



Johann Jacob Eybelwieser w służbie zakonu joannitów czyli jak się robiło karierę malarską na barokowym Śląsku*

Marek Kwaśny

Gdy w 1706 r. zmarł znakomity, lecz sędziwy już śląski malarz Michael Willmann, zostawiając tym samym osławiony warsztat w Lubiążu, Johann Jacob Eybelwieser, jeden z jego współpracowników, był u progu swojej błyskotliwej kariery artystycznej. Wówczas prawie 40-letni, miał już za sobą indywidualne realizacje, a jego działająca we Wrocławiu pracownia wkraczała właśnie w okres *prosperity*, zostawiając w tyle miejską konkurencję (do czego *de facto* przyczyniła się śmierć Willmanna, popularnego szczególnie w kręgach mecenatu katolickiego). Do swojej wysokiej pozycji artysta doszedł jednak nie z racji talentu, ale w głównej mierze wskutek wytrwałych wysiłków, a także, co wydaje się istotne, dzięki inteligencji, sprytowi i wyczuciu, które pozwoliły mu trafić w gusta zleceńodawców.

Do Wrocławia Eybelwieser przybył prawdopodobnie na początku 1679 r. z Wiednia, gdzie urodził się ok. r. 1667¹. Zapewne pierwsze malarskie szlify zdobywał w warsztacie swojego ojca, Hansa Eybelwiesera, wykształconego w wiedeńskim środowisku artystycznym, członka wrocławskiego cechu malarzy od 16 XII 1679². Po jego śmierci, tj. po 17 III 1694, Eybelwieser wybrał się na wędrowną czeladniczą i dotarł do Pragi, gdzie poznał Annę Elisabeth Lehmann, wdowę po malarzu-miniaturyście z Małej Strany, Bernhardzie Josephie Lehmannie. Poślubił ją już po powrocie na Śląsk, 4 II 1698, w kościele parafialnym pw. Najświętszej Marii Panny w Kłodzku, skąd pochodził ojciec Anny, miejscowy aptekarz Paul Bartsch³. Swoją edukację artystyczną Eybelwieser przypieczętował jeszcze w tym samym roku pracą mistrzowską *Ukrzyżowanie Chrystusa*⁴, a 7 III 1699 oficjalnie przyjęto go do wrocławskiego cechu malarzy⁵.

W tym samym czasie nawiązał współpracę, która bez wątpienia ukształtowała charakter jego twórczości. Zostając pomocnikiem Willmanna – największego śląskiego malarza tamtego okresu – zapoznał się z tajnikami jego pracowni, które następnie skrupulatnie wykorzystywał

il. 1 J. J. Eybelwieser, Św. Łukasz Ewangelista, 1720, kościół parafialny pw. św. Michała Archanioła, Tyniec nad Ślężą (fragment) . Fot. M. Kwaśny



* Artykuł powstał w ramach realizacji projektu badawczego *Malarstwo barokowe na Śląsku*, nr 0054/FNiTP/H11/80/2011. Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2012-2015.

¹ Zob. E. Hintze, *Eybelwieser, Johann, Jacob* [hasło], [w:] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart*, red. U. Thieme, E. Becker, Leipzig 1915, t. 11, s. 125-126.

² Zob. A. Schultz, *Untersuchungen zur Geschichte der Schlesischen Maler (1500-1800)*, Breslau 1882, s. 46.

³ Zob. A. Kozieł, „Wrocławski Willmann” w Ziębicach, czyli kilka uwag na temat życia i twórczości Johanna Jacoba Eybelwiesera (około 1667-1744), [w:] *Ziębice – miasto świętego Jerzego. Dzieje i kultura dawnej stolicy książęcej*, red. B. Czechowicz, Wrocław 2010, s. 198.

⁴ Zob. A. Schultz, *op. cit.*, s. 47.

⁵ Zob. tzw. Kartoteka Erwina Hintzego, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów.



⁶ Zob. K. Sienkowska, *Johann Jacob Eybelwieser*, <http://www.drogibaroku.org/mod/resource/view.php?id=29> (data dostępu: 12 XII 2013).

⁷ Zob. A. Kozieł, *op. cit.*, s. 199.

⁸ Zob. A. Schultz, *op. cit.*, s. 47.

⁹ Zob. A. Kozieł, *op. cit.*, s. 200.

w działalności indywidualnej. Co dla starzejącego się Willmanna było koniecznością, dla Eybelwiesera okazało się niepowtarzalną szansą na poprawienie własnych umiejętności. Choć nie wiadomo, jaki charakter miała praca Eybelwiesera w lubiąskim warsztacie, a jedynym jej śladem jest zaginiony sygnowany obraz ołtarzowy *Św. Maria Magdalena* z 1711 r., przeznaczony do kościoła klasztorowego w Kamieńcu Ząbkowickim, to bliskie związki obu artystów potwierdzone są oczywistymi cytatami z Willmanna zawartymi w dziełach wrocławskiego malarza. Co więcej, podczas pobytu w Lubiążu Eybelwieser skopiował wiele znajdujących się w tej pracowni rysunkowych i graficznych wzorców, które następnie pozwoliły mu na stworzenie podobnego zbioru we własnej. Tym samym przyswoił charakterystyczną szkicową manierę Willmanna i potem starał się ją naśladować⁶.

Zetknięcie się ze „śląskim Apellesem” i jego spadkobiercami artystycznymi nie zakończyło się jednak na przejściu przez wrocławskiego malarza owej szkicowej manieri (której zresztą nigdy do końca nie opanował), ale przede wszystkim zadecydowało o profilu jego zawodowej aktywności. Willmann, osiedlając się w 1660 r. w Lubiążu, postanowił tym samym oddać się pod potężne skrzydła mecenatu katolickiego, a za sprawą cystersów – stać się głównym malarzem kontrreformacji na Śląsku. Jednak dopiero po trzech latach dotychczasowy kalwinista uznał, iż przejście na katolicyzm ułatwi mu komercyjny sukces. Wychowany w wierze katolickiej Eybelwieser mógł liczyć na szerszą klientelę i więcej zamówień z kręgu kościelnego niż jego koledzy z miejskiego cechu. Choć wrocławski twórca miał dwoje dzieci, o których wiemy (córkę Annę Elisabeth Ottilę, ur. 15 XII 1706, i syna Ignatza Franza, ur. 4 VIII 1709)⁷, a prawdopodobnie jego potomstwo było znacznie liczniejsze, to na podstawie dostępnych nam źródeł nie jesteśmy w stanie stwierdzić, czy pomagały one ojcu w warsztacie. O uczniach i czeladnikach w pracowni Eybelwiesera archiwa milczą; wyjątkiem jest tylko niejaki Franz Stenzel, którego mistrz przyjął na naukę pod koniec swojego życia, w 1739 roku⁸. Jednakże bez wątplenia malarz nie działał sam, o czym świadczą przede wszystkim same przypisywane mu dzieła – nierówne pod względem poziomu artystycznego.

