] *Benátčané* 1996, s. 33–40.

HOLLSTEIN, *DUTCH*

Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 1–, Amsterdam 1949–.

HOLLSTEIN, *GERMAN*

Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *German Engravings, Etchings an Woodcuts ca. 1400–1700*, vol. 1–, Amsterdam 1954–.

HOŁOWNIA 2002

Ryszard Hołownia, *Udział malarzy w kształtowaniu architektury i rzeźby na Śląsku w okresie dojrzałego baroku*, [in:] *Willmann i inni* 2002, s. 182–191.

HOMOLKA 1962

Jaromír Homolka, *Madona ze Svojšina*, „Umění“, 10 (1962), s. 425-429.

HOMOLKA 1977

Jaromír Homolka, *Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění: poznámky k výtvarné propagandě v předhusitských Čechách*, [in:] *Jenštejn*, Stará Boleslav 1978, s. 115-151.

HOMOLKA 1978

Jaromír Homolka, *Olivetská hora při kostele sv. Mořice v Olomouci*, [in:] *Historická Olomouc a její problémy*, Praha 1978 („Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas philosophica, Philosophica-Aesthetica“, 5), s. 99–103.

HOMOLKA 1990

Jaromír Homolka, *Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie*, [in:] *Mistr Týnské kalvárie* 1990, s. 7–24.

HOMOLKA 1999

Jaromír Homolka, *Poznámky k vývoji českého a střeoevropského řezbářství 14. století*, [in:] *Gotické sochařství* 1999, s. 51–75.

HOMOLKA 2005

Jaromír Homolka, *K některým problémům českého sochařství 14. století. Tři poznámky ke stavu bádání*, [in:] *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium. Sborník k počtē Jiřího Kuthana*, Praha 2005 („Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Dějiny umění – historie“, 2), s. 295–313.

HOMOLKA – KESNER 1964

Jaromír Homolka, Ladislav Kesner, *České umění gotické, Národní galerie v Praze*, Praha 1964.

HONSATKO 1883

Anton F. M. Honsatko, *Die kaiserl. königl. dann des Königsreichs Böhmen Haupt und Metropolitan Kirche zu St. Veit ob dem Prager Schlosse*, Budweis 1883.

HORNUNG 1976

Zbigniew Hornung, *Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*, Wrocław 1976 („Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Rozprawy Komisji Historii Sztuki“, 10).

HORODYSKI 2002

Bohdan Horodyski, *Dzieje Atlasu Śląska 1720–1752*, Warszawa 2002 („Biblioteka Narodowa, Zakład Zbiorów Kartograficznych, Zabytki polskiej kartografii“, 7).

HOSÁK 1971

Ladislav Hosák, *K počátkům měst na jihovýchodním Opavsku vůbec a města Bílovec zvlášť*, [in:] *650 let města Bílovice*, Bílovec 1971, s. 7-19.

HOUSZKA 1984

Ewa Houszka, *Portret na Śląsku XVI–XVIII wieku*, kat. wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1984.

HOUSZKA 1998

Ewa Houszka, *Prehistoria wrocławskich muzeów*, [in:] *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu*, red. P. Łukaszewicz, Wrocław 1998, s. 11–24.

HOVORKA – HRUBÝ – ŠIMEK 1994

Václav Hovorka, Vladimír Hrubý, Tomáš Šimek, *300 let královéhradecké diecéze*, kat. výst., Hradec Králové 1994.

HRUBÝ 1937

František Hrubý, *Moravská korespondence a akta z let 1620–1636*, Brno 1937.

HRUBÝ 1994

Vladimír Hrubý, *Královéhradecká diecéze (Diecéze – biskupství – biskupové. Pohledy do minulosti církve na území královéhradecké diecéze)*, Hradec Králové 1994.

HRUBÝ 2002

Vladimír Hrubý, *Katedrála sv. Ducha, kaple sv. Klimenta, biskupská rezidence*, Hradec Králové 2002.

HRUBÝ – ROYT 1997

Vladimír Hrubý, Jan Royt, *Ikonografie arcibiskupa Arnošta z Pardubic / Ikonografia arcybiskupa Arnošta z Pardubic*, [in:] *Lidová zbožnost* 1997, s. 31–45, 91–104.

ILLUSTRATED BARTSCH

The Illustrated Bartsch, ed. W. L. Strauss, J. T. Spike, t. 1–, New York 1978–.

ILLUSTRIERTE FLUGBLÄTTER 1983

Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe, Ausst. Kat., Kunstsammlungen der Veste Coburg, hrsg. von W. Harms, Coburg 1983.

IMAGO NARRAT 2002

Imago narrat. Obraz jako komunikat w społeczeństwach europejskich, red. St. Rosik, P. Wiszewski, Wrocław 2002 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, 2478, Historia, 161).

INDRA 1957

Bohumír Indra, *Stavba poutního kostela na Cvilíně u Krnova 1721–1728 a jeho vnitřní výzdoba do r. 1786*, „Časopis Slezského muzea“, 6 (1957), s. 72–84.

INDRA 1981A

Bohumír Indra, *Opavští malíři první a druhé třetiny 19. století: Malíři vedut a žánrů*, „Časopis Slezského muzea“, B 30 (1981), s. 61–77.

INDRA 1981B

Bohumír Indra, *Schweiglův návrh hlavního oltáře farního kostela v Javorníku a jeho stavba v letech 1772–1773*, „Časopis Slezského muzea“, B 30 (1981), s. 285– 288.

INDRA 1992

Bohumír Indra, *Život a dílo opavského barokního sochaře Johanna Georga Lehnera. Příspěvek k dílu Umělecké památky Moravy a Slezska*, „Časopis Slezského zemského muzea“, B 41 (1992), s. 32–51.

INDRA 1993

Bohumír Indra, *Příspěvky k biografickému slovníku výtvarných umělců na Moravě a ve Slezsku v 16. až 19. století*, „Časopis Slezského zemského muzea“, B 42 (1993), s. 124–146.

INVENTARE: KREIS SAGAN 1932

Inventare der nichtstaatlichen Archive Schlesiens. Kreis Sagan, hrsg. von E. Graber, Breslau 1927 („Codex Diplomaticus Silesiae“, 32).

IRMSCHER 1986

Günther Irmscher, *Hans Vredeman de Vries als Zeichner (II)*, „Kunsthistorisches Jahrbuch Graz“, 22 (1986), s. 79–117.

IWANEK 1967

Witold Iwanek, *Słownik artystów na Śląsku Cieszyńskim*, Bytom 1967 („Rocznik Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Sztuka“, 2).

IWANOYKO 1957

Eugeniusz Iwanoyko, *Bartłomiej Strobel*, Poznań 1957 („Prace Komisji Historii Sztuki“, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Historii i Nauk Społecznych, t. 5, z. 3).

JACOBY 2000

Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552–1615*, München – Berlin 2000 („Monographien zur deutschen Barockmalerei“, hrsg. von R. Klessmann).

JAN SARKANDER 1994

Kněz a mučedník Jan Sarkander. Sborník ke svatořečení, Olomouc 1994.

JANÁČEK 1987

Josef Janáček, *Rudolf II. a jeho doba*, Praha 1987.

JANCZAK 1986

Julian Janczak, *Mapa diecezji wrocławskiej z atlasu Homanna (1752)*, „Sobótka“, 41 (1986), s. 641–645.

JANCZYK – WINIEWICZ-WOLSKA – KUCZMAN 2004

Agnieszka Janczyk, Joanna Winiewicz-Wolska, Kazimierz Kuczman, *100 najpiękniejszych obrazów w kolekcji Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2004.

JAŻDŻEWSKI 1992

Konstanty Klemens Jażdżewski, *Lubiąż. Losy i kultura umysłowa śląskiego opactwa cystersów 1163–1642*, Wrocław 1992.

J. C. 1930

J. C. [Josef Cibulka], *Dražba sbírky Dra Alberta Figdora...*, „Umění“ (Štenc), 3 (1930), s. 192–193.

JECHT 1906

Richard Jecht, *Ueber die in Görlitz vorhandenen Handschriften des Sachsenspiegels und verwandter Rechtsquellen*, „Neues Lausitzisches Magazin“, 82 (1906), s. 223–264.

JEDYNAK – NADOLSKI – BONCZOL 2001

Zdzisław Jedynak, Przemysław Nadolski, Józef Bonczol, *Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Bytomiu*, [in:] *Bytomskie zabytki*, red. J. Drabina, Bytom 2001, s. 160–183.

JEZIERSKA 2003

Anna Jezierska, *Obraz „Powrót Syna Marnotrawnego“ Petra Jana Brandla w klasztorze SS. Benedyktynów w Krzeszowie*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. A. Kozieła, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.

JÓZEF, SYN JAKUBA 1990

Józef, syn Jakuba. *Sceny z dziejów biblijnych patriarchów w sztuce nowożytnej*, kat. wyst., Okręgowe Muzeum Miedzi w Legnicy; Muzeum Narodowe w Warszawie, red. K. Murawska, Ł. Wojtasik-Seredyszyn, Legnica 1990.

JUNGNITZ 1898

Joseph Jungnitz, *Martin Gerstmann, Bischof von Breslau. Ein Zeit- und Lebensbild aus der schlesischen Kirchengeschichte des 16. Jahrhunderts*, Breslau 1898.

JUNGNITZ 1909

Joseph Jungnitz, *Zwei Tafelbilder aus der böhmischen Malerschule des 14. Jahrhunderts im Breslauer Diözesanmuseum*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, N.F., 5 (1909), s. 71–76.

JURKOWLANIEC 2001

Grażyna Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001.

KÁBDEBO 1880

Heinrich Kábdebo, *Matthäus Donner und die Geschichte der Wiener Graveur-Akademie in der ersten Periode ihres Bestandes*, Wien 1880.

KABINETY UMĚNÍ A KURIOSIT 1995

Kabinety umění a kuriosit. Pět století sběratelství uměleckého řemesla, kat. výst., Správa Pražského hradu a Uměleckoprůmyslové museum v Praze, ed. D. Stehlíková, Praha 1995.

KACZMAREK 1993

ks. Konrad Kaczmarek, *Z dziejów kultu św. Mikołaja w Polsce*, Leszno 1993

KACZMAREK 1995

Romuald Kaczmarek, *Nie znana rzeźba Michała Klahra Starszego w zbiorach prywatnych*, [in:] *Michał Klahr Starszy* 1995, s. 23–27.

KACZMAREK 1997

Romuald Kaczmarek, *Nagrobek księcia Henryka IV Probusa a wrocławska rzeźba architektoniczna*, [in:] *O sztuce sepułkralnej na Śląsku*. Materiały z sesji Oddziału Wrocławskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 25–26 października 1996 roku, red. B. Czechowicz, A. Dobrzyniecki, Wrocław 1997, s. 23–34.

KACZMAREK 1999A

Romuald Kaczmarek, *Droga ku stylowi pięknemu w rzeźbie wrocławskiej*, [in:] *Sztuka około 1400. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, t. 2, Warszawa 1996, s. 141–161.

KACZMAREK 1999B

Romuald Kaczmarek, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, 2015, Historia sztuki, 12).

KACZMAREK 2002

Romuald Kaczmarek, *Kladská madona (Madonna z Kłodzka; Die Glatzer Madonna)*, [in:] *Těšínská madona* 2002, s. 105–120.

KACZMAREK 2003

Romuald Kaczmarek, *Znaki czeskiego panowania w średniowiecznym Wrocławiu*, [in:] *Wrocław w Czechach* 2003, s. 207–220.

KACZMAREK 2005A

Romuald Kaczmarek, *Kolegiata Krzyża Świętego we Wrocławiu jako fundacja Henryka IV Probusa. Impuls i następstwa – świadectwa ikonograficzne*, [in:] *Śląsk w czasach Henryka IV Prawego*, red. K. Wachowski, Wrocław 2005 („Wratislavia Antiqua“, 8), s. 85–100.

KACZMAREK 2005B

Romuald Kaczmarek, *Relacje artystyczne Śląska z Czechami w dobie arcybiskupa Arnošta z Pardubic. Wybrane zagadnienia*, [in:] *Arnošt z Pardubic* 2005, s. 135–157.

KACZMAREK 2006

Romuald Kaczmarek, *Schlesien*, [in:] *Karl IV, Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1347–1437*, Ausst. Kat., hrsg. von J. Fajt, unter Mitarbeit von M. Hörsch und A. Langer, München 2006 [w druku].

KACZMAREK – WITKOWSKI 1990

Romuald Kaczmarek, Jacek Witkowski, *Gotyckie epitafia obrazowe na Śląsku*, cz. II, *Zarys katalogu*, [in:] *Sztuki plastyczne* 1990B, s. 87–118.

KACZMAREK – WITKOWSKI 1993

Romuald Kaczmarek, Jacek Witkowski, *Mauzoleum świętej Jadwigi w Trzebnicy*, Wrocław 1993.

KACZMAREK – WITKOWSKI 1994

Romuald Kaczmarek, Jacek Witkowski, *Barokowa legenda obrazowa św. Jadwigi w kościele trzebnickim*, [in:] *Święta Jadwiga w sztuce śląskiej*, Wrocław 1994, s. 34–48.

KACZMAREK – WITKOWSKI 1995

Romuald Kaczmarek, Jacek Witkowski, *Michał Łukasza Leopolda Willmanna trzebnicki cykl żywota i cudów św. Jadwigi*, [in:] *Księga Jadwiżańska* 1995, s. 298–319.

KACZMAREK – WITKOWSKI 1997

Romuald Kaczmarek, Jacek Witkowski, *Kościół św. Macieja. Przewodnik*, Wrocław 1997.

KACZMAREK – WITKOWSKI 1998

Romuald Kaczmarek, Jacek Witkowski, *Zarys dziejów sztuki w Kłodzku*, [in:] *Kłodzko* 1998, s. 185–216.

KACZOROWSKI 1996

Włodzimierz Kaczorowski, *Śląscy lekarze XV–XVII wieku. Źródła biograficzne do dziejów medycyny na Śląsku*, „Kwartalnik Opolski“, 42 (1996), s. 49–62.

KAL 1986
Elżbieta Kal, *Uwagi o ikonografii i genezie formalnej obrazu świętej Anny Samotrzeciej ze Strzegomia*, „Roczniki Sztuki Śląskiej“, 14 (1986), s. 65-72.

KALINOWSKI 1973
Konstanty Kalinowski, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1973.

KALINOWSKI 1981
Konstanty Kalinowski, *Związki artystyczne Śląska i Polski w XVIII wieku*, [in:] *Sztuka 1 połowy XVIII wieku*, materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, listopad 1978, Warszawa 1981, s. 321–344.

KALINOWSKI 1985
Konstanty Kalinowski, *Schlesische Rokokoplastik*, [in:] *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, hrsg. von K. Kalinowski, Poznań 1985 („Historia Sztuki“, 15), s. 121–143.

KALINOWSKI 1986
Konstanty Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986.

KALINOWSKI 1990A
Konstanty Kalinowski, *Barock in Schlesien. Geschichte, Eigenart und heutige Erscheinung*, München 1990.

KALINOWSKI 1990B
Konstanty Kalinowski, *Böhmen und die Barockplastik Schlesiens im 18. Jahrhundert*, [in:] *Seminaria Niedzickie / Niedzica Seminars*, vol. 4: *Late Baroque Art in the 18th Century in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, Cracow 1990, s. 107–117.

KALINOWSKI 1992
Konstanty Kalinowski, *Bemerkungen zum Stil der Bildhauerwerkstatt Thomas Weissfeldts* [in:] *Studien zur Werkstattpraxis* 1992, s. 201–220.

KALUS 1962
Jaromír Kalus, *Uwagi o śląskich brakteatach Mieszka Opolsko-Raciborskiego*, „Wiadomości Numizmatyczne“, 6 (1962), s. 219-224

KAPUSTKA 2001
Mateusz Kapustka, *Gotyk*, [in:] *Op Nederlandse Manier* 2001, s. 7–27.

KAPUSTKA – KOZIEŁ 2005
Mateusz Kapustka, Andrzej Kozieł, *Młodzieńcza wizja Arnošta z Pardubic i jej barokowa aranżacja w kościele pw. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku*, [in:] *Arnošt z Pardubic* 2005, s. 229–242.

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1970A
Alicja Karłowska-Kamzowa, *Fundacje artystyczne księcia Ludwika I Brzeskiego. Studia nad rozwojem świadomości historycznej na Śląsku XIV–XVIII w.*, Opole – Wrocław 1970.

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1970B
Alicja Karłowska-Kamzowa, *Dyptyk księcia Ludwika legnicko-brzeskiego. Ze studiów nad początkami malarstwa tablicowego na Śląsku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej“, 7 (1970), s. 143–146.

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1972
Alicja Karłowska-Kamzowa, *Zagadnienie aktualizacji w śląskich wyobrażeniach bitwy legnickiej 1353-1504*, „Studia Źródłoznawcze“, 17 (1972), s. 91-118.

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1976
Alicja Karłowska-Kamzowa, *Rysunki skryptorów*, „Roczniki Sztuki Śląskiej“, 10 (1976), s. 173–177.

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1977
Alicja Karłowska-Kamzowa, *Gotyckie rękopisy iluminowane na Śląsku (do 1450 r.)*, [in:] *Średniowieczna kultura na Śląsku*, red. R. Heck, Wrocław 1977, s. 101–121.

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1978
Alicja Karłowska-Kamzowa, *Zagadnienie związków polsko-czeskich w malarstwie 2 połowy XIV i początkach XV w.*, „Sprawozdania Wydziału Nauk o Sztuce PTPN za rok 1977“, 1978, s. 11–21, 32–40.

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1979
Alicja Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo śląskie 1250–1450*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979.

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1980
Alicja Karłowska-Kamzowa, *Kontakty artystyczne z Czechami w malarstwie gotyckim Śląska, Pomorza Wschodniego, Wielkopolski i Kujaw*, „Folia Historiae Artium“, 16 (1980), s. 39–66.

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1987
Alicja Karłowska-Kamzowa, *Znaczenie iluminatorstwa cysterskiego dla rozwoju gotyckiej dekoracji rękopisów na ziemiach polskich – Śląsk, Pomorze, Wielkopolska*, [in:] *Historia i kultura cystersów w dawnej Polsce i ich europejskie związki*, red. J. Strzelczyk, Poznań 1987, s. 367–385.

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1988
Alicja Karłowska-Kamzowa, *Miniatury legnickich kodeksów prawnych z k. XIV w.*, „Roczniki Biblioteczne“, 32 (1988), s. 107–128.

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1990
Alicja Karłowska-Kamzowa, *Malowidła gotyckie na Śląsku jako źródło historyczne*, [in:] *Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku* 1990A, s. 37–81.

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1991
Alicja Karłowska-Kamzowa, *Sztuka Piastów śląskich w Średniowieczu. Znaczenie fundacji książęcych w dziejach sztuki gotyckiej na Śląsku*, Warszawa – Wrocław 1991.

KARŁOWSKA-KAMZOWA – WETESKO – WIESIOŁOWSKI 1993
Alicja Karłowska-Kamzowa, Leszek Wetesko, Jacek Wiesiołowski, *Średniowieczna książka rękopiśmienna jako dzieło sztuki*, kat. wyst., Gniezno, Muzeum Początków Państwa Polskiego, Gniezno 1993.

KARNICKA – MARCISZ 1997
Magdalena Karnicka, Beata Marcisz, *Biskupstwo wrocławskie w numizmatyce i sfragistyce*, kat. wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1997.

KATALOG 1950
Katalog slezského středověkého sochařství, „Slezský sborník / Acta Silesiaca“, 48 (8) (1950), s. 313-321, 472-482.

KATALOG DER BILDER-GALERIE 1863
Katalog der Bilder-Galerie im Ständehause zu Breslau, Breslau 1863.

KATALOG DER LIECHTENSTEIN-ERINNERUNGS AUSSTELUNG 1914
Katalog der Liechtenstein-Erinnerungs Ausstellung: Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau, 4. 1. – 28. 2. 1914, Ausst. Kat., hrsg. von E. W. Braun, Troppau 1914.

KATALOG RZEŻBY BAROKOWEJ NA ŚLĄSKU 1987
Katalog rzeźby barokowej na Śląsku, t. 1: *Hrabstwo kłodzkie*, red. K. Kalinowski, opr. A. Adamczewska, K. Kalinowski, R. Nowak, J. Oziewicz-Nowak, Poznań 1987.

KATALOG STARYCH DRUKÓW 1994
Katalog starych druków Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Polonica wieku XVII, opr. W. Tyszkowski, t. 5, Wrocław 1994.

KATALOG ZABYTKÓW V/4
Katalog zabytków sztuki w Polsce, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. V: *Województwo poznańskie*, red. T. Ruszczyńska, A. Sławska, z. 4, *Powiat gostyński*, opr. Z. Białłowicz-Krygierowa, Warszawa 1961.

KATALOG ZABYTEKÓW V/10

Katalog zabytków sztuki w Polsce, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. V: *Województwo poznańskie*, red. T. Ruszczyńska, A. Ślawska, z. 10: *Powiat kościański*, opr. T. Ruszczyńska, A. Ślawska, P. Skubiszewski, E. Struszyńska, Warszawa 1980.

KATALOG ZABYTEKÓW VII/3

Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. VII: *Województwo opolskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 3: *Powiat grodkowski*, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1964.

KATALOG ZABYTEKÓW VII/7

Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. VII, *Województwo opolskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 7, *Powiat namysłowski*, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1965.

KATALOG ZABYTEKÓW VII/9

Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. VII: *Województwo opolskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 9: *Powiat nyski*, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1963.

KATALOG ZABYTEKÓW VII/10

Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. VII: *Województwo opolskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 10: *Powiat oleski*, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1960.

KATALOG ZABYTEKÓW VII/11

Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. VII: *Województwo opolskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 11: *Miasto Opole i powiat opolski*, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, S. Gumiński, A.M. Olszewski, Warszawa 1963.

KATALOG ZABYTEKÓW VII/14

Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. VII: *Województwo opolskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 14: *Powiat strzelecki*, opr. E. Bartnik-Gutowska, E. Symbratowicz, Warszawa 1961.

KATALOG ZABYTEKÓW X/21

Katalog zabytków sztuki w Polsce, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. X: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 21: *Powiat rycki*, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1967.

KATALOG ZABYTEKÓW S.N. IV/1

Katalog zabytków sztuki w Polsce, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, Seria Nowa, t. IV: *Województwo wrocławskie*, red. M. Zlat, J. Pokora, z. 1: *Oleśnica, Bierutów i okolice*, opr. A. Chrzanowska, M. Starzewska, A. Ziomecka, J. Pokora, M. Zlat, Warszawa 1983.

KATALOG ZABYTEKÓW S.N. IV/2

Katalog zabytków sztuki w Polsce, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, Seria Nowa, t. IV: *Województwo wrocławskie*, red. M. Zlat, J. Pokora, z. 2: *Sobótka, Kąty Wrocławskie i okolice*, opr. J. Pokora, M. Zlat, Warszawa 1991.

KATALOG ZABYTEKÓW S.N. IV/3

Katalog zabytków sztuki w Polsce, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, Seria Nowa, t. IV: *Województwo wrocławskie*, red. M. Zlat, J. Pokora, z. 3: *Milicz, Żmigród, Twardogóra i okolice*, opr. J. Wrabec, Warszawa 1997.

KATALOG ZABYTEKÓW S.N. V/1

Katalog zabytków sztuki w Polsce, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, Seria Nowa, t. V: *Województwo gdańskie*, red. B. Rol, I. Strzelecka, z. 1: *Pruszcz Gdański i okolice*, opr. B. Rol, I. Strzelecka, Warszawa 1986.

KE SLÁVĚ DUCHA 2003

Ke slávě Ducha. Sedm století církevního výtvarného umění v Královéhradecké diecézi, kat. výst., Východočeská galerie, Pardubice, ed. V. Hrubý, P. Panoch, Pardubice 2003.

KĘBŁOWSKI 1969

Janusz Kębłowski, *Nagrobki gotyckie na Śląsku*, Poznań 1969.

KĘBŁOWSKI 1970

Janusz Kębłowski, *Treści ideowe gotyckich nagrobków na Śląsku*, Poznań 1970.

