

ŚLĄSKIE PŁYTY NAGROBNE Z POSTACIAMI

Jednostkę ludzką, jej indywidualność, jej wartość i jej piękno renesans wysunął na pierwsze miejsce przed wartości i piękno, którym cześć oddawały minione wieki. Jednakże warto podkreślić, że także w średniowieczu nie negowano bynajmniej zasług jednostki i praw jej przysługujących, zwłaszcza jeżeli zajmowała ona poczesne miejsce w hierarchii społeczeństwa feudalnego.

Zagadnienia te znajdują bardzo wyraźne odbicie w dziejach plastyki nagrobnej, a więc tej, która poświęcona była w pierwszym rzędzie konkretnej, historycznej jednostce i pamięć o niej miała przekazać następnym pokoleniom. * Oczywiście w epoce gotyku znacznie większy nacisk kładziono na motywy religijne (jak np. na tzw. prezentację zmarłego Bogu), a elementy te renesans często odrzucał, zaświadczać niejako ikonografię nagrobków. Miało to miejsce przede wszystkim we Włoszech w XV w. i na początku XVI w. Jednakże kontreformacja ponownie zaczęła usilnie przypominać o życiu zagrobowym, zbawieniu lub potępieniu oraz o tym co się kryje pod groźnym zawołaniem: *memento mori*.

Tak więc już w średniowieczu rozpowszechnia się w Europie nagrobek, którego istotą jest to, że wyobraża osobę zmarłego. Czyni to rozmaicie i wykształca kilka odmian; czyni to także w rozmaitych technikach, a więc również w malarstwie, choć oczywiście przede wszystkim w rzeźbie,

gdyż twardy materiał zapewniał większą trwałość takim monumentom. Powstają wyobrażenia ludzi wykonane w rzeźbie pełnej, w płaskorzeźbie o różnym stopniu wypukłości, a nawet w formie graficznej ryty, a poza tym przedstawiani są oni w pozycji leżącej — jako martwi lub jako żywi — w pozycji stojącej czy kłęczącej. Późny gotyk w krajach Europy zachodniej ideę życia wiecznego i ideę zachowania tu, na tym świecie pamięci o zmarłych, łączy z myślą, a właściwie obsesją śmierci, zniszczenia, nietrwałości bytu doczesnego.

Na obszarze naszego kraju minione epoki pozostawiły również znaczną liczbę nagrobków i bardzo wiele już niemal przez historię zapomnianych osób utrwala się w naszej pamięci poprzez rysy zachowane w sepulkralnym pomniku. Można by nawet ustalić pewną geografię typów nagrobków w przestrzeni, podobnie jak ewolucje w czasie.

Z odmian owych nagrobków są płyty na których w reliefie wyobrażono postaci zmarłych. Nagrobki te rozpowszechniają się na Śląsku w dobie renesansu i występują także w okresie baroku. Co prawda płyta z postacią zmarłego znana jest i rozpowszechniona wcześniej; pojawia się ona nie tylko w innych dzielnicach Polski, a także — w kształcie do śląskich ogromnie zbliżonym — również w krajach ościennych, niemniej nigdzie chyba nie staje się tak masowym zjawiskiem. Zwłaszcza 2 poł. XVI i pierwsze lata następnego wieku wypełniają kościoły, a czasem nawet mury

* Zdjęcia wykonane przez autora.

mentarne i kaplice — istnymi galeriami takich właśnie przedstawień zmarłych. Celowo jest więc stwierdzenie, jaka jest ich geneza, wartość artystyczna oraz program ideowy.

Pojawienie się płyty nagrobnej z podobizną ludzkiej postaci nie jest na Śląsku niczym nowym, ani przełomowym. Wystarczy wspomnieć dość okazałą liczbę nagrobków książęcych czy biskupich, w których najczęściej w pełnej rzeźbie przedstawiano zmarłego leżącego na płycie sarkofagu. Te wspaniałe dzieła sztuki, wśród których na



Płyta nagrobna rycerza z rodu Kotwiczów w kościele w Siedlnicy pod Wschową, a więc na samym pograniczu Śląska. Zapowiada już w XV w. typ nagrobka szlacheckiego, który rozpowszechni się w następnym stuleciu.

pierwsze miejsce wysuwa się wrocławski nagrobek księcia Henryka IV Probusa (Prawego), przerastają oczywiście reliefowe płyty, o których tu mowa, nie tylko doskonałością rzemiosła, ale i bogactwem programu treściowego, rozbudowanego także na bokach tumbu grobowej. Ale obok tych najslynniejszych i najwspanialszych gotyk przynosi także pierwsze nagrobki o znacznie zredukowanym programie. Wiek XV zna więc już i płyty z reliefowo ujętym wizerunkiem zmarłego, czego przykładem może być nagrobek biskupa Jana Piastowicza w nyskim kościele św. Jakuba, oraz ujęcia zupełnie płaskie, graficzne jak płyta biskupa Jana Rotha w katedrze wrocławskiej, do której brązowe blachy odlał słynny na całą Europę norymberski warsztat Hansa Vischera Starszego. Poza tym właśnie u schyłku średniowiecza rozpowszechnia się licznie na Śląsku typ obrazu wotywnego (a więc nie sensu strictly nagrobnego, lecz zamawianego z myślą o kresie żywota doczesnego), w którym postać fundatora prezentowana jest świętym lub przez świętych osobom boskim w nadziei uzyskania łask i ułatwienia zbawienia; jest to więc coś w rodzaju malowanej modlitwy.

To właśnie z tych obrazów przejęta została — jak się zdaje — do dzieł renesansowej rzeźby sepulkralnej postać zmarłego w pozycji klęczącej.

