



Ks. HENRYK PYKA

badacz niezależny, Katowice

<https://orcid.org/0009-0007-0229-2616>

RZEŻBA I MALARSTWO GOTYCKIE W ZBIORACH MUZEUM ARCHIDIECEZJALNEGO W KATOWICACH

GOTHIC SCULPTURE AND PAINTING IN THE COLLECTIONS OF THE ARCHDIOCESAN MUSEUM IN KATOWICE

ABSTRACT

Zasób sztuki gotyckiej w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach po 1989 r. powiększył się o nowe pozyskane do zbioru obiekty. Znaczna też część tej kolekcji została poddana zabiegom konserwatorskim. Badania, które stanowią integralną składową konserwacji dzieła sztuki, wniosły do dotychczasowych opracowań tematu nowe spostrzeżenia. Autor na podstawie archiwaliów, jakimi są Teki Konserwatorskie przechowywane w Muzeum Archidiecezjalnym, sugeruje zmianę datowania niektórych obiektów, poszerza ich przekaz ikonograficzny, rozważa lokalizację warsztatów artystycznych. Istniejące przeglądy muzealnego zasobu w postaci katalogów czy naukowych opracowań nie mogły uwzględniać nabytków, jakie w ostatnim czasie powiększyły omawianą kolekcję. Dlatego obok nowości badawczych należało przedstawić pozyskane obiekty, co czyni autor, poszerzając dotychczasowe ustalenia.

Since 1989, the collection of Gothic art at the Archdiocesan Museum in Katowice has been systematically expanded through new acquisitions. A substantial portion of the collection has also undergone conservation treatment. Research conducted as an integral part of this conservation work has generated new insights that complement existing scholarship on the subject. Drawing on archival sources, including the museum's conservation records, the author proposes revised datings for some objects, broadens their iconographic interpretation, and examines the possible locations of the artists' workshops. Earlier studies of the museum's holdings – whether in the form of catalogues or academic monographs – obviously did not take into account the most recent acquisitions that have significantly enriched the collection. Therefore, in addition to presenting new research findings, this study also introduces these newly acquired works, thereby extending and updating previous scholarship.

W Muzeum Archidiecezjalnym w Katowicach w latach zarządzania tą placówką przez ks. prof. dr. hab. Jerzego Myszora (1983–1989) i ks. dr. Henryka Pykę (1989–2012) przeprowadzono na obiektach tegoż muzeum ponad pięćdziesiąt prac konserwatorskich. Znaczna część tych zabiegów objęła bogaty zasób sztuki

gotyckiej. Choć lwia część sztuki gotyckiej w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach należy do zasobu pozyskanego przed 1939 r. przez profesora Tadeusza Dobrowolskiego, to jednak po 1989 r. zasób ten się powiększył. Zbiory gotyckie muzeum wzbogaciły się o obiekty pozyskane w wyniku badań terenowych, jak i dzięki przekazaniu do działu sztuki gotyckiej zasobów przechowywanych w dawnej składnicy muzealnej Muzeum Zamkowego w Pszczynie. Transfer ten dokonał się za wiedzą Ministerstwa Kultury i Sztuki w klimacie dobrej współpracy dyrektora Muzeum Zamkowego w Pszczynie dra Janusza Ziemińskiego i autora niniejszego opracowania¹. Prace konserwatorskie muzeum realizowało głównie w Wydziale Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki krakowskiej ASP. Niektóre prace i badania zlecano także Katedrom Konserwacji-Restauracji Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Przechodząc w 2012 r. na emeryturę, pozostawiłem w Muzeum Archidiecezjalnym w Katowicach bogatą dokumentację prowadzonych prac konserwatorskich. Są nimi Teki Konserwatorskie. Badania na obiektach poddanych konserwacji wzbogaciły dotychczasową wiedzę o posiadanych zasobach. Pozyskana wiedza do dotychczasowego stanu badań wnosi nowe pierwiastki poznawcze. Niniejszy artykuł je prezentuje w oparciu o zawartość tek konserwatorskich, przechowywanych w zbiorach Archiwum Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach.

1. Historia kolekcji

Pierwotny zasób sztuki gotyckiej w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach reprezentuje zjawiska występujące głównie we wnętrzach drewnianych kościołów na terenie dawnej diecezji katowickiej. Pokrywała się ona terytorialnie z obszarem województwa śląskiego II Rzeczypospolitej. W 1939 r. stanowiło to 5122 km² powierzchni objętej dziewięcioma powiatami z dołączonym w 1938 r. terenem Zaolzia. Ksiądz Józef Londzin na podstawie przeprowadzonych przez siebie badań w latach 1906–1911 udokumentował i opisał na Śląsku Cieszyńskim 73 kościoły drewniane². Zapewne z tych kościołów pochodziły obiekty sztuki religijnej, jakie zaprezentował on w 1905 r. podczas Wystawy Macierzy Polskiej w Cieszynie. Obiekty te po zakończeniu prezentacji zostały zwrócone właścicielom. Niektóre z nich dały jednak początek kolekcji, którą przechowywano w budynku dawnego Wikariatu Generalnego w Cieszynie. Od 1923 r. zbiory te znajdowały się na zamku cieszyńskim, gdzie zostały zinwentaryzowane i w lutym 1928 r. decyzją władz kościelnych przekazane w większości Muzeum Śląskiemu

¹ Transfer był dwustronny, bo dotyczył także przekazania do zbiorów Muzeum Zamkowego w Pszczynie za zgodą Arcybiskupa Metropolity Katowickiego Damiana Zimonia strzelby myśliwskiej, dwururki, z końca XVIII w. (sygnatura *Siedliszcze*), ofiarowanej Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach przez Leokadię Sławik. Katowickie Muzeum Archidiecezjalne nie kolekcjonuje dawnej broni.

² J. Londzin, *Kościoły drewniane na Śląsku Cieszyńskim*, z pośmiertnych zapisków autora przejrzał, uzupełnił i do druku przygotował R. Tomanek, Cieszyn 1932, s. 14.

w Katowicach³. Śladem tej kolekcji, która zasilila zbiory sztuki gotyckiej zarówno muzeum cieszyńskiego, jak i śląskiego w Katowicach, jest odnotowana w literaturze w 1912 r. rzeźba w drewnie z Kościelca na Zaolziu datowana na lata ok. 1500⁴. Przedstawia Rodzinę Najświętszej Maryi Panny i znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach⁵.

Sięgająca 1802 r. tradycja muzealnicza Cieszyna zapoczątkowana przez ks. Leopolda Szersznika, a także gromadzony tu przez ks. Londzina zasób muzealiów były powodem, że początkowo to miasto wyznaczono na siedzibę mającego powstać po 1921 r. Muzeum Śląskiego. Uchwała Sejmu Śląskiego erygująca w 1927 r. Muzeum Śląskie w Katowicach, a także osadzenie na urzędzie konserwatora wojewódzkiego Tadeusza Dobrowolskiego, zapoczątkowały systematyczny ruch kolektorski na rzecz mającej powstać w Katowicach centralnej placówki muzealnej. Zarówno Tadeusz Dobrowolski, jak i jego skromny zespół współpracowników rozpoczęli na terenie województwa śląskiego wytrwałą pracę badawczą. Dotyczyła ona całej zachowanej po dawnych wiekach kultury duchowej i materialnej Górnego Śląska. W znacznej jednak mierze oparła się ona o badania nad sztuką sakralną, co pozwoliło z czasem wyodrębnić w zbiorach Muzeum Śląskiego osobny dział sztuki kościelnej uwzględniający „niemal wyłącznie zabytki śląskie” od średniowiecza po barok⁶. Dział sztuki religijnej w Muzeum Śląskim powstał w oparciu o porozumienie z Kurią Diecezjalną w Katowicach, która wyraziła zgodę na prowadzenie kwerend w kościołach, a obiekty pozyskane przekazała w depozyt muzealny. Dział sztuki religijnej obejmował rzeźbę, malarstwo, rzemiosło artystyczne i tkaninę. Były to obiekty o różnej wartości artystycznej. Największą wartość w tym zasobie reprezentowała sztuka gotycka, pozyskiwana do muzeum najczęściej z wnętrza śląskich kościołów drewnianych. Ten zbiór został fachowo opracowany przez Tadeusza Dobrowolskiego w postaci monografii⁷ posiadającej do dzisiaj istotną wartość poznawczą mimo późniejszych opracowań tego zjawiska⁸. Tadeusz Dobrowolski w podejmowanych przez siebie opracowaniach zwracał uwagę na formę dzieła sztuki, słabo dotykając jego warstwy ikonologicznej, co wynikało z obowiązujących wówczas kryteriów warsztatu historyka sztuki. Zadbął jednak o należyte wyeksponowanie pozyskanych obiektów. Sztuka gotycka w zbiorach Muzeum Śląskiego posiadała stałą przestrzeń wystawienniczą w salach mieszczących się aż do wybuchu II wojny na piątym piętrze

³ M. Płazak, *Muzeum w Cieszynie (1802-1992)*, w: *190 lat założenia Muzeum i Biblioteki Leopolda Jana Szersznika (1802-1992)*, Cieszyn 1993, s. 8.

⁴ L. Stasiak, *Polska plastyka średniowieczna*, Kraków 1912, s. 124.

⁵ Rzeźba prezentowana jest w publikacji: *Zbiory Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach*, red. H. Pyka, Katowice 1995, s. 35, 133.

⁶ T. Dobrowolski, *Kronika. Muzeum Śląskie w Katowicach*, „Zaranie Śląskie” 12 (1936), z. 3, s. 197.

⁷ Tenże, *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937. Z wyjątkiem przypisu 41 numeracja cytowana za: T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie...* Reprint w: *Ziemia Śląska*, red. L. Szaraniec, t. 4, Katowice 1997.

