



Prace warsztatu Thomasa Weissfeldta wykonane do kościoła pw. Narodzenia NMP w Psarach pod Oławą
Przyczynek do badań nad rzeźbą wrocławską początku XVIII wieku

Artur Kolbiarz

il. 1 Wnętrze kościoła Narodzenia NMP w Psarach. Stan sprzed 1945 roku. (neg. Instytut Sztuki PAN; sygn. IS PAN 000028760).



¹ Specyficzny język formalny, jaki znamionuje dzieła Weissfeldta, wysoka jakość wykonania oraz niepoślednie znaczenie dla rozwoju plastyki barokowej na Śląsku sprawiły, że od momentu opublikowania w 1934 r. pierwszej monografii tego artysty, pióra **E. Wiesego** (*Thomas Weissfeldt, ein nordischer Barockbildhauer in Schlesien*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen” 1934, nr. 55), na stałe zagościł on w badaniach nad śląską rzeźbą, szczególnie w kontekście tzw. „nurtu ekspresyjnego”. O niesłabnącej popularności Weissfeldta świadczy fakt, że na niedawnej sesji naukowej poświęconej związkowi artystycznym pomiędzy Skandynawią a Śląskiem wygłoszone zostały aż cztery referaty omawiające twórczość działającego we Wrocławiu Norwega. Zob. **A. Organisty**, *Z Norwegii na Śląsk. Problem genezy artystycznej Thomasa Weissfeldta (1671-1721)*, [w:] *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, red. **J. Harasimowicz**, **P. Oszczanowski**, **M. Wistocki**, t. 1, Wrocław 2006 (tamże zebrana dawna literatura przedmiotu); **R. Nowak**, *Działalność artystyczna norweskiego rzeźbiarza Thomasa Weissfeldta na Śląsku w 1. połowie XVIII wieku*, [w:] *Po obu stronach Bałtyku...*; **B. Czechowicz**, *Wrocławskie przesłanie do Szwedów. Barokowy ołtarz główny kolegiaty Św. Krzyża we Wrocławiu i jego polityczno-ideowy kontekst*, [w:] *Po obu stronach Bałtyku...*; **M. Karpowicz**, *Św. Bartłomiej Thomasa Weissfeldta. Pochodzenie niezwykłej formuły ikonograficznej*, [w:] *Po obu stronach Bałtyku...*

² Zob. **J. Pater**, *Katalog ruchomych zabytków sztuki sakralnej w Archidiecezji Wrocławskiej*, t. 2, cz. 3, Wrocław 1982, s. 231; **S. Borkowski**, *Psary*, [w:] *Historia nie z pierwszych stron gazet. Artykuły historyczne Stanisława Borkowskiego (1952-2003) o miejscach i ludziach powiatu oławskiego*, red. **A. Borkowska-Szwarc**, Oleśnica Mała 2013, s. 80.

³ Zob. **H. Lutsch**, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. 2: *Die Landkreise des Reg.-Bezirks Breslau*, Breslau 1889, s. 373; *Zabytki sztuki w Polsce. Śląsk*, opieka nauk. **E. Badstübner** [et al.], red. **S. Brzezicki**, **Ch. Nielsen**, Warszawa 2006, s. 715; **J. Pilch**, *Leksykon zabytków architektury Dolnego Śląska*, Warszawa 2011, s. 284.

Pomimo upływu lat stan badań nad rzeźbą barokową na Śląsku – szczególnie w przypadku dzieł znajdujących się na prowincji – nadal pozostawia wiele do życzenia. Stopniowo ukazują się kolejne tomy *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, a w międzyczasie pojawiają się inne publikacje o przekrojowym charakterze oraz studia poświęcone węższemu zagadnieniu, lecz proces wypełniania białych plam na mapie tego regionu artystycznego przebiega powoli. W efekcie część obiektów w dalszym ciągu popada w coraz większe zapomnienie, a nierzadko i ruinę. Do tej grupy należy niewielki kościół filialny pod wezwaniem Narodzenia NMP w Psarach pod Oławą. Celem niniejszego opracowania jest włączenie w obszar badań nad śląską rzeźbą barokową pomijanego dotąd wystroju rzeźbiarskiego wykonanego w pierwszej fazie wyposażania tejże świątyni. Są to dzieła istotne ze względu na cechy stylowe, pozwalające na powiązanie ich z warsztatem Thomasa Weissfeldta. Rzeźbiarz ten – urodzony w Norwegii, a prowadzący swoją pracownię we Wrocławiu w pierwszej ćwierci XVIII w. – uchodzi za jednego z najwybitniejszych artystów epoki baroku na Śląsku¹.

Kościół w Psarach ma skromną bibliografię. Zazwyczaj publikacje naukowe omawiają jedynie architekturę, milcząc na temat wystroju wnętrza², bądź ograniczają się do zaledwie odnotowania jego istnienia³. Jedynie obraz w ołtarzu głównym, łączony z pracownią Michaela Willmanna, pojawia się w literaturze przedmiotu od połowy XIX wieku⁴. Dopiero niedawno kościół doczekał się pełniejszego opisu w tomie *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* dokumentującym powiat oławski, ale dzieła rzeźbiarskie nie zostały powiązane z żadną konkretną pracownią⁵.

Świątynia wzniesiona została w latach 1695–1713 jako przypałacowa kaplica z fundacji ówczesnego właściciela wsi – Johanna Adriana von Plenckena⁶. Budowla pomimo niewielkich rozmiarów posiada całkiem bogate wyposażenie rzeźbiarskie, pochodzące w większości z XVIII w.: ołtarz główny, parę bocznych, ambonę, prospekt organowy oraz przyścienne figury św. Jana Nepomucena i św. Antoniego. Uzupełnienie stanowi popiersie Ecce Homo umieszczone na zewnętrznej elewacji świątyni, nad portalem południowym. Jednoprzestrzenne wnętrze odznacza się niewielką szerokością nawy, w wyniku czego powstające silne skręty perspektywiczne utrudniają ogląd figur umieszczonych pod sklepieniem. Jest to szczególnie uciążliwe w przypadku rzeźb usytuowanych na baldachimie ambony, względem których trudno znaleźć optymalny punkt obserwacji.

Już wstępna analiza stylowa wyraźnie wskazuje, iż najważniejsze elementy dekoracji rzeźbiarskich pochodzą z trzech odrębnych pracowni. Pierwsza odpowiada za wzniesienie ołtarza głównego z amboną, wolno stojące rzeźby św. Jana Nepomucena, św. Antoniego oraz pasywną półfigurę Chrystusa Ubiczowanego. W drugiej wykonane zostały dwa ołtarze boczne, a w trzeciej – dekoracje prospektu organowego. Niniejszy artykuł obejmuje omówienie jedynie dzieł zrealizowanych przez pierwszy warsztat.

