

Wrocław w sieci

Uwagi na temat artystycznych powiązań miasta od początku panowania Luksemburgów do końca epoki Jagiellonów

Romuald Kaczmarek

To na seminarium profesora Mieczysława Złata w roku 1980 miałem okazję po raz pierwszy zmierzyć się z zagadnieniem międzyregionalnej wymiany kulturowej, pisząc pracę o wrocławsko-krakowskich powiązaniach artystycznych w XVI i XVII w., skoncentrowaną wszakże na aspekcie transferu form manieryzmu niderlandzkiego. Cykl zajęć nasza kilkuosobowa grupa seminaryjna zakończyła późną wiosną następnego roku krótkim wyjazdem do Gdańska, prowadzonym przez Profesora. Jemu zawdzięczam też nowszą inspirację do napisania niniejszego tekstu.

Zakreślony w tytule przedział czasu obejmuje około 200 lat dziejów sztuki miasta, mniej więcej od 1327 do 1526 roku. Przyjęty okres pokrywa się z trwaniem średniowiecznego Wrocławia w strukturze dziedzicznego (wrocławskiego) księstwa Korony Czeskiej, ale znamionuje go również samodzielność, jeśli będziemy ją rozumieć jako proces zdobywania, kształtowania się i umacniania władzy samorządowej¹. W znacznej mierze pokrywa się on też z epoką stylową gotyku, której początek na Śląsku chętnie łączy się z podjęciem budowy nowego prezbiterium katedry wrocławskiej w 1244 roku. Moim zamierzeniem nie jest jednak sporządzenie w tym niewielkim tekście jakiegoś skrótu dziejów sztuki gotyckiej we Wrocławiu. Pomyślany jest on raczej jako refleksja nad kierunkami powiązań artystycznych Wrocławia w późnym średniowieczu. Interesować nas będzie ich zmienna dynamika i konfiguracje, zależne od typu aktywności, który bierze się pod uwagę, a także pewne istotne dysproporcje, występujące między różnymi polami tych aktywności.

Gdy patrzy się z pozycji historyka sztuki wyspecjalizowanego w określonym gatunku działalności twórczej – a jest to obecnie najczęstsza chyba postawa – wiele elementów składowych kultury artystycznej miasta znika z pola widzenia. Obraz danej dziedziny staje się zarazem bardziej klarowny, jak i szczegółowy, ale często nie odzwierciedla komplikacji rzeczywistych procesów przemian, których przyczyny nierzadko znajdują się w szerszym kontekście zjawisk gospodarczych, politycznych

il. 1 Fragment panoramy Wrocławia z tzw. Kroniki świata Hartmanna Schedla, Nürnberg 1493, za: wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Nuremberg_chronikles_-_BRESSLA.png (data dostępu: 8 XII 2012)



¹ Zob. K. Orzechowski, *Historia ustroju Śląska 1202-1740*, Wrocław 2005, s. 47-48, 53, 55-56; M. Goliński, *Wrocław od połowy XIII do początków XVI wieku*, [w:] C. Buśko, M. Goliński, M. Kaczmarek, L. Ziątkowski, *Historia Wrocławia. Od pradziejów do końca czasów habsburskich* („Historia Wrocławia”, t. 1), Wrocław 2001, s. 101-103, 136-137, 140-142, 166-167, 173-176, 179-181, 200-201.



² **Th. DaCosta Kaufmann**, *Toward a Geography of Art*, Chicago-London 2004, s. 1-13, 68-104, 341-351 (tu krytyczna analiza terminu i metody „*Kunstgeographie*” oraz jej stosowania od okresu I wojny światowej po nasze czasy, jak też propozycja jej odnowienia w formie „*geohistory of art*”); **idem**, *Time and Place. Essays in the Geohistory of Art. An Introduction*, [w:] *Time and Place. Essays in the Geohistory of Art*, ed. **idem**, **E. Pilliod**, Aldershot 2005; **idem**, *Adam Miłobędzki, Mapping and the Geography of Art*, „*Rocznik Historii Sztuki*” t. 30 (2005), s. 23-30.

³ **W. Schmid**, *Kunstlandschaft – Absatzgebiet – Zentralraum. Zur Brauchbarkeit unterschiedlicher Raumkonzepte in der kunstgeographischen Forschung vornehmlich an rheinischen Beispielen*, [w:] *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, Hg. **U. Albrecht**, **J. von Bonsdorff**, Berlin 1994, s. 21-34.

⁴ **Th. DaCosta Kaufmann**, pozycje cytowane w przyp. 2.

⁵ W odniesieniu do powojennych badań w Polsce zob. **A. Labuda**, *Polska historia sztuki i „Ziemie Odzyskane”*, „*Rocznik Historii Sztuki*” t. 26 (2001), s. 45-62; **Idem**, *Polnische Kunstgeschichtsschreibung und die „Wiedergewonnenen Westgebiete”*, [w:] „*Deutsche Ostforschung*” und „*polnische Westforschung*” im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik. *Disziplinen im Vergleich*, Hg. **J. M. Piskorski**, **J. Hackmann**, **R. Jaworski**, Osnabrück 2002, s. 135-159. Ogólniej problematykę transferów kulturowych w badaniach analizuje **M. Middell** (*Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch: Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten*, [w:] *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag-Krakau-Danzig-Wien*, Hg. **A. Lan-ger**, **G. Michels**, Stuttgart 2001, s. 15-51, tu zwłaszcza s. 16-35).

i świadomościowych. Coś z tego panoramicznego, nie tak wyspecjalizowanego podejścia stara się odzyskać odnowiona w ostatnich dekadach *Kunstgeographie*, w ujęciu Thomasa DaCosty Kaufmanna nazywana „*the geohistory of art*”². Metody tej nauki, operującej często skalą globalną lub kontynentalną, można jednak stosować również w mikroskali, np. miasta. Pokazał to m.in. Wolfgang Schmid w swoim wzorcowym artykule z 1994 r., skupiającym się na Kolonii³. W przypadku Wrocławia jesteśmy jeszcze daleko od możliwości tego rodzaju zbliżenia się do problematyki naszkicowanej przez Schmidą. Niewykluczone, że stan zachowania wrocławskich źródeł archiwalnych nigdy na to nie pozwoli. Niewątpliwie w odniesieniu do dziejów sztuki Wrocławia stoimy jeszcze – także w przypadku sztuki średniowiecznej – przed takimi istotnymi badaniami podstawowymi, jak np.: 1) jej pełna inwentaryzacja na miejscu, 2) określenie terytoriów zbytu (*Absatzgebiet*) dla wrocławskich warsztatów, 3) uchwycenie skali produkcji i eksportu dzieł tutejszych warsztatów w średniowieczu, 4) poszukiwania tychże dzieł na dawnych obszarach zbytu, jak też ewentualnie zachowanych elementów wystroju świątyń wrocławskich, które odsyłane były w późniejszych wiekach na prowincję jako przestarzałe, 5) analiza całości wzajemnych powiązań artystycznych między metropolią wrocławską a mniejszymi centrami produkcji artystycznej w regionie śląskim (Świdnica, Legnica, Głogów, Nysa, Opole i in.) oraz 6) analiza organizacji pracy (w tym problemu wędrowek czeladniczych) wraz z zagadnieniem pochodzenia materiałów.