Eybelwieser otworzył swój warsztat na terenie parafii św. Macieja we Wrocławiu, należącej do wrocławskich krzyżowców z czerwoną gwiazdą, co niewątpliwie wpłynęło na dalsze losy jego kariery. Jednak pierwsze zlecenie, potwierdzone źródłowo, przyszło spoza Wrocławia. W 1700 r. do malarza zwrócili się świdniccy jezuiti, którzy do kościoła parafialnego pw. św. Stanisława i św. Wacława zamówili pięć niedużych owalnych obrazów przedstawiających Jezusa, Marię, Św. Franciszka Borgiasza, Św. Ignacego Loyolę oraz Św. Franciszka Ksawerego⁹. Stanowiło to część prowadzonej przez jezuitów na przełomie w. XVII i XVIII barokizacji wnętrza kościoła, który Towarzystwo Jezusowe przejęło w 1660 roku. Mimo iż zlecenia od jezuitów – mocno wspieranych przez dynastię habsburską – mogłyby się wydawać prestiżowe, nie przyniosły Eybelwieserowi wielkiej sławy. Dopiero kilka lat później malarz, za

sprawą wspomnianych wrocławskich krzyżowców z czerwoną gwiazdą, znalazł się w kręgu niezwykle szczodrych zleceniodawców, jakimi byli śląscy joannici, próbujący przywrócić dawny blask swoim komturium i jednocześnie głosić chwałę macierzystego zakonu.

W najokazalszej i najbogatszej w tamtym okresie posiadłości joannitów na Śląsku – Oleśnicy Małej – w 1706 r. wybuchł pożar, który dotkliwie zniszczył klasztor. Ogień pochłonął pałac z folwarkiem oraz część wsi. Nową świątynię postanowiono zaaranżować w południowym skrzydle założenia pałacowego, wybudowanym niedługo przed pożarem. Inicjatorem całego przedsięwzięcia był miejscowy komtur joannitów, Gondacar Poppo hrabia von Dietrichstein (1672–1737) – postać nietuzinkowa, tajny radca cesarski i pełnomocnik zakonu w Wiedniu, dziedzic w Styrii i Karyntii¹⁰.

Budowa kościoła trwała rok, dłużej natomiast zajęło wyposażenie wnętrza, ciągnące się do 1711 roku¹¹. Obrazy do ołtarza głównego oraz ołtarzy bocznych zamówiono u Eybelwiesera. Choć w źródłach brak informacji o szczegółach zawarcia umowy między wrocławskim malarzem a oleśnickim komturem, to jednak kilka znanych faktów pozwala nam snuć domysły. Wydaje się prawdopodobne, iż Dietrichstein, świeżo wybrany na komendanta w Oleśnicy Małej, zwrócił się do wrocławskich krzyżowców z czerwoną gwiazdą z prośbą o znalezienie malarza, który sprostaby jego oczekiwaniom i wykonał znacznych rozmiarów płótna ołtarzowe. Sprawujący duchową opiekę nad oleśnickim kościołem krzyżowcy stanęli przed trudnym zadaniem – otóż takiego artysty we Wrocławiu i okolicach chwilowo zabrakło. Lubiący cystersi dopiero co pochowali Willmanna i jego przedwcześnie zmarłego syna (26 i 30 VIII 1706), Johann Christoph Liška święcił triumfy w Pradze jako nadworny malarz arcybiskupa Johanna Friedricha von Wallensteina¹², a w gildii miejskiej wyróżniał się jedynie dobiegający czterdziestki Eybelwieser, dla którego była to ostatnia szansa na stanie się kimś więcej niż tylko sprawnym rzemieślnikiem. Oczywiście, już wówczas artysta nie pozostawał anonimowy, miał za sobą zlecenia od zakonu jezuitów w Świdnicy i we Wrocławiu, jednak wykonane dla nich dzieła nie zaowocowały dłuższą współpracą.

Ostatecznie zamówienie trafiło do Eybelwiesera, który prawdopodobnie w 1708 r. dostarczył gotowe obrazy do ołtarza głównego. Monumentalne dzieło przedstawia Trójcę Świętą z Marią jako Immaculatą i widokiem Oleśnicy Małej, a mniejsze owalne – św. Wawrzyńca.

Centralne płótno ołtarza głównego oleśnickiej świątyni ukazuje Marię w białej sukni i niebieskim płaszczu, z lewą stopą umieszczoną na półksiężycu, a prawą na obłoku, wzrokiem skierowanym ku Chrystusowi, lewą ręką czyniącą gest wskazujący na dół. Górna, niebiańska strefa obrazu przedstawia Trójcę Świętą: Chrystusa z krzyżem, Boga Ojca z kulą ziemską i gołębicę Ducha Świętego. Scenie towarzyszą liczne uskrzydłone główki anielskie. Dolna strefa dzieła wyobraża widok założenia pałacowego w Oleśnicy Małej po lewej stronie oraz wyspę Malte i joannickie statki po prawej.



¹⁰ Zob. C. Stehr, *Chronik der ehemaligen hochritterlichen Maltheser-Ordens-Commende, jetzigen Hochgraflichen York von Wartenburgschen Majorals-Herrschaft Klein Ols, Ohlauer Kreises, Von Jahre 1152 bis 1845, Breslau 1845*, s. 209–210.

¹¹ Zob. *ibidem*.

¹² Zob. P. Preiss, *Jan Krzysztof Liška*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 7 (1970), s. 108–109.



il. 2 J. J. Eybelwieser, *Trójca Święta z Marią jako Immaculatą*, ok. 1708, kościół filialny pw. św. Wawrzyńca, Oleśnica Mała, ołtarz główny. Fot. M. Kwaśny



il. 3 J. J. Eybelwieser, *Trójca Święta z Marią jako Immaculatą*, ok. 1708, kościół filialny pw. św. Wawrzyńca, Oleśnica Mała, ołtarz główny, fragment ukazujący joannickie galery. Fot. M. Kwaśny

Temat obrazu, choć nie tak powszechny jak często spotykane na Śląsku Wniebowzięcie NMP, nawiązywał do podobnych treści ideowych, cieszących się wówczas popularnością szczególnie w kręgach zakonnych – mianowicie do modnej w tamtym okresie idei Marii jako Oblubienicy Chrystusa. Wcześniej idea ta znalazła odzwierciedlenie w pracach realizowanych przez Willmanna dla cystersów krzeszowskich (pochodzący z 1678 r. obraz *Koronacja NMP* w ołtarzu głównym w kościele klasztorным w Krzeszowie) oraz lubiąskich (wykonane w 1681 r. płótna ze scenami Wniebowzięcia NMP i Oczekiwania na Marię w ołtarzu głównym w kościele klasztorным w Lubiążu)¹³, a także, dzięki wielkoformatowej graficznej reprodukcji lubiąskiego obrazu wykonanej przez samego Willmanna w 1683 r., w wielu innych świątyniach na terenie Śląska, Czech i Moraw, a nawet Szwabii¹⁴. Jednak w kontekście ukazania wyspy Malty oraz joannickich statków płótno Eybelwiesera nabiera nowego znaczenia. Immaculata jest tutaj przedstawiona jako Matka Boska Zwycięska, patronka walki z innowiercami. Co więcej, zaprezentowana została w roli orędowniczki i pośredniczki między śmiertelnikami a Bogiem, o czym świadczy ruch Jej ręki, nakierowujący widza w prawy dolny róg obrazu.