⁸ Trylogię na temat gotyckiego malarstwa tablicowego Małopolski ukończył w r. 1995 na podstawie aktualnego stanu badań prof. J. Gadomski.

gmachu Urzędu Wojewódzkiego. Mimo dramatycznych wydarzeń wojennych, które w 1939 r. fatalnie zaciążyły także na Muzeum Śląskim, kolekcja sztuki sakralnej, jako depozyt Diecezji Katowickiej, dotrwała w zasobach Oberschlesisches Landesmuseum w Bytomiu do zakończenia wojny niemal w całości⁹. W okresie powojennym cały zbiór sztuki gotyckiej przechowywany był nadal w magazynach Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Ze względu na treści religijne tego zespołu, niewygodne dla PRL-owskiej „polityki kulturalnej”, był on skazany na zapomnienie, a z powodu nieuregulowanej sytuacji prawnej pozbawiony doraźnych działań konserwatorskich.

W 1974 r. biskup Herbert Bednorz mianował ks. J. Pawliczka kustoszem mającego powstać muzeum diecezjalnego i polecił mu prowadzenie działalności kolektorskiej¹⁰. W dokumencie tym napisał: „W związku z 50-leciem Diecezji pragnę założyć muzeum diecezjalne przy Parafii Chrystusa Króla w Katowicach”¹¹.

W wyniku przemian politycznych, jakie przyniósł ze sobą ruch „Solidarność”, pod koniec 1980 r. Kościół katowicki odzyskał swój depozyt muzealny złożony na mocy porozumienia z 1938 r. w Muzeum Śląskim¹². Kuria Diecezjalna odzyskała także pomieszczenia w zachodnim skrzydle pałacu biskupiego, zabrane Kościołowi przez władze komunistyczne i przeznaczone na przychodnię lekarską. W tych pomieszczeniach adoptowanych do potrzeb muzealnych 12 listopada 1983 r. bp Bednorz dokonał poświęcenia siedziby muzeum diecezjalnego, wypowiadając następujące słowa: „[...] początek został zrobiony. Ufamy, że z tego początku powstanie instytucja o dużym znaczeniu regionalnym, śląskim, diecezjalnym”¹³. Powstała tu w 1983 r. stała ekspozycja muzealna prezentowała odzyskany korpus sztuki gotyckiej i inne obiekty sztuki gotyckiej pozyskane po 1974 r. z kościołów diecezjalnych do mającego powstać muzeum¹⁴. Z braku przestrzeni wystawienniczej ograniczono ekspozycję tkanin.

⁹ J. Matuszczak, *Losy Muzeum Śląskiego w czasie II wojny światowej i po odzyskaniu niepodległości*, w: *Muzeum Śląskie. Szkice z przeszłości*, Katowice 1984, s. 44-74. Z obiektów zaginionych najcenniejszym była część prezentacyjna tryptyku z Bierunia Starego, przedstawiająca Koronację NMP.

¹⁰ Archiwum Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach [dalej AMkt], dokumentacja Muzeum,teczka nr 1, pismo ks. bp. H. Bednorza do ks. J. Pawliczka nr VA I-4756/74 z dn. 12.08.1974.

¹¹ W dokumencie skierowanym 18.01.1975 r. do generała Jerzego Ziętka powiadał o „powołaniu do życia Muzeum Diecezjalnego”. Pismo wynikało ze starań kurii o odzyskanie zabranego przez władze pomieszczeń w budynku probostwa katedralnego, gdzie Urząd Miejski umieścił Wydział Rolnictwa i Leśnictwa, i budynku kurii, gdzie w zachodnim jego skrzydle mieściła się Wojewódzka Przychodnia Wielospecjalistyczna – por. AMkt, dokumentacja Muzeum,teczka nr 1, pismo Biskupa H. Bednorza nr VA I-4855/75 z dn. 18.01.1975 do gen. J. Ziętka.

¹² AMkt, dokumentacja Muzeum,teczka nr 1, notatka z dn. 26.11.1980 w sprawie zwrotu zbioru zabytków sztuki Kurii Diecezjalnej zdeponowanego w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, Katowice. Depozyt w liczbie 248 pozycji przekazano kurii katowickiej 4.12.1980 r.

¹³ Tekst wygłoszony przez bp. Herberta Bednorza został adnotowany na obwolucie albumu *Zbiory Muzeum Archidiecezjalnego*.

¹⁴ Apel o przekazywanie zabytków w formie darowizn na rzecz mającego powstać muzeum diecezjalnego w Katowicach zamieścił ks. Pawliczek w tygodniku diecezjalnym „Gość Niedzielny” – *Muzeum Diecezjalne w Katowicach*, „Gość Niedzielny” 1975, nr 6 z 9.02.1975.

Wydany w 1995r. przez Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach katalog zbiorów nie odzwierciedla aktualnego stanu zbioru sztuki gotyckiej. W międzyczasie muzeum pozyskało nowe obiekty. Są to depozyty parafialne, a także rzeźby z zasobu sztuki sakralnej, przekazanego do muzeum z dawnej składnicy muzealnej w zamku pszczyńskim, po przyjęciu przez ten zamek nowej formuły swojej działalności¹⁵. W sumie na aktualną wówczas kolekcję sztuki gotyckiej w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach składały się 84 obiekty. W tym 63 rzeźby, 16 malowideł i cztery przedmioty zaliczane do rzemiosła artystycznego.

2. Proweniencja artystyczna

Na proveniencję artystyczną sztuki gotyckiej, pozyskanej do zbiorów muzealnych z kościołów diecezji katowickiej, rzutuje organizacja Kościoła lokalnego. Interesujące nas muzealia posiadają nierzadko małopolskie, to znów dolnośląskie pochodzenie. Niektóre z nich mogły powstać w lokalnych, prowincjonalnych warsztatach. Kościoły, z których pozyskano do zbioru w okresie międzywojennym i później, do 2012 r. zabytki sztuki gotyckiej, należały w średniowieczu do archiprezbiteratów związanych z centrami władzy biskupiej we Wrocławiu i Krakowie. Wpływ diecezji ołmunieckiej był niewielki. Do diecezji wrocławskiej należały archiprezbiteraty: raciborski, żorski, cieszyński, bielski, wodzisławski, oleski, gliwicki¹⁶. Biskupowi krakowskiemu podlegały archiprezbiteraty: bytomski, pszczyński. Znaczną część parafii znajdujących się w tych archiprezbiteratach objęły granice diecezji katowickiej.

Sztuka gotycka w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach posiada w znacznym stopniu charakter sztuki prowincjonalnej. W zespole tym można jednak znaleźć wyróżniające się dzieła sztuki. Pochodzą one w wielu przypadkach z niegdyś skromnych wiejskich parafii, jak Miasteczko Śląskie, Knurów czy Bełk. Kościoły drewniane, które w tych miejscowościach aktualnie się znajdują lub znajdowały się jeszcze przed wojną, są późniejsze od rzeźb, które w nich odkryto. Madonna na lwie z Miasteczka Śląskiego posiada pomorską proveniencję. Datowana na 1380 r. mogła pierwotnie znajdować się w Żyglinie, parafii o tradycji XIII-wiecznej. Dawne akta wizytacyjne, które przekazują ogólne dane o wyposażeniu kościoła, wymieniają czasami właściciela wsi, który mógł być także fundatorem ołtarzy, rzeźb i obrazów. Wartość materialna takich przedmiotów w chwili nabycia była wysoka, dlatego nabywały je jedynie osoby uposażone. Taką osobą był z pewnością duchowny, którego zatarty ślad odkrył w trakcie konserwacji

¹⁵ AMkt, Depozyt Pszczyński, pismo dr. J. Ziemińskiego, dyrektora Muzeum Zamkowego w Pszczynie, do ks. H. Pyki, dyrektora Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach, nr L.dz. 313/8/99 z dn. 30.04.1999 w sprawie decyzji Ministra Kultury i Sztuki (DM-II-022/Gosp.muz./99/10 z dn. 22.03 1999 r.) dot. przekazania do Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach 34 rzeźb sakralnych.

¹⁶ J. Jungnitz, *Visitationsberichte der Diözese Breslau. Archidiakonat Oppeln*, Breslau 1904. Dokument wymienia poszczególne parafie, w tym także te, które znalazły się w granicach diecezji katowickiej.

obrazu Koronacji NMP z Grzawy prof. Marian Paciorek z krakowskiej ASP¹⁷. Malarz przedstawił go na ukończonym wcześniej obrazie w miniaturowej, klęczącej postaci jako donatora. Duchowny w ten sposób dał wyraz swojej fundacji. Po jego śmierci wizerunek został usunięty z obrazu (zamalowany, częściowo zdrapany), bo przeszkadzał widocznie w jego dewocyjnym odbiorze.

Obiekty kultu religijnego zamawiane były przez fundatorów w ośrodkach znanych z produkcji warsztatowej. Niekiedy mógł je wykonać wędrowny artysta, co jednak nie było proste ze względu na złożony proces technologiczny powstania dzieła sztuki¹⁸. Znany z pobożnych fundacji właściciel Strumienia Mikołaj Brodecki, handlując rybą spławianą Wisłą do Krakowa, tam też, w Krakowie mógł znajdować wykonawców ołtarzy, którymi z końcem XV w. wyposażał niektóre kościoły w księstwie cieszyńskim¹⁹. Poza rzeźbą Madonny z Dzieciątkiem przypisywaną frankońskiemu warsztatowi Tilmana Riemenschneidera²⁰ pozostałe obiekty należy wiązać z ośrodkami artystycznymi Małopolski, Dolnego Śląska i Moraw. W Krakowie funkcjonowały warsztaty artystyczne skupione na *platea pictorum*, gdzie kupowano zwykle gotowe produkty twórczości artystycznej. Był to ośrodek o dużej ekspansywności. W krakowskim warsztacie powstała w latach 1440–1450 kwatery witrażowa Ukrzyżowania, zdobiąca prezbiterium Kościoła św. Klementa w Miedźnej. Zachowana z pierwotnym ołowiem „[...] jest jedynym wytworem średniowiecznego witrażownictwa na Górnym Śląsku”²¹. Witraż z Miedźnej jako forma malarska występuje obok takich malowideł warsztatowych krakowskiej proweniencji, jak *Zwiastowanie* z Kamienicy k. Bielska, obraz relikwiarzowy Matki Bożej z Boguszowic, wykazująca analogie do tryptyku z Łopusznej *Koronacja NMP* z Grzawy wraz z zachowanymi szczytami prezentującymi ewangelistów czy okazała nastawa ołtarzowa z Jasienicy obrazująca mistyczne zaślubiny św. Katarzyny pośród innych świętych Dziewic Wspomożycielek.