Ważne jest, aby przy badaniu zjawisk transferu kulturowego i szerokich powiązań artystycznych Wrocławia uwzględniać także zmienność dynamiki tychże, występującą nawet w krótkich przedziałach czasowych. Nie powinno się też tracić z pola widzenia niuansów mikro-zjawisk. W tym kontekście przypomina się liczące już ponad pół wieku podejście badawcze Fernanda Braudela i szkoły Annales, łączące analizę oddziaływań typu „strukturalnego”, przebiegających w długich okresach (*structurel, longue durée*) z uwzględnianiem zjawisk lokalnych i następujących „zdarzeniowo” (*évènementiel, durée*). Owe dwa podstawowe typy oddziaływań, wpływających na proces formowania się sztuki, stara się ująć „*geohistory of art*”. Pod tym nowym terminem, będącym modyfikacją Braudelowskiej *géohistoire*, a wprowadzonym niedawno (2004, 2005) przez DaCostę Kaufmanna, kryje się zdecydowanie przezeń odnowiona *Kunstgeographie*⁴. Analizowane w jej ramach makro- i mikro-zjawiska – wszystkie one razem składają się na skomplikowany przebieg tworzenia się specyfiki kulturowej i artystycznej miasta czy regionu. Ich uwzględnianie nie grozi już dzisiaj, jak w okresie przed II wojną światową, ale i bezpośrednio po niej, popadnięciem w nacjonalistyczne skrajności. Szczęśliwie, jesteśmy w badaniu dziejów sztuki na Śląsku już – jak się wydaje – poza etapem podnoszenia czynników narodowych jako wartościujących. Co najmniej od pokolenia lub dwóch staramy się pracować przy użyciu kategorii i terminów obiektywizujących nasze ujęcia transferów kulturowych czy artystycznych, choć może nie znalazło to jeszcze odpowiedniego odzwierciedlenia w refleksji teoretycznej⁵.

Wrocław jest dla Europy Środkowo-Wschodniej, w której należał do grupy kilku największych miast średniowiecznych, znakomitym obiektem do studiów. Jego metropolitalne znaczenie w okresie późnego średniowiecza wynika nie tylko ze skali ośrodka (liczył w tym okresie między 13 a 21 tys. mieszkańców, a więc porównywalny był z takimi miastami jak Strassburg, Norymberga, Brema, Hamburg, Brunszwik, Antwerpia, Kraków)⁶. Głównym czynnikiem budującym stołeczny i metropolitalny charakter miasta było usytuowanie w nim siedziby biskupiej (od 1000 r.) oraz siedziby książęcej. Z tym łączyło się w późnym średniowieczu stopniowe i naturalne wyrastanie miasta z roli stolicy księstwa do rangi stolicy wszystkich księstw śląskich. Widoczne staje się to zwłaszcza po zniknięciu ze sceny politycznej książęcych linii wrocławskiej (1335) i świdnickiej (1367/1389) i po stopniowym traceniu przez te i pozostałe księstwa samodzielności i znaczenia politycznego. Jednocześnie coraz większe znaczenie ma uzyskiwanie i wzmacnianie samodzielności polityczno-finansowej przez Wrocław samorządowy – miasto patrycjatu i mieszczaństwa. Wraz ze śmiercią ostatniego księcia wrocławskiego w 1335 r. następuje szybki proces przejmowania przez instytucje miejskie kolejnych uprawnień książęcego suwerena. W początku drugiej połowy tego wieku Wrocławiem i księstwem wrocławskim, które przeszły pod bezpośrednie panowanie króla czeskiego, rządzi praktycznie rada miejska, pełniąc okazjonalnie także funkcję starosty. Silna pozycja władzy samorządowej pozwoliła przeprowadzić miasto przez polityczno-militarne konflikty okresu wojen husyckich, a w ostatniej tercji XV w. przez okres toczących się o cały Śląsk walk i zabiegów politycznych między pretendencjami do korony w Królestwie Czeskim, w którego strukturze politycznej pozostawały ziemie śląskie. Jako miasto stabilne i bogate, wchodzące w kolejną fazę rozkwitu gospodarczego i kulturalnego, w 1526 r. przeszło ono pod berło nowej dynastii obejmującej tron czeski – Habsburgów⁷ [il. 1].

Przyjrzyjmy się zatem, jakie uwarunkowania natury historycznej, z tych o największej skali, brano pod uwagę jako kształtujące obraz wpływów kulturowych i artystycznych w interesującym nas przedziale czasowym we Wrocławiu. Pośród nich jako jedno z najistotniejszych wskazywane było czeskie panowanie nad Śląskiem i Wrocławiem w późnym średniowieczu. Zwłaszcza okres silnej i stabilnej władzy Luksemburczyków – Jana, Karola, ale także Wacława i Zygmunta – dawał podstawy i uzasadnienie dla równie często słusznych, co apriorycznych stwierdzeń i uogólnień na temat dominujących wpływów sztuki czeskiej w regionie i w jego stolicy. Były one zresztą przeważnie utożsamiane z centralnym ośrodkiem praskim i jedynie w odniesieniu do architektury łączone szerzej z terytorium Czech i Moraw. W tym zakresie wyróżnić można problematykę genezy form sklepień oraz ogólnie architektury bazylik wrocławskich, zagadnienie genezy nagrobków z trzeciej tercji XIV w. (ks. Henryka II Pobożnego i biskupa Przeclawa z Pogorzeli) i malarstwa z drugiej połowy tego stulecia – czy ogólniej: sztuki około 1400 roku⁸ [il. 2].

Innym czynnikiem, który uznawano niekiedy za wpływający na obraz sztuki w stolicy Śląska, był fakt położenia Wrocławia na Wysokiej



⁶ M. Goliński, *op. cit.*, s. 207–208.

⁷ *Ibidem*, s. 178–206; L. Ziátkowski, *Wrocław w czasach habsburskich (1520–1740)*, [w:] C. Buško, M. Goliński, M. Kaczmarek, L. Ziátkowski, *op. cit.*, s. 223, 246, 249.

⁸ V. Mencl, *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1948, s. 93, 96, 100, 135–137; M. Kutzner, *Společné uwarunkování rozvoje šlaské architektury v letech 1200–1330*, [w:] *Sztuka i ideologia XIII wieku*, red. P. Skubiszewski, Wrocław 1974, s. 223–224; J. Kuthan, *Česká architektura v době posledních Přemyslovců*, Praha 1994, s. 37–38; M. Kutzner, *Śląsk. Okres 1200–1350 roku*, [w:] *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, M. Arsyński, Warszawa 1995, T. 1, s. 130–131; *idem*, *Schlesische Sakralarchitektur aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts: zwischen allgemeinen Stil und regionalem Modus*, [w:] *King John of Luxemburg (1296–1346) and the Art of his Era (Proceedings of the International Conference, Prague, September 16–20, 1996)*, ed. K. Benešová, Prague 1998, s. 171–173, 176; P. Skubiszewski, *Nagrobek Henryka II we Wrocławiu i problem śląskiej rzeźby nagrobkowej w drugiej połowie XIV wieku*, „Prace Komisji Historii Sztuki” t. 2 (1960), s. 110–116; J. Kębłowski, *Nagrobki gotyckie na Śląsku*, Poznań 1969, s. 86–91, 100–101; *idem*, *Pomniki Piastów Śląskich w dobie średniowiecza*, Wrocław 1971, s. 127, 144, 148–150; J. Krása, K. Kratzsch, *Beschreibung der Handschrift und kunsthistorische Einordnung der Miniaturen*, [w:] *Der Hedwigs-Codex von 1353. Sammlung Ludwig, Bd. 2: Texte und Kommentare*, Hg. W. Braunfels, Berlin 1972, s. 30–33; A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo śląskie 1250–1450*, Wrocław 1979, s. 23–27.



il.2 Nagrobek biskupa Przecława z Pogorzeli (przed 1376). Kaplica NMP przy katedrze we Wrocławiu. Fot. R. Kaczmarek



⁹ Por. H. Tintelnot, *Die mittelalterliche Baukunst Schlesiens*, Kitzingen 1951, s. 28-29, 218. W szerszej perspektywie potraktowano temat ten w: *Via Regia. 800 lat na wspólnej drodze* [kat. wystawy], Görlitz, Hg. R. Enke, B. Probst, Dresden 2011.

¹⁰ W. von Stromer, *Nürnberg-Breslauer Wirtschafts Beziehungen im Spätmittelalter*, „Jahrbuch für fränkische Landesforschung” t. 35 (1975), s. 1079-1100; R. Seyboth, *Fränkisch-schlesische Beziehungen im 15. und 16. Jahrhundert*, „Jahrbuch der schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau” t. 28 (1987), s. 83-97.