Na pograniczu Śląska zachowały się także pierwsze wyobrażenia możnowładców — rycerzy. Wyjątkowym, ale odosobnionym dziełem jest płyta Jana z Czerniny, zachowana w kościele parafialnym w Rydzynie. Jej wysoka wartość artystyczna jak również ciekawe ujęcie, pozwalające na dość szeroką interpretację ideową, wysuwają to dzieło na czoło kamiennej rzeźby 1 połowy XV w. na obszarze Polski. Druga płyta znacznie mniej od poprzedniej wybitna jako dzieło rzeźbiarskie, jest zarazem zapowiedzią typu, który stanie się wkrótce typem powszednim: jest to wyobrażenie rycerza z rodu Kotwiczów zachowane w kościele w Siedlnicy pod Wschową.

Wiek XVI zastał więc już niejako goto-

wą, wypracowaną formułę nagrobka, którego dominantą miała się stać portretowo ujęta postać zmarłego w otoczeniu inskrypcji zawierającej podstawowe o nim wiadomości oraz przedstawienia heraldyczne. Wiek XVI był na naszych ziemiach wiekiem sztuki renesansowej, ale zarazem czy raczej przede wszystkim był wiekiem ogromnie doniosłych przemian społecznych i ideowych. W odziedziczonym po średniowieczu feudalnym kształcie społeczeństwa w XVI w. dokonują się istotne przezwartościowania społeczne. Coraz wyraźniej rozgraniczona zostaje warstwa możnowładców od szerokiej rzeszy szlacheckich, obie jednak utrzymują swą przewagę nad stanem trzecim — mieszczaństwem. Klasa ta nie uzyskuje jeszcze — ani w tym, ani w następnym stuleciu — należnych sobie praw, wywalcza jednak rzecz ogromnie ważną: dobrobyt, czyli ekonomiczną niezależność. Na tym tle rozegra się walka w łonie następnych pokoleń, walka przynosząca w pierwszej fazie jakże pozorne zwycięstwo magnaterii i szlachcie: podważenie ekonomicznej potęgi miast i mieszczaństwa.

Na razie jednak mamy do czynienia z bogatą szlachtą, z bogatym patrycjatem oraz z przedstawicielami wysokich dostojników duchownych i świeckich. Dla nich pracować będą przybywający spoza granic i kształcący się na miejscu artyści i nic w tym nie będzie dziwnego, że inaczej wyglądając będzie nagrobek możnowładcy, szlachcica, mieszczanina. A jeżeli dodać do tego przemiany religijne szczególnie głębokie na Śląsku i postęp reformacji, otrzymamy dodatkowe poprawki: na pomnik nagrobny katolicki i protestancki, na nagrobek księdza i nagrobek pastora.

W tej sytuacji płyta nagrobna z wyobrażeniem osoby zmarłej ulegnie dość wyraźnemu ograniczeniu „klasowemu”. Będzie przede wszystkim nagrobkiem szlachcica, tego przeciętnego przedstawiciela rycerstwa, gdy możnowładcy będą sobie raczej fundować, podobnie jak w średniowieczu większe i wspanialsze nagrobki z tumbą lub — w okresie późniejszym — z bogatą opra-

wą architektoniczno-rzeźbiarską. Będzie również czasem służyć duchowieństwu, przy czym nastąpi tu dość ciekawa redukcja programu: część postaci ulegnie przesłonięciu tablicą inskrypcyjną przez co nagrobek nabierze w wielu wypadkach charakteru przedstawienia popiersiowego. Natomiast tylko wyjątkowo na płycie z postacią znajdziemy wyobrażenie mieszczaństwa. Najzamożniejsi patrycjusze będą fundować epitafia, gdzie portret usunięty zostanie na plan drugi po treściach religijnych, mniej zamożni zadowolą się tablicami inskrypcyjnymi.

Tak więc w przeważającej liczbie przypadków płyta nagrobna z postacią to płyta szlachecka i w gruncie rzeczy nie będzie niczym więcej jak tylko portretem utrwalonym w kamieniu lub szlachetniejszym jeszcze materiale. Ta portretowość, to mimesis: naśladowanie natury, podkreślane było dodatkowo polichromowaniem płyt, które — jakkolwiek dziś rzadko tylko noszą ślady polichromii, dawniej w znacznej mierze pokrywane były farbą. O tym weryżmie przedstawieniowym informują nas obecnie np. zrekonstruowana polichromia płyty z postacią rycerza w kościele w Dobrocinie pod Dzierżoniowem, albo klęczące postacie małżonków Pücklerów na epitafiach w kościele w Szydłowcu pod Niemodlinem (rzeźby pełne wykonane z drewna).

Nasuwa się więc pewnego rodzaju porównanie z portretami trumiennymi, które pojawiając się u schyłku renesansu, trwają przez cały okres baroku, a podobnie jak śląskie płyty nie są niczym więcej jak tylko podobizną zmarłego. Następuje odejście od całej problematyki religijno-ideowej, która cechuje nagrobki średniowieczne — znikają symbole cnót, zapomniany zostaje motyw prezentacji, który żyje tylko w licebnie znacznie rzadszych przedstawieniach, w których zmarły klęczy. Tu zresztą też następuje charakterystyczne przesunięcie treściowe: w średniowieczu fundator obrazu wotywnego jest mały, niepozorny w obliczu osób świętych, u których wyprasza opiekę i wstawiennictwo; podmiotem przedstawienia są właśnie owi święci,

a konkretna, współczesna osoba jest co prawda umieszczona na pierwszym planie, ale wyraźnie tym poprzednim podporządkowana. W okresie renesansu przedstawienia osób klęczących są tylko i wyłącznie



Wacław Bytowski zmarły w 1575 r. został we Włodzieninie w powiecie głubczyckim wyobrażony na płycie w pozycji klęczącej, zgodnie z tradycją wywodzącą się z gotyckich obrazów wotywnych.

podobiznami ich samych. Brak osób towarzyszących, brak motywu wotywy, tej prośby o wstawiennictwo. Klęczący po prostu modli się przed krucyfiksem, czyli przedstawiony jest w akcie osobistej dewocji, ale sam jest nie tylko głównym lecz i jedynym tematem przedstawienia. Ciekawe zresztą, że ten typ płyty zarezerwowany jest w pierwszej fazie renesansu (a więc do lat sześćdziesiątych XVI w.) rycerzom, a następnie pojawia się właściwie dopiero w baroku i niemal wyłącznie w nagrobkach duchownych. O ile w epitafiach mieszczanńskich typowe jest przedstawianie całych rodzin w pozycji klęczącej, w dwóch antyetycznych szeregach: mężczyzn i kobiet, o tyle w płytach szlacheckich, gdzie występują poszczególni członkowie rodzin, a najwyżej małżeńska para, niewiasty nigdy nie przedstawiane są inaczej jak tylko w pozycji stojącej.

