



Średniowieczny Wrocław – między dalekimi transferami a realiami wykonawczymi. Architektura i sztuki plastyczne / Medieval Wrocław – between distant transfers and implementation realities. Architecture and fine arts



/ O transferze górnoreńskiego stylu architektury sakralnej na Śląsk i do Małopolski / On the transfer of the “Upper Rhenish style” of Gothic church architecture to Silesia and Lesser Poland / JAKUB ADAMSKI

/ Kościół klasztorny wrocławskich dominikanek – wystrój, wyposażenie i jego funkcje
/ The church of the Wrocław Dominican Nuns – decoration, furnishings and its functions / AGNIESZKA PATAŁA

/ „Czu d[er] towfil”. Jeszcze o Poliptyku Zwiastowania z Jednorożcem z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety
/ “Czu d[er] towfil”. More about the Annunciation with the Unicorn Polyptych from the St. Elisabeth’s Church in Wrocław
/ ALEKSANDRA SIECZKOWSKA

/ „Fratribus forte tribus qui fenestras et libros laborant”. Szklenie okien klasztoru Dominikanów we Wrocławiu
/ “Fratribus forte tribus qui fenestras et libros laborant”. The glazing of the windows of the Dominican friary in Wrocław / DOBROŚŁAWA HORZELA



Maria w świątyni, górna kwaterna awersu prawego skrzydła zewnętrznego Poliptyku Zwiastowania. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie
Mary in the temple, upper part of the obverse of the right outer wing of the Annunciation Polyptych. Photo: National Museum in Warsaw

Średniowieczny Wrocław – między dalekimi transferami a realiami wykonawczymi. Architektura i sztuki plastyczne / Medieval Wrocław – between distant transfers and implementation realities. Architecture and fine arts

REDAKTOR TEMATYCZNY NUMERU / GUEST EDITOR: **dr hab. Romuald Kaczmarek, prof. UWr**

2
Od Redakcji / Editorial

3 / Jakub Adamski /
Strasburg – Wrocław – Kraków. O transferze górnoreńskiego stylu architektury sakralnej na Śląsk i do Małopolski w pierwszej połowie XIV w. / Strasbourg – Wrocław – Cracow. On the transfer of the “Upper Rhenish style” of Gothic church architecture to Silesia and Lesser Poland in the first half of the 14th c.

36 / Agnieszka Patała /
Kościół klasztorny wrocławskich dominikanek w czasach średniowiecznych – wystrój, wyposażenie i jego funkcje / The church of the Wrocław Dominican Nuns in medieval times – decoration, furnishings and its functions

88 / Aleksandra Sieczkowska /
„Czu d[er] towfil”. Jeszcze o Poliptyku Zwiastowania z Jednorożcem z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety, jego fundacji i twórcach / “Czu d[er] towfil”. More about the Annunciation with the Unicorn Polyptych from the St. Elisabeth’s Church in Wrocław, its foundation and creators

112 / Dobrosława Horzela /
„Fratribus forte tribus qui fenestras et libros laborant”. Szklenie okien klasztoru Dominikanów we Wrocławiu na przełomie XV i XVI w. w świetle źródeł pisanych / “Fratribus forte tribus qui fenestras et libros laborant”. The glazing of the windows of the Dominican friary in Wrocław at the end of the 15th c. in the light of written evidence



QUART. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego
QUART. Quarterly of the Institute of Art History at the University of Wrocław
Nr 4(70)/2023

DOI: 10.11588/quart.2023.4

WYDAWCA / PUBLISHER: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego,
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

ADRES REDAKCJI / PUBLISHING OFFICE: ul. Szewska 36, 50–139 Wrocław
tel. +48 71 375 25 35; e-mail: quart@uwr.edu.pl; www.quart.uni.wroc.pl

REDAKTOR NACZELNY / EDITOR-IN-CHIEF: prof. dr hab. Waldemar Okoń

ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO / DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF: dr hab. Cezary Wąs, prof. UWr

SEKRETARZE REDAKCJI / MANAGING EDITORS: mgr Adam Szeląg, dr Jakub Zarzycki

NUMER TEMATYCZNY / THEMATIC ISSUE: *Średniowieczny Wrocław – między dalekimi transferami a realiami wykonawczymi. Architektura i sztuki plastyczne / Medieval Wrocław – between distant transfers and implementation realities. Architecture and fine arts*

REDAKTOR TEMATYCZNY NUMERU / GUEST EDITOR: dr hab. Romuald Kaczmarek, prof. UWr

REDAKTOR STATYSTYCZNY / STATISTICS EDITOR: dr hab. Cezary Wąs, prof. UWr

RADA NAUKOWA: prof. Milena Bartlová (Katedra teorie a dějin umění, Vysoká škola uměleckoprůmyslová

v Praze, Česká republika), prof. Marco Cadinu (Dipartimento di Ingegneria Civile, Ingegneria Ambientale

e Architettura, Università degli Studi di Cagliari, Italia), prof. Dietrich Erben (Lehrstuhl für Theorie

und Geschichte von Architektur, Kunst und Design Fakultät für Architektur, Technische Universität

München), prof. Arleen Ionescu (Universitatea Petrol – Gaze din Ploiești, Facultatea de Litere și Științe,

Departamentul de Filologie, România), prof. Lauro Giovanni Magnani (Dipartimento

di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo, Università degli studi di Genova),

prof. Aleksandra Lipińska (Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln),

prof. Ewdoksia Papuci-Władyka (Instytut Archeologii, Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

REDAKTORKA JĘZYKOWA / LANGUAGE EDITOR: dr Dorota Ucherek (Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego)

TŁUMACZENIA/TRANSLATIONS: Tomasz Bauer

OKŁADKA/COVER: Warsztat wrocławski, *Madonna w Glorii* (fragment), ok. 1510, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

Fot. A. Podstawka / Workshop of Wrocław, *Madonna in the Glory* (fragment), ca. 1510, National Museum in Wrocław.

Photo: A. Podstawka

OPRACOWANIE GRAFICZNE / GRAPHIC DESIGN: Wojciech Głogowski

DRUKARNIA / PRINTING HOUSE: Drukarnia JAKS (Wrocław)

NAKLAD/EDITION: 350 egz.

ISSN 1896–4133 (DLA WYDANIA DRUKOWANEGO / PRINTED VERSION)

ISSN 2449–9285 (DLA WYDANIA ELEKTRONICZNEGO / ELECTRONIC VERSION)

Ostatni w tym roku numer „Quarta” poświęcony jest różnorodnym dziedzinom sztuki obecnym we Wrocławiu w wiekach średnich. Nawiązujemy w ten sposób do innych tematycznych numerów naszego kwartalnika, w których Wrocław również się pojawiał jako miejsce i zarazem arena działań artystycznych. Przypominam chociażby numer 4(62)/2021, dotyczący wrocławskiej sztuki współczesnej, czy niedawny numer 3(65)/2022, traktujący o wrocławskiej architekturze industrialnej.

Czytając artykuł Jakuba Adamskiego, dowiedzie się Państwo o „awangardzie architektonicznej ok. r. 1300” oraz o roli, jaką spełniała stolica Dolnego Śląska w przyswajaniu i propagowaniu najnowszych wtedy wzorów stylistycznych nie tylko w tej dziedzinie sztuki. Niezwykle szczegółowe, oparte na wszystkich dostępnych obecnie źródłach omówienie wystroju, wyposażenia i funkcji kościoła klasztornego wrocławskich dominikanek to efekt wnikliwych badań Agnieszki Patały. Z kolei głos Aleksandry Sieczkowskiej w sprawie Poliptyku Zwiastowania z Jednorożcem z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety sprzyja podjęciu dalszej dyskusji nad tym znajdującym się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie wybitnym dziełem. Całość wieńczy tekst Dobrosławy Horzeli, przedstawiający – na przykładzie rzemieślników pracujących przy oszkleniach kościoła i klasztoru Dominikanów we Wrocławiu – metody działań warsztatów zajmujących się przeszkleniami okiennymi w w. XV i XVI.

Pozostaje mi zatem życzyć interesującej lektury nie tylko pasjonatom mediewistyki, a na koniec poczynić kilka uwag *pro domo sua*. Siedemdziesiąty numer „Quarta” zamyka pewien cykl wydawniczy, któremu od 2006 r. – jako twórca koncepcji pisma i jego redaktor naczelny – patronowałem. Przeżyliśmy w tym czasie liczne wznoszenia i upadki, zarówno finansowe, jak i merytoryczne, lecz obecny poziom naszego kwartalnika jest owocem pracy i zaangażowania wielu osób. Spośród nich pozwalam sobie wymienić zwłaszcza nieżyjącego już dr. Andrzeja Jarosza, nieodżałowanego wieloletniego sekretarza redakcji, Wojciecha Głogowskiego, którego inwencji i talentowi zawdzięczamy kształt graficzny całości, prof. Cezarego Wąsa, który wspierał mnie jako znakomity redaktor i przyjaciel przez te wszystkie minione lata, dr Sylwię Świśtocką-Karwot, dr. Jakuba Zarzyckiego, dr Dorotę Ucherek, dr Anitę Wincencjuszkę-Patynę, Tomasza Bauera oraz – *last but not least* – pana Sławomira Kępę i drukarnię Jaks, w której „Quart” otrzymywał materialną formę od początku swego istnienia aż do dzisiaj.

Pisząc ten wstępniak, kończę moją pracę w funkcji redaktora naczelnego i mam nadzieję, że w zmienionych warunkach administracyjnych kwartalnik nadal będzie się ukazywać pod kierunkiem nowej – mam nadzieję: odmłodzonej – Redakcji. Dziękuję też w tym momencie prof. Romualdowi Kaczmarekowi, redaktorowi tematycznemu numeru, za jego zaangażowanie i wysiłek, bez których „średniowieczno-wrocławski” „Quart” nie mógłby przyjąć tak okazałej, polsko-angielskiej postaci. Swoje podziękowania chciałbym też złożyć na ręce Wydziału Kultury Urzędu Miasta Wrocławia, którego finansowa pomoc wydatnie przyczyniła się do publikacji niniejszego numeru.

prof. dr hab. Waldemar Okoń

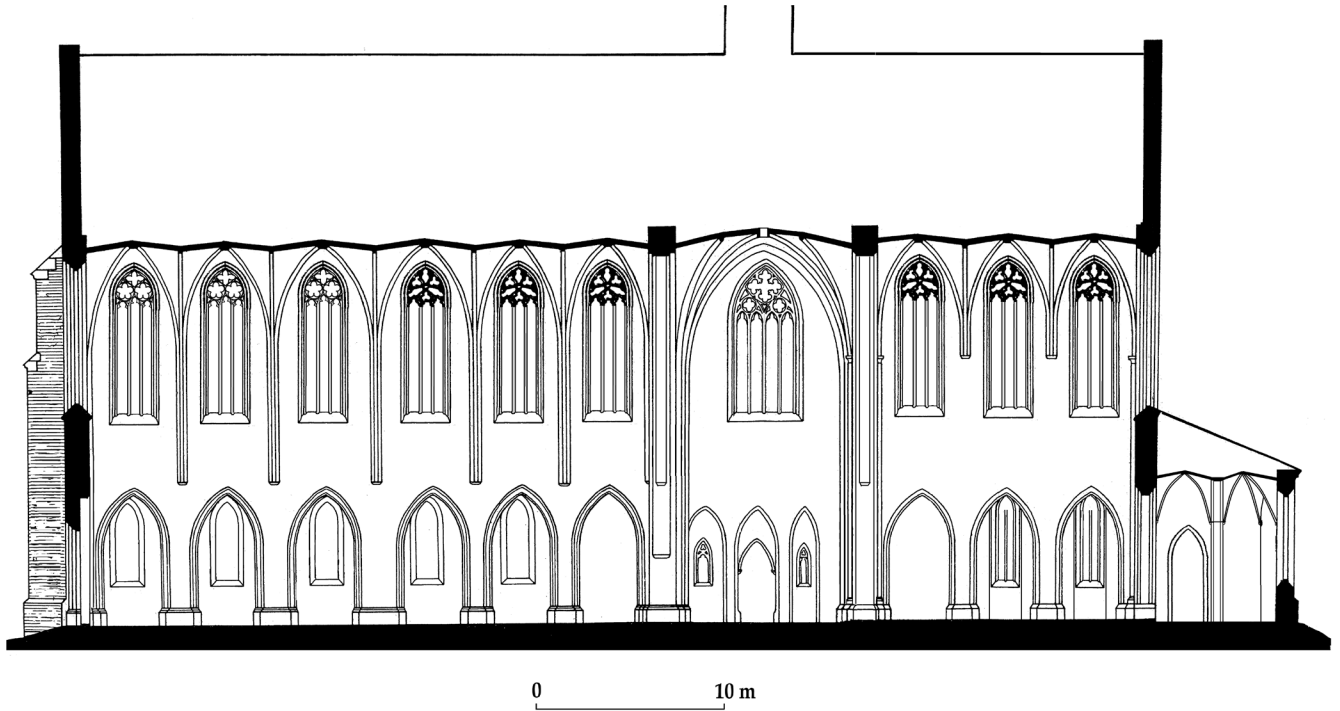
Editorial

The last issue of “Quart” this year is devoted to various fields of art present in Wrocław in the Middle Ages. In doing so, we refer to other thematic issues of our quarterly in which Wrocław also made a special appearance as a place and an arena for artistic activities. I would like to mention, for example, issue 4(62)/2021 on contemporary art in Wrocław or the more recent issue 3(65)/2022, which discussed Wrocław’s industrial architecture.

