

JERZY GORZELIK

Góra Świętej Anny i twórcy sztuki sakralnej w majoracie cerekwicko-żyrowskim

Od swojego powstania w roku 1658 przez półtora wieku majorat cerekwicko-żyrowski wyznaczał geograficzne ramy ważnych inicjatyw artystycznych, które przeobrażały jego obszar w duchu barokowego pejzażu sakralnego. Znakomita większość tych przedsięwzięć wiąże się z rodem von Gaschinów, odgrywającym w dobie kontrreformacji kluczową rolę na Górnym Śląsku. Gaschinowie, zwani też Gaszyńskimi, wywodzący się z ziemi wieluńskiej, pojawili się tu około połowy XVI wieku, by w stosunkowo krótkim czasie skupić w swych rękach rozległe dobra ziemskie. Wierność Habsburgom w dobie konfrontacji z opozycją protestanckich stanów zapewniła im szybki awans w społecznej hierarchii – w roku 1621, a więc rok po rozgromieniu czeskiej rebelii, uzyskali tytuł baronowski, a w 1633 byli już hrabiami Rzeszy¹. Obok rodów von Oppersdorffów i von Proskau tworzyli trzon prohabsburskiego stronnictwa na Górnym Śląsku, a zarazem nową elitę, która zapełniła pustkę po skazanych na banicję lub wywłaszczonych rodzinach protestanckich. Po jednej z takich rodzin Gaschinowie uzyskali w 1631 roku Żyrową, następnie weszli w posiadanie Poręby wraz z Górą Chełmską oraz odkupionej od Oppersdorffów w 1641 roku Polskiej Cerekwi². Konsolidacja wymienionych majątków doprowadziła do powstania w 1658 roku majoratu, którego pierwszym panem był hrabia Melchior Ferdinand von Gaschin. Majorat przetrwał do roku 1808, kiedy nastąpił jego ostateczny podział.

Dominium cerekwicko-żyrowskie, położone w sercu księstwa opolskiego, wykazywało pewną specyfikę, na którą zwrócono już uwagę w literaturze przedmiotu³. Inaczej niż w wypadku głogóweckiego majoratu Oppersdorffów

¹ J. Siebmacher, *Großes und allgemeines Wappenbuch*, cz. 1: *Der abgestorbene Adel der Preußischen Provinz Schlesien*, oprac. K. Blažek, Nürnberg 1887, s. 132 n.; Th. Groeger, *Immortellen. Stammtafeln des edlen Geschlechts der Grafen v. Gaschin vom Jahre 1557–1880*, Katscher 1895, s. 1.

² A. Weltzel, *Pomniki pobożności po ślachej rodzinie hrabiów z Gaszyna w Górnym Szląsku*, Opole 2003, s. 40.

³ Z. Bania, *Latyfundium „katolickie” w Małopolsce i na Śląsku, czyli o mecenacie Gaszyńskich, Oppersdorffów i Zebrzydowskich*, [w:] *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1997, red. A.J. Baranowski, Warszawa 1998, s. 98.

nie można w nim wskazać dominującego ośrodka – miało zatem charakter policentryczny. W Żyrowej i Polskiej Cerekwi były zlokalizowane rezydencje właścicieli, natomiast Góra św. Anny urosła z czasem do rangi centrum duchowego. Gaschinowie byli aktywni w niemal każdej części Górnego Śląska. Do majątku cerekwickiego przypisane były domy w Opolu i Raciborzu⁴. W 1665 roku hrabia Georg Adam von Gaschin zakupił dom w Opawie⁵. Ród administrował także Kietrzem, Hulczynem, wydzielonymi z księstwa cieszyńskiego dobrami frysztackimi, Olesnem i Woźnikami. Świadectwem znaczenia Gaschinów było powierzenie im licznych funkcji na Śląsku i w Hrabstwie Kłodzkim.

Ród von Gaschinów sytuuje się wśród najbardziej aktywnych górnośląskich fundatorów dzieł sztuki sakralnej w XVII i XVIII wieku, z których tylko część związana jest terytorialnie z majoratem cerekwicko-żyrowskim. Około połowy siedemnastego stulecia na zlecenie Melchiora Ferdinanda powstała stiukowa dekoracja kaplicy rodowej przy dominikańskim kościele św. Jakuba w Raciborzu, a wkrótce również ołtarz z alabastrową grupą Ukrzyżowania, nad którym pracował Salomon Steinhoffer⁶. Hrabia Carl Ludwig polecił, wykonując ostatnią wolę swej matki, wystawić na raciborskim rynku kolumnę maryjną, wykonaną w latach 1725–1727 przez Johanna Melchiora Österreicha⁷. Z działalnością fundatorską Gaschinów wiązać też można prace Johanna Georga Lehnera z 1742 roku w kościele w Kietrzcu⁸. Inicjatywy te angażowały najbardziej znaczących w swoim czasie artystów na Górnym Śląsku.

Brak na terenie majoratu cerekwicko-żyrowskiego większego miasta lub bogatego opactwa uniemożliwiał stworzenie lokalnego ośrodka artystycznego. Rodziło to konieczność zatrudniania twórców z zewnątrz, w czym pomocne były z pewnością kontakty Gaschinów w innych częściach Górnego Śląska. W efekcie w dominium pojawiali się artyści, którzy odcisnęli silne znamię na sztuce całego regionu.