Na tle Malty oraz sąsiadującej z nią wysepki Gozo przedstawił Eybelwieser dwie należące do joannitów galery. Tuż obok znajduje się herb Jeana Parisota de la Valette'a, wielkiego mistrza zakonu, od którego nazwiska wywodzi się nazwa stolicy Malty – Valetty.

Niezwykle ciekawym elementem ołtarza jest umieszczona pod centralnym płótnem inskrypcja¹⁵. Tak bezpośredni hołd skierowany do monarchy, z pełną tytulaturą, w dodatku zaraz po podpisaniu przez cesarza Józefa I konwencji w Altranstädt (1707), którą śląscy katolicy uznali za krzywdzącą, świadczyć może o wyjątkowej lojalności Dietrichsteina wo-



¹³ Zob. A. Kozieł, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wrocław 2006, s. 297–298.

¹⁴ Zob. *ibidem*, s. 300–301.

¹⁵ „ALS ZU IHRO RÖMISCHEN KAISERLICHEN MAJESTÄT JOSEPH I, DAS HOMAGIUM UND HULDIGUNG ABZUSTATTEN, VON DEM HOCHWÜRDIGEN, HOCHRITZERLICHEN MALTHESERORDEN VERORDNET UND ABGESCHICKT WAR LEGATUS UND BOTSCHAFTER: „DER HOCHWÜRDIGE HOCHGEBORNE H. H. GUNDACAR POPPO, DES HEILIGEN RÖMISCHEN REICHS GRAF VON DITTRICHSTEIN, FREIHERR AUS HOLLENBURG UND FINKENSTEIN, ERB-LAND- UND OBER-JÄGERMEISTER IN STEIERMARK UND ERBMUNDSCHEK IN KÄRNTHEN, ST. JOHANNIS HIÉROSO-LIMITANI ORDENS BAILLIS, COMMENDATOR ZU KLEIN-OELS, BRÜNN UND OBERKRÄLOWITZ, RECEPTOR UND MINISTER DES GROSSEN BÖHMISCHEN PRIORATS, DANN IHRO R. K. M. WIRKLICHER KÄMMERER UND LEIB-GARDE-TRABANTEN HAUPTMANN U”.



il. 4 M. Willmann, *Wniebowzięcie NMP*, 1681, kościół parafialny pw. św. Piotra i św. Pawła, Warszawa-Pyry. Fot. A. Kozieł

bec władcy i jego decyzji. Choć program ideowy obrazu w ołtarzu głównym sugeruje zwycięstwo Kościoła katolickiego nad innowiercami, to całość, wraz z inskrypcją, odczytać można nie tylko jako wyraz bezwarunkowego oddania, ale także jako deklarację nieustannej gotowości joannitów do obrony chrześcijaństwa w służbie cesarzowi.

Wyposażenie świątyni dopełniają kolejne płótna autorstwa Eybelwiesera i jego warsztatu, usytuowane w dwóch ołtarzach bocznych. Północny zawiera przedstawienie Pocałunku Marii ze sceną zaślubin św. Józefa z Bogiem Ojcem w centralnej części oraz Św. Jana Chrzciciela, patrona zakonu joannitów, w zwieńczeniu, natomiast *pendant* do północnej nastawy stanowi analogiczny ołtarz po drugiej stronie kościoła z dwoma obrazami takich samych rozmiarów jak wcześniej omawiane płótna. Centralne przedstawienie ukazuje Matkę Boską Bolesną, natomiast w zwieńczeniu znajduje się wizerunek Św. Heleny.

Tworząc wystrój malarski kościoła w Oleśnicy Małej, Eybelwieser bez skrupułów korzystał ze spuścizny lubiąskiego warsztatu Willmanna. Choć poziom artystyczny tych płócien jest zdecydowanie niższy w porównaniu z dokonaniem „śląskiego Apellesa”, to wystarczający, by – wraz z niewątpliwie erudycyjnym charakterem przedstawień – przypaść do gustu kawalerom maltańskim i krzyżowcom z czerwoną gwiazdą. Wrocławianin przy użyciu znanych sobie wzorców, nieco ograniczając własne *invenio*, spisał się jako twórca wielkoformatowych obrazów ołtarzowych, na które zapotrzebowanie wciąż było duże. Nie sposób stwierdzić, jak duży udział przy zamawianiu i fundacji dzieł mieli wrocławscy krzyżowcy z czerwoną gwiazdą, choć niemal na pewno od nich wyszła inicjatywa zaproszenia Eybelwiesera do współpracy. O tym, że malarz zadowolająco wywiązał się z powierzonego mu zadania, świadczą kolejne zlecenia pochodzące z kręgu joannitów i krzyżowców. Niedługo po ukończeniu obrazów do oleśnickiej świątyni Eybelwieser zrealizował płótno do ołtarza głównego kościoła parafialnego w pobliskich Owczarach, należących do joannitów. Dzieło to, ukazujące Wniebowzięcie NMP, jest ewidentnie wzorowane na pochodzącym z 1681 r. przedstawieniu tej sceny pędzla Willmanna, znajdującym się w nastawie ołtarzowej kościoła klasztorne go cystersów w Lubiążu, a wykonanym na zlecenie tamtejszego opata, Johannes Reicha¹⁶.