Niestety, historia niezbyt łaskawie obeszła się z tymi zabytkami: przetrwały one w formie mocno zubożonej oraz w fatalnym stanie zachowania. W początkach XIX w. kościół poddany został renowacji i być może już wtedy z ołtarza głównego zdjęto główne rzeźby, zastępując je nowymi⁷. Najpóźniej uczyniono to na przełomie XIX i XX w., ponieważ na ukazującej wnętrze kościoła w Psarach pocztówce z ok. 1909 r. widoczne są już obecne przedstawienia św. Jadwigi i św. Józefa⁸. Los oraz wygląd oryginałów pozostaje nieznanymi, co jest stratą tym większą, iż były to rzeźby najważniejsze, największe skalą i zazwyczaj najlepiej opracowane. Okres powojenny, pomimo restauracji przeprowadzonej w 1961 r.⁹ przyniósł dodatkowo zniszczenie jednego i zaginięcie drugiego z aniołów posadowionych niegdyś na gzymsie koronującym. W efekcie obecne dekoracje snycerskie nastawy ograniczają się do wieńczącego całość anioła, pary uskrzydłych główek puttów, herbu fundatora, dwóch waz oraz zdobień ornamentalnych.

Podobnie zdekompletowana jest kazalnica. Jej elementy konstrukcyjne wymieniono zapewne jeszcze w XIX wieku¹⁰. Nawet jeśli tak się stało, przypuszczać możemy, że zamienniki wiernie naśladują pierwotny kształt. Czworoboczny korpus i analogiczny w planie baldachim, wybrzuszony cokół oraz plastycznie zaakcentowane profile należą bowiem do repertuaru form typowych dla grupy kazalnicy trawestujących kształt ambony z kościoła klasztorowego w Lubiążu. Za autentyczne z całą pewnością uznać należy dekoracje ornamentalne i rzeźbiarskie psarskiej ambony, które jednak w czasach powojennych zostały mocno zredukowane. O ile na baldachimie prezentuje się – w fatalnym stanie zachowania – komplet figur czterech Ojców Kościoła oraz anioł dmący w trąbę, o tyle korpus dekoruje już tylko figura św. Łukasza. Wbrew sugestii wyrażonej na kartach *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*¹¹ nie jest to lokalizacja wtórna. Archiwalna fotografia wykonana przed 1945 r. ukazuje wizerunki ewangelistów ustawione w narożnikach kosza¹². Dewastacja kazalnicy miała miejsce w schyłkowej fazie II wojny światowej lub wkrótce po jej zakończeniu. Dokumentacja kościoła sporządzona na początku lat 60. XX w. uwzględnia jeszcze istnienie obecnie zaginionej, a ówczesnie przechowywanej na strychu, rzeźby św. Marka¹³.

W przypadku ustawionych w niszy oraz przy ścianie rzeźb św. Antoniego Padewskiego i św. Jana Nepomucena trudno odgadnąć ich pierwotne przeznaczenie. Możliwe jednak, że od początku przewidziane były one do nisz w ścianie wschodniej korpusu, gdzie są widoczne na kolejnej fotografii archiwalnej [il. 1]¹⁴. Także i te dzieła zachowane są w złym stanie: silnie zaatakowane przez drewnojady, z licznymi ubytkami detalu. Niestety, również odkuta z piaskowca (?) półpostać Ecce Homo dekorująca portal południowy nie wyróżnia się lepszą kondycją¹⁵. Wielokrotnie przemaalowywana, przez lata poddana działaniu erozji, utraciła ona częściowo modelunek rzeźbiarski, a dodatkowo nosi ślady uszkodzeń mechanicznych¹⁶.



⁴ Zob. A. Knoblich, *Leben und Werke des Malers Michael Lucas Leopold Willmann. 1629–1706*, Breslau 1868, s. 18; A. Koziół, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013, s. 569–570.

⁵ *Katalog zabytków sztuki w Polsce, Seria nowa*, t. 4: *Województwo wrocławskie*, red. E. Kołaczek, z. 4: *Powiat oławski*, Warszawa 2013 (dalej: KZSzP), s. 205–211.

⁶ Zob. J. Pater, *op. cit.*, s. 231; *Zabytki sztuki...*, s. 715; J. Pilch, *op. cit.*, s. 284; S. Borkowski, *Rodzina Hoverdenów z Psar*, [w:] *Historia nie z pierwszych...*, s. 82; A. Koziół, *op. cit.*, s. 569; KZSzP, s. 205.

⁷ Zob. KZSzP, s. 206.

⁸ Ilustracja dostępna w Internecie – <http://dolny-slask.org.pl/3239708,foto.html?idEntity=517656> (data dostępu: 16 X 12).

⁹ Zob. KZSzP, s. 206.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 209.

¹¹ *Ibidem*, s. 209.

¹² Zob. Archiwum fotograficzne Instytutu Sztuki PAN (dalej: Warszawa, Arch. PAN), sygn. IS PAN 0000032351.

¹³ Kolejnym zaginionym elementem wyposażenia kościoła był składowany w tym samym miejscu krucyfiks, analogiczny rozmiarami do rzeźb ewangelistów i być może także wykonany w tym samym warsztacie. Obie karty zabytków przechowywane są w Archiwum Zabytków Ruchomych Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Warszawie (dalej: Warszawa, Arch. NID), sygn. WRX 000 003251 i WRX 000 003248. Za umożliwienie przeprowadzenia kwerendy w zasobach NID winien jestem podziękowania jego pracownikom, szczególnie Paniom: Magdalenie Pielas oraz Ligii Kwiatkowskiej.

¹⁴ Zob. Warszawa, Arch. PAN, sygn. IS PAN 0000028760.

¹⁵ KZSzP podaje, iż figura ta wykonana była w stiuku (s. 208). Z kolei karta zabytków wspomina o piaskowcu (Warszawa, Arch. NID, sygn. 1308/B/05/1–67/22). Powierzchnia wyłaniająca się spod odspojonych warstw malarskich sugeruje kamień, jednak umieszczenie obiektu w trudno dostępnym miejscu uniemożliwiło dokonanie weryfikacji owych rozbieżności.

¹⁶ Na szczęście, odnotowane w KZSzP (s. 208) zniszczenie obiektu okazuje się uszkodzeniem i obecnie popiersie nadal umieszczone jest na elewacji południowej, nad portalem wejściowym.



¹⁷ Zob. E. Wiese, *op. cit.*, s. 87; R. Nowak, *op. cit.*, s. 223.

¹⁸ Zob. J. Heyne, *Der Orden der barmherzigen Brüder in Schlesien in einer Geschichte der einzelnen Klöster und Kranken-Institute der Provinz, Breslau 1861*, s. 23.