Majorat cerekwicko-żyrowski pozostaje jednym z najbardziej interesujących górnośląskich przykładów barokowego pejzażu sakralnego o szczególnym zagęszczeniu. Na tę jego właściwość zwrócił uwagę Zbigniew Bania, używając pojęcia „katolickie latyfundium”⁹. Określenie to wydaje się w pełni

⁴ A. Weltzel, *op. cit.*, s. 40.

⁵ J. Respondek, *Polska Cerekiew. Dzieje parafii i życia religijnego*, Polska Cerekiew 1999, s. 111.

⁶ K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 47, 63; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Śląska Opolskiego od średniowiecza do końca w. XIX*, Kraków 1974, s. 276 n.

⁷ J. Gorzelik, *Górnośląski warsztat Johanna Melchiora i Antona Österreichów*, „Rocznik Muzeum w Gliwicach”, 17, 2002, s. 99; *idem*, *Wolno stojąca rzeźba sakralna warsztatu Österreichów*, „Zeszyty Tarnogórskie”, 43, 2000, s. 117 n.

⁸ K. Brzezina, *Kietrzańskie dzieła Jana Jerzego Lehnera*, „Zeszyty Tarnogórskie”, 27, 1996, s. 25–32.

⁹ Z. Bania, *op. cit.*

uzasadnione, gdyż w dobie konfesjonalizacji ostentacyjny katolicyzm był bez wątpienia jakością zamierzoną, wynikającą ze strategii rekatolicyzacji, realizowanej przy walnym współudziale prohabsburskiej arystokracji. Elementem tej strategii było kreowanie na terenie szlacheckich dominiów ośrodków pańniczych. W majoracie Oppersdorffów funkcję tę pełnił Głogówek, w należącem do tego samego rodu państwie frydeckim – Borowa, miejsce kultu św. Ignacego, w dobrach Colonnów – Tworóg, w którym czczono św. Antoniego. Podobne zadania realizowały górnośląskie opactwa cysterskie – Rudy były ośrodkiem szczególnego kultu Marii, a Jemielnica – św. Józefa. Inny interesujący rys to wznoszenie kopii obiektów związanych z Ziemią Świętą – Grobu Pańskiego w Głogówku, Raciborzu i Potępie czy Domku Loretańskiego w Głogówku. Na Górze Świętej Anny połączono oba aspekty. Mimo przeciwności to właśnie fundacja Gaschinów, jako jedno z nielicznych spośród wymienionych miejsc, zyskała ponadlokalne znaczenie, z czasem stając się najpopularniejszym celem pielgrzymek Górnoślązaków.

O pierwszych inicjatywach artystycznych, związanych z funkcjonowaniem założonego w 1655 roku annogórskiego klasztoru reformatów, wiadomo niewiele. Za życia fundatora, Melchiora Ferdinanda von Gaschina, powstał murowany kościół, rozbudowany już w latach 1672–1673¹⁰. Zabudowania klasztorne były pierwotnie drewniane. Nie są znane imiona budowniczych, którzy odpowiedzialni byli za realizację tych przedsięwzięć. Pierwszą identyfikowaną postacią, zaangażowaną w rozbudowę kompleksu, jest autor projektów murowanego klasztoru, przygotowanych około 1700 roku. W opinii o. Adama Błachuta mógł nim być członek zakonu, Melchior Stokłosa, który wcześniej przygotował plany *claustrum* w Gliwicach¹¹. Zanim jednak przystąpiono do wznoszenia nowych budynków klasztornych, z inicjatywy Georga Adama von Gaschina powstały trzydzieści trzy kaplice kalwaryjskie – trzy duże i trzydzieści mniejszych¹². Ich budowniczym był Domenico Signo z Opola, o czym informuje inskrypcja na kaplicy Grobu Pańskiego (il. 5). Umieszczony poniżej ryt, ukazujący wylaniającą się z obłoków dłoń z cyrklem, która odmierza odległości między kaplicami (il. 6), potwierdza przypuszczenie Zbigniewa Bani o wierze w boskie pochodzenie tutejszej kalwarii, wyrażonej już u jej zarania¹³.

Postać Domenica Signo pozostaje dla nauki zagadką. Zapewne należał do licznie reprezentowanego na Górnym Śląsku pokolenia Komasków, którzy w znacznym stopniu nadawali ton miejscowej kulturze artystycznej, zanim zdominowały ją wpływy warsztatów dolnośląskich. Można domyślać się jego

¹⁰ Ch. Reisch, *Geschichte des St. Annaberges in Oberschlesien*, Breslau 1910, s. 27.

¹¹ Zob. artykuł w niniejszym tomie.

¹² A. Weltzel, *op. cit.*, s. 54 n.

¹³ Z. Bania, *op. cit.*, s. 102.

rodziny z Antoniem Signo, osiadłym w Opawie autorem stiukowych dekoracji z 1691 roku w kościele w Tworkowie, murarzem Paolem Signo, zmarłym w Opolu w 1701 roku, Giovannim Signo, współpracującym z Hansem Fröhlichem z Opawy przy budowie klasztoru premonstratensów we Wrocławiu, wreszcie z Francesco Cygno, twórcą sztukaterii w auli kolegium jezuickiego w Nysie¹⁴. O samym Domenicu wiadomo, że w 1693 roku zakupił w Opolu dom, a w 1707 roku wystąpił jako jeden z założycieli miejscowego cechu murarzy¹⁵. Ocenę artystycznych dokonań Domenica Signo utrudnia fakt, że jego jedyne znane dzieła – annogórskie kaplice – zgodnie z wolą zleceniodawcy nawiązują do Baudarthowskiego założenia Kalwarii Zembrzydzkiej.