KĘBŁOWSKI 1971

Janusz Kębłowski, *Pomniki Piastów Śląskich w dobie średniowiecza*, Wrocław 1971.

KĘBŁOWSKI 1972

Janusz Kębłowski, *Nysa*, Wrocław 1972 („Śląsk w zabytkach sztuki“, red. T. Broniewski, M. Zlat).

KIERSNOWSKI 1962

Ryszard Kiersnowski, *Kwartniki ślaskie i czeskie grosze*, „Wiadomości Numizmatyczne“, 6 (1962), s. 225–244.

KIERSNOWSKI 1988

Ryszard Kiersnowski, *Moneta w kulturze wieków średnich*, Warszawa 1988.

KILIÁN IGNÁC DIENTZENHOFER 1989

Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu, kat. výst., Národní galerie v Praze, ed. M. Freimanová, M. Horyna, A. Rollová, Praha 1989.

KIRSCHNER 1968

Bruno Kirschner, *Deutsche Spottmedaillen auf Juden*, München 1968.

KLEISNER 2005

Tomáš Kleisner, *Kittlova medaile na první slezskou válku*, „Numismatické listy“, 60 (2005), s. 112–115.

KLESSE 1973

Brigitte Klesse, *Glassammlung Helfried Krug*, Bd. 2, Bonn 1973.

KLESSMANN 1994

Rüdiger Klessmann, *Willmann i Niderlandy*, [in:] *Michael Willmann* 1994, s. 55–78.

KLETZEL 1933

Otto Kletzel, *Studien zur böhmischen Buchmalerei*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, 7 (1933), s. 1–76

KLIMEŠOVÁ – ORLÍK 1964

Eva Klimešová, Josef Orlik, *Grafické pohledy z českých zemí a Slovenska ve sbírkách Slezského muzea v Opavě*, „Časopis Slezského muzea“, B 13 (1964), s. 69–78.

KLOSS 1934

Ernst Kloss, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau [1934].

KLOSS 1942A

Ernst Kloss, *Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters*, Berlin 1942.

KLOSS 1942B

Ernst Kloss, *Drei unbekannte Bilderhandschriften aus der Blütezeit der böhmischen Malerei*, „Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“, 9 (1942), s. 1–22.

KLUZOWICZ 2003

Katarzyna Kluzowicz, *Niderlandzkie wzorce nowożytnej ikonografii maryjnej na Śląsku*, [in:] *Niderlandyzm na Śląsku* 2003, s. 231–242.

KŁODZKO 1998

Kłodzko – dzieje miasta, red. R. Gładkiewicz, Kłodzko 1998.

KNIHOPIS

Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII. století, díl II., *Tisky z let 1501–1800*, Praha 1936–1967.

KNOBLICH 1865

Augustin Knoblich, *Geschichte der St. Corporis Christi Pfarrei*, Breslau 1865.

KNOBLICH 1868

Augustin Knoblich, *Leben und Werke des Malers Michael Lucas Leopold Willmann, 1629–1706*, Breslau 1868.

KOBIELUS 1986

ks. Stanisław Kobielus, *Wątek Emmanuela w dekoracji monumentalnej kościoła opackiego Krzeszowie*, „Rocznik Historii Sztuki“, 16 (1986), s. 159-213.

KOBIELUS 2002

ks. Stanisław Kobielus, *Wątek Emmanuela w dekoracji monumentalnej kościoła opackiego Krzeszowie*, [in:] ks. St. Kobielus, *Dzieło sztuki dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002, s. 37–80.

KOCHANOWSKA-REICHE 2000

Małgorzata Kochanowska-Reiche, *Beautiful Madonna of Wrocław – the question of provenance and original state*, „Bulletin du Musée National de Varsovie“, XLI (2000), no. 1-4, s. 47-72.

KOCHANOWSKA-REICHE 2003

Małgorzata Kochanowska-Reiche, *Mistyczne Średniowiecze / The Mystical Middle Ages*, Skarby muzeum / Museum Treasures, Warszawa 2003.

KOCIÁNOVÁ 1996

Martina Kociánová, *Pečetě opavských Přemyslovců ve 14. století*, diplomová práce, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Opava 1996.

KOEMAN 1969

Cornelis Koeman, *Atlantes Neerlandici. Bibliography of terrestrial, maritime and celestial atlases and pilot books, published in the Netherlands up to 1880*, vol. 3, Amsterdam 1969.

KOHLHAUSSEN 1955

Heinrich Kohlhaussen, *Geschichte des deutschen Kunsthandwerks*, München 1955.

KOHOUT 1998

Štěpán Kohout, *Iluminované rukopisy kapitulní knihovny olomoucké: Kánonové listy*, Olomouc 1998.

KOLBIARZ 2001

Artur Kolbiarz, *Twórczość Krzysztofa Jana Königera, śląskiego rzeźbiarza epoki baroku*, praca magisterska napisana kierunkiem pod kierunkiem prof. K. Kalinowskiego, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2001.

KOLBIARZ – ORGANISTY 2006

Artur Kolbiarz, Adam Organisty, *Wyposażenie rzeźbiarskie prezbiterium kościoła poaugustiańskiego w Żaganiu a jego związki artystyczne z warsztatem lubińskim*, [in:] *Dziedzictwo artystyczne Żagania*, red. B. Czechowicz, M. Konopnicka, Wrocław 2006 [w przygotowaniu].

KONIAS 1990

Andrzej Konias, „*Atlas Silesiae id est Ducatus Silesiae... emissus ab Homannianis Heredibus*“, *Norimbergae MDCCLII: Geneza atlasu*, „Annales Silesiae“, 20 (1990), s. 49–80.

KONIAS 1995

Andrzej Konias, *Kartograficzny obraz Śląska na podstawie map księstw śląskich Jana Wolfganga Wielanda i Mateusza Schubartha z połowy XVIII wieku (z oceną kartometryczną)*, Katowice 1995 („Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach“, 1462).

KOPERA 1926

Feliks Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 2, *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Kraków 1926.

KOPICKI 1982

Edmund Kopicki, *Katalog podstawowych typów monet i banknotów Polski oraz ziem historycznie z Polską związanych*, VIII, 1, *Monety śląskie okresu nowożytnego*, Warszawa 1982.

KOPICKI 1983

Edmund Kopicki, *Katalog podstawowych typów monet i banknotów Polski oraz ziem historycznie z Polską związanych*, VIII, 2, *monety śląskie okresu nowożytnego*, Warszawa 1983.

KORNECKI 1970

Marian Kornecki, *Rzeźba gotycka na Śląsku Opolskim do połowy XV wieku*, „Opolski Rocznik Muzealny“, 4 (1970), s. 301–389.

KOŘÁN 1969

Ivo Kořán, *Praski krąg humanistów wokół Giordana Bruna*, „Euhemer – Przegląd Religioznawczy“, 1–2 [71–72] (1969), s. 86–93.

KOŘÁN 1975

Ivo Kořán, *K českému vývoji typu Madony doudlebské*, „Umění“, 27 (1979), s. 119–131.

KOŘÁN 1976

Ivo Kořán, *Prasko-wrocławski krąg późnych humanistów*, „Annales Silesiae“, 6 (1976), s. 65–70.

KOŘÁN 1988

Ivo Kořán, *Raráš a šetek aneb Braunovské sochařství východních Čech*, [in:] *Matyáš Bernard Braun 1684–1738*, Praha 1988, s. 104–120.

KOŘÁN 1989

Ivo Kořán, *Renasanční sochařství v Čechách a na Moravě*, [in:] *Dějiny českého výtvarného umění* 1989, s. 117–135.

KOŘÁN 1991

Ivo Kořán, *Gotické veraikony a svatolukášské madony v pražské katedrále*, „Umění“, 39 (1991), s. 286–316.

KOŘÁN 1995

Ivo Kořán, *Žáci M. B. Brauna ve východních Čechách*, [in:] *Michal Klahr Starszy* 1995, s. 103–112.

KOŘÁN 1997

Ivo Kořán, *Neznámá veduta Prahy z druhé čtvrtiny 17. století*, „Umění“, 45 (1997), s. 591–592.

KOŘÁN 1998A

Ivo Kořán, *Rudolfínische Lichter und Schatten*, [in:] *Rudolf II, Prague and the World* 1998, s. 286–290.

KOŘÁN 1998B

Ivo Kořán, *Braunovo bozzetto sv. Luitgardy*, „Umění“, 46 (1998), s. 219–223.

KOŘÁN 1999

Ivo Kořán, *Braunové*, Praha 1999.

KOŘÁN 2001

Ivo Kořán, *Manýristické a barokní obrazy Vyšehradu*, [in:] *Královský Vyšehrad II. Sborník příspěvků ke křesťanskému miléniu a k posvěcení nových zvonů na Kapitulním Chrámu sv. Petra a Pavla*, ed. B. Nechvátal, J. Huber, J. Kotous, Praha – Kostelní Vydří 2001, s. 232–234.

KOŘÁN – HAMSÍK 1986

Ivo Kořán, Mojmír Hamsík, *Opavský Ukřižovaný z kostela sv. Jana Křtitele*, „Umění“, 34 (1986), s. 410–414.

KOSTOWSKI 1991

Jabub Kostowski, *Sztuka śląska wobec husytyzmu. Późnogotyckie świadectwa malarskie*, „Artium Quaestiones“, V (1991), s. 36–38.

KOSTOWSKI 1995

Jakub Kostowski, *Wrocławski tryptyk z „Legendą św. Jadwigi“*. *Pochodzenie i ikonografia*, [in:] *Księga jadowiżañska* 1995, s. 322-337.

KOSTOWSKI 2003

Jakub Kostowski, *Sztuka późnego gotyku wobec husytyzmu. Zarys problematyki*, [in:] *Wrocław w Czechach* 2003, s. 221–232.

KOSTOWSKI – WITKOWSKI 1994

Jakub Kostowski, Jacek Witkowski, *Książę Henryk II Pobożny i bitwa legnicka w ikonografii (XII–XX w.)*, [in:] *Bitwa legnicka. Historia i tradycja*, red. W. Korta, Wrocław – Warszawa 1994 („Śląskie sympozja historyczne“, 2), s. 277–305.

KOTRBOVÁ 1998

Marie Anna Kotrbová, *Sochařství*, [in:] *Staré české umění* 1998, s. 79–95.

KOVÁCS 1964

Éva Kovács, *Kopfreliquiare des Mittelalters*, Budapest 1964.

KOZAK 1995

Anna Kozak, *Rysunki Michaela Willmanna w Muzeum Narodowym w Warszawie*, [in:] *Materiały konferencji poświęconej sztuce Michaela Willmanna*, red. B. Steinborn, Wrocław 1995, s. 37–53.

KOZAK 1998

Stanisław Kozak, *Rembrandt i niderlandzcy mistrzowie rysunku (XV–XVII w.)*, kat. wyst., Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Muzeum XX Lubomirskich, Wrocław 1998.

KOZAK – SZYKUŁA 1995

Jan Kozak, Krystyna Szykuła, *Prag 1.5.6.2. Das Prager Stadtpanorama aus dem Jahre 1562 von Jan Kozel und Michael Peterle nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek Wrocław/Breslau, Weißenhorn (Bayern)* 1995.

KOZÁK – MARSCH 2004

Jan T. Kozák, Angelika Marsch, *Ansichten von Böhmen und Mähren, der heutigen Tschechischen Republik, in den Werken von Friedrich Bernhard Werner*, [in:] *Friedrich Bernhard Werner* 2004, s. 193–203.

KOZÁK – MŽYKOVÁ 1987

Jan T. Kozák, Marie Mžyková, *F. B. Wernera ikonografická inventarizace Čech, Moravy a moravského Slezska*, „Umění“, 35 (1987), s. 289–303.

KOZIEŁ 1997

Andrzej Koziel, *Michael Willmann – i.e. David Heidenreich. The „Rudolphian“ Drawings by Michael Willmann*, „Bulletin du Musée National de Varsovie“, 38 (1997), s. 66–92.

KOZIEŁ 2000A

Andrzej Koziel, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, 2212, „Historia Sztuki“, 14).

KOZIEŁ 2000B

Andrzej Koziel, *Unknown Silesian Source for the Statue of St. Luitgard on Charles’ Bridge in Prague*, „Umění“, 48 (2000), s. 92–95.

KOZIEŁ 2001A

Andrzej Koziel, *Michael Willmann und sein Kreis: Johann Christoph Liška, Georg Wilhelm Neunhertz und Johann Jacob Eybelwieser – Zeichnungen*, Übers. aus dem Polnischen Th. Wimroither, Ausst. Kat., Salzburger Barockmuseum, Salzburg; Staatsgalerie, Stuttgart; Muzeum Narodowe, Wrocław, Salzburg 2001 („Schriften des Salzburger Barockmuseums“, 26).

KOZIEŁ 2001B

Andrzej Koziel, *Barok i rokoko*, [in:] *Op Nederlandse Manier* 2001, s. 93–118.

KOZIEŁ 2002

Andrzej Koziel, *Wielkie przedsiębiorstwo czy mała rodzinna firma? Kilka hipotez na temat warsztatu Michaela Willmanna*, [in:] *Willmann i inni* 2002, s. 92–100.

KOZIEŁ 2003A

Andrzej Koziel, „*Famoso pittore Willmanno*“. *Recepcja twórczości Michaela Willmanna w Czechach i na Morawach*, [in:] *Wrocław w Czechach* 2003, s. 314–321.

KOZIEŁ 2003B

Andrzej Koziel, *Święci Pomocnicy z Podlesia koło Lubawki. Kilka uwag na temat śląskiej ikonografii Czternastu Wspomożycieli w czasach baroku*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne“, 2 (2003), s. 232–249.

KOZIEŁ 2006

Andrzej Koziel, *Szwed i jezuici. Karl Dankwart i jego nieznanne prace malarskie dla nyskich i kłodzkich Jezuitów*, [in:] *Po obu stronach Bałtyku* 2006.

KRÁSA 1970

Josef Krása, *Knižní malba*, [in:] *České umění gotické* 1970, s. 244–303.

KRÁSA 1974

Josef Krása, *Rukopisy Václava IV*, Praha 1974.

KRÁSA 1980

Josef Krása, *K olomouckým rukopisům 15. století*, [in:] *Historická Olomouc a její problémy*, Olomouc 1980 („Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas philosophica, Philosophica-Aesthetica“, 3), s. 113–122; [przedrukowano in:] Krása 1990, s. 375–399.

KRÁSA 1984

Josef Krása, *Knižní malba*, [in:] *Dějiny českého výtvarného umění* 1984, s. 405–439.

KRÁSA 1990

Josef Krása, *České iluminované rukopisy 13. – 16. století*, Praha 1990.

KRATINOVÁ – SAMEK – STEHLÍK 1992

Vlasta Kratinová, Bohumil Samek, Miloš Stehlík, *Telč. Historické město Jižní Moravy*, Praha 1992.

KRAUSE 1933–1935

Walter Krause, *Grundriss eines Lexikon bildender Künstler und Kunsthandwerker in Oberschlesien. Von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhundert*, Bd. 1–2, Oppeln 1933, 1935.

KRČÁLOVÁ 1956

Jarmila Krčálová, *Příspěvek k poznání díla Hanuše z Olomouce*, „Umění“, 4 (1956), s. 17–50.

KROPÁČEK 1946

Pavel Kropáček, *Malířství doby husitské*, Praha 1946.

KROPÁČEK 1992

Jiří Kropáček, *Výtvarné umění u Bohuslava Balbína*, [in:] *Bohuslav Balbín* 1992, s. 111–126.

KROFTA 1909

Kamil Krofta, *Majestát Rudolfa II.*, Praha 1909.

KRSEK – KUDEĚLKA – STEHLÍK – VÁLKA 1995

Ivo Krsek, Zdeněk Kudělka, Miloš Stehlík, Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996.

KRUSZELNICKA – FLIK 1968

Janina Kruszelnicka, Józef Flik, *Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog*, Toruń 1968.

KRZESZÓW 1997

Krzeszów uświęcony łaską, red. H. Dziurla, K. Bobowski, Wrocław 1997 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, 1782).

KSIĘGA JADWIŻAŃSKA 1995

Księga Jadwiżańska, materiały Międzynarodowego Sympozjum Naukowego Święta Jadwiga w dziejach i kulturze Śląska, Wrocław – Trzebnica 21–23.9.1993 roku, Wrocław 1995.

KUBÍČEK 1966,

Alois Kubiček, *Barokní Praha v rytinách B. B. Wernera*, Praha 1966.

KUCHAŘ 1958

Karel Kuchař, *Naše mapy odedávna do dneška*, Praha 1958.

KUCHAŘ 1961

Karel Kuchař, *Early Maps of Bohemia, Moravia and Silesia*, vol. I–III, Praha 1961.

KUCZKOWSKA-KRÜGER 2004

Aldona Kuczkowska-Krüger, *Opus punctorium – dekoracje figuralne złotego tła w malarstwie tablicowym na przykładzie obrazu Madonna z Dzieciątkiem z Katedry Wrocławskiej*, „Dzieła i Interpretacje“, 9 (2004), s. 7–46.

KUČERA – RAK 1983

Jan P. Kučera, Jiří Rak, *Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře*, Praha 1983.

KUNDMANN 1726

Johann Christian Kundmann, *PRUMPTUARIUM RERUM NATURALIUM ET ARTIFICIALIUM VRATISLAVIENSE...*, VRATISLAVIAE MDCCXXVI.

KUNDMANN 1738

Johann Christian Kundmann, *Silesii in nummis, oder Berühmte Schlesier in Müntzen, so durch grosse Helden-Thaten, durch hohe und wichtige Amts-Würden, oder durch Gelehrsamkeit und Schriften ihren Nahmen unvergesslich gemacht...*, Breslau – Leipzig 1738.

KUNDMANN 1741

Johann Christian Kundmann, *ACADEMIAE ET SCHOLAE GERMANIAE praecipue DVCATVS SILESIAE CVM BIBLIOTHECIS IN NVMIS. Oder: Die Hohen und Niedrigen Schulen Teutschlandes insonderheit Des Hertzogthums Schlesiens...*, Breslau 1741.

KUNISCH 1841

Johann Gottlieb Kunisch, *Die St. Elisabet-Kirche zu Breslau und ihre Denkmäler. Nebst einer Abbildung des Elisabet-Thurmes in seiner früheren Gestalt*, Breslau 1841.

KUNST DER GOTIK AUS BÖHMEN 1985

Kunst der Gotik aus Böhmen, Ausst. Kat., Schnütgen-Museum, Köln, hrsg. von A. Legner, Köln 1985.

KUNST UM 1400 1975

Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Ausstellung im Liebighaus Museum Alter Plastik, Ausst. Kat., hrsg. von H. Beck, W. Beeh, H. Bredekamp, Frankfurt am Main 1975.

KURGAN 2003

Agnieszka Kurgan, *Michael Willmann a prasy Nostitzowie – obraz „Dawid z głową Goliata“ ze zbiorów Narodní galerie w Pradze*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. A. Kozieła, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.

KUTAL 1940

Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940.

KUTAL 1954

Albert Kutal, *K česko-slezským stykům v sochařství 14. století*, „Slezský sborník“, 7 (1954), s. 289–307.

KUTAL 1958

Albert Kutal, *Madona ve Šternberku a její Mistr*, „Umění“, 6 (1958), s. 111–150.

KUTAL 1962

Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962.

KUTAL 1966

Albert Kutal, *Bemerkungen zur Altstädter Madonna in Prag*, „Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity“, 15 (1966), s. 5–23.

KUTAL 1971

Albert Kutal, *Gotische Kunst in Böhmen*, Prag 1971.

KUTAL 1972

Albert Kutal, *České gotické umění*, Praha 1972.

KUTAL 1984

Albert Kutal, *Gotické sochařství*, [in:] *Dějiny českého výtvarného umění* 1984, s. 216–283.

KUTAL – HOMOLKA 1970

Albert Kutal, Jaromír Homolka, *Sochařství*, [in:] *České umění gotické* 1970, s. 127–176.

KVĚT 1937

Jan Květ, *Liber viaticus Jana ze Středy*, „Volné směry“, 33 (1937), s. 171–178.

KVĚT 1960

Jan Květ, *Vznik národního slohu v české knižní malbě gotické*, [in:] *Příspěvky k dějinám umění*, Praha 1960 („Acta Universitatis Carolinae“), s. 31–42.

KVĚT – SWARZENSKI 1959

Jan Květ, Hans Swarzenski, *Czechoslovakia, Romanesque and Gothic Illuminated Manuscripts*, Paris 1959.

KWAŚNIK-GLIWIŃSKA 2003

Anna Kwaśnik-Gliwińska, *Szkoło europejskie XVII–XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach. Katalog wystawy*, Kielce 2003.

KWAŚNY 2002A

Irena Kwaśny, *Cieszyńska Madonna*, „Spotkania z Zabytkami“, 26 (2002), s. 34–36.

KWAŚNY 2002B

Irena Kwaśny, *Těšínská madona (Cieszyńska Madonna; Die Tieschener Madonna)*, [in:] *Těšínská madona* 2002, s. 81–95.

LÁBEK 1937

Ladislav Lábek, *Výzdoba plzeňského kalendáře z r. 1604 od Jana Willenbergera*, „Umění“, 11 (1937), s. 397–400.

LABUDA 1984

Adam Labuda, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy. Studium o malarstwie śląskim połowy XV wieku*, Poznań 1984.

LANDSBERGER 1926

Franz Landsberger, *Breslau*, Breslau 1926 („Berühmte Kunststätten“, 75).

LANDSBERGER 1927

Franz Landsberger, *Ein Kapitel schlesischer Malerei*, [in:] *Kunst in Schlesien*, Berlin 1927, s. 199–253.

LANDSBERGER 1933

Franz Landsberger, *Die Kanzel der Oelser Schlosskirche. Ein Werk des Gerhard Heinrich von Amsterdam*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, N.F., 10 (1933), s. 99–106.

LCI I-VIII

Lexikon der christlichen Ikonographie, begründet von E. Kirchbaum SJ, hrsg. von W. Braunfels, Bd. 1-8, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968-1976.

LECHNER 1981

Gregor Martin Lechner, *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München – Zürich 1981 („Münchener Kunsthistorische Abhandlungen“, 9).

LECHNER 1985

Gregor Martin Lechner, *Das barocke Thesenblatt: Entstehung – Verbreitung – Wirkung. Der Göttweiger Bestand*, Ausst. Kat., Gottweig 1985.

LECHNER – GRÜNEWALD 2005

Gregor Martin Lechner, Michael Grünewald, *Unter deinen Schutz: Das Marienbild in Göttweig*, Ausst. Kat., Gottweig 2005.

LEJMAN-LIPCZYŃSKA 1998

Beata Lejman-Lipczyńska, *Kościół Bonifratrów pod wezwaniem Trójcy Świętej. Przewodnik*, Wrocław 1998.

LEN 1997

Ryszard Len, *Fryderyka Bernarda Wenera topografia Wrocławia*, Wrocław 1997.

LEN 1998

Ryszard Len, *Friedrich Bernhard Werners Topographie der Stadt Breslau*, Wrocław 1998.

LEN 2004

Ryszard Len, *Friedrich Bernhard Werner – śląski Europejczyk doby baroku*, [in:] *Friedrich Bernhard Werner* 2004, s. 69–89.

LIDOVÁ ZBOŽNOST 1997

Lidová zbožnost ve východních Čechách a v Kladsku, kat. výst., Muzeum Ziemi Kłodzkiej w Kłodzku, Státní galerie výtvarného umění v Náchodě, Náchod 1997.

LIMOUZE 1990

Dorothy Anne Limouze, *Aegidius Sadeler (c. 1570–1629): Drawings, Prints and Art Theory*. A Dissertation presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, Princeton 1990.

LINDNER 1867
Theodor Lindner, *Johann Matthäus Wacker von Wackenfels*, „Zeitschrift des Verein für Geschichte und Althertum Schlesiens“, 8 (1867), s. 319–351.

LINDNER 1995
Klaus Lindner, *Zwischen Oder und Riesengebirge. Schlesische Karten aus fünf Jahrhunderten*, Weißenhorn 1995.

