

TADEUSZ CHRZANOWSKI

HERMAN FISCHER, RZEŹBIARZ Z NYSY

W niegdyś ewangelickim, a obecnie katolickim kościele filialnym w Szydłowiec pod Niemodlinem na odwrocie ołtarza znajduje się napis, będący ciekawym dokumentem obyczajowym i historycznym. Zwrócono nań już uwagę przed stu laty¹, a Lutsch w swej pierwszej inwentaryzacji zabytków śląskich przytoczył go w całości², niemniej wydaje się, że warto go tu podać w tłumaczeniu:

„W roku 1616 [dnia] 7 kwietnia rozpoczęta została budowa tego ewangelickiego kościoła i dzięki łasce oraz błogostawieństwu Boga została przeze mnie Hansa Pückerlera z Grodzca na Szydłowcu, Malujowicach, Górze i Kluczniku, obu księstw opolskiego i raciborskiego zarządcy («*rechtsitzer*») szczęśliwie w obecnym 1617 roku ukończona i w dniu Jana Chrzciciela poświęcona ze śpiewem przez czcigodnego Eliasza Schobera, który starą świątynię przez lat 29 obsługiwał w chrześcijańskim obrządku z śpiewaniem, modlitwą, kazaniami, udzielaniem najczcigodniejszej wieczery Pańskiej, chrztem świętym i katechizacją. Ołtarz, chrzcielnicę, kazalnice i krucyfiks, które wyrzeźbił Herman Fischer z Nysy, a pomalował Kasper Winckler, kosztowały 600 talarów. Mistrz murarski Antonio Rusco z Offen Włoch³ wymurował go, [zużywszy] 146 miar wapna («*maldter Kalch*»), 200 wielkich głazów polnych («*feltwacken*»), 300 lekkich kamieni, 100 000 cegieł, 22 000 dachówek, do czego dochodzą roboty ślusarskie, żelazo, deski, stolarz, cieśle, szklarze, konwisarze wraz z ozdobą («*samt dem ornat*») i innymi sprzętami, które ja również opłaciłem sumą 2 500 talarów, łącznie z dzwonnica i ufor-

tyfikowaniem placu kościelnego («*vornewerung des kirchhofes*»). Pan Bóg niech będzie sławiony, że mi swą łaskę okazał i w tym obdarzył. Z własności starego kościoła pochodzi duży dzwon, który został odlany we Wrocławiu przez Jakuba Getza, a wraz z oprawieniem kosztował 281 talarów. Stary kościół był pod wezwaniem Marii Matki Bożej. Ten jednak nowy kościół zwie się *Salwator Syn Boga i Marii. Mały dzwon zwany jest od dawna Maria, średni Barbara, wielki Helena*”⁴.

O ile z dawnej, wielokrotnie przebudowywanej rezydencji Pückerłów⁵ pozostały po ostatniej wojnie jedynie ruiny i piwnice pośród znacznie zdewastowanego parku, o tyle kościół przetrwał do naszych dni w stosunkowo nie zmienionym stanie i dzięki temu należy na obszarze Śląska do klasycznych można rzec przykładów ewangelickich kościołów z okresu przed wybuchem wojny trzydziestoletniej⁶. W miarę upływu lat wnętrze świątyni wzbogaciło się właściwie jedynie o plastykę sepulkralną związaną z rodem fundatorów, przez co nabrało dodatkowo charakteru nekropolii rodowej.

Z punktu widzenia dziejów sztuki zacytowany powyżej napis ma duże znaczenie, gdyż naszą niezwykle ubogą wiedzę o artystach tego okresu⁷ uzupełnia nazwiskami Hermana Fischera i Kaspra Wincklera, o których poza tym milczą dotychczas publikowane przekazy źródłowe. Zwłaszcza pierwszy z nich zarysowuje się nieco wyraźniej na tle zachowanych zabytków z l. ów. w. XVII. Bimler⁸, wzmiankując go za ledwie, wskazał

¹ H. LUCHS, *Zur Kunsttopographie Schlesiens*, „Schlesiens Vorzeit” II, 1875, s. 15.

² H. LUTSCH, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, IV, Breslau 1894, s. 213.

³ Rusco przybył zapewne na Śląsk przez Budapeszt, w tym bowiem czasie Budę określano często niemiecką nazwą Offen. Na marginesie warto zaznaczyć, że nie był to jakiś wybitny architekt, lecz zwykły mistrz murarski, który kościół w Szydłowcu wznosił wedle obyczaju i form przyjętych ówczesnie w tej części Śląska.

⁴ Ważne są w przytoczonym napisie nie tylko wiadomości dotyczące artystów, ale i „statystyczne” dane budowy, zwłaszcza że zabytek przetrwał do dziś w nie zmienionym niemal stanie. I tak opasuje go nadal mur opatrzonej w strzelnicę, o którym wspomina napis, zob.: J. ROZPĘDOWSKI, *Kościół warowny na Śląsku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” VI, 1968, s. 88.

⁵ A. DUNCKER, *Die ländlichen Wohnsitze, Schlösser und Residenzen... in der preussischen Monarchie*, III, Berlin 1860—1861, nr 130.

⁶ Taki właśnie charakter świątyni podkreślali zarówno A. WIESENHÜTTER, *Der evangelische Kirchenbau Schlesiens*, Breslau 1926, s. 12, oraz — t e n ż e, *Protestantischer Kirchenbau des deutschen Ostens in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 1936, s. 24, 29, 39, jak też — E. KÖNIGER, *Kunst in Oberschlesien*, Breslau 1938, s. 24 i 67 nn. Opis stanu bieżącego, jednakże sprzed przywrócenia figur epitafijnych Pückerłów na ich dawne miejsce, podaje: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VII pod redakcją T. CHRZANOWSKIEGO i M. KORNECKIEGO, z. 8 opr. E. DWORNIK-GUTOWSKA i M. GUTOWSKI, Warszawa 1962, s. 49 nn.

⁷ Pobieżne opracowanie W. KRAUSE, *Grundriss eines Lexikons bildender Künstler und Kunsthandwerker in Oberschlesien*, Oppeln 1933, obejmuje w okresie poprzedzającym wojnę trzydziestoletnią nad wyraz skąpy zestaw nazwisk rzeźbiarzy. Poza przytoczonym napisem nie zna on żadnych innych przekazów dotyczących zarówno Fischera, jak i Wincklera.

⁸ K. BIMLER, *Die Schlesische Renaissanceplastik*, Breslau 1934, s. 142 nn.



Il. 1. Szydłowiec, wnętrze kościoła. (Fot. T. Chrzanowski)

na możliwość zwiększenia kręgu przypisywanych mu dzieł i zresztą pierwszy krok w tym kierunku uczynił już Luchs⁹, zwracając uwagę na uderzające podobieństwo ołtarza w Szydłowcu i ołtarza głównego w kościele ewangelickim w Lewinie Brzeskim. Obecnie jednak, po ponownej penetracji terenu związanej z opracowaniem *Katalogu Zabytków Sztuki* dla województwa opolskiego, można istotnie pokusić się o dalsze atrybucje, a w konsekwencji o próbę najogólniejszej charakterystyki nyskiego rzeźbiarza.

Wystrój kościoła w Szydłowcu obejmuje wszystkie wymienione w napisie składniki: przetrwał tu więc zarówno ołtarz, jak też kazalnica, chrzcielnica oraz wielki krucyfiks, zawieszony na wschodniej ścianie świątyni¹⁰.

Podstawową formą architektonicznego retabulum ołtarza jest aedicula, rozbudowująca się pionowo w sposób analogiczny do rozwoju form epitafium XVI i początków XVII stulecia. Charakterystyczny jest tu trójdział występujący w polu środkowym, a więc w ramach

owej głównej, rzec można wyjściowej aediculi, będący dalekim nawiązaniem do tryptykowych układów wcześniejszych retabulów architektonicznych (takich jak kamienne ołtarze w Lewinie Brzeskim z około 1560—70, Paczkowie z r. 1588 i najdojrzały tzw. ołtarz biskupa Gerstmanna w kościele św. Jakuba w Nysie, dzieło Michała Kramera z r. 1584¹¹). W swym programie treściowym zabytek szydłowiecki zachowuje ściśle chrystologiczny (względnie eucharystyczny) program, typowy dla ołtarzy protestanckich: w predelli między medalionami z profilowo ujętymi głowami Chrystusa i Matki Bożej znajduje się scena *Ostatniej Wieczerzy*, w polu środkowym *Ukrzyżowanie*, w górnej kondygnacji *Zmartwychwstanie* oraz w zwieńczeniu¹² *Wniebowstąpienie*. Program ten uzupełniają pełne figury proroków: po bokach sceny głównej stoją na tle nisz muszlowych król Dawid i Ezechiel, w górnej kondygnacji na belkowaniu Izajasz i Jeremiasz.

Ambona posiada strukturę rozpowszechnioną już w późnym średniowieczu, a od w. XVI wzbogaconą bardziej rozbudowanym programem treściowym oraz

⁹ LUCHS, *Zur Kunsttopographie*, jw., s. 36.

¹⁰ Staraniem Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków została w poprzednich latach przeprowadzona konserwacja ołtarza oraz krucyfiks. Zob. dokumentację tych prac w zbiorach PKZ w Warszawie.

¹¹ Zabytki rzeźby powstałe w tymże środowisku omawiałem w mojej pracy doktorskiej wykonanej na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie pod kierunkiem prof. dr Adama Bochnaka: *Rzeźba z lat 1560—1630 w śro-*

dowisku artystycznym Brzegu i Nysy, maszynopis w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej. Niniejsze studium jest poszerzeniem jednego z paragrafów tejże pracy. Opisy i zdjęcia większości omawianych tu zabytków zamieszczono w kolejnych zeszytach *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VII, jw.

¹² Zapewne po r. 1945 zwieńczenie tego ołtarza utraciło swą ornamentálną oprawę, która widoczna jest jeszcze na zdjęciu zamieszczonym u KÖNIGERA, *Kunst in Oberschlesien*, jw., il. 60.

podporą ukształtowaną jako atlant; w Szydłowcu jest nim Mojżesz z tablicami przykazań¹³. Na parapecie czaszy w arkadkach widnieją płaskorzeźbione postacie ewangelistów, na balustradzie schodów *Christus w Ogroju*, a wejście ujmują bramka z herbami fundatorów w przyczółku (a więc Pücklerów oraz Sedlnickich). Baldachim ma formę tempietta, wewnątrz którego znajduje się rzeźbiona grupa *Zesłania Ducha Świętego*, a w zwieńczeniu umieszczona została figurka anioła dmącego w trąbę.