Prace nad zespołem kaplic, zainicjowane w 1700 roku, ukończono dziewięć lat później. Z realizacją planów budowy murowanego klasztoru zwlekano kolejnych kilkanaście lat. Zanim w 1733 roku położono kamień węgielny, stare projekty przypisywane Melchiorowi Stokłosie przekazano do korekty Georgowi Friedrichowi Gansowi, miejskiemu budowniczemu w Karniowie. Gans, którego rozległe *œuvre* zostało stosunkowo dobrze rozpoznane dzięki archiwalnym badaniom Bohumíra Indry, to jedna z najważniejszych postaci górnośląskiej architektury XVIII wieku¹⁶. Znaczenie to wynika przede wszystkim z rangi zleceń, które przyszło realizować Gansowi. W latach 1721–1727 wspólnie z ojcem Andreasem wznosił kościół Podwyższenia Krzyża Świętego i Matki Boskiej Bolesnej na podkarniowskim wzgórzu Cvilín. Budowę świątyni, która miała się stać ważnym ośrodkiem pątniczym, kontynuował już samodzielnie w latach 1728–1729. W 1733 roku wystawił nakładem księcia von Liechtensteina kościół w Lichnovie. W tym samym roku rozbudował kościół cystersów w Jemielnicy i przebudował kompleks klasztorny (il. 13). W kolejnych latach zaprojektował następne świątynie odpustowe – w Pszowie (1740–1746) i na Uhlířským Vrchu koło Bruntála (od 1754). Inne realizacje Georga Friedricha Gansa to przebudowa kościoła w Jindřichovie (1746) i architektoniczna część kolumny maryjnej w tej samej miejscowości (1756), kościoły w Měste Albrechticach (1747–1756), Dolní Velkrubach (1755), Václavovie (od 1755), koszary w Cieszynie (1751–1755). Twórczość karniowskiego budowniczego tkwi swymi korzeniami w tradycjach drugiej połowy XVII stulecia¹⁷. Próżno szukać w niej Guarinowskiego poruszenia formy, które charakteryzuje architekturę współczesnego mu Johanna Innocenza Töppera.

¹⁴ T. Chrzanowski, M. Kornecki, *op. cit.*, s. 239; W. Krause, *Grundriss eines Lexikons bildender Künstler und Kunsthandwerker in Oberschlesien. Von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, t. 1, Oppeln 1933, s. 83, 138, 158.

¹⁵ W. Krause, *op. cit.*, s. 83, 100.

¹⁶ B. Indra, *Príspevky k biografickému slovníku výtvarných umělců na Moravě a ve Slezsku v 16. až 19. století*, „Časopis Slezského zemského muzea”, B, 46, 1997, s. 49.

¹⁷ J. Wrabec, *Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII w.*, Wrocław 1986, s. 49.



13. Jemielnica, kościół pocysterski przebudowany przez Geорга Friedricha Gansa w 1733 roku

Operowanie linią prostą, unikanie krzywizn nadaje kreacjom Gansa rys zachowawczości. Powierając mu korektę projektu annogórskiego *claustrum*, nie kierowano się zatem nowoczesnym smakiem, lecz zapewne doświadczeniem budowniczego, pracującego w tym czasie dla konwentu cysterskiego w Jemielnicy w księstwie opolskim.

Drugim obok Góry św. Anny miejscem ważnych inicjatyw artystycznych w majoracie była Polska Cerekiew, która na długo przed objęciem jej w posiadanie przez Gaschinów dysponowała sporych rozmiarów murowaną świątynią o gotyckiej genezie. W latach sześćdziesiątych XVIII wieku kościół, na polecenie Antona von Gaschina, poddano barokizacji. W 1763 roku dobudowano od północy dwuprzęsłową kaplicę św. Antoniego z apsydą i kopułą na rzucie elipsy, następnie nadano otworom okiennym nowe, fantazyjne kształty (il. 14)¹⁸. Wśród nich wyróżniają się wykroje „ornatowe”, znane z twórczości Dientzenhoferów, na Śląsku stanowiące natomiast rzadkość¹⁹. Na Górnym Śląsku wzbogacone rozwiązanie otworów okiennych zastosował Johann Innocenz Töpfer w kościele św. Michała w Prudniku z lat 1730–1735 – część uzyskała wykrój czteroliścia, jednak najbardziej zbliżone kształtem do cerekwi-

¹⁸ J. Respondek, *op. cit.*, s. 153.

¹⁹ J. Wrabec, *op. cit.*, s. 144.



14. Polska Cerekiew, barokowe okna kościoła parafialnego, około 1763

kich są niewielkie okna w kruchtach. W latach sześćdziesiątych XVIII stulecia, kiedy w architekturze górnośląskiej zaznacza się już uspokojenie formy, atektoniczne opracowanie okien świątyni w Polskiej Cerekwi, nawiązujące do czeskiego radykalnego baroku, stanowi już anachronizm.