Od tego momentu kariera Eybelwiesera nabrała niebywałego rozpędu, a wrocławscy krzyżowcy z czerwoną gwiazdą zorientowali się, iż na terenie ich parafii mieszka sprawny artysta operujący sprawdzonym repertuarem form, któremu mogliby powierzyć realizację szeregu prac związanych z ówczesnymi staraniami zakonu o uzyskanie statusu *ordo militaris*. W ten sposób z inicjatywy mistrza zakonu, Ignatza Magneta, powstał imponujący cykl portretów jego poprzedników (a także jego samego) oraz dekoracja freskowa w Sali Kopułowej letniej prałatury w klasztorze św. Macieja – realizacja o wyjątkowym prestiżu, której program ideowy – gloryfikacja Krzyża Świętego i rycerskiego zakonu krzyżowców z czerwoną gwiazdą jako obrońców krzyża – ewidentnie wskazywał na propagandowy charakter fundacji i repertuarem moty-



¹⁶ Zob. A. Kozieł, *Angelus Silesius...*, s. 297. Obecnie obraz znajduje się w kościele parafialnym pw. św. Piotra i św. Pawła w Warszawie-Pyrach.



il. 5 J. J. Eybelwieser, *Portret mistrza Ignatza Magneta*, ok. 1721, plebania parafii pw. św. Małgorzaty, Gajków. Fot. A. Kozieł



— il. 6 J. J. Eybelwieser, *Wniebowzięcie NMP*, ok. 1710, kościół parafialny pw. św. Marcina, Owczary, ołtarz główny. Fot. A. Szelaąg

wów dorównywał programowi kościoła Krzyżowców w Pradze¹⁷. Bardzo prawdopodobne, iż to sam Magnet podjął decyzję o zatrudnieniu Eybelwiesera. Zanim został wybrany na mistrza zakonu, był wikarym w należącej do kawalerów maltańskich Jaworowie i pomocnikiem przy parafii w Oleśnicy Małej¹⁸, z pewnością zatem podziwiał tamtejsze płótna wrocławskiego malarza.

Mistrz Magnet nie szczędził pieniędzy na kosztowne artystyczne fundacje, co przyczyniło się do odsunięcia go od władzy w 1719 roku. Postawiono mu nawet zarzut zamawiania „bezużytecznych obrazów”, co świadczyło nie tyle o liczbie powstałych dzieł, ile o wygórowanych sumach, jakie prałat oferował za ich realizację¹⁹. Mimo tak złej sławy wykonanych przez Eybelwiesera malowideł artysta zaskarbił sobie względy kolejnych mistrzów zakonu krzyżowców, a także joannickich komturów. Do tych ostatnich należeli Johann Ferdinand von Herberstein, komendant komturii w Tyńcu nad Ślężą, oraz Johann Joseph von Götzen, komtur w Lwówku Śląskim.

W tynieckim kościele parafialnym pw. św. Michała Archanioła od 1699 r. trwała barokizacja, przyspieszona nieco uderzeniem pioruna, który w 1698 zniszczył wieżę świątyni²⁰. Tamtejsza komturia była ściśle związana z wrocławskimi krzyżowcami z czerwoną gwiazdą – w 1714 r. proboszczem został tam Anton Bast, profes krzyżowców, a ówczesny komtur, wspomniany już von Herberstein, uchodził za przyjaciela samego mistrza Michaela Fibigera²¹. Zaproszenie Eybelwiesera do współpracy przez tynieckich szpitalników (a miało to miejsce prawdopodobnie ok. r. 1717) wydaje się jak najbardziej uzasadnione, szczególnie że już w 1714 wrocławski malarz działał w Gorzanowie dla hrabiego Johanna Antona von Herbersteina, spokrewnionego z tynieckim komendantem²². Jednak Eybelwieser zdobył splendor i uznanie przede wszystkim jako twórca dekoracji freskowej letniej prałatury klasztoru Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą we Wrocławiu, którą wykonał w 1715 roku. To dzieło, uważane za jego *opus magnum*²³, ugruntowało jego pozycję i zapewniło kolejne zamówienia z kręgu krzyżowców i joannitów.

Na r. 1717 jako moment rozpoczęcia współpracy joannitów z Tyńca z wrocławskim malarzem wskazuje zapis znajdujący się w *Cabraeum* z 1740 r., w którym obok omówienia obrazu umieszczonego w ołtarzu głównym znajduje się łacińska inskrypcja z chronostychem: „*Ex Affectu renovatum a Joanne Josepho Eibelvisier. Anno qVo CaroLo Magno BeL-graD restItVItUr*”²⁴. Obraz, o którym mowa, przedstawiający Matkę Boską Pasawską, do dziś jest w tym samym miejscu, a zarówno chronostych, jak i wydarzenie wspomniane w inskrypcji jednoznacznie wskazują na r. 1717. Wówczas, 16 VIII, ksiądz Eugeniusz Sabaudzki, dowodzący wojskami cesarza Karola VI Habsburga w VI wojnie austriacko-tureckiej, zdobył Belgrad, co doprowadziło do sygnowania pokoju w Pożarowicach (Passarowitz), w którego wyniku Austria uzyskała ziemie Banatu, północną Serbię z Belgradem i tzw. Małą Wołoszczyznę²⁵. Z zapisu wynika, iż Eybelwieser nie jest autorem obrazu, a jedynie jego „renowatorem”. Należy także dodać, iż omawiane dzieło zostało wtórnie dokooptowane



¹⁷ Zob. A. Wojtyła, *Szpitalnicy czy kawalerowie krzyża i gwiazdy? Rola praktycznych wzorców artystycznych i ideowych w kształtowaniu rycerskiej tożsamości śląskich krzyżowców*, [w:] *Śląsk i Czechi. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, red. M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczanowski, Wrocław 2007.

¹⁸ Zob. C. Stehr, *op. cit.*, s. 22, 36–37.

¹⁹ A. Wojtyła, *op. cit.*, s. 273.

²⁰ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. 4: *Województwo wrocławskie*, red. J. Pokora, M. Zlat, z. 2: *Sobótka, Kąty Wrocławskie i okolice*, oprac. *idem*, Warszawa 1991, s. 149.

²¹ W bibliotece Herbersteina w Grazu znajduje się egzemplarz uzupełnionej i wydanej przez Fibigera książki *Silesiographia renovata necessariis scholiis, observationibus et indice aucta N. Henela*, z dedykacją od Fibigera dla Herbersteina. Zob. H. Zotter, *Die Hollstein / Herberstein Bibliothek*, <http://sosa2.uni-graz.at/sosa/druckschriften/druckschriften/g-hollstein.php> (data dostępu: 23 XII 2013).

²² Wprawdzie Johann Ferdinand pochodził ze styryjskiej linii rodu Herbersteinów, a Johann Anton ze śląskiej, ale o bliskości tych obu linii może świadczyć fakt, iż po śmierci Johanna Antona dobra gorzanowskie dostały się we władanie linii styryjskiej. Zob. B. Czechowicz, *Kościół w Gorzanowie na Ziemi Kłodzkiej*, Wrocław 2007, s. 44.

²³ Zob. B. Czechowicz, A. Kozieł, *Johann Jacob Eybelwieser w Łądku Zdroju – o malarskiej dekoracji ląddeckiej kaplicy św. Jerzego*, „Kłodzki zbornik” 2005, nr 6.