¹¹ M. Goliński, *op. cit.*, s. 193-196.

¹² G. Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy (XIII-XV wiek). Centrum czy peryferie?*, Wrocław 2009.

Drodze – szlaku handlowym z zachodu na wschód, łączącym Nadrenię, poprzez Saksonię i Śląsk, z Polską i Rusią⁹. W tych ramach szczególne miejsce zajmowały ziemie południowoniemieckie z Norymbergą jako ośrodkiem wiodącym. Znajdowało to historyczne uzasadnienie w pochodzeniu stamtąd grupy ważnych rodzin kupieckich Wrocławia i utrzymywanych przez nie kontaktach gospodarczych, jak i artystycznych (importy: retabulum fundacji Imhoffów, ok. 1456; retabulum Hansa Pleydenwurffa, 1462; płyta nagrobna biskupa Jana Rotha, dzieło Petera Vischera, 1496)¹⁰. Także Kraków, leżący na dalszym odcinku Wysokiej Drogi i jedyny w jej wschodniej części ośrodek dorównujący skalą Wrocławowi, brany był pod uwagę jako miasto wysyłające istotne impulsy artystyczne w kierunku śląskiej metropolii. Ta ostatnia utrzymywała zresztą różnorakie kontakty z miastem stołecznym Polski, także po swoim przejściu pod panowanie czeskie, co pokazuje tylko, jak przenikalne były wówczas granice królestw. Z drugiej jednak strony, leżący w granicach Korony Czeskiej Wrocław potrafił izolować się od stołecznej dlań Pragi w okresie panowania w niej króla Jerzego z Podiebradów¹¹.

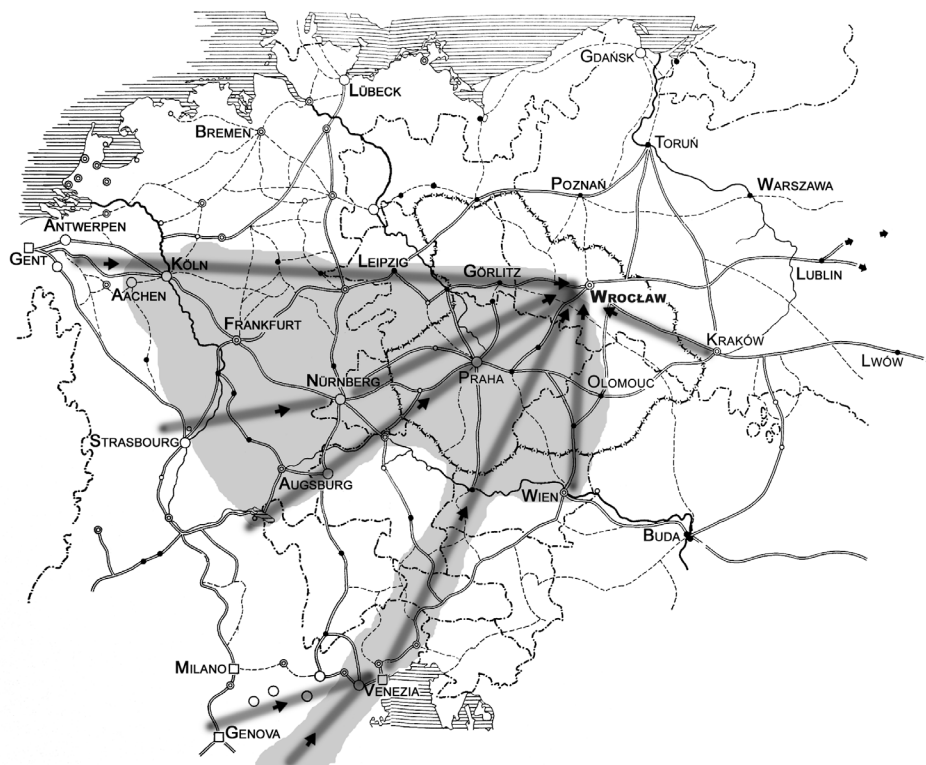
Śląska stolica otrzymała ostatnio w książce Grzegorza Myśliwskiego znakomite studium problematyki jej powiązań gospodarczych w średniowieczu¹². Należy jednak podkreślić to, co zauważane było (przez Schmi-

da) i w odniesieniu do innych obszarów¹³: że weryfikowalne źródło kontakty gospodarcze, handlowe czy polityczne miasta wcale nie musiały pokrywać się z kierunkami transferów artystycznych, a nawet rzadko tak się działo! Jakkolwiek spektrum udokumentowanych kontaktów europejskich jest nadzwyczaj szerokie i będzie się zapewne chętnie sięgać do tej publikacji w poszukiwaniu uzasadnień związków Wrocławia z odległymi rejonami Europy także na innych polach, to jednak nieczęsto i nie dla wszystkich obszarów znajdziemy odpowiadające im artefakty. Np. z Wenecji, z której lub poprzez którą, zwłaszcza w XV w., sprowadzano różnorodne towary, brak jest śladów importów artystycznych. Podobnie gdy idzie o uchwytny źródło kontakty handlowe z Anglią, Niderlandami czy Węgrami – na Śląsku i we Wrocławiu znajdujemy tylko słabe echa form sztuki charakterystycznej dla tamtych terenów. Te, które dają się zaobserwować, są przeważnie po silnej transformacji, dokonanej na innych, pośredniczących obszarach; rzadko mamy do czynienia z wytworami rzemiosła, hipotetycznie wiązanyymi z tamtymi odległymi krainami. Sytuacja taka dotyczy również znacznie bliżej położonych centrów. Sztuka Pomorza i państwa krzyżackiego raczej nie była na tyle atrakcyjna dla wrocławian, żeby z Torunia, z którym potwierdzone są intensywne związki handlowe i finansowe stolicy Śląska, sprowadzać jej wytwory lub czynnych tam artystów¹⁴. W ogóle w transferze idei artystycznych nie-



¹³ W. Schmid, *op. cit.*, s. 27–28. O podróżach kupców: G. Roth, *Breslauer Kaufleute unterwegs in Europa. Handelsbeziehungen, Waren und Risiken im Spiegel von Rechtstexten des 15. und 16. Jahrhunderts*, [w:] *Reisen und Welterfahrung in der deutschen Literatur des Mittelalters (Vorträge des XI. Anglo-Deutschen Colloquiums, 11.–15.09.1989, Universität Liverpool)*, Hg. D. Huschenbett, J. Margetts, Würzburg 1991, s. 228–239. Ogólnie zagadnienie możliwości transferu kulturowego poprzez podróże rozważa K. Herbers (*Kulturtransfer durch Reisende? Schlesische und andere Westeuropa-Reisende im 15. Jahrhundert*, [w:] *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, Hg. D. Popp, R. Suckale, Nürnberg 2002, s. 337–346).

¹⁴ Por. K. Kopiński, *Gospodarcze i społeczne kontakty Torunia z Wrocławiem w późnym średniowieczu*, Toruń 2005, s. 110–116, 122–125, 130–132, 195–215 (tu szczegółowe, dokonane na podstawie źródeł archiwalnych, wyliczenie typów towarów, które transportowano w obu kierunkach, oraz zawodów mieszczan migrujących między tymi miastami).



il.3 Główne kierunki transferów artystycznych z Europy do Wrocławia, pokrywające się z siecią kontaktów handlowych miasta w późnym średniowieczu



¹⁵ Na temat wyrobów rzemieślniczych pochodzenia hanzeatyckiego (importów oraz naśladownictw) zob. **K. Wachowski**, *Związki Wrocławia z Hanzą w świetle źródeł archeologicznych*, [w:] *Memoriae amici et magistri. Studia poświęcone pamięci Prof. Wacława Korty (1919–1999)*, Wrocław 2001, s. 271–273; **idem**, **J. Witkowski**, *Wrocław wobec Hanzy*, „*Archeologia Polski*” t. 48 (2003), s. 201–221.