Te wczesne płyty z klęczącymi rycerzami znajdują się wyraźnie pod wpływem sztuki austriackiej i czeskiej, albo są wręcz produktami importu z Moraw, jak np. seria płyt znajdujących się pierwotnie w kościele cmentarnym we Włodzieninie pod Głubczycami (obecnie przeniesione do składnicy muzealnej w Brzegu). Rzecz zresztą najzupełniej zrozumiała — w XVI w. następuje silna ekspansja czeska na niektóre obszary Śląska, zwłaszcza pograniczne oraz te, które wcześniej przechodzą pod władzę czeskich magnatów, jak np. księstwo opawsko-karniowskie, którego częścią był właśnie obecny pow. głubczycki. Język czeski jest w XVI w. na Śląsku bardzo często językiem urzędowym, a płyty noszą inskrypcje utrzymane w morawskim dialekcie, zaczynające się zazwyczaj datą i następującymi słowami: *Leta Pane... umrzel gest wažený wladyka pan... (Roku pańskiego... zmarł jest wielmożny pan wladyka...)*. Język czeski zanika w inskrypcjach płyt na przełomie XVI i XVII w. i ostatnią bodaj płytą z takim napisem jest nagrobek Piotra Strzeli w Suchej pod Strzelcami Opolskimi.

Czeskie importy nie ograniczają się bynajmniej do przedstawień z klęczącymi ry-



Płyta nagrobna w kościele w Suchej pod Strzelcami Opolskimi ukazuje rycerza, którego uzbrojenie wyraźnie różni się od modnych wówczas, ale na pół fantastycznych zbroi turniejowych, w których portretowano przedstawicieli szlachty. Piotr Strzela — Śląski Czech — został w napisie określony słowami — „z Korony Polska” być może wskazuje to na jego związki z Polską.

cerzami; ten sam warsztat, który wykonał kilka tego typu płyt męskich dla Włodzienia, wykonał również dla tego kościoła nagrobki niewiast przedstawionych w pozycji stojącej. W postawie stojącej przedstawiony został również pan władca Jan Kobyłka z Kobyłki a na Kobyłim, który zmarł w 1544 r., i którego płyta znajduje się w kościele w Krasnem Polu w pow. giubczyckim. Jest to bardzo ciekawy przykład niemal ludowej rzeźby kamiennej, wykazującej równocześnie cechy przejściowe z gotyku w renesans. Na stojąco przedstawiał również zmarłych inny czeski mistrz, o wiele bardziej dojrzały pod względem artystycznym od poprzednich, który wykonał dwie płyty małżeństwa Bohdanowskich w Bogdanowicach oraz ry-



W każdym razie Piotr Strzela posiada wyraźnie słowiańskie rysy, a jego podgóloną głowę zdobi na czubku tzw. oseledec, podczas gdy uzbrojenie uznać można za typowe dla konnicy ówczesnej Polski i Węgier.

cerza Jana Szelichy w Zubrzycach (obie miejscowości w pow. giubczyckim). Zwłaszcza w przedstawieniach par małżeńskich Jirika i Wolfa Bohdanowskich ze Slimakowa artysta wykazał umiejętność portretowego, a nawet psychologicznie pogłębionego ujęcia modeli, gdy jego poprzednicy

tworzyli raczej tylko wizerunki, przedstawienia postaci, które miały bardziej symbolizować, niż fizycznym podobieństwem naśladować zmarłych.

W ogóle w tym pierwszym okresie, w okresie przejścia z gotyku w renesans i renesansu pełnego, płyty nagrobne z postaciami nie są jeszcze zjawiskiem masowym, stylowo zaś przedstawiają się bardzo rozmaicie. Mamy więc tak „nietypowe” ujęcia jak nagrobki dwóch wrocławskich kanoników w kościele Św. Krzyża we Wrocławiu oraz uszkodzoną niestety płytę O. Winklera w kościele Św. Marii Magdaleny (monogramista N.N.V.W.), w których zmarli trzymają przed sobą tablice inskrypcyjne; mamy również nagrobki rycerzy wykonane przez tzw. Mistrza nagrobka W. Hoberga (w Świeżawie, Bolesławcu i Pszennej) lub „Mistrza I.W.” (w Świeżawie, Dobrocinie i Chojnowie) oraz szereg dzieł poszczególnych, nie wiążących się w liczniejsze zespoły, które wszystkie reprezentują typ płyty jeszcze niezupełnie „wypracowanej”, w ujęciu całościowym czy w szczegółach różniącej się od obiegowego typu lat 1560—1620.

Tę wczesną fazę charakteryzuje jeszcze duża rozpiętość w poziomie wykonania. Dzieła wysokiej klasy sąsiadują z tworamiz zupełnie prymitywnymi. Te pierwsze pochodzą w większości z importu rzeczowego (jak wspomniane powyżej płyty pochodzenia czeskiego) lub osobowego — gdyż tamta epoka była między innymi epoką ogromnej migracji artystów: wielkiej inwazji Europy północnej przez Włochów, a następnie przez artystów pochodzących z Niderlandów nie mówiąc już o indywidualnych wędrownikach mistrzów rzeźbiarskich czy malarskich z kraju do kraju. Wędrowali więc artyści i tak np. pracujący dla dworu Piastów brzeskich — Komaskowie (tak określa się artystów przybyłych z północnych Włoch, z okolic jeziora i miasta Como), a przede wszystkim zaś członkowie rodzin Parrów i Niuronów powędrowali później do Warszawy i Güstrow do Uppsali, Sztokholmu, a nawet dotarli do Finlandii, leżącej niemal na krańcach ów-

czesnego świata. Takimi nieprzeciętnymi, a odosobnionymi dziełami jest więc nagrobek biskupa wrocławskiego Jakuba z Salzy w kościele Św. Jakuba w Nysie, który jakkolwiek tumbowy, na płycie posiada reliefowe przedstawienie stojącego (a nie leżącego) dostojnika, dzieła Mistrza MF, który z upodobaniem wykonuje popiersiowe podobizny zmarłych, czy wspomniane już powyżej inne „nietypowe” płyty.