²⁴ *Gross Tinz, Cabraeum 1740*, s. 46–47, Státní ústřední archiv Praha, RM, karton 794.

²⁵ Zob. I. Gonda, E. Niederhauser, *Die Habsburger. Ein Europäisches Phänomen*, Budapest 1983, s. 121.



il. 7 J. J. Eybelwieser (?), *Matka Boska Pasawska*, 1717, kościół parafialny pw. św. Michała Archanioła, Tyniec nad Ślęzą, ołtarz główny. Fot. A. Szelaąg

do ołtarza – te same dokumenty z praskiego archiwum (wizytacja kościoła z 1740 r.) poświadczają, że fundowany w r. 1699 ołtarz główny zawierał inne przedstawienia: Ścięcie św. Jana Chrzciciela w polu środkowym i bł. Rajmunda du Puya w zwieńczeniu. Na nieoryginalne miejsce ekspozycji wskazuje poza tym usytuowanie obrazu, który prawdopodobnie został przycięty, aby zmieścić się pod belkowaniem ołtarza²⁶.

W kościele pw. św. Michała Archanioła w Tyńcu nad Ślęzą znajdują się jeszcze inne prace – trzy monumentalnych rozmiarów płótna przedstawiające ewangelistów: św. Marka, św. Łukasza i św. Jana, na tle nowotestamentowych scen zaczerpniętych z ich *Ewangeli*. Malowidła zdecydowanie wyjątkowe nie tylko ze względu na kolosalne rozmiary (3,45 x 2,88 m), ale także z powodu typu przedstawienia, nie mającego precedensu nie tylko na Śląsku, ale w ogóle w tej części Europy. Ukazanie ewangelisty ze scenami z jego tekstów na dalszym planie było dotychczas niespotykane. Dzieła wiszą po obu stronach nawy – dwa (św. Łukasz i św. Jan) na ścianie południowej i jeden (św. Marek) na ścianie północnej. Choć artysta żadnego z nich nie opatrzył swoją sygnaturą, jedynie przedstawienie św. Łukasza oznaczył datą 1720, to opierając się na wynikach analizy formalnej, przypisano je Eybelwieserowi²⁷. Cykl na pewno uzupełniało płótno wyobrażające św. Mateusza, albowiem jeszcze Kurt Degen odnotowywał, że w kościele znajdują się cztery obrazy z ewangelistami²⁸.

Szczególnie interesujący jest wizerunek św. Łukasza. Prawdopodobnie Eybelwieser ukazał na tym płótnie samego siebie, o czym świadczą bardzo zindywidualizowane rysy twarzy ewangelisty w porównaniu z raczej stypizowanymi obliczami św. Marka i św. Jana. Ponadto św. Łukasz zaprezentował frontalnie, w przeciwieństwie do pozostałych dwóch świętych. Ten ewangelista uchodził za malarza, autora wizerunków Marii, stąd też taka podobizna w jego rękach. Hipotezę o kryptoportrecie potwierdzałyby również data 1720. Pięćdziesięciokilkuletni wówczas twórca mógł wyglądać właśnie tak: dojrzałe, z włosami wciąż dłuższymi, lecz już znacznie przerzedzonymi²⁹. Znamienny jest też wyraz twarzy omawianej postaci: bardzo pewny siebie – człowieka spełnionego, przekonanego o swoich umiejętnościach, pozycji oraz imponującym dorobku artystycznym.

Datowanie cyklu pozwala przypuszczać, że jego fundatorem był komtur von Herberstein, który zmarł dopiero rok później w Grazu. Wykonane przez Eybelwiesera płótna prezentują wysoki poziom artystyczny, choć nie zachowały się w zadowalającym stanie. Wrocławski mistrz, stosując stonowaną paletę barw, jak zwykle z imponującą drobiazgowością odzwierciedlił liczne ewangelijne sceny. O ile postacie optycznie bliższe oglądającemu, a zatem także większe, odmalowane zostały z pietyzmem, o tyle w przedstawieniach na dalszych planach artysta pozwolił sobie na odrobinę swobody, krótkimi pociągnięciami pędzla tworząc bardziej umowne kształty. Trudno uwierzyć, że autor, tak bardzo świadomy swoich umiejętności, potrafiący się zareklamować i robiący to wielokrotnie, opatrujący swoje płótna okazałymi sygnaturami, nie pod-



²⁶ Zarówno na zapis w *Cabraeum*, jak i na kwestie wtórności ekspozycji zwrócił moją uwagę dr Arkadiusz Wojtyła, za co serdecznie mu dziękuję.

²⁷ Zob. H. Brockhusen, *Zwei Selbstbildnisse des Johann Jacob Eybelwieser?*, „Schlesien” 1975, z. 1, s. 34.

²⁸ K. Degen, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landkreises Breslau*, Frankfurt a. M. 1965, s. 92.

²⁹ Zob. H. Brockhusen, *op. cit.*, s. 34.



il. 8 J. J. Eybelwieser, *Św. Łukasz Ewangelista*, 1720, kościół parafialny pw. św. Michała Archanioła, Tyniec nad Ślężą.
Fot. A. Szeląg



il. 9 J. J. Eybelwieser, *Św. Łukasz Ewangelista*, 1720, kościół parafialny pw. św. Michała Archanioła, Tyniec nad Ślęzą. Fragment ukazujący sceny z ewangelii – Zwiastowanie (Łk 1, 26–38), Przypowieść o Łazarzu (Łk 16, 19–31), przypowieść o miłosiernym samarytaninie (Łk 10, 30–37). Fot. A. Szeląg



³⁰ Śląska linia rodu od 1661 r. rezydowała w Sarnach (Scharfeneck) – części wsi Ścinawka w Kotlinie Kłodzkiej. W pierwszej połowie XVIII w. dzięki uzyskiwanym dochodom Götzenowie fundowali przebudowę i barokizację wielu kościołów patronackich, m.in. w Bożkowie, Tłumaczowie, Wambierzycach czy Wojborzu. Komtur J. J. von Götzen wywodził się prawdopodobnie ze starszej, czeskiej linii rodu. Zob. **M. Pierzchała**, *Późnobarokowy wystrój malarski kaplicy dworskiej w Sarnach i jego twórca, Jan Franciszek Hoffmann*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 14 (1986), s. 117.

³¹ Zob. **E. Wieczorek**, *Dzieje komendy joannitów w Grobnikach*, „Krajoznawca Górnośląski” 2003, z. 17, http://kkraj.pttk.pl/6rpk/Katowice/www.gornyslask.pl/krajoznawca/zeszyt_17.htm (data dostępu: 20 XII 2013).

pisał się na żadnym z tynieckich obrazów. Taką stratę rekompensować nam może tylko kryptoportret wrocławskiego mistrza.