Barokizacja kościoła w Polskiej Cerekwi nie ograniczyła się do substancji architektonicznej, lecz objęła także wystrój i wyposażenie wnętrza. Być może jeszcze przed wykonaniem wspomnianych prac budowlanych świątynia otrzymała nowy ołtarz główny, ambonę oraz chrzcielnicę. Atektoniczne retabulum przekształcono w drugiej połowie XIX wieku, zawiera jednak wiele oryginalnych elementów: akantową ramę, wzbogaconą motywem wstęgi regencyjnej, oraz cztery figury aniołów – dwóch klęczących przy tabernakulum i dwóch unoszących się po bokach. Kazalnica zachowała się w pierwotnym stanie. Prosty kosz zdobią figury czterech ewangelistów, a baldachim – postać Chrystusa Salvatora. W sposób najbardziej oryginalny rozwiązano chrzcielnicę, której czaszę podtrzymuje postać odzianego w antykizującą zbroję i bogato drapowany płaszcz Murzyna (il. 15). Wieko zdobi grupa Chrztu Chrystusa.

Na podstawie analizy stylistycznej snycerskie elementy wyposażenia kościoła w Polskiej Cerekwi przypisano Antonowi Österreichowi, domniema-

nemu synowi Johanna Melchiora, twórcy raciborskiej kolumny maryjnej²⁰. Jedynym archiwalnie potwierdzonym dziełem młodszego z Österreichów jest ołtarz główny kościoła minorytów w Głubczycach z 1761 roku. Badania pozwoliły powiązać z nim wiele innych realizacji, m.in. ołtarze i ambony w świątyniach dominikanów w Opolu i Raciborzu, retabula w Oleśnie, Bierawie i Ujeździe, pomniki świętych Floriana i Jana Nepomucena w Tarnowskich Górach, wystrój figuralny jednego z ołtarzy w podczęstochowskim Olsztynie²¹. Podobieństwa cerekwickich figur do wymienionych obiektów są wyraźne. Charakterystyczne opracowanie korpusu Chrystusa i św. Jana Chrzciciela o osi klatki zaakcentowanej wieloma wgłębieniami, napiętej przeponie i zapadniętych bocznych partiach brzucha pojawia się w rzeźbie Chrystusa Zmartwychwstałego w Ujeździe. Obie realizacje łączy też typ fizjonomiczny o wydatnym, masywnym nosie, zastosowany także w figurach w Głubczycach, Bierawie czy Opolu. Oprócz kanonu figuralnego znak rozpoznawczy dzieł Österreichów stanowi traktowanie draperii. Ich charakterystyczna otoka, z której wylania się tors postaci, pojawiła się już w dziełach Johanna Melchiora z około 1725 roku dla kaplicy mariackiej przy kościele cystersów w Rudach. Rozwiązanie szat w grupie Chrztu Chrystusa jest najbliższe Chrystusowi Zmartwychwstałemu, przechowywanemu dawniej na plebanii kościoła w Bojkowie (dzielnica Gliwic), a dziś znajdującemu się w kolekcji prywatnej.



15. Polska Cerekiew, chrzcielnica w kościele parafialnym, warsztat Antona Österreicha, około 1760

²⁰ J. Gorzelik, *Górnosląski warsztat...*, s. 114.

²¹ *Ibidem, passim*; J. Gorzelik, *Nowe ustalenia w sprawie działalności rzeźbiarskiego warsztatu Österreichów*, „Rocznik Muzeum w Gliwicach”, 18, 2003, s. 171–183.

Z kolei miękko opracowane, dynamicznie kształtowane draperie płaszczy Murzyna z chrzcielnicy i Chrystusa z ambony mają swe odpowiedniki w figurach Ecce Homo w Jemielnicy oraz Chrystusa Zmartwychwstałego i Chrystusa Frasnoblwego w Ujeździe. Anioły w ołtarzu głównym wykazują natomiast podobieństwa do rzeźb w opolskim kościele dominikanów. W świetle wymienionych analogii teza o autorstwie warsztatu Antona Österreicha wydaje się w pełni uzasadniona.

Anton Österreich kontynuował tendencje obecne w rzeźbie górnośląskiej pierwszej połowy XVIII stulecia. Naturalistyczna formuła dojrzałego baroku, reprezentowana przez jego domniemanego ojca, Johanna Melchiora, została wprawdzie poddana przezeń modyfikacji w duchu wzmożonej dekoracyjności, jednak artysta nigdy nie osiągnął stopnia rokokowej estetyzacji obecnego w jemielnickich pracach Johanna Georga Lehnera z ok. 1763 roku. Warsztat Antona Österreicha był w świetle obecnej wiedzy najpłodniejszą pracownią rzeźbiarską, działającą około 1760 roku na terenie księstw opolskiego i raciborskiego, także w bezpośrednim sąsiedztwie Polskiej Cerekwi – w Ujeździe (1759) i Bierawie. To właśnie mogło zadecydować o zatrudnieniu go przez Antona von Gaschina.