Chrzcielnica w formie sześciobocznego kielicha, podobnie jak w złotnictwie początków w. XVII przyjmuje gruszkową formę nodusa. Czarę otaczają płaskorzeźby: *Zwiastowanie*, *Nawiedzenie*, *Adoracja Dzieciątka*, *Obrzezanie*, *Pokłon Trzech Króli* i *Ofiarowanie w świątyni*. Jej pokrywę — podobnie jak baldachim ambony — wieńczy wysmukłe tempietto, na którym stoi figurka św. Jana Chrzciciela.

Krucyfiks wspiera się na konsoli ozdobionej uproszczonymi motywami okuciuowymi, a korpus Chrystusa wykazuje poprawną anatomię, przy pewnej tendencji do wydłużania proporcji.

Analogie między ołtarzem w Szydłowcu, a ołtarzem głównym w ewangelickim kościele w Lewinie Brzeskim są tak wielkie, że mówić należy raczej o różnicach niż o podobieństwach. Zabytek lewiński powstał o kilka lat wcześniej niż wystrój Szydłowca, mianowicie w r. 1613 z fundacji ówczesnych patronów kościoła von Beesów¹⁴. W predelli zamiast medalionowych głów widnieją kartusze herbowe fundatorów; w głównej scenie *Ukrzyżowania* usunięte zostało tło, otwierając kompozycję ażurową na światło bijące z okna mieszczącego się za ołtarzem. Dalsze różnice dotyczą programu treściowego: w miejsce proroków znajdujemy w Lewinie rzeźby Mojżesza i św. Jana Chrzciciela w dolnej kondygnacji oraz św. Piotra i Pawła w górnej, całość zaś wieńczy Pelikan karmiący pisklętą. Wykluczyć zresztą nie można, że taka sama rzeźba znajdowała się pierwotnie także na ołtarzu w Szydłowcu, skoro jest to symboliczna synteza owego programu eucharystycznego, który znajdujemy w obu zabytkach. W Lewinie Brzeskim przetrwały ponadto napisy, które w Szydłowcu uległy zamalowaniu zapewne po przejściu kościoła przez katolików. W Lewinie układał je miejscowy pastor Mikołaj Anther i są one ciekawym dokumentem ówczesnych sporów religijnych. Rzecz jednak zaskakująca: polemika zawarta w tym ewangelickim ołtarzu nie zwraca się przeciwko katolikom, ale przeciw kalwinistom, ganiąc ich za obrazoburstwo¹⁵.

Wychodząc z tego, co przedstawiłem powyżej, a więc od dzieł, w których autorstwo Fischera jest bezsporne, można pomnożyć jego spuściznę artystyczną dalszymi atrybucjami, przy czym materiał rozpadać się będzie na dwie grupy: na zabytki, w których ręka nyskiego rzeźbiarza jest niewątpliwa oraz na te, które mimo licznych analogii budzą też równocześnie sporo zastrzeżeń. Do pierwszej zaliczyłbym: kamienne epitafium Saywetów z około r. 1614 w kościele św. Jakuba w Nysie,



Il. 2. Szydłowiec, ołtarz. (Fot. T. Chrzanowski)

tryptykowy ołtarz w Grodkowie, grupę *Św. Anny Samotrzeć* w nyskim klasztorze SS. Felicianek oraz wywieszkę cechu rzeźników nyskich, przechowywaną w tamtejszym muzeum. Do drugiej grupy włączam: dwa epitafia Pücklerów w kościele w Szydłowcu, ambonę w Wysokiej, oprawę epitafium drewniane w Kopernikach oraz fragmentarycznie zachowane epitafium drewniane w kościele św. Jakuba w Nysie

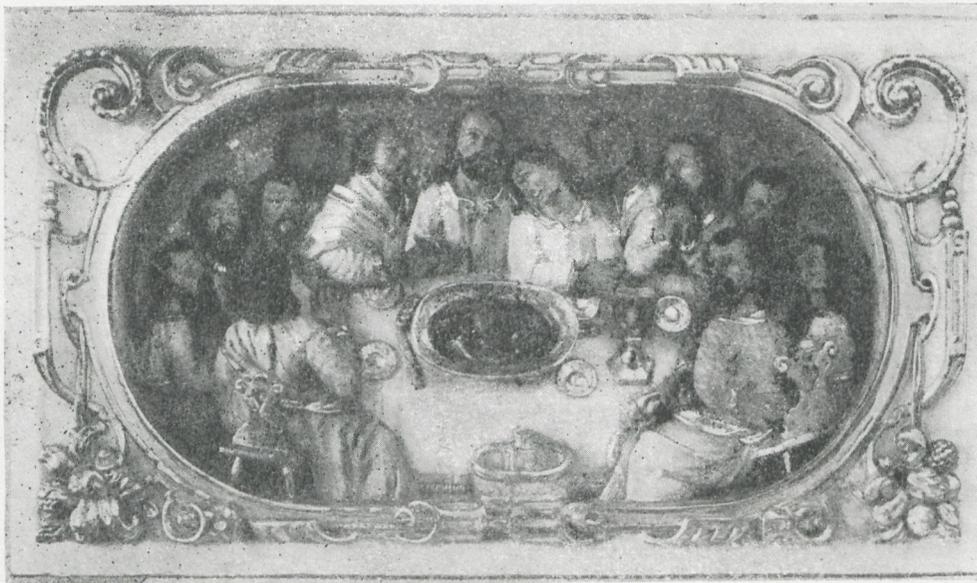
Kamienne epitafium w kościele św. Jakuba w Nysie ufundowane zostało około r. 1614 przez Tobiasza von Saywet dla jego rodziców: Adama i Małgorzaty z domu Petzold¹⁶. Kompozycyjnie i formalnie jest odpowied-

¹³ O rozwoju ambon w kręgu protestanckim patrz: P. POSCHARSKY, *Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barock* Berlin 1963. Na Śląsku do klasyków tego nowego typu należała ambona z kościoła św. Marii Magdaleny, wykonana w latach 1579—81 przez Fryderyka Grossa (L. BURGEMEISTER i G. GRUNDMANN, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*. II, Breslau 1933, s. 52, il. 31 oraz *Sztuka Wrocławia*, praca zbiorowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 237, il. 201).

¹⁴ M. LIEBEHERR, *Die Peter-Paulskirche zu Löwen*, Löwen 1910, s. 15—28.

¹⁵ Tym aspektem ołtarza lewińskiego zajął się szerzej H. HOFFMANN, *Zwei Werke der Spätrenaissance als Zeugen der schlesischen Religionskämpfe*, „Schlesische Heimatpflege” 1, Breslau 1935, s. 25 nn. Przy tymże artykule znajduje się zdjęcie ołtarza sprzed zasłonięcia ażurowych tel.

¹⁶ Poza inwentarzem LUTSCHA (*Verzeichnis*, jw., IV, s. 93 nn.) i *Katalogiem Zabytków*, t. VII, z. 9, s. 78, publikuje to epitafium z podaniem *in extenso* napisów H. DITTRICH, *Die Epitaphien und Grabsteine der katholischen Pfarrkirche St. Jacobi Neisse*, „14 Jahresbericht des Kunst- und Altertumsvereins Neisse” 1910, s. 22.



Il. 3. Szydłowiec, fragment predelli ołtarza. (Fot. K. Kowalska, PKZ Warszawa)

nikiem wcześniejszego, które tenże fundator wystawił w r. 1606 dla swej małżonki Zuzanny z domu Hüls¹⁷. W obydwu ośrodkom kompozycji są mosiężne tablice o ozdobnie trawionych napisach, których autorem był wrocławianin Kasper Rauch, należący do grupy poszukiwanych wówczas artystów-kaligrafów, określanych w dawnych dokumentach najczęściej mianem *Schreibkünstler*¹⁸. W obydwu też występują w zwieńczeniach niewielkie, medalionowe, na blaszce malowane portrety zmarłych. Te kaligraficzne i malarskie elementy winkrustowane są w obramienia kamienne, które zachowały w znacznej mierze pierwotną polichromię, a które reprezentują typowy układ aediculi o znacznie rozluźnionych ramach architektonicznych (podstawienie rzeźb w miejsce porządków). Na pierwszy rzut oka mogło by się zdawać, że oba epitafia wyszły z tej samej pracowni, ale bliższa obserwacja ujawnia dość znaczne różnice, które pomiędzy nimi zachodzą. Wcześniejsze wyszło najprawdopodobniej z pracowni wybitnego artysty działającego w Nysie na przełomie XVI i XVII w., którego roboczo określiłem mianem Mistrza Fundacji Sitscha, a który być może był identyczny z nadwornym rzeźbiarzem Jerzym Pulmanem¹⁹.

Późniejsze epitafium, to które Tobiasz Saywet fundował swym rodzicom, wyszło niewątpliwie z warsztatu Hermana Fischera. Wprawdzie artysta, który znacznie ustępował swemu poprzednikowi, a zapewne też nauczycielowi — Mistrzowi Fundacji Sitscha, starał się dorównać mu mnożąc ornamentykę, ale jego epitafium jest bardziej płaskie, mniej swobodne, a przede wszystkim

kim wręcz prymitywne w zakresie rzeźby figuralnej. Personifikacje erót i putta w epitafium Zuzanny Saywet odznaczają się nie tylko poprawnością, ale nawet pewną malarskością ujęcia, gdy figurki w epitafium rodziców Tobiasza są tak niezdarne, że odbijają nawet od poprawności elementów ornamentalnych (np. niezłe wykonane dolny kartusz herbowy między paszczami lwów). Motyw płaskich i wątlých uszaków części środkowej, jest wprawdzie powtórzeniem motywu występującego w ołtarzu fundacji biskupa Sitscha od strony tematycznej, ale od strony formalnej jest wierną repliką analogicznych uszaków z ołtarza lewińskiego. Jest jeszcze jedno charakterystyczne zjawisko w obrębie ornamentyki stosowanej przez Fischera: oto powszechnie dotychczas panujące motywy okuciowe i kartuszkowe zaczynają się powoli przeobrażać w coś w rodzaju strąków, od form pochodnych skórce, blaszce czy jubilerskim ozdobom przechodzą do równie abstrakcyjnej, choć z materii organicznej wywodzącej się ornamentyki małżowinowej. Twórczość Fischera stoi jak gdyby pomiędzy obydwoma tymi fazami w dziejach ornamentu, choć wyraźnie przeważają u niego jeszcze motywy dawniejsze.