We Wrocławiu działały wybitne osobowości artystyczne jak Jakub Beinhardt, zatrudniający wielu wykonawców. Jego warsztatowi przypisuje się w zbiorach muzeum rzeźbę Wielkiej Rodziny NMP z Kościelca. Także dwie XVI-wieczne kwatery ołtarzowe z Kościoła św. Jakuba w Nysie²², ze względu na stosowane

¹⁷ Prace nad konserwacją obrazu rozpoczął prof. M. Paciorek w 2001 r. – por. AMkt, M. Paciorek, Program prac konserwatorskich przy gotyckim obrazie na podłożu drewnianym „Koronacja Najświętszej Marii Panny” ok. 1460–1470 r. z Grzawy, Kraków, styczeń 2001. Archiwum Muzeum nie posiada teki konserwatorskiej obiektu, której nie wykonano z powodu śmierci profesora Mariana Paciorka w 2008 r.

¹⁸ J.E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300–1450*, Kraków 1948, s. 14.

¹⁹ Por. H. Pyka, *Wokół tryptyku z dwoma biskupami z Zarzecza z początku XVI wieku*, w: *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, red. O. Nowak, Katowice 1995, s. 82.

²⁰ Rzeźba Madonny z Dzieciątkiem przypisywana frankońskiemu warsztatowi Tilmana Riemenschneidera (zm. 1531), nr inw. MAKt 121, przekazana do zbiorów przez ks. L. Październioka, wg jego relacji pochodziła z miejscowej kaplicy zamkowej w Przyszowicach.

²¹ L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna, *Średniowieczne witraże Śląska*, w: *Między Wrocławiem a Krakowem...*, s. 38.

²² Rzeźby: św. Anna Samotrzec między św. Katarzyną i św. Barbarą, ok. 1500 r., drewno polichromowane 71 x 86 cm, nr inw. MAKt 569, i Adoracja Dzieciątka, XVI w., nr inw. MAKt 570,

przez Beinhardta kompozycje we wnętrzu o gotyckim sklepieniu, można przypisać jego warsztatowi.

W zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego najstarsze rzeźby wykazują proveniencję dolnośląską: „Aktywność Wrocławia zarysowuje się wyraźniej w 2. połowie XIV w., w momencie wystąpienia dzieł kręgu Madonn na lwie”²³. Do tego kręgu należy datowana na 1380 r. rzeźba Matki Bożej z Miasteczka Śląskiego, ale i nieco późniejsze realizacje, jak *Zmartwychwstały* z Leszczyn (1390), *Apostołowie* z Ruptawy (koniec XIV w.), *Święta Anna Samotrzcę* z Knurowa (ok. 1400). Wrocławskiej proveniencji w kolekcji muzealnej są rzeźby powstałe przed tzw. ciemnym okresem rzeźby śląskiej, kiedy to po 1430 r. zanika produkcja warsztatowa, co spowodowane zostało wojnami husyckimi na Śląsku. Cezurę w tej kolekcji wyznacza nasycona głębokim doloryzmem, datowana na 1430 r. *Pieta* z Ruptawy. Znamionuje ona na terenie Górnego Śląska liryczno-uczuciowy nurt sztuki europejskiej. Ukształtował on zjawiska plastyczne w obrębie tzw. gotyku międzynarodowego. Ruptawska *Pieta* w zbiorach muzealnych prezentowana jest równocześnie z rzeźbą *Pięknej Madonny* z Knurowa. Mimo bogatej draperii szat bolesnej Madonny swą surowością należy jednak do wcześniejszego okresu gotyckiej rzeźby śląskiej.

Górny Śląsk, leżący na przedłużeniu Bramy Morawskiej, ze względu na swoje położenie geograficzne, a także polityczne związki, od swego zarania otwarty był na impulsy artystyczne płynące z Moraw i Czech. Rzeźba *Pięknej Madonny* z Knurowa może być czeskim importem lub przejawem oddziaływania na lokalne warsztaty czeskich ośrodków artystycznych. Wyrasta ona z dworskiego nurtu przedstawień charakteryzujących się liryzmem i wyszukaną dekoratywnością szat, podkreślających urok ugiętej esowato postaci.

Łącząc rzeźbę do 1430 r. z warsztatami dolnośląskimi, a malarstwo z Małopolską, Jerzy Gadomski wskazał także na niektóre miasta na Górnym Śląsku, jak Cieszyn, Rybnik, Żory, Gliwice, Bytom²⁴, w których mogły funkcjonować małe warsztaty produkujące wytwory artystyczne dla kultu liturgicznego. Unikato-wa sześcioboczna latarnia procesyjna z Bzia Zameckiego zdobiona ażurowymi maswerkami czy świecznik ze śląska cieszyńskiego – oba obiekty datowane na XV w., mogły być wykonane w takim prowincjonalnym warsztacie.

Zagadkowe są dwa obrazy wykazujące odrębność w stosunku do ościennych zjawisk plastycznych występujących w Małopolsce i na Dolnym Śląsku. Są to *Święta rozmowa z Wilczy* i *Ogród Mistyczny* z Bzia Zameckiego, dwa malowidła warsztatowe datowane na połowę XV w. Posiadają one wyjątkowy urok

drewno polichromowane 88 x 63cm. AMkt, B. Biżek-Varisella, P. Pencakowski, *Dokumentacja powykonawcza dotycząca konserwacji kwatery przedstawiającej scenę Adoracji Dzieciątka, Jakub Beinhardt 1510*, Katowice–Kraków 2003.

²³ A. Ziomecka, *Rola Wrocławia w kształtowaniu drewnianej rzeźby na Górnym Śląsku w XIV i XV wieku*, w: *Między Wrocławiem a Krakowem...*, s. 10.

²⁴ J. Gadomski, *Związki Górnego Śląska z Małopolską w dziedzinie malarstwa tablicowego w XV i na początku XVI wieku. Z zagadnień artystycznego pogranicza*, w: *Między Wrocławiem a Krakowem...*, s. 33.

prowinjonalnego malarstwa, charakteryzujący się między innymi pewną niezręcznością w detalu anatomicznym, a w obrazie z Wilczy teologiczną dowolnością, naruszającą hierarchiczny porządek przedstawień świętych. Matkę Bożą z Dzieciątkiem ukazano tu jako postać flankującą wizerunek św. Mikołaja. W przedstawieniach typu *Santa conversazione* Maryja była zawsze przedstawiana centralnie. Obraz taki nie powstałby w jakimkolwiek centrum władzy biskupiej²⁵.

Wspomniane wcześniej rzeźby Jakuba Beinhardta należą chronologicznie do okresu stwoszowskiego. Są równie późne jak powstałe w środowisku wrocławskim rzeźby św. Jakuba i Matki Bożej z Moszczenicy (pocz. XVI w.) czy krakowskiej proveniencji rzeźby *Czterech Dziewic Wspomożycielek* z Bełku²⁶. Sztuka Wita Stwosza, który jakiś czas przebywał także we Wrocławiu, zdaje się wpływać na podobne kształtowanie form rzeźbiarskich, szczególnie w obrębie traktowania draperii. Zdają się o tym świadczyć zakręcone i podwinięte poły płaszcza figury *Św. Jakuba* z Moszczenicy i rzeźba Matki Bożej podtrzymującej na „zwichrzonym” płaszczu Dzieciątko. Obie pochodzą z istniejącego niegdyś ołtarza w dawnym kościele moszczenickim.

Kolekcję sztuki gotyckiej zamyka tryptyk św. Trójcy z Leszczyn (1594). Jego forma przenosi do sztuki nowożytnej tradycję gotyckich nastaw ołtarzowych. Program jednak odzwierciedla pierwiastki teologii protestanckiej, zaś główna scena Tronu Łaski, wyprowadzona z Pisma Świętego (Hbr 4,16), posiada stylizowaną architektonicznie oprawę, przypominającą renesansowe okno. Scena prezentacyjna jest typowa dla północnoniemieckiego malarstwa, charakteryzującego się ciężkim rysunkiem i ciemną kolorystyką.

3. Zasób i opis kolekcji

3.1. Rzeźba

Rzeźba tronującej Matki Bożej z Miasteczka Śląskiego z 1380 r. jest najstarszym obiektem w zbiorach muzeum. Znaleziona w 1933 r. w Miasteczku Śląskim należy do zespołu zjawisk artystycznych powstałych w kręgu przedstawień „*Madonn na lwie*”. Maryja siedzi na tronie, trzymając skośnie ułożone na prawej ręce Dzieciątko. Tren jej szaty opada na uwypukloną podstawę rzeźby. Wałeczki włosów na głowie Dzieciątka i przybranie Go w tunikę, a także „archaiczny”, jak pisze Dobrowolski, uśmiech na obydwu twarzach sugerują romańską tradycję rzeźby, pod której wpływem mógł pozostawać jej autor.

Ten typ przedstawień reprezentowany w kręgu plastyki śląskiej *Madonną ze Skarbimierza* (Hermsdorf) (1350) – najpiękniejszą w tym typie, znany był w kręgu

²⁵ Por. tamże.