Prawdopodobnie niedługo po śmierci komtura Herbersteina, w 1721 r., pozostawione przez niego komandorie w Tyńcu nad Ślęzą, Grobnikach, Strzegomiu i Lwówku Śląskim przejął Johann Joseph von Götzen, kawaler maltański wywodzący się ze znanego rodu, mającego swoich reprezentantów na Śląsku i w Hrabstwie Kłodzkim³⁰. Komturie tyniecka i grobnicka znajdowały się wówczas w szczytowym okresie rozwoju gospodarczego (zaraz po komendzie w Oleśnicy Małej przynosiły najwięcej dochodów), natomiast placówka lwówecka zapewniała kilkakrotnie niższe zyski³¹. U szczytu swoich możliwości artystycznych był wtedy także Eybelwieser. Niedługo po pracy przy wystroju tynieckiego kościoła joannitów wykonał niezwykle prestiżowe zlecenie na zamówienie hrabiego Konrada von Sternberga – dekorację freskową w kaplicy św. Jerzego w Łądku Zdroju.

Dla von Götzena namalował natomiast kolosalnych rozmiarów (12 x 4 m) płótno ołtarzowe przeznaczone do lwóweckiej świątyni pw. Wniebowzięcia NMP – *Trójcę Świętą koronującą Marię z przedstawieniem fundatora oraz wyspy Malty*. Podobnie jak w przypadku realizacji z Oleśnicy Małej i Owczar, Eybelwieser nawiązał w nim do prac Willmanna z Krzeszowa i Lubiąża, dzieło z Lwówka Śląskiego oparte jest jednak

na schemacie zaczerpniętym z obrazów *Wniebowzięcie NMP* i *Oczekiwanie na Marię*, wykonanych w 1695 r. przez syna i ucznia „śląskiego Apellesa”, Michaela Willmanna Młodszeo, do kościoła parafialnego pw. św. Marcina w Jaworze. Obrazy owe stanowią uproszczone wersje tych z Lubiąża³². Eybelwieser zdecydował się całe przedstawienie rozmieścić na jednym, kolosalnych rozmiarów płótnie w kształcie wydłużonego prostokąta, choć wydaje się prawdopodobne, iż rozważał także podział scen na wzór dzieł z Kamieńca. Wskazywać na to może zachowany owalny rysunek wrocławskiego malarza, przechowywany obecnie w berlińskim Kupferstichkabinett, prezentujący Tróję Świętą z koroną, który – według Andrzeja Koziela – „niewątpliwie tworzył niegdyś wraz ze sceną Wniebowzięcia NMP projekt zespołu dwóch obrazów do ołtarza Koronacji NMP”³³. Pozwala nam to widzieć w tymże rysunku hipotetyczną alternatywną wersję lwóweckiego malowidła³⁴. Co ciekawe, wśród zaginionych szkiców Eybelwiesera znajduje się przedstawienie Koronacji Marii, które Elfried Bock opisała w następujący sposób: „*Maria, unter der Dreifaltigkeit kniend, wird von Gottvater (rechts) und Christus (links) gekrönt. Zu beiden Seiten auf Wolken Heilige*”³⁵. Chociaż nie znamy wyglądu rysunku, to taka charakterystyka, mimo że mocno syntetyczna i powściągliwa, daje nam możliwość powiązania go z lwówecką pracą wrocławskiego malarza. Jednakże atrybucja ta prawdopodobnie na zawsze pozostanie w sferze domysłów.



³² A. Koziel, *Angelus Silesius...*, s. 304.

³³ A. Koziel, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000, s. 216, kat. J. Eybelwieser, nr A. II. 44.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cytat za: A. Koziel, *Rysunki...*, s. 493.



10. J. J. Eybelwieser, *Św. Jan Ewangelista*, 1720, kościół parafialny pw. św. Michała Archanioła, Tyniec nad Słężą. Fragment ukazujący dworzanię królewskiego przed Chrystusem (J 4, 43–54). Fot. M. Kwaśny



il. 11 J. J. Eybelwieser, *Koronacja NMP*, 1721, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP, Lwówek Śląski. Fot. M. Kwaśny

W pejzażu ukazującym wyspy Maltę oraz Gozo, a także dwie galery zakonu joannitów, umiejscowionym w dolnej partii obrazu, Eybelwieser bezpośrednio odwołał się do własnego dzieła – wcześniejszego o 13 lat płótna z ołtarza głównego kościoła w Oleśnicy Małej, przedstawiającego Tróję Świętą z Marią jaką Matką Boską Zwycięską. Postać zaprezentowanego tam mężczyzny była dotąd przedmiotem spekulacji badaczy, choć od samego początku jako głównego kandydata na fundatora obrazu wskazywano komtura von Götzena³⁶. Trudności w dokonaniu pewnej atrybucji wynikały zarówno z braku herbu, inicjałów czy inskrypcji, mogących ułatwić identyfikację zamawiającego dzieła, jak i ze skąpego zachowania materiału źródłowego – dokumentów potwierdzających działalność lwóweckiego komtura właściwie nie ma, a najpóźniejsze archiwalia dotyczące komendy w Lwówku Śląskim pochodzą z 1660 roku³⁷. Wybór von Götzena wydawał się jednak naturalny ze względu na poświadczenie jego obecności w Lwówku od 1728 r. – co sugerował herb komtura z tą datą, umieszczony w portalu nad wejściem do dawnego budynku komturijnego, znajdującego się w bezpośrednim sąsiedztwie kościoła. Jednakże na von Götzena jako postać odmalowaną na obrazie *Koronacji NMP* wskazywać może jeszcze kilka innych czynników. Złożone u jego kolan miecz i otwarta przyłbica nie muszą świadczyć tylko o przynależności do rycerskiego stanu. Przyłbica z czerwonym pióropuszem budzi skojarzenia z herbem Götzenów, w którym występuje aż trzykrotnie. Ponadto pewnych podpowiedzi dostarczyć ma szansę malowidło freskowe w odległej o 70 km od Lwówka, położonej nieopodal Strzegomia, miejscowości Lusina. Tamże, w kościele filialnym pw. Narodzenia NMP w latach 1731–1735 Franz Heigel, świdnicki artysta cechowy, wykonał dekorację freskową składającą się z czterech plafonów obrazujących wezwania z dwóch antyfon maryjnych – *Litanii loretańskiej* i *Pod Twoją obronę*. Na centralnym przedstawiony został elegancko ubrany szlachcic ze szpadą i krzyżem maltańskim na piersiach, adorujący Matkę Boską³⁸, do złudzenia przypominający adoranta z lwóweckiego malowidła. Jest to najprawdopodobniej fundator tych fresków, ówczesny komtur joannitów w Strzegomiu, którym był właśnie von Götzen.