W jednej z kaplic kościoła parafialnego w Grodkowie znajduje się ołtarz tryptykowy, który *Katalog Zabytków* datuje na rok około 1600²⁰. Wobec powiązania go z Hermanem Fischerem można datowanie to nieco skorygować, przesuwając czas powstania na drugie, a najdalej trzecie dziesięciolecie w. XVII. Ołtarz grodkowski wykazuje dyspozycję charakterystyczną dla późnogotyckich tryptyków śląskich: część środkowa i awersy wy-

¹⁷ LUTSCH (*Verzeichnis*, jw.) pominął to epitafium, wymienia je natomiast DITTRICH (*Die Epitaphien*, jw., s. 20 nn.) i *Katalog Zabytków* t. VII, z. 8, jw., s. 78.

¹⁸ C. BUCHWALD, *Zur schlesischen Künstlergeschichte. Caspar Rauch ein Schreibkünstler*, „Schesiens Vorzeit“ n. F. VII, 1919, s. 216 nn.

¹⁹ CHRZANOWSKI, *Rzeźba z lat 1560—1630*, jw., s. 95—109; — BIMLER, *Die Schlesische Renaissanceplastik*, jw., s. 99 nn. identyfikował go zupełnie bezpodstawnie z Jerzym Grebacherem.

²⁰ *Katalog Zabytków Sztuki* t. VII, z. 3, s. 19; — LUTSCH, *Verzeichnis*, jw. pominął go w swym inwentarzu.

pełnione są płaskorzeźbami, na rewersach natomiast znajdują się sceny malowane. Część środkowa mieści scenę *Adoracji Dzieciątka*, na skrzydłach znajdują się płaskorzeźby: *Zwiastowanie* i *Pokłon Trzech Króli* oraz *Nawiedzenie* i *Obrzezanie*. W pasywnym cyklu malowideł na rewersach znajdujemy przedstawienia: *Cierniem Koronowanie* i *Przybicie do krzyża* oraz *Biczowanie* i *Ukrzyżowanie*. Jeśli przyjąć, że Fischer stale współpracował z Konradem Wincklerem, należało by temu ostatniemu przypisać obrazy grodkowskiego tryptyku.

W każdym razie obaj: i malarz, i rzeźbiarz opierali się w swoich kompozycjach na ówczesnej grafice. Wprawdzie nie udało mi się dotychczas ustalić pierwowzorów, ale dostatecznym potwierdzeniem w tym względzie jest chociażby porównanie sceny głównej z Grodkowa z analogicznymi ujęciami tematu w dziełach tak różnych artystów jak: ołtarz fundacji biskupa Sitscha w kościele św. Jakuba w Nysie (1612, Mistrz Fundacji Sitscha, scena w predelli), epitafium Baltazara Heinricha tamże (przed 1615, Mistrz Wielkich Epitafiów, scena po lewej stronie) oraz anonimowa płaskorzeźba pochodząca niewątpliwie z jakiegoś zniszczonego epitafium w kościele prokatedralnym w Opolu (około 1630)²¹.

Ujawniają się też wyraźne analogie między reliefami na awersach skrzydeł w Grodkowie, a płaskorzeźbami zdobiącymi chrzcielnicę w Szydłowcu (dotyczy to zwłaszcza scen *Nawiedzenia* i *Obrzezania*). Dla niniejszych rozważań istotniejsze znaczenie ma fakt identyczności rzeźbiarskiego opracowania. Sceny komponowane z kilkuosobowych grup, z postaci przysadzistych, wielkogłowych i o nieporadnie odtworzonych rękach, przypominają nieco przedstawienia kukielkowe, a złote wyćiskane tła, na których w sposób naiwny zaznaczona została architektura lub zasugerowany pejzaż przy pomocy grawerowanych chmurków, miały nadal charakter abstrakcyjny, choć utraciły swój pierwotny, symboliczny sens. W gruncie rzeczy artysta kładł nacisk jedynie na opracowanie twarzy i da się u niego odnaleźć pewne powtarzające się typy fizjognomiczne.

Te właśnie cechy pozwalają przyznać Fischerowi rzeźbioną, niemal pełną polichromowaną grupę *św. Anny Samotrzeć* w nyskim klasztorze Felicjanek²². Za jego autorstwem świadczy charakterystyczna głowa *św. Anny* o mocno zarysowanych niemal kwadratowych szcękach i wysokich kościach policzkowych, gdyż analogiczne ujęcie znajdujemy w twarzy starszej kobiety stojącej za *św. Józefem* w środkowej scenie *Adoracji Dzieciątka* w tryptyku grodkowskim. Podobnie zresztą znajdujemy w tymże tryptyku analogie dla głów *Madonny* i *Dzieciątka* o wysokich, nieco wypukłych czołach i wyraźnie zaznaczonych gąłkach ocznych, przy czym za cechę charakterystyczną dla artysty uznać można lekkie opuszczenie zewnętrznych kącików oczu. Włosy *Dzieciątka* układają się w gęste, płaskie pukle, a nad czołem tworzą trójkątny lok, będący zapowiedzią owych w setki idących głów w rzeźbie śląskiej połowy w. XVII, w których ów lok przekształcił się w spiętrzony czub.

Wreszcie ostatnie dzieło, które bez większych wątpliwości wiąże z Fischerem dzięki charakterystycznemu



Il. 4. Szydłowiec, rzeźba króla Dawida z ołtarza. (Fot. K. Kowalska PKZ Warszawa)

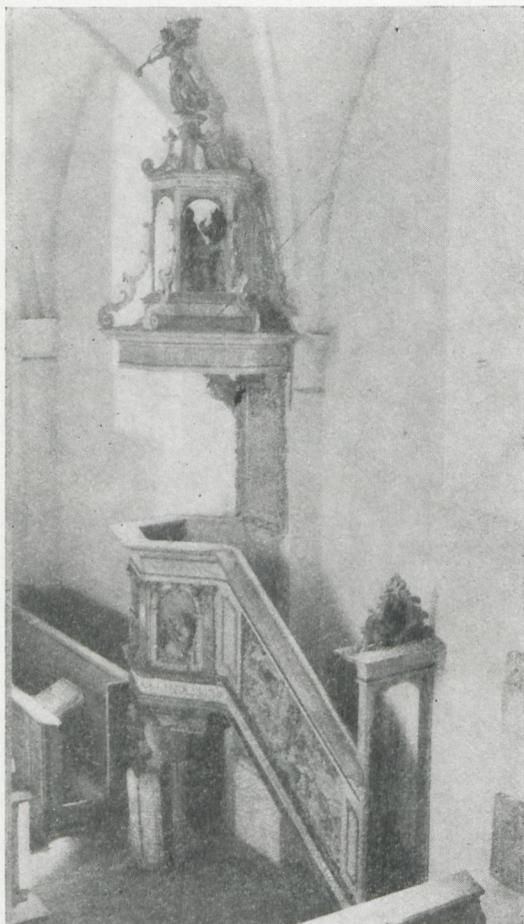
opracowaniu głów, fryzur, dzięki przysadzistym proporcjom i nieudolnie odtwarzanym dłoniom, to dawna wywieszka cechu rzeźników nyskich, przechowywana w Muzeum w Nysie²³. Na tle dotychczas omówionych zabytków wyróżnia się ona swym tematem. Skomponowana w kształcie oszklonej szafki przedzielonej gzymsem na dwie strefy, ma zawieszony pośrodku na gzymsie kartusz zawierający emblematy cechowe. W strefie górnej po lewej stronie przedstawiona została scena zabicia wołu: młody mężczyzna trzyma za rogi zwierzę skręcając mu głowę, ale i sam odwraca twarz od tego, co ma za chwilę nastąpić, tymczasem drugi — nieco starszy członek cechu — zamierza się, by ofiarę ugodzić obuchem. Po prawej stronie inny towarzysz cechowy z dumą ukazuje wiszącą u góry, imponujących zaiste rozmiarów kielbasę, salceson czy kiszkę, ku któremu to specjalowi

²¹ *Katalog Zabytków Sztuki* t. VII, z. 9, jw., il. 264 i 329 oraz t. VII, z. 11, il. 341. Zob. również: G. SCHIEDLAUSKY, R. HARTMANN, H. EBERLE, *Die Bau und Kunstdenkmäler des Stadtkreises Oppeln*, Breslau 1939, s. 48, il. 165.

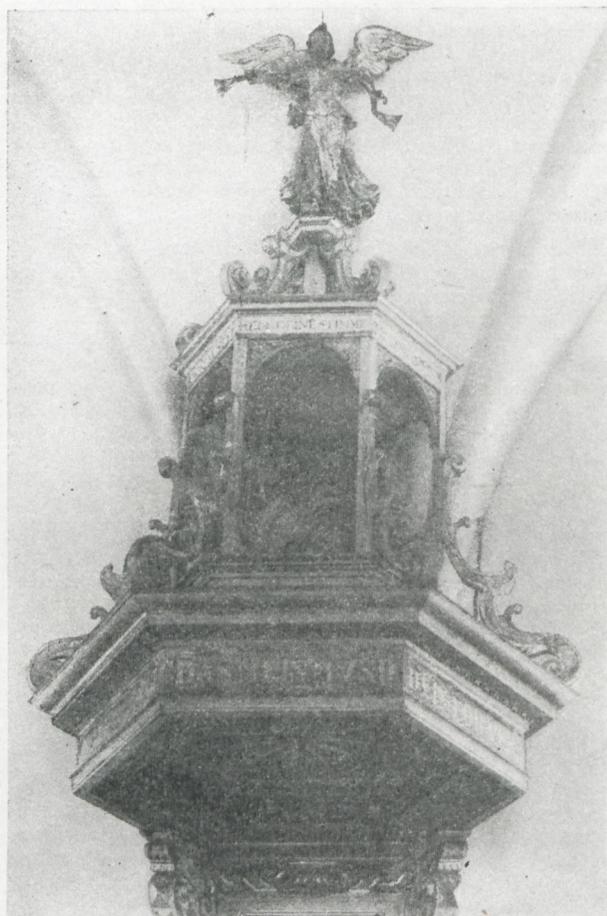
²² LUTSCH, *Verzeichnis*, jw., s. 103. Obecny klasztor SS. Felicjanek mieści się w przebudowanej kaplicy *św. Anny*, którą fundował w r. 1513 biskup Jan Turzo, a którą w w. XIX przekształcono na tzw. bursę men-

dykantów (ubogich studentów). Datowanie rzeźby na 2. poł. w. XVI nie da się utrzymać. Podobnie należy skorygować nieco datowanie zawarte w *Katalogu Zabytków Sztuki* t. VII, z. 9, jw., s. 125 i przesunąć je z przelomu w. XVI/XVII na 2. dziesięciolecie w. XVII.