If you read Jakub Adamski’s article, you will learn about the “architectural avant-garde around 1300” and the role played by the capital of Lower Silesia in assimilating and propagating the latest stylistic patterns of the time, not only in this domain of art. An extraordinarily detailed discussion, based on all currently available sources, on the decoration, furnishings and functions of the convent church of the Dominican Sisters of Wrocław is the result of Agnieszka Patała’s in-depth research. In turn, Aleksandra Sieczkowska’s commentary on the Annunciation with the Unicorn Polyptych from St. Elizabeth’s Church in Wrocław is conducive to further discussion of this outstanding work, now in the National Museum in Warsaw. The entire volume is rounded off by Dobrosława Horzela’s text, which presents – on the example of craftsmen working on the glazing at the Dominican church and monastery in Wrocław – the methods used by window glazing workshops in the 15th and 16th c.

It therefore remains for me to wish interesting reading, not only to those with a passion for medieval studies, and finally to make a few remarks *pro domo sua*. The 70th issue of the “Quart” closes a certain publishing cycle which I – as the conceptual creator of the magazine and its editor-in-chief – have patronised since 2006. We have experienced many ups and downs during this time, both financially and in terms of content, but the current level of our quarterly is the fruit of the work and commitment of many people. Among them, I would like to mention the late Dr. Andrzej Jarosz, the much-lamented and long-standing editorial secretary, Wojciech Głogowski, whose invention and talent contributed to the graphic design of the whole, Prof. Cezary Wąs, who supported me as a great editor and friend throughout the years, Dr. Sylwia Świśtocką-Karwot, Dr. Jakub Zarzycki, Dr. Dorota Ucherek, Dr. Anita Wincencjuszkę-Patyna, Dr. Tomasz Bauer and – *last but not least* – Mr. Sławomir Kępa, and the Jaks printing house, where “Quart” has received its material form from the beginning of its existence until today.

With writing this editorial I am concluding my work as editor-in-chief and I hope that in the changed administrative context the quarterly will continue to be published under the guidance of a new – I hope: rejuvenated – Editorial Board. At this point, I would also like to thank Professor Romuald Kaczmarek, the issue’s thematic editor, for his commitment and effort, without which the “medieval-Wrocław” “Quart” would not have assumed such a grand Polish-English form. I would also like to express my thanks to the Department of Culture of the Wrocław City Office, whose financial support significantly contributed to the publication of this issue.



1.
Lubiąż, kościół Cystersów, przekrój podłużny (rekonstrukcja pierwotnego wyglądu). Rys. J. Adamski
Lubiąż, Cistercian Church, longitudinal section (reconstruction of the original appearance). Drawing: J. Adamski

Quart 2023, 4
PL ISSN 1896-4133
[s. 3-35]

DOI: 10.11588/quart.2023.4.101688

Strasbourg – Wrocław – Kraków

O transferze górnoreńskiego stylu architektury sakralnej na Śląsk i do Małopolski w pierwszej połowie XIV w.

Strasbourg – Wrocław – Cracow

On the transfer of the “Upper Rhenish style” of Gothic church architecture to Silesia and Lesser Poland in the first half of the 14th c.

Jakub Adamski
Uniwersytet Warszawski
University of Warsaw

Kilka ostatnich dekad badań nad architekturą późnego średniowiecza w Europie Środkowej zaowocowało gruntowną rewizją naszej wiedzy o procesach jej przemian na przełomie XIII i XIV wieku. Liczne budowle z czasu ok. 1300 r., uważane niegdyś bądź za przejaw swoiście rozumianego akademizmu (czy wręcz „doktrynerstwa” – stąd *doktrinäre Gotik* Georga Dehio), bądź za skutek uproszczeń i redukcji (*Reduktionsgotik*)¹, poddane dokładniejszej i szerzej zakrojonej analizie okazały się dziełami o wyjątkowym poziomie nowatorstwa stylowego, zapowiadającymi i przygotowującymi spektakularny rozwój późnego gotyku, począwszy od połowy w. XIV². Budowle te obecnie określa się zbiorczo mianem „awangardy architektonicznej ok. 1300 r.”, przy czym przez dłuższy czas w orbicie zainteresowań badaczy znajdowały się wyłącznie obszary Świętego Cesarstwa Rzymskiego, z Górną i Środkową Nadrenią oraz Szwabią na czele, gdzie faktycznie działali najbardziej uzdolnieni mistrzowie i najważniejsze warsztaty budowlane³. Ostatnie lata pozwoliły jednak wykazać, że również południowe regiony Polski: Śląsk i Małopolska, już u schyłku XIII w. zaczęły aktywnie uczestniczyć w nurcie przemian stylowych ówczesnej architektury, a tamtejsi zleceniodawcy – zatrudniać warsztaty sprowadzane z okolic Strasburga i Jeziora Bodeńskiego⁴. Proces ten, zainicjowany w ostatnich dekadach XIII w., szczególnie intensywny stał się już po r. 1300. Co rozumiałe, lokalnymi „ogniskami” nowej architektury we wspomnianych regionach południowej Polski były ich dwa najważniejsze, stołeczne miasta – Wrocław i Kraków. W niniejszym studium chciałbym wyeksponować rolę artystyczną stolicy Śląska, którą w XIV w., a więc w okresie stopniowego przechodzenia pod zwierzchność polityczną Królestwa Czech, można uznać za ośrodek architektoniczny o randze zdecydowanie ponadregionalnej. Wykażę, że wrocławscy zleceniodawcy i mistrzowie budowlani tego czasu nie tylko utrzymywali stałe i intensywne kontakty z głównymi centrami twórczymi w południowo-zachodnich Niemczech, ale również przyczyniali się do przekazywania najnowszych wzorów stylowych dalej – w tym także do Krakowa.

The last few decades of research into late medieval architecture in Central Europe have resulted in a thorough revision of our knowledge of its transformation processes at the turn of the 14th century. Numerous buildings from around 1300, once regarded either as a manifestation of a peculiar kind of academism (or even “doctrinalism” – hence Georg Dehio’s *doktrinäre Gotik*) or as the result of simplification and reduction (*Reduktionsgotik*)¹, have, when subjected to closer and wider analysis, turned out to be works of exceptional stylistic innovation, foreshadowing and preparing the spectacular development of the late Gothic from the mid-14th c. onwards². These buildings are now collectively referred to as the “architectural avant-garde around 1300”; for a long time, researchers of this phenomenon were only interested in the areas of the Holy Roman Empire, with the Upper and Middle Rhineland and Swabia at the forefront, where the most important building workshops and the most skilled masters were actually active³. Recent years, however, have shown that the southern regions of Poland, Silesia and Lesser Poland, also began to take an active part in the stylistic transformation of the architecture of the era as early as the end of the 13th c., when local commissioners began to employ workshops originating from the areas around Strasbourg and Lake Constance⁴. This process commenced in the last decades of the 13th c. and became particularly intense after 1300. Understandably, the local centres of the new architecture in the above-mentioned regions of southern Poland became their two most important cities, Wrocław and Cracow respectively. In this study, I would like to highlight in a special way the artistic role of the former city, which in the 14th c., i.e. at the time of the gradual transition of Silesia to the political supremacy of the Crown of the Kingdom of Bohemia, can be regarded as an architectural centre of far supra-regional importance. I will show that the patrons and master builders of the time in Wrocław not only maintained constant and intensive contacts with the leading creative centres in south-west Germany, but also contributed to the transmis-

Przejawy górnořeńskiej orientacji stylowej dotarły na Śląsk bardzo szybko – już w XIII w. (w latach 80.). W pierwszej kolejności należy wspomnieć o dwóch kościołach wznoszonych w tamtym czasie w opactwach cystersów: w Lubiążu (chór ok. 1280–1298, korpus poświęcony w 1330 [fig. 1])⁵ i Kamieńcu Ząbkowickim (chór ok. 1280–1305, korpus gotowy w połowie XIV w. [fig. 2])⁶. Świątynie te różnią się wprawdzie typem konstrukcyjnym (pierwszy jest bazyliką, drugi halą), ale łączy je podobieństwo schematu rozplanowania oraz przede wszystkim pokrewieństwo awangardowego stylu. Odznacza się on typowo cysterską powściągliwością, idącą jednak w parze z zaawansowaniem języka stylowego. Wyeksponowanie wielkich płaszczyzn gładkiej ściany, która sprawia wrażenie cienkiej, napiętej folii, skonstrastowanie jej z linearnymi wiązkami nadwieszonych słupów bez kapiteli, wreszcie wypełnienie okien bogatymi i pomysłowymi maswerkami – to charakterystyczne cechy nowego stylu, wywodzącego się z Górnej Nadrenii. W Lubiążu szczególnie nowoczesnym rozwiązaniem jest jednorodne profilowanie arkad międzynawowych, których narożniki ujęte są ciągłą sekwencją ostrych profilowań – dwóch wklęsek rozdzielonych uskokiem. Znajduje to dokładny odpowiednik w korpusie kościoła Cystersów w Kappel am Albis (ok. 1280–1303/1304d)⁷, bezkapitelowe arkady o ostrym profilowaniu wprowadzono też w kościele Cystersów w Zlatej Korunie (część wschodnia ok. 1280–1300, korpus z pierwszej trzecji XIV w.)⁸. Natomiast w kościele tego zakonu w Salem (chór ok. 1280/1285–1301/1302d)⁹ arkady tego typu łączą kaplice przy obejściu chóru.

O przynależności obu śląskich świątyń do grupy najbardziej zaawansowanych stylowo budowli schyłku XIII w. w Europie Środkowej najdobitniej świadczą zastosowane w nich maswerki. Te w ścianie obwodowej obejścia w Lubiążu, zachowane jako destrukty, cechują się zakończeniem lancet otwartym trójliściem, wspartym na przerwanym trójłuku [fig. 3]. Motyw ten, wprowadzony po raz pierwszy w budowlach Górnej Nadrenii po 1280 r., zrobił wielką karierę w architekturze południowych

sion of the latest style patterns further afield – including to Cracow.

Manifestations of the Upper Rhenish stylistic orientation appeared in Silesia very early, already in the 1280s. First mention should be made of the two churches erected at that time at the Cistercian abbeys, at Lubiąż (German *Leubus*; choir around 1280–1298, nave consecrated in 1330 [Fig. 1])⁵ and Kamieniec Ząbkowicki (German *Kamenz*; choir around 1280–1305, nave completed in the mid-14th c. [Fig. 2])⁶. Although these churches differ in construction type (the former is a basilica, the latter a hall), they share a similarity of layout scheme and, above all, an affinity of “avant-garde” style. It is characterised by a typically Cistercian restraint, which, however, goes hand in hand with an advanced stylistic language. Exposing large expanses of smooth walling that gives the impression of thin, taut foil, contrasting it with linear bundles of overhanging shafts without capitals, and finally filling the windows with rich and imaginative tracery, these are all characteristic features of the new style whose origins lie in the Upper Rhineland. In Lubiąż, a particularly modern solution is the uniform profiling of the arcades, whose corners are framed by a continuous sequence of sharp mouldings – two hollows separated by a step. This has an exact counterpart in the naves of the Cistercian churches at Kappel am Albis near Zürich (ca. 1280–1303/1304d)⁷ and Zlatá Koruna in Southern Bohemia (eastern part ca. 1280–1300, nave from the first third of the 14th c.)⁸, while in the Cistercian church at Salem on Lake Constance (choir ca. 1280/1285–1301/1302d)⁹ arcades of this type connect the chapels in the choir ambulatory.