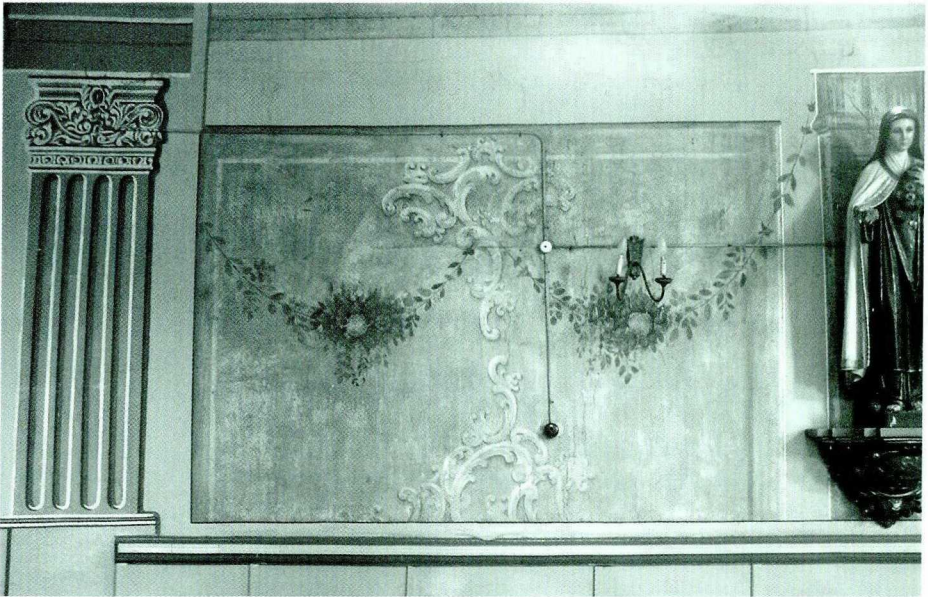
Po uzyskaniu nowego wyposażenia snycerskiego, w 1776 roku świątynia w Polskiej Cerekwi wzbogaciła się o dekorację malarską, której autorem był bliżej nieznany Leschnig²². Na sklepieniu i na elewacjach przedstawił on Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny oraz sceny z życia św. Antoniego i św. Barbary. W dolnej partii ścian znajdowały się malowane girlandy i rocaille, których fragment odsłonięto podczas renowacji wnętrza kaplicy św. Barbary w 1987 roku (il. 16). Delikatny ornament składający się z monochromatycznych motywów w kształcie litery C, wyznacza pionowe podziały. Szerokie płaszczyzny ożywia sznur zielonych pędów poprzątkanych czerwonymi i błękitnymi kwiatami. Niewielkie partie malowideł zdradzają twórcę o sporym zmyśle dekoracyjnym, ukształtowanego pod wpływem środowiska wiekańskiego.

W 1769 roku do cerekwickiej świątyni sprawiono z inicjatywy właściciela majoratu malowane stacje Drogi Krzyżowej²³. Obrazy nie zachowały się, nie dysponujemy również żadnymi archiwalnymi przekazami umożliwiającymi identyfikację ich autora.

Hrabia Anton von Gaschin jawi się jako jeden z najbardziej aktywnych w drugiej połowie XVIII wieku fundatorów dzieł sztuki sakralnej na Górnym Śląsku. Zadbawszy o nowy kształt kościoła w Polskiej Cerekwi, poświęcił się zadaniu ożywienia kalwarii na Górze Świętej Anny, która ze względu na postawę reformatów, odmawiających jej objęcia, nie zaczęła dotąd funkcjono-

²² J. Respondek, *op. cit.*, s. 155, 309.

²³ *Ibidem*, s. 315.



16. Polska Cerekiew, malowidło w kościele parafialnym, malarz Lesching, 1776

wać i popadała w ruinę. Z polecenia hrabiego kaplice odnowiono i zbudowano cztery inne. Pierwsze nabożeństwo kalwaryjskie odbyło się we wrześniu 1764 roku²⁴. Anton von Gaschin nie ustawał w wysiłkach podejmowanych w celu upiększenia duchowego centrum swego dominium. Pracowicie upłynęła zwłaszcza dziewiąta dekada stulecia. W roku 1781 powstały nowe gradusy, w 1783 VI stacja Drogi Krzyżowej, dotąd w formie ustawionych pod gołym niebem figur, uzyskała architektoniczną oprawę, w 1785 wzniesiono kaplicę św. Marii Magdaleny, a w 1789 – I Upadku i Szymona Cyrenejczyka, w dwóch ostatnich przypadkach zastępując konstrukcje drewniane²⁵. Budową Świętych Schodów, zwanych gradusami, kierował Christoph Worbs ze Strzelec Wielkich (Opolskich), który w 1781 roku podjął się także przebudowy kościoła klasztornej. Kształt świątyni uległ jednak później kolejnym zmianom, tak że za świadectwo aktywności Worbsa można uznać jedynie ukształtowanie sklepienia nad strefą ołtarzową.

Christoph Worbs był z pewnością jedną z najbardziej znaczących postaci późnobarokowej architektury na Górnym Śląsku, jego rola nie została jednak wystarczająco wyeksponowana w literaturze fachowej. Pojawiał się w niej dotąd głównie jako architekt kościoła św. Jana Chrzyciela w Pilchowicach,

²⁴ A. Weltzel, *op. cit.*, s. 62.

²⁵ Ch. Reisch, *op. cit.*, s. 96.



17. Pilchowice, kościół parafialny, architekt Christoph Worbs, 1779–1780

wzniesionego w latach 1779–1780 z fundacji hrabiego Josepha Wengerskiego²⁶ (il. 17). Świątynia ta reprezentuje typ jednonawowego kościoła z bocznymi wnękami, bardzo rozpowszechniony na Górnym Śląsku w końcu XVIII wieku. Swą popularność rozwiązanie to zawdzięczało w dużej mierze właśnie Worbowski, który nadał mu dojrzałą postać w swych kolejnych realizacjach – kościołach św. Michała w Kotorzu Wielkim z 1782 roku, przypisanym mu na podstawie przekazów archiwalnych, św. Wojciecha w Bytomiu oraz św. Jerzego w Dębieńsku Wielkim z lat 1798–1800²⁷. Za autorstwem Worbbsa w przypadku dwóch ostatnich budowli przemawia ich bliskie podobieństwo do jego potwierdzonych dzieł, a w Dębieńsku – także osoba fundatora, którym był hrabia Wengerski z Pilchowic.