²³ Na ten interesujący zabytek zwróciłem uwagę w artykule: T. CHRZANOWSKI, *Nyskie rzemiosło artystyczne od średniowiecza do końca w. XIX*, „Rocznik nyski” 1, (w druku).



Il. 5. Szydłowiec, ambona. (Fot. T. Chrzanowski)



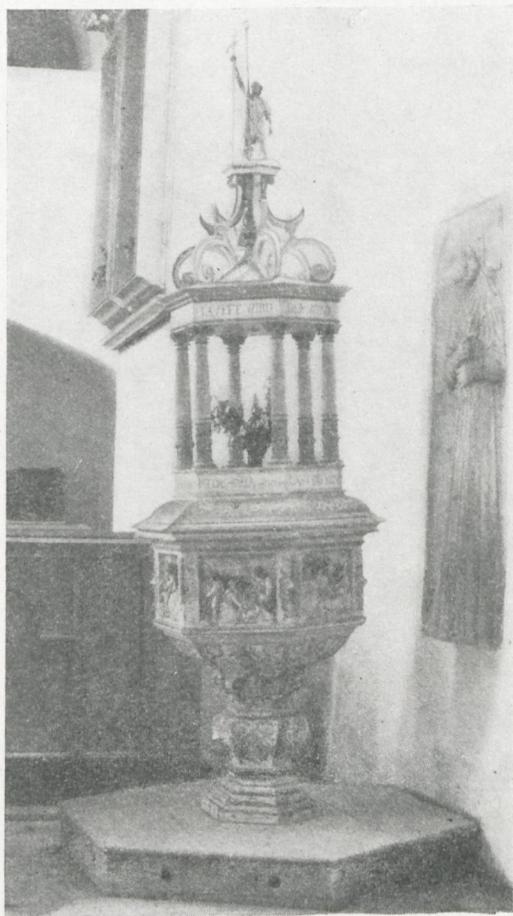
Il. 6. Szydłowiec, baldachim ambony. (Fot. T. Chrzanowski)

tęsknie spoziera siedzący pod nim pies. Strefę dolną rozdziela na dwie sceny ustawiony pośrodku stół na krzyżakach, na którym stoi garnek; pod stołem umieszczono cebrzyk i konew. Po obu stronach stołu pracują rzeźnicy: ten po lewej patroszy wieprzka, a drugi po prawej oprawia geś. Wszyscy towarzysze cechowi przybrani są w modne ówczesne stroje o przeważnie bufiastych spodniach. W zależności od wypełnianych zadań mają czasem podwinięte rękawy i w pasie przepasani są niewielkimi fartuchami.

Fischer we wszystkich dotychczas wyliczonych dziełach wykazywał niezwykle ograniczoną inwencję: powtarzał pierwowzory graficzne i przetwarzał, względnie upraszczał formy praktykowane przez innych współczesnych mu twórców. Sceny figuralne, na przykład w obu ołtarzach szydłowieckim i lewińskim, replikował niemal dokładnie i nie dbał o oryginalność ujęcia. Widać to aniz sam nie troszczył się o nią, ani jej od niego nie oczekiwali zleceniodawcy. Ale w przypadku wywieszki cechu rzeźników zapewne nie miał pod ręką wzoru graficznego ani czegokolwiek nadającego się do naśladowania i z niespodziewaną swobodą opowiedział

nam „własnymi słowami” ów rodzajowo interesujący, bystro zaobserwowany i nie pozbawiony akcentu humoru reportaż z życia mieszczan nyskich w początkach w. XVII.

Do omówienia pozostaje grupa zabytków, które wykazując cechy warsztatu Fischera równocześnie budzą też pewne wątpliwości co do jego autorstwa. Zanim jednak przejdę do konkretnych obiektów chciałbym zwrócić uwagę na pewne cechy charakteryzujące ówczesne środowisko twórcze na Śląsku. W miarę bowiem jak motywy niderlandyzującego manieryzmu rozpowszechniły się na tym obszarze, w miarę jak miejsce bardziej indywidualnych, bardziej między sobą zróżnicowanych twórców jakimi byli Gross, Hendrik czy Kramer zajęli ich uczniowie, naśladowcy i epigoni, zarysowała się dość wyraźna unifikacja warsztatów. Bardzo mało wiemy o nich ze źródeł, domyślamy się raczej, niż stwierdzamy dokumentalnie zarówno rutynizację i specjalizację w wykonywaniu określonego rodzaju zamówień, jak też — w przypadku aktywniejszych — przetwarzanie się warsztatów w inicjatywy o charakterze przedsiębiorstw. Z własnej relacji Gerharda Hendrika wiemy, że przy



Il. 7. Szydłowiec, chrzcielnica. (Fot. T. Chrzanowski)

wykonywaniu swego największego dzieła, nagrobka Melchiora von Redern w czeskim Frydlandzie, zatrudniał kilkunastu pomocników²⁴, a o Willemie van dem Blocke — że w swym warsztacie miał 25 czeladników²⁵. Zatrudniał ich także w środowisku nyskim pracujący zapewne Mistrz płyty Dluhomila, którego warsztat specjalizował się w wykonywaniu tak popularnych na Śląsku płyt nagrobnych z płaskorzeźbionymi postaciami, a po jego śmierci pracownię poprowadził inny rzeźbiarz²⁶.

To co wiemy o Fischerze na podstawie jednej tylko wzmianki oraz to, czego domyślać się możemy z przypisywanych mu dzieł, nie daje odpowiedzi na pytanie: jakiego rodzaju warsztat prowadził ów nyski snycerz. Nie był indywidualnością artystyczną na tyle silną, aby to, co sam stworzył, można było oddzielić od prac ewentualnych pomocników. Nie wiemy nawet czy współpraca

z malarzem Wincklerem miała charakter stały czy też jednorazowy.

Spośród dzieł, które nasuwają wątpliwości co do autorstwa Fischera, na pierwsze miejsce wysuwają się dwa drewniane epitafia Pücklerów w kościele w Szydłowiec. Fundował je zapewne Hans Pückler (dla siebie samego zamówił zaginioną dziś płytę w warsztacie Mistrza Płyty Dluhomila), a przedstawiają one: zawieszony na ścianie północnej rodziców Baltazara (zm. 1591) oraz Poliksenę z domu Nechern (data zgonu nie wypełniona), na ścianie południowej dziadka — Kaspra (zm. 1584). Mimo że daty zgonów obu mężczyzn przypadają jeszcze na koniec w. XVI, to jednak epitafia powstały zapewne już w następnym stuleciu i to raczej w drugiej niż pierwszej dekadzie, o czym świadczą motywy zdobnicze a zwłaszcza dotychczas w plastyce tego środowiska

²⁴ Informację tę podał sam artysta w ulotnym druku, będącym czymś w rodzaju auto-panegiriku. Został on przedrukowany przez A. SCHULTZA, *Gerhard Heinrich von Amsterdam, Bildhauer in Breslau*, Breslau 1880.

²⁵ M. BOGUĆKA, *Życie codzienne w Gdańsku, wiek XVI-XVII*,

Warszawa 1967, s. 70—77 omawia przekształcanie się cechowych warsztatów w przedsiębiorstwa.

²⁶ T. CHRZANOWSKI, *Płyty nagrobne z postaciami w XVI-XVIII wieku na Śląsku Opolskim*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” VII, 1970.



Il. 8. Szydłowiec, krucyfiks. (Fot. K. Kowalska PKZ Warszawa)

artystycznego nie znane, przerwane przyczółki zwieńczeń. W ujętych bogato zdobionymi ramami wnękach kłęzą niemal naturalnych rozmiarów rzeźbione postacie zmarłych, reprezentując typ znany, ale niezbyt popu-

larny na Śląsku, gdzie przeważały epitafia, w których kłęzący w rzędach członkowie rodzin byli raczej symbolicznymi wizerunkami a nie portretami²⁷. Tu mamy do czynienia z pełnymi weryzmu (co podkreśla poli-

²⁷ L. BRUHNS, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der Römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte“ IV, 1940, s. 278 wywodzi ten typ ujęcia z gotyckich i renesansowych epitafiów, w drodze jak gdyby wyabstrahowania z nich postaci oranta oraz zwraca uwagę (s. 294 nn.), że o ile brakowało miejsca

naprzeciw ołtarza czy innego obiektu kultu, stosowano często kompozycje „skrzydłową” — czego przykładem są właśnie omawiane tu zabytki. Nicco inaczej kształtowały się nagrobki z kłęzącymi postaciami w sztuce Polski centralnej patrz: W. TATARKIEWICZ, *Nagrobki z figurami kłęzącymi [w:] O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1966.

chromia) podobiznami. Choć epitafia w Szydłowcu wydają się integralnie związane z wnętrzem, w którym się znajdują, to jednak pierwotnie znajdowały się w innej świątyni²⁸, być może zresztą wskutek tego, że wykonano je zanim jeszcze wzniesiony został obecny kościół w Szydłowcu.

W swojej dzisiejszej formie epitafia Pückerów są niestety dość znacznie zubożone. W okresie powojennym, wskutek nie przemyślanej decyzji tworzenia muzeum w Niemodlinie, wyjęto postacie kłęczących rycerzy i niewiasty z epitafiów, a obramienia uległy dość znacznej dewastacji, gdyż częściowo pozbawiono je tablic inskrypcyjnych i herbów, zwieńczeń, a nawet poszczególnych ornamentów. Odnalezione przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków figury zostały poddane gruntownemu odnowieniu i przywrócone na pierwotne miejsce²⁹, niestety jednak innych braków nie dało się już uzupełnić.

Za autorstwem Fischera przemawia przede wszystkim charakter głów w postaciach zmarłych oraz ich nieco sztywne upozowanie z niezdarnie odtworzonymi dłońmi. Szczególnie głowa Baltazara Pücklera przypomina wyraźnie głowę Mojżesza wspierającego ambonę: w obu pogłębienie ekspresji zostało uzyskane przez silne podkreślenie łuków brwiowych, pofałdowanie czoła zmarszczkami, przez rozwarcie oczu i zarysowanie kości policzkowych, ale ten repertuar należał mimo wszystko do dość typowych dla ówczesnej rzeźby. Znaczne bowiem różnice z powyżej omówionymi dziełami związanymi z Fischerem przynosi strona ornamentalna epitafiów. Przede wszystkim występują tu wspomniane już, a nie występujące w innych zabytkach przetrwane przyczółki, ponadto pojawia się charakterystyczny i też gdzie indziej nie spotykany motyw cienkich, na kształt iglicy uformowanych sterczynek, będących zapewne transpozycją motywu obelisku. Ze względu na symboliczny sens obelisku³⁰ pasował on szczególnie do pomników nagrobnych i dlatego być może brak go w innych dziełach Fischera; w każdym razie oznaczał on sławę, a umieszczenie go w tle niszy zamkniętej muszlą (symbol wieczności), a więc — posługując się terminem Ewersa³¹ — wpisanie go „w treść niszy”, sens ów jeszcze wzmożło. Wprawdzie w powyżej omówionych ołtarzach Fischera ulubionym motywem jest (w górnych kondygnacjach) wpisywanie kolumny „w treść niszy” — ale sens symboliczny jest w tym wypadku nie oczywisty i chodzi raczej o manierystyczną dążność do urozniczenia i zarazem atektonicznego komponowania struktur architektonicznych. Sprawa autorstwa epitafiów w Szydłowcu pozostaje więc nadal otwarta, choć możliwość ich atrybucji Fischerowi wyraźnie się zarysowuje.