¹⁹ Zob. E. Wiese, *op. cit.*, s. 66, 81; K. Kalinowski, *op. cit.*, s. 167.

²⁰ Kamieniecki zespół figur przyściennych i przyfilarowych od czasu publikacji E. Wiesego (*op. cit.*, s. 84) wiązany jest z Weissfeldtem. W późniejszym czasie K. Kalinowski (*op. cit.*, s. 157); *idem*, *Bemerkungen zum Stil der Bildhauerwerkstatt Thomas Weissfeldts*, [w:] *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. *idem*, Poznań 1992, s. 211) zanegował autorstwo wrocławskiego mistrza w odniesieniu do figur św. Anny i św. Joachima, za których wykonanie wynagrodzenie otrzymał Johann Christoph König (Königer). Do pierwotnej atrybucji powrócił ostatnio A. Organisty (*op. cit.*, s. 234).

²¹ Dokładnej charakterystyki formuły stylowych, jakimi posługiwał się Weissfeldt, dokonał przed laty K. Kalinowski (*Rzeźba barokowa...*, s. 160-165; *idem*, *Bemerkungen zum Stil...*, s. 201-220). Główne wnioski przejęte zostały przez R. Nowaka (*op. cit.*, s. 220-223).

Propozycja przypisania obiektów psarskich warsztatowi Weissfeldta wynika zarówno z przesłanek historycznych dotyczących okoliczności fundacji całego zespołu, jak i z podobieństw stylowych do rozpoznanych dzieł wrocławskiego mistrza. Kościół w Psarach, a także jego ołtarz główny, ufundował – jak już wspomniano – von Plencken, co potwierdzają herby umieszczone nad głównym wejściem do świątyni oraz w zwieńczeniu nastawy. Był on przedstawicielem miejscowych elit szlacheckich, wysokim urzędnikiem administracji habsburskiej, cesarskim tajnym radcą Królewskiej Kamery, piastującym stanowisko kanclerza Urzędu Zwierzchniego. Poza troską o psarską świątynię von Plencken zapisał się w dziejach Śląska jako dobroczyńca powstającego w tym samym czasie wrocławskiego kościoła Bonifratrów. Do zakonnej świątyni ufundował m.in. ołtarz główny, wzniesiony w latach 1715–1724 właśnie przez pracownię Weissfeldta, który otrzymał z tej okazji 1500 talarów¹⁷. Ową fundację także upamiętnia herb von Plenckena, zawieszony na eksponowanym miejscu wrocławskiego retabulum. Niestety, ani fundator, ani wykonawca nie doczekali ukończenia dzieła. Pierwszy zmarł 8 IV 1719 w podeszłym wieku 85 lat¹⁸, drugi – niemal dokładnie 2 lata później, 18 IV 1721, w wieku lat 50¹⁹.

Osoba fundatora nie jest jedynym ogniwem łączącym psarskie rzeźby z Weissfeldtem. Za proponowaną atrybucją przemawiają przede wszystkim liczne analogie formalne, zarówno na poziomie kompozycji całości, jak i ukształtowania detali. Rzeźba św. Jana Nepomucena [il. 2] w nieznacznie zmienionej formie powtarza układ figury tego samego świętego z kościoła klasztorowego w Kamieńcu Żąbkowickim, wykonanej przez Weissfeldta ok. 1709–1711 r. [il. 3]²⁰. Modyfikacje polegają na zastosowaniu w rzeźbie z Psar bardziej krępych proporcji, a także silniejszego skłonu tułowia. Ta cecha jest szczególnie wyraźna przy widoku z profilu i wskazuje, że realizując rzeźbę do kościoła pałacowego wykonawca nawiązał również do kompozycji kamienieckich figur św. Jerzego oraz św. Błażeja. W rezultacie omawianą rzeźbę możemy lokować pośród prac Weissfeldta, w których głównym zamierzeniem artysty było nie tyle ukazanie rzeczywistej sytuacji ruchowej postaci, ile podkreślenie walorów ekspresyjnych dzieła²¹.

Figura z Psar odznacza się uproszczonym modelunkiem niektórych szczegółów w porównaniu z kamieniecką kreacją. Niemniej jednak właśnie ów detal najlepiej świadczy o autorstwie omawianych rzeźb. Poza oczywistymi różnicami – np. innym kształtem biretu – figura z podolawskiej świątyni prezentuje liczne rozwiązania formalne typowe dla realizacji Weissfeldta. Chociaż fizjonomia świętego z kościoła w Psarach [il. 4] nie powiela wiernie rysów twarzy kamienieckiego przedstawienia [il. 5], zbudowana została na podstawie motywów powszechnie występujących w repertuarze wrocławskiej pracowni. Twarz o owalnym kształcie charakteryzuje się wyraźną idealizacją rysów. Przestylizowane łuki brwiowe sprowadzono do formy łagodnie zagiętej, lecz przy okazji wyraźnie zaznaczonej krawędzi przechodzącej w wąski, długi i lekko zakrzywiony nos. Otwory nozdrzy są nieproporcjonalnie małe w stosunku



il. 2 Warsztat T. Weissfeldta (atryb.), figura św. Jana Nepomucena w kościele Narodzenia NMP w Psarach, po 1713.
Fot. A. Kolbiarz



il. 3 T. Weissfeldt, figura św. Jana Nepomucena w kościele Wniebowzięcia NMP w Kamieńcu Żąbkowickim, ok. 1709–1711.
Fot. A. Kolbiarz

do wielkości ostro zakończony nosa. Kości policzkowe uwydatniono pod samymi gałkami ocznymi. Powyżej górnych powiek widać lekkie opuchnięcie tkanki. Elegancki zarost poza drobnymi wąsami pokrywa zaledwie krawędź żuchwy, odsłaniając policzki i podbródek, a opadające na kark długie włosy modelowane są w falujące kosmyki.

Podobieństwa odnajdziemy także w ukształtowaniu szat. Ubiór drapowany jest wąskimi, drobno ciętymi fałdami o pionowym przebiegu, współgrającymi z wygiętą pozycją postaci. Okrywająca ramiona kapa tylko w ogólnym zarysie powiela formę analogicznego elementu z kamiennej figury św. Jana Nepomucena, ale i tu widzimy szwy podkreślające miejsca łączenia materiału, dolne krawędzie ozdobione chwościami, sznur wiążący poły ułożony w podobny wzór i kołnierz z wywinieciem



il. 4 T. Weissfeldt, fragment figury św. Jana Nepomucena w kościele Wniebowzięcia NMP w Kamieńcu Ząbkowickim, ok. 1709–1711. Fot. A. Kolbiarz



il. 5 Warsztat T. Weissfeldta (atryb.), fragment figury św. Jana Nepomucena w kościele Narodzenia NMP w Psarach, po 1713. Fot. A. Kolbiarz



²² Zob. E. Wiese, *op. cit.*, s. 70; D. Ostowska, *Rzeźba śląska 1650–1770* [kat. wystawy], Wrocław 1969, s. 49; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa...*, s. 165; R. Nowak, *op. cit.*, s. 220.

na karku. Paralele dotyczą także pozostałych części garderoby, gdzie zauważalna jest wyraźna inspiracja rysunkiem draperii kamienieckiego pierwowzoru. Kolejny element charakterystyczny dla wrocławskiej pracowni występujący w psarskiej figurze to ułożenie ugiętej nogi, której lekko przekrzywiona stopa dotyka podłoża jedynie boczną krawędzią.