Na przeciwnym biegunie artystycznym znajdują się nieudolne twory lokalnych zapewne kamieniarzy. Ich dzieła są z jednej strony rażąco prymitywne, jak np. nagrobki dwóch Baltazarów (starszego i młodszego) Salisch w kościele w Ratnowicach pod Nysą, w których postać rycerza bardziej przypomina owada niż zakutego w stal mężczyznę, z drugiej zawierają niektóre elementy charakterystyczne dla sztuki ludowej: zamiłowanie do dekoracyjności, symetryczności, ekspresji. Przykładem jest zarówno wspomniana już płyta Jana Kobyłki, jak też dwóch chłopców z rodu Nechern w Cichach pod Szprotawą.

Po 1560 r. ściślej nawet — w latach siedemdziesiątych XVI w. ostatecznie kształtuje się typ płyty. Kompozycyjnie jest nader skromny: w prostokąt wpisana zostaje postać ludzka, ustawiona zawsze frontalnie, a często również symetrycznie i tylko u wytrawniejszych mistrzów spotyka się bardziej urozmaicone pozy, oparte na kontrapoście i odpowiednio zakomponowanym geście rąk. W narożach rozmieszczone zostają herby, przy czym górny lewy (czyli heraldycznie — prawy) jest herbem rodzinnym, a górny prawy (czyli heraldycznie odwrotnie — lewy) jest herbem rodu matki, w dolnych zaś narożach: w lewym herb rodu babki, w prawym — prababki. Czasem spotykamy zresztą jeszcze liczniejsze kartusze, pomnożone o cztery dalsze, które stają się istnym wywodem heraldycznym do szóstego pokolenia wstecz. Czasem oczywiście trudno było się takim wywodem wykazać, toteż znajdziemy tu i ówdzie płyty zaopatrzone w jeden tylko kartusz herbowy, jak np. w nagrobku Jerzego Wolffa w Skoroszycach w pow. grodkowskim; pias-

tował ten rycerz co prawda urząd koniuszego księcia brzeskiego (inskrpcja płyty podkreśla ten fakt, mówiąc, iż był *przełożonym nad przeszło 1000 koni*, ale widać indygenat jego był nie starej daty i swe szlachectwo mógł wywieść tylko w jednym, własnym, pokoleniu.

Ostatnim składnikiem płyty jest inskrypcja obiegająca dookoła, po obrzeżu występującym i zaakcentowanym w formie ramy całości. Napisy te częstokroć, zwłaszcza jeżeli są wykonane we wcześniejszej fazie ozdobną minuskułą, a w późniejszej frakturą, spełniają również rolę dekoracyjną. Litery przeważnie były ryte w głąb, ale bynajmniej nie jest rzadkością wykonywanie ich w reliefie, to znaczy przez pogłębienie tła, a pozostawienie znaków pisarskich w formie wypukłej.

Takie szczegóły rzucają nieco światła na system pracy w warsztatach wytwarzających owe płyty. Świadomie używam słowa — warsztat — ponieważ bliższa obserwacja owych płyt wykazuje wielokrotnie znamiona pracy zbiorowej. Mistrz często ograniczał się do wykonywania ważniejszych części płyty, zwłaszcza głów, rzeźbienie szat, zbroi czy kartuszy herbowych zwłaszcza napisy pozostawiając czeladnikom. Stąd można nieraz zaobserwować różnice formalne między płytami, które poza tym wykonane zostały niewątpliwie w tym samym warsztacie.

Na przykład jeden spośród nich — dodajmy — z najlepszych, z najsprawniejszych i najoryginalniejszych na Śląsku mieścił się niewątpliwie w Nysie, na to miasto bowiem wskazuje „rozzrut” płyt do tej pracowni przynależnych. Przez naukę niemiecką wiązany był, jednakże w sposób zupełnie nieprzekonywający z Jerzym Grebacherem, który początkowo był na służbie u księcia brzeskiego, a następnie osiedlił się w Nysie. Nie można wykluczyć, że był on rzeczywiście twórcą tych najlepszych płyt, ale równocześnie z zachowanych przekazów archiwalnych nie wynika to nawet w najmniejszym stopniu. Wiemy, że żył, mieszkał w Nysie, a także że wykonał nie zidentyfikowane obecnie

rzeźby z przeznaczeniem do Halle, a potem długo musiał się upominać o należną mu za nie zapłatę. W tej sytuacji, pisząc o płytach nagrobnych w woj. opolskim, uznałem za stosowne twórcę owej grupy płyt określić mianem urobionym od jednej z najlepszych prac (tak zwykle się postę-



Płyta nagrobna dwóch chłopców z rodu Nechern, zmarłych w 1566 r., która znajduje się w kościele w Cichach pod Szprotawą, nosi wyraźne znamiona sztuki ludowej.

pować w odniesieniu do anonimowych artystów), a więc nazwałem go Mistrzem płyty Piotra Dluhomila.

Płyta Piotra Dluhomila, zmarłego w 1593 r. znajduje się w kościele w Bierawie pod Koźlem i odznacza się zespołem cech charakteryzujących działalność jej twórcy: malarskością reliefu, który unika ostrych cięć i świetnie oddaje miękkość modelunku twarzy czy szat, dużą wiarygod-



Nagrobek Piotra Dłuhomila zmarłego w 1593 r. znajdujący się w Bierawie pod Koźłem należy do najlepszych osiągnięć wybitnego rzeźbiarza wykonującego u schyłku XVI w. płyty nagrobne. Ponieważ nie udało się go dotychczas zidentyfikować, roboczo nazwałem go Mistrzem płyty Dłuhomila.