LINKA 2003
Jan Linka, *Svatá Hedvika v česky tištěné literatuře 17. a 18. století*, [in:] *Wrocław w Czechach* 2003, s. 55–64.

LOSSOW 1939
Hubertus Lossow, *Das Vesperbild in Schlesien*, „Schlesische Heimatpflege“, 2 (1939), s. 69–89.

LOSSOW 1994
Hubertus Lossow, *Michael Willmann (1630–1706) – Meister der Barockmalerei*, Würzburg 1994.

LUCHS 1860
Hermann Luchs, *Die Denkmäler der St. Elisabeth-Kirche zu Breslau*, Breslau 1860.

LUCHS 1863
Hermann Luchs, *Bildende Künstler in Schlesien, nach Namen und Monogrammen*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens“, 5 (1863), s. 1–56.

LUCHS 1866
Hermann Luchs, *Ueber die aus Elisabethkirche zu Breslau stammenden und dem Museum schlesischer Alterthümer überwiesenen Reliquiarien*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, 1 (1866), s. 23–24.

LUCHS 1870
Hermann Luchs, *Allgemeiner Bericht über die Thätigkeit des Vereins für das Museum schlesischer Alterthümer in der Etatszeit von 1868–1869*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, 2 (1870), s. 1–8.

LUCHS 1881
Hermann Luchs, *Schlesische Inschriften vom XIII. bis XVI. Jahrhundert*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, 3 (1881), s. 329–343.

LUCKHARDT – ŠEVČÍK 1998
Jochen Luckhardt, Anja K. Ševčík, *Dvorské umění pozdní renesance. Brunšvicko-Wolfenbüttelsko a císařská Praha kolem roku 1600*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1998.

LÜDECKE – SCHULTZ 1868
Carl Lüdecke, Alwin Schultz, *Das Rathaus zu Breslau*, Berlin – Breslau 1868.

LÜDKE 1983
Dietmar Lüdke, *Die Statuetten der gotischen Goldschmiede. Studien zu den „autonomen“ und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und Statuettenreliquiaren in Europa zwischen 1230 und 1530*, Bd. 1–2, München 1983.

LUMIÈRE ET TÉNÈBRES 2002
Lumière et ténèbres: art et civilisation du baroque en Bohême, exh. cat., Palais des Beaux-Arts, Lille, ed. V. Vlnas, Paris 2002.

LUTSCH I–V
Hans Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. I: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Breslau 1886, Bd. II: *Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Reg. – Bezirks Breslau*, Breslau 1889, Bd. III: *Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Reg. – Bezirks Liegnitz*, Breslau 1891, Bd. IV: *Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Reg. – Bezirks Oppeln*, Breslau 1894, Bd. V: *Register zum Verzeichnisse der Kunstdenkmäler Schlesiens*, Breslau 1903.

LUTSCH 1903
Hans Lutsch, *Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler*, Breslau 1903.

LUTTEROTTI 1925
Nikolaus von Lutterotti, *Der Maler Peter Brandl in Grüssau*, „Der Wanderer im Riesengebirge“, 45 (1925), s. 201–204.

LUTTEROTTI 1926
Nikolaus von Lutterotti, *Abt Dominikus Geyer von Grüssau (1696–1726)*, „Schlesisches Pastoralblatt“, 46 (1926), s. 129–132, 145–150, 161–165.

LUTTEROTTI 1927
Nikolaus von Lutterotti, *Ullersdorf bei Liebau*, „Der Wanderer im Riesengebirge“, 47 (1927), s. 96–98.

LUTTEROTTI 1930
Nikolaus von Lutterotti, *Archivalisches über die Arbeiten des Malers Peter Brandl für das Kloster Grüssau in Schlesien*, „Jahrbuch des Deutschen Riesengebirge-Vereins“, 18 (1930), s. 92–111.

LUTTEROTTI 1935
Nikolaus von Lutterotti, *Abt Innozenz Fritsch, der Erbauer der Grüssauer Abteikirche*, Schweidnitz 1935.

LUTTEROTTI 1962
Nikolaus von Lutterotti, *Vom unbekannten Grüssau. Altgrüssauer Klostersgeschichten*, hrsg. von A. Rose, Wolfenbüttel 1962.

LUTZ 2004
Gerhard Lutz, *Das Bild des Gekreuzigten im Wandel. Die sächsischen und westfälischen Kruzifixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Petersberg 2004.

ŁAWICKA 2002
Magda Ławicka, *Zapomniana pracownia. Wrocławski Instytut Witrażowy Adolpha Seilera (1846–1945)*, Wrocław 2002.

ŁOŚ 1999
Władysław Łoś, ‘Christ at the Column’ by Adriaen de Vries from the Hannevaldt Memorial at Żórawina, „Bulletin du Musée National de Varsovie“, 22 (1981), s. 27–37.

MAGIA ILUZJI 2000
Magia iluzji. Dzieło Jana Kubena, red. B. Szybkowski, Opole 2000.

MAGISTER THEODORICUS 1997
Magister Theodoricus: Dvorní malíř císaře Karla IV., ed. J. Fajt, Praha 1997.

MAGNI NOMINIS UMBRA 2005
Magni nominis umbra. Rysunek i grafika z kręgu mecenatu cesarskiego w Pradze i Wiedniu na przełomie XVI i XVII w. Wystawa ze zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, kat. wyst., Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, red. A. Dobrzyński, P. Oszczanowski, Wrocław 2005.

MALARSTWO GOTYCKIE 2004
Malarstwo gotyckie w Polsce, t. 3.1: *Synteza*, red. A. S. Labuda i K. Secomska; t. 3.2: *Katalog zabytków*, red. A. S. Labuda i K. Secomska przy współudz. A. Włodarka oraz T. Łozińskiej, A. Palińskiej i W. Rączkowskiego; t. 3.3, *Album ilustracji*, red. A. S. Labuda i K. Secomska przy współudz. A. Włodarka [et al.] oraz B. Miodońskiej, A. Palińskiej i A. Marcinowskiej, Warszawa 2004 („Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Dzieje sztuki polskiej“, t. II, cz. III).

MALARSTWO WIELKOPOLSKIE 1952
Malarstwo wielkopolskie 1520–1650, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, opr. A. Ślawska, Poznań 1952.

MAŁACHOWICZ 1985
Edmund Małachowicz, *Stare Miasto we Wrocławiu*, Wrocław 1985.

MANDZIUK 1982
ks. Józef Mandziuk, *Katalog ruchomych zabytków sztuki sakralnej w Archidiecezji Wrocławskiej*, t. 1, Wrocław 1982.

MANIURKA 1997
Piotr Paweł Maniurka, *Mater Matris Domini. Święta Anna Samotrzeć w gotyckiej rzeźbie śląskiej*, Opole 1997 („Z dziejów kultury chrześcijańskiej na Śląsku“ 11).

MARÁZ 1994
Karel Maráz, *Česká jezdecká pečeť*, diplomová práce Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 1994.

MARCINKOWSKI 2001
Wojciech Marcinkowski, *Co to jest Piękna Madonna? Uwagi o wzajemnym powiązaniu formy, funkcji i ikonografii sztuki późnogotyckiej*, [in:] *Prawda i twórczość*, red. M. Kapustka, Wrocław 1998, s. 39–53.

MARCINKOWSKI 2002
Wojciech Marcinkowski, *Sztuka około roku 1400 – spór o pojęcia*, [in:] *Magistro et amico – amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 51–62.

MARIA 2003
Maria, Licht im Mittelalter: Meisterwerke der Gotik, Ausst. Kat., Sonderausstellung 2003, Bergbaumuseum Leogang, Leogang 2003.

MARKGRAF 1894
Hermann Markgraf, *Das Rathaus zu Breslau*, Breslau 1894.

MARSCH 1991
Angelika Marsch, *Friedrich Bernhard Werner und seine Klosteransichten von Schlesien*, „Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zur Breslau“, 32 (1991), s. 69–152.

MARSCH 1995
Angelika Marsch, *Friedrich Bernhard Werner (1690–1776): Ein europäischer Ansichtenzeichner aus Schlesien*, Würzburg 1995.

MARSCH 2004
Angelika Marsch, *Anmerkungen, Korrekturen und Ergänzungen zur Autobiographie von Friedrich Bernhard Werner*, [in:] *Friedrich Bernhard Werner* 2004, s. 39–67.

MARTIN 1997
Michel Martin, *La statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XVe et XVIe siècles en Europe occidentale*, Paris 1997.

MASNER 1907
Kurt Masner, *Die schlesischen Stammbücher und ihre künstlerische Ausschmückung*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, N.F., 4 (1907), s. 137–161.

MATĚJČEK 1931
Antonín Matějček, *Gotické umění. Malířství*, [in:] *Dějepis výtvarných umění v Čechách I, I. díl. Středověk*, napsali V. Birnbaum, J. Cibulka, A. Matějček, J. Pečírka, V.V. Štech, red. Z. Wirth, Praha 1931, s. 240–379.

MATĚJČEK 1950
Antonín Matějček, *České malířství gotické. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1950.

MATTHAEUS MERIAN 1993
Matthaeus Merian der Ältere: Zeichner, Stecher und Verleger, Ausst. Kat., Frankfurt am Main 1993.

MATWIJOWSKI 1969
Krystyn Matwijowski, *Uroczystości, obchody i widowiska w barokowym Wrocławiu*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969 („Monografie śląskie Ossolineum“, red. J. Gierowski, 18).

MAUL 1915
Dietrich Maul, *Leben und Werke des Malers Christian Bentum*, Strasburg 1915.

MAYER 1977
Josef Mayer, *Sochy z gotického průčelí domu U Zvonu na Staroměstském náměstí v Praze*, „Umění“, 25 (1977), s. 97–129.

MEDKOVÁ 1989
Jiřina Medková, *Umělecké řemeslo na Moravě v letech 1620 až 1750*, [in:] *Dějiny českého výtvarného umění* 1989, s. 649–661.

MEISS 1969
Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, London 1969.

MENZEL 1964
Beda Franz Menzel, *Ein Blick in die barocke Welt der Äbte Othmar Zinke und Benno Löbl Břevnov – Braunau 1700–1751*, „Stifter Jahrbuch“, 8 (1964), s. 84–124.

MENZEL 1986
Beda Franz Menzel, *Abt Othmar Daniel Zinke und die Ikonographie seiner Kirchen in Břevnov – Braunau – Wahlstatt*, Erzabtei St. Ottilien – München 1986 („Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige“, 97 (1986), Sonderdruck).

MENZHAUSEN 1968
Joachim Menzhausen, *Das Grüne Gewölbe*, Leipzig 1968.

MEYER 1931
Erich Meyer, *Michael Klahr der Ältere. Sein Leben und Sein Werk*, Glatz 1931.

MICHAEL WILLMANN 1994
Michael Willmann (1630–1706), kat. wyst., Residenzgalerie Salzburg, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, red. M. Adamski, P. Łukaszewicz, F. Wagner, Salzburg 1994 („Schriften des Salzburger Barockmuseums“, 19).

MICHALSKI 1977
Sergiusz Michalski, *Seyfrieda Rybische i Tobiasza Fendta Monumenta Sepulclorum cum Epigraphis*, [in:] *O ikonografii świeckiej doby humanizmu. Tematy – symbole – problemy*, Warszawa 1977 („Idee i sztuka. Studia z dziejów sztuki i doktryn artystycznych“, red. J. Białostocki), s. 77–158.

MICHALSKI 1999
Sergiusz Michalski, (rec.) *Sztuka cenniejsza niż złoto [Kunst geht vor Gold. Gemälde, Zeichnungen und Graphiken alter europäischer Meister aus polnischen Sammlungen. Ausstellungskatalog]*. Hrsg. Antoni Ziemia und Anna Kozak, Warschau 1999, „Journal für Kunstgeschichte“, 3 (1999), s. 411–412.

MICHAŁ KLAHR STARSZY 1995
Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe, red. J. Wrabec, Wrocław 1995.

MIHALIK 1958
Sándor Mihalik, *Denkmäler und Schulen des ungarischen Drahtemails im Ausland*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae“, 5 (1958), s. 71–106.

MIODOŃSKA 1993
Barbara Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540*, Warszawa 1993.

MIODOŃSKA 2004
Barbara Miodońska, *Śląskie malarstwo książkowe*, [in:] *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.1, s. 377–412.

MISTR TÝNSKÉ KALVÁRIE 1990
Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby, kat. výst. Národní galerie v Praze, Jiřský klášter, ed. J. Chlíbec, Praha 1990.

MITTELEUROPÄISCHE SCHULEN III 2004
Ulrike Jenni, Maria Theisen, Karel Stejskal, *Mitteuropaeische Schulen III (ca. 1350–1400): Boehmen – Maehren – Schlesien – Ungarn (mit Ausnahme der Hofwerkstaetten Wenzels IV. und deren Umkreis)*, Textband, Tafel- u. Registerband, Wien 2004 („Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek“, 12).

MLČÁK 2004
Leoš Mlčák, *Nová zjištění k životu a dílu olomouckého malíře Antonína Martina Lublinského (1636–1690)*, „Vlastivědný věstník moravský“, 56 (2004), s. 15–23.

MOCARSTWA ŚWIATA 1995

Mocarstwa świata, t. 4, red. H. Schreiber, Warszawa 1995.

MONSE 1925

Friedrich Monse, *Die Stadtpfarrkirche zu Glatz unter besonderer Berücksichtigung der religiösen Gedankenwelt ihrer Innenausstattung*, Glatz 1925.

MORELOWSKI 1952A

Marian Morelowski, *Rozkwit baroku na Śląsku 1650–1750. Wystawa grafiki i rysunków, maj – lipiec 1952*, kat. wyst., Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Wrocław 1952.

MORELOWSKI 1952B

Marian Morelowski, *Studia nad architekturą i rzeźbą na wrocławskim Ołbinie XII w.*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego“, 7 (1952) [dodatek].

MORELOWSKI 1963

Marian Morelowski, *Dalemir i Pieszek, polscy budowniczowie na Śląsku w XIII i XIV w.*, [in:] *Prace Komisji Historii Sztuki* („Wrocławskie Towarzystwo Naukowe. Rozprawy komisji Historii Sztuki“, 3), Wrocław 1963, s. 51–132.

MROCZKO 1964

Teresa Mroczo, *Idee protoreformacji a malarstwo w Polsce*, „Studia Renesansowe“, IV (1964), s. 470–526.

MUDRA 2001

Aleš Mudra, *Madony druhé poloviny 14. století v severních Čechách*, netištěná diplomová práce v Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Praha 2001.

MÜLLER 1984

Karel Müller, *Heraldická výzdoba zemských desk opavských a krnovských*, [in:] *Sborník příspěvků z II. setkání genealogů a heraldiků*, Ostrava 1984, s. 33–36.

MÜLLER 1985

Jan Müller, *K charakteru výtvarné kultury Českého Krumlova v letech 1420–1470*, „Umění“, 33 (1985), s. 520–546.

MÜLLER-HOFSTEDE 1941

Cornelius Müller-Hofstede, *Das Stadtbild Breslaus als künstlerischer Vorwurf*, „Schlesien. Zeitschrift für den Gesamtschlesischen Raum“, 3 (1941), s. 161–168.

MÜLLER-HOFSTEDE 1983

Annedore Müller-Hofstede, *Der schlesisch-böhmische Hausmaler Ignaz Preissler*, „Keramos“, 100 (1983), s. 3–50.

MÜLLER – NICKEL 1935

Cornelis Müller, Walther Nickel, *Deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts in Schlesien. Ein Überblick mit anschließendem Katalog*, „Schlesische Heimatpflege“, 1 (1935), s. 204–237.

MUNDUS MERCATORIUS 2005

Mundus mercatorius. Świat kupiecki czasów nowożytnych w miarach i dokumentach, kat. wyst. Muzeum Dawnego Kupiectwa w Świdnicy i Zakład Narodowy im. Ossolińskich, red. R. Skowron, Wrocław 2005.

MUSICA SACRA 1997

Musica sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej XIII–XVIII w., kat. wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, opr. M. Zduniak, R. Nowak, A. Kolbuszewska, A. Knast, Wrocław 1997.

NABYTKI I DARY 1967

Nabytki i dary 1945 – 1967 ze zbiorów muzeów narodowych, kat. wyst., Poznań 1967.

NAGLER I–XXV

Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, Bd. I–XXV, München 1835–1852.

NARODZINY STOLICY 1996

Narodziny stolicy. Warszawa w latach 1596–1668, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, red. P. Mrozowski, M. Wrede, Warszawa 1996.

NAVRÁCENÉ POKLADY 1994

Navracené poklady: Restitutio in integrum, kat. výst., ed. M. Mžýková, Praha 1994.

NECHANICKÝ

Zdeněk Nechanický, *Mincovnictví Albrechta z Valdštejna*, Ústí nad Orlicí [b. d. w.].

NEUMANN 1959

Jaromír Neumann, *O niektórych problemach barokowego malarstwa i rzeźby na Śląsku. Przyczynek do studium dziejów stosunków artystycznych polsko-czeskich*, „Biuletyn Historii Sztuki“, 21 (1959), s. 117–119.

NEUMANN 1967

Jaromír Neumann, *Jan Kryštof Liška*, „Umění“, 15 (1967), s. 135–176, 260–311.

NEUMANN 1968

Jaromír Neumann, *Petr Brandl 1668–1735*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1968.

NEUMANN 1969

Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1969.

NEUMANN 1970

Jaromír Neumann, *Kleine Beiträge zur rudolfinischen Kunst und ihre Auswirkungen*, „Umění“, 18 (1970), s. 142–170.

NEUMANN 1974

Jaromír Neumann, *Karel Škréta 1610–1674*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1974.

NEUMANN 1975

Jaromír Neumann, *Expresivní tendence v české barokní malbě. 1*, „Galéria“, 3 (1975), s. 142–192.

NEUMANN 1978

Jaromír Neumann, *Petr Brandl a jeho Nanebevzetí ve Vysokém Mýtě*, Vysoké Mýto 1978.

NEUMANN 1981

Jaromír Neumann, *Peinture*, [in:] *Baroque en Bohême* 1981, s. 107–149.

NEUMANN 1984

Jaromír Neumann, *Expresivní tendence v české barokní malbě. 2*, „Galéria“, 8 (1984), s. 175–227.

NEUMANN 1998

Jaromír Neumann, *Matyáš Bernard Braun a Petr Brandl. Sousoší sv. Luitgardy a jeho geneze*, „Umění“, 46 (1998), s. 109–128.

NEUMANN 1999

Jaromír Neumann, *Božeto k Brandlovu Nanebevzetí*, „Zprávy památkové péče“, 59 (1999), s. 257–259.

NEUMANN 2000

Jaromír Neumann, *Škrétové: Karel Škréta a jeho syn*, Praha 2000.

NEW HOLLSTEIN – HANS VON AACHEN 1996

The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700, vol. 1: *Hans von Aachen*, opr. J. Jacoby, Rotterdam 1996.

NEW HOLLSTEIN – THE VAN DOETECUM FAMILY 1998

The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700: The van Doetecum family, opr. H. Nalis, Rotterdam 1998.

NEW HOLLSTEIN – JOST AMMAN 2001

The New Hollstein. German Etchings, Engravings and Woodcuts 1400–1700: Jost Amman, opr. G. Seling, vol. 1, Rotterdam 2001.

NĚMECKÉ MALÍŘSTVÍ 17. STOLETÍ 1989

Německé malířství 17. století z československých sbírek, kat. výst., Národní galerie v Praze, ed. H. Seifertová, Praha 1989.

NIDERLANDYZM NA ŚLĄSKU 2003

Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych, red. M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczanowski, Wrocław 2003 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, 2508, Historia Sztuki, 17).

NIEDERSTEIN 1931

Albrecht Niederstein, *Das graphische Werk des Bartholomäus Spranger*, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, 52 (1931), s. 1–33.

NIKULIN 1987

Nikolay Nikolayevich Nikulin, *The Hermitage Catalogue of Western European Painting. German and Austrian Painting fifteenth to eighteenth Centuries*, Giunti 1987.

NOTAE MUSICAE ARTIS 1999

Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku, red. E. Witkowska-Zaremba, Kraków 2001.

NOVÁ ENCYKLOPEDIIE 1995

Nová encyklopedie českého výtvarného umění, ed. A. Horová, Praha 1995.

NOVÁK 1951

Václav Novák, *Wielandovy mapy Slezska*, „Slezský sborník/Acta Silesiaca“, 49/9 (1951), s. 289–299, 484–503.

NOVOTNÝ 1946

Antonín Novotný, *Grafické pohledy Prahy 1493–1850*, Praha 1946.

NOWACK 1928

Alfons Nowack, *Die Gläser der Breslauer Altaristen-Bruderschaft im fürstbischöflichen Diözesanmuseum*, „Schlesiens Vorzeit im Bild und Schirift“ N. F., 9 (1928), s. 131–135.

NOWACK 1932

Alfons Nowack, *Führer durch das Erzbischöfliche Diözesanmuseum in Breslau*, Breslau 1932.

NOWAK 1990

Romuald Nowak, *Böhmen und die Barockskulptur des 18. Jahrhunderts in Schlesien*, [in:] *Seminaria Niedzickie / Niedzica Seminars*, vol. 4: *Late Baroque Art in the 18th Century in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, Cracow 1990, s. 119–126.

NOWAK 1991

Romuald Nowak, *K dílu slezského sochaře českého původu Antonína Dorazila*, [in:] *Barokní umění* 1991, s. 103–110.

NOWAK 1992A

Romuald Nowak, *Michał Klahr Starszy i jego theatrum sacrum*, kat. wyst., Muzeum Ziemi Kłodzkiej w Kłodzku, Kłodzko 1992.

NOWAK 1992B

Romuald Nowak, *Schlesische Barockbozzetti*, [in:] *Studien zur Werkstattpraxis* 1992, s. 115–137.

NOWAK 1994

Romuald Nowak, *Rzeźba śląska XVI–XVII wieku*, kat. zbiorów, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1994.

OBERHUBER 1958

Konrad Oberhuber, *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien, Wien 1958 (mps w Universitätsbibliothek Wien).

OBERHUBER 1967–1968

Konrad Oberhuber, *Zwischen Renaissance und Barock. Das Zeitalter von Breughel und Bellange. Werke aus dem Besitz der Albertina*, Wien 1967–1968.

OBRAZÁRNA 1996

Obrazárna v Čechách 1796–1918. Katalog výstavy uspořádané Národní galerií v Praze u příležitosti dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, kat. výst., ed. V. Vlnas, Praha 1996.

OD GOTIKY K RENESANCI 1999 II–IV

Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, kat. výst., sv. II: *Brno*, sv. III: *Olomouc*, sv. IV: *Opava*, ed. K. Chamonikola, A. Martyčáková, Brno 1999.

OD GOTIKY K RENESANCI 2002

Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, sv. I: *Úvodní svazek*, ed. I. Hlobil, M. Perůtka, Olomouc 2002

OGRÓD 1999

Ogród. Forma – symbol – marzenie, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, red. M. Szafrńska, Warszawa 1999.

OKTAVIÁN BROGGIO 1992

Oktavián Broggio (1670–1742), kat. výst., ed. M. Horyna, P. Macek, J. Macek, P. Preiss, Litoměřice 1992.

OP NEDERLANSE MANIER 2001

Op Nederlandse Manier. Inspiracje niderlandzkie w sztuce śląskiej XV–XVIII w., kat. wyst., Muzeum Miedzi w Legnicy, opr. M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczanowski, Legnica 2001.

OPAVA V POHLEDECH ČTYŘ STOLETÍ 1947

Průvodce výstavou Opava v pohledech čtyř století: Zemské muzeum v Opavě, ed. K. Černohorský, Opava 1947.

OPAVSKÉ ZEMSKÉ DESKY 1961

Opavské zemské desky: Knihy zadní 1537–1613, ed. M. Rohlík, Opava 1961.

OPITZ 1936

Josef Opitz, *Plastik Böhmens zur Zeit der Luxemburger*, Prag 1936.

OPPITZ 1990

Ulrich D. Oppitz, *Deutsche Rechtsbücher des Mittelalters*, Bd. 1–4, Köln – Wien 1990.