²⁶ Rzeźby św. Małgorzaty i Doroty zostały pozyskane do zbiorów w okresie przed 1939 r. i posiadają polichromię oryginalną. Pozostałe dwie rzeźby: św. Barbary i Katarzyny – zostały przemalowane i posiadają XIX-wieczną polichromię. Do czasu wykonania badań trudno ocenić stan zachowania pierwotnych polichromii pod wykonanymi przemalowaniami.

sztuki pomorskiej, małopolskiej, jak i w całej Europie Środkowej²⁷. Tadeusz Dobrowolski, szukając analogii dla rzeźby, wskazuje na szereg przedstawień zarówno na Śląsku (Sadów, Ziębice, Wrocław), jak i w Czechach (Hradek), i Austrii (Salzburg). Plastyka tego typu przedstawień wynika z ogólnych zasad kształtowania rzeźby w owym czasie. Są to obiekty o charakterze reliefowym, niekiedy pozbawionym zaplecza, czasami płaskie, co ułatwiało umieszczanie ich w edykuli lub szafie ołtarzowej. Rzeźba taka bliska jest rzeźbie architektonicznej i z niej się wywodzi. Do tego kręgu Tadeusz Dobrowolski zaliczył także istniejącą w zbiorach Muzeum rzeźbę *Zmartwychwstałego* z Leszczyn (1390). Mimo że spłaszczona od tyłu, jest rzeźbą pełnoplastyczną, modelowaną na zapleczu siecią płaskich fałd. Pełnoplastyczny modelunek pozwalał na obnoszenie jej w procesji. Mimo zaginionej chorągiewki, którą *Zmartwychwstały* trzymał, wyrazisty układ palców prawej dłoni w kształcie litery „V” jest dostatecznie czytelnym atrybutem wskazującym na Chrystusa jako Zwycięzcę. Rzeźba ujęta jest w tanecznym kontrapoście, co powoduje wrażenie ruchu. Szata z zachowaną średniowieczną polichromią układa się po bokach w rurkowate fałdy. W centralnej partii szat pojawia się charakterystyczna fałda w kształcie „agrafy” kontrastująca z miękkim modelunkiem bocznych, festonowo spływających draperii.

W wyniku badań przeprowadzonych podczas konserwacji rzeźby *Św. Anny Samotrzec* z Knurowa została ustalona nowa, wcześniejsza data powstania tego dzieła²⁸. Na przesunięcie datowania o całe dziesięć lat, na ok. 1390 r. nakładają się także inne ustalenia, które pozwalają związać rzeźbę ze środowiskiem wrocławskim i włączyć ją ostatecznie do typu przedstawień w kręgu „Madonn na lwach”. Dla autorki wykonanej w 1997 r. konserwacji rzeźby najbardziej charakterystyczne dla środowiska wrocławskiego wydało się opracowanie snycerskie rzeźby od strony odwrocia: „[...] przez głębokie wydrążenie figury uzyskano prawie jednakową grubość drewna na całej powierzchni rzeźby”²⁹. W środowisku wrocławskim powstało w XIV w. wiele rzeźb charakteryzujących się podobnym sposobem rzeźbienia i rodzajem przedstawień – dodaje ta sama autorka: „Rzeźba drażona była łącznie z cokołem, który tworzy najczęściej wypukłość o formie ćwierć kuli lub mniej regularny kształt wypukły czy pochyły umożliwiający zastosowanie charakterystycznego dla stylu Madonn na Lwach motywu nierówno ustawionych stóp”³⁰. Postaci *św. Anny* siedzącej na ławie rzeźbiarz nadał charakter nadrzędny organizujący całą kompozycję. Z teologicznego punktu widzenia jest to

²⁷ Por. J.E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna...*, s. 58.

²⁸ AMKt, J. Szczepanik-Lukasiewicz, *Konserwacja rzeźby drewnianej, polichromowanej Św. Anna Samotrzec z końca XIV wieku*, praca dyplomowa wykonana na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie w Katedrze Konserwacji Rzeźby Drewnianej, Polichromowanej pod kierunkiem prof. M. Paciorka, Kraków 1997. W publikacji *Zbiory Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach*, red. H. Pyka, Katowice 1995, rzeźba datowana jest na 1400 r. – por. tamże, H. Król, *Święta Anna Samotrzecia z Knurowa ok. 1400*, s. 129. T. Dobrowolski datuje rzeźbę na lata po 1400 r.

²⁹ AMKt, J. Szczepanik-Lukasiewicz, *Konserwacja rzeźby drewnianej...*, s. 71.

³⁰ Tamże.

rodzaj tronu, na którym objawiła się Mądrość Boża wieńcząca w postaciach Maryi i Jezusa oczekiwanie całego Izraela³¹. Odkryto jedenaście warstw chronologicznych polichromii. Pierwotna figura Dzieciątka, która zaginęła, została zastąpiona rzeźbą wykonaną w XVIII w. Badania pozwoliły także na ustalenie kolorystyki pierwotnej polichromii rzeźby. Tak pod względem formalnym, jak i ideowym muzeum posiada nie tylko jeden z najstarszych pomników kultu św. Anny na Śląsku wyprzedzający wyobrażenia malarskie, lecz także wraz z rzeźbą *Madonny* z Miasteczka jedno z najwcześniejszych ruchomych obiektów śląskiej proveniencji stanowiących wyposażenie nieistniejących już kościołów, które uległy zniszczeniu w wyniku kataklizmów³².

Schematyczna forma przedstawień, charakterystyczna dla wytwarzanej w prowincjonalnych warsztatach rzeźby śląskiej, wykracza poza 1400 r. Stanowi on cezurę dla nowych zjawisk w sztuce gotyckiej określanych „stylem międzynarodowym”. Realizm w sztuce europejskiej pojawia się już w 2. połowie XIV w., podejmując się kształtowania fizjonomii i bardziej indywidualnego traktowania postaci³³. W datowaniu zespołu dwunastu apostołów wypełniających skrzydła ołtarzowe z Ruptawy (1390) i dwu przedstawień świętych Bartłomieja i Tomasza z Paniów (1420)³⁴ zachodzi różnica trzydziestu lat. Są to rzeźby reliefowe, o bardzo słabej indywidualizacji przedstawień poszczególnych postaci. Artysta działający w prowincjonalnym warsztacie i realizując być może seryjną produkcję korzystał z ustalonych wzorców, które stosował mimo pojawienia się już w innych kościołach tego regionu „stylu pięknego”, „miękkiego”, o dużym ładunku emocji i liryki. „Seryjnie” potraktowane reliefy dwunastu apostołów na awersach ruptawskich skrzydeł musiały zostać uzupełnione o przysługujące im atrybuty, aby postacie były poprawnie rozróżniane. Ruptawski cykl dwunastu apostołów jest ważnym zespołem zabytkowym ze względu na zachowane na banderolach teksty *Credo* apostołskiego, jakim w jego fragmentach opatrzono poszczególne rzeźby. Według tradycji każdy z apostołów posiadał jako apostołskie zawołanie kolejny werset wyznania wiary. Tadeusz Dobrowolski, publikując zapisy zachowane na tych banderolach, nie opatrzył ich notą krytyczną³⁵. Teksty te, jeśli je uznać za pomnik języka czeskiego z końca XIV w. i przejaw obecności kultury czeskiej i języka czeskiego na Górnym Śląsku pod panowaniem Luksemburgów, wymagają osobnych badań³⁶.

³¹ Por. H. Pyka, *Św. Anna Samotrzeć* 1. 2. 30., w: *Śląsk. Perła w koronie czeskiej*, katalog wystawy, ed. A. Niedzielenko, V. Vlnas Praga 2006, s. 60.

³² Rzeźba św. Anny Samotrzeć z Knuruwa zachowała polichromię XVII-wieczną, wykonaną po pożarze kościoła w Knuruwie w 1599 r. Ocalona z tego pożaru została oczyszczona i odnowiona.

³³ L. Kalinowski, *Sztuka około 1400*, w: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, listopad 1995*, t. I, Warszawa 1996, s. 20.

³⁴ Rzeźba św. Tomasza z Paniów została skradziona ze zbiorów w 1992r. i do dzisiaj jest nieodzyskana. Postanowienie o umorzeniu dochodzenia Komendy Rejonowej Policji z dn. 15.02.1993, nr RSD-5/93, Sygn. akt prok. 2 Ds.-6/93.

³⁵ Katalog zabytków, nr 7, tabl. 9, w: T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie...* Reprint: *Ziemia Śląska*, t. 4, s. 507-508.

³⁶ W 1993 r. ukończono konserwację skrzydeł ołtarzowych i rzeźb dwunastu apostołów z Ruptawy. Patrz: AMKt, G. Szczerbińska, *Skrzydła boczne ołtarza z Ruptawy. Dokumentacja Konserwatorska*, Toruń 1993. Dokumentacja zawiera fotografie rzeźb przed konserwacją.

Rzeźby Pięknych Madonn pojawiające się w wielu ośrodkach kultu, począwszy od Salzburga, przez Czeski Krumlow, morawski Šternberg, śląski Wrocław i pomorski Toruń, świadczą o przepływie przez Europę nurtu artystycznego niosącego ze sobą idealistyczne i dworskie treści. *Piękna Madonna* z Knuruwa datowana na 1420 r. powstała w nurcie związków artystyczno-politycznych przepływających między Pragą a Wrocławiem. Sztuka czeska w okresie gotyku międzynarodowego była podatna na dworską manierę i liryczne piękno. Dworska maniera charakteryzuje rzeźbę Pięknej Madonny znalezionej przez T. Dobrowolskiego w izbicy wieży knurowskiego Kościoła św. Wawrzyńca. Liryzm postaci przejawia się w melancholijnym modelunku twarzy, zaś dworska maniera w esowatym ugięciu postaci i kaskadowym, dekoracyjnym potraktowaniu draperii jej szaty. Postać Dzieciątka prezentowanego bez szat, charakterystyczna dla tego okresu, pozbawiona jest tego wdzięku, jaki charakteryzuje Madonnę. Z melancholijnym pięknem twarzy Madonny kontrastuje surowo ociosana maska szatana obwiedziona półksiężycem. Tę maskę depce stopa Maryi. Artysta prawdopodobnie dążył do osiągnięcia kontrastu poprzez plastyczne przeciwstawienie szatańskiej brzydocie piękna ludzkiej twarzy.