Fragment płyty Piotra Dłuhomila ukazuje wyraźnie cechy twórczości Mistrza: malarskość, subtelność modelunku, wierność portretową, zamiatowanie do strojnych ubiorów.

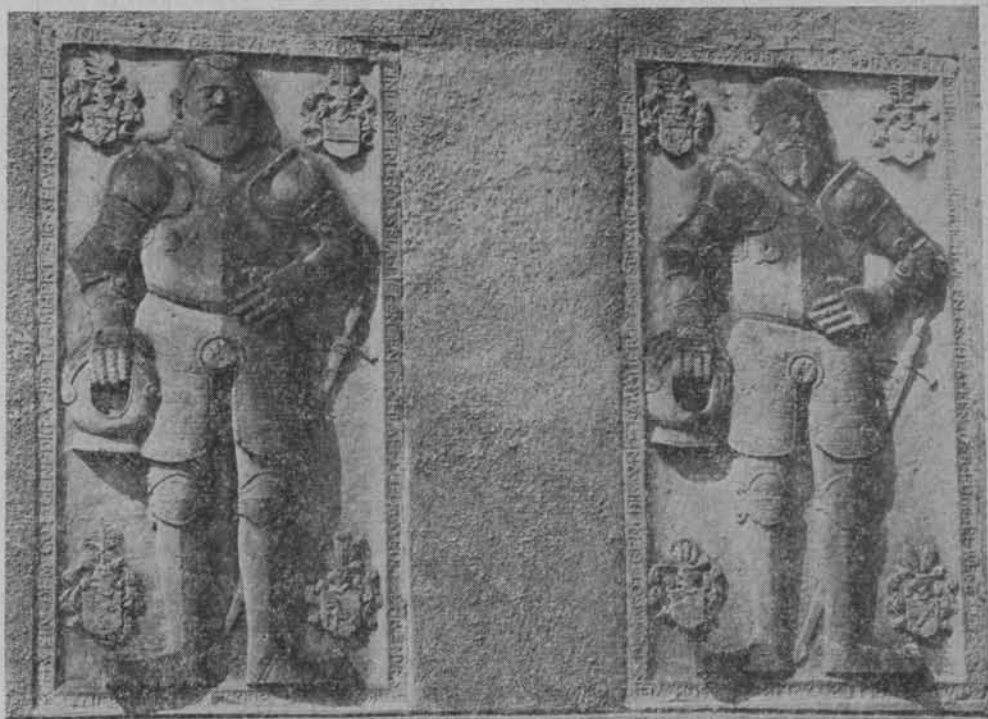
nością portretową, dworską pozą w której dominuje kontrapost zrywający ze sztywnym ustawianiem postaci poprzedniej epoki oraz ogromną dbałością o szczegóły kostiumologiczne. Dłuhomil, mężczyzna o dostojnej twarzy, nie nosi zbroi rycerskiej, jak większość przedstawianych na płytach przedstawicieli szlachty, ale strój, stanowiący „krzyk mody” swej epoki — francusko-hiszpańską krzyżówkę: kaftan w typie *pourpoint* z szerokimi rękawami wykonanymi z miękkiej materii, bufiaste plu-dry ozdobione na wysokości kolan kokardami, narzucony na jedno ramię mantelot, trzewiki ze sprzączkami. Obrazem dla głowy jest bogato marszczona kreza, znamieniem zasobności potrójny łańcuch na piersi, oznaką dostojności rękawiczki trzymane w prawej ręce, a już tylko echem rycerskiego zawodu — rapier nisko zawieszony na pasku.

Mistrz płyty Dłuhomila pracował jak gdyby krótkimi seriami, a ujęcie z Bierawy powtarza płyta Pücklera z Szydłowca (obecnie zaginiona), zatynkowana i u dołu ucięta płyta Adama Wachtela w Trzebini pod Prudnikiem oraz do pewnego stopnia, podwójna płyta dla dwóch synów Henryka Buchty z Buchtic, znajdująca się w kościele Św. Jakuba w Nysie.

Inną serią są postacie rycerzy, ustawio-

ne w dynamicznej pozie, z jedną ręką wspartą na biodrze, a drugą — odciętą od łokcia ku górze — podtrzymującą broń lub oznakę władzy. Należą tu płyty Kaspra Cortnera w nyskim kościele Św. Jakuba, Gabriela Schmolz w Grazach pod Niemodlinem, a także płyta Piotra Strzeli w Suchej pod Strzelcami Opolskimi. Ta ostatnia odbiega jednak znacznie od dwóch poprzednich (będących w zakresie pozy i uzbrojenia niemal replikami), rycerz jest zupełnie inaczej uzbrojony, posiada bowiem zbroję nałożoną na koszulę kolczą, luźne spodnie wpuszczone w wysokie buty do konnej jazdy z ostrogami, ponadto w rękę trzyma hełm typu szturmak, który przypomina wyraźnie późniejsze hełmy naszej husarii, a jego broń to szabla typu polsko-węgierskiego i czekan (któryś z lokalnych niemieckich historyków domyślał się w owym czekanie... górniczego kilofa). Rów-

nież napis jest odmienny niż w większości współczesnych płyt, gdyż posiada brzmienie morawskie. Podaję go dla przykładu w całości: *Leta Pane M D C w prywni sobotu po trzech kralich gest w Panu usnu (1) urozeny Pan Petr Strziela z Wyrchu s Koruny Polske geho wieku w. XL roku gehoz dussy Pan Buch racz milostiw byti. Jakkolwiek dość zrozumiały, podaję go w tłumaczeniu: Roku Pańskiego 1600 w pierwszą sobotę po Trzech Królach usnął w Panu urodzony pan Piotr Strzela z Wierzchu (wieś pod Prudnikami — gniazdo rodowe Strzelów — przyp. aut.) z Korony Polskiej, wieku 40 lat, jego duszy Panie Boże racz być miłościw. Zagadkowo brzmi w tej płycie zwrot „S KORUNY POLSKE”. Ani Wierzch, ani Sucha nie leżały w tym czasie w granicach Korony Polskiej, a więc prawdopodobnie wydaje się, że śląski rycerz czeskiego pochodzenia służył być mo-*



Płyty dwóch rycerzy z rodu Zedlitz w Wysokiej Cerkwi to przykład typowej „produkcji masowej”: powtarzany jest dokładnie schemat postaci rycerza, a „portretowa” wierność ogranicza się w gruncie rzeczy do formy zarostu.