Ambona w kościele parafialnym w Wysokiej pod Górą Świętej Anny nie była znana wcześniejszej lite-

raturze fachowej i dopiero *Katalog Zabytków* określił jej czas powstania i treść³². Niestety i ona nie przetrwała w stanie pierwotnym. Miejscowy kościół uległ w r. 1934 brutalnej rozbudowie i ambonę przeniesiono wówczas do nowego korpusu, pozbawiając ją baldachimu, a zapewne także pierwotnej podpory. Wydaje się również, że wymieniono też pewną część elementów architektonicznych, a na domiar złego wszystko zostało grubo przemalowane. Pierwotne są tu niewątpliwie płaskorzeźby: ewangelistów w półkoleście zamkniętych arkadkach parapetu czaśzy oraz scena *Snu Jakuba* na parapecie schodów. I właśnie ta ostatnia scena najsilniej przemawia za autorstwem Fischera, przypominając analogicznie ukształtowaną scenę ogrojecową w Szydłowcu. W innych ambonach wykonanych w tym czasie występuje zazwyczaj odmienna dyspozycja: albo na parapecie schodów umieszczano rząd wstępujących jak gdyby ku górze postaci (apostołowie na kamiennej ambonie w Michałowie pod Brzegiem³³), albo — i tak postępowano najczęściej — całą długą płaszczyzną dzielono na mniejsze kwatery (nie zachowana ambona z r. 1593 w Brzegu³⁴ lub współczesna omawianej ambona w Kujawach³⁵). W Szydłowcu i Wysokiej płaszczyznę parapetu potraktowano całościowo i w obu wypadkach rzeźbiarz nie potrafił się uporać z problemami perspektywy i pionu: kompozycje zdają się „obsuwać” w dół. Ponadto cechuje ambonę w Wysokiej owa typowa, „kukielkowa” sceneria, w której elementy pejzażu oddane zostały z gotycką, niemal naiwną bezpośredniością skrótu myślowego.

Dwa ostatnie zabytki chciałbym jedynie zasygnalizować; sprawa autorstwa nie wydaje się tu bowiem problemem ważnym, gdyż chodzi o dzieła skromne, a w jednym przypadku ponadto silnie uszkodzone. Chodzi o dwa epitafia: jedno to malowane epitafium drewniane Jana Wawrzyńca Boemera, zmarłego w r. 1613, które znajduje się w Kopernikach pod Nysą³⁶, drugie analogiczne przetrwało w formie szczałkowej w kościele św. Jakuba w Nysie³⁷. W obydwu wypadkach dziełem Fischera mogły być ramy, a ściślej: zdobiące je rzeźby świętych i proroków, które w swych nieco sumarycznych ujęciach i z dość typowymi głowami są niewątpliwie bliskie autoryzowanemu dziełom nyskiego rzeźbiarza.

*
* *

Próbując przeprowadzić ogólną charakterystykę Hermana Fischera, warto może zwrócić uwagę na pewne typowe dla epoki zjawiska, które w jego twórczości znajdują skromne wprawdzie, lecz wyraziste odbicie.

Fischer był niewątpliwie twórcą o charakterze lokalnym, by nie rzec wręcz prowincjonalnym. Uformował się w środowisku artystycznym Nysy, która będąc stolicą księstwa biskupiego zaciągnęła do swych murów dość

²⁸ LUCHS, *Zur Kunsttopographie...*, jw., s. 17.

²⁹ Dokumentacja konserwatorska 3 rzeźb z Szydłowca, pow. Niemodlin, mszpis PKZ, Warszawa 1967.

³⁰ W. S. HECKSCHER, *Berninis Elephant and Obelisk*, „The Art Bulletin” XXIX, 1947, s. 155 nn.

³¹ H. G. EWERS, *Todt, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München 1939, s. 104.

³² *Katalog Zabytków Sztuki* t. VII, z. 14, s. 55, il. 55.

³³ E. WERNICKE, *Zur schlesischen Kunsttopographie*, „Schlesiens Vorzeit” II, 1875, s. 110 nn.; — LUTSCH, *Verzeichnis* II, jw., s. 352.

— *Katalog Zabytków Sztuki* t. VII, z. 1, s. 68, il. 118 — zakradła się tu pomyłka: ambona w Michałowie nie jest dziełem Fryderyka Grossa, ale naśladownictwem jego ambony z kościoła św. Marii Magdaleny; — por. przyp. 13.

³⁴ O. LORENZ, *Aus der Vergangenheit der evangelischen Kirchengemeinde Brieg*, Brieg 1885—6, s. 96 — LUTSCH, *Verzeichnis* II jw., s. 319; — Dwa przedwojenne zdjęcia tego całkowicie zniszczonego zabytku znajdują się w archiwum Instytutu Sztuki PAN w Warszawie (nrz klisz 37471 i 28262).

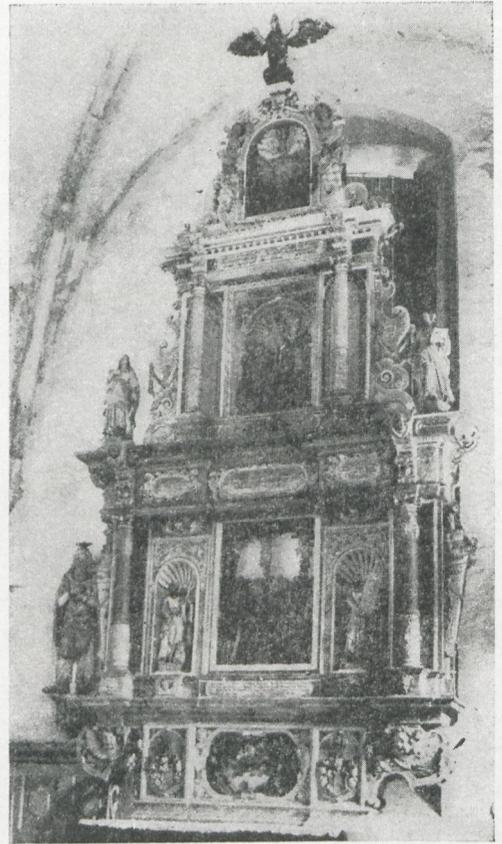
³⁵ LUTSCH, *Verzeichnis* IV, jw., s. 303; — *Katalog Zabytków Sztuki* t. VII, z. 9, s. 44, il. 335.

³⁶ Epitafium to nieznanie Lutschowi, odnalezione zostało w czasie inwentaryzacji powiatu nyskiego: *Katalog Zabytków Sztuki* t. VII, z. 9, jw., s. 44.

³⁷ Jest to zapewne pozostałość epitafium Szymona Schalkela (zm. 1633); LUTSCH, *Verzeichnis* IV, jw., s. 98; — DITTRICH, *Die Grabsteine*, jw., s. 19.



Il. 9. Nysa, ołtarz z r. 1612, fundacji biskupa Sitscha. (Fot. T. Chrzanowski)



Il. 10. Lewin Brzeski, ołtarz główny. (Fot. T. Chrzanowski)

liczną grupę artystów, szczególnie po znacznych postępach jakie poczyniła reformacja we Wrocławiu, powodując przeniesienie się tu niemal na stałe zwierzchników kościoła katolickiego w w. XVI. Wskazywałem powyżej na sylwetkę Mistrza Fundacji Sitscha, który być może był nauczycielem Fischera. W każdym razie jedno z głównych jego dzieł: ołtarz kamienny z r. 1612 w kościele św. Jakuba w Nysie³⁸ był niewątpliwie wzorem dla obu ołtarzy Fischera — lewińskiego i szydlowieckiego. Brak w nich wprawdzie owej rzeźbiarskiej subtelności, która cechuje dzieło nyskie, są schematyczne nawet wówczas, gdy silą się na pewne chwytły czy efekty, ale ukazują dobrze, w jaki sposób następowała recepcja dzieł wiodących przez lokalnych rzemieślników-artystów.

Różnice zachodzące między ołtarzem fundacji Sitscha a pracami Fischera dotyczą warstwy treściowej i warstwy formalnej. Te pierwsze wynikają z przeznaczenia dzieł: ołtarz nyski jest w pewnym sensie manifesta-

cyjnie katolicki przez rozbudowanie wątków hagiograficznych, gdy dwa pozostałe realizują ściśle ograniczony program protestancki. Istotniejsze wydają się pewne przemiany formalne. Do podstawowych należy nieco inne potraktowanie struktury architektonicznej, w pierwotnym jeszcze wyraźnie opartej na podstawie, która predellę kształtuje jako mocny cokół pod całe nadbudowujące się na nim rusztowanie. W obu ołtarzach Fischera cokół-predella ulega wyraźnej redukcji, to znaczy nadal zostaje predellą, ale w znacznej mierze traci charakter cokołu, nadając całości kompozycji ów kształt, rzecz by można, epitafijny, zbliżony do wyciągniętej w górę elipsy, znamiennej dla kierunku dążącego do formułowania dzieł sztuki w kategoriach nie architektonicznych, ale dekoracyjnych³⁹. Drugim charakterystycznym dla epoki zjawiskiem jest owo, wspomniane już wyżej, ażurowe traktowanie tej nie tylko scen figuralnych ale i samej struktury. Był to przecież jeden

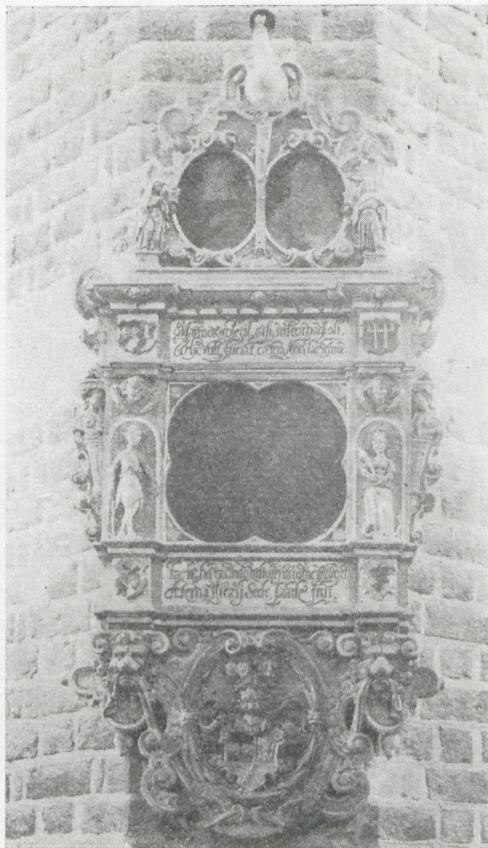
³⁸ LUTSCH, *Verzeichnis IV*, jw., s. 96; — BIMLER, *Die schlesische Renaissanceplastik*, jw., s. 100 niesłusznie wiąże go z Jerzym Grebacherem. — B. HAENDKE, *Zur Geschichte der Plastik Schlesiens von ca. 1550—1750*, „Repertorium für Kunstwissenschaft” XXIV, 1903, s. 227 nn. podkreśla

wysoką wartość artystyczną zabytku. — *Katalog Zabytków Sztuki t. VII*, z. 9, jw., s. 81.