Przedstawienie św. Antoniego Padewskiego z podolańskiego kościoła nie ma swego odpowiednika w rozpoznanym *œuvre* Weissfeldta [il. 6]. Stanowi za to kreację łączącą rozwiązania zawarte w różnych dziełach wrocławskiego mistrza. Ustawienie postaci inspirowane jest rzeźbą św. Karola Boromeusza z drugiej kondygnacji ołtarza głównego kościoła św. Erazma i św. Pankracego w Jeleniej Górze (1713–1718)²². Z kolei rysunek draperii habitu w dolnej partii figury budzi skojarzenia z wizerunkiem św. Idziego z kościoła w Kamieńcu Ząbkowickim (poza wertykalnym przebiegiem drapowań na osi figury pojawia się motyw wyeksponowanych, falujących fałdowań). Powtórzony został również opisany wcześniej sposób ułożenia stopy zgiętej nogi. Wyraźne analogie występują także w ukształtowaniu głowy [il. 7]. Tu jednak najbardziej



il. 6 Warsztat T. Weissfeldta (atryb.), figura św. Antoniego Padewskiego w kościele Narodzenia NMP w Psarach, po 1713. Fot. A. Kolbiarz



il. 7 Warsztat T. Weissfeldta (atryb.), fragment figury św. Antoniego Padewskiego w kościele Narodzenia NMP w Psarach, po 1713. Fot. A. Kolbiarz



il. 8 T. Weissfeldt, fragment figury św. Cyriaka w kościele Wniebowzięcia NMP w Kamieńcu Ząbkowickim, ok. 1709–1711. Fot. A. Kolbiarz

wymowną paralełę stanowi fizjonomia kamienieckiej rzeźby św. Cyriaka [il. 8]. Poza wymienionymi przy okazji figury św. Jana Nepomucena elementami znamionnymi dla prac Weissfeldta dodatkowo widoczny jest motyw identycznie wygolonej tonsury oraz przestylizowanych małżowin usznych (zbyt nisko umieszczonych, o dużych płatkach i grobelkach wydętych ponad linię obrąbka).

Liczne analogie do dzieł Weissfeldta występują również w dekoracjach ambony ze świątyni w Psarach. Na początku trzeba jednakże podkreślić, że wystrój kazalnicy odznacza się zróżnicowaniem jakości wykonania. Obok prezentujących dobry poziom figur anioła i ewangelistów dekorację uzupełniają wyraźnie słabsze przedstawienia Ojców Kościoła. Odpowiedzialny za ich sporządzenie pomocnik – chociaż korzystał z inwencji mistrza – nie był w stanie nadać rzeźbom niezbędnej finezji. Niemniej jednak kompozycja górnych partii ciała aż trzech z nich (św. Augustyna, św. Hieronima i św. Ambrożego) wyraźnie przypomina ich odpowiedniki posadowione na drugiej kondygnacji jeleniogórskiego retabulum²³. Dolne fragmenty rzeźb otrzymały inny układ, wynikający z konieczności dostosowania ich do pozycji siedzącej. Ale nawet dokonując owych modyfikacji, artysta odwołał się do modusów wypracowanych przez warsztat Weissfeldta, nawiązując ułożeniem nóg do nienaturalnie sztywno siedzących aniołów z jeleniogórskiego retabulum oraz do rzeźb Chrystusa i Boga Ojca z ołtarza Matki Boskiej Bolesnej, wzniesionego



²³ Ponadto ten sam schemat powtarzają przedstawienia św. Augustyna i św. Ambrożego z dolnej kondygnacji ołtarza głównego we wrocławskim kościele Bonifratrów.



il. 9 Warsztat T. Weissfeldta (atryb.), fragment figury św. Augustyna z ambony w kościele Narodzenia NMP w Psarach, po 1713. Fot. A. Kolbiarz



il. 10 T. Weissfeldt, fragment figury św. Błażeja w kościele Wniebowzięcia NMP w Kamieńcu Ząbkowickim, ok. 1709–1711. Fot. A. Kolbiarz



²⁴ Rzeźbiarz otrzymał za retabulum wynagrodzenie w wysokości 262 talarów i 18 srebrnych groszy. Zob. E. Wiese, *op. cit.*, s. 63–64, 82, 85; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa...*, s. 161 i 164–165; R. Nowak, *op. cit.*, s. 217, 220.

w świątyni zakonnej w Kamieńcu Ząbkowickim w 1712 roku²⁴. Choć kunszt rzeźbiarski w kreacjach Ojców Kościoła pozostawia wiele do życzenia, opracowanie fizjonomii również opiera się na pomysłach znanych z realizacji Weissfeldta. Najlepszym przykładem jest tu forma głowy św. Augustyna [il. 9], wzorowana na kamienieckich figurach: św. Błażeja [il. 10] i św. Dionizego. Łączy je modelunek detali twarzy – szczególnie widzianej z profilu – oraz dekoracyjne trefienie długich pukli zarostu (choć w przypadku rzeźby z Psar oddane w dużym uproszczeniu). Również manierystyczne rauty i kaboszony zdobiące bordiury na infulach przywołują na myśl twórczość wrocławskiego mistrza.