Cechą charakterystyczną twórczości Worbbsa jest dążenie do jednorodności przestrzennej, osiąganego dzięki zaokrągleniu narożników i stosowaniu sklepień żaglastych, rzadko wcześniej wykorzystywanych w kościołach wnekowych. W kolejnych realizacjach zaznacza się także postępująca redukcja detalu, przejawiająca się w zastępowaniu pilastrów lizenami.

²⁶ J. Wrabec, *op. cit.*, s. 83 n.

²⁷ W. Krause, *op. cit.*, s. 96.

Zatrudnienie Worbsa przez Antona von Gaschina wydaje się zrozumiałe z uwagi na bliskość Strzelc Wielkich, w których mieszkał architekt, oraz jego kompetencje, dowiedzione już budową kościoła w Pilchowicach. Fundator był zapewne usatysfakcjonowany efektami pracy budowniczego, skoro, jak można domniemywać, polecił go swemu bratu Franzowi Adamowi, który wraz z małżonką zdecydował się wnieść świątynię w Kotorzu Wielkim.

Annogórską kaplicę Świętych Schodów miał Worbs wybudować według projektu Johanna Nitschego. Trudno zweryfikować tę informację, nie dysponujemy bowiem żadną dodatkową wiedzą o architektonicznej działalności opawskiego rzeźbiarza. Wiadomo natomiast, że był on kilkakrotnie angażowany przez Gaschinów²⁸. W 1783 roku na zlecenie Antona von Gaschina wykonał dwie kamienne figury do kaplicy św. Weroniki na Górze Świętej Anny. Dwa lata później powstała płyta nagrobna z wizerunkiem hrabiego wmurowana ponad wejściem do kaplicy św. Marii Magdaleny (il. 20). W 1791 roku Nitsche reperaował raciborską kolumnę maryjną. Na podstawie analizy stylistycznej rzeźbiarzowi przypisano także dwie figury świętych, zdobiące dziś bramkę przed kościołem w Polskiej Cerekwi. Pierwotnie statuy św. Floriana i św. Barbary, ufundowane przez Antona von Gaschina, znajdowały się przed cerekwickim zamkiem. Inskrypcja na cokole jednego z pomników informuje, że obie rzeźby powstały w 1780 roku, jednak Augustin Weltzel utrzymuje, że monument św. Barbary jest o siedem lat późniejszy²⁹. Obie postaci ukazano w eleganckim kontrapoście, miękko wymodelowano ciała. W ramach tej klasycyzującej estetyki nie mieści się opracowanie draperii, w figurze Floriana żyjącej własnym życiem. W przedstawieniu św. Barbary pojawia się natomiast motyw „mokrych szat”, które partiami przylegają do ciała. Najbliższe cerekwickim rzeźbom są figury fasady kościoła w Velkých Hořticach, gdzie zastosowano tę samą kombinację antykizującego kanonu postaci z dekoracyjnym kształtowaniem draperii.

Johannes Nitsche był zapewne postrzegany na Górnym Śląsku jako specjalista w zakresie rzeźby pomnikowej. Wskazują na to liczne zlecenia otrzymywane w różnych częściach regionu – poza majoratem cerekwicko-żyrowskim, także w rodzinnej Opawie, Velkých Hořticach oraz Gliwicach, gdzie w 1794 roku artysta wykonał figurę Neptuna na rynku oraz pomnik św. Jana Nepomucena (il. 18). Statua Nepomuka jest też ostatnią znaną realizacją dla hrabiów von Gaschinów. Chodzi o rzeźbę usytuowaną dziś we wnęce w zewnętrznej

²⁸ G. Grundmann, *Oberschlesische Werke des Troppauer Bildhauers Johannes Nitsche*, „Der Oberschlesier”, 20, 1938, z. 11, s. 619–621; B. 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. 35; M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001, s. 152–154; J. Gorzelik, *Zapomniany rzeźbiarz górnośląski Johannes Nitsche i jego prace w kamieniu*, „Rocznik Muzeum w Gliwicach”, 18, 2003, s. 163–170.

²⁹ A. Weltzel, *op. cit.*, s. 64.



18. Gliwice, figura św. Jana Nepomucena, Johannes Nitsche, 1794

elewacji kościoła w Żyrowej, pierwotnie ustawioną na cokole w pobliżu świątyni. Zniszczona po 1945 roku inskrypcja informowała niegdyś o osobie fundatora – hrabiego Leopolda, który rządy w Żyrowej objął w roku 1808. Figurę charakteryzuje dzwonowaty kształt osiągający największą rozpiętość na poziomie kolan świętego. Szaty, silnie drapowane na osi postaci, po bokach przylegają do ciała, gdzie rozczłonkowane są jedynie niewielkimi marszczyniami, nasuwającymi skojarzenia ze stylem „mokrych szat”. Twarz Nepomucena cechują masywny nos, ciężkie, półprzymknięte powieki i miękko spływające wąsy. Zwraca uwagę staranne opracowanie dłoni o wyraźnie rysujących się pod skórą, nabrzmiąłych żyłach. Wymienione cechy, występujące również w obu gliwickich dziełach Nitschego, pozwalają na przypisanie żyrowskiej statuy opawskiemu artyście.