³⁹ Jest to główną tezę cennego studium K. RUDOLPHA, *Die Beziehungen der deutschen Plastik zum Ornamentstich in der Frühzeit des siebzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1935.



Il. 11. Nysa, epitafium Zuzanny von Saywet.
(Fot. T. Chrzanowski)



Il. 12. Nysa, epitafium rodziców Tobiasza
von Saywet. (Fot. T. Chrzanowski)

z ulubionych chwytów manieryzmu w jego północnej redakcji⁴⁰.

Rzemieślniczość i pewna schematyczność dzieł Fischera, tylekroć już podkreślana powyżej, jest też zjawiskiem dość typowym dla dziejów sztuki śląskiej. Był bowiem rzeźbiarz nyski reprezentantem tego kręgu twórców, których zrodziło zwiększające się liczebnie, lecz coraz uboższe kulturalnie zapotrzebowanie lokalnych środowisk. Minął już wówczas świetny okres fermentu ideowego związanego z reformacją, który zwłaszcza w środowiskach mieszczańskich przyniósł dzieła zadziwiające erudycją i bogactwem koncepcji, szczególnie w plastyce epitafijnej⁴¹. Na arenę wkroczyły nowe formacje mecenasów, rekrutujące się — jak Beesowie — z wciąż jeszcze zamożnych przedstawicieli zniemczonych rodów śląskich, lub — jak Pücklerowie — z owej nowej

arystokracji, która pod rządami Habsburgów szybko porastać zaczęła w majątki, honory i splendory. Ludzie ci fundując nowe wystroje kościelne, a nawet okazalsze nagrobki, nie interesowali się subtelniejszymi wywodami teologicznymi. W pierwszych chcieli widzieć to, czego potrzebowali niejako na codzień i do czego przywykli, w drugich rozważania nad zbawieniem i zyciem wiecznym odrzucali na rzecz najprostszych symboli sławy, na rzecz uwypuklenia znaczenia rodu (gwałtowny rozkwit heraldyki) i swej własnej osoby (bujny rozwój portretu w płytach nagrobnych).

Pracując zarówno dla protestantów (Lewin Brzeski, Szydłowiec), jak i dla katolików (Nysa, Grodków) powracał Fischer do tematów i do tych ujęć, które jeszcze od gotyku zakorzeniły się w lokalnym środowisku. Zadaniami, które stawiali mu zlecciodawcy i które najchętniej

⁴⁰ Typowy efekt dla późnej fazy manieryzmu, zwłaszcza u artystów północno- i środkowoeuropejskich takich, jak Münstermann czy bracia Zürn. A. FEULNER, Th. MÜLLER, *Geschichte der deutschen Plastik*, München 1953, s. 492: „Um diese räumliche zu durchbrechen, so das die rückwertige Lichtfall in einer bühnenartige Suggestion erscheinen liess”.

⁴¹ W szerokiej perspektywie sprawy te omawia B. STEINBORN, *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520—1620*, „Roczniki sztuki śląskiej” IV, 1967. Szczegółowym zagadnieniem przenikania emblematyki do plastyki nagrobnej na Śląsku zajął się J. BIAŁOSTOCKI, *Kompozycja emblematyczna epitafiów śląskich XVI w.* [w:] *Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich*, Wrocław 1960.



Il. 13. Nysa, fragment epitafium Zuzanny von Saywet. (Fot. T. Chrzanowski)



Il. 14. Nysa, fragment epitafium rodziców Tobiasza von Saywet. (Fot. T. Chrzanowski)

niej podejmował, było opowiadanie najpopularniejszych scen zwłaszcza *Nowego Testamentu* w sposób najprostszy, najłatwiej zrozumiały zarówno dla bogatego patrona kościoła jak i dla jego najuboższego poddanego. Był więc typowym reprezentantem określonego momentu dziejowego i pewnego określonego środowiska społecznego. Na jego przykładzie dostrzec można ową metę, do której doszedł manieryzm w swej wędrówce z wyrafinowanych dworów włoskich, przez intelektualnie rozbudzone środowiska mieszczańskie Niderlandów, aż na prowincję śląską, gdzie połączył się z lokalną tradycją, z rutyną, gdzie znalazł swe miejsce w ramach ograniczonych gustów i potrzeb kulturalnych.

⁴² Istnieje co do tego zagadnienia wcale bogata literatura. Przede wszystkim interesowano się wzornikami graficznymi, jako tym rodzajem grafiki, która z natury rzeczy przeznaczona była do rozpowszechniania pewnych motywów w rozmaitych dziedzinach twórczości ludzkiej. Do dziś wartość swą zachowała stara praca A. LICHTWARKA, *Das Ornamentstich der deutschen Frührenaissance*, Berlin 1888, ale badania nad tym zagadnieniem posunęły się znacznie dalej: por. R. BERLINER, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1920; — A. BRINCKMANN, *Die praktische Bedeutung des Ornamentstich für die deutsche Frührenaissance*, Strassburg 1097; — P. JESSEN, *Der Ornamentstich*,

Jeśli chodzi o rutynę, to już powyżej wskazałem kilkakrotnie na bezceremonialne powtarzanie gotowych wzorów (np. ołtarz fundacji biskupa Sitscha), jak też transponowanie na rzeźbę wzorów graficznych⁴². Przykładem tego, jak powszechnie stosowano wzory graficzne nawet dla elementów drugorzędnych może być fakt, że owe medalionowe profile Matki Boskiej i Chrystusa, które Fischer umieścił w predelli ołtarza w Szydłowie są oparte na niderlandzkiej rycinie⁴³. Cała więc produkcja rzeźbiarska Fischera jest przykładem redukcji, mechanicznego transponowania i układania w obiegowe schematy wzorów przyniesionych na Śląsk zwłaszcza z kręgu krajów niderlandzkich. Raz jeden — jak się

Berlin 1920. Niewątpliwie najcenniejszą i najgłębiej dotychczas traktującą to zagadnienie jest książka E. FORSSMANA, *Säule und Ornament, Studien zum Problem des Manierismus in den nordlichen Säulenbüchern und Vorlageblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stockholm 1956. Ostatnio jednak coraz większą uwagę zaczęto zwracać na grafikę ilustracyjną, grafikę tematyczną, z której inwencji artyści doby renesansu i manieryzmu czerpali nagminnie. J. ADHÉMAR, *L'estampe et la transmission des formes manieristes* [w:] *Le Triomphe du Manierisme*, Amsterdam 1955, s. 34.

⁴³ Miedzioryt ten znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w tzw. Tekach Ponętowskiego, sygn. 9360.



Il. 15. Lewin Brzeski, fragment ołtarza głównego. (Fot. T. Chrzanowski)

zdaje — w wywieszce cechu rzeźników — zdobywa się na bezpośrednią obserwację i narrację. We wszystkich pozostałych wypadkach nie stara się o nią. Dokonuje się w jego twórczości typowy dla środowisk prowincjonalnych proces recepcji stylu wypracowanego w innych krajach, dokonujący się przez swoiste „oswajanie manieryzmu”. W tym wypadku doprowadziło ono do odrzucenia wszystkich niemal cech koncepcyjnych oraz wirtuozerii technicznej, w miejsce których podstawiono schematyczność programów treściowych i ograniczoną sprawność rzemieślniczą⁴⁴.

Na taki stan rzeczy złożyły się rozmaite elementy i nie bez znaczenia była przemiana w zakresie tworzywa rzeźbiarskiego, która dokonała się nie tylko na Śląsku,

ale w całej Europie północnej około r. 1600. Dotychczas bowiem, przez wiele dziesiątków lat panował tu marmur i inne tworzywa szlachetne, w miarę upływu czasu coraz powszechniej zastępowane rodzimym kamieniem. Gwałtowne załamanie się późnogotyckiego snycerstwa w latach dwudziestych w. XVI pociągnęło za sobą rewolucję w technice rzeźbiarskiej i niewątpliwie było jedną z przyczyn owego „wielkiego umierania”, które Feulner⁴⁵ dostrzegł w sztuce niemieckiej, po wielkim wzlocie w latach działalności Grünewalda i Dürera, Riemschneidera i Mistrza ołtarza z Breisach (H.L.).

Teraz sytuacja uległa zmianie: opanowano technikę rzeźbienia w materiałach szlachetnych, ale równocześnie wzrosło zapotrzebowanie na nowe wystroje,

⁴⁴ Właśnie owa naiwna i chwilami prymitywna interpretacja obcych motywów, owa „rodzimość” była podstawą ewolucji poglądów J. BIAŁOSTOCKIEGO na temat zagadnienia manieryzmu w odniesieniu do sztuki polskiej i w ogóle manieryzmu północnego. Por.: wcześniejsza wypowiedź na ten temat zawartą w *Pojęcie manieryzmu i sztuka polska* [w:]

Pięć wieków myśli o sztuce, Wrocław 1954 oraz ostatnio: *Two Types of International Mannerism: Italian and Northern*, „Umění” XVIII, 1970.

⁴⁵ A. FEULNER, *Die deutsche Plastik des sechzehnten Jahrhunderts*, Firenze-Leipzig 1926, s. 53.