ORAŃSKA 1957

Józefa Orańska, *Dwa sztambuchy gdańskie XVII w. (Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu i Biblioteki Kórnickiej)*, „Studia Muzealne“, 2 (1957), s. 218–250.

ORNAMENTA SILESIAE 2000

Ornamenta Silesiae. Tysiąc lat rzemiosła artystycznego na Śląsku, kat. wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, red. M. Starzewska, Wrocław 2000.

VAN OS 2001

Henk van Os, *Der Weg zum Himmel. Reliquienverehrung im Mittelalter*, Regensburg 2001.

OSMSETPADESÁT LET

PLASKÉHO KLÁŠTERA 1995

850 let plaského kláštera (1145–1995): Sborník příspěvků konference „Vývoj a význam plaského kláštera pro české dějiny“, Kralovice 1995.

OSTOWSKA 1963

Danuta Ostowska, *Jerzy Leonard Weber. Rzeźbiarz śląski epoki baroku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej“, 2 (1963), s. 92–116.

OSTOWSKA 1967

Danuta Ostowska, *Antoni Dorazil (1695? – 1759). Ze studiów nad rzeźbą krzeszowską 1 połowy XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki“, 29 (1967), s. 238–242.

OSTOWSKA 1968

Danuta Ostowska, *Ze studiów nad rzeźbą krzeszowską przełomu XVII i XVIII wieku. Jerzy Schroetter i tzw. „stara szkoła krzeszowska“*, „Biuletyn Historii Sztuki“, 30 (1968), s. 248–251.

OSTOWSKA 1969

Danuta Ostowska, *Rzeźba śląska 1650–1770*, kat. wyst., Muzeum Śląskie (Narodowe) we Wrocławiu, Wrocław 1969.

OSTOWSKA 1975A

Danuta Ostowska, *Michał Klahr Starszy*, Wrocław 1975.

OSTOWSKA 1975B

Danuta Ostowska, *Jan Jerzy Urbański*, Wrocław 1975.

OSZCZANOWSKI 1991

Piotr Oszczanowski, (rec.) *Heinrich Geissler, Rudolfinische Filiationen in der Zeichenkunst um 1600*, [in:] *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Essen 1987*, s. 70-83, „Biuletyn Historii Sztuki“, 53 (1991), s. 285–288.

OSZCZANOWSKI 1993

Piotr Oszczanowski, *Ikonomia cesarza Rudolfa II (1576–1612) w nowożytnej sztuce Śląska*, „Dzieła i Interpretacje“, 1 (1993), s. 27–63.

OSZCZANOWSKI 1994

Piotr Oszczanowski, *Sztuka śląska późnego renesansu. Przy okazji otwarcia stałej wystawy nowożytnej sztuki Śląska w Muzeum Narodowym we Wrocławiu*, „Dzieła i Interpretacje“, 2 (1994), s. 127–151.

OSZCZANOWSKI 1996

Piotr Oszczanowski, *Przygoda pewnych emblematów, czyli rzecz o destrukcji wzorca*, „Dzieła i Interpretacje“, 4 (1996), s. 171–181.

OSZCZANOWSKI 1997

Piotr Oszczanowski, *Kościół katolicki czasów kontrreformacji – oprawa literacka. Legnickie Pole – Brzeg Dolny – Krzeszów – Brzeg*, [in:] *Krzeszów 1997*, s. 171–186.

OSZCZANOWSKI 1998A

Piotr Oszczanowski, *Between the Avant-garde and the Tradition: A piece about artistic ties between Prague and Wrocław around year 1600*, [in:] *Rudolf II, Prague and the World 1998*, s. 134–144.

OSZCZANOWSKI 1998B

Piotr Oszczanowski, *Eine unbekannte Beschreibung der Dreifaltigkeitskirche in Rothsürben entstanden zu Anfang des 17. Jahrhunderts*, [in:] *Zur Literatur und Kultur Schlesiens 1998*, s. 137–152.

OSZCZANOWSKI 1999

Piotr Oszczanowski, *Wrocławska racja stanu. Ratusz wrocławski w czasach habsburskich (1526-1741). Cz. I*, [in:] *Wrocławski Rynek*, materiały konferencji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Historyczne we Wrocławiu w dniach 22–24 października 1998 r., red. M. Smolak, Wrocław 1999, s. 45–76.

OSZCZANOWSKI 2001A

Piotr Oszczanowski, *Davida Heidenreicha rysunkowy „modus faciendi“*, [in:] *Disegno – rysunek u źródeł sztuki nowożytnej*. Materiały sesji naukowej w Toruniu 26–27.X. 2000, red. T. J. Żuchowski, S. Dudzik, Toruń 2001 („Sztuka i kultura. Materiały z sesji naukowych“, 2), s. 175–209.

OSZCZANOWSKI 2001B

Piotr Oszczanowski, *Renesans*, [in:] *Op Nederlandse Manier 2001*, s. 29–92.

OSZCZANOWSKI 2001C

Piotr Oszczanowski, *Náhrobek Melchiora z Redernu – pomník křesťanského rytíře*, [in:] *Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách*. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 25.-26. Listopadu 1999, red. M. Hrubá, P. Hrubý, Ústí nad Labem 2001, s. 139–189.

OSZCZANOWSKI 2002A

Piotr Oszczanowski, *Między Waltherem a Willmannem. Malarstwo Wrocławia 1 połowy XVII w.*, [in:] *Willmann i inni 2002*, s. 123–135.

OSZCZANOWSKI 2002B

Piotr Oszczanowski, *Prague Goes to Wrocław: Two Notes on Artistic Contacts between the Capital of Silesia and Prague around 1600*, „Studia Rudolphina. Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II. / Bulletin of the Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II“, 2 (2002), s. 54–57.

OSZCZANOWSKI 2003A

Piotr Oszczanowski, *Alchemicy, malarze, poeci i politycy. Ślężacy na dworze cesarza Rudolfa II*, [in:] *Wrocław w Czechach 2003*, s. 272–289.

OSZCZANOWSKI 2003B

Piotr Oszczanowski, *Związki artystyczne pomiędzy Świdnicą i Wrocławiem w czasach renesansu i manieryzmu. Wybrane zagadnienia*, [in:] *Dziedzictwo artystyczne Świdnicy*, red. B. Czechowicz, Wrocław – Świdnica 2003, s. 101–132.

OSZCZANOWSKI 2003C

Piotr Oszczanowski, *Johann Sigismund von Haunold (1634–1711) – mecenas i kolekcjoner*, [in:] *Mieszczanństwo wrocławskie*, red. H. Okólska, Wrocław 2003, s. 240–258.

OSZCZANOWSKI 2003D

Piotr Oszczanowski, *Kolumna Trójcy Świętej i kościół wrocławskich Bonifratrów*, [in:] *Centrum i peryferia*, materiały III Ogólnopolskiej Studenckiej Sesji Naukowej, listopad 1999, red. A. Lipińska, Wrocław 2003, s. 79–101.

OSZCZANOWSKI 2004A

Piotr Oszczanowski, *Silesians at the court of the Emperor Rudolph II*, „Studia Rudolphina. Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II. / Bulletin of the Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II“, 4 (2004), s. 3–16.

OSZCZANOWSKI 2004B

Piotr Oszczanowski, *Wrocławski ogród Laurentiusa Scholtza St. (1552–1599) – sceneria spotkań elity intelektualnej końca XVI wieku*, [in:] *Śląska Republika uczonych – Schlesische Gelehrtenrepublik – Slezská vědecká obec*, t. 1, red. M. Hałub, A. Mańko-Matysiak, Wrocław 2004, s. 98–145.

OSZCZANOWSKI 2004C

Piotr Oszczanowski, *Johann Baptista Paravicinius aus Basel (1634 – ca. 1676). Kupferstecher deutscher Verlage*, [in:] *Ta Szwajcaria to nie Szwajcaria. Studia nad kulturową tożsamością narodu*, red. M. Hałub, D. Komorowski, U. Stadler, Wrocław 2004 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, 2658), s. 233–296.

OSZCZANOWSKI 2005A

Piotr Oszczanowski, *Alegoria Bartholomäusa Sprangera ze zbiorów Ossolineum – próba interpretacji*, [in:] *Magni nominis umbra 2005*, s. 189–201.

OSZCZANOWSKI 2005B

Piotr Oszczanowski, *Sztuka rudolfińska – fenomen zjawiska*, [in:] *Magni nominis umbra 2005*, s. 8–12.

OSZCZANOWSKI 2005C

Piotr Oszczanowski, *Hans Vredeman de Vries and Silesian Art in the Age of Mannerism*, [in:] *Hans Vredeman de Vries und die Folgen*, hrsg. von H. Borggrefe, V. Lüpkes, Marburg 2005 („Studien zur Kultur der Renaissance“, 3), s. 65–74.

OSZCZANOWSKI – GROMADZKI 1995

Piotr Oszczanowski, Jan Gromadzki, *Theatrum vitae et mortis. Grafika, rysunek i malarstwo książkowe na Śląsku w latach ok. 1550 – ok. 1650*, kat. wyst., Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Wrocław 1995.

OTAVSKÝ 1966

Karel Otavský, *Malířská výzdoba Klementinského sborníku Tomáše ze Štítného*, diplomová práce Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Praha 1966

PAAS 1985

John Roger Paas, *The German Political Broadsheet 1600–1700*, vol. I: *1600–1615*, Wiesbaden 1985.

PALM 1870

Hermann Palm, *Die Schlesier auf dem böhmischen Generallandtage von 1611*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens“, 10 (1870), s. 315–341.

PALM 1980

Rainer Palm, *Eine parlerische Madonnenstatue in Vilich*, [in:] *Parler 1980*, s. 25–30.

PÁNEK 1970

Ivo Pánek, *Dukát Přemka Opavského*, „Numismatické listy“, 25 (1970), s. 65–76.

PARLER 1978

Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, hrsg. von A. Legner, Bd. 1–3, Köln 1978.

PARLER 1980

Die Parler und die schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen. Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, hrsg. von A. Legner, Köln 1980.

PARLERBAUTEN 2004

Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17. –19. Juli 2001, hrsg. von R. Strobel, A. Siefert, K. J. Herrmann, Stuttgart 2004.

PARSHALL – SCHOCH 2005

Peter Parshall, Rainer Schoch, *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik: Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*, Nürnberg 2005.

PARTHEY 1864

Gustav Parthey, *Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbenen Maler aller Schulen...*, Bd. 2, Berlin 1864.

PARTSCH 1901

Joseph Partsch, *Katalog der Ausstellung des XIII. Deutschen Geographentages zu Breslau*, Breslau 1901.

PATZAK 1916

Bernhard Patzak, *F. A. Hammerschmidt ein schlesischer Baumeister der Barockzeit*, „Breslauer Zeitung“, 28.03.1916, s. 3.

PATZAK 1918

Bernhard Patzak, *Die Jesuitenbauten in Breslau und Ihre Architekten*, Strassburg 1918.

PAUKRTOVÁ 2001

Zdena Paukrtová, *Barokní sochařská výzdoba kostela sv. Maří Magdalény v Bohdanči*, [in:] *Ignác Rohrbach (1691? – 1747). Restauované sochy z farního kostela sv. Maří Magdalény v Bohdanči*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2001, s. 5–7, 10–11, 14.

PAVLÍČEK 2001

Martin Pavlíček, (rec.) *Ignác Rohrbach, Praha, Národní galerie*, „Ateliér“, 7 (2001), s. 12.

PAWŁOWICZ 1997

Justyna Pawłowicz, *Rzeźba Madonny Tronującej z Dzieciątkiem z Muzeum Narodowego w Poznaniu*, [in:] *Studia i materiały seminarium średniowiecznego*, z. 2, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1997, s. 21–24.

PECHSTEIN – EFFMERT 1990

Klaus Pechstein, Viola Effmert, *Schlesische Goldschmiedearbeiten im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 1990.

PELC 1997

Milan Pelc, *Život i djela šibenskoga bakroresca Martina Rote Kolunića (oko 1540–1583)*, Zagreb 1997.

PELC 2001

Milan Pelc, *Martino Rota Kolunić – addenda et corrigenda*, „Radovi Instituta za povijest umjetnosti“, 25 (2001), s. 119–125.

PELTZER 1911/1912

Rudolf Arthur Peltzer, *Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit*, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“, 30 (1911/1912), s. 59–182.

PELTZER 1925

Joachim von Sandrarts Academia oder Bau, Bild und Mahlerey-Künste von 1675, hrsg. von R. A. Peltzer, München 1925.

PESCHEL 1754

Gabriel Peschel, *Lebenslauf des Malers Michael Willmann [...] mitgeteilt vom Prälaten von Leubus in Schlesien, 1799* [ok. 1754], [in:] J. P. Cerroni, *Sammlung über Kunstsachen vorzüglich Mähren*, Moravský zemský archiv Brno, fond G 11 Františkovo muzeum – rukopisy, Cerroniho sbírka, nr. 60, fol. 29r-35v.

PEŠINA 1950

Jaroslav Pešina, *Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450–1550*, Praha 1950.

PEŠINA 1970

Jaroslav Pešina, *Desková malba*, [in:] *České umění gotické* 1970, s. 202–243.

PEŠINA 1978

Jaroslav Pešina, *Die Tafelmalerei: Prag und Böhmen*, [in:] *Parler* 1978, Bd. 2, s. 758–763, 769–774.

PEŠINA 1984

Jaroslav Pešina, *Desková malba*, [in:] *Dějiny českého výtvarného umění* 1984, s. 354–397.

PEŠINA – HOMOLKA 1963

Jaroslav Pešina, Jaromír Homolka, *K problematice evropského umění kolem roku 1400*, „Umění“, 11 (1963), s. 161–206.

PEŠKA – SVOBODA 1999

Lukáš Peška, Miroslav Svoboda, *Příspěvek k problematice pečeti johanitských generálních převorů ve 14. a 15. století*, „Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity (Studia minora facultatis philosophicae Universitatis brunensis)“, C 46 (1999), s. 41–66.

PETER 1871

Anton Peter, *Die Wappen in den schlesischen Landtafelbüchern*, „Heraldisch genealogische Zeitschrift“, 1 (1871), s. 49–50, 60–63, 71–72.

PETRUS 1986

Jerzy T. Petrus, *Kober Marcin*, [in:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 4, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. 35–37.

PICK 1920

Friedel Pick, *Pragensia*, Bd. 2: *Denkschrift des Rektors Johannes Jessenius von Groß-Jessen an den Generallandtag von 1619 über Erneuerung der Prager Universität*, Prag 1920.

PICK 1926

Friedel Pick, *Joh. Jessenius de Magna Jessen Arzt und Rektor in Wittenberg und Prag hingerichtet am 21. Juni 1621. Ein Lebensbild aus der Zeit des Dreissigjährigen Krieges*, Leipzig 1926 („Studien zur Geschichte der Medizin“, 15).

PIECH 1993

Zenon Piech, *Ikonografia pieczęci Piastów*, Kraków 1993.

PIEŃKOWSKI 2001

Robert Pieńkowski, *Monety nieobiegowe Piastów legnicko-brzeskich*, [in:] *Silesia numismatica. Ducatus Lignicensis et Bregensis. Liber primus. Materiały konferencji naukowej*, Legnica 2001, s. 91–117.

PIERZCHAŁA 1997

Marek Pierzchała, *Humanistyczne treści w śląskich epitafiach doby renesansu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej“, 16 (1997), s. 87–106.

PINDER 1923

Wilhelm Pinder, *Zum Problem der „Schönen Madonnen“ um 1400*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 44 (1923), s. 147–171.

PINDER 1933

Wilhelm Pinder, *Deutsche Barockplastik*, Königstein – Leipzig 1933.

PO OBU STRONACH BAŁTYKU 2006
Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową, materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej przez Polskie Towarzystwo Badań Reformacji, Uniwersytet Wrocławski, Komitet Badań o Sztuce PAN i Towarzystwo Polsko-Szwedzkie, red. J. Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wisłocki, Wrocław 2006 [w druku].

POCHE 1949
Emanuel Poche, *Braun či Brandl?* [in:] *Cestami umění. Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka*, Praha 1949, s. 183–187.

POCHE 1965
Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1986.

POCHE 1975
Emanuel Poche, *Ein neues Buch über die Skulptur des Schönen Stils*, „Umění“, 23 (1975), s. 544–567.

POCHE – PREISS 1977
Emanuel Poche, Pavel Preiss, *Pražské paláce*, Praha 1977.

PODLACHA 1935
Władysław Podlacha, *Minjatury śląskie*, Kraków 1935.

PODLACHA 1936
Władysław Podlacha, *Minjatury śląskie do k. XIV w.*, [in:] *Historja Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400*, t. 3, red. W. Semkowicz, Kraków 1936, s. 186–246.

PODLAHA 1914
Antonín Podlaha, *Jana Willenbergera příležitostný list k úmrtí císaře Rudolfa II.*, „Památky archeologické“, 26 (1916), s. 224–225.

PODLAHA – PATERA 1910
Antonín Podlaha, Adolf Patera, *Soupis rukopisů knihovny metropolitní kapituly pražské I.*, Praha 1910.

PODZIM STŘEDOVĚKU 2001
Podzim středověku: Sborník příspěvků přednesených na mezinárodním sympoziu konaném v rámci výstavního projektu „Od gotiky k renesanci“, ed. A. Martynčáková, Brno 2001.

POKORA 1982
Jakub Pokora, *Sztuka w służbie Reformacji. Śląskie ambony 1550–1650*, Warszawa 1982.

POKORNÝ 1988
Pavel R. Pokorný, *Rajhradský rukopis R 394*, „Miscellanea oddělení rukopisů a vzácných tisků“, 5 (1988), s. 41–55.

POKORNÝ – VŠETEČKOVÁ
Pavel R. Pokorný, Zuzana Všeťčková, *Nová datace gotických nástěnných maleb v kostele sv. Tomáše v Praze*, „Umění“, 46 (1998), s. 42–50.

POLÍVKA 1996
Eduard Polívka, *Mincovní památky hraběcího rodu Nosticů*, „Numismatické listy“, 51 (1996), s. 14–17.

POLÍVKA 2000
Eduard Polívka, *Mincovní památky šlechtických rodů v českých zemích*, Praha 2000.

POLSKIE SZKŁO 1987
Polskie szkło do połowy XIX wieku, red. Z. Kamieńska, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987.

POŠVÁŘ 1977
Jaroslav Pošvář, *Měna v Čechách, na Moravě a ve Slezsku (do počátku 20. století)*, Praha 1977.

PRAG UM 1600 BEITRÄGE 1988
Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Freren 1988.

PRAG UM 1600 ESSEN 1988
Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Ausst. Kat., Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, Bd. 1, Freren 1988.

PRAG UM 1600 WIEN 1988
Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum Wien, Bd. 2, Freren 1988.

PRAGUE 2005
Prague: The Crown of Bohemia, exh. cat., Metropolitan Museum New York, ed. B. Drake Boehm, J. Fajt, New York 2005.

PRASEK 1891
Vincenc Prasek, *Křížovníci sv. Jana na Opavsku*, [in:] *8. program českého gymnázia v Opavě*, Opava 1891 [brak paginacji].

PRAVNÍ KLENOTY 1991
Právní klenoty Moravy a Slezska, kat. výst., Moravský zemský archiv, Brno, ed. K. Müller, Brno 1991.

PRAŽSKÉ BAROKO 1938
Výstava umění v Čechách XVII.–XVIII. století, 1600–1800: Pražské baroko, kat. výst., Umělecká beseda, Praha 1938.

PREISS 1965
Pavel Preiss, *Johann Christoph Liška und die Anfänge der Barockskizze in Mitteleuropa*, [in:] *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa*, Praha 1965 („Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica“, 1), s. 183–189.

PREISS 1970A
Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner*, Praha 1970.

PREISS 1970B
Pavel Preiss, *Jan Krzysztof Liška. Przyczynki do studium nad twórczością*, „Roczniki Sztuki Śląskiej“, 7 (1970), s. 107–151.

PREISS 1979
Pavel Preiss, *Barockzeichnung. Meisterwerke des böhmischen Barocks*, Prag – Hanau 1979.

PREISS 1989
Pavel Preiss, *Malířství vrcholného baroka v Čechách*, [in:] *Dějiny českého výtvarného umění* 1989, s. 540–610.

PREISS 1990
Pavel Preiss, *Nad kresbami a lepty Jiřího V. J. Neunhertze*, „Výtvarná kultura“, 14 (1990), s. XI–XIV.

PREISS 1992A
Pavel Preiss, *The Drawings and Etchings of Georg W. J. Neunhertz*, „Bulletin of the National Gallery in Prague“, 2 (1992), s. 62–80.

PREISS 1992B
Pavel Preiss, *Malíři v broggiovském okruhu*, [in:] *Oktavián Broggio* 1992, s. 165–178.

PREISS 1997
Pavel Preiss, *Zwei Marginalien zur Grüssauer Ikonographie*, [in:] *Krzeszów* 1997, s. 216–235.

PREISS 1998
Pavel Preiss, *Joseph trauert, Joseph freut sich. Zu einem Zyklus von Buchillustrationen über „Die Leiden und Freuden des hl. Joseph“ von Michael Willmann*, „Barockberichte. Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst 17. und 18. Jahrhunderts“, 20/21 (1998), s. 222–230.

PREISS 2000A
Pavel Preiss, *Jan Petr Molitor 1702–1757: Podobizny a portrétní motivy*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Sbírka starého umění, Praha 2000.

PREISS 2000B
Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner (1689–1743). Krajiny se zvířaty. Motivy Orfea se zvířaty a sletu ptáků kolem sovy v malířství střední Evropy a českých zemí v baroku / Landscapes with animals. Motifs of Orpheus and animals and birds flocking around an owl in the painting of Central Europe and the Czech lands in the baroque*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Sbírka starého umění, Praha 2000.

PREISS 2002

Pavel Preiss, *Peragit tranquilla potestas. „Orfeus“ w podání Michaela Willmanna a jeho ohlas v díle Václava Vavřínce Reinerja*, [in:] *Willmann i inni* 2002, s. 21–28.

PREISS 2003

Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha – Litomyšl 2003.

PROKOP 1980

Jaroslav Prokop, *Neznámá díla Petra Brandla ze zámecké kaple v Barchově (K objevu Brandlových obrazů v novobydžovském muzeu)*, „Umění“, 28 (1980), s. 333–354.

PRZEŹDZIECKI – RASTAWIECKI 1860

Aleksander Przeździecki, Edward Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej. Seria III*, Warszawa 1860.

PTAK 2001

Marian J. Ptak, *Lenno zamkowe Żórawina (1608–1615)*, [in:] *Studia historycznoprawne*, red. A. Konieczny, Wrocław 2001 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, 2294, Prawo, 273), s. 71–82.

PUJMANOVÁ 1992

Olga Pujmanová, *Madona Aracoeli a Veraicon v Praze*, „Umění“, 40 (1992), s. 240–265.

PUJMANOVÁ 1995–1996

Olga Pujmanová, *The Vyšší Brod Crucifixion*, „Bulletin of the National Gallery in Prague“, 5–6 (1995–1996), s. 105–112.

PUMPRLA 1974–1979

Václav Pumprla, *Soupis starých tisků ve fondech Státní vědecké knihovny v Olomouci*, I–XI, Olomouc 1974–1979.

RACKHAM 1925

Bernard Rackham, *Eine schlesische Schüssel mit dem Brustbild Kaiser Rudolf II. in London*, „Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers“, 17 (1925), s. 201–202.

RADOJEWSKI 1972

Mieczysław Radojewski, *Zbiory graficzne w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich*, „Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich“, 7 (1972), s. 163–207.

RADOJEWSKI 1976

Mieczysław Radojewski, *Miniatury portretowe XVI – XX w. Sylwetki w zbiorach Biblioteki Ossolineum*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976.

RATH 1980

Maria T. Rath, *Kaiser Karl VI. in der Medaille (1685–1740)*, Proefschrift aangeboden tot het verkrijgen van de graad van Doctor in de Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis door, I–III, rkp., Leuven 1980.