¹⁶ **M. Zlat**, *Śląsk. Okres 1350–1550 roku*, [w:] *Architektura gotycka w Polsce...*, s. 152–153; *Architektura gotycka...*, t. 2: *Katalog zabytków*, red. **A. Włodarek**, Warszawa 1995 (hasła katalogowe na temat wrocławskich kościołów, autor: **S. Stulin**), s. 264–266, 272; **S. Ski-biński**, *Polskie katedry gotyckie*, Poznań 1996, s. 83–84; **M. Kutzner**, *Schlesische Sakralarchitektur...*, s. 170–174. Zob. też nowsze, krytyczne spojrzenie na czeskie i polskie badania z okresu drugiej trzecji XX w.: **D. Prix**, *Związki śląsko-czeskie w architekturze średniowiecznej w okresie panowania Luksemburgów*, [w:] *Śląsk – perła w Koronie Czeskiej. Historia – Kultura – Sztuka*, red. **M. Kapustka**, **J. Klipa**, **A. Kozieł**, **P. Oszczanowski**, **V. Vlnas**, Praha 2007, s. 150–154.

¹⁷ **R. Kaczmarek**, *Italianizmy. Recepcja gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie w środkowo-wschodniej Europie od końca XIII do końca XIV wieku*, Wrocław 2008, s. 172–226.

¹⁸ **J. Piekalski**, **K. Wachowski**, *Standard i luksus w średniowiecznym Wrocławiu. Możliwości identyfikacji*, „*Śląskie Sprawozdania Archeologiczne*” t. 51 (2009), s. 82; **B. Miazga**, *A unique ceramic bowl from the Old Town in Wrocław. The results of archaeometric analysis*, „*Śląskie Sprawozdania Archeologiczne*” t. 51 (2009), s. 254–255, 266; **K. Wachowski**, *Pobożność. Krzyżak (enkolpion?)*, [w:] *Ulice średniowiecznego Wrocławia*, red. **J. Piekalski**, **K. Wachowski**, Wrocław 2010, s. 185.

¹⁹ *Ornamenta Silesiae. Tysiąc lat rzemiosła artystycznego na Śląsku* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, red. **M. Starzewska**, Wrocław 2000, (nr kat. 75, **B. Sowina**; nr 76, 79, **A. Piskorz**; nr 78, **J. Pater**), s. 90–92.

wielkie znaczenie zdawały się mieć dla Wrocławia także Niemcy północne. Mimo iż wchodził on przez pewien czas w skład Hanzy i leżał nad Odrą, zapewniającą wygodny transport w kierunku do i od Bałtyku, to nie dostrzeżono znaczącego wykorzystania tej sytuacji w sferze wymiany artystycznej z takimi centrami jak Brema, Hamburg, Lubeka czy Gdańsk¹⁵. W zasadzie najistotniejszy szlak transferu artystycznego dla Wrocławia przebiegał na południe od równoleżnika 51, łączącego Kolonię, przez Erfurt, z Wrocławiem, czyli dokładnie linią Wysokiej Drogi i na południe od niej. I nie jest to stwierdzenie zaskakujące [il. 3].

Oddziaływania czynników natury geograficzno-polityczno-gospodarczej – wskazywane ogólnie – musiały częstokroć wystarczać za uzasadnienie historyczne prawdopodobieństwa genezy artystycznej, do której historycy sztuki dochodzili na drodze metod analizy morfologicznej i porównawczej. Owe metody, tak naturalne w historii sztuki, pozwalają jednak na snucie hipotez i formułowanie wniosków wskazujących też na inne obszary wpływów artystycznych oddziałujących na Wrocław. Te niekiedy nie pokrywają się z terytoriami ważnymi dla wymiany handlowej. W przypadku architektury XIV w. najpierw dostrzeżono istotne impulsy płynące np. z Czech, Moraw, Dolnej Austrii – ale później również znaczenie południowych Niemiec i regionu górnoreńskiego¹⁶. W dziedzinie rzeźby oprócz dowodzonych w literaturze wpływów ze wszystkich już wymienionych regionów doszły także wskazania na obecność silnego elementu włoskiego (toskańskiego) w środkowej trzecji XIV wieku¹⁷.

Powtórzmy jednak, że nawet jeśli mamy poświadczone w źródłach intensywne kontakty gospodarcze miasta np. z rejonem górnoniemieckim, to wcale nie musi oznaczać, że zauważony w analizach historii sztuki transfer form stylowych z tamtych obszarów musiał być w jakiś sposób tymi właśnie kontaktami silnie uwarunkowany. Podobnie związki urzędowe instytucji kościelnych z Awinionem czy Rzymem wcale nie często dają się połączyć z przypadkami wystąpienia transferów dzieł lub twórców z tamtych centrów artystycznych. Niemniej jednak przyczyn i możliwości transferów artystycznych najczęściej można poszukiwać zawsze gdzieś w trójkącie między dynastycznymi, ekonomicznymi i ambicjonalnymi aspiracjami i działaniami hierarchii kościelnej, władców i patrycjatu.

Wymiana handlowa i kupieckie karawany miały natomiast zdecydowane znaczenie dla rzadko uwzględnianego importu drobnych dzieł, kwalifikowanych z reguły jako rzemiosło artystyczne. Przetrwały one w jeszcze mniejszym zakresie niż dzieła sztuk plastycznych przeznaczone do wystroju świątyni, a przestrzeń prywatna musiała przecież być nimi niegdyś bardzo nasycona. Ich obecność wykazują ostatnio badania archeologiczne: ruski (?) enkolpion z XIV w., morawska, łużycka, nadreńska (i katalońska) ceramika z XV w., czeskie puchary szklane¹⁸. Miały one jednak charakter masowej produkcji eksportowej, choć i tu poziom i specyfika bywały różne. Do tych masowych towarów zaliczają się wyroby z cyny, mosiądzu, ceramika i tkaniny, ale zdarzały się wśród nich również produkty luksusowe, jak np. włoski aksamit i adamaszek¹⁹.



— il.4 Trzy Marie, fragment grupy *Ukrzyżowania*; alabaster, przed 1431, pierwotnie w kościele NMP na Piasku we Wrocławiu. Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. R. Kaczmarek



— il.5 Hans Pleydenwurff z warsztatem, *Ofiarowanie w świątyni* (fragment), kwatera retabulum ołtarza głównego kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu (1462). Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. R. Kaczmarek

Przykładem tego, że w ofercie handlowej mogły także występować towary ponadstandardowe, jest alabastrowa grupa rzeźbiarska *Ukrzyżowania* [il. 4], przywieziona przez wędrownego kupca z Paryża lub okolic i sprzedana w 1431 r. we Wrocławiu²⁰.

Na tle powiązań artystycznych postrzeganych jako efekt długofalowych i szerokich uwarunkowań historycznych nie powinny się zagubić przypadki indywidualne, które mogą, ale nie muszą, być od tychże uzależnione. Jednak źródła wrocławskie przekazują nam wiadomości o pochodzeniu artystów z rzadka, a co gorsza, przeważnie nie znamy ich dzieł. Przykłady takie stanowią: malarze Franczke Ebirusch z Pragi (1383), Konrad z Bazylei (1387–1413), Hans z Lubeki (1503–1521); muratorzy Benedykt z Krakowa (1518) i Vincentius de Parmentana (Włoch? 1518)²¹. Oczywiście, mamy niewielkie szanse, by choć w części odkryć przyczyny migracji pojedynczych twórców; paradoksalnie, gdy pojawia się nazwisko i jakieś kwantum informacji, włączenie takiej postaci w zamasyście szkicowane procesy nie staje się wcale łatwiejsze. Np. rzeźbiarz Hans Olmützer, który wykształcił się w Zurychu i w Konstancji, w której się też ożenił w 1483 r. przyjechał do Wrocławia, kupił tu dom i uzyskał prawo miejskie²². Jego migracja z rejonu Jeziora Bodeńskiego do stolicy Śląska wpisuje się w dobrze znany także skądinąd kierunek powiązań artystycznych regionów Europy Środkowej końca XV wieku. Jak jednak zdradza już jego przydomek, artysta ten pochodził z obszaru, do którego powrócił, a źródła mówią o całkiem osobistych powodach tej decyzji – o konieczności uporządkowania spraw po śmierci ojca w rodzinnym, morawskim Ołomuńcu. Za wieloma tego typu przypadkami mogą stać indywidualne losy konkretnego człowieka.