Figura anielska wieńcząca ambonę nawiązuje do rzadkiej w *oeuvre* pracowni Weissfeldta grupy rzeźb pozbawionych dominacji pionowego układu draperii. Horyzontalne spiętrzenia szaty okrywającej biodra i uda tworzą w niej rozwiane kaskady, rozbijające zarys całości. Podobne nagromadzenie poprzecznych i jednocześnie rozrzuconych w przestrzeni fałdowań – poza realizacją z Psar – występuje w figurach anielskich podtrzymujących owalny obraz w ołtarzu jeleniogórskim. Z kolei górne, odsłonięte partie ciała anioła z ambony psarskiej [il. 11] powielają



il. 11 Warsztat T. Weissfeldta (atryb.), fragment figury anielskiej z ambony w kościele Narodzenia NMP w Psarach, po 1713. Fot. A. Kolbiarz



il. 12 T. Weissfeldt, fragment figury anielskiej z ołtarza głównego w kościele św. św. Erazma i Pankracego w Jeleniej Górze, 1713–1718. Fot. P. Migasiewicz

kompozycję i detal znane z figury anielskiej posadowionej w centralnej części zwieńczenia tej samej nastawy [il. 12] – jedynie prawa ręka podtrzymująca instrument ugięta jest pod nieco innym kątem. Analogie widać również w modelunku nagiego torsu: ze schematycznie zaznaczonymi mięśniami piersiowymi, przesadnie podkreśloną krawędzią styku szyi z tułowiem o trójkątnym zarysie, idealizowana fizjonomia o owalnym kształcie z wydatnym, pulchnym podbródkiem, przestylizowanymi i uniesionymi łukami brwiowymi oraz zmierzwione loki kręconych włosów. Ten typ opracowania głowy, powszechnie występujący w aniołach z retabulum w Jeleniej Górze i w tamtejszym przedstawieniu św. Pankracego, pojawił się już wcześniej – w rzeźbie św. Wita należącej do cyklu 14 Wspomożycieli. Natomiast ustawienie nóg anioła z kościoła w Psarach, sposób zawieszenia płaszcza na taśmie przerzuconej przez ramię oraz rozwiana kaskada wirująca za prawym barkiem postaci to pomysły zaczerpnięte z rzeźby anielskiej znajdującej się po lewej stronie zwieńczenia kamienieckiego ołtarza Matki Boskiej Bolesnej.

Najlepiej opracowana z zachowanych figur dekorujących kazalnicę w podoławskiej świątyni to św. Łukasz [il. 13]. Uchwycony w dynamicznej



il. 13 Warsztat T. Weissfeldta (atryb.), figura św. Łukasza Ewangelisty z ambony w kościele Narodzenia NMP w Psarach, po 1713. Fot. A. Kolbiarz



il. 14 T. Weissfeldt, figura św. Idziego w kościele Wniebowzięcia NMP w Kamieńcu Żąbkowskim, ok. 1709-1711. Fot. A. Kolbiarz

pozie łączącej skłon z obrotem tułowia wokół własnej osi, nawiązuje on do najlepszych kreacji warsztatu Weissfeldta. Ustawienie postaci porównać można z kamieniecką figurą św. Idziego [il. 14], tyle że ewangelista jest bardziej pochylony. Także aranżacja wertykalnie drapowanych szat w dolnej partii obu rzeźb wykazuje wspólne cechy. Kompozycja opiera się na drobnym, równoległym fałdowaniu, podkreślającym wygięcie figury po łuku, rozdzielonym pośrodku plastycznie uformowanym akcentem. U zakonnika ów akcent to szkaplerz, u ewangelisty – krawędź płaszcza. Dodatkowo w przedstawieniu św. Łukasza zaadaptowany został kapitalny motyw fałdowania krawędzi rękawów habitu św. Idziego, przeniesiony tym razem na środek figury, jako kaskada płaszcza. Natomiast głowę i szyję św. Łukasza wyrzeźbiono według wzorca zawartego w rzeźbie św. Jana Chrzciciela dekorującej dolną kondygnację ołtarza w Jeleniej Górze [il. 15]²⁵. Jedyne odstępstwo stanowi bardziej wysunięte zakończenie brody, ufryzowanej z kolei na podobieństwo zarostu Chrystusa z kamienieckiego ołtarza Matki Boskiej Bolesnej.

Pozostałe wizerunki ewangelistów znane są jedynie z archiwalnych fotografii [il. 16], co utrudnia formułowanie wiążących opinii na ich temat. Można wszakże przypuszczać, że nie odbiegały one klasą od przedstawienia św. Łukasza. Nie powielały kompozycji zastosowanych w innych realizacji wrocławskiego warsztatu, odwołując się tylko do wypracowanych przezeń modusów formalnych. Dla przykładu, głowa św. Marka bliska była formie znanej z figury św. Hieronima z wrocławskiej świątyni Bonifratrów, św. Jana powtarzała wzorzec zawarty w kamienieckiej rzeźbie św. Pantaleonia, a św. Mateusza – w tamtejszej figurze św. Józefa. Z kolei ułożenie płaszcza św. Mateusza przypominało pomysły wykorzystane w figurach św. Achacego i św. Błażeja. Generalnie jednak psarskie rzeźby ewangelistów prezentowały oryginalne rozwiązania, poszerzające repertuar formalny pracowni Weissfeldta. Plastycznie drapowane szaty, zasadniczo podporządkowane sytuacji ruchowej postaci, nadawały figurom nie tylko elegancję, ale i klasycyzujący urok.

Zachowane dekoracje ołtarza głównego kościoła w Psarach także wykazują paralele formalne z potwierdzonymi realizacjami warsztatu Weissfeldta. W zakresie kompozycji figura anielska wieńcząca retabulum [il. 17] stanowi wariację na temat aniołów zdobiących nastawę jeleniogórską. Analogie prezentują przede wszystkim trzy siedzące rzeźby, zgrupowane wokół górnego obrazu tamtejszego ołtarza. Dla odmiany jednak głowa anioła w retabulum podoławskiej świątyni, ze względu na bardziej pociągły kształt, przywodzi na myśl przedstawienia anielskie z ołtarza Matki Boskiej Bolesnej w Kamieńcu Żąbkowickim. Wspólne z weissfeldtowskimi rzeźbami aniołów jest także opracowanie masywnych skrzydeł o finezyjnie zaznaczonych grzbietach oraz rozróżnionych lotkach pierwszo- i drugorzędowych. Również obie uskrzydłone główki puttów wiernie powielają rozwiązania formalne wypracowane przez wrocławski warsztat, ze szczególnym wskazaniem na dekoracje zwieńczenia kamienieckiej nastawy. Widoczna na archiwalnej fotografii niezachowana para figur anielskich posadowionych po bokach herbu wyróżniała się odmienną stylistyką i słabszym wykonaniem. Być może, stanowiła późniejszy dodatek, ewentualnie wyrzeźbiona została – podobnie jak figury Ojców Kościoła z ambony – przez mniej biegłego w tej sztuce pomocnika z pracowni Weissfeldta. Brak zbliżeń nie pozwala jednak na ostateczne rozstrzygnięcie tej kwestii.