że w Polsce, która, zwłaszcza za Batorego, chętnie i licznie posługiwała się żołnierzami zaciężnymi również spoza własnych granic. Za takim przypuszczeniem przemawia również strój Strzeli, który posiada wyraźne cechy węgiersko-polskie, i w niczym nie przypomina paradnych, tzw. turniejowych i chyba niezbyt często za ży-



Pomnik nagrobny Piotra Thomasa w Brzegu, niewątpliwie dzieło Mistrza płyty Dluhomila, przedstawia zamożnego patrycjusza i zarazem humanistę. Łaciński wiersz na tablicy, przedstawiającej jak gdyby dolną część postaci jest misternym akrostychem, w którym początkowe i końcowe litery układają się w imię i nazwisko zmarłego.

cia przywdziewanych zbroi, w których wyobrażano innych przedstawicieli szlachty śląskiej.

Warto również wspomnieć, że z pracowni Mistrza płyty Dluhomila wyszły również nagrobki mieszczan i duchownych, jak prepozyta bożogrobców Joachima Rudolpha w kościele Św. Jakuba w Nysie oraz bardzo piękna, renesansowa z ducha i treści płyta Piotra Thomasa, mieszczanina brzeskiego, znajdująca się w tamtejszym kościele Św. Mikołaja; wszystkie one charakteryzują się popiersiowym ujęciem portretowanych.

Ale obok płyt stanowiących niewątpliwie dzieło dłuta samego Mistrza i to niemal w całości, zważywszy miękkość i malarskość opracowania, zachowało się na terenie Śląska Opolskiego także wiele płyt, które wyraźnie różnią się w szczegółach od poprzednich. Są twardsze, ostrzej cięte, sztywniejsze, gdyż powtarzana kontrapostowa poza z mniejszą oddawana była umiejętnością, rażą też czasem szczegóły, jak np. nieudolnie przedstawione ręce. A równocześnie głowy posiadają często widoczny styl samego Mistrza, np. głowa Henryka Wachtela w Wierzbniku w pow. grodkowskim lub Pawła Koleorsch z Kamieńca w Dzierżysławiu pod Głubczycami.

Dalsze wątpliwości budzi jeszcze fakt, że pewne wspólne cechy da się dostrzec między omówionymi powyżej a szeregiem rzeźb, które przypisałem drugiemu Mistrzowi wysuwającemu się na czoło w okresie przełomu XVI i XVII wieku — Mistrzowi Par Małżeńskich. Czyżby więc ci sami czeladnicy lub pomocnicy pracowali w różnych okresach dla różnych mistrzów? Czy może w ogóle był to jeden wielki warsztat, zajmujący się masowo produkcją tak modnych w tym czasie nagrobnych podobizn, i kierowany kolejno przez dwóch artystów różniących się wyraźnie w indywidualnym stylu.

Osobiście zajmowałem się jak dotąd tylko dobrze mi znanym Śląskiem Opolskim, ale w tym zwłaszcza okresie na obszarze całego Śląska czynnych jest co najmniej

kilkanaście takich warsztatów i spośród niezwykle licznej spuścizny będzie można w przyszłości wydzielić pewne grupy dzieł. Już zresztą na pierwszy rzut oka widać pewne terytorialne różnice, wyrażające się w stosowaniu nieco odmiennych pól, nieco różniące się między sobą obramieniami. Na obszarze dawnego księstwa głogowskiego dość często występują wielkie nagrobki o bogatej oprawie architektonicznej, w których kolumny czy pilastry, architrawy, tympanony i uszaki obramiające w wypukłym reliefie wykonane postacie, przybierają formę niemal ołtarzowych retabulów.

W innej odmianie rycerze trzymają w jednej ręce sztylet, w jeszcze innej zmarli, zwłaszcza kobiety, jedną ręką podpierają głowę, co wynika z przeszczepienia do płyt nie zrozumianego przez ich twórcę motywu półleżącej pozycji typowej w nagrobkach tzw. sansovinowskich.

Występują równoległe warsztaty biegle w rzemiośle, a nawet artystycznie wysoce rozwinięte, jak wspomniany wyżej Mistrz płyty Dluhomila, oraz warsztaty rzemieślnicze, produkujące całymi seriami, bez usiłowania oddania jakichkolwiek cech podobieństwa. Dodajmy, że bardzo to ułatwiało zastranianie znacznej części głowy hełmem u mężczyzn, a podwiką u kobiet. Na przykład w płytach umieszczonych na ścianach kościoła w Wysokiej Cerkwi pod Głogowem czy w nagrobkach trzech Dresków w kościele w Grodkowie mamy do czynienia właściwie z ciągle tym samym modelem, któremu tylko doprawia się głowę, a i to różnice między głowami są zupełnie znikome i cechy podobieństwa fizycznego ograniczają się niemal wyłącznie do długości i formy zarostu.