Na drugim biegunie umieścić wolno przypadki takich twórców, których pojawienie się we Wrocławiu było krótkotrwałe i związane z konkretnym zadaniem. Hans Pleydenwurff z Norymbergi przyjechał do Wrocławia z zamówionym u niego wielkim retabulum do kościoła św. Elżbiety [il. 5], w którym nadzorował jego montaż²³. Ten przypadek oraz inne, jak importy dzieł Petera Vischera Starszego [il. 6], Albrechta Dürera lub Lucasa Cranacha Starszego, można w zadowalający sposób wytłumaczyć przez uwarunkowane politycznie lub ekonomicznie powiązania inwestorów. Zagadką pozostaje jednak nadal, mimo niedawnego odkrycia jego



²⁰ *Chronica abbatum Beatae Mariae Virginis in Arena*, [w:] *Scriptores Rerum Silesiacarum*, Bd. 2, Hg. G. A. Stenzel, Breslau 1839, s. 223; E. Scheyer, *Eine Pariser Alabastergruppe um 1430*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift” 1933, „Neue Folge” t. 10, s. 35–42; R. Kaczmarek, *Sztuka w księstwach śląskich a sztuka w Czechach i mecenat luksemburski. Między trudnym sąsiedztwem a pełną akceptacją?*, [w:] *Śląsk – perła w Koronie...*, s. 144.

²¹ Zob. zestawienie H. Lutscha *Register zum Verzeichnisse der Kunstdenkmäler Schlesiens* (Breslau 1903, s. 523, 525, 527, 546, 555, 639). Podany przez M. Walickiego (*O malarstwie polskim XV wieku*, [w:] *idem*, *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965, s. 27) liczny zestaw malarzy z Polski i Krakowa czynnych we Wrocławiu należy traktować ostrożnie. Np. Peter Krockern (1472) i Jacob von Crokaw (1480) byli tu tylko uczniami. Ten ostatni był zresztą, co ciekawe, synem krakowskiego malarza Piotra (Kosa?), por. A. Schultz, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523*, Breslau 1866, s. 63.

²² R. Kaczmarek, *Das Werk des Hans von Olmütz – ein ungelöstes Problem. Über die Beweinungsgruppe in der Dreifaltigkeitskirche zu Görlitz*, [w:] *Die Kunst im Markgraftum Oberlausitz während der Jagiellonenherrschaft*, Hg. T. Torbus, M. Hörsch, Ostfildern 2006, s. 115–116.

²³ P. Knötel, *Der Pleydenwurffsche Hochaltar der Elisabethkirche in Breslau*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift” 1928, „Neue Folge” t. 9, s. 59; R. Suckale, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg 2009, Bd. 1, s. 104, Bd. 2, s. 24–26.



il.6 Sygnatura Petera Vischera St. na płycie nagrobnej biskupa Jana IV Rotha (1496). Kaplica NMP przy katedrze we Wrocławiu. Fot. R. Kaczmarek



²⁴ E. Wólkiewicz, *Twórcy retabulum w kościele św. Jakuba w Nysie*. W kwestii organizacji i kosztów wyposażenia wnętrza kościelnych w połowie XV w., „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” t. 52 (2004), s. 456–458; por. też A. Szweczyk, J. Witkowski, *Gotycki ołtarz główny kościoła św. Jakuba w Nysie*, „Quart” 2007, nr 3, s. 3–11; P. Knüvener, *Das Passionsretabel aus Senftenberg/Niederlausitz in der Klosterkirche zu Doberlug – ein Werk aus dem Umkreis des Breslauer Barbaaltales?*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2007, nr 1, s. 10–16.

²⁵ Por. jedyną monografię twórcy: A. Labuda, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy*, Poznań 1981, s. 126–142, 156–157, 212–213. W tym kontekście istotne może być spostrzeżenie o zapożyczeniu ogólnego układu scen pasyjnych wrocławskiego retabulum Pleydenwurffa z retabulum św. Barbary z 1447 r. – zob. R. Suckale, *op. cit.*, Bd. 2, s. 28, 168.

²⁶ A. Schultz, *Analekten zur schlesischen Kunstgeschichte*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens” t. 10 (1870), s. 133.

²⁷ A. Labuda, *Wrocławski ołtarz...*

²⁸ J. Jarzewicz, *Katalog*, [w:] *idem*, A. Karłowska-Kamzowa, B. Trelińska, *Gotyckie spiżowe płyty nagrobne w Polsce. Studia o formie i treściach ideowych*, Poznań 1997, s. 130–131.



il. 7 Wilhelm Kalteysen von Aachen, św. Feliks i św. Barbara na tablicy środkowej retabulum św. Barbary (1447, fragment). Pierwotnie w kościele św. Barbary we Wrocławiu. Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. R. Kaczmarek

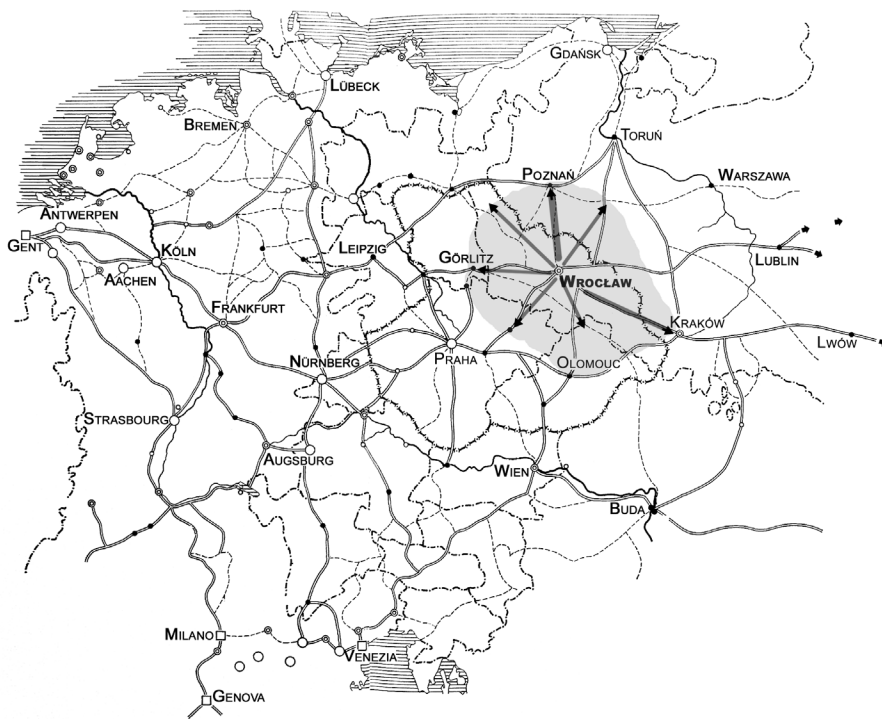
nazwiska i pochodzenia, droga na Śląsk tzw. Mistrza Ołtarza św. Barbary [il. 7], czyli Wilhelma Kalteysena z Akwizgranu²⁴. Skąd tak naprawdę dotarł do Wrocławia ten malarz, który odpowiedzialny był za pierwsze przejawy nowej stylistyki niderlandzkiej w malarstwie śląskim? Czy bezpośrednio z pogranicza Rzeszy i Niderlandów, czy też z terenów górno-reńskich, gdzie – jak dawniej dowodzone, nie znając rodzinnych korzeni Mistrza – miałby się on wykształcić? Czy i jaką rolę w istocie odegrały na jego drodze na Śląsk Frankonia i Bawaria?²⁵

Inny przykład twórcy posługującego się przydomkiem toponimicznym stanowi Wolfgang z Wiednia, autor niezwykle podziwianego, lecz od wieków nieistniejącego, sakramentarium w kościele NMP na Piasku²⁶. Jego wzorzec wpłynął na małą grupę dzieł i zachował się w niej, ale nie możemy na ich podstawie stwierdzić, czy Wolfgang w istocie przybył z Wiednia, ani czy tam się wykształcił. Niewykluczone, że długość pobytu twórcy w mieście czy w regionie miała znaczenie dla siły jego oddziaływania. Wolfgang był tu ledwie kilka lat. Wilhelm z Akwizgranu natomiast prowadził tu warsztat blisko pół wieku. Olbrzymi wpływ jego sztuki stwierdzono na wiele dekad przed sensacyjnym odkryciem tożsamości Mistrza Ołtarza św. Barbary²⁷.