Pełnoplastyczne i naturalnej wielkości popiersie Ecce Homo – ostatnie dzieło plastyki figuralnej z omawianego zespołu dekoracji [il. 18] – wpisuje się bez większych zastrzeżeń w stylistykę właściwą warsztatowi Weissfeldta. Ze względu na pasyjny temat wykonawca nie zdecydował się na powielenie wzorca figury Chrystusa zdobiącej ołtarz Matki Boskiej Bolesnej. Idealizowany wizerunek triumfującego Zbawiciela zastąpiony został werystycznym studium wyniszczonego ciała z wyeksponowaną muskulaturą torsu i ramion. Pomimo że stopień epatowania naturalizmem ustępuje kreacji św. Bartłomieja, pierwotnie ustawionego w ołtarzu głównym wrocławskiego kościoła Św. Krzyża (ok. 1709–1710)²⁶,



il. 15 T. Weissfeldt, fragment figury św. Jana Chrzciciela z ołtarza głównego w kościele św. św. Erazma i Pankracego w Jeleniej Górze, 1713–1718. Fot. P. Migasiewicz



²⁵ Za udostępnienie fotografii figur z jeleniogórskiego kościoła serdecznie dziękuję dr. Pawłowi Migasiewiczowi.

²⁶ Ołtarz zlikwidowany został już podczas regotycyzacji świątyni w 1866 r., a zachowane figury główne obecnie przechowywane są w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Od momentu publikacji pracy E. Wiesego (op. cit., s. 84) rzeźby łącznie są z osobą Weissfeldta. Do niedawna datowane na 1704–1705 r., uchodziły za najwcześniejsze znane dzieło wrocławskiego mistrza. Ostatnio B. Czechowicz (op. cit., *passim*), opierając się na niewykorzystywanych dotąd przekazach archiwalnych, przekonująco udowodnił, że dzieło musiało powstać później, ok. 1709–1710 roku. Zob. też: D. Ostowska, op. cit., s. 49; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa...*, s. 159–161; R. Nowak, op. cit., s. 217; *Zabytki sztuki...*, s. 962.

il. 16 Warsztat T. Weissfeldta (atryb.), fragment ambony z kościoła Narodzenia NMP w Psarach, po 1713. Stan sprzed 1945 (neg. Instytut Sztuki PAN; sygn. IS PAN 000032351).



obie figury należą do tej samej kategorii rzeźb o wyraźnie pogłębionym czynnikiem ekspresyjnym. Opracowanie fizjonomii Zbawiciela oparte jest na pomysłach zawartych w rysach św. Jana Nepomucena z kościoła w Kamieńcu Żąbkowickim, a w mniejszym stopniu – wspomnianego Chrystusa z górnej kondygnacji ołtarza mariackiego (uszkodzenie grzbietu nosa w rzeźbie psarskiej sprawia mylne wrażenie, jakoby był on zbyt szeroki w porównaniu z figurami kamienieckimi). W celu zwiększenia siły wyrazu mocniej zaznaczone zostały zmarszczki na czole Zbawiciela, co także nie wybiega poza repertuar wrocławskiego warsztatu i jest widoczne np. u św. Erazma czy św. Krzysztofa, wchodzących w skład cyklu 14 Wspomożycieli. Ponadto fragmentarycznie ukazane perizonium Zbawiciela opracowane jest w typowe dla dzieł Weissfeldta drobne, pryzmatycznie cięte draperie.

Po dokonaniu analizy porównawczej figur warto zwrócić uwagę także na zestaw dekoracji ornamentalnych użytych w ołtarzu głównym i w ambonie z kościoła w Psarach. Kompozycje kwiatowe (niestety, obecnie przymocowane odwrotnie) wypełniające płyciny kosza kazalnicy, podwieszane na karbowanych taśmach zawiązanych na supeł i wyrastające z łodygi okolonej długimi liśćmi, odnajdziemy w zdobieniach coko-

łów obu kondygnacji jeleniogórskiego retabulum. W minimalnie zmienionej wersji występują one także w ołtarzu kamienieckim. W tej samej nastawie pojawiają się również naturalistycznie odwzorowane zwisy kwiatowe oraz wazy zwieńczone bukietami. Oba te elementy zdobnicze zastosowane zostały również w ołtarzu w Psarach. Zwisy aplikowane są po bokach obrazu, a wazy – usytuowane na belkowaniu. Dodatkowo w dekoracje bramek flankujących nastawę wpleciony został motyw wypełnionej kratką regencyjną taśmy. Gięta cęgowo lub zawijająca się w woluty, na krawędziach przechodzi ona w liście akantu. Ornament ten pojawia się także w zdobieniach cokołu dolnej kondygnacji retabulum w Jeleniej Górze. Świadczy również, że – wbrew opinii powtarzającej się w literaturze²⁷ – bramki ujmujące nastawę psarską nie są późniejszym dodatkiem, lecz należą do integralnych elementów ołtarza. Wreszcie uszaki z akantu, z wplecioną w nie taśmą karbowaną, ukształtowane według tego samego pomysłu występują zarówno w nastawie z Psar, jak i w tej z Kamieńca Ząbkowickiego. Ponadto draperia opadająca spod stóp anioła i rozchylająca się na kształt kotary nad herbem von Plenckena opracowana jest za pomocą wąskich, podłużnych i przyrzmowanych fałdowań – typowego sposobu ukształtowania szat w figurach pochodzących z warsztatu Weissfeldta.

* * *

Przedstawiony tu rozbudowany wywód komparatystyczny – choć może się wydawać nazbyt drobiazgowy – jest niezbędny do sformułowania jednoznacznych wniosków atrybucyjnych. Omówione zależności formalne ewidentnie wskazują, że zespół rzeźb w Psarach wolno łączyć z warsztatem Weissfeldta nie tylko przez wzgląd na osobę fundatora, utrzymującego kontakty zawodowe z wrocławskim artystą. Wykonawca dzieł psarskich dokładnie znał repertuar Weissfeldta, powielając lub swobodnie łącząc wypracowane przezeń rozwiązania formalne. Skala owych zależności, przebiegająca na wszelkich możliwych poziomach, fakt odwoływania się do kilku odrębnych realizacji, brak komponentów wykraczających poza stylistykę dzieł Weissfeldta oraz operowanie tym samym zestawem ornamentów pozwalają z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że mamy do czynienia z realizacją jego warsztatu, choć zapewne powstałą przy minimalnym udziale kierownika.