Il. 16. Grodków, oltarz tryptykowy. (Fot. T. Chrzanowski)

przy obniżeniu wymagań stawianych artyście. Był to bowiem okres, w którym — również po wieloletniej przerwie — podjęto szeroką akcję budowania nowych kościołów⁴⁶ i zaistniała konieczność tworzenia dla nich nowych wystrojów. Nielicznych już tylko stać było na fundowanie okazałych, kamiennych oltarzy, ambon

i chrzcielnic, nad Śląskiem zarysowywał się coraz wyraźniej kryzys ideowy i ekonomiczny, a w końcu efekt był przecież podobny, skoro kamienne rzeźby, podobnie

⁴⁶ T. CHRZANOWSKI, *Budownictwo kościelne na Śląsku Opolskim 1550—1650*, „Biul. Hist. Sztuki” XXIX, 1967, nr 4.



Il. 17. Grodków, część środkowa ołtarza tryptykowego. (Fot. T. Chrzanowski)

jak niegdyś drewniane, pokrywano najczęściej polichromią⁴⁷. W takich warunkach nastąpiło więc żywiołowe odrodzenie się snycerstwa.

Wszystkie te nawroty: do prestych, ugruntowanych tradycją programów treściowych oraz do dawnego tworzywa i jaskrawej polichromii musiały pociągnąć za sobą nawrót do form, które również odrzucone zostały w okresie przełomu pomiędzy 1. i 2. ćwiercią w. XVI, a więc do form późnogotyckich. Warto podkreślić tu jedno: lata dwudzieste w. XVI były na Śląsku również okresem znacznego zrutyinizowania produkcji i w dziełki liczyć można wówczas płaskorzeźbione tryptyki z malowanymi rewersami, na których rzeźbiarz kazał

kukielkowym figurkom odgrywać naiwne misteria. Fischer — i wielu innych jemu współczesnych twórców — podjął więc tradycję w tym samym miejscu i na tym samym poziomie, w którym się ona przed stuleciem urwała. Należałoby jednak wprowadzić pewien porządek do nomenklatury, którą zwykliśmy się posługiwać w wypadku omawiania zjawiska, zwanego najczęściej „neogotykiem około r. 1600”⁴⁸.

Zagadnienie to rozpatrywano rozmaicie, ale najpowszechniej ścierały się poglądy widzące w nim tradycję lub odzycie. Pozostawiając ogólniejsze rozważania na ten temat do innej okazji, chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że w istocie późny gotyk na Śląsku uległ wpraw-

⁴⁷ J. KĘBLOWSKI, *Renesansowa rzeźba na Śląsku 1500—1560*, Poznań 1967, s. 135 nn.

⁴⁸ Literatura tropiąca zjawisko „neogotyku około r. 1600” w poszczególnych gałęziach sztuki jest nad wyraz bogata. Zjawisku temu poświęcają sporo uwagi autorzy, zajmujący się nieco ogólniejszymi zagadnieniami, a w szczególności ci, których interesuje problematyka ornamentu, jak M. DERI, *Das Rollwerk*, Berlin 1906 i W. K. ZÜLCH, *Entstehung des*

Ohrmuschelstils, Heidelberg 1932. Mając zamiar problematyką tą zająć się wkrótce obszerniej, chciałbym jedynie zacytować ważne spostrzeżenie: G. von der OSTEN, M. VEY, *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500—1600*, Harmondsworth 1969, s. 318: „Thus there was no other part of Europe in which the late Middle Ages could be revived so vigorously, or could indeed survive, as in the Empire. The result was not only an intensification of provincial character, but also an almost hopeless narrowmindedness”.



Il. 18. Grodków, kwaterna ołtarza tryptykowego z Nawiedzeniem.
(Fot. T. Chrzanowski)

dzie gwałtownemu zahamowaniu, ale nigdy nie przestał całkowicie istnieć, że obok Komasków i tych rodzimych artystów, którzy przyjęli italianizujące najpierw, a później niderlandzkie wzory, istniała, wąska i skromna niewątpliwie, ale oczywiście gotycka struga lokalnej tradycji. Najsilniej nurt ten przejawiał się w architekturze, zwłaszcza kościelnej, gdzie nowe motywy przyjmowano bez zapalu, nakładając je na nadal najzupełniej gotyckie szkielety konstrukcyjno-kompozycyjne. To samo działo się w złotnictwie, gdzie na starych schematach pojawiały się nowe ornamenty. Najslabiej przejawiał się ten gotycyzujący nurt w malarstwie i rzeźbie, które łatwiej (na skutek rozpowszechnienia wzorników) przejęły obce inspiracje. Ale i tu można wskazać na dzieła, które około połowy w. XVI i w drugiej jego części kon-

tynowały średniowieczną tradycję. W malarstwie przejawiało się to w najwcześniejszych replikach średniowiecznych obrazów kultowych, a więc *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* typu *Piekarskiej* (Rudy Wielkie, Chocianowice, Uszyce⁴⁹), a szczególnie *Matki Boskiej Częstochowskiej* (w kościele Matki Bożej w Raciborzu, ementarnym w Rudach Wielkich i parafialnym w Krasiejowie⁵⁰). W rzeźbie ów nurt zaakcentował się w efemerycznych wprawdzie, ale niewątpliwie nadal „gotyckich”

⁴⁹ *Katalog Zabytków Sztuki* t. VII, z. 13, s. 63, il. 112 oraz z. 10, s. 4, il. 39 i s. 30, il. 40.

⁵⁰ Tamże, t. VII, z. 13, s. 49, il. 110 i s. 67, il. 111 oraz z. 11, s. 84, il. 197.



Il. 19. Grodków, kwatery ołtarza tryptykowego z obrzezaniem.
(Fot. T. Chrzanowski)

rzeźbach z połowy i 2. połowy w. XVI np. *Matka Boska z Dzieciątkiem* w Domaszkowicach i grupa *św. Anny Samotrzeć* w Kępnicy⁵¹.

„Odzycie” w kontekście „neogotyku około r. 1600” byłoby terminem usprawiedliwionym, gdyby nastąpił w tym czasie powrót do form całkowicie zarzuconych i zapomnianych. W rzeczywistości jednak był to tylko

okres czasowego nasilenia się tych motywów, tych tendencji, a ich recepcja odbywała się w dwojaki sposób: z jednej strony drogą prymitywnego naśladowania, z drugiej — przez mniej uchwytnie, koncepcyjne przejawy, rzec by można, typowego północnego sposobu myślenia i widzenia.

Jeśli ująć zagadnienie „neogotyku około r. 1600” w kategoriach imitacji i asymilacji, to Fischer byłby typowym reprezentantem tego pierwszego kierunku, który był czymś ograniczonym czasowo, czymś efe-

⁵¹ Tamże, t. VII, z. 9, s. 12, il. 256 oraz s. 43, il. 254.



Il. 20. Szydłowiec, płaskorzeźba Nawiedzenia z chrzcielnicy. (Fot. T. Chrzanowski)



Il. 21. Szydłowiec, płaskorzeźba Adoracji Dzieciątka z chrzcielnicy. (Fot. T. Chrzanowski)



Il. 22. Muzeum w Nysie, wywieszka cechu rzeźników. (Fot. T. Chrzanowski)

merycznym i pozbawionym perspektyw rozwojowych. A działo się tak, ponieważ nyski rzeźbiarz podjął tradycję w jej nazbyt zewnętrznych przejawach i na tym średnim poziomie artysty cechowego, który zawsze — i około r. 1500 i około r. 1600 — nie tworzył, ale kontynuował nurt zainicjowany przez innych. Tak więc jeśli za Forssmannem przyjąć, że „neogotyck około r. 1600, mimo wyraźnych zapożyczeń ze średniowiecza, musi być jako pojęcie podporządkowane pojęciu manieryzmu”⁵², to wówczas Hermana Fischera należy scharakteryzować jako epigona manieryzmu, jak też w jego ramach podejmowanej imitacji późnego gotyku. Pomiedzy wyrafinowaniem manieryzmu z pierwszej ręki, a dynamiką

emfazą takiegoż baroku, stoi skromny rzeźbiarz nyski w charakterystycznym kręgu „oswajania manieryzmu”, a więc podporządkowywania go lokalnej tradycji i lokalnym gustom, podobnie jak to w przyszłości mieli czynić epigoni baroku czy klasycyzmu.

Natomiast za kwestię przypadku uznać należy to, że Fischer dla protestantów wykonywał bardziej „postępowe” (z punktu widzenia stylowego) ołtarze niż dla katolików. W rzeczywistości nie da się rozdzielić między oba te wyznania na obszarze Śląska jakichś określonych predylekcji do mniej lub bardziej „nowoczesnych” form. Na dobrą sprawę, to mimo wszystko raczej protestanci trzymali się dłużej formuł tradycyjnych⁵³,

⁵² FORSSMAN, *Stüle und Ornament*, jw. s. 178.

⁵³ Rozwój formy retabulum ołtarzowego w dobie renesansu i ma-



Il. 23. Nysa, rzeźba św. Anny Samotrzcę.
(Fot. T. Chrzanowski)

ale na Śląsku można znaleźć całą grupę tryptyków zarówno katolickich (jak właśnie grodkowski Fischera czy zespół trzech dzieł tego typu z r. 1602 w Boguchwa-

mierzmu nie został dotychczas dostatecznie opracowany. Stary artykuł H. LUCHSA *Über die Altarformen der Renaissancezeit in Schlesien*, „Schlesiens Vorzeit“ II, 1875, s. 271 jest całkowicie zdezaktualizowany. J. BRAUN, *Der Christliche Altar in seiner Geschichtlichen Entwicklung*, I-II, München 1924 zbyt wiele uwagi poświęcił renesansowemu ołtarzowi włoskiemu, przenosząc spostrzeżenia tam poczynione na nieco inaczej kształtujące się ratabula północno-europejskie (patrz tegoż, hasła *Altar*, *Altarretabel* i *Altarantependium (in der katholischen Kirche)* [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. I, szpalty 412–29, 441–59 i 529–64). Nieco więcej wnoszą także hasła opracowane przez H. EGGERTHA dla ołtarzy w kościołach ewangelickich (tamże, szpalty 565–602).