Importy dzieł wywierały, jak się wydaje, nieco mniejszy wpływ na miejscową twórczość. Na pewno można o nim mówić w przypadku ołtarza Pleydenwurffa, ale już praca Piotra Vischera – płyta nagrobna bpa Jana IV Rotha – nie pociągnęła za sobą następstw ani w postaci kolejnych zamówień, ani naśladownictw²⁸. Podobnie jako ograniczony jawi się efekt

zaistnienia na miejscu obrazów Dürera i Cranacha²⁹. Popularność wczesnorenesansowej stylistyki w duchu naddunajskim była, jak się wydaje, niezależna od kilku importowanych dzieł mistrza Łukasza. Niektórym zjawiskom artystycznym przydano w nauce zbyt wielkie znaczenie, choćby np. w odniesieniu do siły, powszechności i intensywności wpływów praskiej strzechy parlerowskiej. Są też problemy takie, jak te dotyczące wykonanych w wapieniu dzieł rzeźby tzw. stylu pięknego, których wytłumaczenie pochodzenia jawi się jako pozornie bliskie. Pierwsze analizy chemiczne i petrograficzne zdają się bowiem potwierdzać od dawna zakładane pochodzenie materiału ze złóż czeskich, podpraskich³⁰. Nie zamyka to jednak dyskusji nad tym zagadnieniem. Pominąwszy już pytanie o trafność precyzyjnego określenia pochodzenia tego typu margli krzemienych (opoki), występujących również na Morawach i na Śląsku, aktualna pozostaje kwestia, czy zawsze importowano skończone dzieło, czy nie mogło się zdarzyć, że sprowadzano surowy blok kamienia. Próby rozwiązania tego problemu nie posunęły się wiele naprzód od czasu słusznie skrytykowanej teorii Karla Heinza Clasena³¹. Natomiast przypisanie ostatnio dzieł toruńskich i malborskich środowisku praskiemu znowu wydobyciło kwestię istnienia swoistej osi Praga–Wrocław–Toruń³².

Zagadnieniem odrębnym, ale niejednokrotnie wiążącym się z omawianym tematem, bywa pytanie o środowiska lub osoby, które możemy uznać za odpowiedzialne za decyzję o wyborze modeli artystycznych o dalekiej proveniencji lub o zakupie gotowych dzieł z importu. Dobrą



il. 8 Zasięg eksportu wrocławskiej produkcji artystycznej w późnym średniowieczu



²⁹ B. Steinborn, *Schlesische Malerei 1520–1620, I. Teil*, „Studia Muzealne” t. 16 (1992), s. 19–23; A. Ziomecka, *Malarstwo tablicowe na Śląsku*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: Synteza, red. A. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 247. O dziełach obu tych malarzy, które były w posiadaniu bpa Jana Thurzo, zob. A. Szewczyk, *Mecenat artystyczny biskupa wrocławskiego Jana V Thurzona (1506–1520)*, Wrocław 2009, s. 119–121, 146–147.

³⁰ M. Kochanowska-Reiche, „Beautiful Madonna of Wrocław” – the Question of Provenance and Original State, „Bulletin du Musée National de Varsovie” t. 41 (2000), s. 66–67. W odniesieniu do starszej figury Madonny z wrocławskiego kościoła św. Marii Magdaleny, która ostatnio została przypisana Piotrowi Parlerowi zob. R. Suckale, *Über die Schwierigkeiten, Peter Parler Skulpturen zuzuschreiben*, [w:] *Parlerbauten. Architektur – Skulptur – Restaurierung (Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.–19. Juli 2001)*, Stuttgart 2004, s. 202: – „ihr Material [...] als Pläner Kalkstein aus den Opuka-Steinbrüchen bei Prag erkannt wurde” („[je] materiał rozpoznany został jako wapień typu opoka z kamieniołomów koło Pragi”).

³¹ K. H. Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin – New York 1974.

³² J. Fajt, *Der Marienburger Ölberg-Christus*, [w:] *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, Hg. idem, München–Berlin 2006, s. 417–418; G. Schmidt, *Internationale Gotik versus Schöner Stil*, [w:] *Karl IV. Kaiser...*, s. 542, 545–546; M. Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska przełomu XIV i XV wieku*, Warszawa 2006, s. 93–102, 110–112; eadem, *Die Einflüsse Böhmens auf die gotische Skulptur im Ordensland Preussen. Ein Überblick im Lichte der neuesten Forschungen*, [w:] *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Hg. J. Fajt, A. Langer, Berlin–München 2009, s. 553–554, 557–558, 561. K. Kosiński (op. cit., s. 181–182) podkreśla intensywną współpracę miasta Wrocławia z wielkimi mistrzami Zakonu Niemieckiego w pierwszej połowie XV w. dotyczącą spraw finansowych.



il.9 Jakob Beinhart z warsztatem, środkowa część tzw. retabulum Złotej Marii (1511). Kościół pw. Trójcy Świętej w Görlitz. Fot. R. Kaczmarek

egzemplifikacją tego problemu jest bardzo charakterystyczna stylistyka dekoracji rzeźbiarskiej o wyraźnych korzeniach tokańskich, jaka wystąpiła w latach 50. XIV w. we Wrocławiu w kilku budowlach, głównie sakralnych (kościół NMP, katedra), ale także w ratuszu. Kto był inicjatorem sprowadzenia tych rzeźbiarzy? Czy biskup wrocławski, wykształcony w Italii, czy może opat kanoników regularnych? Czy zespół ten przejęty został do Wrocławia już z terenu Śląska, ze Strzegomia, w którym w analogicznym czasie zaistniały jego dzieła? Jeśli tak było – a pewną chronologią prac, niestety, nie dysponujemy – to inicjatywę należałoby wiązać raczej z panią strzegomską, księżną świdnicką Agnieszką habsburską. Wtedy też mniej prawdopodobne wydawałoby się ściągnięcie rzeźbiarzy prosto z Toskanii, a słuszniejsze byłoby przypuszczenie o Wiedniu jako etapie pośrednim.

Wobec spektrum i zasięgu rejonów, z których pochodziły transfery do Wrocławia, obszar zbytu produkcji artystycznej warsztatów wrocławskich wydaje się zaskakująco niewielki [il. 8]. Stolica Śląska była naturalnym centrum rozchodzenia się idei artystycznych oraz gotowych wyrobów na obszar regionu. Łużyckie Görlitz, podtrzymujące liczne kontakty z zachodnią partią Śląska, miało je, oczywiście, i z Wrocławiem. Z niego przybył wspomniany Olmützer i stąd dostarczono tam znakomite retabulum Złotej Marii [il. 9], dzieło pracowni Jakuba Beinharta³³. Pozaśląskie rejony „obsługiwane” przez wrocławskie środowisko artystyczne ograniczają się zasadniczo do przyległych dzielnic: Małopolski, a zwłaszcza Wielkopolski, głównie południowej i centralnej. Śląsko-wrocławskie wpływy w Małopolsce i w Krakowie często wymieniane są ogólnie, także jako konsekwencje położenia na Wysokiej Drodze³⁴. Jak ostrożnie należy