The fact that both Silesian churches belong to the group of the most stylistically advanced buildings of the late 13th c. in Central Europe is most clearly evidenced by the tracery patterns used in them. Those in the perimeter wall of the ambulatory in Lubiąż, preserved as destrukts, are characterised by lancets ending in an open trilobe, supported on an interrupted trefoil arch [Fig. 3]. This motif, first introduced in buildings in the Upper Rhineland after 1280,



2.
Kamieniec Ząbkowicki, kościół
Cystersów, wewnątrz ku wschodowi.
Fot. J. Adamski
Kamieniec Ząbkowicki, Cistercian
Church, interior looking east. Pho-
to: J. Adamski



3.

Lubiąż, kościół Cystersów, maswerki we wschodnim ramieniu obejścia. Fot., rekonstr. J. Adamski

Lubiąż, Cistercian Church, tracteries in the eastern wall of the ambulatory. Photo, reconstruction: J. Adamski

regionów Regnum Teutonicum. Kompozycje najbardziej podobne do lubiąskich znajdują się w płycinach maswerkowych w aneksie studziennym opactwa w Heiligenkreuz, pochodzących zapewne z dawnych ścianek działowych w chórze kościoła (konsekracja w 1295)¹⁰.

W Lubiążu charakterystyczne jest też wypełnienie okien górnej kondygnacji chóru oraz trzech wschodnich przęseł nawy głównej, mieszczących niegdyś chór zakonny. Składa się ono z dużego trójpromienia, wzbogaconego trzema trójliściami. Maswerki o takiej kompozycji, zastosowane po raz pierwszy przez Jeana de Chelles'a w przyziemiu północnego ramienia transeptu katedry w Paryżu (ok. 1245–1250), ok. 1270 r. zostały przyswojone równocześnie przez strzechy budowlane katedr w Strasburgu i Kolonii, przynajmniej do końca pierwszej połowy XIV w. będąc oznaką nowoczesności języka stylowego¹¹. Oba motywy dominujące w dekoracjach okiennych kościoła lubiąskiego,

went on to have a great career in the architecture of the southern regions of the Regnum Teutonicum. The compositions that are most similar to those at Lubiąż are to be found in the tracery panels in the fountain annex of the Cistercian cloister at Heiligenkreuz in Lower Austria, probably originating from the former partition walls in the choir of the abbey church (consecration in 1295)¹⁰.

At Lubiąż, the composition of the windows of the clerestory of the choir and of the three eastern bays of the nave, once housing the monastic choir, is equally distinctive. It consists of a large triradial, supplemented with three trilobes. Tracteries of this composition, first used by Jean de Chelles in the ground level of the north transept arm of Paris Cathedral (ca. 1245–1250), were simultaneously assimilated around 1270 by the building lodges of the cathedrals of Strasbourg and Cologne, remaining a sign of the modernity of the stylistic language



4.
Konstancja, katedra, wschodnie ramię krużganka. Fot. J. Adamski
Constance, Cathedral, east wing of the cloister. Photo: J. Adamski

czyli otwarte wieloliście i trójpromienie, wprowadzono wielokrotnie we wspaniałych maswerkach w krużganku katedralnym w Konstancji (ok. 1300 – przed 1317 [fig. 4])¹². Biorąc pod uwagę znaczne oddalenie Lubiąża od górnoreńskiego centrum awangardy architektonicznej przełomu XIII i XIV w., budzi niemałe zdziwienie, że maswerki tego typu pojawiły się na Śląsku w budowlu poświęconej już w r. 1298.

Równie nowoczesne są wypełnienia okienne wschodniej części kościoła w Kamieńcu. Najciekawszy jest maswerk środkowego okna w południowej ścianie chóru, w którym pierścienie z wpisanymi czwórliściami uzupełniono dwiema figurami w kształcie serca [fig. 5a]. Inspiracją dla tych ostatnich były zapewne dekoracje okien chóru kościoła Cystersów w Pforcie pod Naumburgiem, które Marc Carel Schurr uznał za jeden z kluczowych wzorów dla maswerków krzywoliniowych z rybimi pęche-

at least until the end of the first half of the 14th century¹¹. The two motifs dominant in the window decorations of the Lubiąż church, namely interrupted polylobes and triradials, were used repeatedly in the magnificent windows of the cathedral cloister in Constance (ca. 1300 – before 1317 [Fig. 4])¹². Given the considerable distance of Lubiąż from the Upper Rhenish centre of the architectural “avant-garde” at the turn of the 14th c., it is most surprising that traceries of this type appeared in Silesia in a building consecrated as early as 1298.

Equally modern are the window fillings of the eastern part of the church at Kamieniec. The most interesting is the tracery of the central window in the southern choir wall, in which circles with inscribed quatrefoils are complemented by two heart-shaped figures [Fig. 5a]. The latter were probably modelled on the window decoration of the Cistercian choir at Pforta



5. Porównanie maswerków: a) Kamieniec Ząbkowicki, kościół Cystersów, południowa ściana chóru; b) Salem, kościół Cystersów, wschodnia ściana chóru. Fot. J. Adamski
 Comparison of traceries: a) Kamieniec Ząbkowicki, Cistercian Church, south wall of the choir; b) Salem, Cistercian Church, east wall of the choir. Photo: J. Adamski

rzami¹³. Z kolei wypełnienie lancet pierścieniami z leżącymi czwórliściami, spoczywającymi na ostrołuku z dodanymi noskami, to dokładna kopia motywu, jaki pojawił się w parze trójdzielnych okien wschodniej elewacji chóru kościoła w Salem [fig. 5b], tam z kolei zastosowanych na podobieństwo maswerków na przyporach przyziemia fasady katedry w Strasburgu¹⁴. Biorąc pod uwagę występowanie w maswerkach kościoła w Salem również motywów sercowych, możemy wnioskować o wielkiej intensywności wymiany projektów między cysterskimi warsztatami budowlanymi w Górnej Nadrenii, Saksonii i na Śląsku.

Kościół w Lubiążu i Kamieńcu należą do grupy najnowocześniejszych stylowo świątyń cysterskich w Europie Środkowej, rozpoczętych ok. 1280 r., do której zaliczają się też budowle w Salem, Kappel am Albis, Heiligenkreuz, Złatej Korunie i Sedlcu. Choć kościoły te różnią

(now Schulpforte) near Naumburg (consecrated 1268), which Marc Carel Schurr identified as one of the key models for the curvilinear tracery in Central Europe¹³. On the other hand, the filling of the lancets with encircled recumbent quatrefoils resting on a pointed arch with added cusps is an exact copy of a motif that appeared in a pair of three-light windows on the east elevation of the choir of the church at Salem [Fig. 5b], there in turn applied in imitation of the traceries on the ground-level buttresses of the façade of Strasbourg Cathedral¹⁴. Given the presence of heart motifs in the traceries of the Salem church as well, we can conclude that there was a great deal of design exchange between the Cistercian building workshops in the Upper Rhineland, Saxony and Silesia.

The churches at Lubiąż and Kamieniec belong with buildings in Salem, Kappel am Albis, Heiligenkreuz, Złata Koruna and Sedlec to

się wariantami rzutu i układu przestrzennego, a także elementami struktury wnętrza, wspólną ich cechą jest nowoczesna powściągliwość stylu przy jednoczesnym awangardowym wysublimowaniu detalu. Cystersi odegrali kluczową rolę w intensyfikacji zjawiska „awangardy architektonicznej ok. 1300 r.”. W przeciwieństwie do niezwykle kosztownej i śmiałej struktury fasady zachodniej w strasburskiej katedrze, przy której pracował najważniejszy warsztat architektoniczny w Górnej Nadrenii, przystępna konstrukcyjnie forma świątyń należących do szarych mnichów gwarantowała szerokie możliwości recepcji bardzo nowoczesnego stylu.

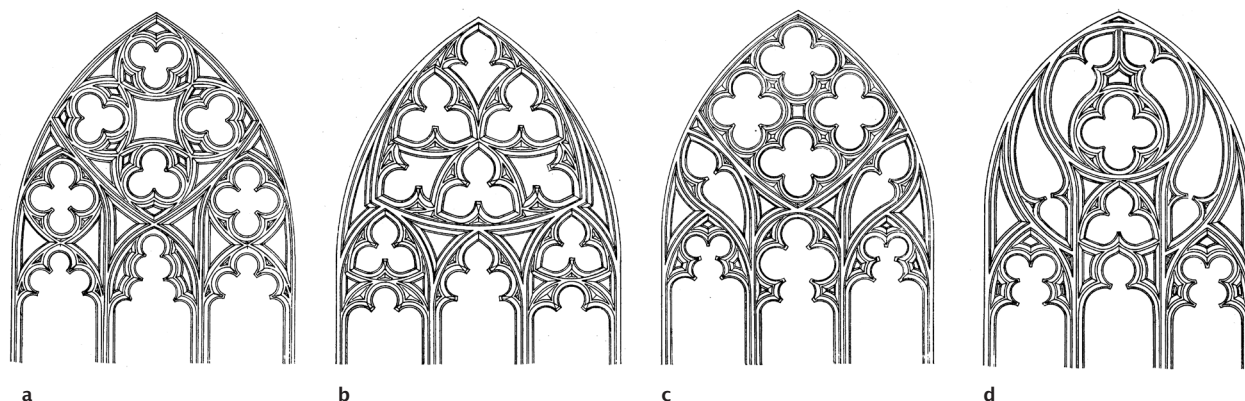
W południowych regionach Polski promotorami awangardowego budownictwa o genezie sięgającej południowo-zachodnich krajów Rzeszy byli nie tylko cystersi. Inspiracje górno-reńskie ok. 1300 r. są na Śląsku czytelne w budowach fundowanych przez wszystkie najważniejsze warstwy społeczne – książąt, biskupów wrocławskich i zakony, a także mieszczan najbogatszych miast. Co znamienne, stwierdza się w nich zarówno mniej lub bardziej dosłowne przejmowanie rozwiązań architektonicznych z obu omówionych kościołów klasztornych, jak i stosowanie motywów zapożyczanych wprost z architektury górno-reńskiej, bez pośrednictwa świątyń cysterskich.

Maswerki trójpromienne występują w dwóch oknach apsydy chóru kolegiaty św. Krzyża we Wrocławiu, którą na przedpolu swego zamku fundował w 1288 r. książę Henryk IV Probus¹⁵. Śmierć władcy już dwa lata później wpłynęła na długotrwałe prowadzenie prac budowlanych, gdyż ich finansowanie musiało odtąd spoczywać głównie na kapitule kolegiackiej. Dwukondygnacyjny chór kościoła ukończono zapewne dopiero w latach 20. XIV w., kiedy to wykonano maswerki w jego oknach¹⁶. Mają one laskowania i segmenty o zaokrąglonym profilu, a przy tym odznaczają się dekoracyjnym zwiększeniem liczby nosków, w czym można dostrzec inspirację nowoczesną architekturą górno-reńską ok. r. 1300. W większości maswerków wrocławskiej kolegiaty wprowadzono też motyw rozerwanych wieloliści w zakończeniach lancet, na Śląsku znany najwcześniej dzięki kościołom

a group of Cistercian churches begun around 1280 that is stylistically the most progressive in Central Europe. Although these churches differ in variants of plan and spatial layout, as well as in elements of interior structure, what they have in common is a modern restraint of style with a sophisticated refinement of detail. The Cistercians played a key role in intensifying the phenomenon of the “architectural avant-garde around 1300”. In contrast to the extremely costly and bold structure of the façade of the cathedral of Strasbourg, on which the most important architectural workshop in the Upper Rhineland worked, the structurally “accessible” form of the shrines of the Grey Monks guaranteed a wide reception of their advanced style.