REGULSKA 1998

Grażyna Regulska, *Gotyckie relikwiarze medalionowe na Śląsku*, „Biuletyn Historii Sztuki“, 60 (1998), s. 399–413.

REGULSKA 2001

Grażyna Regulska, *Gotyckie złotnictwo na Śląsku*, Warszawa 2001 („Studia Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk“, 7).

REJZEK 1908

Antonín Rejzek, *P. Bohuslav Balbín*, Praha 1908.

REUSNER 1990

Reusner Nikolaus, Emblemata Partim Ethica, et Physica: Partim vero Historica & Hieroglyphica (Frankfurt am Main 1581), reprint, wstęp M. Schilling, Hildesheim 1990.

ROMBOWSKI 1966

Aleksander Rombowski, *Malarz Ezechiel Paritius. Nowe fakty i nowe wątpliwości*, „Opolski Rocznik Muzealny“, 2 (1966), s. 371–375.

ROTHEMUND – PUCKETT 1982

Boris Rothemund, Jakobus Puckett, *Gnadenreiche Jesulein. Jesuskindwallfahrtsorte. Entstehung – Geschichte – Brauchtum*, Autenried 1982.

ROTHER 1926

C.H. Rother, *Ein Ausleihregister der Augustiner Chorherren zu Sagan: Ein Beitrag zur Geschichte der Bibliothek*, „Zentralblatt für Bibliothekswesen“, 43 (1926), s. 1–22.

ROUBIC 1985

Antonín Roubic, *Olomouc a basilejský koncil*, „Husitský Tábor“, 8 (1985), s. 133–144.

ROUBÍK 1955

František Roubík, *Soupis map českých zemí*, sv. 2, Praha 1955.

ROYT 1997

Jan Royt, *Poutní místa a milostné obrazy či sochy v Kladsku / Sanktuaria pielgrzymkowe, cudowne łaskami słynące obrazy i figury na Ziemi Kłodzkiej*, [in:] *Lidová zbožnost* 1997, s. 25–29, 85–89.

ROYT 1998

Jan Royt, *Die ikonologische Interpretation der Glatzer Madonnentafel*, „Umění“, 46 (1998), s. 51–60.

ROYT 1999

Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999.

ROYT – MLČOCH 1995

Jan Royt, Jan Mlčoch, *České nebe – Böhmischer Himmel. Böhmsche Landespatrone und Wallfahrtsorte in der barocken Devotionalgraphik aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums Prag*, Ausst. Kat., Wallfahrtsmuseum Neukirchen b. Hl. Blut, Neukirchen beim Heiligen Blut 1995 („Schriftenreihe Wallfahrtsmuseum Neukirchen b. Hl. Blut“, 5).

RUDOLF II AND PRAGUE 1997

Rudolf II and Prague. The Court and the City, exh. cat., *Rudolf II and Prague: The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Heart of Central Europe*, Prague, ed. E. Fučíková et al., London 1997.

RUDOLF II, PRAGUE AND THE WORLD 1998

Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference Prague, 2–4 September, 1997, ed. L. Konečný, B. Bukovinská, I. Muchka, Prague 1998.

RUFFER 1861

Vojtěch Ruffer, *Historie Vyšehradská, neb wyprawowani o hradu, o kapitole a městu Hory Wysehradu u Prahy w království Českém*, Praha 1861.

RUNGE 1738

Christian Runge, *M. Martin Helwigs Erste Land Charte vom Hertzogthum Schlesien nebst derselben. Erklärung und Gebrauch*, Breslau 1738.

RUSZCZYCÓWNA 1975

Janina Ruszczycówna, *Nieznany portret księżnej Anny Radziwiłłowej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie“, 19 (1975), s. 285–325.

RYBOTYCKI 1992

Jan Rybotycki, *Dzieje parafii rzymsko-katolickiej i kościoła św. Marcina w Jaworze*, Jawor 1992.

RZEMIOSŁO ŚLĄSKIE DAWNE

I WSPÓŁCZESNE 1968

Rzemiosło śląskie dawne i współczesne. Katalog Wystawy. Muzeum Śląskie, red. M. Starzewska, Wrocław 1968.

SACHS 1998

Rainer Sachs, *Sztuka śląska od XVI do XVIII wieku. Uwagi krytyczne*, [in:] *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku*, materiały Sesji SHS Warszawa, październik 1997, red. A. J. Baranowski, Warszawa 1998, s. 77–93.

SAKWERDA 2000

Jan Sakwerda, *Medale – silesiaca XVIII wieku w zbiorach Muzeum Sztuki Medalierskiej*, Wrocław 2000.

SALDERN 1965

Axel von Saldern, *German Enameled Glass: The Edwin J. Beinecke Collection and Related Pieces*, exh. cat., The Corning Museum of Glass, Corning Mass. 1965.

SALDERN 1994

Axel von Saldern, *Schlesische Hochschnittgläser aus der Werkstatt von Friedrich Winter*, [in:] *Festschrift für Brigitte Klesse*, Berlin 1994, s. 89–116.

SAMEK 1988

Jan Samek, *Polskie złotnictwo*, Wrocław 1988.

SAMEK 1994

Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy*, I, Praha 1994.

SANDRART 1683

Joachim von Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae...*, Norimberga 1683.

SCHADE 1967

Werner Schade, *Malerei in Schlesien 1550–1620. Zur Ausstellung Malarstwo śląskie 1520–1620 im Muzeum Śląskie we Wrocławiu (Breslau)*, „Kunstchronik. Monatschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege“, 20 (1967), s. 29–32.

SCHADE 1969

Werner Schade, *Dresdener Zeichnung 1550–1650. Inventionen Sächsischer Künstler in europäischen Sammlungen*, Ausst. Kat., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Dresden 1969.

SCHÄDLER 1978

Alfred Schädler, *Peter Parler und die Skulptur des Schönen Stils*, [in:] *Parler* 1978, Bd. 3, s. 17–25.

SCHARF 1981

Georg Scharf, *Alt-Reichenau. Versuch einer Monographie eines schlesischen Gebirgsdorfes*, Kassel 1981.

SCHAU- UND DENKMÜNZEN 1782

Schau- und Denkmünzen, welche unter der glorwürdigen Regierung der Kaiserinn Königin Maria Theresia geprägt worden sind, Wien 1782.

SCELLENBERG 1936

Alfred Schellenberg, *Das Haunold Epitaph in der Elisabethkirche zu Breslau*, „Archiv für Sippenforschung und alle verwandten Gebiete“, 13 (1936), s. 97–101.

SCHEMPER-SPARHOLZ 1996

Ingeborg Schemper-Sparholz, *Bemerkungen zur Stilbildung bei Giovanni Giuliani*, „Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity / Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis“, XLII–XLIV/37–39 (1996), s. 59–74.

SCHENK 1960

Wacław Schenk, *Rękopisy liturgiczne dawnej Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu (XIII–XV w.)*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne“, 6 (1960), s. 77–98.

SCHENK 1961

Wacław Schenk, *Rękopisy liturgiczne od XIII do XV wieku w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne“, 2 (1961), s. 185–206.

SCHENK 1970

Wacław Schenk, *W jaki sposób można ustalić czas powstania oraz miejsce pochodzenia i używania śląskich rękopisów liturgicznych?*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne“, 21 (1970), s. 33–54.

SCHENKOVÁ 1997

Marie Schenková, *Poutní místa ve Slezsku*, Opava 1997.

SCHENKOVÁ – OLŠOVSKÝ 2001

Marie Schenková, Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001.

SCHENKOVÁ – OLŠOVSKÝ 2004

Marie Schenková, Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství ve východní části českého Slezska*, Opava 2004.

SCHEYER 1926

Ernst Scheyer, *Ein Sammelband aus dem 17. Jahrhundert in der Breslauer Stadtbibliothek*, „Schlesische Monatshefte“, 3 (1926), s. 208–211.

SCHILLING 2001

Michael Schilling, *Jakob von Bruck-Angermundt und seine Emblembücher*, [in:] *Die oberschlesische Literaturlandschaft im 17. Jahrhundert*, hrsg. von G. Kosellek, Bielefeld 2001, s. 135–156.

SCHILLING 2002

Michael Schilling, *Handschrift und Druck, Anagramm und Emblem. Ein unbekanntes Emblembuch des Jakob von Bruck-Angermundt mit Stichen von Matthaeus Merian*, [in:] *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematis. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies, München 1999*, hrsg. von W. Harms, D. Peil, T. 2, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2002 („Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung“, hrsg. von W. Harms, P. Strohschneider, 65), s. 753–774.

SCHLAWE 1904

Karl Schlawe, *Heraldisch verzierte Bildnisse in der Breslauer Stadtbibliothek*, „Der Deutsche Herold. Zeitschrift für Heraldik, Sphragistik und Genealogie. Organ des Vereins Herold in Berlin“, 35 (1904), s. 119–121, 151–154, 207–211.

SCHLESIEEN 1994

Deutsche Geschichte im Osten Europas. Schlesien, hrsg. von N. Conrads, Berlin 1994.

SCHMIDT 1908/09

Anton E. Schmidt, *Das Trinitatiskirchlein in Bernstadt*, „Schlesische Heimatblätter“, 2 (1908/09), s. 447–448.

SCHMIDT 1922

Robert Schmidt, *Das Alte Glas*, Berlin 1922.

SCHMIDT 1967

Gerhard Schmidt, *Johann von Troppau und die vorromanische Buchmalerei. Vom ideellen Wert altertümlicher Formen in der Kunst des vierzehnten Jahrhunderts*, [in:] *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener*, hrsg. von F. Dettweiler, H. Köllner, P. A. Riedl, Marburg 1967, s. 275–292.

SCHMIDT 1969

Gerhard Schmidt, *Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei*, [in:] *Gotik in Böhmen* 1969, s. 167–321, 423–444.

SCHMIDT 1977

Gerhard Schmidt, *Vesperbilder um 1400 und der „Meister der Schönen Madonnen“*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“, 31 (1977), s. 94–114.

SCHMIDT 1992

Gerhard Schmidt, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Bd. 1–2, Wien – Köln – Weimar 1992.

SCHMIDT-WIEGAND 1995

Ruth Schmidt-Wiegand, *Rechtsbücher in städtischem Besitz und das Beispiel Leobschütz*, [in:] *Stadtgeschichte Oberschlesiens*, hrsg. von Th. Wunsch, Berlin 1995, s. 129–170.

SCHNITZLER 1936

Hermann Schnitzler, *Führer durch das Schnütgen-Museum der Hansestadt Köln*, Köln 1936.

SCHOENAICH 1930

Gustav Schoenaich, *Die Gestaltung des jauerischen Stadtbildes*, Breslau ca 1930.

SCHÖNFELDER 1931

Viktor Schönfelder, *300-Jahrfeier der Trinitatiskirche zu Bernstadt (Schles.)*, „Unsere Kirche“, 10 (1931), s. 261–262.

- SCHREINER 1983
Rupert Schreiner, *Breslau. Ansichten aus sechs Jahrhunderten*, Regensburg 1983.
- SCHERFFER 1655
Wenzel Scherffer, *Auf den Namens-Tag Herrn Ezechielis Paritii, Fürstl. Brieg. Kunst- und Hof-Mahlers 10. April 1655*, Brieg 1655.
- SCHUBERT 1912
Heinrich Schubert, *Bilder aus der Geschichte der Stadt Schweidnitz*, Schweidnitz 1912.
- SCHULTES 1984
Lothar Schultes, *Der Wiener Michaelermeister*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“, 37 (1984), s. 41–66.
- SCHULTES 2002
Lothar Schultes, *Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs*, Bd. 2, Weitra 2002.
- SCHULTZ 1866
Alwin Schultz, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345–1523*, Breslau 1866.
- SCHULTZ 1870
Alwin Schultz, *Analecten zur schlesischen Kunstgeschichte*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens“, 10 (1870), s. 131–163.
- SCHULTZ 1882
Alwin Schultz, *Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler (1500–1800)*, Breslau 1882.
- SCHULTZ 1883
Alwin Schultz, *Ezechiel Paritus, Hofmaler der Herzoge von Brieg, und seine Kunstsammlung*, „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des Germanischen Museums“, N.F., 30 (1883), szp. 313–316.
- SCHULTZ 1885
Alwin Schultz, *Ergänzungen zu Andresen's »Peintre-Graveur«*, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, 6 (1885), s. 64–67.
- SCHULTZ 1887
Alwin Schultz, *Die Sammlung von Handzeichnungen in der Breslauer Stadtbibliothek*, „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des Germanischen Museums“, N.F., 24 (1877), szp. 142–144.
- SCHWARZ 1930
Rose Schwarz, *Breslauer Barock-Ältäre*, Breslau 1930.
- SCHWARZ 1993
Michael Viktor Schwarz, *Piękna Madonna jako kompleksowa forma obrazowa*, „Dzieła i Interpretacje“, 1 (1993), s. 87–93.
- SCHWARZ 1998
Christiane Schwarz, *Ausgewählte Einträge in dem Stammbuch des Breslauer Goldschmieds Hanns Strich (um 1550-1616) in ihrem Breslauer Kontext*, [in:] *Zur Literatur und Kultur Schlesiens* 1998 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, 1968), s. 23–33.
- SCHWARZ 2002
Christine Schwarz, *Studien zur Stammbuchpraxis der Frühen Neuzeit. Gestaltung und Nutzung des Album amicorum am Beispiel eines Hofbeamten und Dichters, eines Politikers und eines Goldschmieds (etwa 1550 bis 1650)*, Frankfurt a. M. – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2002 („Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung“, hrsg. von W. Harms, P. Strohschneider, 66).
- SCHWARZ 2004
Michael Viktor Schwarz, (rec.) *Těšínská madona a vzácné sochy Petra Parléře / Cieszyńska Madonna i cenne rzeźby Piotra Parlera / Die Teschener Madonna und wertvolle Statuen von Peter Parler*, „Kunstchronik“, 3 (2004), s. 127–131.
- SEGER 1899
Hans Seger, *Die Breslauer Schützenkleinodien. II Theil: Die Kleinodien der Zwinger-Schützenbrüderschaft*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, 7 (1899), s. 145–184.
- SEGER 1900
Hans Seger, *Geschichte des ehemaligen Museums Schlesischer Alterthümer*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, N.F., 1 (1900), s. 1–24.
- SEJBAL 1997
Jiří Sejbal, *Základy peněžního vývoje*, Brno 1997.
- SELING 1980
Helmut Seling, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868. Meister – Marken – Werke*, Bd. 1–3, München 1980.
- SEMRAU 1907
Max Semrau, *Der Altar der Breslauer Goldschmiede*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, 4 (1907), s. 71–82.
- SIEGEL 1931
Karl A. Siegel, *Johann Crato von Kraftheim*, [in:] *Schlesische Lebensbilder*, hrsg. von F. Andrea, M. Hippe, Bd. 4: *Schlesier des 16. bis 19. Jahrhunderts*, Breslau 1931, s. 124–133.
- SIEGIEŃCZUK 2003
Magdalena Siegieńczuk, *Nieznany obraz Piotra Brandla „Męczeństwo św. Bartłomieja“ z kościoła filialnego pw. św. Marii Magdaleny w Skalce*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. A. Koziela, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.
- SINGER
Hans Wolfgang Singer, *Allgemeiner Bildniskatalog*, Bd. I–XIII, Leipzig 1930–1934; Register, Bd. XIV, Leipzig 1936; Supplement, Bd. I–V, Leipzig 1937–1938.
- SKIBIŃSKA 1977
Jadwiga Skibińska, *Dokumentacja i konserwacja malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego w województwie wrocławskim w latach 1970–1973*, „Roczniki Sztuki Śląskiej“, 11 (1977), s. 143–172.
- SKUBISZEWSKI 1980
Piotr Skubiszewski, *Die Kunst in den Ländern der polnischen Krone während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, [in:] *Parler* 1980, s. 95–116.
- SLÁVA BAROKNÍ ČECHIE 2001
Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století, kat. výst., Národní galerie v Praze, ed. V. Vlnas, Praha 2001.
- SLAVÍČEK 1994
Lubomír Slaviček, *Delitiae imaginum, oder Gemälde und Bilder-Lust. Die Nostitz als Kunstsammler*, [in:] *Barocke Bilderlust. Holländische und flämische Gemälde der ehemaligen Sammlung Nostitz aus der Prager Nationalgalerie*, Ausst. Kat., Braunschweig 1994, s. 8-25.
- SLAVÍČEK 1996
Lubomír Slaviček, *Dvě podoby barokního šlechtického sběratelství 17. století v Čechách – sbírky Otty Nostice ml. (1608–1665) a Františka Antonína Berky z Dubé (1649–1706)*, „Opera historica“, 5 (1996), s. 488–502.
- SŁAWSKA 1971
Aniela Sławska, *Sztuka średniowieczna*, [in:] *Muzeum Narodowe w Poznaniu. Przewodnik*, Poznań, s. 5-16.
- SOFFNER 1875
Johannes Soffner, *Geschichte der katholischen Pfarrei Oltaschin nebst deren Adjuncta Bettlern. Ein Beitrag zur Breslauer Diözesangeschichte*, Breslau 1875.
- SOLICKI 1994
Stanisław Solicki, *Napływ księzek z ziem czeskich na Śląsk w średniowieczu, Polska – Śląsk – Czechy. Studia nad dziejami stosunków kulturalnych i politycznych w średniowieczu*, Wrocław 1994, s. 5-37 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, Historia, 81).

SPÁČILOVÁ – SPÁČIL 2004

Libuše Spáčilová, Vladimír Spáčil, *Památná kniha olomoucká (kodex Václava z Jihlavy) z let 1430–1492, 1528*, Olomouc 2004.

SPATZIER 1895

Cornvall Spatzier, *Die Geschichte der Burgberg-Kirche nebst einer Schilderung des Burgberges*, Jägerndorf 1895.

SPECIFIKACE 1738/1739

Specification Verschiedener Mahlereyen, welche in dem Graf. Nostitzischen Prager Majorat-Hauß auf der Klein-Seithen an den Meist-bietenden gegen bare Bezahlung verkauffet werden, (rkp. w: Státní oblastní archiv Plzeň, pobočka Žlutice, fond RA Nostitz-Rienek, Aq 15, nr inw. 11139, kart. 162).

SPRINGER 1936

Louis Adalbert Springer, *Die bayerisch-österreichische Steingussplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert*, Würzburg 1936.

SPYRA 1991

Janusz Spyra, *Piastowskie zabytki w zbiorach muzealnych [Muzeum w Cieszynie]*, „Rocznik Cieszyński“, 6/7 (1991), s. 51–57.

SPYRA 1997

Janusz Spyra, *Szlachecka rodzina Bludowskich z Dolnych Bludowic herbu Koziół i zabytki sztuki z nią związane*, „Familia Silesiae“, 1 (1997), s. 14–29.

STANĚK 1995

Jaroslav Staněk, *Peníze v českých zemích – přehled mincí a papírových peněz v dějinných a hospodářských souvislostech od 10. století dodnes*, Praha 1995.

STANGE 1936

Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. II: *Die Zeit vom 1350–1400*, Berlin – München 1936.

STANGE 1961

Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. IX: *Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500*, München – Berlin 1961.

STANKIEWICZ 1978

Daniela Stankiewicz, *Konserwacja zbiorów w latach 1948–1978*, kat. wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1978.

STANKIEWICZ – ZIOMECKA 1963

Daniela Stankiewicz, Anna Ziomecka, *Gotycka rzeźba z kościoła Urszulanek we Wrocławiu. Problemy konserwacji, ikonografii i stylu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej“, 2 (1963), s. 43–63.

STARÉ ČESKÉ UMĚNÍ 1992

Národní galerie v Praze, Staré české umění, kat., Národní galerie v Praze, Praha 1992.

STARÉ ČESKÉ UMĚNÍ 1998

Staré české umění: Sbírky Národní galerie v Praze, Jiřský klášter, Praha 1998.

STATE HERMITAGE 1977

The State Hermitage. New Acquisitions of the Hermitage, 1966–1977, Leningrad 1977.

STATNÍ ZAMEK ČASTOLOVICE 1992

Státní zámek Častolovice. Čeští panovníci, Praha 1992.

STEHLÍK 1996

Milan Stehlík, *Umělecké řemeslo*, [in:] Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1995, s. 149–170.

STEHLÍKOVÁ 2003

Dana Stehlíková, *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*, Praha 2003.

STEIN 1937

Rudolf Stein, *Das Rathaus und der Grosse Ring zu Breslau. Geschichte, Beschreibung und Führer*, Breslau 1937.

STEINBORN 1959

Božena Steinborn, *Złotoryja, Chojnów, Świerzawa*, Wrocław 1959.

STEINBORN 1966

Božena Steinborn, *Malarstwo śląskie 1520–1620*, kat. wyst., Muzeum Śląskie we Wrocławiu, Wrocław 1966.

STEINBORN 1967

Božena Steinborn, *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520–1620*, „Roczniki Sztuki Śląskiej“, 4 (1967), s. 7–138.

STEINBORN 1969

Bogusz Steinborn, *Lubin*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969 („Śląsk w zabytkach sztuki“, red. T. Broniewski, M. Zlat).

STEINBORN 1973

Božena Steinborn, *Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego. Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, Wrocław 1973.

STEINBORN 1981

Božena Steinborn, *Historia Syna Marnotrawnego malowana przez Stefana Kesslera*, [in:] *Ars Auro Prior* 1981, s. 517–522.

STEINBORN 1982

Božena Steinborn, *Otmuchów – Paczków*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1982 („Śląsk w zabytkach sztuki“, red. M. Zlat).

STEINBORN 1988

Božena Steinborn, *Obraz Herkulesa na rozdrożu w Zamku Królewskim w Warszawie*, „Rocznik Historii Sztuki“, 17 (1988), s. 161–167.

STEINBORN 1993

Božena Steinborn, *Schlesische Malerei 1520–1620, cz. II*, „Studia Muzealne“, 17 (1993), s. 7–56.

STEINBORN 2003

Božena Steinborn, *O pomocniczej roli rycin niderlandzkich*, [in:] *Niderlandyzm na Śląsku* 2003, s. 54–62.

STEINBORN – OSZCZANOWSKI 2003

Božena Steinborn, Piotr Oszczanowski, *Aneks. Spis rycin użytych w obrazach śląskich od XVI do połowy XVII wieku*, [in:] *Niderlandyzm na Śląsku* 2003, s. 63–79.

STEINGRÄBER 1969

Erich Steingraber, *Nachträge und Marginalien zur französisch-niederländischen Goldschmiedekunst des frühen 15. Jahrhunderts*, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums“, 52 (1969), s. 29–39.

STEINGRÄBER 1971

Erich Steingraber, „*Arte a Venezia*“: *leoreficerie*, „Arte Veneta“, 25 (1971), s. 320–322.

STEJSKAL 1964

Karel Stejskal, *Spor o Theodorika*, „Umění“, 12 (1964), s. 575–596.

STEJSKAL 1993

Karel Stejskal, *Die älteste tschechische Bibelhandschrift in kunsthistorischer Sicht*, [in:] *Die alttschechische Dresdener Bibel*, hrsg. von H. Rothe, F. Scholz, Paderborn – München – Wien – Zürich 1993, s. 411–425.

STEJSKAL 2002

Karel Stejskal, *Ikonoklasmus a náš památkový fond*, „Husitský Tábor“, 13 (2002), s. 71–110.

STEJSKAL – VOIT 1991

Karel Stejskal, Petr Voit, *Iluminované rukopisy doby husitské*, Praha 1991.

STĘPOWSKI 1995

Jarosław Stępowski, *Jezuicki prospekt organowy okresu kontrreformacji, jego geneza i ideologia na przykładzie realizacji Michała Klahra w kościele jezuitów w Kłodzku*, [in:] *Michał Klahr Starszy* 1995, s. 33–45.

STRAKA 1913

Cyrill A. Straka, *Studie o věžích a branách hradu Pražského*, „Památky archeologické“, 25 (1913), s. 8.

STRASSER 1987

Rudolf von Strasser, *Ignaz Preissler: Frühe Arbeiten, weniger bekannte Meisterwerke und die Nachfolge*, „Journal of Glass Studies“, 29 (1987), s. 81–109.