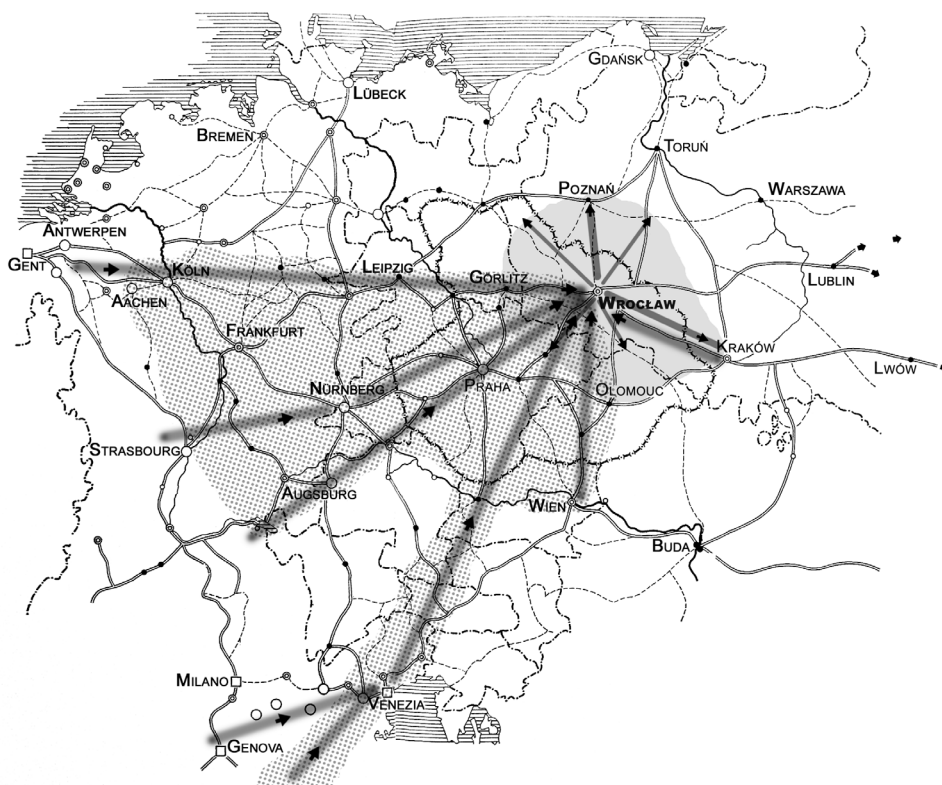
³³ G. Meinert, *Jacob Beinhart, ein schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen” t. 60 (1939), s. 222–225. Ostatnio pisał na ten temat W. Marcinkowski (*Gotycka nastawa ołtarzowa u kresu rozwoju – „Retabulum ze Ścinawy” (1514) w kościele klasztornej w Mogile*, Kraków 2006, *passim*). Nie wiadomo, kto i na jakiej drodze w połowie XV w. sprowadził do dolnołużyckiego Senftenberg ołtarz pasyjny z kręgu wrocławskiego Mistrza Ołtarza św. Barbary. Zob. P. Knüvener, *op. cit.*, s. 16–17.

³⁴ T. Węclawowicz, *Małopolska i Ziemie Ruskie Korony*, [w:] *Architektura gotycka w Polsce...*, s. 61.



il. 10 Wrocławski Mistrz Świętej Rodziny, retabulum Świętej Rodziny (1494). Katedra pw. Ducha Świętego w Hradec Králové. Fot. R. Kaczmarek

il.11 Porównanie zasięgu importu i eksportu dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego na przykładzie Wrocławia w późnym średniowieczu



³⁵ *Ibidem*, s. 77; R. Brykowski, A. Włodarek, *Kościół katedralny p.w. Wniebowzięcia Panny Marii*, [w:] *Architektura gotycka...*, t. 2, s. 145 – Nikolaus Gansecke jest tu wzmiankowany w latach 1404–1407; sklepienie nawy głównej wykonał w 1481 r. Joachim Grom z Wrocławia.

³⁶ O Bartłojemiu i Łukaszu malarzach zob. *Cracovia artificum. Supplementa. Krakowskie środowisko artystyczne czasów Wita Stwosza*, wybór i oprac. B. Przybyszewski, Wrocław 1990, s. 64–65, 74–75; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988, s. 70, 80, 82, 86, gdzie też o Mikołaju.

³⁷ *Ibidem*, s. 127. Czy można czynić odpowiedzialnym zań owego Mikołaja, który właśnie po 1467 r. zapewne powrócił do Wrocławia? Czy mógł on być tożsamy z Mikołajem, współpracującym przez niecały 1453 r. z twórcą ołtarza św. Barbary? Por. E. Wólkiewicz, *op. cit.*, s. 456.

³⁸ *Cracovia artificum...*, s. 65.

³⁹ O wpływie wrocławskich budowli bazylikowych na korpus katedry w Poznaniu zob. M. Kutzner, *Wielkopolska, Kujawy, Ziemia Łęczycka i Sieradzko-Wieluńska*, [w:] *Architektura gotycka...*,

postępować z informacjami o „wrocławianach” czynnych gdzieś na rubieżach, pokazuje przykład mistrzów Rabischa, Ganseckiego i Groma, pracujących przy korpusie i sklepieniach fary we Lwowie. Nie znajduje się tu bowiem modeli śląskich, ale raczej małopolskie i południowoniemieckie³⁵. A czyż wieloletnia obecność w Krakowie malarzy pochodzących z Wrocławia, jak np. Mikołaja (1443–1467), i tych późniejszych, współpracujących z Witem Stwoszem – Bartłojem (1481–1500) i Łukasza Molnera (1483–1495) – zostawiła tu wyraźne ślady?³⁶ Najsilniej jest podkreślany wpływ stylistyki wrocławskiego polptyku św. Barbary, dostrzegany w tryptyku dominikańskim ukończonym ok. 1465 roku³⁷. Co innego, gdy był to eksport gotowych dzieł. Że takowy miał miejsce, dowodzą znane, niestety, tylko z zapisów w krakowskich źródłach obrazy wrocławskiego mistrza Leonarda Herlina, zamówione zresztą przez wdowę po Łukaszu Molnerze³⁸.

Chyba najdłużej, najbardziej konsekwentnie i na różnorodnych polach zaznaczyły się kontakty Wrocławia z Wielkopolską. W Poznaniu i Kaliszu, jak też sporadycznie w innych miejscach, od ostatniej tercji XIV w. budowane są partie kościołów oparte na wrocławskich wzorach. Jeszcze w trzeciej ćwierci XV stulecia zdarzy się to ponownie w stolicy Wielkopolski. Często jednak będą to formy architektury zmieszane z detalem innej proveniencji³⁹. Natomiast eksporty rzeźby drewnianej i malarsko-rzeźbiarskich nastaw ołtarzowych płyną prawdopodobnie

na ten obszar nieprzerwanie przez cały omawiany okres. Zdarzało się to zapewne i z pojedynczymi figurami kamiennymi, jak pokazuje przykład poznańskiej Madonny, wiązanej z wrocławskim warsztatem Jakuba Beinharta⁴⁰. Z Wrocławia w kierunku północno-wschodnim mogły zostać wyeksportowane retabula ołtarzowe do Gołaszyna (1496) i do Sulechowa (1499) – miejscowości znajdujących się już wówczas w zastawie u brandenburskich Hohenzollernów. Są to najwcześniejsze znane prace warsztatu Mistrza Ołtarza z Gościszowic, którego siedzibą mógł być wtedy jeszcze Wrocław, zanim artysta nie przeniósł się do Żagania, może Szprotawy lub – najprawdopodobniej – do Głogowa⁴¹. W przeciwnym kierunku, na południu, przykład eksportu nastawy ołtarzowej znajdujemy w Hradec Králové (Mistrz Św. Rodziny, 1494) [il. 10]⁴² oraz w Chrudimi⁴³. Kolejną wrocławską pracownią, której wytwory malarsko-snycerskie oraz ich wpływ wskazuje się ostatnio zarówno w Wielkopolsce, jak też w Ołomuńcu i na północnych Morawach, to warsztat prowadzony przez wspomnianego już Beinharta⁴⁴. Wreszcie nie należy zapominać o złotnictwie tego czasu. Z początku XVI w. znamy liczną grupę naczyń liturgicznych z wrocławskich warsztatów, które zamówiono dla świątyń górnośląskich (Ostropa, Pyskowice) i tych w południowej Wielkopolsce (Wschowa) oraz na jej południowo-wschodnim pograniczu (Wieluń)⁴⁵. Problemem odrębnym i trudnym do oceny na podstawie obecnego stanu badań są wędrówki czeladnicze. Należy je jednak, podobnie jak oddziaływanie wzorów graficznych, brać stale pod uwagę jako czynnik obecny w procesie wymiany artystycznej.