In the southern regions of Poland it was not only the Cistercians who were promoters of modern building with origins in the south-western Empire. In Silesia, Upper Rhenish inspirations from around 1300 can be clearly seen in the buildings founded by all the most important social classes – the dukes, the bishops of Wrocław and the religious orders, as well as the burghers of the richest towns. Significantly, it is possible to find in them both a more or less literal adoption of architectural solutions from the two discussed abbey churches at Lubiąż and Kamieniec, as well as the use of motifs borrowed directly from Upper Rhenish architecture, without the mediation of Cistercians.

Triradial traceries were used in two windows in the choir apse of the Collegiate Church of the Holy Cross in Wrocław, which was founded in 1288 by Duke Henry IV Probus in the foreground of his castle¹⁵. The death of the ruler just two years later affected the lengthy construction work, the financing of which from then on had to be borne mainly by the collegiate chapter. The two-storey choir of the church was probably not completed until the 1320s, when the traceries in its windows were installed¹⁶. They have mullions and segments with a sharpened profile and are characterised by a decorative multiplication of the cusps, in which the inspiration of modern Upper Rhenish architecture around the year 1300 is evident. Most of the traceries of the Wrocław



6. Wrocław, kolegiata św. Krzyża, maswerki ścian podłużnych korpusu. Rysunek za: H. Lutsch, *Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler*, Breslau 1903.

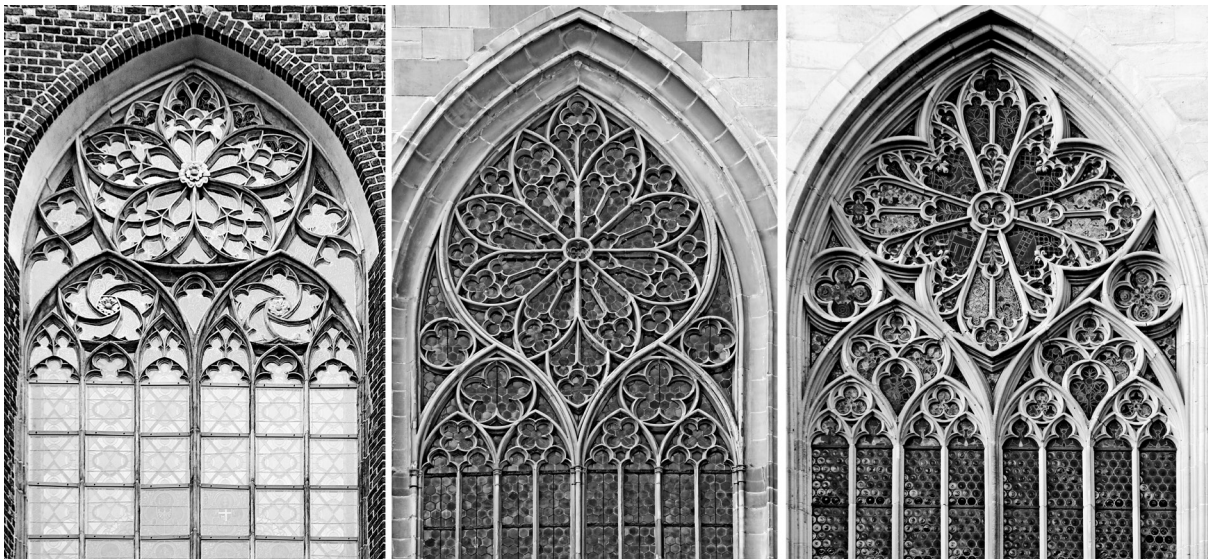
Wrocław, Collegiate Church of the Holy Cross, traceries of the longitudinal walls of the nave. Drawing from: H. Lutsch, *Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler*, Breslau 1903.

wi lubiąskiemu, a pod wpływem architektury alzackiej i szwabskiej szybko zdobywający popularność w całej Europie Środkowej.

Dwukondygnacyjny korpus kolegiaty budowano równie mozolnie, zapewne ok. lat 1330–1380¹⁷. Choć warsztat odpowiedzialny za tę część kościoła pracował pod kierunkiem nowych projektantów, to również w tym przypadku obserwujemy bezpośrednie związki artystyczne z Górną Nadrenią, o czym świadczy zastosowanie maswerków o kompozycji krzywobieżnej w ścianach kondygnacji górnej¹⁸ [fig. 6]. Były one gotowe zapewne już w latach 50. XIV w., być może zgodnie z projektem opracowanym dwie dekady wcześniej. W dwóch oknach strony południowej czworokąty sferyczne ujęte są po bokach przez symetryczną parę rybich pęczery w układzie antytetycznym [fig. 6c]. Motyw ten wielką popularność w całej środkowej Europie zawdzięczał wspomnianym maswerkom we wschodnim skrzydle katedralnego w Konstancji. Jest prawdopodobne, że wrocławski mistrz znał je przynajmniej z rysunku, o czym świadczy rzadki motyw dwójłuku opartego na rozerwanym zakończeniu lancety, który we Wrocławiu pojawia się w bocznych częściach wszystkich czterech okien południowej strony kolegiaty [fig. 6c–d], w Konstancji występu-

collegiate church also feature the motif of interrupted polylobes at the ends of the lancets, in Silesia known earliest from the Lubiąż church, which quickly became popular throughout Central Europe under the influence of Alsatian and Swabian architecture.

The two-storey nave of the collegiate church was built just as laboriously, probably around 1330–1380¹⁷. Although the workshop responsible for this part of the church worked under the direction of new master masons, here too we observe direct artistic links with the Upper Rhineland, as evidenced by the use of advanced curvilinear composition in the traceries¹⁸ [Fig. 6]. These were probably ready as early as the 1350s, perhaps following a design drawn up two decades earlier. In the two windows of the south aisle, the spherical quadrangles are framed on the sides by a symmetrical pair of mouchettes in an antithetical arrangement [Fig. 6c]. This motif owed its great popularity throughout Central Europe to the aforementioned traceries in the east wing of the cathedral cloister at Constance. It is likely that the Wrocław master mason may have known them at least from a drawing, as evidenced by the rare motif of a double-headed arch in a top part of a lancet, which in Wrocław appears in the



a

b

c

7.

Porównanie maswerków: a) Wrocław, kolegiata św. Krzyża, zachodnie okno nawy głównej; b) Salem, kościół Cystersów, północne okno transeptu; c) Bebenhausen, kościół Cystersów, wschodnie okno chóru. Fot. J. Adamski

Comparison of traceries: a) Wrocław, Collegiate Church of the Holy Cross, west window of the nave; b) Salem, Cistercian Church, north window of the transept; c) Bebenhausen, Cistercian Church, east window of the choir. Photo: J. Adamski

je zaś aż ośmiokrotnie w drugim od południa przeźroczu krużganka [zob. fig. 4, po prawej].

W maswerkach dwóch pozostałych okien południowej ściany korpusu kolegiaty św. Krzyża dominują dwie symetryczne pary wysmukłych, wygiętych rybich pęcherzy, z których mniejsza skierowana jest ku górze, a większa odwrócona ku dołowi, stanowiąc obramienie szczytowego pierścienia [fig. 6d]. Ten rysunek przeźrocza ma bezpośredni wzór w oknie południowej ściany nawy głównej korpusu kościoła Cystersów w Kappel am Albis, ukończonym ok. 1300 r. przez warsztat bardzo bliski temu z nie tak odległego Salem.

Jednoznacznie południowoniemiecką genezę ma we wrocławskiej budowlu również maswerk wielkiego, sześciopłatkowego okna zachodniego, który należy do najwspanialszych kreacji tego typu na Śląsku i w tej części Europy [fig. 7]. Kompozycja wielopłatkowej rozety, wpisanej w duży pięciokąt sferyczny, wywodzi się bezpośrednio z wielkich maswerków w pół-

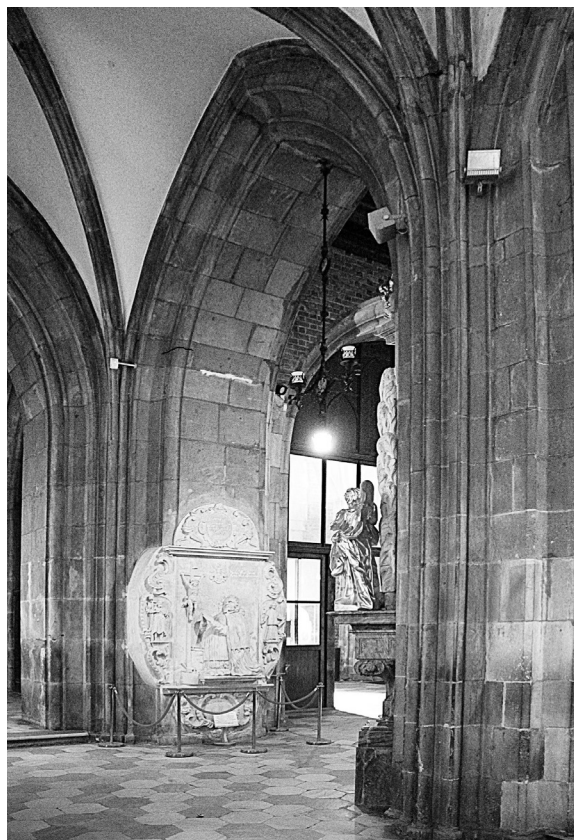
lateral parts of all four windows of the south side of the collegiate church [Figs. 6c–d] while in the Constance cloister it is repeated as many as eight times in the window of the second bay from the south [see Fig. 4, on the right].

The traceries of the other two windows of the south aisle of the Collegiate Church of the Holy Cross are dominated by two symmetrical pairs of slender mouchettes, the smaller one pointing upwards and the larger one turned downwards, framing the top circle [Fig. 6d]. This window composition has a direct model in a south window of the nave clerestory of the Cistercian church at Kappel am Albis, completed around 1300 by a workshop very close to that of Salem.

The tracery of the large six-light west window of the Collegiate Church, which is one of the finest creations of its kind in Silesia and this part of Europe, likewise has an unmistakably southern German origin [Fig. 7]. The composition of its multi-petalled rosette, inscribed in a large spherical pentagon, derives directly



a



b

8.

Wrocław, katedra: a) wnętrze nawy głównej ku wschodowi (stan przed 1945); b) filary w zachodniej części nawy południowej, w tym północno-wschodni filar wieży południowej (po lewej). Fot. archiwum J. Adamskiego (a); J. Adamski (b)
 Wrocław, Cathedral: a) interior of the nave looking east (state before 1945); b) piers in the western part of the south aisle, including the north-east pier of the south tower (to the left). Photo: J. Adamski's archive (a); J. Adamski (b)

nocnym ramieniu transeptu kościoła Cystersów w Salem (ok. 1300) oraz we wschodniej ścianie chóru kościoła tego samego zakonu w Bebenhausen pod Tybingą (1335)¹⁹. We Wrocławiu wypełnienie głównych figur przeźrocza skomponowano z wszelkich możliwych odmian rybich pęcherzy – bliźniaczych, wirujących czy *Zwickelblasen*, co dowodzi wielkiej sprawności rysunkowej jego projektanta.

Twórcze i aktywne uczestnictwo Śląska w ponadregionalnym nurcie „awangardy architektonicznej ok. 1300 r.” nie sprowadzało się jednak wyłącznie do adaptowania nowoczesnych wzorów maswerkowych, przekazywanych przy pomocy medium rysunkowego.

from the great traceries in the northern transept arm of the Cistercian church at Salem (ca. 1300) and in the eastern choir wall of the church of the same order at Bebenhausen near Tübingen (1335)¹⁹. In Wrocław, the filling of the main figures of the tracery was composed from all possible varieties of mouchettes (twinned, swirled, *Zwickelblasen*) and soufflets, which testifies to the great drawing skill of its designer.