Datowana na 1420 r. jest także rzeźba *Matki Bożej z Dzieciątkiem* z Kościoła św. Krzyża w Przyszowicach. Prezentowana jest w szafie ołtarzowej wraz z postacią biskupa. Kwiaty róży zdobiące krzywaśń jego pastorału prawdopodobnie wskazują na św. Wojciecha z rodu Sławników pieczętujących się różą³⁷. Postać biskupa przedstawiona tu w szatach pontyfikalnych może być przyczynkiem do badań nad średniowieczną paramentyką. Równie ciekawe pod tym względem jest przedstawienie biskupa na obrazie św. Mikołaja z Wilczy.

Obie rzeźby – Madonny i św. Wojciecha – przedstawione są w kontrapoście, co scala je w układ symetryczny. Rzeźby te należą także do „okresu pięknych Madonn”, co przejawia się ułożeniem draperii zbliżonych formą do knurowskiej Madonny. Inne analogie to prezentacja Dzieciątka i podobny modelunek koron na głowach obydwu Madonn. Analogie te sugerują pochodzenie obydwu rzeźb z tego samego warsztatu. Trudno w tym miejscu dostrzec analogie rzeźby św. bp. Wojciecha do rzeźb św. Bartłomieja i Tomasza z Paniów, na jakie wskazał T. Dobrowolski³⁸. Strukturalnie różnią się one warsztatowo. Rzeźby przyszowickie zachowały się w oryginalnej szafie ołtarzowej. Mimo braku skrzydeł i polichromii funkcja ołtarza szafowego jest tu wystarczająco czytelna.

Do „pięknego stylu” należy rzeźba *Matki Bożej z Dzieciątkiem* pozyskana do zbioru w 2000 r. jako depozyt długoterminowy z Muzeum Zamkowego w Pszczynie³⁹. Rzeźba jest destruktem, spowodowanym mechanicznym obciążeniem jej

³⁷ T. Węclawowicz, *Święty Mikołaj czy św. Wojciech. Uwagi ikonograficzne o tryptyku z Więclawic*, w: *Artifex doctus. Księga pamiątkowa dla uczczenia 70. rocznicy urodzin prof. Jerzego Gadomskiego*, Kraków 2007, s. 173-177. Pastorał świętego biskupa prezentowany wraz z jego postacią na ilustracji w katalogu pracy T. Dobrowolskiego *Rzeźba i malarstwo gotyckie...*, nr 12, tabl. 15, nie zachował się.

³⁸ T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie...* Reprint: *Ziemia Śląska*, t. 4, s. 436.

³⁹ *Matka Boża z Dzieciątkiem*, drewno polichromowane, wys. 66 cm., szer. 33 cm, gł. 16 cm, Śląsk, XV w. Numer inwentarza w zbiorach Muzeum Zamkowego w Pszczynie MP/S/ 1663. Protokół depozytowy l.dz. 935/8/2000.

dolnej partii i sterczyn korony. Dzieciątku brakuje nóg, a Madonnie prawej dłoni. Mimo tych niedostatków szlachetny w swej proporcji, pełen zamyślenia realistyczny modelunek twarzy Maryi skupia na rzeźbie uwagę. Rzeźba posiada pierwotną polichromię z wszystkimi jej warstwami technologicznymi. Artysta w oryginalny sposób przedstawił welon Maryi oplatający jej płaszcz. Powściągliwa w modelunku twarzy rzeźba tronującej Marii z Dzieciątkiem z Muzeum Narodowego w Poznaniu, datowana przez Białłowicz-Krygierową⁴⁰ na 1390 r., mogłaby stanowić tu punkt odniesienia. Ukształtowanie głowy Dzieciątka i twarzy Maryi dają podstawę do porównań. Umiar w przedstawianiu emocji wydaje się cechą śląskiej rzeźby, czego przykładem jest wykonana ok. 1400 r. w wapieniu rzeźba św. Katarzyny w Muzeum Narodowym w Warszawie⁴¹. Piękno, które przejawia się tu w powściągliwości, charakteryzuje tę postać jako Pannę Mądrą.

Okres „Pięknych Madonn” zamyka Dobrowolski prezentacją *Piety* ruptawskiej, datując tę rzeźbę na 1430 r.⁴² Powstały w 1. poł. XIV w. na terenie Niemiec typ bolejącej Matki trzymającej na kolanach swojego martwego Syna rozpowszechnił się w całej północnej Europie jako tzw. Vesperbild⁴³. Jest to forma przedstawieniowa wystawiana pierwotnie do adoracji po liturgii wielkopiątkowej. Geneza tego przedstawienia wywodzi się z tradycji italo-bizantyjskich obrazów wotywnych, na których Maryję przedstawiano w relacji do Jezusa⁴⁴. W ruptawskim przedstawieniu Jezus jako dorosły mężczyzna spoczywa martwy na kolanach Maryi w usztywnionej, dość schematycznej pozie, tworząc przekątną całość kompozycji. Ideowy związek tej kompozycji w zbiorach muzeum najbliższy jest *Madonnie* z Miasteczka, która trzyma Dzieciątka w taki sam sposób. Martwe ciało Jezusa przecina po przekątnej pionową oś zasadniczego wyobrażenia. Ciężka forma rzeźbiarska Bolejącej Matki siedzącej na gotyckiej ławie daleka już jest od patetycznych wcześniejszych form piety. Artysta starał się zachować powściągliwość w przedstawieniu bólu Matki po utracie Syna. Wyrażają go ściągnięte brwi nad zamkniętymi powiekami i bolesny grymas ust sprowadzający cały ból do wnętrza. Pieta ruptawska w chwili pisania tego tekstu znajdowała się w Wydziale Konserwacji krakowskiej ASP. Prowadzone badania miały ustalić istnienie pierwotnej polichromii i ostateczne datowanie. Tadeusz Dobrowolski w ciężkiej bryle rzeźby dopatruje się schyłku okresu Pięknych Madonn i początku „ciemnego okresu” rzeźby śląskiej.

Datowana na 1470 r. rzeźba św. Wawrzyńca z Knuruwa⁴⁵ należy do schyłku tego okresu, choć jak uważa Dobrowolski, należy go rozciągnąć na Górnym

⁴⁰ Z. Białłowicz-Krygierowa, *Sztuka gotycka. Rzeźba*, w: *Dzieje Wielkopolski*, t. 1: do roku 1793, red. J. Topolski, Poznań 1969, s. 396-422.

⁴¹ M. Kochanowska-Reiche, *Św. Katarzyna*, w: *Śląsk perła w koronie czeskiej...*, s. 65.

⁴² T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie...*, Katowice 1937, s. 98 (nr 14, tabl. 17).

⁴³ J.H. Emminghaus, *Vesperbild*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 4, red. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, s. 450-456.

⁴⁴ E. Panofsky, *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Bolesci i Maria Pośredniczka*, w: tenże, *Studia z historii sztuki*, w opracowaniu J. Białostockiego, Warszawa 1971, s. 96-98.

⁴⁵ T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie...*, s. 441 (tabl. 18).

Śląsku na lata od 1430 do końca XV w. ze względu na zapóźnienie tej prowincji w stosunku do centrów artystycznych. Święty Wawrzyniec z Knurowa przedstawiony w diakońskiej dalmatyce i księgą głosiciela Ewangelii dla tego okresu nie może być reprezentatywny. Jest to rzeźba, dla której brak analogii z powodu niezachowania się na Górnym Śląsku rzeźb dla tego przedziału czasowego charakterystycznych. Rzeźba ta, pozbawiona polichromii, opracowana dość schematycznie, reprezentuje podrzędny warsztat snycerski.

Znaczna część rzeźb z muzealnego zasobu sztuki gotyckiej powstała w schyłkowym okresie panowania tego stylu. Są to obiekty datowane na czas około 1500 r. i po 1510 r. Schyłek XV w. po ustaniu na Śląsku niepokoju spowodowanego wojnami husyckimi przyniósł także zwiększone zapotrzebowanie parafii na ołtarze i wypełniającą je rzeźbę. Mogło się to wiązać także ze spustoszeniem niektórych kościołów przez wojska husyckie. Produkcję warsztatową, jak zauważa M. Zlat, charakteryzuje w tym okresie wysoki poziom dokonań artystycznych⁴⁶. Jest to okres, w którym na sztukę śląską oddziałują wybitni twórcy z niedalekiego Krakowa, jak Wit Stwosz (zm. 1533), czy z odleglejszej Frankonii, jak Tilman Riemenschneider (zm. 1531). We Wrocławiu pojawiają się uzdolnieni rzeźbiarze, jak Hans Olmützer pochodzący z Moraw czy Jakub Beinhard, któremu przypisuje się niektóre opracowania w omawianej kolekcji. Późnogotyckie rzeźby w kolekcji katowickiego Muzeum Archidiecezjalnego można pogrupować w zespoły odpowiadające sobie stylistycznie i ideowo, bowiem stanowiły wyposażenie nastaw ołtarzowych w takich parafiach, jak Bzie Zameckie, Moszczenica, Bełk, Koszęcin. Obiekty z tych parafii są śląskiej proveniencji warsztatowej.

Trzy rzeźby: Matka Boża z Dzieciątkiem i dwaj apostołowie Piotr i Paweł z Bziazameckiego pochodzą z jednej nastawy ołtarzowej. T. Dobrowolski⁴⁷, a za nim A. Ziomecka wiążą te obiekty z działalnością wrocławskiego warsztatu mistrza ołtarza lubińskiego: „Szeroki rozrzut związanych z nim prac na terenie całego Śląska wskazywałby na lokalizację jego pracowni w centralnym Wrocławiu i szeroki eksport gotowych dzieł”⁴⁸. Autorka wskazuje na obecność prac tego warsztatu właśnie w Bziazameckim, w Karchowicach k. Pyskowic, Wilkowyjach, Roju, Gołkowicach, Koszęcinie, Lubecku, Łagiewnikach lublinieckich. Formy rzeźbiarskie przypisywane tej wrocławskiej pracowni wykazują cechy stylu łamanego charakterystycznego dla rzeźby późnego gotyku. Nie można tu wykluczyć reminiscencji stylu stwoszowskiego⁴⁹. W plastyce śląskiej przejawiał swoją obecność wykorzystywaniem stwoszowskich motywów ikonograficznych i kompozycyjnych, a także sposobem traktowania draperii poruszanych „stwoszowskim

⁴⁶ Por. M. Zlat, *Sztuki śląskiej drogi do gotyku*, w: *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław 1962*, Warszawa 1965, s. 141-143.