STRASSER – BAUMGÄRTNER 2002

Rudolf von Strasser, Sabine Baumgärtner, *Licht und Farbe. Dekoriertes Glas. Renaissance, Barok, Biedermeier. Die Sammlung Rudolf von Strasser*, Wien 2002.

STRASSER – SPIEGL 1989

Rudolf von Strasser, Walter Spiegl, *Dekoriertes Glas. Renaissance bis Biedermeier. Meister und Werkstätten*, München 1989.

STUDIEN ZUR WERKSTATTPRAXIS 1992

Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert, hrsg. von K. Kalinowski, Poznań 1992.

SUCKALE 1993

Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993.

SUCKALE 1993/1994

Robert Suckale, *Die Glatzer Madonnentafel des Prager Erzbischofs Ernst von Pardubitz als gemalter Marienhymnus. Zur Frühzeit der böhmischen Tafelmalerei, mit einem Beitrag zur Einordnung der Kaufmannschen Kreuzigung*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“, 46/47 (1993/1994), s. 737–892.

SUCKALE 1999

Robert Suckale, *Die „Löwenmadonna“, ein politischer Bildtyp aus der Frühzeit Kaisers Karl IV.?*, [in:] *Iconographika. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, ed. R. Favreau, M.-H. Debiés, Poitiers 1999, s. 221–229 [przedruk w: Suckale 2002].

SUCKALE 2002

Robert Suckale, *Die „Löwenmadonna“ – ein politischer Bildtyp aus der Frühzeit Karls IV.?*, [in:] Robert Suckale, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien*, Berlin 2002, s. 172–184.

SUCKALE 2003

Robert Suckale, *Die Glatzer Madonnentafel des Prager Erzbischofs Ernst von Pardubitz als gemalter Marienhymnus. Zur Frühzeit der böhmischen Tafelmalerei, mit einem Beitrag zur Einordnung der Kaufmannschen Kreuzigung (1993)*, [in:] Robert Suckale, *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, hrsg. von P. Schmidt, G. Wedekind, München – Berlin 2003, s. 119–150 (uzupełniona wersja z: Suckale 1993/1994).

SVĚTICI V STREDNEJ EURÓPE 1993

Svěťci v strednej Európe – Heilige in Zentraleuropa, kat. výst., Slovenská národná galéria, ed. I. Rusina, Bratislava 1993.

SZAFRANIEC-RDUŁTOWSKA 1994

Beata Szafraniec-Rdułtowska, „*Pokłon pasterzy*“ *Hansa von Aachen – wzór dla kilku zabytków sztuki śląskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki“, 56 (1994), s. 261–266.

SZCZEPANIK-ŁUKASIEWICZ 1997

Joanna Szczepanik-Łukasiewicz, *Konserwacja rzeźby drewnianej, polichromowanej „Św. Anna Samotrzęć“ z końca XIV w. ze zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach*, Kraków 1997 (mps w Muzeum Archidiecezjalnym w Katowicach).

SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1996

Kinga Szczepkowska-Naliwajek, *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*, Warszawa 1996.

SZTUKA CENNIEJSZA NIŻ ZŁOTO 1999

Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich, kat. wyst. dedykowanej pamięci Jana Białostockiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. A. Ziemia, A. Kozak, Warszawa 1999.

SZTUKA DWORU WAZÓW W POLSCE 1976

Sztuka dworu Wazów w Polsce, kat. wyst., Zamek Królewski na Wawelu, red. A. Fischinger, Kraków 1976.

SZTUKA GÓRNEGO ŚLĄSKA 2004

Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku, red. E. Chojecka, Katowice 2004.

SZTUKA NIEMIECKA 1996

Sztuka niemiecka 1450–1800 w zbiorach polskich. Katalog wystawy, Kielce 1996.

SZTUKA ŚLĄSKA XV–XVIII W. 1990

Sztuka śląska XV–XVIII w. ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, kat. wyst., Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu, Opole 1990.

SZTUKA ŚLĄSKA XVI–XIX W. 1993

Sztuka śląska XVI–XIX w. Skarby w Muzeum. Wybrane dzieła z wystaw stałych Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Informator, red. M. Pierzchała, Wrocław 1993.

SZTUKA WROCŁAWIA 1967

Sztuka Wrocławia, red. T. Broniewski, M. Zlat, Wrocław 1967.

SZTUKA ZDOBNICZA 1964

Sztuka zdobnicza. Dary i nabytki 1945–1964, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, red. St. Gebethner, Warszawa 1964.

SZTUKI PLASTYCZNE 1990A

Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku: Studia i materiały, II, Wrocław – Poznań 1990.

SZTUKI PLASTYCZNE 1990B

Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku: Studia i materiały, III, Wrocław – Poznań 1990.

SZYKUŁA 1978

Krystyna Szykuła, *Zbiory kartograficzne Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*, Wrocław 1978.

SZYKUŁA – OKÓLSKA – SOBOCIŃSKI – WYTYCZAK 1999

Krystyna Szykuła, Halina Okólska, Waclaw Sobociński, Roman Wytyczak, *Wrocław na planach XVI–XX wiek ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Muzeum Historycznego we Wrocławiu oraz prywatnej kolekcji Andrzeja Jaworskiego*, kat. wyst., Muzeum Historyczne we Wrocławiu, red. H. Okólska, Wrocław 1999.

ŠEBÁNEK 1932

Jindřich Šebánek, *Archivy zrušených klášterů moravských a slezských, I. Inventář pergamenů z let 1078–1471*, Brno 1932.

ŠEMBERA 1846

Alois Wojtěch Šembera, *Staré desky zemské i manské w Morawě a w Opawsku*, „Časopis Českého museum“, 20 (1846), s. 697–730.

ŠIGUT 1961

František Šigut, *Opavský listinář, I*, Opava 1961.

ŠIGUT 1969

František Šigut, *Opavský listinář, IV*, Opava 1969.

ŠOPÁK 2001

Pavel Šopák, *Brněnský dějepis umění a výtvarná kultura Opavy a Moravské Ostravy let 1890–1938*, „Bulletin Moravské galerie v Brně“, 57 (2001), s. 10–14.

ŠOPÁK – VOJTAL 1998

Pavel Šopák, Petr Vojtal, *Opava jako rezidenční město*, [in:] *Opava. Sborník k dějinám města*, 1, Opava 1998, s. 71–75.

ŠOUREK 1944

Karel Šourek, *Miniatury brevíře velmistra Lva z r. 1356 v archivu kláštera křižovníků s červenou hvězdou v Praze*, Praha 1944.

ŠRÁMEK 2002

Jan Šrámek, *Průzkum kamene Těšínské madony (Badania kamienia Cieszyńskiej Madonny; Steinuntersuchung an der Teschener Madonna)*, [in:] *Těšínská madona* 2002, s. 73–79.

ŠRONĚK 1991

Michal Šroněk, *Jan Jiří Heinsch (1647–1712)*, rkp. kandidátské disertace v Ústavu dějin umění ČSAV, Praha 1991.

ŠRONĚK 1996

Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600–1656: Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize staroměstského malířského cechu. Biografický slovník*, Praha 1996.

ŠRONĚK – ROHÁČEK – DANĚK 1999

Michal Šroněk, Jiří Roháček, Petr Daněk, *Václav Trubka z Rovín – studie o měštanském mecenátu v rudolfínské Praze*, „Umění“, 47 (1999), s. 295–308.

ŠTECH 1959

Václav Vilém Štech, *Die Barockskulptur in Böhmen*, Prag 1959.

ŠTECH 1967

Václav Vilém Štech, *Matyáš Bernard Braun*, [in:] *Dohady a jistoty*, Praha 1967, s. 188–291.

ŠTEFANOVÁ 1985

Milena Štefanová [Bartlová], *Figurálně zdobené rámy českých gotických obrazů*, „Umění“, 33 (1985), s. 315–329.

ŠŮLA 2002

Jaroslav Šůla, *Ignác Preissler, domácí malíř skla a porcelánu v Kunštátě, a jeho rodina*, „Východočeské listy historické“, 19–20 (2002), s. 195–224.

ŚLĘZAK 2000

Władysława Ślęzak, *Bytom za rządów Hohenzollernów i Hencklów von Donnersmarck 1532–1742. Dzieje i zabytki*, Bytom 2000.

ŚWIERK 1965

Alfred Świerk, *Średniowieczna biblioteka klasztoru kanoników regularnych św. Augustyna w Żaganiu*, Wrocław 1965.

ŚWIERK 1968

Alfred Świerk, *Schreibstube und Schreiber des Augustiner-Chorherren-Stiftes zu Sagan im Mittelalter*, „Archiv für schlesische Kichengeschichte“, 26 (1968), s. 124–140.

ŚWIERZ-ZALESKI 1935

Stanisław Świerz-Zaleski, *Zbiory zamku królewskiego na Wawelu*, Kraków 1935.

TABULAE TERRAE 1983

Tabulae terrae: Desky zemské, Praha 1983.

TARAJŁO-LIPOWSKA 2003

Zofia Tarajło-Lipowska, *Literackie ślady českých podróży do Wrocławia*, [in:] *Wrocław w Czechach* 2003, s. 95–101.

TEATR I MISTYKA 1993

Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem / Theater and Mysticism. Baroque Sculpture between West and East, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, red. K. Kalinowski, Poznań 1993.

TELESKO 2005

Werner Telesko, *Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst*, Wien – Köln – Weimar 2005.

TENORA – FOLTÝNOVSKÝ 1920

Jan Tenora, Josef Foltýnovský, *Blahoslavený Jan Sarkander: Jeho doba, život a blahoslavení*, Olomouc 1920.

TĚŠÍNSKÁ MADONA 2002

Těšínská madona a vzácné sochy Petra Parlěře (Cieszyńska Madonna i cenne rzeźby Piotra Parlera; Die Teschener Madonna und wertvolle Statuen von Peter Parler), kat. výst., Národní galerie v Praze, Palác Kinských, ed. H. Dáňová, I. Hlobil, Praha 2002.

THEATRUM SACRUM 2005

Theatrum sacrum. El arte barroco de Silesia de los siglos XVII–XVIII, kat. wyst., Sala de Exposiciones, Caja Duero, Salamanca, elaboracion E. Halawa, R. Nowak, M. Pierzchała, Salamanca 2005.

THIRD INTERNATIONAL ART TREASURES 1962

Third International Art Treasures, exh. cat., Victoria and Albert Museum London, London 1962.

TIMANN 1988

Ursula Timann, *Von Stettin bis Breslau. Ansichten, Stadtpläne und Landkarten von Pommern, Östlicher Mark Brandenburg und Schlesien aus der Graphischen Sammlung des Nationalmuseums Nürnberg. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage*, Nürnberg 1988.

TOGNER 1996

Milan Togner, *Barokní teze olomoucké univerzity*, [in:] *Universitas Olomucensis 1573–1946–1996*, Olomouc 1996, s. 25–105.

TOMKIEWICZ 1951

Władysław Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku, cz. II*, „Biuletyn Historii Sztuki“, 13 (1951), s. 5–46.

TÖRÖK 1975

Gyöngyi Török, *Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae“, 19 (1973), f. 3–4, s. 151–205.

TRENKLER 1948

Ernst Trenkler, *Das Evangeliar des Johannes von Troppau*, Klagenfurt – Wien 1948.

TROCHE 1938

Ernst Günther Troche, *Das erste Jahrhundert schlesischer Tafelmalerei*, „Die Hohe Strasse. Schlesische Jahrbücher für deutsche Art und Kunst im Ostraum“, 1 (1938), s. 101–141.

TRUNZ 1986

Erich Trunz, *Pansophie und Manierismus im Kreise Kaiser Rudolfs II.*, [in:] *Die Österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750)*, hrsg. von H. Zeman, T. 2, Graz 1986, s. 865–983.

TŘEŠTÍKOVÁ 2004–2005

Anna Třeštíková, *Untersuchung und Restaurierung der sogenannten Klosterneburger Löwenmadonna*, „Bulletin of the National Gallery in Prague“, 14–15 (2004–2005), s. 31–33.

TÜRKEN 1983

Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau, Ausst. Kat., Historische Museum der Stadt Wien, Wien 1983.

TYLICKI 1998

Jacek Tylicki, *Protestanckie zlecenie ołtarzowe Bartłomieja Strobla: „Zmartwychwstanie“ w Koźlinach*, „Barok“, V/2(10) (1998), s. 87–99.

TYLICKI 2000

Jacek Tylicki, *Bartłomiej Strobel malarz epoki wojny trzydziestoletniej*, t. 1–2, Toruń 2000.

TYLICKI 2001

Jacek Tylicki, *Manierismusrezeption in Malerei und Zeichnung Breslaus und einiger Preußischer Städte*, [in:] *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag – Krakau – Danzig – Wien*, hrsg. von A. Langer, G. Michels, Stuttgart 2001 („Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa“, 12).

TYLICKI 2005

Jacek Tylicki, *Rysunek gdański ostatniej ćwierci XVI i pierwszej połowy XVII wieku*, Toruń 2005.

TYNC 1953

Stanisław Tync, *Z życia patrycjatu wrocławskiego w dobie renesansu*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka“, 8 (1953), s. 69–123.

TYRELL 1994

Albrecht Tyrell, *Das Breslauer Trinkschiff*, „Schlesischer Kulturspiegel“, 29 (1994), s. 1, 50.

TISÍC LET BENEDIKTINSKÉHO KLÁŠTERA V BŘEVNOVĚ 1993

Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově. Benediktinské opatství sv. Markéty v Praze-Břevnově, kat. výst., Klášter benediktinů u sv. Markéty v Praze-Břevnově, Praha 1993.

ULHORN 1927
Anneliese Ulhorn, *Meister und Werke der Plastik des Spätbarock in Breslau (etwa 1700–1750)*, Berlin 1927.

ÚLOHA CÍRKEVNÍCH ŘÁDŮ 2003
Úloha církevních řádů při bělohorské rekatolizaci, Sborník příspěvků z pracovního semináře konaného ve Vranově u Brna 4.-5.6.2003, ed. I. Čornejová, Praha 2003.

UMĚLECKÉ PAMÁTKY ČECH 1977
Umělecké památky Čech 1, ed. E. Poche, Praha 1977.

UMĚNÍ A MISTROVSTVÍ 1997
Umění a mistrovství: pražská malířská bratrstva 1348–1783, kat. výst, Národní galerie v Praze, ed. T. Sekyrka, Praha 1997.

UMĚNÍ MANÝRISMU A BAROKA 2005
Umění manýrismu a baroka v Čechách. Průvodce stálou expozicí Sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Jiří, ed. V. Vlnas, Praha 2005.

UNTERKIRCHER 1976
Franz Unterkircher, *Katalog der datierten Handschriften in lateinischer Schrift in Österreich*, Bd. 4: *Die datierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek von 1501 bis 1600*, T. 1: *Text*, Wien 1976.

URBAN 1973
Wincenty Urban, *Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu oraz katalog jego zbiorów* (I), „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne“, 27 (1973), s. 131–206.

URBAN 1974A
Wincenty Urban, *Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu oraz katalog jego zbiorów* (II), „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne“, 28 (1974), s. 283–330.

URBAN 1974B
Wincenty Urban, *Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu oraz katalog jego zbiorów* (III), „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne“, 29 (1974), s. 221–259.

UZBROJENIE 1990
Uzbrojenie w Polsce średniowiecznej 1350–1450, red. A. Nadolski, Łódź 1990.

UZBROJENIE 2003
Uzbrojenie w Polsce średniowiecznej 1450–1500, red. A. Nowakowski, Toruń 2003.

VÁCHA 2005
Štěpán Vácha, „*Sedlecio in structuris non fuisse in Ordine Monasterium secundum.*“ *Obnova klášterního kostela v Sedlci opatem Jindřichem Snopkem pod záštitou Ježíše, Marie, Josefa a Čtrnácti sv. Pomocníků*, [in:] *Album amicorum* 2005, s. 170–176.

VÉGH 1967
János Végh, *Deutsche und böhmische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts*, Budapest 1967.

VERDIER 1973
Philippe Verdier, *Le reliquaire de la Sainte Épine de Jean de Středa*, [in:] *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzensky*, Berlin 1973, s. 319–344.

VERZEICHNIß BRESLAU 1863
Verzeichniß des unter dem Protectorate Jhrer Königlichen Hoheit der Frau Kron-Prinzessin Friedrich Wilhelm stehenden Museums schlesischer Alterthümer zu Breslau, Breslau 1863.

VILÍMKOVÁ – PREISS 1989
Milada Vilímková, Pavel Preiss, *Ve znamení břevna a růži. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*, Praha 1989.

VISITATIONSBERICHTE I-III
Veröffentlichungen aus dem Fürstbischöflichen Diözesan-Archiv zu Breslau (Visitationsberichte der Diözese Breslau), hrsg. von J. Jungnitz, Bd. I-III, Breslau 1902–1907.

VÍTOVSKÝ 1990
Jakub Vítovský, *K problematice iluminátorských a knihařských dílen v českých zemích v letech 1310–1378*, [in:] *Documenta Pragensia*, X/1, Praha 1990, s. 95–117.

VÍTOVSKÝ 2000
Jakub Vítovský, *K problematice nápisu na Šternberské madoně*, „Zprávy památkové péče“, 60 (2000), s. 194.

VLČEK – SOMMER – FOLTÝN 1998
Pavel Vlček, Petr Sommer, Dušan Foltýn, *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1998.

VLNAS 1991
Vít Vlnas, „*Jazyk*“ *Jana Nepomuckého*, „Dějiny a současnost“, 13 (1991), s. 20–26.

VLNAS 1993
Vít Vlnas, *Jan Nepomucký. Česká legenda*, Praha 1993.

VOCELKA 1981
Karl Vocelka, *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)*, Wien 1981.

VOCELKA 1985
Karl Vocelka, *Rudolf II. und seine Zeit*, Wien – Köln – Graz 1985.

VOLGER 1880
Ernst Volger, *Ueber die Sammlung von Stammbüchern (77 Stück) in der Stadtbibliothek zu Breslau*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, 3 (1880), s. 445–475.

VOLZ 1981
Hans Volz, *Martin Luthers deutsche Bibel. Entstehung und Geschichte der Lutherbibel*, hrsg. von H. Wendland, Berlin – Altenburg 1988.

VONDRÁČKOVÁ 2005
Marcela Vondráčková, *Felix Anton Scheffler (1701–1760)*, disertační práce (vedoucí M. Horyna), Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2005.

VORBLÄTTER FÜR HANDWERKER 1855
Vorblätter für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutolischen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Beförderung der Künste zu Liegnitz, hrsg. von A. von Minutoli, Bd. 1, [b.m.w.] 1855.

VOREL 2000
Petr Vorel, *Od pražského groše ke koruně české*, Praha 2000.

VOREL 2005
Petr Vorel, *Velké dějiny země Koruny české VII. (1526–1618)*, Praha – Litomyšl 2005.

VORLÄUFIGER KATALOG BRESLAU 1858
Vorläufiger Katalog für die Ausstellung schlesischer Alterthümer im Börsengebäude, 3 Treppen, Breslau 1858.

WALICKI 1935
Michał Walicki, *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy zorganizowanej przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie (kwiecień–maj 1935 roku)*, Warszawa 1935.

WALICKI 1961
Michał Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk – renesans – wczesny manieryzm*, Warszawa 1961.

WALICKI – TOMKIEWICZ – RYSZKIEWICZ 1971
Michał Walicki, Władysław Tomkiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manieryzm – barok*, Warszawa 1971.

WARDZYŃSKI 2004
Michał Wardzyński, *Między Krakowem, Bytomiem a Częstochową. Jan Solski – snycerz pierwszej połowy XVIII wieku*, [in:] *Bytom i jego dziedzictwo* 2004, s. 147–180.

WARNCKE 1979
Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500–1650*, Bd. 1–2, Berlin 1979.

WAŻBIŃSKI 1983
Zygmunt Ważbiński, *Adriano de Vries e la sua scuola di scultura in Praga. Contributo alla diffusione dell'accademismo fiorentino in Europa alla fine del XVIe inizio XVII secolo*, „Artibus et historiae. Rivista internazionale da arti visive e cinema“, 6 (1983), s. 41–67.

WAŻBIŃSKI 2003

Zygmunt Ważbiński, *Adrian de Vries i jego śląski mecenas: sztuka jako narzędzie propagandy wiary w okresie kontrreformacji*, [in:] *Niderlandyzm na Śląsku* 2003, s. 80–91.

WELT – MACHT – GEIST 2002

Welt – Macht – Geist. Das Haus Habsburg und die Oberlausitz 1526–1635, Ausst. Kat., Städtische Museen Zittau, Görlitz – Zittau 2002.

WENDLER 1874

[b. i.] Wendler, *Die Dreifaltigkeitskirche zu Bernstadt*, „Schlesische Provinzialblätter. Rübezahl“, N.F., 13 (1874), s. 241–245.

WENDT 1895

Heinrich Wendt, *Die Breslauer Schützenkleinodien. I Theil: Die Kleinodien des Breslauer Schießwerders*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“, 5 (1895), s. 231–266.

WENDT 1901

Heinrich Wendt, *Der Breslauer Syndikus Dr. Andreas Assig (1618–1676) und seine Quellensammlungen*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens“, 36 (1901), s. 135–158.

WETESKO 1997

Leszek Wetesko, *Maior Polonia Sacra. Sztuka sakralna w średniowiecznej Wielkopolsce. Historia pewnych tematów*, kat. wyst., Gniezno 1997.

WIEDNER 1971

Johannes Wiedner, *Der schlesische Emblematiker Jakobus a Bruck gen. Angermundt. Ein Beitrag zur Geschichte des schlesischen Stammbuches und der deutsche Fayencekunst*, „Schlesien“, 16 (1971), s. 129–132.

WIESE 1923

Erich Wiese, *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhundert*, Leipzig 1923.

WIESE 1927

Erich Wiese, *Die Plastik*, [in:] *Die Kunst in Schlesien*, Berlin 1927, s. 129–198.

WIESE 1927/28

Erich Wiese, *Zur Datierung der „Schönen Madonnen“*, „Zeitschrift für Bildende Kunst“, 11 (1927/28), s. 359–364.

WIESE 1934A

Erich Wiese, *Plastik des Mittelalters in Oberschlesien*, „Deutsche Kulturdenkmäler in Oberschlesien. Jahrbuch der Oberschlesischen Denkmalpflege nebst dem Bericht des Provinzialkonservators“, 1 (1934), s. 11–30.

WIESE 1934B

Erich Wiese, *Thomas Weissfeld, ein nordischer Barockbildhauer in Schlesien*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 55 (1934), s. 57–88.

WIĘCEK 1957

Adam Więcek, *Ryciny Strachowskich w zbiorach wrocławskiego Ossolineum*, „Ze skarbca kultury. Biuletyn informacyjny Zakładu Narodowego im. Ossolińskich“, 1/10 (1957), s. 107–147.

WIĘCEK 1958A

Adam Więcek, *Medale Piastów śląskich*, Warszawa 1958.

WIĘCEK 1958B

Adam Więcek, *Jan Neidhardt – slezský medailér XVII. století*, „Časopis Slezského muzea“, 8 (1958), s. 61–88.

WIĘCEK 1960

Adam Więcek, *Strachowscy. Z dziejów ilustratorstwa śląskiego XVIII wieku*, Wrocław 1960.

WIĘCEK 1961

Adam Więcek, *Grafika śląska XVII i XVIII wieku*, kat. wyst., Muzeum Śląska Opolskiego, Opole, Opole 1961.

WIĘCEK 1962A

Adam Więcek, *Sebastian Dadler, medalier gdański XVII wieku*, Gdańsk 1962.

WIĘCEK 1962B

Adam Więcek, *Jan Buchheim – medalier śląski XVII wieku*, „Wiadomości Numizmatyczne“, 6 (1962), s. 77–107.

WIĘCEK 1962C

Adam Więcek, *Ezechiel Paritius, nadworny malarz Piastów śląskich*, „Biuletyn Historii Sztuki“, 24 (1962), s. 410–417.