Silesia's creative and active participation in the supra-regional current of “architectural avant-garde around 1300” was not, however, restricted to the adaptation of modern tracery patterns conveyed through the medium of drawing. The forms of the most important building proj-



9.
/14/ Salem, kościół Cystersów, wnętrze chóru. Fot. J. Adamski
Salem, Cistercian Church, interior of the choir. Photo: J. Adamski

Naocznie świadczą o tym formy najważniejszej inwestycji budowlanej pierwszej połowy XIV w. we Wrocławiu – korpusu tamtejszej katedry. Jego budowa rozpoczęła się ok. 1305 r., za czasów biskupa Henryka z Wierzbnej (1302–1319), zakończyła się zaś niecałe pół wieku później, w początkach episkopatu Przecława z Pogorzeli (1342–1376)²⁰. Bazylikowe założenie odznacza się niepowtarzalnością projektu architektonicznego, który trzeba przypisać mistrzowi przybyłemu z Górnej Nadrenii [fig. 8]. W projekcie tym można odczytać świadomą grę kontynuacji i dyskontynuacji form w stosunku do dojrzałego gotyckiego chóru (1244–1272), co dowodzi jego prawdziwie „modernistycznego” charakteru stylowego.

Podobnie jak w XIII-wiecznym obejściu, strukturę architektoniczną naw bocznych korpusu określa sekwencja „komórek baldachimowych”, które jednak wspierają się na pozbawionych kapiteli słupkach o gruszkowym przekroju. W przypadku prostokątnych filarów międzyawowych osiągnięto nieklasyczny efekt wnikania trzonów podpór w miąższość murów leżących powyżej, profilowanie archiwolt różni się bowiem ze sfazowaniami i wklęsłkami na narożnikach owych filarów [fig. 8a]. Rozwiązanie to pojawiło się w nowoczesnych kościołach cysterskich przełomu XIII i XIV w., przede wszystkim w Salem [fig. 9] oraz w Sedlcu, w wersji prostszej zaś, polegającej na zestawieniu okrągłego lub ośmiobocznego filara i dość płytko profilowanych archiwolt, powszechnie przyjęli je alzacy, szwabscy i frankońscy mendiycanci (choćby w Colmarze, Guebwiller, Fryburgu Bryzgowijskim, Königfelden, Rothenburgu nad Tauberem, Bambergu i wielu innych miejscach). Z kolei partię podwieżową podtrzymują podpory o niezwykle rozdrobnionym, ostrym profilowaniu, jednorodnie przechodzącym w archiwolty arkad [fig. 8b]. Podobnie graficzny charakter z dominacją odcinków wklęsłych mają też zewnętrzne rozglifienia okien katedry, zwłaszcza wież, od których w pierwszej dekadzie XIV w. rozpoczęła się budowa korpusu [fig. 10]. Taka konwencja rozkwitła przede wszystkim w kręgu strzechy katedralnej w Strasburgu; warto zauważyć, że

ect of the first half of the 14th c. in Wrocław – the nave of the local cathedral – provide clear evidence of this. Its construction began around 1305 under Bishop Henry of Wierzbna (German Heinrich von Würben; 1302–1319), and was completed less than half a century later, under the episcopate of Przecław of Pogorzela (German Preczlaw von Pogarell; 1342–1376)²⁰. The basilican structure is characterised by the uniqueness of its architectural design, which is to be attributed to a master who came from the Upper Rhineland [Fig. 8]. In this project, one can discern a conscious interplay of continuity and discontinuity of forms in relation to the High Gothic choir (1244–1272), which is indicative of its truly “modernist” stylistic character.

As in the 13th c. ambulatory, the architectural structure of the nave’s aisles is defined by a sequence of “canopy cells”, which, however, are supported by pear-shaped vaulting shafts without capitals. In the case of the rectangular arcade piers, an unclassical effect of the penetration of the support shafts into the thickness of the masonry above is achieved, as the moulding of the archivolt is divergent with the chamfers and concaves at the corners of these piers [Fig. 8a]. This solution appeared in modern Cistercian churches at the turn of the 14th c., above all in Salem [Fig. 9] and Sedlec, while a simpler version, consisting of a combination of a round or octagonal pier and rather shallowly profiled archivolt, was widely adopted by Alsatian, Swabian and Franconian mendicants (e.g. at Colmar, Guebwiller, Freiburg im Breisgau, Königfelden, Rothenburg ob der Tauber, Bamberg and many other places). In contrast, the ground level of the cathedral towers is supported by piers of unusually fragmented, sharp moulding, which uniformly develop into the archivolt of the arcades [Fig. 8b]. Similarly graphic in character, with the dominance of concave sections, are also the outer splay of the nave windows, in particular in the towers, with which the construction of the nave began in the first decade of the 14th c. [Fig. 10]. Such a graphic convention flourished above all in the sphere of influence of the Strasbourg cathedral lodge; it is worth noting that the interi-

wnętrze dolnej kondygnacji fasady alzackiej w wielu miejscach członowane jest gęstym ciągiem szerokich wklęsłych między drobnymi walczkami i uskokami, co stanowi wręcz bezpośrednią zapowiedź rzutu podpór podwieżowych katedry we Wrocławiu. Natomiast drobnoczłonowe, bezkapitelowe obramienia okienne należy zestawić z analogicznym traktowaniem rozglifień w fasadzie zachodniej kościoła Mariackiego w alzackim Rouffach (początek budowy ok. 1300–1310), będącej uproszczoną kopią strasburskiego masywu zachodniego²¹. Co znamienne, prace w Rouffach i we Wrocławiu podejmowano dokładnie w tym samym czasie, co wystawia świetne świadectwo budowniczemu zatrudnionemu przez śląską kapitułę katedralną.

Prawdziwie zaskakujący efekt artystyczny, godny najbardziej innowacyjnych obiektów z kręgu architektonicznej „awangardy ok. 1300 r.”, osiągnięto w nawie głównej korpusu wrocławskiej katedry. Całkowicie zrezygnowano w niej z artykulacji pionowej, co podkreśliło kontrastowy charakter tej części wnętrza względem XIII-wiecznego chóru, a jednocześnie pozwoliło wyeksponować pomysłowy sposób zestawienia filarów z profilowaniami archiwolt. Ponadregionalnymi wzorami bazyliki o dwustrefowej elewacji nawy głównej, członowanej w górnej kondygnacji wnękami podokiennymi o skośnych bądź wklęsłych ościeżach, były w Górnej Nadrenii kościoły: Cystersów w Salem oraz Benedyktynów w Wissembourgu w Alzacji (ok. 1285–1320)²². Do ich układu nawiązywały choćby kolegiata św. Florentyna w Niederhaslach (początek budowy przed 1316 r., zapewne ok. 1300 [fig. 15])²³ i kościół Kanoników Regularnych w Sankt Arnual (obecnie w granicach Saarbrücken, początek budowy wieży zachodniej w 1315 r. [fig. 11])²⁴, w którym wnęk okiennych nie podzielono laskowaniem – podobnie jak we Wrocławiu. Rozwiązaniem zupełnie odosobnionym jest natomiast w nadodrzańskiej katedrze podzielenie elewacji nawy głównej silnie wysuniętym gzymsem maswerkowym na krokstynach, będącym w zasadzie wąskim gankiem podokiennym. W sposób za-

or of the lower storey of the Alsatian façade is segmented in many places by a dense sequence of broad concave sections between fine rolls and steps, which is in fact a direct prefiguration of the ground plan of the tower supports of the Wrocław cathedral. On the other hand, the fine, capitalless window jambs should be compared with the analogous treatment of the splays in the façade of St. Mary's Church at Rouffach in Alsace (begun around 1300–1310), which presents a simplified copy of the Strasbourg tower block²¹. Significantly, the construction work in Rouffach and Wrocław was undertaken at exactly the same time, which gives an excellent testimony to the talent of the builder employed by the Silesian cathedral chapter.

A truly astonishing artistic effect, worthy of the most innovative buildings of the “architectural avant-garde around 1300”, was achieved in the central vessel of the Wrocław Cathedral. It is completely devoid of vertical articulation, which emphasises the contrasting character of this part of the interior with the 13th c. choir and at the same time highlights the ingenious juxtaposition of the piers with the mouldings of the archivolt. In the Upper Rhineland, the Cistercian church at Salem and the Benedictine church at Wissembourg in Alsace (ca. 1285–1320)²² were supra-regional models of basilica with a two-storey internal elevations of the nave, segmented in the clerestory by sub-window recesses with sloping or concave jambs. The Collegiate Church of St. Florentine at Niederhaslach (construction commenced before 1316, probably around 1300 [Fig. 15])²³ and the Church of the Canons Regular at Sankt Arnual (now within Saarbrücken, construction begun in 1315 [Fig. 11])²⁴ were both inspired by their layout; in the latter church the sub-window recesses are not divided by mullions, as is the case in Wrocław. In turn, the division of the cathedral's nave elevation by a strongly protruding cornice with corbelled tracery (which is, in fact, a narrow passageway), is a completely isolated solution. In a surprisingly ingenious way, it refers to the tradition of cathedral triforiums, which encircled the inte-



10.
Wrocław, katedra, dolne kondygnacje wieży północnej.
Fot. J. Adamski
Wrocław, Cathedral, lower storeys of the north tower. Photo:
J. Adamski



11.
Sankt Arnual, kościół Kanoników Regularnych, wnętrze
nawy głównej. Fot. J. Adamski
Sankt Arnual, Church of the Canons Regular, interior of the
nave. Photo: J. Adamski

skakująco pomysłowy nawiązuje on do tradycji tryforiów katedralnych, obiegających wnętrza ponad arkadami i drążących mury naw głównych. Kształt tego pasażu jest wszakże zupełnie wyjątkowy, wyprowadzono go bowiem przed lico ścian międzynawowych. Jego ażurowe maswerki można jednak skojarzyć z nadwieszoną przesłoną, która otacza rozetę w zachodniej fasadzie katedry strasburskiej, w tej partii zaprojektowanej jeszcze przez Erwina von Steinbacha. O górnoreńskim wykształceniu projektanta zatrudnionego we Wrocławiu przekonuje samo „drapieżne” pomnożenie maswerkowych

riors above the arcades, cutting into the walls of the main nave. However, the shape of this walkway is completely unique, as it is led out in front of the face of the inter-nave walls. Its openwork traceries, however, can be associated with the overhanging veil that surrounds the rose in the façade of Strasbourg Cathedral, in this part designed still by Erwin von Steinbach. The ornamental multiplication of the cusps, itself one of the leitmotifs in traceries in the south-western Empire around 1300, is a convincing indication of the Upper Rhenish training of the designer employed in Wrocław.



12. Porównanie wnętrza naw: a) Wrocław, kościół św. Elżbiety; b) Norymberga, kościół św. Wawrzyńca; c) Strasburg, kościół Kanoników Regularnych (Saint-Pierre-le-Jeune). Fot. J. Adamski
 Comparison of nave interiors: a) Wrocław, Church of St. Elisabeth; b) Nuremberg, Church of St. Lawrence; c) Strasbourg, Church of the Canons Regular (Saint-Pierre-le-Jeune). Photo: J. Adamski

nosków, czyli jeden z motywów przewodnich w maswerkach ok. 1300 r. w południowo-zachodnich krajach Rzeszy.

Co znamienne, budowniczy z Górnego Renu działali w tym czasie we Wrocławiu również na zlecenie tutejszego patrycjatu. Obowiązujący na Śląsku przez cały XIV i XV w. model monumentalnej bazylikowej fary wypracowano w drugiej dekadzie XIV stulecia na placu budowy kościoła św. Elżbiety, służącego radzie miejskiej i najbogatszym kwartałom miasta²⁵ [fig. 12a]. Wznoszenie świątyni rozpoczęto od korpusu (ok. 1315–1340), nadając mu imponującą wysokość 30 m²⁶. Ściany jego nawy głównej, artykułowane jedynie graficznymi akcentami wielobocznych bezkapitelowych słupów, sprawiają wrażenie cienkich niczym papier, napiętych folii, w których wycięto otwory arkad międzynawowych, na narożnikach podkreślone ostrym profilowaniem. Wrażenie to potęguje niesamodzielnym kompozycyjnie charakter fila-

Significantly, builders from the Upper Rhine were working in Wrocław at this time also on the commission of the local patriciate. The monumental model of a basilican parish church, which was in use in Silesia throughout the 14th and 15th c., was developed in the second decade of the 14th c. on the building site of St. Elisabeth's Church, which served the city council and the wealthiest quarters of the city²⁵ [Fig. 12a]. Construction of the church began with the nave (around 1315–1340), which reached an impressive height of 30 m²⁶. The walls of its central vessel, articulated only by the graphic accents of the polygonal, capital-less responds, give the impression of paper-thin foils in which the openings of the arcades have been cut, the latter accentuated at the corners by sharp mouldings. This impression is reinforced by the compositionally passive character of the piers, which appear as elongated "remnants" of the nave walls.

rów międzynawowych, jawiących się jako wydłużone „resztki” ścian.