Jedyną istotną wątpliwość dotyczącą owej atrybucji – oczywiście poza brakiem zachowanego kontraktu – może budzić przeciętne opracowanie detalu niektórych rzeźb z omawianego zespołu. Cecha ta wynika zapewne z dwóch nakładających się okoliczności. Po pierwsze, całą analizowaną tu grupę figur z podoławskiej świątyni należy zaliczyć do dzieł ewidentnie warsztatowych. Po drugie zaś, rzeźby psarskie mają niewielkie rozmiary, niespotykane w innych realizacjach wiązanych z Weissfeldtem. Mierzą zaledwie od 40 do 90 cm wysokości i są w najlepszym razie przynajmniej dwukrotnie mniejsze od rozpoznanych prac wrocławskiego mistrza (naturalnej lub ponadnaturalnej wielkości). Redukcja skali



il. 17 Warsztat T. Weissfeldta (atryb.), figura anielska z ołtarza głównego w kościele Narodzenia NMP w Psarach, po 1713. Fot. A. Kolbiarz



²⁷ Zob. KZSzP, s. 208.

il. 18 Warsztat T. Weissfeldta (atryb.), przedstawienie Ecce Homo nad portalem południowym kościoła Narodzenia NMP w Psarach, po 1713. Fot. A. Kolbiarz



²⁸ Zob. K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa...*, s. 159–167; *idem*, *Zespół figur kościoła parafialnego z Kamieńca Żąbkowickiego*, [w:] *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem* [kat. wystawy], red. *idem*, Poznań 1993, s. 116–121.

zazwyczaj nie pozostawała bez konsekwencji dla jakości wykonania, wymuszając na artystach uproszczenie detalu dzieła.

Chociaż Weissfeldt należał do najlepiej wykształconych artystów barokowych na Śląsku, nie wolno zapominać, że zlecenia realizowane pod jego nazwiskiem były efektem pracy zespołowej warsztatu, składającego się także z pomocników i uczniów, prezentujących różny stopień umiejętności. Już Konstanty Kalinowski sygnalizował zróżnicowany poziom dzieł wrocławskiego mistrza – nawet tak wybitnych, jak cykl figur 14 Wspomożycieli z Kamieńca Żąbkowickiego²⁸. Najczęściej jednak aspekt kolektywnych działań jest w literaturze przedmiotu marginalizowany. Co gorsza, historycy sztuki zwykli skupiać się na najbardziej reprezentacyjnych dziełach Weissfeldta: rzeźbach świętokrzyskich, kamiennych figurach przyściennych oraz tamtejszym przedstawieniu Matki Boskiej Bolesnej z ołtarza o tym samym wezwaniu. Sporadycznie przywołuje się wizerunki zdobiące dolną kondygnację ołtarza główne-

go w Jeleniej Górze, a jeszcze rzadziej – Ojców Kościoła z wrocławskiej świątyni bonifratrów. Pomija się zaś milczeniem liczne figury uzupełniające wystroje wspomnianych nastaw. Z tego powodu nasza wiedza na temat twórczości Weissfeldta jest nieco zafałszowana, nie uwzględnia licznych przykładów rzeźb, w których powstaniu – jak możemy się domyślać – większy udział mieli współpracownicy mistrza. Szczególnie pouczający przykład stanowią tu rozbudowane dekoracje figuralne górnego piętra i zwieńczenia retabulum jeleniogórskiego. Pośród ponad 20 rzeźb pełnopostaciowych oraz niemal 30 główek puttów odnajdziemy dzieła prezentujące zróżnicowany poziom wykonania. Włączenie do badań także i tych figur otwiera szersze możliwości przypisania wrocławskiemu mistrzowi nowych dzieł, w tym tych z kościoła w Psarach.

Przerzucenie odpowiedzialności za realizację psarską na współpracowników mistrza mogło wynikać ze zbyt dużej liczby zleceń podjętych w zbliżonym czasie przez Weissfeldta. Szczególne spiętrzenie zamówień miało miejsce ok. połowy drugiego 10-lecia XVIII wieku. W 1715 r. – a więc jeszcze w trakcie realizacji ołtarza głównego w Jeleniej Górze – artysta podjął się wykonania dekoracji snycerskich do retabulum u wrocławskich Bonifratrów²⁹. Równolegle zaangażowany miał być w prace nad sprzętami przeznaczonymi do kościoła św. Anny w Jeleniej Górze³⁰, a w 1718 r. prawdopodobnie podjął się przygotowania ołtarza głównego do tamtejszego kościoła św. Ducha³¹. Mało tego: wiele wskazuje, że w połowie dekadę Weissfeldt odgrywał kluczową rolę w barokizacji katedry wrocławskiej, realizując wystrój rzeźbiarski części nastaw wzniesionych w kaplicach bocznych oraz dekoracje figuralne nowego epitafium biskupa Johanna Lischa von Hornaua³².

Jednoczesne prowadzenie kilku zleceń – w tym tak rozbudowanych jak ołtarz główny w jeleniogórskim kościele św. Erazma i św. Pankracego – wiązało się ze znacznym zwiększeniem obciążenia dla warsztatu. Dodatkowo pod koniec 10-lecia doszły problemy z funkcjonowaniem pracowni Weissfeldta, czego tragicznym świadectwem w maju 1719 było okaleczenie czeladnika Johanna Parvy'ego – porywczy mistrz pozbawił go w sprzeczce lewej dłoni³³. W efekcie nałożenia się niesprzyjających okoliczności Weissfeldt najprawdopodobniej nie wywiązał się z zamówienia do kościoła św. Ducha lub podzlecił je Josephowi Antonowi Behertowi³⁴. Analogiczna sytuacja mogła mieć miejsce w przypadku kościoła św. Anny³⁵. Natomiast wykonanie niezbyt przecież rozbudowanego wystroju ołtarza u wrocławskich bonifratrów zajęło aż 9 lat i zostało zakończone dopiero 3 lata po śmierci mistrza. Przy okazji, ta ostatnia realizacja uchodzi za najsłabszą w dorobku wrocławskiego *atelier*, będąc świadectwem obniżenia jego poziomu artystycznego u schyłku działalności³⁶.

Zatem w przypadku omawianych obiektów w Psarach najprawdopodobniej mamy do czynienia z późną pracą warsztatu Weissfeldta, niewykluczone, że wykonaną po śmierci mistrza. Nawet jeśli zespół powstał za życia artysty, to zapewne przy niewielkim jego udziale. Weissfeldt mógł w ramach swojego *atelier* wyznaczyć pomocnika lub pomocników, na których barkach spoczywała odpowiedzialność za realizację zlecenia.



²⁹ Zob. E. Wiese, *op. cit.*, s. 86–87; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa...*, s. 166–167; R. Nowak, *op. cit.*, s. 223.

³⁰ Zob. E. Różycka, J. Rozpędowski, *Jelenia Góra, [w:] Śląsk w zabytkach sztuki*, red. T. Broniewski, M. Zlat, Wrocław 1975, s. 173.

³¹ Zob. E. Wiese, *op. cit.*, s. 86; R. Nowak, *op. cit.*, s. 223.

³² Wrocławskie realizacje zostaną omówione w osobnym studium.

³³ Zob. E. Wiese, *op. cit.*, s. 74, 81; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa...*, s. 166; *idem*, *Bemerkungen zum Stil...*, s. 220.