Wybór scen Wniebowzięcia i Koronacji Marii jako tematu płótna ołtarzowego nie może dziwić. Było to przedstawienie niezwykle wówczas popularne – jak już wspomniano, podejmowane niejednokrotnie przez samego Willmanna i przez jego artystycznych sukcesorów (np. Georga Wilhelma Neunhertza³⁹), ale także przez Eybelwiesera, który Tróję Świętą z Marią jaką Matką Boską Zwycięską zobrazował w kościele w Oleśnicy Małej w 1708 r., a samo Wniebowzięcie NMP niedługo później, w leżących nieopodal Owczarach.

Dziś trudno stwierdzić, co było bezpośrednim bodźcem skłaniającym von Götzena do ufundowania omawianego dzieła. Być może, chciał on mocnym akcentem rozpocząć swoją kadencję jako komtur, wszak lwówecka *Koronacja NMP* byłaby najwcześniejszym dowodem działalności hrabiego na Śląsku. Wybór komandorii w Lwówku Śląskim jako miejsca tej osobiwej, choć budzącej zachwyt inauguracji, także wyda-



³⁶ Zob. M. Zlat, *Lwówek*, Wrocław 1961, s. 136; A. Kozieł, „Wrocławski Willmann”..., s. 203.

³⁷ Zob. R. Stelmach, *Dokumenty do dziejów komendy joannitów we Lwówku Śląskim zachowane w Centralnym Archiwum w Pradze*, „Rocznik Jeleniogórski” t. 33 (2001), s. 71.

³⁸ Zob. R. Fiołek, *Franz Heigel, dekoracja freskowa, 1731–1735, Lusina, kościół filialny pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny*, <http://drogibaroku.org/mod/resource/view.php?id=71> (data dostępu: 11 XII 2013).

³⁹ Przykładowo, obraz *Koronacja NMP* w kościele parafialnym w Wierzbnej, lata 1733–1738. Zob. B. Pieprzyk, *Georg Wilhelm Neunhertz, Koronacja NMP, 1733–1738 Wierzbna, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP*, <http://www.drogibaroku.org/mod/resource/view.php?id=73> (data dostępu: 12 XII 2013).



⁴⁰ Można oczywiście snuć przypuszczenia, czy starania von Götzena przyniosły efekty. Dokumenty pochodzące z 1753 r., a więc pisane 7 lat po śmierci komtura, podają wysokość dochodów, poszczególne komturii. Lwówecka dawała wówczas zaledwie 1 300 florenów; dla porównania, komenda w Oleśnicy Małej – 18 000 florenów, Grobnikach – 9 000 florenów, a w Tyńcu nad Ślężą – 6 800 florenów, dane za: C. Stehr, *op. cit.*, s. 4.

⁴¹ Zob. A. Kozieł, „Wrocławski Willmann”..., s. 208.

je się przemyślany. Jak wspomniano, inne otrzymane śląskie komturie von Götzen zastał w okresie pełnego rozkwitu, a położona nad Bobrem komenda wciąż była słabo rozwinięta gospodarczo. Fundacja ta mogła zatem być swoistą gwarancją, obietnicą, że nowo wybrany komtur za dba nie tylko o placówki przynoszące zyski, ale też – i przede wszystkim – o te, które wymagają modernizacji. Prawdopodobnie von Götzen słowa dotrzymał, a świadczy o tym przebudowa lwóweckiej komturii, która miała miejsce w 1728 r. – o czym informuje kartusz herbowy komtura opatrzony datą, umieszczony nad wejściem do dawnego domu kawalerów maltańskich w Lwówku Śląskim⁴⁰.

Drugi obraz Eybelwiesera dla lwóweckich joannitów to płótno *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny* z ołtarza głównego kościoła filialnego pw. św. Bartłomieja w Płóczkach Górnych. Stanowiło ono zarazem ostatnią realizację tego twórcy dla kawalerów maltańskich. Podpisane przez artystę, zawiera jeszcze jedną inskrypcję, wykonaną prawdopodobnie tą samą ręką: „*Joanna Veronica Götzin F. F. A. d. 1728 D. D. M.*”. Kim była domniemana fundatorka? Co łączyło ją z komturem von Götzenem? Z tymi pytaniami należałoby się zmierzyć w najbliższej przyszłości, dziś pozostają bez odpowiedzi.

Trwająca 20 lat współpraca Eybelwiesera z zakonem kawalerów maltańskich przyniosła wrocławskiemu malarzowi niebywałe korzyści, nie tylko majątkowe, ale także, a może przede wszystkim, zawodowe. Pozwoliła przyjąć model działalności znany z lubiąskiego warsztatu Willmanna, który trwale związał się ze śląskimi cystersami. Pobyt w Lubiążu ukształtował metodę pracy Eybelwiesera, co można zaobserwować w samych dziełach wykonanych dla szpitalników – idzie przede wszystkim o swobodne korzystanie z ikonograficznej spuścizny po „śląskim Apellesie”, uwidocznione głównie w ołtarzowych Wniebowzięciach NMP (Oleśnica Mała, Owczary, Lwówek Śląski). Tamże odnajdujemy również niezwykle popularną w owym czasie ikonografię mistyczną, zapoczątkowaną przez krzeszowskiego opata Bernharda Rosę. Niewątpliwa atrakcyjność przedstawień Mistycznych Zaślubin Marii z Chrystusem czy Pocałunków Marii i Józefa spowodowała, iż wykraczały one daleko poza cysterskie klasztory. Dobrze zaznajomiony z tymi motywami Eybelwieser był świetnym kandydatem na ich realizatora. Obcowanie ze środowiskiem Willmanna, oprócz ogromnej liczby wzorców i rysunkowych „prototypów”, które malarz przekopiował na swoje potrzeby, podsunęło mu także pomysł na funkcjonowanie własnego warsztatu.