⁴⁷ T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie...*, s. 445.

⁴⁸ A. Ziomecka, *Rola Wrocławia...*, s. 18.

⁴⁹ Wit Stwosz przebywał także we Wrocławiu, a na Dolnym Śląsku (Zgorzelec, Złoty Stok, Żąbkowice Śl.) ulokował swój kapitał i własną rodzinę.

wichrem”, układającym je w konchy i podwinięcia. Jak zauważa M. Zlat⁵⁰, wpływ sztuki Stwosza na śląską rzeźbę był dość ogólny, a warsztaty, które ją wytwarzały, otwarte były na ogólne trendy charakterystyczne dla upodobań kończącego się wieku „złotego widnokregu”. Rzeźby należące do tego periodu historycznego to Madonny z Bzia Zameckiego, Skrzyszowa, Moszczenicy, hermy świętych Katarzyny i Doroty ze Skrzyszowa, rzeźba św. Jakuba z Moszczenicy. Wyobrażenia te charakteryzuje realizm przedstawień, modelowanie wierzchnich szat tak, jakby były wykonane z blachy, twardo, z ostrym konturem załamań. Postacie kobiece o wysokim czole, z rozpuszczonymi włosami. W zespole tym wyróżniają się dwie hermy św. Barbary i św. Mikołaja z Koszęcina odmienną linią projektowania i kolorystyki. Należały one do dużego zespołu osiemnastu rzeźb koszęcińskiego ołtarza wymienionych przez Dobrowolskiego⁵¹ i przypisywanych działalności wrocławskiego rzeźbiarza Hansa Olmützera.

Drugiemu z dwu wspomnianych rzeźbiarzy działających we Wrocławiu na pocz. XVI w., Jakubowi Beinhardtowi, lub jego warsztatowi przypisuje się rzeźbę Wielkiej Rodziny NMP z Kościelca i kwatere ołtarzową przypisaną Kościołowi św. Jakuba w Nysie⁵². Przedstawia ona adorację Dzieciątka ukazanego na płaszczu Maryi, leżącego na ziemi jako obraz unieżenia (kenozy) Syna Bożego. Obydwa te obiekty zostały poddane konserwacji w krakowskiej ASP. Prace konserwatorskie wykonał Bartłomiej Biżek-Varissella⁵³. Warsztat Jakuba Beinhardta (zm. 1525) wykonywał przede wszystkim ołtarze szafiaste z płaskorzeźbionymi skrzydłami, realizując zamówienia dla kościołów Wrocławia, ale także Świdnicy, Ziembic, Görlitz, Nysy. Wypromował 52 artystów, którzy przejmowali „wątki beinhardtowskie”. Jednym z takich wątków było przedstawianie wydarzeń zbawczych we wnętrzu przekrytym gotyckim sklepieniem. Tak przedstawiona jest przypisana J. Beinhardtowi scena malowania Matki Bożej przez św. Łukasza⁵⁴. We wnętrzu przekrytym gotyckim sklepieniem odbywa się także adoracja Dzieciątka będąca w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach.

3.2. Malarstwo

Kolekcja malarstwa w zbiorach muzeum jest skromniejsza ilościowo w stosunku do zbioru gotyckiej rzeźby. Niektóre obiekty z tej kolekcji należy omówić ze względu na ich rodzimy charakter, jak i walory ikonograficzne, także z punktu widzenia teologii obrazu i zawartych w nich historyczno-liturgicznych przesłańek. Jerzy Gadomski, dokonując ogólnej oceny malarstwa gotyckiego w omawianym

⁵⁰ M. Zlat, *Sztuki śląskiej drogi do gotyku...*, s.178.

⁵¹ T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie...*, s. 513-514 (nr 31, tabl. 43).

⁵² L. Polok, *Karta katalogu muzealiów artystyczno-historycznych wykonana w Muzeum Zamkowym w Pszczynie*, nr inw. MP/S/1675. W zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach nr inw. MAKt 570.

⁵³ AMkt, B. Biżek-Varissella, P. Pencakowski, *Dokumentacja powykonawcza...*, brak paginacji.

⁵⁴ Ołtarz Matki Bożej i św. Łukasza, ok. 1510 r., dzieło J. Beinhardta w Muzeum Narodowym w Warszawie.

zbiorze, wykazał jego związki z malarstwem małopolskim. Wskazując jednak na prowincjonalny charakter niektórych malowideł, nie wykluczył rodzimej produkcji w miejscowych warsztatach miejskich⁵⁵. Tadeusz Dobrowolski, zakładając przemieszczanie się artystów w okresie średniowiecza z jednego do drugiego centrum artystycznego, zauważa obecność krakowskich malarzy we Wrocławiu i podejmuje ostrożne sądy co do wyłącznych związków średniowiecznego malarstwa górnośląskiego z ośrodkami artystycznymi Małopolski⁵⁶.

Najstarszym obiektem w kolekcji malarstwa jest *Kwaterna witrażowa z Ukrzyżowaniem* z Miedźnej datowana przez Lecha Kalinowskiego i Helenę Małkiewiczównę na lata 1440–1450⁵⁷. Do zbiorów muzealnych została przejęta z parafii św. Klemensa w Miedźnej w r. 1994 po pracach konserwatorskich przeprowadzonych przez mgr. S. Oleszczuka we Wrocławiu⁵⁸. Witraż *in situ* został zastąpiony przez kopię, osadzoną w miejscu pierwotnej ekspozycji witraża, czyli w oknie wschodnim prezbiterium. Oryginalny witraż funkcjonował już we wcześniej istniejącej tu świątyni, jako że parafia miedźniańska, należąca niegdyś do diecezji krakowskiej, funkcjonuje tu od r. 1326. Witraż był prezentowany na wystawie jubileuszowej w Krakowie *Wawel 1000–2000* jako dokument stołecznej produkcji witrażowej z połowy XV w.⁵⁹ Kwaterna z Miedźnej jest jednym z nielicznie zachowanych w Polsce witraży pochodzących wyłącznie z kościołów drewnianych, posiadających nadal pierwotne, spajające płytki szkła ołowienie, ciągnięone ręcznie, stosunkowo wąskie i płaskie⁶⁰. Niewielki rozmiar witraża (36 x 26,5 cm) należy wiązać z wielkością okien w średniowiecznych kościołach drewnianych. Witraż przez wieki poddany działaniu zmiennych warunków atmosferycznych, wykazując daleko posuniętą erozję szkła, zachował pierwotną urzekającą kolorystykę i pełną kompozycję przedstawienia. Kompozycja kwatery witrażowej została przeniesiona z malarstwa miniatorskiego. Podobne formy malarskie zdobiły księgi liturgiczne. To przedstawienie stosowane było jako inicjał kanonu mszału rzymskiego rozpoczynającego się od słów łacińskich *Te igitur clementissime Pater*. Litera „T” malowana była w mszale w formie krzyża. Przedstawienie zachowane w kwaterze witrażowej z Miedźnej znane było z licznych przedstawień Ukrzyżowania na belce tęczowej wieńczącej prezbiterium, gdzie pod krzyżem przedstawiano postacie Matki Bożej i św. Jana.

⁵⁵ J. Gadomski, *Związki Górnego Śląska z Małopolską w dziedzinie malarstwa tablicowego w XV i na początku XVI wieku. Z zagadnień artystycznego pogranicza*, w: *Między Wrocławiem a Krakowem...*, s. 33.

⁵⁶ T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie...*, s. 501.

⁵⁷ L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna, *Kwaterna witrażowa z Ukrzyżowaniem z Miedźnej 1440-1450*, w: *Zbiory Muzeum Archidiecezjalnego...*, s. 26 i 130.

⁵⁸ L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna, *Średniowieczne witraże Śląska*, w: *Między Wrocławiem a Krakowem...*, s. 37.

⁵⁹ *Wawel 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa. Skarby Archidiecezji Krakowskiej*, red. J.A. Nowobilski, katalog wystawy, t. II, Kraków 2000, s. 92. Ilustracja w t. III, nr 466.

⁶⁰ H. Małkiewiczówna, *Kwaterna witrażowa ze sceną Ukrzyżowania*, w: *Wawel 1000-2000, Wystawa Jubileuszowa...*, s. 92.

Madonna z Dzieciątkiem z Boguszowic (ok. 1450) została wykonana temperą na desce jako dewocyjny obraz relikwiarzowy. Jego niewielkie rozmiary (36,5 x 28,5 cm) pozwalały go używać w czasie podróży. Obraz wgłębniony w ramę stanowi z nim jedną całość. Na ramie znajdują się otwory do pomieszczenia relikwii, zaś na ramie zachował się pierwotny tekst antyfony maryjnej: *Regina coeli letare Alleluja*. Podobny wizerunek cytuje J. Gadomski jako przykład małopolskiej produkcji malarstwa cechowego⁶¹. Jest to relikwiarzowy obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Kościoła Mariackiego w Krakowie w typowym układzie kompozycyjnym Hodegetrii. Madonna boguszowicka powtarza niektóre elementy plastyczne, jakie pojawiają się także w przedstawieniach rzeźbiarskich świętych Dziewic Wspomożycielek, jak: wysokie czoło zwieńczone koroną, rozpuszczone włosy, wysoki stan sukni wywodzącej się z francuskiej tradycji dworskiej (*noblesse de robe*). W obrazie artysta przedstawił żywy związek Matki z Dzieciątkiem przez gesty obydwu postaci. Obraz posiada ciepłą kolorystykę, utrzymaną w tonacji czerwieni i brązów. Zachował się dekoracyjny ornament sukni Maryi z epoki, co posiada ważny walor dokumentacyjny ze względu na niewielką ilość zachowanych polichromii na podobnych przedstawieniach rzeźbiarskich.