³⁴ Zachowane rzeźby na podstawie analizy porównawczej zostały ostatnio przekonująco przypisane właśnie temu artyście. Zob. J. Jagiełło, P. Migasiewicz, *Dzieła jeleniogórskiego rzeźbiarza Josepha Antona Beherta, [w:] Wokół Karkonoszy i Gór Izerskich. Sztuka baroku na śląsko-czesko-turyckim pograniczu*, red. A. Koziół, Jelenia Góra 2012, s. 106–108.

³⁵ Przynajmniej część zachowanego wystroju świątyni także wpisuje się w stylistykę dzieł Beherta, a z Weissfeldtem łączyć można jedynie dwa putta grające na trąbach, ustawione dawniej po bokach ołtarza głównego. Zob. Warszawa, Arch. NID, sygn. JGX 000 001 610 oraz JGX 000 001 611.

³⁶ Zob. K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa...*, s. 167; *idem*, *Bemerkungen zum Stil...*, s. 219; R. Nowak, *op. cit.*, s. 223.



³⁷ Proponowane w literaturze datowanie ołtarza głównego na okres powstania obrazu, tj. na drugą połowę lat 90. XVII w., raczej nie wchodzi w rachubę. Jest to moment o dekadę wyprzedzający najwcześniejsze rozpoznane prace Weissfeldta. Najprawdopodobniej płótno zostało zamówione przez von Plenckena jeszcze przed wystawieniem ołtarza (i przed ukończeniem kościoła w Psarach, które miało miejsce dopiero w 1713 r.) albo nabyte na rynku wtórnym. Zob. A. Kozieł, *op. cit.*, s. 569.

³⁸ Zob. H. Dziurla, *Sztuka baroku 1650–1770. Rzeźba*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, red. T. Broniewski, M. Zlat, Wrocław 1967, s. 352–353; A. Organisty, *op. cit.*, s. 231–233.

W tej sytuacji rola mistrza prawdopodobnie uległa mocnemu ograniczeniu, np. do opracowania inwencji projektowych i ewentualnych korekt.

Terminem *post quem* omawianych realizacji wydaje się ukończenie kościoła w Psarach w 1713 r., które niemal zbiegło się z nawiązaniem kontaktów pomiędzy Weissfeldtem a von Plenckenem ok. 1715 roku. Duża liczba analogii formalnych do wystroju ołtarza głównego w Jeleniej Górze potwierdza, że psarskie dzieła nie mogły powstać przed 1713 rokiem³⁷. Niestety, nie wiemy, jakie były losy warsztatu Weissfeldta po śmierci mistrza, stąd nie sposób podać daty granicznej zamykającej domniemany czas realizacji w podoławskiej świątyni. Co prawda, Johann von Plencken zmarł w 1719 r., ale – jak pokazuje przykład ołtarza w kościele Bonifratrów – jego śmierć nie oznaczała zaniechania prac nad nieukończonym dziełem. Podobnie mogło być z wystrojem kościoła w Psarach, jeśli tylko zleceniodawca zdążył zabezpieczyć jego wykonanie stosownymi umowami i donacjami.

* * *

Powiązanie rzeźb psarskich z Weissfeldtem wzmacnia jego wizerunek – twórcy liczącego się na lokalnym rynku artystycznym w drugiej dekadzie XVIII wieku. Uwzględniając przesunięcie datowania wrocławskich figur świętokrzyskich na ok. 1709–1710 r., rozpoznany okres aktywności zawodowej Norwega wynosił ca 12 lat, w których trakcie podjął on dużą liczbę zleceń. Jak wynika z zestawienia dat, apogeum jego aktywności artystycznej przypadło na ok. 1715 r., kiedy zaangażowany był w kilka przedsięwzięć naraz. Jednak w stosunkowo krótkim czasie, już pod koniec dekady, działalność Weissfeldta uległa wyhamowaniu. Mogło to być spowodowane domniemanymi problemami zawodowymi, a u schyłku życia – także pogarszającym się stanem zdrowia.

Dodatkowo, jeżeli uznać proponowaną atrybucję za właściwą, nieaktualna staje się hipoteza postulująca zawężenie dorobku Weissfeldta do prac wykonanych wyłącznie w drewnie, co miałyby być jednym z argumentów potwierdzających tezę, że wykształcenie zdobył on w warsztatach północnoeuropejskich³⁸. Tymczasem półpostać Ecce Homo z portalu kościoła w Psarach, dobitnie ukazuje opanowanie przez warsztat Weissfeldta także umiejętności odkuwania kamienia.

dr Artur Kolbiarz

Adiunkt w Zakładzie Wiedzy o Kulturze Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Szczecińskim. Doktorat z historii sztuki obronił w 2008 roku na UAM w Poznaniu. Autor publikacji dotyczących barokowej rzeźby krajów habsburskich, ze szczególnym uwzględnieniem Śląska.

Summary

ARTUR KOLBIARZ/ Works by Thomas Weissfeldt's workshop executed in Our Lady's Nativity Church in Psary near Oława. Contribution to studies on Wrocław sculpture at the beginning of the 18th century

The perennial studies on the work of Thomas Weissfeldt, an outstanding representative of Baroque sculpture in Silesia, have brought about reconstruction of the major part of his oeuvre. Nonetheless, yet another execution may be related with his workshop, namely part of the outfit, completed in 1713, designed for a church in Psary near Oława (main altar, pulpit, two figures attached to the wall and sculpture in the portal). The temple's donator was Johann Adrian von Plencken, imperial secret counsellor of the Royal Chamber, also engaged in financial support for the furnishings of the Brothers Hospitallers of St. John of God Church in Wrocław. His donation financed also the commission of the church main altar from Weissfeldt. Most probably thanks to these connections the Wrocław master was also commissioned for execution of elements of furnishing in the church in Psary – von Plencken's main estate.

Despite the lack of surviving contract agreement the authorship of the sculptures from Psary can be confirmed by a comparative analysis. The discussed figures bear a distinctive formal resemblance with Weissfeldt's works from Our Lady's Assumption Church in Kamieniec Żąbkowicki and St. Erasmus and St. Pancras Church in Jelenia Góra. The analogies may be found not only in compiling compositional concepts, but also in characteristic elaboration of a detail. Ornamental decoration serves as an additional attributive argument as they are relevant to the decoration set applied by Weissfeldt. Lower level of the very execution of some sculptures suggests that the figures from Psary are works of the workshop with the master's minimal participation.

The sculptures from Psary appear to be an interesting output which allows us to look at Weissfeldt's oeuvre regarding not only his most outstanding executions, but also his workshop's production. These latter have not received enough scholarly attention so far, and this is why the Wrocław workshop's description is incomplete. Moreover, the Ecce Homo figure sculpted in stone, indicates that Weissfeldt – in contrast to current suggestions known from the reference literature – did not limit himself to carve in wood. It is an important remark in view of attempts at defining the sources of the original style of the Wrocław master's output, which sources still remain at the stage of hypotheses.