Nieustannie powtarza się tu określenie: masowość. Jest to bowiem chyba najbardziej rzucająca się w oczy cecha tej produkcji, której geneza jest obca, ale którą właśnie owa masowość przetworzyła w jedną z najbardziej rodzimych, najbardziej śląskich gałęzi twórczości plastycznej. Masowość cechuje więc pracę warsztatów, produkujących znaczne ilości płyt, zazwyczaj bar-



Para małżonków Kremerów na kościele w Paczkowie to dość wyjątkowe przedstawienie w pełnej postaci pary mieszczańskiej, patrycjat bowiem fundował dla siebie przede wszystkim epitafia.

dzo do siebie zbliżonych, masowość również cechuje ich występowanie. Są rejonem na Śląsku, gdzie nie ma kościoła bez kilku płyt, a są i takie miejscowości, gdzie znajdujemy ich kilkanaście, przy czym dotyczy to niemal zawsze kościołów wiejskich, gdyż w kościołach miejskich płyty z postaciami trafiają się rzadko, tam bowiem ich miejsce zajmują mieszczańskie epitafia. Te duże liczebnie zespoły płyt tylko zupełnie wyjątkowo, jak np. w Szklarach Górnych pod Lubinem, umieszczone są w pewnym porządku, wedle z góry przyjętego planu oraz ujęte wspólną, wiążącą je dekoracją. Poza Szklarami zestawienia płyt są przeważnie zupełnie dowolne, najwyżej łączy się ze sobą płyty małżeństw (które tylko we wcześniejszej fazie przedstawiane są razem na jednej płycie), czasem dodaje się płyty tych spośród dzieci, które młodo zmarły.

Po prostu po śmierci, czy jeszcze przed (płyty nieraz wykonywane za życia, jak o tym świadczą nie wypełnione po dziś dzień daty zgonów na niektórych), wmurowano płytę w ścianę kościoła, zupełnie wyjątkowo w posadzkę. Gdy zabrakło odpowied-

niego miejsca we wnętrzu świątyni, umieszczono płyty na zewnątrz, gdy i tam miejsc nie starczało, zadowalano się umieszczeniem ich nawet na murze otaczającym cmentarz. Tego rodzaju ogromne skupiska pojawiają się zwłaszcza na Dolnym Śląsku. Najwięcej płyt znajduje się w kościołach: w Przerzeczynie Zdroju pod Dzierżoniowem (31), w Sadach Dolnych pod Jaworem (32), a swoisty rekord osiąga niezwykle zresztą malowniczy i ciekawy gotycki kościół w Kurowie Wielkim pod Głogowem (35).



Małżeński nagrobek Rechenbergów w Borowie Wielkim pod Kozuchowem, wykonany w latach dziewięćdziesiątych XVI w. przez legnickiego rzeźbiarza Kaspra Bergera, należy do dzieł wybitnych, w których obramienie uległo takiemu wzbogaceniu, iż upodobniło się niemal do retabulum oltarowego.

W tymże Kurowie prześledzić można do pewnego stopnia dzieje rozwoju płyt nagrobnych, gdyż znajdują się tam ponadto rzadkie zabytki z okresu rozwiniętego baroku. Są tam płyty ze sztywno, w rozkroku stojącymi rycerzami z XVI w. i dynamicznie ujęte zabytki z 1 poł. następnego stulecia. Dzieła z 2 poł. XVII w. odznaczają się już natomiast typowo barokową finezją w oddaniu strojnych szat niewiast i buńczucznej postawy mężczyzn. Tu też obserwujemy pewnego rodzaju odejście od renesansowego, czysto portretowego ujęcia: klepsydry i czaszki znów przypominają mają ostateczną okazję powstania tych dzieł, to już jest znowu rzeźba sepulkralna, zawierająca symbolikę śmierci, przemijania i życia pozagrobowego, tej ideologii, którą równoległe po okresie radości i kultu życia rozwijać zaczęły: potrydencki kościół katolicki z jednej, a kościoły protestanckie z drugiej strony.

Wciąż jeszcze nie mamy jednak odpowiedzi na dość zasadnicze pytanie: jaka jest wartość tej ogromnie liczebnej produkcji? ile jest wśród niej prawdziwych dzieł sztuki, a ile rzemieślniczych wytworów? W istocie odpowiedź nie jest łatwa. W przeważającej bowiem liczbie śląskie płyty nagrobne są artystycznie ubogie, seryjne, niezindywidualizowane, czasem wręcz rzemieślniczo nieudolne. Do wyjątków należą dzieła takich warsztatów jak Mistrza płyty Dluhomila, Mistrza Par Małżeńskich czy działającego w Legnicy Kaspra Bergera, twórcy wielkich nagrobków m.in. Stosów w Mojeńicach czy Rechenbergów w Borowie Wielkim pod Kozuchowem. Twórcy lokalni, słabo przygotowani i pozbawieni większych ambicji rzeźbiarze śląscy wykonują zamówienia, których zwłaszcza w ostatnich dziesięcioleciach XVI i na początku następnego stulecia jest tyle, że podołać im nie mogą wybijający się artyści tego czasu. Raz jeszcze nasuwa się tu porównanie z tak powszechnie, zwłaszcza na obszarach Wielkopolski, występującym portretem trumiennym wykonywanym dla szlacheckiego odbiorcy. Nie sposób oczywiście terminu „sarmatyzm”, któ-

ry zróśli się z tą dziedziną twórczości przenieść na teren Śląska, niemniej jest to ten sam nurt, występujący we wszystkich krajach i wszystkich epokach sztuki — nurt niejako uboczny, na poły prymitywny, a przecież interesujący i w jakiś sposób żywy, bardziej żywy od technicznie doskonałych lecz pustych dzieł akademickich.

I tu leży chyba odpowiedź na pytanie o wartość płyt śląskich. Stosunkowo rzadko wznoszą się one na wyższy stopień sztuki, ale w swej masowości i świeżym, rodzinnym prymitywizmie stwarzają coś co warte jest uwagi i szacunku. Są one bowiem historycznie bezcennym, a estetycznie bynajmniej nie obojętnym składnikiem całokształtu dzieł sztuki tego tak bogatego w zabytki regionu.