W pewnym sensie zdołał Eybelwieser nawet prześcignąć Willmanna – zawiązując ścisłą i długoletnią współpracę z zakonami joannitów i krzyżowców z czerwoną gwiazdą, a tym samym decydując się na „obsługę” zleceń fundatorów z kręgu Kościoła katolickiego, pozostał on wierny swojemu cechowi, realizując liczne zamówienia nie tylko z terenu Wrocławia, ale także z obszarów podmiejskich. Natomiast lubiąskiemu mistrzowi nigdy się ta sztuka do końca nie udało, do swojej śmierci malował on bowiem głównie dla duchowieństwa⁴¹.



il. 12 J. J. Eybelwieser, *Koronacja NMP*, 1721, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP, Lwówek Śląski. Fragment ukazujący maltańską galeryę. Fot. M. Kwaśny

Choć w pracach wykonanych na zlecenie joannitów nie odzwierciedla się całe *œuvre* śląskiego artysty (są to wyłącznie obrazy religijne, a więc monumentalne płótna ołtarzowe, ale także te mniejszych rozmiarów, wielkoformatowe realizacje dekorujące wnętrza kościelne, polichromie stropu, czy mniejsze przedstawienia), to jednak należy spojrzeć na nie z nieco innej perspektywy. Ograniczony repertuar form wynikał z charakteru zleceń i oczekiwań komturów wobec dzieł dostarczanych przez Eybelwiesera. Pograżone w kryzysie gospodarczym i duchowym śląskie komandorie, zmobilizowały joannitów do wzmożonej aktywności na polu ekonomicznym, ale i fundacyjnym, w czym świetnym pomocnikiem okazał się wrocławski malarz. Przesłanie ideowe płócien autorstwa Eybelwiesera było zarazem pożądaną przez kawalerów maltańskich reklamą zakonu. Przyniosło też niezwykle prestiż samemu ar-



⁴² Zob. A. Koziel, *Mezi reklamou a komemorací. Signatury slezských malířů v období baroka*, „Opuscula historiae artium” 2010, nr 59.

⁴³ Zob. *Właściciele budynków we Wrocławiu w latach 1671 i 1726. Rejestry in-dykcji podatku szacunkowego budynków we Wrocławiu z lat 1628, 1671, 1726*, wyd. K. Orzechowski, Wrocław 1993, s. 115.

tyście, który pracując dla śląskich komturów, stał się wykonawcą zleceń przedstawicieli najznamienitszych rodzin związanych z dworem cesarskim, takich jak Dietrichsteinowie, Herbersteinowie i Götzenowie. Eybelwieser wiedział o tym doskonale, dlatego też realizowane dzieła opatrzył wielkimi sygnaturami z pełnym imieniem i nazwiskiem („*Joan Jacob Eybelwieser*”) oraz datą i miejscem powstania („*pinxit Wratislavia*”)⁴². Niewątpliwie takie działanie zapewniło mu wiele nowych zleceń również spoza kręgu zakonnego. Alians z rycerzami św. Jana okazał się bezcenny. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, iż to dzięki joannitom wrocławski artysta wybił się ponad przeciętną twórczość, zostając realizatorem kolosalnych rozmiarów płócien i szeregu mniejszych malowideł ołtarzowych wypełniających wnętrza kościołów na Śląsku.

Eybelwieser odniósł niebywały sukces komercyjny jak na malarza cechowego. Jako jeden z nielicznych ludzi sztuki tamtego okresu mógł sobie pozwolić na posiadanie domu, i to w centrum Wrocławia, przy ulicy Szewskiej⁴³. Niewielu artystom czynnym na Śląsku udało się tak sprawnie pokierować swoją karierą, łącząc obowiązki malarza cechowego i serwitora u możnych katolickich mecenasów. Najbliższym takiego modelu byli Jeremias Joseph Knechtel (1679–1750), działający w Legnicy, Johann Philipp Kretschmer z Głogowa czy Conrad Maximilian Jäger, prowadzący warsztat w Jeleniej Górze. Choć pod koniec życia kariera Eybelwiesera nieco przyhamowała, co wynikało z przemijania mody na willmannizujące obrazy oraz z pojawienia się na Śląsku malarzy prezentujących bardziej nowoczesny styl, jak np. Felix Anton Scheffler z Monachium czy Philipp Christian Bentum z Lejdy, to należy przyznać, że przez wiele lat prowadzenia swojego warsztatu malarz idealnie odgadywał gusta katolickiej klienteli, mimo iż jego dzieła nie dorównywały klasą artystyczną pracom „śląskiego Apellesa”. Startując z pozycji wrocławskiego mistrza cechowego, zdołał rozszerzyć działalność poza granice miasta, a zlecenia napływały do niego z odległych miejsc, takich jak choćby Gorzanów, Łądek Zdrój czy Cieplice Zdrój.

Do naszych czasów zachował się jedynie skromny wycinek twórczości Eybelwiesera, nie oddający ogromu popularności, jakiej zaznał on za życia. Znikome dziedzictwo oraz lokalizacja wielu jego dzieł poza Wrocławiem, często w niewielkich kościołach parafialnych i filialnych, doprowadziły do tego, iż Eybelwieser został na długie lata zapomniany. Dopiero od niedawna artysta, którego chętnie nazywa się najlepszym wrocławskim malarzem pierwszej połowy XVIII w., coraz częściej pojawia się w opracowaniach dotyczących sztuki barokowej na Śląsku. Jednak potrzeba jeszcze sporo wysiłku, aby przywrócić temu twórcy należne miejsce wśród śląskich malarzy barokowych, na które bez wątpienia zasłużył.

Marek Kwaśny

Doktorant w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, uczestnik projektu badawczego „Malarstwo barokowe na Śląsku” pod kierownictwem dra hab. Andrzeja Koziela, prof. UWr. Zainteresowania badawcze autora koncentrują się wokół sztuki śląskiej czasów nowożytnych oraz mecenatu katolickiego.

Summary**MAREK KWAŚNY / Johann Jacob Eybelwieser in the service of the Knights Hospitallers, or how a painter's career was made in Baroque Silesia**

Although in studies of Baroque art in Silesia Eybelwieser's name appears repeatedly, there is no single monograph dedicated to him, his biography and achievements still requires further study. This extremely hardworking artist, son of a painter from Vienna, lived and worked in Wrocław throughout his entire professional career, where in 1698 he earned a master's guild. Despite the fact that as a member of the city guild of painters he made many works (especially portraits) on the order of Wrocław townspeople, as a catholic he quickly found, however, many patrons among representatives of the Silesian clergy. Not without significance remained the fact that in the beginning of 18th century. Eybelwieser began working with the greatest painter in Silesia – Michael Leopold Willmann – and his famous workshop in Lubiąż, which for many years monopolized the market for religious paintings for Silesian catholic churches. Among the clients of Eybelwieser were then Jesuits from Świdnica, Cistercians from Trzebnica, and above all, The Knights of the Cross with the Red Star and The Knights of Malta. Analysis of the long-term cooperation with the latter seems to be the perfect introduction to the study of the entire work of this extraordinary versatile painter – the author of oil paintings on canvas, but also frescoes and drawings, created both for the workshop, as well as for professional engravers. Twenty-year lasting cooperation with the Knights Hospitallers presents to be extremely significant in the context of the entire work of Eybelwieser. It reflects the impact of Willmann's art, whose "sketchy" manner Eybelwieser tried to imitate. He also derived from his work, creating multiple paintings based on the compositions of the "Silesian Apelles" works. Whereas the Knights of Malta were trying to rebuild their former power in Silesia, they found in Eybelwieser an exceptional partner who created works depicting the glory of the Order and adding splendor to the church interiors.

Translated from Polish: Marek Kwaśny