Wrocław jawi się zatem jako swoiście umieszczony w sieci o asymetrycznej strukturze złożonej z nici o różnej długości, grubości i amplitudzie drgań. Stosując inne porównanie, zapożyczone z kolei od Michaela Viktora Schwarza, możemy wyobrazić sobie, iż miasto działało trochę na zasadzie pompy ssąco-tłoczącej. Ten badacz zastosował owo określenie wprawdzie w odniesieniu do Paryża, ale można je odnieść także do prowincjonalnych centrów. Paryż w analizowanym przez Schwarza XIV w. miał okresy *prosperity*, w których następowało zasysanie świeżych sił, artystów z odległych ośrodków; potem, w okresach dekoniunktury, zachodziło wypychanie stąd w inne, nieraz bardzo odległe miejsca, twórców operujących nowymi, awangardowymi formułami, powstałymi w paryskim tyglu kulturowym⁴⁶. Wydaje mi się możliwa pewna modyfikacja tego schematu w odniesieniu do peryferyjnego, późnośredniowiecznego Wrocławia, który w obrębie Królestwa Czeskiego był jednak uznawany za miasto drugie pod względem rangi po Pradze. We Wrocławiu omawianego okresu brakowało potężnej organizacji dworu królewskiego lub książęcego oraz środowiska, które byłoby stać na szeroko zakrojone, długofalowe przedsięwzięcia na polu sztuki i kultury. W XIV i XV w. miasto stanowiło mieszanekę różnych grup interesów o zmieniających się w czasie możliwościach i zapotrzebowaniach. Sięgając po porównanie mechaniczne, byłoby ono zatem raczej zespołem niewielkich pomp, działających w sposób nieszczególnie skoordynowany, ciągle pracujących, ale z różną siłą, zasysających z szerokiego obszaru europejskiego, choć przy pewnych



s. 160. Budowle halowe typu śląskiego: Kalisz (franciszkanie i fara), Stawiszyn (aczkolwiek wzniesiony chyba przez mistrzów pruskich), wszystkie jeszcze z drugiej połowy XIV w. (*ibidem*, s. 160–161); w trzeciej ćwierci XV w. powstał pseudohalowy korpus kościoła Bożego Ciała w Poznaniu, zaprojektowany przez „muratorów wrocławskich” z wykorzystaniem znanych im schematów z końca XIV stulecia (*ibidem*, s. 168). Wcześniej obszerny wpływ „śląskiej szkoly” architektonicznej na kraje ościennie rozważał H. Tintelnot (*op. cit.*, s. 211–218).

⁴⁰ A. Soćko, *Madonna z probostwa fanego w Poznaniu*, [w:] *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, Warszawa 2011, s. 252–263. Innym przykładem eksportu kamiennej figury z tego warsztatu poza granice Śląska jest Madonna w Platerówce (na terenie historycznych Górnych Łużyc), na której temat przygotowuję odrębne opracowanie.

⁴¹ J. Kostowski, *Późnogotyckie ołtarze w Kaliszu, Kościanie i Koźminie – śląskie importy w Wielkopolsce na przełomie średniowiecza i czasów nowych*, [w:] *Wielkopolska – Polska – Europa. Studia dedykowane pamięci Alicji Karłowskiej-Kamzowej*, red. J. Wiesiołowski, J. Kowalski, Poznań 2006, s. 259–274.

⁴² A. Ziomecka, *Pracownie śląskie w końcu XV wieku. Wrocławski Mistrz Świętej Rodziny*, Wrocław 1993, s. 16.

⁴³ W. Marcinkowski, *Silesiaca Bohemiae. Zu den Breslauer Retabeln in Böhmen*, „Umění” t. 53 (2005), s. 69–75.

⁴⁴ *idem*, „Rodzina Marii” – relief z Krotoszyna w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu, [w:] *Wielkopolska – Polska – Europa...*, s. 285–299; H. Dáňová, *Relief aus dem Kloster Corona Mariae in Třeboň bei Krasíkov und die im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts tätige Olmützer Werkstatt*, [w:] *Zwei unbekanntes spätgotische Reliefs aus den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag (Kunstwerk der Saison, 6.12.2011–15.04.2012)*, ed. *eadem*, Praha 2011, s. 15–19.

⁴⁵ Por. G. Regulska, *Gotyckie złotnictwo na Śląsku*, Warszawa 2001, s. 139–140, 143–144, 148–149, 178. W tym przypadku chodzi o grupę dzieł z warsztatu Andreea Heideckera, ale znaczny eksport wrocławskich wyrobów złotniczych na tereny Śląska i Wielkopolski jest poświadczony już we wcześniejszym okresie.

⁴⁶ M. V. Schwarz, *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stil*, Worms 1986, t. 1, s. 9–10.

preferencjach kierunkowych. Wydaje się, że o ile ów zasięg zasysania można określić niezwykle szeroko, to obszar, na który Wrocław tłoczył, był nieporównywalnie mniejszy [il. 11]. Wytwory artystów wrocławskich docierały na bliższe odległości i w mniejszej ilości, głównie na terytorium prowincji śląskiej, rzadziej poza nią, do Wielkopolski, Małopolski czy na czesko-morawskie pogranicza. Przetworzone w śląskim centrum dalekie inspiracje europejskie, zmieszane z miejscową tradycją, przystosowane do odbioru estetycznego i możliwości finansowych lokalnych inwestorów, najwyraźniej były jednak dla nich atrakcyjne.

dr hab. Romuald Kaczmarek

Specjalista w zakresie dziejów sztuki średniowiecznej. Zainteresowania badawcze autora obejmują także sztukę śląską od XVII do początku XIX wieku. Opublikował m.in.: Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu (1999), Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (2008).

Summary

ROMUALD KACZMAREK / Wrocław in a network. Remarks on artistic relations of the city since the beginning of the Luxembourgs' rule till the end of the Jagiellonian era

Wrocław was always situated on the meeting point of great areas of the East and the West, and became a meeting point of political and economical interests. This fact as well as the consequent changes of the Silesian rulers in the Middle Ages, together with the city's gradual independence, makes this city an interesting object of observations which focus on the local artistic phenomena of various origins. The period of two centuries allows us to follow these phenomena in an extended time perspective that in turn makes observation of dynamics of changes possible.

Bohemia with Prague, the area of Germany with Nuremberg, Little Poland with Cracow are known but not the only places of origin of artists and artistic phenomena which came into being in Wrocław in the period between the second quarter of 14th and the first third of 16th century. The comparison between numerous indeed and distant trade and economical contacts of the city in this period and the directions of artistic relations defined by art history research indicates that both the areas do not necessarily match with each other. Also the fact that Wrocław remained in the structure of the Bohemian Kingdom not in each historical period has the reflection adequate to the rank of this political relationship. The directions of artists and artisans' moves and the transfers of stylistic forms were influenced by yet other factors which we are not always capable of comprehending. We should also remember about the significant share of craftsmen's products (ceramics, glass, textiles and others) in general artistic exchange of goods.

The vast European area, from which the artists and artistic influences came to Wrocław, exceeds significantly the size of territories where it is possible to find the traces of export of the local artistic production. Wrocław, as the most important centre of the region, received different impulses, which later on were transformed in the local workshops, used in their production, which spread mainly into outlying districts, neighbours of Silesia.