WIĘCEK 1963A

Adam Więcek, *Jan Jerzy Urbański. Studium o rzeźbie wrocławskiej pierwszej połowy XVIII stulecia*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1963.

WIĘCEK 1963B

Adam Więcek, *Portret w grafice śląskiej XVII i XVIII wieku*, „Opolski Rocznik Muzealny“, 1 (1963), s. 171–200.

WIĘCEK 1964A

Adam Więcek, *Ezechiel Paritius z Litomyśla i jego działalność na Śląsku i w Polsce / Ezechiel Paritius z Litomyśla a jeho činnost ve Slezsku a v Polsku*, „Časopis Slezského zemského muzea“, B 13 (1964), s. 17–22.

WIĘCEK 1964B

Adam Więcek, *Jan Jiří Urbanský. Český sochař ve Slezsku*, „Umění“, 12 (1964), s. 135–150.

WIĘCEK 1965

Adam Więcek, *Wizerunki księżny Ludwiki matki ostatniego Piasta śląskiego*, „Kwartalnik Opolski“, 11 (1965), s. 64–69.

WIĘCEK 1972A

Adam Więcek, *Dawid i Jan Tscherningowie. Śląska grafika ilustracyjna XVII i początku XVIII wieku*, „Opolski Rocznik Muzealny“, 5 (1972), s. 233–284.

WIĘCEK 1972B

Adam Więcek, *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce*, Warszawa 1972.

WIĘCEK 1973

Adam Więcek, *Jerzy Hayer – śląski sztycharz XVI wieku*, „Kwartalnik Opolski“, 19 (1973), s. 75–87.

WIĘCEK 1998

Adam Więcek, *Najstarszy na medalu widok Wrocławia z początku XVII stulecia*, „Biuletyn Numizmatyczny“, 2/310 (1998), s. 19–22.

WIĘCEK 1999

Adam Więcek, *Hans Rieger – medalier śląski 1. połowy XVII stulecia*, „Wrocławskie Zapiski Numizmatyczne“, 17–18 (1999), s. 61–68.

WILCKENS 1965

Leonie von Wilckens, *Ein Kaselkreuz in Rokycany. Hinweise zur böhmischen Marienverehrung unter Karl IV. und den ersten Prager Erzbischöfen*, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums“, 1965, s. 33–51.

WILLE 1965

Hans Wille, *Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitz der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen*, Ausst. Kat., Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Duisburg 1965.

WILLMANN I INNI 2002

Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku, red. A. Koziel, B. Lejman, Wrocław 2002.

WINKELBAUER 2003A

Thomas Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht: Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter*, Teil 1, Wien 2003 („Österreichische Geschichte 1522–1699“, hrsg. von H. Wolfram).

WINKELBAUER 2003B

Thomas Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht: Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter*, Teil 2, Wien 2003 („Österreichische Geschichte 1522–1699“, hrsg. von H. Wolfram).

WINTER 1909

Zikmund Winter, *Řemeslnictvo a živnost XVI. věku v Čechách (1526–1620)*, Praha 1909.

WIRTH 1939

Zdeněk Wirth, *Prag in Bildern aus fünf Jahrhunderten...*, Prag 1939.

WISŁOCKI 1993

Marcin Wiślocki, *XIV-wieczne krucyfiksy na Śląsku*, „Dzieła i Interpretacje“, 1 (1993), s. 5–26.

WITRAŻE NOWOŻYTNE 1976

Witraże nowożytne w zbiorach polskich, kat. wyst., Muzeum Architektury we Wrocławiu, red. B. Fekecz-Tomaszewska, Wrocław 1976.

WOLNIK 1994

Franciszek Wolnik, *Liturgia godzin w diecezji wrocławskiej w XV wieku*, Opole 1994.

WOZIŃSKI 1990A

Andrzej Woźniński, *Dzieła średniowiecznej plastyki śląskiej w Muzeum Narodowym w Poznaniu (Katalog)*, [in:] *Sztuki plastyczne* 1990A, s. 83–107.

WOZIŃSKI 1990B

Andrzej Woźniński, *Galeria Sztuki Średniowiecznej. Przewodnik*, Poznań 1990.

WOŹNIAK 1983

Michał Woźniak, *Kasper Pfister (1571–1635), złotnik wrocławski*, „Roczniki Sztuki Śląskiej“, 13 (1983), s. 87–105.

WOŹNIAK 1993

Michał Woźniak, *Uwagi o złotnictwie wrocławskim czasów Rudolfa II*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici“, 260 (1993), s. 101–128.

WOŹNIAK 2002

Michał Woźniak, *W kwestii złotnictwa norymberskiego w Europie Środkowej w XVI wieku*, „Teka Komisji Historii Sztuki“, 9 (2002), s. 117–145.

WÓŁKIEWICZ 2004

Ewa Wólkiewicz, *Twórcy retabulum w kościele św. Jakuba w Nysie. W kwestii wyposażenia wnętrza kościelnych*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej“, 4 (2004), s. 453–460.

WRABEC 1980

Jan Wrabec, *W centrum Europy środkowej czy słowiańskiego świata? O roli niektórych pojęć w badaniach nad śląskim barokiem*, „Biuletyn Historii Sztuki“, 42 (1980), s. 245–253.

WRABEC 1986

Jan Wrabec, *Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII wieku: Systematyka typologiczna*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1986.

WRABEC 1991A

Jan Wrabec, *Dientzenhoferowie czescy a Śląsk*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991 („Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Rozprawy Komisji Historii Sztuki“, 12).

WRABEC 1991B

Jan Wrabec, *Legnickie Pole*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991 („Śląsk w zabytkach sztuki“, red. M. Zlat).

WRABEC 2000

Jan Wrabec, *Barokowy klasztor św. Macieja we Wrocławiu. Architektura i jej kontekst*, Wrocław 2000 („Acta Universitatis Wratislaviensis“, 2140).

WRABEC 2004A

Jan Wrabec, *Język artystyczny Dientzenhoferów czeskich na Śląsku*, Wrocław 2004.

WRABEC 2004B

Jan Wrabec, *Wrażenia osobiste z kontaktów z Fryderykiem Bernardem Wernerem*, [in:] *Friedrich Bernhard Werner* 2004, s. 265–288.

WROCLAW W CZECHACH 2003

Wrocław w Czechach – Czesi we Wrocławiu. Literatura – język – kultura, red. Z. Tarajło-Lipowska, J. Malicki, Wrocław 2003.

WRZEŚNIEWSKI 1952

Zygmunt Wrześniowski, *Przewodnik po Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu*, Wrocław 1952.

WYTYCZAK 1998

Roman Wytyczak, *Śląsk w dawnej kartografii. Obraz Śląska na mapach XVI–XVIII wieku w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, Wrocław 1998.

Z DZIEJÓW RYSUNKU I GRAFIKI

NA ŚLĄSKU 1999

Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku oraz w kolekcjach i zbiorach ze Śląskiem związanych, materiały sesji Oddziału Wrocławskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki Wrocław, 23–24 marca 1999, red. B. Czechowicz, A. Dobrzyniecki, I. Zak, Wrocław 1999.

ZÁPLATA 1994

Jiří Záplata, *Horní a mincovní činnost posledních Rožmberků*, [b. m. w.] 1994.

ZBIORY MUZEUM

ARCHIDIECEZJALNEGO 1995

Zbiory Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach, red. ks. H. Pyka, Katowice 1995.

ZEIT DER FRÜHEN HABSBURGER 1979

Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279–1379, Ausst. Kat., Niedersächsische Landesausstellung, Wiener Neustadt, Wien 1979.

ZEIT UND EWIGKEIT 1998

Zeit und Ewigkeit. 128 Tage in St. Marienstern, Ausst. Kat., hrsg. von J. Oexle, M. Bauer, M. Winzeler, Halle an der Saale 1998.

ZELENKOVÁ 2002

Petra Zelenková, *Universitní these podle Antonína Martina Lublinského (1636–1690)*, [in:] *Willmann i inni* 2002, s. 152–163.

ZELENKOVÁ 2004

Petra Zelenková, *Pacatumque reget patriis virtutibus orbem: Oslava Leopolda I. a následníka trůnu arcivévody Josefa v univerzitních tezích podle Antonína Martina Lublinského (1636–1690)*, [in:] *Barokní Praha – Barokní Čechie* 2004, s. 769–801.

ZÍBRT 1900

Čeněk Zíbrt, *Bibliografie české historie*, I, Praha 1900.

ZIOMECKA 1967

Anna Ziomecka, *Sztuka gotycka 1250–1500. Rzeźba i malarstwo*, [in:] *Sztuka Wrocławia* 1967, s. 106–182.

ZIOMECKA 1968

Anna Ziomecka, *Śląska rzeźba gotycka. Katalog zbiorów*, Muzeum Śląskie we Wrocławiu, Wrocław 1968.

ZIOMECKA 1986

Anna Ziomecka, *Śląskie malarstwo gotyckie. Zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Wrocław 1986.

ZIOMECKA 1988

Anna Ziomecka, *Das Problem der Wiederholbarkeit und der Individualität in der gotischen Bildhauerei im 14. und 15. Jahrhundert in Schlesien*, [in:] *Niedzica Seminars III, Polish – Czech – Slovak – Hungarian Artistic Connections*, Kraków 1988, s. 63–68.

ZIOMECKA 1990

Anna Ziomecka, *Materiały do drewnianej rzeźby XIV wieku na Śląsku*, [in:] *Sztuki plastyczne* 1990B, s. 7–85.

ZIOMECKA 1992
 Anna Ziomecka, *Dwie rzeźby gotyckie z XIV wieku w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie“, 36 (1992), s. 259–267.

ZIOMECKA 1995
 Anna Ziomecka, *Rola Wrocławia w kształtowaniu drewnianej rzeźby na Górnym Śląsku w XIV i XV wieku*, [in:] *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, red. O. Nowak, Katowice 1995, s. 7–24.

ZIOMECKA 2004
 Anna Ziomecka, *Malarstwo tablicowe na Śląsku*, [in:] *Malarstwo gotyckie* 2004, t. 3.1, s. 215–249.

ZLÁMAL 1990
 Bohumil Zlámal, *Blahoslavený Jan Sarkander*, Praha 1990.

ZLAT 1958
 Mieczysław Zlat, *Ratusz wrocławski*, Wrocław 1958.

ZLAT 1965
 Mieczysław Zlat, *Polskie badania nad sztuką Śląska w latach 1945–1964*, „Biuletyn Historii Sztuki“, 27 (1965), s. 93–104.

ZLAT 1967A
 Mieczysław Zlat, *Od humanizmu i reformacji do wojny trzydziestoletniej. Sztuka renesansu i manieryzmu 1500-1650*, [in:] *Sztuka Wrocławia* 1967, s. 183–256.

ZLAT 1967B
 Mieczysław Zlat, *Schlesische Kunst des Mittelalters in den polnischen Forschungen seit 1945*, [in:] *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert*, Weimar 1967, s. 158–178.

ZLAT 1981
 Mieczysław Zlat, *Porta Augusta dla cesarza Rudolfa II*, [in:] *Ars Auro Prior* 1981, s. 349–354.

ZLAT 1988
 Mieczysław Zlat, *Dwa nieznane plany fortyfikacji Gdańska z XVII w.*, „Rocznik Historii Sztuki“, 17 (1988), s. 195–210.

ZOEDLER 1996
 Dietmar Zoedler, *Schlesisches Glas, schlesische Gläser. Geschichte und Geschichten*, Würzburg 1996.

ZRŮBEK 2000
 Rudolf Zrůbek, *Deskové oltární archy 15.–17. století /Orlické Hory a Podorlicko/*, „Orlické Hory a Podorlicko“, 10 (2000), s. 145–175.

ZUR LITERATUR UND KULTUR SCHLESIENS 1998
Zur Literatur und Kultur Schlesiens in der Frühen Neuzeit aus interdisziplinärer Sicht, hrsg. von M. Czarnecka, Wrocław 1998.

ZWISCHEN ODER UND RIESENGEBIRGE 1987
Zwischen Oder und Riesengebirge. Schlesische Karten aus fünf Jahrhunderten, Ausst. Kat., Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1987.

ŻELASKO 2005
 Stefania Żelasko, *Gräflich Schaffgotsche Josephinenhütte*, Passau 2005.

ŻYGULSKI 1962
 Zdzisław Żygulski jun., *Dzieje zbiorów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, Kraków 1962 („Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie“, 7).

LISTA AUTORÓW NOT I BIOGRAMÓW

AD	Arkadiusz Dobrzyniecki	JWi	Jacek Witecki
AK	Andrzej Kozieł	KK	Kazimierz Kuczman
AK-G	Anna Kwaśnik-Gliwińska	KK-B	Katarzyna Kopera-Banasik
AKo	Artur Kolbiarz	KM	Karel Müller
AO	Adam Organisty	KS	Krystyna Szykuła
AS	Adam Soćko	LS	Lubomír Sršeň
AT	Anna Třeštíková	LSl	Lubomír Slaviček
AV	Alena Volrábová	LSt	Lenka Stolárová
AW	Arkadiusz Wojtyła	MA	Magdalena Adamska
AZ	Antoni Ziembka	MB	Milena Bartlová
BC	Bogusław Czechowicz	MD	Mariusz Dworsatschek
BG-K	Bożena Guldán-Klamecka	MK	Mateusz Kapustka
BFT	Beata Fekecz-Tomaszewska	MKa	Magdalena Karnicka
DG	Dariusz Galewski	MK-R	Małgorzata Kochanowska-Reiche
DS	Dorota Sidorowicz	MM	Martin Mádl
EF	Eliška Fučíková	MP	Marek Pierzchała
EG-P	Elżbieta Gajewska-Prorok	MS	Marie Schenková
EM	Ewa Martyna	MV	Marcela Vondráčková
GK	Grażyna Kubiak	MW-F	Magdalena Weber-Faulhaber
GZ	Grażyna Zinówko	PB	Piotr Borusowski
HB	Helena Brožková	PO	Piotr Oszczanowski
HD	Helena Dáňová	PP	Pavel Preiss
HH	Hana Hlaváčková	PPM	ks. Piotr Paweł Maniurka
HL	Hana Logan	PZ	Petra Zelenková
HP	ks. Henryk Pyka	RB	Ryszard Bobrow
HS	Helena Sedláčková	RF	Radek Fukala
IA	Irena Adamczyk	RK	Romuald Kaczmarek
IH	Ivo Hlobil	RL	Ryszard Len
JaT	Jan J. Trzynadlowski	RN	Romuald Nowak
JaW	Jan Węglowski	RS	Roman Stelmach
JD	Joanna Dziubkova	SSp	Světlana Spiwoková
JF	Joanna Filipczyk	SŽ	Stefania Želasko
JFr	Jiří Fronek	ŠV	Štěpán Vácha
JG	Jan Gromadzki	TH	Tomáš Hladík
JH	Jarmila Hásková	TK	Tomáš Kleisner
JK	Jan Klípa	TN	Tomasz Nowicki
JO	Jaromír Olšovský	VV	Vít Vlnas
JolG	Jolanta Gromadzka	WK	Wojciech Krajewski
JS	Jan Sakwerda	ZB	Zbigniew Bujkiewicz
JT	Jacek Tylicki	ZdH	Zdeněk Hojda
JW	Jacek Witkowski	ZuH	Zuzana Holečková

LISTA WYPOŻYCZAJĄCYCH

Běstvina, římskokatolická farnost u sv. Jana Křtitele
Bílovec, římskokatolická farnost u sv. Mikuláše
Boršov, Římskokatolická farnost
Bratislava, Slovenská národná galéria
Brno, Archiv města Brna
Brno, biskupství brněnské
Brno, Moravská zemská knihovna
Broumov, benediktinské opatství sv. Václava
Brzeg, Muzeum Piastów Śląskich
Budapest, Szépművészeti Múzeum
Bytom, parafia rzymskokatolicka pw. Wniebowzięcia NMP
Bytom, Muzeum Górnośląskie
Cieszyn, Muzeum Śląska Cieszyńskiego
Domachowo, parafia rzymskokatolicka pw. św. Michała Archanioła
Doudleby, Římskokatolická farnost
Drezno, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett
Gajków, parafia rzymskokatolicka pw. św. Małgorzaty
Gliwice, Kuria Biskupia
Görlitz, Schlesisches Museum Schönhof
Gorzanów, parafia rzymskokatolicka pw. św. Marii Magdaleny
Henryków, Metropolitalne Wyższe Seminarium Duchowne
Hradec Králové, biskupství královéhradecké
Hradec Králové, Muzeum východních Čech
Hradec Králové, soukromá sbírka
Chełmsko Śląskie, parafia rzymskokatolicka pw. Świętej Rodziny
Jawor, parafia rzymskokatolicka pw. św. Marcina
Jelenia Góra, Muzeum Karkonoskie
Katowice, Muzeum Archidiecezjalne
Kielce, Muzeum Narodowe
Kłodzko, Muzeum Ziemi Kłodzkiej
Kłodzko, parafia rzymskokatolicka pw. Wniebowzięcia NMP
Königswinter, Museum für Landeskunde im Haus Schlesien
Kowalowice k. Namysłowa, parafia rzymskokatolicka pw. Niepokalanego Poczęcia NMP
Koźliny, parafia rzymskokatolicka pw. Matki Boskiej Różańcowej
Kraków, Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego
Kraków, Fundacja XX Czatoryskich
Kraków, Muzeum Narodowe
Kraków, Polska Akademia Nauk, Biblioteka
Kraków, Zamek Królewski na Wawelu
Králíky, Římskokatolická farnost
Kroměříž, Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště Kroměříž: státní zámek Buchlovice
Krzeszów, parafia rzymskokatolicka pw. Wniebowzięcia NMP
Krzeszów, opactwo Sióstr Benedyktynek pw. Wszystkich Świętych
Legnica, Kuria Biskupia
Legnickie Pole, parafia rzymskokatolicka pw. św. Jadwigi Śląskiej
Lipsk, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung
Lubawka, parafia rzymskokatolicka pw. Wniebowzięcia NMP
Lubin Wielkopolski, opactwo Ojców Benedyktynów
Małkowice, parafia rzymskokatolicka pw. Trójcy Świętej
Namysłów, parafia rzymskokatolicka pw. św. Piotra i św. Pawła
Nelahozeves, Lobkowiczkoroudnická sbírka
Norymberga, Germanisches Nationalmuseum
Nysa, Muzeum w Nysie
Olomuniec, arcibiskupství olomoucké
Olomuniec, římskokatolická farnost u sv. Mořice
Olomuniec, Státní okresní archiv
Olomuniec, Státní vědecká knihovna
Olomuniec, Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc
Opawa, římskokatolická farnost u sv. Jana Křtitele
Opawa, ostravsko-opavské biskupství, konkatedrála Nanebevzetí Panny Marie
Opawa, Slezské zemské muzeum
Opawa, Zemský archiv

Opole, Archiwum Państwowe
Opole, Muzeum Diecezjalne
Opole, Kuria Biskupia
Opole, Muzeum Śląska Opolskiego
Ostrawa, biskupství ostravsko-opavské
Ostrawa, římskokatolická farnost u sv. Josefa
Otmuchów, parafia rzymskokatolicka pw. św. Mikołaja i św. Franciszka Ksawerego
Pardubice, Východočeské muzeum
Poznań, Kuria Metropolitalna
Poznań, Muzeum Narodowe
Praga, arcibiskupství pražské
Praga, Benediktinské arcipatství sv. Vojtěcha a sv. Markéty v Břevnově
Praga, Královská kanonie premonstrátů na Strahově
Praga, Královská kolegiální kapitula sv. Petra a Pavla na Vyšehradě
Praga, Metropolitní kapitula u sv. Víta, Václava a Vojtěcha
Praga, Muzeum hlavního města Prahy
Praga, Národní archiv
Praga, Národní galerie v Praze
Praga, Národní knihovna České republiky
Praga, Národní muzeum
Praga, Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště střední Čechy: státní zámek Mnichovo Hradiště
Praga, rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou
Praga, Správa Pražského hradu
Praga, Uměleckoprůmyslové museum v Praze
Rychnov nad Kněžnou, zámek, Kolowratské sbírky
Rząsiny k. Gryfowa Śląskiego, parafia rzymskokatolicka pw. MB Ostrobramskiej
Sankt Petersburg, Ermitaż
Stare Bogaczowice, parafia rzymskokatolicka pw. św. Józefa
Stężycza k. Dębłina, parafia rzymskokatolicka pw. św. Marcina Biskupa
Sv. Jan pod Skalou, římskokatolická farnost u kostela Narození sv. Jana Křtitele
Świdnica, parafia rzymskokatolicka pw. św. Stanisława i św. Wacława
Świdnica, Kuria Biskupia
Szalejów Górny, parafia rzymskokatolicka pw. św. Jerzego
Trzebnica, parafia rzymskokatolicka pw. św. Bartłomieja Apostoła i św. Jadwigi Śląskiej
Vápno u Přelouče, římskokatolická farnost u kostela sv. Jiří (se sídlem v Lázních Bohdaneč)
Vrchlabí, Krkonošské muzeum
Warszawa, Biblioteka Narodowa
Warszawa, Muzeum Narodowe
Warszawa, Muzeum Wojska Polskiego
Warszawa, Ordynariat Polowy Wojska Polskiego
Wrocław, Archiwum Państwowe
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka
Wrocław, konwent Ojców Bonifratrów pw. Trójcy Świętej
Wrocław, Kuria Metropolitalna
Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne
Wrocław, Muzeum Architektury
Wrocław, Muzeum Historyczne (oddział Muzeum Miejskiego we Wrocławiu)
Wrocław, Muzeum Miejskie
Wrocław, Muzeum Narodowe
Wrocław, Muzeum Sztuki Medalierskiej (oddział Muzeum Miejskiego we Wrocławiu)
Wrocław, parafia rzymskokatolicka pw. św. Elżbiety
Wrocław, parafia rzymskokatolicka pw. św. Jana Chrzciela
Wrocław, parafia rzymskokatolicka pw. św. Mikołaja
Wrocław, parafia rzymskokatolicka pw. św. Stanisława, św. Doroty i św. Wacława
Wrocław-Ołtaszyn, parafia rzymskokatolicka pw. Wniebowzięcia NMP
Wrocław-Pracze Widawskie, parafia rzymskokatolicka pw. św. Anny
Wrocław, Ryszard Duchnicki
Wrocław, Piotr Oszczanowski
Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich
Zielona Góra, Archiwum Państwowe