Niezwykle cenne i rzadkie z ikonograficznego punktu widzenia są dwa obrazy, które zarówno T. Dobrowolskiemu, jak i J. Gadomskiemu przysporzyły trudności w zakresie określenia ich proveniencji. W literaturze uchodzą za warsztatowe przykłady śląskiego pogranicza⁶². Noszą one „cechy prowincjonalnej rodzimości, a w każdym razie stylowej mutacji nieznannej na ziemiach sąsiednich”⁶³. Datowane są obydwie na lata 1450–1460. Pierwszy z nich to *Ogród mistyczny* z Bzia Zameckiego, drugi to *Święta rozmowa ze św. Mikołajem* z Wilczy. Pierwszy z tych dwu obrazów ze względu na przeprowadzone w krakowskiej ASP prace konserwatorskie przeszedł daleko idącą transformację. Obraz ten, wykonany pierwotnie temperą na desce, został odkryty przez T. Dobrowolskiego w Bziu Zameckim w stanie ostatecznego rozkładu⁶⁴. W pracowni Pochwalskich w Krakowie z powodu spróchnienia deski został przełożony na płótno. Uzupełniono także w sposób dowolny ubytki malarskie. Przeprowadzone przez Muzeum Archidiecezjalne prace konserwatorskie na obrazie spowodowały ponowny jego transfer na deskę. Utrzymano jedynie te fragmenty malatury, które w wyniku przeprowadzonych badań okazały się pierwotne. Malowidło w obecnym stanie, mimo że jest destruktem malarskim, zachowało pierwotną kompozycję. Przedstawia ona centralnie siedzącą postać Matki Bożej trzymającej na kolanach Dzieciątko w towarzystwie

⁶¹ J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988, il. nr 275.

⁶² Tenże, *Związki Górnego Śląska z Małopolską...*, s. 33.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ T. Dobrowolski znalazł ten obraz pomalowany wapienną pobiałą w oknie kościoła drewnianego w Bziu Zameckim, gdzie służył jako deska wypełniająca otwór okienny. Obraz do tego otworu był przybity gwoździami – T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie...*, katalog, nr 43, tabl. 69, s. 517.

świętych Barbary i Doroty z przysługującymi im atrybutami. Cała kompozycja otoczona jest parkanem wykonanym ze splecionych gałęzi. Wewnątrz owego *claustrum* przedstawiono drzewa o rachitycznej strukturze. Symbolika tego przedstawienia, niezwykle rzadkiego na naszym obszarze, nawiązuje do ogrodu rajskiego i wyraża ideę dziewictwa jako wyłącznego oddania siebie Bogu. Jest także obrazem Kościoła jako Niepokalanej Oblubienicy Baranka.

Obraz *Święta rozmowa ze św. Mikołajem*, wykonany na desce temperą, przedstawiony został w konwencji „świętej rozmowy”. W postaci malarskiej ukazują to, co stanowiło zwykle wypełnienie rzeźbiarskie części prezentacyjnej szafy ołtarzowej: pośrodku stała postać Matki Bożej flankowana postaciami świętych. Artysta, podejmując zlecenie parafii w Wilczy k. Gliwic, która od swego początku nosiła tytuł św. Mikołaja, przedstawił jej patrona jako centralną postać kompozycji, umieszczając Matkę Boską po prawej stronie świętego. Tak ujęta kompozycja godzi w ustaloną hierarchię przedstawień i ogólną tradycję ikonograficzną lokującą Matkę Bożą w centrum dzieła. Święty Mikołaj umieszczony pomiędzy Matką Boską z Dzieciątkiem a św. Barbarą trzymającą wieżę i miecz reprezentuje postać biskupa wyposażonego we wszystkie przysługujące mu akcydensy ubioru pontyfikalnego. Przedstawienie to jest zatem cennym źródłem kostiumologicznym w zakresie paramentyki kościelnej. Biskup tak ukazany posiada albę ozdobioną parurą, tunikę, ornat, rękawice pontyfikalne z pierścieniem na kciuku prawej dłoni, pastorał oznaczony średniowiecznym dystynktorium zwanym *sudarium*, mitrą zdobiącą jego głowę. Obraz wykazuje pewną niezręczność w zakresie przedstawiania szczegółów anatomicznych (pająkowate palce dłoni św. Barbary, „żabie” stopy małego Jezusa). Zyskuje jednak urok dzięki prowincjonalnej kaligrafii wyrażającej się chociażby w rysunku pięknych migdałowych oczu. Obraz został poddany konserwacji w pracowni Artura Godlewskiego w Wieliczce.

Wspomniany już wyżej w związku z przeprowadzoną przez prof. M. Pacioraka konserwacją obraz *Koronacja z Grzawy* prezentowany jest w kolekcji łącznie z dwoma szczytami przedstawiającymi ewangelistów św. Jana i św. Mateusza⁶⁵. Szczyty te są późniejsze od obrazu, który posiadał skrzydła. Na tych skrzydłach były umieszczone pozostałe dwa szczyty z postaciami świętych Łukasza i Marka. *Koronacja z Grzawy* przedstawia tronujące postacie Ojca i Syna dokonujące aktu koronacji Matki Bożej, połączone ze sobą postacią Ducha Świętego. Tadeusz Dobrowolski, który omawiając *Koronację z Grzawy*, zwrócił uwagę na analogiczny obraz szkoły małopolskiej także z r. 1460 w Kościele św. Trójcy i św. Antoniego Opata w Łopusznej, nie podkreślił istotnego pierwiastka w tych dwu obrazach. Obrazy o takim przedstawieniu były miejscem manifestacji dogmatu o Duchu Świętym (*Filioque*), uroczyste potwierdzonym na XVII Soborze Powszechnym Florenckim (1438–1445). Na tryptyku w Łopusznej postać Ducha Świętego łączy skrzydłami gołębicę – dłuższymi jak na obrazie z Grzawy – postacie Ojca i Syna. Na niektórych przedstawieniach skrzydła te dotykają ust Ojca i Syna.

⁶⁵ Tamże, katalog, nr 50, tabl. 82, 83, s. 520.

Trzy *Skrzydła ołtarzowe* z Kamienicy k. Bielska (ok. 1477), jak wzmiankuje to Dobrowolski w katalogu⁶⁶, jeszcze w okresie międzywojennym zostały przepilnowane w taki sposób, by można je było eksponować na jednej płaszczyźnie jako awers i rewers. Skrzydła te są pozostałością dwu ołtarzy i dokumentują liturgiczną praktykę zamykania centralnej prezentacji ołtarza szafowego w okresie adwentu i wielkiego postu. Zachowało się tylko jedno skrzydło tryptyku z Kamienicy przedstawiające Matkę Bożą Bolesną. Na zaginionym skrzydle z pewnością wyobrażono Chrystusa jako Męża Bolesci w Studni Mistycznej, co bliskie było nauce Kościoła o Eucharystii. Pozostałe dwa skrzydła na rewersie przedstawiają scenę Zwiastowania odpowiadającą po zamknięciu ołtarza Tajemnicy Adwentu. Anioł w tej scenie trzyma banderolę z *Pozdrowieniem anielskim*, stanowiącym część modlitwy w adwencie odmawianej. Strona formalna tych przedstawień zdradza już styl łamany, charakterystyczny dla późnego gotyku.

Tryptyk czterech świętych Dziewic Wspomożycielek z Jasienicy (ok. 1500) i *Święta rozmowa z dwoma świętymi Janami* z Grzawy (po 1500) zamykają prezentację malarstwa gotyckiego w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach. Mimo bliskiego czasu powstania są to obrazy formalnie bardzo od siebie odległe. *Święta rozmowa* z Grzawy charakteryzuje się już dynamiką i klimatem pojawiającymi się na obrazach renesansowych. Obraz jest destruktem. Przyjęte założenie konserwatorskie, że obrazy nieprzeznaczone do kultu powinny emanować prawdą historyczną, spowodowało, że w wyniku konserwacji zdjęto z niego wszystkie przemalowania. Były to przemalowania, które pracownia Pochwalskich w Krakowie w okresie międzywojennym narzuciła na obraz, podejmując się jego nieuzasadnionej rekonstrukcji. W zbiorach Muzeum *Święta rozmowa* z Grzawy jest dokumentem prezentującym warsztat artysty. Destrukt odsłania wszystkie warstwy technologiczne podobrazia i obrazu, począwszy od śladów radełkowania deski podobrazia, po ostatnie zachowane warstwy laserunkowe. Obraz o podobnej tematyce, wykonany być może w tym samym warsztacie krakowskim, znajduje się w zakrystii Kościoła Mariackiego w Krakowie. Rozmowa, jaką prowadzą ze sobą dwaj Janowie – Chrzciciel i Ewangelista – dotyczy Tajemnicy Słowa Wcielonego objawionej w Pismach Janowych. Słowo to, wyobrażone w postaci małego Jezusa (*Logos spermatikos*), prezentowane jest na rękach Maryi i stanowi oś kompozycji.

Tryptyk czterech świętych Dziewic Wspomożycielek z Jasienicy k. Bielska otaczających postać Matki Boskiej być może stanowił wcześniej wyposażenie Kościoła św. Mikołaja w Bielsku, o czym mogły świadczyć niezachowane dzisiaj inskrypcje wykonane ręką miejscowego kantora. Ponieważ T. Dobrowolski upatruje w tym dziele analogii do podobnego tryptyku z Szywnaldu k. Kluczborka, nie daje on pewności co do małopolskiej proveniencji tego dzieła⁶⁷. Cechą charakterystyczną dla wszystkich postaci przedstawionych na tym retabulum są ciężkie brokatowe materie, z jakich wykonano suknie świętych dziewic. Nie są to już suknie upięte w stylu *de robe*, co charakterystyczne jest dla przedstawień kobiecych

⁶⁶ Tamże, katalog, nr 49, tabl. 79-81, s. 519.