Taki typ bazylikowego wnętrza znano na Śląsku już od końca XIII w. z kościoła Cystersów w Lubiążu. Przymuszczalnie jednak dla wrocławskich rajców, inwestorów budowlanych fary św. Elżbiety, istotniejszy był fakt, że poczynając od ostatniej ćwierci XIII stulecia, podobne ukształtowanie naw głównych stało się cechą charakterystyczną licznych far i kolegiat w ważnych i bogatych miastach południowo-zachodnich regionów Rzeszy. Na namysł zasługują zwłaszcza te świątynie, w których pojawiły się rozwiązania szczególnie zbliżone do wykorzystanych we wrocławskiej farze św. Elżbiety. W kościołach Kanoników w Münster w Lotaryngii (ok. 1270–1293), we Freising (1319–1321) i Sankt Arnual (ok. 1320–1330) oraz w farze w Nabburgu (ok. 1290 – połowa XIV w.) odznaczają się negatywowo oprofilowane arkady międzynawowe, jak gdyby „wykrojone” w ścianie międzynawowej. Budowlą wykazującą największe całościowe podobieństwo do wrocławskiego korpusu jest jednak fara św. Wawrzyńca w Norymberdze (ok. 1270–1320)²⁷, a konkretnie wykonane w ostatniej fazie prac drugie, trzecie i czwarte od wschodu przęsło po południowej stronie jej korpusu [fig. 12b]. Jednorodne profilowanie arkad, filary jako pozostałości ścian nawy głównej, graficzne akcenty pojedynczych słupów, wysoko umieszczone okna i spora powierzchnia gładkiej, a przy tym jakby naciągniętej płaszczyzny muru – to rozwiązania wywołujące wrażenie podobieństwa. Mamy tu do czynienia ze wspólną „awangardowego” stylu, rozkwitającego pod koniec XIII w. i w pierwszej ćwierci kolejnego stulecia – jak widać, nie tylko w południowo-zachodnich krajach Cesarstwa.

Górnoreńskie centrum nowoczesnej architektury sakralnej przez całą pierwszą połowę XIV w. pozostało dla śląskich budowniczych najważniejszym punktem odniesienia. W tym kontekście najbardziej brzemienią w skutki była modyfikacja projektu kościoła św. Elżbiety, którą przeprowadzono przy budowie jej trójprawyświdowego założenia chórowego (ok. 1340 – przed 1369)²⁸. Zamiast bardziej tradycyjnych słupów

In Silesia, this type of basilican interior had already been known since the end of the 13th c. from the Cistercian church at Lubiąż. It is likely, however, that for the Wrocław councilmen, the sponsors of the construction of St. Elisabeth’s Church, it was more important that from the last quarter of the 13th c. onwards a similar layout of the nave became a characteristic feature of numerous parish and collegiate churches in important and wealthy cities in the south-western regions of the Empire. Particularly noteworthy are those which featured solutions particularly similar to the shape of the Wrocław church. The collegiate churches at Munster in Lorraine (ca. 1270–1293) and Freising (1319–1321), the aforementioned church at Sankt Arnual (ca. 1320–1330) as well as the parish church at Nabburg (ca. 1290 – mid-14th c.) are characterised by sharply profiled arcades, seemingly “carved” into the nave wall. However, the building that bears the greatest overall resemblance to the Wrocław nave is the St. Lawrence’s Church in Nuremberg (ca. 1270–1320)²⁷, specifically the second, third and fourth bays to the east on the south side of the nave, which were completed in the final phase of work [Fig. 12b]. The uniform profiling of the arcades, the piers as remnants of the walls of the nave, the graphic accentuation of the single shafts, the high-placed clerestory windows and the large expanse of smooth, yet seemingly stretched masonry plane are all solutions that evoke this resemblance. Here we are dealing with a community of “avant-garde” style, flourishing at the end of the 13th c. and in the first quarter of the following century – as is evident, not only in the south-western countries of the Empire.

The Upper Rhenish centre of modern church architecture remained the most important point of reference for Silesian builders throughout the first half of the 14th century. In this context, the most significant modification to the design of St. Elisabeth’s Church was carried out during the construction of its aisled choir (c. 1340 – before 1369)²⁸. Instead of the more traditional half octagonal shafts, it featured wide lesenes, while the vaults were

półosiobocznych zastosowano w nim szerokie lizeny, sklepienia oparto zaś na rzeźbiarsko opracowanych wspornikach. Wzmocniło to efekt linearyzmu i atektonicznej płaszczyzności powłoki wnętrza, szczególnie odczuwalny dzięki wklęsłym narożnikom lizen i graficznym profilowaniom arkad. Jest wielce prawdopodobne, że projektant wrocławskiego chóru schemat artykulacji wnętrza przejął bezpośrednio z zachodniej części kościoła Kanoników Saint-Pierre-le-Jeune w Strasburgu (ok. 1300–1320 [fig. 12c])²⁹. Wnętrza alzackiego korpusu i śląskiego chóru odznaczają się wręcz uderzającym podobieństwem, a to przede wszystkim właśnie dzięki zastosowaniu smukłych lizen, przechodzących w obramienia ścian tarczowych. Tego typu artykulacja w kościołach bazylikowych o gładkich elewacjach naw głównych była wówczas czymś niespotykanym, co przekonuje o bezpośrednim związku genetycznym budowli w Strasburgu i we Wrocławiu. Trzeba przy tym podkreślić, że pod wpływem wrocławskiego kościoła św. Elżbiety artykulację wnętrza przy pomocy lizen i bezkapitelowych arkad przejęto we wszystkich założeniach bazylikowych, które powstały na Śląsku do końca XV stulecia. Choć więc można tu mówić o regionalnym modusie architektonicznym, to kluczowe jest, że u źródeł jego koncepcji legły doświadczenia „architektonicznej awangardy ok. 1300 r.” w Górnej Nadrenii.

W pierwszej połowie XIV w. świadectwa oddziaływania tego kręgu artystycznego na architekturę kościelną w Małopolsce były mniej liczne, ale równie jednoznaczne. W pierwszej kolejności pojawiły się w Krakowie – najważniejszym mieście regionu i całego scalającego się królestwa. W okolicach 1290 r. przy Rynku rozpoczęło się wznoszenie nowego kościoła parafialnego pw. Panny Marii, służącego krakowskiemu patrycjatowi. Do dziś z budowli tej zachowały się dolne kondygnacje kwadratowych w rzucie wież, powstałe najpóźniej na samym początku XIV stulecia³⁰. Sklepienia kaplic w ich przyziemiu wspierają się na linearnych wiązkach służek o gruszkowym profilu, które właśnie tu zastosowano po raz pierwszy w Małopolsce [fig. 13]. Choć dzięki impulsowi

supported by sculpturally embellished brackets. This reinforced the linear and atectonic effect of the interior shell, particularly noticeable through the concave corners of the lesenes and the graphic mouldings of the arcades. It is highly probable that the designer of the Wrocław choir took this articulation scheme directly from the western part of the church of the Canons Regular of Saint-Pierre-le-Jeune in Strasbourg (ca. 1300–1320 [Fig. 12c])²⁹. The interiors of the Alsatian nave and the Silesian choir bear a striking resemblance, above all due to the use of slender lesenes, which grow directly into the formerets. This type of articulation in basilican churches with plain nave elevations was unheard of at the time, which proves the direct genetic link between the buildings in Strasbourg and Wrocław. It should also be noted that, under the influence of St. Elisabeth's Church, the wall articulation with lesenes and capital-less arcades was adopted in all basilican structures built in Silesia up to the end of the 15th century. Although it is therefore possible to speak of a regional architectural style, it is crucial that the experience of the “architectural avant-garde around 1300” in the Upper Rhineland was at the root of its conception.

In the first half of the 14th c., the evidence of the influence of this artistic circle on church architecture in Lesser Poland was less numerous, but equally unequivocal. They first appeared in Cracow, the most important city in the region and the capital of the unifying kingdom. Around 1290, construction began on a new parish church dedicated to the Virgin Mary, located on the Market Square and serving the patricians of Cracow. The lower storeys of its rectangular towers, erected in the early years of the 14th c. at the latest, have survived to this day³⁰. The vaults of the chapels in their ground floor are supported by linear bundles of pear-shaped shafts, which were used here for the first time in Lesser Poland [Fig. 13]. Although, thanks to an impulse from the western regions of the Empire, this type of support gained considerable popularity throughout Central Europe at the turn of the 14th c., in the case of the Cracow designer one can assume direct knowledge of



13.
Kraków, kościół Najświętszej Marii Panny, wnętrze kaplicy w wieży północnej. Fot. J. Adamski
Cracow, Church of the Virgin Mary, interior of the chapel in the north tower. Photo: J. Adamski



a



b

14.

Kraków, katedra, wnętrze chóru: a) widok w kierunku zachodnim; b) widok w kierunku wschodnim. Fot. Fototeka Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium (a); J. Adamski (b)

Cracow, Cathedral, interior of the choir: a) looking west; b) looking east. Photo: Archive of the Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich (a); J. Adamski (b)

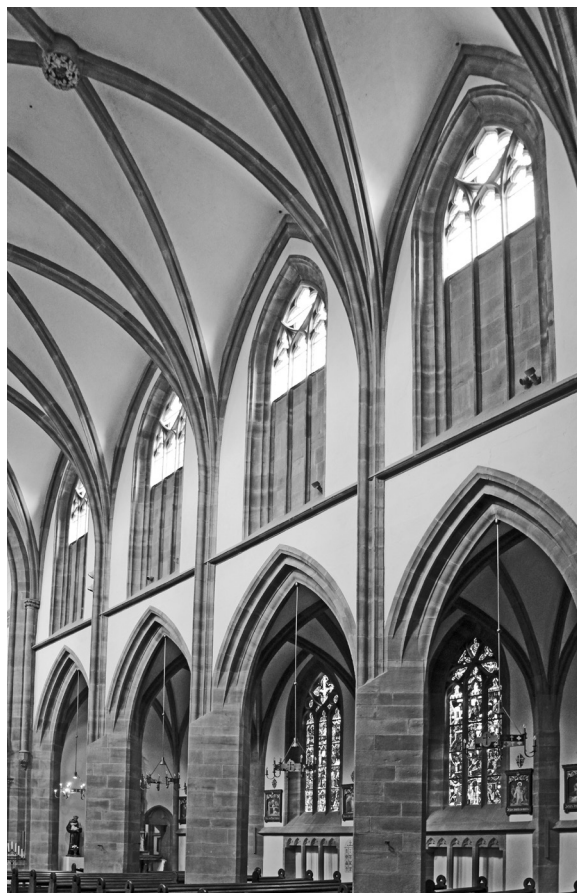
z zachodnich regionów Rzeszy taki typ podpory zdobył na przełomie XIII i XIV w. dużą popularność w całej Europie Środkowej, to w przypadku twórcy tej fazy budowlanej kościoła Mariackiego w Krakowie można się domyślać bezpośredniej znajomości architektury górno-rheinńskiej. Świadczy o tym niezwykle specyficzna forma kapiteła: gładki, wysmukły kielich o silnym wysunięciu w miejscu odpowiadającym płaskiemu ścięciu gruszkowego przekroju służki, nakryty delikatnie profilowanym impo- stem o analogicznym zarysie. Identyczny typ zwieńczenia służek wprowadzono konsekwentnie w nawie głównej chóru i korpusu kościoła Cystersów w Salem [fig. 9].