W uwagach powyższych zabrakło miejsca na szersze omówienie całego szeregu interesujących aspektów, wiążących się z tymi śląskimi nagrobkami. Pragnąłbym jednakże zwrócić uwagę czytelnika na jeden z najistotniejszych problemów, jakim jest kostiumologia. Jest bowiem rzeczą zupełnie zadziwiającą, że dotychczas nikt jeszcze nie podjął tego tak pasjonującego tematu, gdyż mało która epoka i mało która część naszego kontynentu pozostawiła po sobie tak bogatą dokumentację w tym zakresie. Wystarczyłoby tylko zestawić wybrane przykłady płyt i na przestrzeni półtora wieku przewinie się przed naszymi oczami historia ubioru, jaki nosiła na Śląsku nie tylko szlachta, lecz także duchowni i mieszczaństwo. Można prześledzić, jak kształtowała się suknia i nakrycie głowy kobiet: w początkowej fazie szlachcianki podobnie jak mieszcżki, czepiec czy chustę nakrywającą głowę łączyły z podwiką uwiązywaną tak wysoko, że przypominało to tureckie czarczafy, a w późniejszej przywdziewały coraz strojnieszsze szaty, które w miejsce prostych i wzbogaconych tylko drobnym fałdowaniem spódnic i zapasek wprowadziły bogato floryzowane materiały, szamerowania, rozcinanie rękawów i krezy, nie mówiąc o ozdobnych czepcach i biżuterii. Można podobnie analizować strój męski (na co zwracałem uwagę oma-

wiając płytę Piotra Dluhomila z Bierawy), a jeszcze dokładniej uzbrojenie rycerskie, któremu rzeźbiarze poświęcali znaczną uwagę.

Kryzys wojny trzydziestoletniej zahamował gwałtownie masowość tej śląskiej plastyki nagrobnej, podobnie jak w ogóle zahamował całość życia artystycznego środkowej Europy. Płyty w ciągu XVII w. pojawiają się sporadycznie i rzadko reprezentują ciekawsze, bardziej z duchem czasu idące — czyli barokowe — ujęcia. Niemniej aż po schyłek XVII w., trwa tradycja płyt nagrobnych z postaciami i aż po koniec stulecia pojawiają się dzieła wybitne, jak chociażby płyta Jana Wolfganga Franckenberga, dowódcy twierdzy Brzeg,



Duży nacisk kładziony na stroje w epoce późnego renesansu i manieryzmu utrzymuje się, a nawet wzbogaca w dobie baroku. Płyta nagrobna z końca XVII w. w Kurowie Wielkim pod Głogowem zwraca uwagę nie tylko mistrzostwem w oddaniu modych szat niewiasty, ale i nowym motywem, który w postaci czaszki przypomina o nietrwałości doczesnego życia.



Franciszek Karol Bronne, wicehrabia de Montague na nagrobku w Kurowie Wielkim, to już jeden z rzadkich przykładów nieprzeciętnego dzieła rzeźbiarskiego z okresu baroku, w którym płyty z płasko-rzeźbionymi postaciami zaczynają zanikać.

zmarłego w 1683 r., która znajduje się w Bukowej Śląskiej pod Namysłowem, czy Franciszka Karola Bronne wicehrabiego de Montague, zmarłego w 1707 r., która zdobi kościół w Kurowie Wielkim nad Głogowem.

I w następnym stuleciu tradycyjne ujęcie nagrobka nie ginie całkowicie na Ślą-

sku, ale jest to zupełny schylek tego gatunku przedstawień i podobizna fundatora klasztoru na Górze Świętej Anny — Antoniego Gaschina (pierwotne brzmienie nazwiska — Gaszyński), wykonana przez opawskiego rzeźbiarza Jana Nitsche w 1785 r. jest wyjątkiem potwierdzającym regułę.

Śląska płyta nagrobna z postacią jest więc właściwością tego jedynie regionu naszego kraju. Na innych obszarach występuje sporadycznie i zazwyczaj reprezentuje odmienny od śląskiego rodzaj ujęcia tematu. Trafiają się dzieła wybitne, jak np. płyta nagrobna małżonków Jerzego i Zofii Oleskich z 1598 r. w Pieniążkowie nad Świeciem, jednak nie brak także twórców równie nieudolnych jak płyty Salschów z Ratnowic.

Typ śląski pojawia się nie tylko spo-



Na pograniczu Wielkopolski pojawiają się również płyty nagrobne, niewątpliwie pod wpływem Śląska. W Osowej Sieni pod Wschową znajdują się cztery płyty członków rodziny Ossowskich: Anna z Zychlina Ossowska, zmarła w 1606 r. podtrzymuje głowę naiwnym gestem przeszczepionym jak gdyby z półleżących (tzw. sansovinowskich) nagrobków rozpowszechnionych w Polsce centralnej

radycznie tuż poza granicami regionu, na przykład w Osowej Sieni pod Wschową, która niegdyś należała do obszaru Wielkopolski. Ossowscy wyobrażeni tam na kilku płytach przypominają szlachtę śląską i tylko napisy o brzmieniu polskim mówią o ich terytorialnej przynależności.

Bowiem szlachta śląska — niezależnie od

po pochodzenia: polska, czy czeska — stosunkowo szybko uległa germanizacji i nie tylko mowę ale nieraz i brzmienie nazwisk upodobniła do szlachty pochodzenia niemieckiego. Pojawiające się zwłaszcza w I poł. XVI w. napisy łacińskie czy czeskie rzucają później inskrypcje niemieckie.

Germanizacji oparł się na Śląsku tylko lud, któremu nie stawiano nagrobnych pomników, i którego imiona i nazwiska poszły

w znacznej mierze w zapomnienie. Tylko wówczas, gdy trzeba było zwrócić się do owego ludu w mowie dlań zrozumiałej, przypominano sobie język polski. I dlatego potomek rodu Gaszyńskich, który już jednak nazywał się von Gaschin, prosząc o modlitwę zwracał się z tą prośbą nie tylko po niemiecku, ale i po polsku: *wy wszyscy którzy tutaj przechodzicie pamiętajcie na dusze moje.*