⁶⁷ Tamże, s. 494, katalog, nr 60, s. 523, tabl. 106-109.

postaci z połowy XV w. Spływają one po cieple wolnym duktem, zacierając kontur postaci. Kult świętych Dziewic Wspomożycielek dotarł na Śląsk z Frankonii, gdzie ma do dzisiaj swoje centrum w sanktuarium pielgrzymkowym Vierzehnheiligen. Wyróżnioną postacią w tym zespole świętych dziewic jest św. Katarzyna, którą artysta przedstawił w momencie zaślubin z Jezusem trzymanym na rękach Maryi jako mały, nagi chłopiec. Tryptyk zawiera kilka interesujących detali. Osobliwością jest postać bazyliuszka posadowionego na księdze trzymanej przez św. Małgorzatę. Wieża w rękach św. Barbary jest makietą detalu miejskiej architektury obronnej. Rośliny, po których stąpają niewiasty, odwzorowują zawartość średniowiecznego zielnika. Unikatowy jest też sposób przedstawienia Niepokalanego Poczęcia. Matka Boża depcząca węża przecina jego cielsko ostrym szpicem czerwonej ciżmy.

Zakończenie

Wymownym zwieńczeniem prezentacji gotyckiej rzeźby i malarstwa w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach jest datowany na drugą poł. XVI w. obraz południowoniemieckiej proveniencji przedstawiający *Rzeź Niewiniątek*⁶⁸. Dzieło to, poddane konserwacji w warszawskiej ASP, powstałe pod wpływem malarstwa szkoły naddunajskiej, można postrzegać jako przejaw reformacyjnego ostracyzmu w stosunku do przedstawień inspirowanych teologią katolicką. Malowidło zostało wykonane na odwrocie zaplecka ołtarza gotyckiego. Zachowane resztki polichromii tego zaplecka wskazują na to, że jest to fragment szafy ołtarzowej, w której umieszczona była rzeźba Matki Bożej. Ołtarz powstały ok. 1515 r.⁶⁹, być może usunięty z kościoła i przechowywany w „Götzenkammer”, czyli protestanckim lamusie, został wtórnie wykorzystany jako wysezonowane podłoże malarskie w pracowni artysty podejmującego się zleceń dla protestanckich zborów. Unikatowość tego zjawiska jest wyjątkowa, a w swej wymowie dramatyczna. Obrazuje bowiem skutki historycznego przełomu, w jakim znalazła się średniowieczna sztuka warsztatowa w dobie reformacyjnego ikonoklazmu.

Bibliografia

Źródła

Archiwum Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach (dalej AMkt), Depozyt Pszczyński, pismo dr. J. Ziemińskiego, dyrektora Muzeum Zamkowego w Pszczynie, do ks. H. Pyki, dyrektora Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach, nr L.dz. 313/8/99 z dn. 30.04.1999 w sprawie decyzji Ministra Kultury i Sztuki (DM-II-022/Gosp.muz./99/10 z dn. 22.03.1999 r.) dot. przekazania do Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach 34 rzeźb sakralnych.

⁶⁸ AMkt, A. Zadora, *Dokumentacja konserwatorska obrazu „Rzeź Niewiniątek”*, praca dyplomowa wykonana pod kierunkiem prof. dr. W. Kurpika, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Warszawa 1997.

⁶⁹ Tamże, załącznik nr 1. A. Ważny, *Analiza dendrologiczna obrazu „Rzeź Niewiniątek”*, stwierdza: „najmłodszy zachowany przyrost roczny powstał w roku 1513”.

- AMkt, B. Biżek-Varisella, P. Pencakowski, *Dokumentacja powykonawcza dotycząca konserwacji kwatery przedstawiającej scenę Adoracji Dzieciątka, Jakub Beinhart 1510*, Katowice–Kraków 2003.
- AMkt, Dokumentacja Muzeum,teczka nr 1, pismo Biskupa H. Bednorza nr VA I-4855/75 z dn. 18.01.1975 do gen. J. Ziętka.
- AMkt, Dokumentacja Muzeum,teczka nr 1, notatka z dn. 26.11.1980 w sprawie zwrotu zbioru zabytków sztuki Kurii Diecezjalnej zdeponowanego w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, Katowice. Depozyt w ilości 248 pozycji przekazano Kurii katowickiej 4.12.1980 r.
- AMkt, Dokumentacja Muzeum,teczka nr 1, pismo ks. bp. H. Bednorza do ks. J. Pawliczka nr VA I-4756/74 z dn. 12.08.1974.
- AMkt, J. Szczepanik-Lukasiewicz, *Konserwacja rzeźby drewnianej, polichromowanej Św. Anna Samotrzeć z końca XIV wieku*, praca dyplomowa wykonana na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie w Katedrze Konserwacji Rzeźby Drewnianej, Polichromowanej pod kierunkiem prof. M. Paciorka, Kraków 1997.
- AMkt, A. Zadora, *Dokumentacja konserwatorska obrazu „Rzeź Niewiniątek”*, praca dyplomowa wykonana pod kierunkiem prof. dr. W. Kurpika, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Warszawa 1997.
- AMkt, G. Szczerbińska, *Skrzydła boczne ołtarza z Ruptawy. Dokumentacja konserwatorska*, Toruń 1993.
- AMkt, M. Paciorek, *Program prac konserwatorskich przy gotyckim obrazie na podłożu drewnianym „Koronacja Najświętszej Marii Panny” ok. 1460–1470 r. z Grzawy*, Kraków, styczeń 2001.
- Polok L., *Karta katalogu muzealiów artystyczno-historycznych wykonana w Muzeum Zamkowym w Pszczynie*, nr inw. MP/S/1675. W zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach nr inw. MAKt 570.

Opracowania

- Białowicz-Krygierowa Z., *Sztuka gotycka. Rzeźba*, w: *Dzieje Wielkopolski*, t. 1: do roku 1793, red. J. Topolski, Poznań 1969, s. 396-422.
- Dobrowolski T., *Kronika. Muzeum Śląskie w Katowicach*, „Zaranie Śląskie” 12 (1936), z. 3, s. 196-199.
- Dobrowolski T., *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937.
- Dutkiewicz J.E., *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300-1450*, Kraków 1948.
- Emminghaus J.H., *Vesperbild*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, t. 4, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1974, s. 450-456.
- Gadomski J., *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988.
- Gadomski J., *Związki Górnego Śląska z Małopolską w dziedzinie malarstwa tablicowego w XV i na początku XVI wieku. Z zagadnień artystycznego pogranicza*, w: *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, red. O. Nowak, Katowice 1995, s. 25-34.
- Jungnitz J., *Visitationsberichte der Diözese Breslau. Archidiakoniat Oppeln*, Breslau 1904.
- Kalinowski L., Małkiewiczówna H., *Kwaterna witrażowa z Ukrzyżowaniem z Miedznej 1440-1450*, w: *Zbiory Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach*, red. H. Pyka, Katowice 1995, s. 130.

- Kalinowski L., Małkiewiczówna H., *Średniowieczne witraże Śląska*, w: *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, red. O. Nowak, Katowice 1995, s. 35-55.
- Kalinowski L., *Sztuka około roku 1400*, w: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, listopad 1995*, t. 1, Warszawa 1996, s. 15-26.
- Kochanowska-Reiche M., *Św. Katarzyna*, w: *Śląsk. Perła w koronie czeskiej, katalog wystawy*, red. A. Niedzielenko, V. Vlnas, Praga 2006, s. 65.
- Londzin J., *Kościół drewniany na Śląsku Cieszyńskim*, z pośmiertnych zapisków autora przejrzał, uzupełnił i do druku przygotował R. Tomanek, Cieszyn 1932.
- Małkiewiczówna H., *Kwaterna witrażowa ze sceną Ukrzyżowania*, w: *Wawel 1000–2000, Wystawa Jubileuszowa. Skarby Archidiecezji Krakowskiej*, katalog wystawy, t. 2, red. J.A. Nowobilski, Kraków 2000, s. 92.
- Matuszczak J., *Losy Muzeum Śląskiego w czasie II wojny światowej i po odzyskaniu niepodległości*, w: *Muzeum Śląskie. Szkice z przeszłości*, Katowice 1984, s. 44-74.
- Muzeum Diecezjalne w Katowicach*, „Gość Niedzielny”, 1975, nr 6 z 9.02.1975.
- Panofsky E., *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka*, w: tenże, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 95-121.
- Płazak M., *Muzeum w Cieszynie (1802-1992)*, w: *190 lat założenia Muzeum i Biblioteki Leopolda Jana Szersznika (1802-1992)*, Cieszyn 1993, s. 5-11.
- Pyka H., *Św. Anna Samotrzec 1. 2. 30*, w: *Śląsk. Perła w koronie czeskiej, katalog wystawy*, red. A. Niedzielenko, V. Vlnas, Praga 2006, s. 60.
- Pyka H., *Wokół tryptyku z dwoma biskupami z Zarzecza z początku XVI wieku*, w: *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, red. O. Nowak, Katowice 1995, s. 73-82.
- Stasiak L., *Polska plastyka średniowieczna*, Kraków 1912.
- Węclawowicz T., *Święty Mikołaj czy św. Wojciech. Uwagi ikonograficzne o tryptyku z Więclawic*, w: *Artifex doctus. Księga pamiątkowa dla uczczenia 70. rocznicy urodzin prof. Jerzego Gadomskiego*, Kraków 2007, s. 173-177.
- Zbiory Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach*, red. H. Pyka, Katowice 1995.
- Ziomecka A., *Rola Wrocławia w kształtowaniu drewnianej rzeźby na Górnym Śląsku w XIV i XV wieku*, w: *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, red. O. Nowak, Katowice 1995, s. 7-24.
- Zlat M., *Sztuki śląskiej drogi do gotyku*, w: *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław 1962, red. J. Białostocki, Warszawa 1963, s. 141-226.

Słowa kluczowe: archidiecezja katowicka, sztuka gotycka, Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach, muzealnictwo

Keywords: Archdiocese of Katowice, Gothic art, Archdiocesan Museum in Katowice, museology