Drugim artystą osiadłym w Opawie, który pozostawił po sobie ślad w Żyrowej, jest malarz Joseph Lux – autor dwóch obrazów w ołtarzach bocznych miejscowej świątyni³⁰. Płótna, przedstawiające świętych Józefa i Floriana, były niegdyś przypisywane Franzowi Antonowi Sebastianiemu, wykreowanemu na czołową postać maublertschyzmu na Górnym Śląsku³¹. Wiele cech

³⁰ M. Schenková, *Malířství 18. století v západní části českého Slezska. Katalog autorsky určených děl – III část*, „Časopis Slezského muzea”, B, 44, 1995, s. 113–115; M. Schenková, J. Olšovský, *op. cit.*, s. 57 n.

³¹ I. Płazak, *Działalność artystyczna Franciszka Antoniego Sebastianiego na Górnym Śląsku*, Bytom 1967 („Rocznik Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu”, Sztuka, z. 3), s. 61.

wskazuje jednak na autorstwo Luxa³². Wśród nich wypada wymienić deformację przestrzeni, widoczną w obrazie św. Józefa, w którym dla różnych partii zastosowano odmienny punkt widzenia. W obu malowidłach zaznacza się nienaturalne wydłużenie proporcji, stanowiące jeden z rozpoznawczych znaków dzieł opawskiego malarza. Kompozycja wizerunku św. Floriana oparta jest na grafice wykonanej około 1765 roku według projektu Maulbertscha³³.

Lux należał do najbardziej oryginalnych artystów górnośląskich, tworzących pod wpływem radykalnego nurtu wiedeńskiego malarstwa i jego głównego protagonisty Franza Antona Maulbertscha. Obrazy opawskiego malarza charakteryzują antynaturalizm i ekspresja – cechy, które z całą mocą ujawniły się w wizerunkach czterech ewangelistów z 1776 roku w kościele w Kietrze. Miejscowość ta pozostawała wówczas w posiadaniu Amada von Gaschina, brata Antona, i to w nim upatrywać można fundatora malowideł.

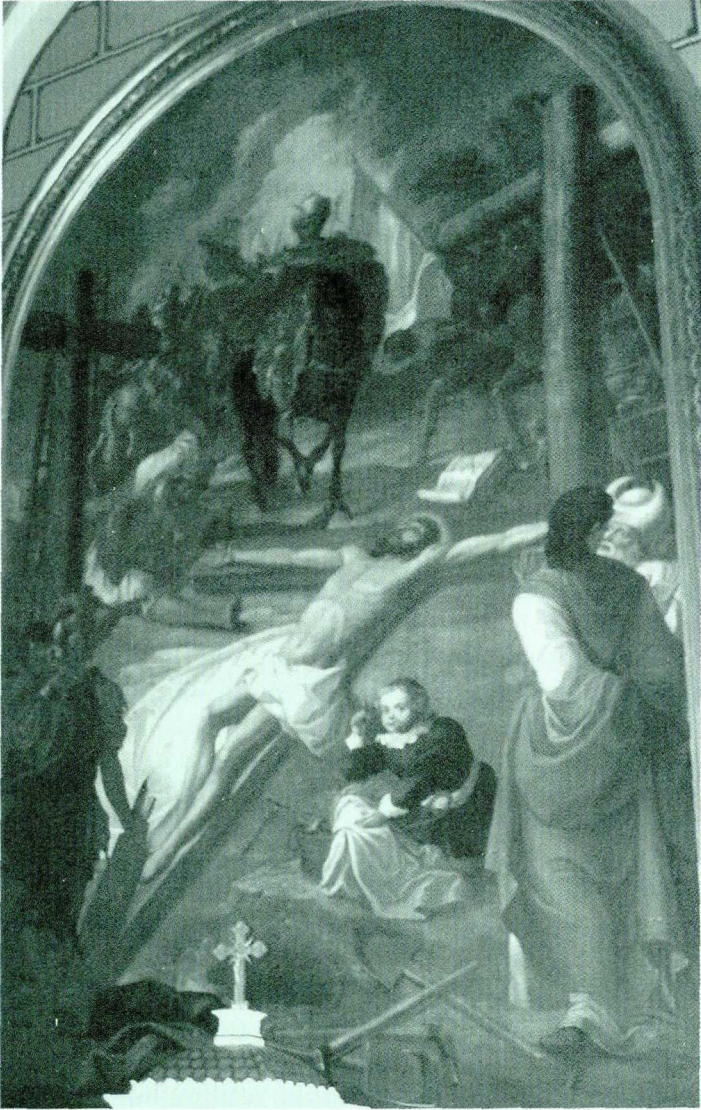
Zmarły w 1777 roku Amand von Gaschin sprawił również w 1765 roku sporych rozmiarów obraz Ukrzyżowania dla annogórskiej kaplicy Świętego Krzyża (il. 19)³⁴. W kaplicy tej znajdują się ponadto tego samego formatu przedstawienia Przybicia do krzyża i Zdjęcia z krzyża, z których przynajmniej to pierwsze, podobnie jak samo Ukrzyżowanie, jest dziełem z drugiej połowy XVIII wieku gruntownie przemalowanym w kolejnym stuleciu. Kompozycja nawiązuje do stacji Drogi Krzyżowej namalowanej przez Johana Lucasa Krackera w 1761 roku dla kościoła Franciszkanów-obszerników w Opawie. Cykl ten posłużył za wzór wielu dzieł opawskich malarzy – głównie Ignatza Günthera, ale także Josepha Luxa. W tym środowisku należy szukać twórcy obu płócien. Obecny stan malowideł uniemożliwia właściwą analizę ich formy. Postaci żołnierzy grających o szatę Chrystusa w Ukrzyżowaniu przypominają wprawdzie nieco figury z obrazów Luxa, jednak to zbyt wątpliwa przesłanka, by podnosić jego autorstwo.