Upper Rhenish architecture. This is evidenced by the extremely specific form of the shaft capitals in the form of a smooth, slender cup with a strong protrusion at the point corresponding to the flat truncation of the pear-shaped profile of the respond, covered by a delicately profiled impost with a similar outline. An identical type of shaft capital was consistently introduced in the choir and the nave of the Cistercian church at Salem [Fig. 9].

The most important and prestigious architectural project in the Kingdom of Poland in the 14th c. is undoubtedly the new choir of the cathedral on Wawel Hill in Cracow, the work of a talented, unfortunately anonymous archi-

Najważniejszym i najbardziej prestiżowym przedsięwzięciem architektonicznym w Królestwie Polskim XIV w. był niewątpliwie nowy chór katedry na wzgórzu wawelskim w Krakowie – dzieło utalentowanego architekta wykształconego w Górnej Nadrenii [fig. 14]. Budowa wschodniej części kościoła, obejmującej również transept, rozpoczęła się wiosną 1320 z inicjatywy biskupa Nankera i trwała ok. 20 lat; ołtarz główny konsekrowano w 1346 r., za episkopatu Jana Grotowica (1326–1347). Prace wspierali finansowo zapewne także król Władysław Łokietek (1320–1333) i jego syn, Kazimierz III Wielki (1333–1370)³¹. Układ bazylikowego chóru z prostokątnym obejściem poprowadzonym wokół czteroprzęsłowej nawy o prostym zamknięciu niewątpliwie w celowy sposób powtarza rozplanowanie starszej o niemal 100 lat wschodniej części katedry we Wrocławiu (1244–1272)³²; poważniejszą różnicę stanowi tylko wprowadzenie w Krakowie transeptu. Co jednak zrozumiałe, styl tych budowli jest diametralnie odmienny. O górnoreńskim pochodzeniu twórcy chóru w Krakowie świadczy szereg rozwiązań i motywów dekoracyjnych. Bezkapitelowe, gruszkowe słupki, zestawione z gęstym profilowaniem arkad oraz wklęsłymi i uskokami wnek w kondygnacji okiennej wywołują we wnętrzu środkowej części budowli efekt rysunkowej ostrości i linearyzmu. Już pod koniec XIII w. taki właśnie styl doszedł w pełni do głosu w chórze kościoła Cystersów w Salem, a na początku kolejnego stulecia najpełniejszy wyraz znalazł w korpusie kolegiaty w Niederhaslach [fig. 15]. Z tymi właśnie budowlami chór małopolskiej katedry łączy nie tylko linearność zaokrąglonych członów architektonicznych, ale także zastosowanie dwukondygnacyjnej kompozycji ścian nawy głównej, w której rozglifienia okien i laskowania maswerków rozpoczynają się już na gzymsie międzykondygnacyjnym.

Rozwiązaniem o genezie alzackiej jest w katedrze krakowskiej niezwykła kompozycja okiennej kondygnacji nawy chóru, którą w każdym przęśle wzbogaca triada wysmukłych wnek – środkowa ujmuje trójdzielne okno, boczne są zaś dwudzielne i wypełnione ślepych maswerkami. To rozwiązanie zaczerpnięte



15.

Niederhaslach, kolegiata, wnętrze nawy głównej.

Fot. J. Adamski

Niederhaslach, Collegiate Church, interior of the nave.
Photo: J. Adamski

tect trained in the Upper Rhineland [Fig. 14]. Construction of the eastern part of the church, including the transept, began in the spring of 1320 on the initiative of Bishop Nanker and took about 20 years; the main altar was consecrated in 1346, under the episcopate of Jan Grotowic (1326–1347). The work was probably also financially supported by King Ladislaus the Short (1320–1333) and his son, Casimir III the Great (1333–1370)³¹. The layout of the basilican choir with a rectangular ambulatory around a four-bay nave with a flat termination undoubtedly repeats in a deliberate manner the layout of the eastern part of the Wrocław Cathe-



16.
Strasbourg, katedra, zachodnia ściana kruchty pod wieżą północną. Fot. J. Adamski
Strasbourg, Cathedral, west wall of the porch under the north tower. Photo: J. Adamski

wprost z fasady katedry w Strasburgu³³. Zestawienie dwu- i trójdzielnych paneli maswerkowych przewidziano na przyporach jej przyziemia już w najstarszych stadiach projektowych, poświadczonych rysunkami „A” (ok. 1263–1270) i „A1” (ok. 1270), a następnie motyw ten rozwinięto w rysunku „B”, wedle którego mistrz Erwin rozpoczął w 1277 r. budowę masywu wieżowego. Kompozycja triad wnek w chórze katedry krakowskiej, wysokością dopasowanych do zarysu ścian tarczowych, opiera się z kolei

dral, which was almost a century older (begun in 1244)³²; the only major difference is the introduction of a transept in Cracow and the lack of ambulatory towers, featured in the Wrocław choir. Understandably, however, the style of these buildings is diametrically opposed. The Upper Rhenish origin of the master mason employed in Cracow is evidenced by a whole range of decorative solutions and motifs. The capitalless, pear-shaped responds, juxtaposed with the dense mouldings of the arcades and the recesses in the clerestory, produce a sharp effect of linearity in the interior of the central part of the building. By the end of the 13th c. this style had already come to full expression in the choir of the Cistercian church at Salem, while at the beginning of the following century it found its fullest expression in the nave of the collegiate church at Niederhaslach [Fig. 15]. What the choir of the Polish cathedral has in common with these buildings is not only the linearity of the sharpened architectural members, but also a two-storey composition of the internal elevations of the nave, in which the window recesses and tracery mullions already start at the string course above the arcades.

A solution of Alsatian origin in Cracow Cathedral is the unusual composition of the choir clerestory, which in each bay is filled with a triad of slender recesses – the central one encloses a three-light window, while the side ones are bipartite and filled with blind traceries. This solution is taken directly from the façade of Strasbourg Cathedral³³. The juxtaposition of bipartite and tripartite traceried panels was already envisaged on the buttresses of the ground storey as early as in the earliest design stages, evidenced by the designs “A” (c. 1263–1270) and “A1” (ca. 1270); the motif was further developed in the design “B”, according to which master Erwin began the construction of the tower block in 1277. The composition of the triads of recesses in the choir of the Cracow Cathedral, whose height matches the outline of the enclosing walls, is in turn based on the articulation scheme of the inner walls of the lower storey of the towers in Strasbourg, executed under the direction of Master Erwin according to the de-

na schemacie rozplanowania wewnętrznych ścian dolnej kondygnacji wież w Strasburgu, zrealizowanych pod kierunkiem mistrza Erwina wedle projektu „D”, wykreślonego zapewne po pożarze katedry w 1298 r.³⁴ [fig. 16]. Nie ulega chyba więc wątpliwości, że mistrz zatrudniony w Krakowie musiał znać z autopsji budowaną wówczas fasadę strasburską, której całe przyziemie było już gotowe, gdy w 1320 r. podejmowano prace przy małopolskiej świątyni.

Trzeba też zaakcentować, że większość ślepych maswerków flankujących okna kondygnacji okiennej chóru krakowskiego, zbudowanej w latach 30. XIV w., ma nowoczesne kompozycje wywodzące się wprost z Górnej i Środkowej Nadrenii. Dominują wśród nich symetryczne pary rybich pęcherzy w różnych układach. Motyw ten, przez Marca Carela Schurra określony jako „*das Charakteristikum schlechthin der mitteleuropäischen Spätgotik*”³⁵, zdobył w XIV w. w tej części kontynentu ogromną popularność przede wszystkim dzięki maswerkom kościołów w Salem, Kappel am Albis oraz krążganku katedralnego w Konstancji³⁶. Ślepe maswerki z chóru w Krakowie stanowią przy tym najwcześniejszy na tym obszarze Europy przykład przeźroczy o krzywoliniowej kompozycji, świadcząc o sile oddziaływania wzorów architektury górnoreńskiej daleko za wschodnimi granicami Świętego Cesarstwa Rzymskiego.

Projektant katedry krakowskiej wykazał się naoczną znajomością najważniejszych budowli przełomu XIII i XIV w. w południowo-zachodnich Niemczech, wiele jednak sugeruje również, że dysponował dokładną wiedzą o wznoszonym wtedy korpusie katedry we Wrocławiu. Podobną formę mają w obu świątyniach trójdzielne wiązki gruszkowych słupek bez kapiteli, ujęte po bokach wklęsłymi podkładkami, we Wrocławiu zastosowane na filarach między nawowych od strony naw bocznych, w Krakowie zaś nadwieszane w nawie środkowej chóru. Najsilniej oddziałującym estetycznie motywem w budowlu krakowskiej jest niewątpliwie dynamicznie rozczłonkowane sklepienie przęsła ołtarzowego, złożone z trójpromieni wpisanych w trzy trójkątne pola³⁷ [fig. 14b]. Odnosi się wrażenie, że to jemu podporządkowano całą

sign “D”, drafted probably after the fire of the cathedral in 1298³⁴ [Fig. 16]. There can therefore be no doubt that the master who was employed in Cracow must have had first-hand knowledge of the Strasbourg façade under construction at the time, the entire ground level of which had already been completed by the time the work on the Polish cathedral was undertaken in 1320.

It should also be noted that most of the blind traceries flanking the clerestory windows of the Cracow choir, built in the 1330s, have modern compositions derived directly from the Upper and Middle Rhineland. Dominant among them are symmetrical pairs of mouchettes in various arrangements. This motif, described by Marc Carel Schurr as “the most characteristic feature of the entire late Gothic in Central Europe”³⁵, gained great popularity in this part of the continent in the 14th c., above all through the artistic impact of the traceries of Salem, Kappel am Albis and Constance³⁶. The blind traceries from the choir in Cracow are also the earliest example of curvilinear window fillings in this part of Europe, testifying to the strength of the influence of Upper Rhenish architectural patterns far beyond the eastern borders of the Holy Roman Empire.

The designer of the Cracow cathedral demonstrated an eyewitness knowledge of the most important buildings at the turn of the 14th c. in south-west Germany, but there is also much to suggest that he had detailed knowledge of the nave of Wrocław Cathedral, which was under construction at the time. Similar in form in both buildings are the tripartite bundles of pear-shaped vaulting shafts without capitals, framed on the sides by concave pads, in Wrocław used on aisle sides of the arcade piers, while in Cracow they are overhanging in the nave of the choir. The most aesthetically impressive motif in the Cracow building is undoubtedly the dynamically segmented vaulting of the altar bay, made up of trirarials inscribed in three triangular fields³⁷ [Fig. 14b]. The impression is given that it is to this vault that the whole structure of the interior is subordinated, even if, in fact, the design of the vault was a derivative of the adopted plan of the building,



17.
Wrocław, katedra, wnętrze tzw. pseudotranseptu w nawie południowej. Fot. J. Adamski
Wrocław, Cathedral, interior of the so-called pseudo-transept in the south aisle. Photo: J. Adamski

strukturę wnętrza, nawet jeśli w istocie to projekt sklepienia był pochodną przyjętego rzutu świątyni, uwzględniającą dwuosiową kompozycję wschodniej ściany prezbiterium i pięć punktów podparcia sklepień w przeszle ołtarzowym. Co istotne, prostokątne przeszła o pięciu punktach podparcia i sklepieniach trójpromiennych wprowadzono również w korpusie katedry we Wrocławiu. Występują na wschodnich końcach naw bocznych, przy styku ze starszym chórem [fig. 17], a w nawie głównej zestawiono je z dużym przeszłem na rzucie kwadratu, wydzielonym szerokimi arkadami, przez co tę partię budowli nazwano w literaturze pseudotranseptem³⁸.