AUTORZY FOTOGRAFII

Albertina, Wien – II.5.6.; II.5.15.
Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou – I.5.8. /1; I.5.10. /1
Jerzy Andrzejewski – I.5.27.
Archiv města Brna, Svatojakubská knihovna, Brno – I.4.11.A-D.
Archiwum Państwowe w Opolu – I/1. (s. 14); I.3.2.A-C.
Archiwum Państwowe we Wrocławiu – I/7. (s. 24); II.1.4.; II.5.1.A.; II.5.1.B.; II.5.1.C.; II.5.1.D.; II.5.23.
Archiwum Państwowe w Zielonej Górze – II.1.5.
Archiv Pražského hradu, Knihovna metropolitní kapituly u sv. Víta, Praga – I/5. (s. 23); I.4.4. /1; I.4.5.A-E.; I.5.26. /3
Krystyna Augustyniak – II.3.4.
Bildarchiv Foto Marburg – III.5.25. /3
Biskupství královéhradecké, Hradec Králové – III.2.31.
Biblioteka Narodowa w Warszawie – III.2.12.; III.3.11.A-C.
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie – III.5.27. /2
Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu – I.3.1.A-D.; I.3.3.A-D.; I.3.4.A-D.; I.3.5.A-B.; I.3.6.A-D.; I.3.7.A-B.; I.3.8.A-D.; I.4.7.A-C.; I.4.16.A-B.; I.4.16. /1; I.5.31.A-C.; I.5.33.A-B.; I.5.34.A-C.; I.5.35.A-D.; I.5.36.A-D.; I.5.37.A-C.; II/2. (s. 157); II/3. (s. 158); II/4. (s. 159); II.1.2.; II.1.2. /1; II.1.2. /2; II.1.6.; II.1.7.; II.1.8. /1; II.2.3. /1; II.2.6.; II.2.6. /1; II.2.6. /2; II.2.7.; II.3.9.; II.3.10.; II.3.10. /2a; II.3.10. /2b; II.3.44.; II.4.2.; II.4.9.; II.4.9. /1; II.4.10.; II.4.10. /2; II.4.12. /2; II.4.13.A-D.; II.4.14.; II.4.16.; II.4.17.; II.4.18.; II.4.18. /1; II.4.18. /2; II.4.18. /3; II.4.19.; II.4.19. /1; II.5.2.; II.5.2. /1; II.5.3.; II.5.3. /1; II.5.3. /3; II.5.8.; II.5.13.; II.5.13. /1; II.5.13. /2; II.5.14.; II.5.14. /1; II.5.14. /2; II.5.14. /3; II.5.17.; II.5.20. /1; II.5.25.; II.5.26.; II.5.29. /1; II.5.29. /2; II.5.29. /3; II.5.30.; II.5.30. /1; II.5.30. /2; II.5.31.; II.5.31. /3; II.5.32.; II.5.32. /1; II.5.32. /2; II.5.32. /3; III.2.11. /2; III.2.25.; III.2.29. /1; III.2.29. /2; III.3.1.A-C.; III.3.4.; III.3.4. /1; III.3.13.A-D.; III.3.14.A-D.; III.5.1.A-D.; III.5.2.A-D.; III.5.7.A-E.; III.5.24. /2
Radovan Boček – I.2.27.; I.5.29. /2
Jerzy Buława – I.1.1.; I.2.6.; I.2.6. /1; I.2.14.; I.2.17.; I.2.17. /2; I.2.23.; I.2.24.; I.2.24. /1; I.2.25.; I.2.37.; I.2.37. /1; I.2.37. /2; I.2.38.; I.2.44.; I.2.46.; I.4.14.; I.5.3. /2; I.5.9.; I.5.9. /1; I.5.19.; I.5.19. /1; I.5.20.; I.5.20. /1; I.5.21.; I.5.21. /1; I.5.22.; I.5.26.; I.5.26. /1; II/7. (s. 162); II.2.8.; II.3.13.; II.3.16.; II.3.17.; II.3.23.; II.3.24.; II.3.24. /1; II.3.27. /1; II.3.27. /2; II.3.28. /1; II.3.28. /2; II.3.29.; II.3.31.; II.3.31. /1; II.3.32.; II.3.33.; II.3.34.A.; II.3.34.B.; II.3.34.C.; II.3.35.; II.3.37.; III/2. (s. 300); III/4. (s. 302); III/5. (s. 303); III/6. (s. 304); III/7. (s. 305); III/8. (s. 306); III.1.10.; III.1.10. /1; III.1.10. /2; III.2.4. /1; III.2.5.; III.2.6.; III.2.11.; III.2.11. /1; III.2.13. /3; III.2.24.; III.3.8.; III.3.8. /1; III.3.9.; III.3.10. /1; III.3.11. /1; III.3.17. /2; III.3.18.; III.3.19.; III.3.19. /1; III.3.20.; III.3.21.; III.3.24.; III.3.26.; III.3.28.; III.3.29.; III.3.30.; III.3.35.; III.3.35. /1; III.3.35. /2; III.3.37.; III.3.37. /1; III.3.38.A-B.; III.3.40.; III.3.41.; III.3.41. /1; III.3.41. /2; III.3.43.; III.3.44.; III.3.45.; III.3.45. /1; III.3.45. /2; III.5.15. /1; III.5.24. /3; III.5.26. /1; III.5.29.; III.5.30.; III.5.32. /2
Bundesdenkmalamt, Wien – III.2.13. /2
Adam Cieślowski – II.3.18.; III.3.31.; III.4.6.
Magdalena Černá – I.2.1.; I.2.1. /1; I.2.1. /2; I.5.13; I.5.13. /1; I.5.13. /2
Robert Duma – III.2.14.
Fototéka Pražského hradu, Praha – I.2.32. /3; I.4.4. /2; I.5.6; I.5.24. /1; I.5.25. /1; II/5. (s. 160); II/8. (s. 164); II.4.1.
Fundacja Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie – II.3.39.
Marcin Furykiewicz – III.3.18. /1
Gabinet Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN, Kraków – II.5.4.A i B.
Dariusz Galewski – III.5.31.; III.5.31. /1
Lysiane Gauthier – III.5.10. /1
Tomasz Gmerek – I.4.2.; II.5.10.; II.5.10. /1; III.5.8.A-B.; III.5.29. /2; III.5.32.
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – I.5.3.; II.3.2.; III.5.17. /2
Jan Gloc – I.2.11; I.2.11. /1
Государственный Эрмитаж Санкт-Петербург – II.2.3.; II.3.5.; II.3.8.
Zdeněk Helfert – II.3.19.; II.3.19. /1; II.3.19. /2; II.3.19. /3
Herder-Institut, Marburg – III.2.10. /2; III.3.16. /1
Hessisches Landesmuseum, Kassel – I.2.4.
Ivo Hlobil (archiwum) – I.2.9. /1; I.2.11. /2; I.2.16. /3; I.2.18.; I.2.27. /1; I.2.27. /2; I.2.36. /1; I.2.36. /2; I.2.36. /3; I.2.60. /1; I.2.60. /2; I.2.60. /3; I.5.5. /2
Dobrosława Horzela – III.3.30. /1; III.3.44. /1
Romuald Kaczmarek – I.2.13. /1; I.4.2. /1; I.4.2. /2
Wiesław Kafel – I.2.40.; I.2.51.
Mateusz Kapustka – II.5.23. /3; III.5.8. /1
Klášter bosých karmelitánů u kostela P. Marie Vítězné, Praha – III.2.24. /1

Knihovna Metropolitní kapituly u sv. Václava v Olomouci – I.5.5. /1
Knihovna Národního muzea, Praha – I/8. (s. 25); I.4.6.A-E.; I.4.8.A-B.; I.4.9.A-B.; I.5.24. /2
 Artur Kolbiarz – III.3.25. /1; III.3.25. /2
 Jerzy Krzysztof Kos – II.3.23. /2; II.3.35. /2; II.5.31. /1; II.5.31. /2
 Andrzej Kozieł – III/1. (s. 299); III/9. (s. 309); III.2.8. /1; III.3.9. /1; III.3.20. /3; III.5.8. /2; III.5.23. /2
Kunsthistorisches Museum, Wien – II.5.9.
 Robert Kutkowski – III.4.5.; III.4.10.; III.4.11.
 Mirosław Łanowiecki – II.4.17. /1; III.2.3. /1; III.2.13. /1; III.2.19. /2; III.3.17.; III.3.20. /1
 Ks. Piotr Paweł Maniurka – I.2.42.; II/10. (s. 167); II.3.30.; II.3.30. /1; II.3.43.
 Ivan Muchka – II.4.1./1
 Photograph © 1993 *The Metropolitan Museum of Art*, New York – I.2.16. /4
Muzeum Architektury, Wrocław – II.5.28.
Muzeum Broumowska, Broumov – III.2.30. /1
Muzeum Brukenthal, Sibiu – III.5.12.
Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Leipzig – II.3.3.
Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt am Main – I.5.24.A-B.
Museum für Angewandte Kunst, Wien – II.3.36.
Museum für Landeskunde im Haus Schlesien, Königswinter / Heisterbacherrot – II.3.38.
Muzeum Miedzi w Legnicy – I.5.2. /1
Muzeum Miejskie, Wrocław – II.4.3.; III.2.10.; III.2.10. /1
Muzeum Narodowe w Kielcach – III.4.16.
Muzeum Narodowe w Poznaniu – I.2.20.
Muzeum Narodowe w Warszawie – I.2.19.; I.2.22.; I.2.28.; I.2.32.; I.2.35.; I.2.35. /1; I.2.39.; I.2.45.; I.2.47.; I.5.1.; I.5.7.; I.5.9. /3; I.5.28.; I.5.28. /1; I.5.28. /2; I.5.32.; I.5.38.; II.2.2.; II.5.16.; II.6.12.; III.2.18. /1; III.2.19.; III.3.15.; III.5.17.A-B.; III.5.17. /3;
Muzeum Narodowe we Wrocławiu – I.1.2.; I.2.5. /2; I.2.7.; I.2.26.; I.2.31.; I.2.33.; I.2.41.; I.2.43.; I.2.48.A-D.; I.2.49.; I.2.50.; I.4.15.; I.5.4.; I.5.11.; I.5.18.; I.5.23.; I.5.30; II.2.1.; II.3.14.; II.3.21.; II.3.22.; II.3.53.; II.5.11.; II.5.12.; II.5.18.; II.5.19.; II.5.24.; III.2.3.; III.2.15.; III.2.26.; III.2.26. /1; III.2.26. /2; III.3.20. /2; III.3.23.; III.3.32.; III.3.39.A-E.; III.3.42.; III.4.7.; III.5.9.; III.5.18.; III.5.28.; III.5.33.
Muzeum Piastów Śląskich, Brzeg – II.6.11.
Muzeum Śląska Cieszyńskiego, Cieszyn – II.3.27.; II.3.28.
Muzeum Śląska Opolskiego, Opole – I.2.15.
Muzeum umění Olomouc, Ivo Přeček – I.2.60
Muzeum Východních Čech, Hradec Králové – III.2.33. /1
Muzeum w Nysie, Nysa – II.3.52.; II.3.52. /1; II.5.20.
Muzeum Wojska Polskiego, Warszawa – I.1.3.; I.1.3. /1; I.1.3./ 2
Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Kłodzko – I.4.3.; I.4.3. /1
 Foto © *Národní galerie v Praze* – I.2.2.; I.2.2. /1; I.2.2. /2; I.2.2. /3; I.2.5.; I.2.5. /1; I.2.5. /3; I.2.6. /2; I.2.8.; I.2.8. /1; I.2.9.; I.2.10. /1; I.2.12.; I.2.12. /1; I.2.16.; I.2.16. /1; I.2.16. /2; I.2.21.; I.2.31. /1; I.2.33. /1; I.2.46. /1; I.2.49. /3; I.2.52; I.2.54; I.2.52-54. /1; I.2.55; I.2.55. /1.; I.4.1. /2; I.5.6. /1; I.5.8.A-B.; I.5.10; I.5.10. /3; I.5.11. /1; I.5.12.; I.5.12. /1; I.5.14; I.5.14. /1; I.5.14. /2; I.5.17; I.5.17. /1; I.5.22. /2; I.5.22. /3; I.5.27. /2; II.1.8.; II.4.6.; II.4.7.A-D.; II.4.8.; III.1.1.; III.1.2.; III.1.15.; III.2.2.; III.2.8.; III.2.9.A-D.; III.2.17.; III.2.18.; III.2.20.A-H.; III.2.21.; III.2.22.A-C.; III.2.23.; III.2.27.A-D.; III.2.28; III.2.29.; III.2.33. /2; III.3.3.; III.3.12.; III.3.21. /1; III.5.3.A-B.; III.5.10.; III.5.10. /2; III.5.11.; III.5.13.; III.5.14. /1; III.5.15.; III.5.16.; III.5.16. /1; III.5.16. /2; III.5.19.; III.5.19. /1; III.5.20; III.5.21.A-D.; III.5.22.; III.5.26.; III.5.27.; III.5.27. /3; III.5.37.; III.5.38.
Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Pardubicích – III.5.34.; III.5.34. /1
Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Plzni – III.5.29. /1
Opactwo Benedyktynów, Lubin Wielkopolski – III.3.33.; III.3.33. /1
 Adam Organisty – III.3.28. /1; III.3.35. /3; III.3.38. /1; III.5.30. /2
Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Wien – I.4.12.A-E.; II.4.12.A-B.; III.5.5.
 Piotr Oszczanowski – II/1. (s. 156); II/9. (s. 166); II.2.3. /3; II.2.4. /2; II.3.15.; II.3.23. /3; II.5.22. /1; II.5.27.
 Oto Palán – I/6. (s. 24); I.2.3.; I.2.3. /1; I.2.3. /2; I.2.3. /3; I.2.12. /2; I.2.12. /3; I.2.32. /4; I.2.34; I.2.34. /1; I.4.10.A-E.; I.4.13.A-E.; I.5.10. /2; I.5.29.; I.5.29. /1; II/6. (s. 161); II.1.3; II.2.4.; II.2.5.; II.2.5. /2; II.2.8. /3; II.2.8. /4; II.3.10. /3; II.3.26.; II.3.26. /1; II.3.31. /2; II.3.37. /1; II.3.38. /3; II.3.40.; II.3.41.; II.3.51.; II.4.2. /1; II.4.2. /2; II.4.2. /3; II.4.11.; II.5.8. /3; II.5.10. /3; II.5.22.; III/3. (s. 301); III/10. (s. 311); III.2.2. /1; III.2.7; III.2.8. /2; III.2.9. /1; III.2.13.; III.2.15. /1; III.2.16.; III.2.18. /2; III.2.21. /1; III.2.35.; III.2.35. /2; III.2.36.A-B.; III.3.5.; III.3.5. /1; III.3.6.; III.3.7.; III.3.17. /1; III.3.18. /2; III.3.18. /3; III.3.19. /2; III.3.19. /3; III.3.22.A-B.; III.3.22. /1; III.3.24. /1; III.3.26. /1; III.3.29. /1; III.3.29. /2; III.3.30. /2; III.3.36. /1; III.3.36. /2; III.3.38. /2; III.3.38. /3; III.4.1.; III.4.2.; III.4.3.;

III.4.4.; III.4.12.; III.4.13.; III.4.14; III.4.15.; III.5.4.; III.5.6.; III.5.14.; III.5.15.; III.5.16. /3; III.5.17. /1; III.5.23.; III.5.23. /1; III.5.23. /3; III.5.24.; III.5.24. /1; III.5.25.; III.5.25. /1; III.5.25. /2; III.5.30. /1; III.5.32. /1; III.5.35.; III.5.35. /1; III.5.35. /2; III.5.36.A-B.; III.5.36. /1-2; III.5.35. /3-4; III.5.37. /1; IV.1.1; IV.1.2; IV.1.3; IV.1.4; IV.1.5; IV.1.6; IV.1.7; IV.1.8;
Henryk Pyka – I.2.30.
Jan Rendek – II.4.5.A-B.; III.2.21. /2; III.2.30; III.5.27. /1; III.5.39.; III.5.40.; IV.3.1-55; IV.3.57-60
Rheinisches Bildarchiv, Köln am Rhein – I.5.25.A-B.
Andrzej Rudek – III.3.25.
Schlesisches Museum, Görlitz – II.3.42.
Andrzej R. Skowroński – II.3.20.; II.3.20. /1
Slezské zemské muzeum, Opava – I.2.56.; I.2.56. /1; I.2.57; I.2.57. /1; I.2.58; I.2.58. /1-4; II.1.1.; II.3.7.; II.3.45.; II.3.46.; II.3.47.; II.3.48.; II.3.49.; II.3.50.; II.5.5.; II.6.10.; III.1.7.; III.1.7. /1; III.1.7. /2; III.1.8.; III.1.8. /1; III.1.9.; III.1.9. /1; III.1.9. /2; III.1.11.; III.1.12.; III.1.13.; III.1.14.; III.2.34. /1; III.2.36. /1; III.2.36. /2; III.3.46; III.3.47; III.3.48; III.3.49; III.4.9.A-B.
Slovenská národná galéria, Bratislava – III.2.32.
Staatliche Kustsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Dresden – II.3.1.; III.2.1.
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin – I.4.1.
Staatliche Sammlungen für Geschichte und Kultur, Görlitz – I.5.16.
Roman Stasiuk – I.5.38. /2
Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamlng, Kobenhaven – II.3.6.; II.5.21.
Státní okresní archiv, Olomouc – I.2.59.A-B.
Státní okresní archiv, Jihlava – I.3.2. /1; I.3.2. /2
Lenka Stolarová – II.4.4.A-C.
Szépművészeti Múzeum, Budapest, Dénesz Józsa – I.2.53.; I.2.52-54. /3.
Ks. Stanisław Szupieńko – II.3.25.; III.3.27.; III.3.36.
Magdalena Szychta – III.3.34.
Libor Teplý – I.2.36.
Uměleckoprůmyslové museum v Praze – I/10. (s. 27); III.4.8.
Universität Wien, Institut für Numismatik, Sammlung Brettauer – II.4.15.
Universitní knihovna v Brně – I.5.5.A-C.
Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland, USA – I.4.4.
Luděk Wünsch – I.2.10.; I.2.10. /2; I.2.29. /2; I.5.15.; III.3.50.; IV.1.9.; IV.1.10.; IV.1.11.; IV.2.1.; IV.2.2.; IV.2.3.A-B.; IV.2.4.; IV.2.5.; IV.2.6.; IV.2.7.; IV.2.8.; IV.3.56.
Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Andrzej Solnica – II.2.1. /3; II.5.7.; II.5.7. /1; II.5.7. /2; II.5.23. /1; II.6.1.; II.6.2.; II.6.3.; II.6.4.; II.6.5.; II.6.6.; II.6.7.; II.6.8.; II.6.9.; III.1.3.; III.1.4.; III.1.5.; III.1.6.; III.2.35. /1
Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków – II.3.11.; II.3.12.
Zamek Królewski, Warszawa – II.3.29. /2
Západočeské muzeum v Plzni – III.3.44. /2

ŚLĄSK - PERŁA W KORONIE CZESKIEJ

Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech

SLEZSKO - PERLA V ČESKÉ KORUNĚ

Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů

Realizacja projektu:

Muzeum Miedzi w Legnicy

Národní galerie v Praze

Uniwersytet Wrocławski

Universität Leipzig

Koncepcja i wybór eksponatów:

Mateusz Kapustka, Andrzej Kozieł, Piotr Oszczanowski

Rada naukowa projektu:

Milena Bartlová, Lenka Bobková, Henryk Dziurla, Radek Fukala,

Mateusz Goliński, Tomáš Hladík, Ivo Hlobil, Zdeněk Hojda, Mojmír Horyna,

Romuald Kaczmarek, Mateusz Kapustka, Ivo Kořán, Andrzej Kozieł, Jaromír Olšovský,

Piotr Oszczanowski, Pavel Preiss, Dalibor Prix, Jan Royt, Marie Schenková,

Lubomír Slaviček, Vít Vlnas, Jan Wrabec

Informacja wizualna, oprawa graficzna wydawnictw:

Filip Heyduk, Martin Strnad

(Graphic design studio Heyduk, Musil & Strnad, s.r.o.)

Projekt „Śląsk – perła w Koronie Czeskiej“ zrealizowano przy pomocy środków UE w ramach programu CULTURE 2000.

Prace nad projektem stanowiły część zadania naukowo-badawczego nr 0002328101 Ministerstwa Kultury Republiki Czeskiej.

Wystawę „Śląsk – perła w Koronie Czeskiej” zrealizowano w ramach programu współpracy między Ministerstwami Kultury Rzeczypospolitej Polskiej i Republiki Czeskiej w latach 2004-2006 oraz dofinansowano w ramach Programu Operacyjnego „Promocja kultury polskiej za granicą“.



ŚLĄSK - PERŁA W KORONIE CZESKIEJ

Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech

LEGNICA

Akademia Rycerska, 6 V 2006 – 8 X 2006

Honorowy patronat nad wystawą objęli:

Paweł Wróblewski, Marszałek Województwa Dolnośląskiego

J. E. Ksiądz Arcybiskup Marian Gołębiewski, Metropolita Wrocławski

Tadeusz Krzakowski, Prezydent Legnicy

Organizator wystawy:

Muzeum Miedzi w Legnicy we współpracy z Národní galerie v Praze

Główny kurator wystawy: Andrzej Niedzielenko

Kurator: Łucja Wojtasik-Seredyszyn

Realizacja: Łucja Wojtasik-Seredyszyn, Andrzej Niedzielenko

Współpraca merytoryczna:

Mateusz Kapustka, Andrzej Kozieł, Piotr Oszczanowski

Współpraca organizacyjna:

Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Urząd Miasta Legnicy

Projekt aranżacji wystawy: Agnieszka Sowa-Szenk

Prace budowlane: PBU Cobex Legnica

Prace konserwatorskie i przygotowanie eksponatów:

Marcin Furykiewicz oraz pracownia konserwacji

Muzeum Narodowego w Warszawie

Instalacja:

zespoły montażowe Muzeum Miedzi

i Národní galerie v Praze (Jiří Leubner)

Obsługa prasowa i informacyjna, programy towarzyszące, edukacja muzealna:

Barbara Sulowska

Urząd Marszałkowski
Województwa Dolnośląskiego



Urząd Miasta Legnicy



Sponsor wystawy:

KGHM
POLSKA MIEDŹ S.A.

Patronat medialny:

gazeta
WYBORCZA

SLEZSKO - PERLA V ČESKÉ KORUNĚ

Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů

PRAHA

Valdštejnská jízdárna, 17 XI 2006 – 8 IV 2007

Honorowy patronat nad wystawą objęli:

Přemysl Sobotka, Przewodniczący Senatu Parlamentu Republiki Czeskiej

Evžen Tošenovský, Hejtmán Województwa Moravskoslezskiego

Organizator wystawy: Národní galerie v Praze

Główny kurator wystawy: Vít Vlnas

Kuratorzy: Jan Klípa, Lenka Stolárová

Sekretariat wystawy: Michaela Voldřichová

Realizacja: Výstavní oddělení Národní galerie v Praze (Daniela Pompeová, Lucie Zavoralová)

Współpraca merytoryczna: Helena Dáňová, Jiří Fronek, Tomáš Hladík, Tomáš Kleisner, Hana Logan, Andrea Rousová, Alena Volrábová, Marcela Vondráčková, Petra Zelenková

Współpraca organizacyjna: Michaela Brixová, Eržika Kubínová, Marie Liehmanová, Magda Němcová, Markéta Pokorná, Tereza Pouchová, Zdena Šimová, Marcela Špačková, Miroslav Tajč, Jana Turková

Aranżacja architektoniczna: Architektonický atelier Aleš, s.r.o.

Prace konserwatorskie oraz przygotowanie eksponatów:

Restaurátorský ateliér Národní galerie v Praze (Věra Dědičová, Petr Kuthan, Anna Třeštíková), Romana Balcarová, Petr Bareš, Tamara Beranová, Jiří Brodský, Lenka Helfertová, Radomil Klouza, Markéta Pavlíková, Miroslav Široký

Instalacja: Instalační skupina Národní galerie v Praze (Václav Tesárek)

Obsługa prasowa i informacyjna: Tiskové a komunikační oddělení Národní galerie v Praze (Kateřina Boháčová, Petra Jungwirthová)

Programy towarzyszące, edukacja muzealna: Lektorské oddělení Sbírky starého umění Národní galerie v Praze (Jana Klímová, Andrea Rousová, Eva Zíková)

Národní galerie v Praze děkuje Senátowi Parlamentu Republiki Czeskiej za umożliwienie zorganizowania wystawy w Valdštejnskiej jízdárně, stanowiącej część siedziby Senatu.



Sponsorzy projektu:

Sponsor generalny

Národní galerie v Praze:

Patronat medialny:



HOSPODÁŘSKÉ NOVINY

ŚLĄSK - PERŁA W KORONIE CZESKIEJ

Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech
Katalog

SLEZSKO - PERLA V ČESKÉ KORUNĚ

Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů
Katalog

Edytorzy:

Andrzej Niedzielenko, Vít Vlnas

Redakcja naukowa:

Mateusz Kapustka, Jan Klípa, Andrzej Kozieł, Piotr Oszczanowski

Redakcja techniczna:

Stanisław Drewniak, Ivan Hartmann, Tatjana Štemberová, Lenka Zapletalová

Przekład z języka czeskiego:

Stanisław Góra

Korekta merytoryczna tekstów:

Roman Ferstl

Projekt graficzny:

Filip Heyduk, Martin Strnad

(Graphic design studio Heyduk, Musil & Strnad, s.r.o.)

Druk:

T.A.PRINT, s.r.o.

Wydawał Národní galerie v Praze

we współpracy z Muzeum Miedzi w Legnicy, Praha 2006.

© Národní galerie v Praze, 2006

ISBN 80-7035-336-8