W dziejach artystycznych fundacji w majoracie cerekwicko-żyrowskim zwraca uwagę ich szczególne natężenie w ostatnim okresie istnienia dominium. „Jesień baroku” była tu szczególnie intensywna, podobnie jak w Głogówku, gdzie równie energicznie co Anton von Gaschin poczynił sobie Heinrich von Oppersdorff. W obu przypadkach stylowe oblicze sztuki sakralnej określały wpływy wiedeńskie, transmitowane za pośrednictwem Moraw i Śląska Austriackiego, głównie Opawy, w której Gaschinowie posiadali miejską

³² J. Gorzelik, *Franz Anton Sebastini – zbiorowy bohater sztuki górnośląskiej*, [w:] *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. A. Koziół, B. Lejman, Wrocław 2002, s. 265.

³³ *Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis*, katalog wystawy w Museum Langerargen am Bodensee, red. E. Hindelang, Sigmaringen 1996, s. 354–357.

³⁴ Ch. Reisch, *op. cit.*, s. 95.



19. Góra Świętej Anny, *Przybicie do krzyża*, obraz w kaplicy Świętego Krzyża, malarz opawski, koniec XVIII wieku

rezydencję, co ułatwiało kontakty z miejscowym środowiskiem artystycznym. Działalność fundatorska ostatnich panów majoratu cerekwicko-żyrowskiego stanowiła łabędzi śpiew epoki, w której to wyznaczenie stanowiło oś życia społeczeństw. Była głosem w obronie starego porządku, który pod swymi gruzami miał pogrzebać wkrótce chwałę Gaschinów i Oppersdorffów.

Der Sankt Annaberg und die in der Majoratsherrschaft Polnisch Neukirch–Zyrowa wirkenden Künstler

Zusammenfassung

Während der 150 Jahre ihres Bestehens war die Majoratsherrschaft Polnisch Neukirch–Zyrowa (1658–1808) ein Feld besonderer künstlerischer Aktivität, die vorwiegend von den Majoratsherren – Familie von Gaschin angeregt wurde. Ihren Aufstieg verdankt die Familie der konsequenten Unterstützung der Rekatholisierung in Schlesien. Sie gehörte auch zu den bedeutendsten Stiften der Sakralbauten in den vereinigten Fürstentümern Oppeln–Ratibor, und trug zur Verwandlung ihrer Güter in die für die Barockzeit charakteristische heilige Landschaft bei.

Es ist kein Zufall, dass das Schicksal der Herrschaft eng mit der Geschichte des Franziskanerklosters auf dem Sankt Annaberg verbunden ist. Mit der Zeit entwickelte sich das Kloster dank der in der Nähe erbauten Kalvarienkapellen zu einem der wichtigsten Wallfahrtsorten in Oberschlesien. Eben hier, auf dem Chelmberge, neben Polnisch Neukirch und Zyrowa konzentrierten sich die künstlerischen Stiftungen der Grafen von Gaschin.

Die Archivalien und die in den letzten Jahren durchgeführten Forschungen erlauben eine große Zahl der hier – besonders in dem letzten Jahrhundert der Majoratsherrschaft – wirkenden Künstler zu nennen. Mit den ersten Jahrzehnten des Bestehens der Kalvarie ist der wenig bekannte Domenico Signo verbunden. Nach seinem Entwurf wurde ein Teil der Kapellen erbaut. Viel besser bekannt ist Georg Friedrich Gans aus Jägerndorf, der seit 1733 am Umbau des Klosters beteiligt war und der viele wichtige Objekte in Oberschlesien erbaute. Eine auffallende Belebung der künstlerischen Tätigkeit erfolgte unter der Herrschaft von Anton Gaschin, Herrn auf Zyrowa und Polnisch Neukirch in den Jahren 1754–1796. Aus dieser Zeit stammt die plastische Ausstattung der Pfarrkirche in Polnisch Neukirch von Anton Österreich. Neue Kapellen auf dem Sankt Annaberg baute Christoph Worbs, einer der bedeutendsten Architekten um das Ende der Barockzeit in Oberschlesien. Zu seinen Werken zählt auch der Umbau der Klosterkirche auf dem Sankt Annaberg. Anton von Gaschin beschäftigte in Zyrowa, Polnisch Neukirch und auf dem Chelmberge den Bildhauer Johann Nitsche aus Troppau, der in der Bildhauerkunst dieser Zeit dieselbe Rolle spielte wie Worbs in der Baukunst. Mit Troppau war auch Joseph Lux verbunden, der zwei Altargemälde für die Kirche in Zyrowa malte.

Der „Herbst des Barocks“, der in Oberschlesien besonders lange dauerte, prägte auch das künstlerische Antlitz der Majoratsherrschaft Polnisch Neukirch–Zyrowa, das man in dieser Hinsicht mit dem Dominium der Familie von Oppendorff in Oberglogau vergleichen darf.

Übersetzt von Monika Choroś