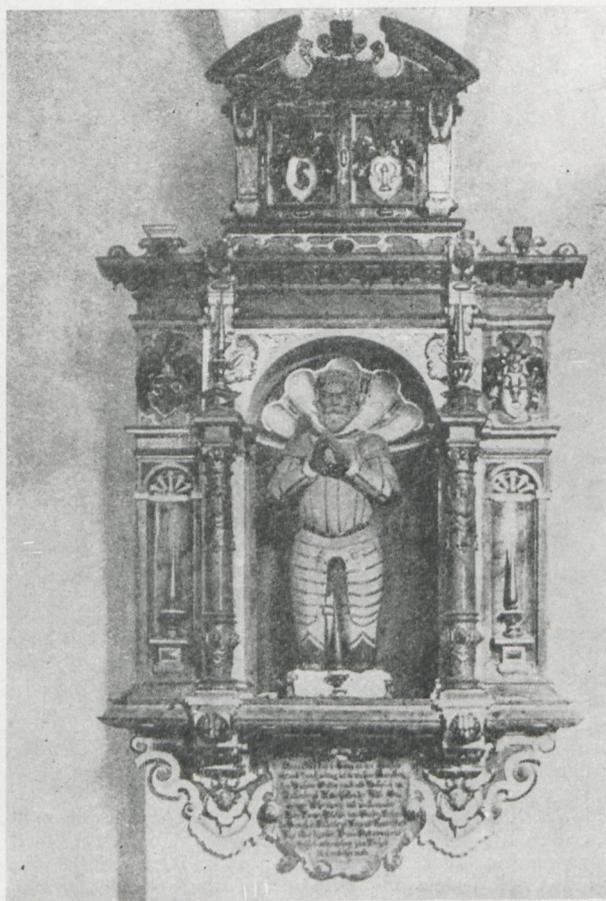
⁵⁴ LUTSCH, *Verzeichnis*, jw., IV, s. 166 nn.; — KÖNIGER, *Kunst in Oberschlesien*, jw., s. 67; — *Katalog Zabytków Sztuki* t. VII, z. 2, s. 12, nn., il. 66–68.

⁵⁵ O tryptyku ze Smarchowic Śląskich patrz: K. DEGEN, W. BLEYL, V. WERBIK, F. FOCKE, *Die Bau und Kunstdenkmäler des Kreises Namslau*, Breslau 1939, s. 219, il. 354 oraz *Katalog Zabytków Sztuki* t. VII, z. 7, s. 56, il. 56. O ołtarzu w Gryfowie, będącym w istocie kompozycją trzech nałożonych na siebie tryptyków patrz: BIMLER, *Schlesische Renaissanceplastik*, jw., s. 144 nn., il. 62 oraz — J. BACHMIŃSKI, *Gryfów — Gryf* — Lubomierz, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 51, il. 13.

łowie⁵⁴), jak i protestanckich (w Smarchowicach Śląskich z r. 1603 czy w Gryfowie z r. 1606 dzieło Pawła Meynera⁵⁵).

Jeszcze nawet w początkach w. XVII napięcia między dwoma wyznaniem nie były na tym obszarze tak wielkie, aby tworzyć dla każdego z nich inne warianty sztuki i nadal artyści jednego obozu pracowali dla zleceniodawców z obozu przeciwnego. Narastanie nietolerancji i zaślepionej wrogości miało kulminować już wkrótce, wówczas gdy w miejsce racji wysuwanych w dysputach i polemikach, przeciwstawiono sobie armie katolickie i protestanckie. W rok po ukończeniu kościoła w Szydłowie, który niewątpliwie stanowi na Śląsku Opolskim klasyczny dziś przykład wczesnej świątyni protestanckiej o całkowicie zachowanym pierwotnym wystroju, wybuchła wojna trzydziestoletnia i równocześnie tracimy z oczu sylwetkę nyskiego rzeźbiarza Hermana Fischera.

Normalną koleją losu byłby on reprezentantem schyłku pewnego stylu, ale wskutek przemian dziejowych, wskutek owej wielkiej eksplozji nietolerancji,



Il. 24. Szydłowiec, epitafium Kaspra Pücklera, stan około r. 1938 (wg E. Königera)



Il. 25. Szydłowiec, epitafium Baltazara i Polikseny Pücklerów.
(Fot. T. Chrzanowski)

ogarniającej wówczas całą niemal Europę, prawidłowa ewolucja stylowa uległa również załamaniu. Fischer należał do grupy epigonów manieryzmu na Śląsku i kiedy wykonywał zamówienia katolików i protestantów, pojawiły się już na terenie Nysy pierwsze zwiastuny nowego stylu — baroku. Ale wybuch wojny i jej tragiczne następstwa wprowadziły poważne zakłócenia w porządek

rozwoju sztuki. Odcięły ją od źródeł nowych inspiracji, skazały na zasklepienie we własnym, lokalnym kręgu doświadczeń, ograniczyły skalę i liczbę przedsięwzięć. Manieryzm na Śląsku przetrwał więc Fischera i jego współczesnych, wegetując aż do lat sześćdziesiątych w. XVII, ale nie mając już nic do przekazania następnym pokoleniom.



Il. 26. Szydłowiec, rzeźba Kaspra Pücklera z epitafium. (Fot. K. Kowalska, PKZ Warszawa)



Il. 27. Szydłowiec, rzeźba Polikseny Pückler z epitafium. (Fot. K. Kowalska, PKZ Warszawa)



Il. 28. Szydłowiec, rzeźba Baltazara Pücklera z epitafium. (Fot. K. Kowalska, PKZ Warszawa)



Il. 29. Nysa, rzeźba z uszkodzonego epitafium. (Fot. T. Chrzanowski)



Il. 30. Wysoka, ambona. (Fot. M. Kornecki)



Il. 31. Koperniki, epitafium Wawrzyńca Boamera. (Fot. T. Chrzanowski)

HERMAN FISCHER, SCULPTEUR DE NYSA

Le seul document existant aujourd'hui sur la personne de Herman Fischer c'est l'inscription sur le revers de l'autel de l'église à Szydłowiec. Cette inscription, commémorant la fondation du temple (1616—17), cite le bâtisseur (Antonio Rusco), le sculpteur Herman Fischer, qui exécuta l'autel, la chaire, les fonts baptismaux et le crucifix, et aussi le peintre Gaspard Winckler qui a fait les polychromies sur les oeuvres mentionnées. Au XIXe siècle déjà on avait remarqué la ressemblance (sinon l'analogie) du maître-autel de l'église évangélique à Lewin Brzeski (1613) et on l'attribuait à bon droit à cet artiste. Le Catalogue des Monuments d'Art de la voïvodie d'Opole, terminé récemment, permet élargir l'ensemble d'ouvrages qui, sur la base d'analogies stylistiques, peuvent être rapportés à Herman Fischer. Les attributions qui, de l'avis de l'auteur, n'éveillent pas de doutes plus considérables, sont les suivantes: le cadre en pierre de l'építaphe des parents de Tobie

von Saywet dans l'église Saint-Jacques à Nysa (en viron 1614), l'autel en forme de triptyque dans une des chapelles de l'église paroissiale de Grodków avec des reliefs dans la scène centrale et dans les compartiments sur les avers des ailes (sur les revers il y a des peintures), un petit groupe, en haut-relief, de sainte Anne avec la Vierge et Jésus dans l'ancienne chapelle de sainte Anne à Nysa (à présent le couvent des soeurs féliciennes) et enfin l'enseigne, se trouvant au Musée de Nysa, de la Chambre de métier des bouchers de cette ville, contenant dans une armoire vitrée des scènes de genre en relief.

Les autres oeuvres qu'on pourrait attribuer à Fischer, mais qui pour différentes raisons rendent douteuse une telle attribution, sont: deux építaphes en bois des membres de la famille Pückler dans l'église de Szydłowiec, la chaire dans l'église de Wysoka (fortement transformée et repeinte), les fragments d'un cadre en

bois de l'épithaphe dans l'église Saint-Jacques à Nysa et enfin le cadre d'un épithaphe pareil à Koperniki (de J. W. Boemer décédé en 1613).

Nous pouvons constater, en évaluant l'oeuvre artistique du sculpteur de Nysa, qu'il était un représentant moyen mais typique des sculpteurs — membres de corporation, fort nombreux à cette époque dans la province silésienne. Dans ses oeuvres, sauf dans l'enseigne de la corporation des bouchers, Fischer ne s'efforçait pas d'être original, il répétait, en les modifiant légèrement ou plutôt en les réduisant, les oeuvres originales d'autres artistes ou les prototypes de gravures (aussi bien de Musterstiche que de gravures à thèmes). Il était aussi un artisan assez médiocre : certaines têtes possèdent, il est vrai, un caractère individuel et expressif, mais les figures manquent de finesse et les mains ont, en générale, une forme lourde et maladroite.

Toutefois, l'ensemble d'ouvrages qu'on peut lier à Herman Fischer est caractéristique de l'époque à laquelle ceux-ci furent créés (en majorité dans les années vingt du XVII^e siècle). Ce qui frappe en premier lieu dans ces ouvrages, c'est le retour subit à la sculpture sur bois et l'abandon des matériaux durs. Il semble que Fischer était un élève de l'éminent artiste oeuvrant à Nysa à la charnière du XVI^e et du XVII^e siècle, dit Maître de la Fondation de Sitsch (peut-être identique avec Georges Pulman); en tout cas il imitait les oeuvres de ce dernier puisqu'il a répété à Szydłowice et à Lewin Brzeski la conception de la structure du retable exactement d'après l'autel de 1612 fondé par l'évêque Sitsch

pour une des chapelles de l'église Saint-Jacques à Nysa, et dans l'épithaphe des parents de Tobie von Saywet il a répété la composition de l'épithaphe de Suzanne von Saywet (1606) qui, lui aussi, est lié au Maître en question. Mais contrairement à son présumé maître, il a rejeté l'originalité des solutions tout comme les matériaux de qualité. Il sculptait beaucoup, pour une clientèle large mais peu exigeante. En même temps, tout en imitant les formes alors en vogue, il est revenu très visiblement à certaines conceptions du gothique tardif, ce qui apparaît nettement dans le triptyque de Grodków, dans la sculpture de sainte Anne et aussi dans les reliefs ornant le mobilier de l'église de Szydłowice. Ce sont, à vrai dire, les mêmes histoires, ayant le caractère de théâtre de marionnettes, destinées pour un public le plus simple, exécutées au début du XVI^e siècle pour un grand nombre de triptyques qui étaient alors à la mode. La Réforme a violemment freiné cette création provinciale dans une large mesure; l'épanouissement de la Renaissance a fait abandonner la sculpture sur bois au profit de la sculpture sur marbre, sur pierre ou sur albâtre. Presque 100 ans après ce changement, la province silésienne, dont Fischer est un représentant très typique, retourna aux anciennes conceptions et aux anciens matériaux; on commença à les appliquer dans les structures maniéristes, en vogue à l'époque, des meubles d'églises qui, après un intervalle de quelques dizaines d'années, réapparaissent dans les intérieurs d'églises aussi bien catholiques que protestantes.



Il. 32. Miedziorzyt z głowami Chrystusa i Matki Boskiej. (Fot. T. Chrzanowski)