Dotychczasowi badacze byli w większości przekonani, że trójpromienne przekrycia wrocławskiego pseudotranseptu są późniejsze od sklepienia w chórze katedry w Krakowie i powstały w wyniku późnej modyfikacji projektu budowli³⁹. Niedawne analizy architektury korpusu wrocławskiej świątyni wykazały jednak, że koncepcja rozplanowania jego rzutu jest spójna, a wprowadzenie szerszych przeszł na styku z XIII-wiecznym chórem było prawdopodobnie przewidziane już w wyjściowym projekcie budowli, z ok. 1305 r.; pewne nieregularności w tej części kościoła są wynikiem etapowego sposobu pracy, uwzględniającego stopniową rozbiórkę poprzedniego, XII-wiecznego kościoła⁴⁰. Sklepienie przeszła ołtarzowego katedry krakowskiej oczywiście nie jest dokładnym powtórzeniem trójpromiennych sklepień świątyni śląskiej. W obu konstrukcje te zastosowano w skrajnie odmiennych kontekstach architektonicznych. We Wrocławiu zawieszono je nisko, a zasadę ich kompozycji można rozpoznać wyłącznie w oglądzie z bliska. Poza tym mają dość niską strzałkę, a ich osnowa przyjęła w układzie podłużnym kształt zbliżony do kolebki, przez co w długiej perspektywie naw bocznych nie stanowią one żadnej kulminacji. Oddziałują przede wszystkim dekoracyjnym układem żebrowania, który w subtelny sposób zaznacza odrębność przeszł pseudotranseptu. Tymczasem sklepienie prezbiterium katedry krakowskiej charakteryzuje się dużo więk-

taking into account the biaxial composition of the eastern wall of the presbytery and the five points of support for the vaults in the altar bay. Significantly, rectangular bays with five support points and triradial vaults were also introduced in the nave of Wrocław Cathedral. They were introduced at the eastern ends of the aisles, at the junction with the older choir [Fig. 17], and in the nave they were combined with a large bay on a square plan, separated by wide arcades, which is why this part of the building is usually called a pseudo-transept³⁸.

Researchers to date have mostly been convinced that the triradial vaulting of the Wrocław pseudo-transept is later than the vaulting in the choir of Cracow Cathedral and that it was the result of a late modification of the design of the Silesian building³⁹. Recent research into the architecture of the nave of Wrocław Cathedral has shown, however, that the overall concept of its ground plan is coherent and that the introduction of wider bays at the junction with the 13th c. choir was probably already envisaged in the initial design of the building from around 1305; certain irregularities in this part of the church are the result of the stepwise way in which the work was carried out, taking into account the gradual demolition of the previous 12th c. church⁴⁰.

The vaulting of the altar bay of the Cracow cathedral is obviously not an exact replica of the triradial vaulting of the Silesian building. In both buildings these structures were used in radically different architectural contexts. In Wrocław, they are suspended low, and the principle of their composition can only be discerned in a close-up view. In addition, the vaults itself are rather low, and their structure has a barrel-like shape in its longitudinal arrangement, so that in the long perspective of the aisles they do not represent any kind of culmination of space. They interact primarily with the decorative arrangement of the ribbing, which subtly marks the distinctiveness of the bays of the pseudo-transept. Meanwhile, the presbytery vault of the Cracow Cathedral has a much more dynamic character, providing an aesthetic cul-

szą dynamiką, stanowi kulminację estetyczną przestrzeni chóru. Sklepienia wrocławskie były więc ważnym źródłem inspiracji dla twórcy ich krakowskiego odpowiednika pod względem typu i zasady konstrukcji, ale nie ściśle powtórzonym, kopiowanym wzorem.

Najprawdopodobniej pochodzący z Górnej Nadrenii mistrz chóru katedry krakowskiej przybył do stolicy Królestwa Polskiego specjalnie w celu wzniesienia tego kościoła; pewne jest, że wcześniej w Małopolsce nie pracował, jako że żadna z tamtejszych budowli tego czasu nie wykazuje śladów jego indywidualnego stylu. Do najbardziej zagadkowych kwestii należy sposób znajdowania i zatrudniania takich dobrze wykształconych architektów przez zleceniodawców z odległych terenów Europy. Z pewnością w sferze mitów musi pozostać romantyczna wizja rzemieślników z zachodu kontynentu, opuszczających miejsce swego pochodzenia, by ruszyć na wędrowkę ku wschodowi, licząc na łut szczęścia i zatrudnienie przy budowie jakiejś katedry czy innego dużego kościoła. Słynny przykład Étienne'a de Bonneuil, sprowadzonego z Paryża do Uppsali w Szwecji w 1287 r. w celu kontynuowania budowy katedry⁴¹, pokazuje, że dalekosiężne sieci między kapitułami katedralnymi a radami miejskimi, często ustanawiane i utrzymywane dzięki wysłannikom delegowanym specjalnie w tym celu, odgrywały kluczową rolę w takich zobowiązaniach.

W przypadku mistrza działającego od 1320 r. w Krakowie można sobie wyobrazić dwa scenariusze, oba zakładające jego wcześniejszy pobyt we Wrocławiu. Pierwszy to taki, że biskup Nanker i jego kapituła katedralna w momencie podejmowania inicjatywy erekcyjnej kościoła określili, że jego wschodnia część ma pod względem układu nawiązywać do analogicznej partii katedry we Wrocławiu, gdzie akurat trwały prace przy nowym korpusie nawowym, wznoszonym przez mistrza przybyłego z Górnej Nadrenii. Prawdopodobne jest, że Nanker i jego kanonicy zwrócili się do kapituły wrocławskiej z prośbą o pomoc w pozyskaniu kompetentnego budowniczego, który znałby dobrze

mination of the choir space. The Silesian vaults were therefore an important source of inspiration for the creator of their Lesser Polish counterpart in terms of type and construction principle, but they served not as a strictly repeated model for the Cracow designer.

Most likely a native of the Upper Rhineland, the master mason of the Cracow Cathedral choir came to the capital of the Kingdom of Poland specifically to build this church; it is certain that he had not worked in Lesser Poland before, as none of the buildings there show traces of his individual style. One of the most puzzling questions for us remains how such well-qualified architects were found and employed by commissioners from distant parts of Europe. Surely, the romantic vision of builders from the west of the continent leaving their place of origin to wander to the east and hope to be lucky enough to be hired to build a cathedral or other large church must remain in the realm of myth. The famous example of Étienne de Bonneuil, brought from Paris to Uppsala in Sweden in 1287 to continue the construction of the cathedral⁴¹, shows that far-reaching networks between cathedral chapters and city councils, often established and sustained thanks to envoys delegated specifically for this purpose, played a key role in such engagements.

In the case of the master working in Cracow from 1320 onwards, two scenarios can be imagined for the course of events, both of which assume that he had previously stayed in Wrocław. The first is that Bishop Nanker and his cathedral chapter, at the time of taking the initiative to build the church, determined that its eastern part was to follow the layout of a corresponding part of the Wrocław cathedral, where work was currently underway on a new nave by a master from the Upper Rhineland. It is likely that Nanker and his canons turned to the Wrocław chapter for help in recruiting a competent builder who would have been well acquainted with the layout of the Silesian cathedral and had knowledge of current trends in Central European church architecture. If such

ukształtowanie śląskiej katedry i dysponował wiedzą o aktualnych tendencjach panujących w architekturze sakralnej w Europie Środkowej. Jeśli takiego mistrza nie dało się pozyskać bezpośrednio z samego warsztatu katedry wrocławskiej, to kierujący nią Alzarczyk czy też Szwab mógł użyć kontaktów w kraju swego pochodzenia, by tam zrekrutować odpowiednio przygotowanego architekta, może od razu wspólnie z grupą dobrze wyszkolonych kamieniarzy. Drugi scenariusz zakładałby natomiast, że inwestorzy z Krakowa wynajęli projektanta świątyni bezpośrednio w Górnej Nadrenii, bądź to przez posłanych tam agentów, bądź dzięki jakimś bezpośrednim, nieznanym dziś relacjom. Dopiero po zatrudnieniu przez kapitułę mistrz ten mógł zostać wysłany do Wrocławia (czy to w drodze do Krakowa, czy dopiero po przybyciu na Wawel) z zadaniem przestudiowania kształtu tamtejszej katedry.

Zebrane w tym studium obserwacje przekonują, że krąg architektonicznej „awangardy” na przełomie XIII i XIV w. nie ograniczał się wyłącznie do krajów Rzeszy. Choć nowe koncepty projektowe i nowoczesne formy detalu architektonicznego powstawały głównie w czołowych warsztatach budowlanych Górnej Nadrenii i Szwabii, które miały w tym zakresie rolę inicjującą i nieustannie inspirującą, nie bez znaczenia jest fakt, że już w latach 80. XIII w. ten fenomen artystyczny i kulturowy objął swym zasięgiem Śląsk, a wkrótce potem Małopolskę. Z jednej strony, świadczy to o sile stylistycznego oddziaływania architektury południowo-zachodnich Niemiec, a z drugiej – przekonuje o zaskakującej dojrzałości artystycznej południowych regionów Polski. Mimo że kulturowo należały one do krajów „młodszej Europy”, oferowały podatny grunt dla rozwoju nowoczesnej, postępowej architektury o odległej geograficznie genezie, przyczyniając się do ugruntowania nowej orientacji stylowej, wiodącej wprost ku późnemu gotykowi.

Niestety, nie wiemy nic o tym, skąd pochodzili budowniczowie czynni w omawianym okresie na Śląsku i w Małopolsce. Ważniejsze jest jednak, że możemy stwierdzić ich bezpo-

a master could not be obtained directly from the workshop of the Wrocław cathedral itself, the Alsatian or Swabian in charge could have used contacts in his country of origin to recruit a suitably prepared architect there, perhaps immediately together with a group of well-trained stonemasons. The second scenario, on the other hand, could be that the investors from Cracow acquired the cathedral designer directly in the Upper Rhineland, either through agents sent there or through some direct contacts that are unknown today. Only after being hired by the chapter could this master be sent to Wrocław (either on his way to Cracow or only after arriving on Wawel Hill) with the task of studying the shape of the cathedral there.

The observations collected in this study convince one that the circle of the architectural “avant-garde” at the turn of the 14th c. was not limited to the countries of the Holy Roman Empire. Although new design concepts and modern forms of architectural detail were mainly created in the leading building workshops of the Upper Rhineland and Swabia, which had an initiating and constantly inspiring role in this respect, it is not insignificant that already in the 1280s this artistic and cultural phenomenon spread to Silesia and soon afterwards to Lesser Poland. This demonstrates, on the one hand, the stylistic power of the architecture of south-west Germany, and on the other hand, convinces of the surprising artistic maturity of the southern regions of Poland. Although culturally they belonged to the countries of “younger Europe”, they offered fertile ground for the development of modern, progressive architecture of geographically distant origin, contributing to the consolidation of a new stylistic orientation, leading directly towards late Gothic.

Unfortunately, we know nothing about where the builders active in Silesia and Malopolska during the period in question came from. More importantly, however, we can ascertain their direct, eyewitness knowledge of the most important buildings in the Upper Rhineland. The conviction that these archi-

średnią, naoczną znajomość najistotniejszych budowli w Górnej Nadrenii. Przekonanie o przynależności tych rzemieślników do kręgu „architektonicznej awangardy ok. 1300 r.” jest tym bardziej zasadne, że dzieła tworzone przez nich w południowej Polsce nie stanowią dosłownych powtórzeń projektów z południowo-zachodnich regionów Rzeszy. Co wszakże kluczowe, inspiracje czerpane przez nich z tego makroregionu zaowocowały kreacjami architektonicznymi o wysokim poziomie innowacyjności, nierzadko odznaczającymi się jednostkowością konceptu artystycznego, jak choćby w przypadku korpusu katedry we Wrocławiu i chóru katedry w Krakowie. Relacja budowli polskich i wzorcowych dzieł architektury górno-nadrenskiej może być rozpatrywana na dwóch komplementarnych poziomach. Do pierwszego z nich zaliczają się podobnie wyrafinowany zmysł projektowy, ekstrawagancja artystyczna i predylekcja do stosowania zbliżonych rozwiązań strukturalnych – a więc coś, co nazwalibyśmy składnią języka stylowego. Drugim poziomem jest natomiast daleko idąca zbieżność motywiki, czyli wokabularza form. Taką strategię projektową opisał Peter Anstett, zwracając uwagę, że górno-nadrenskie „nawyki formalne”, a więc rozwijany w tym kręgu styl oraz szczegółowy repertuar form architektonicznych (zwłaszcza maswerków), mógł być z łatwością dostosowywany do budowli o różnej strukturze i organizacji przestrzennej⁴². To zapewne warunkowało wielki sukces i znaczenie, jakie architektura Górnej Nadrenii przełomu XIII i XIV w. osiągnęła w dziejach sztuki Europy Środkowej.

Kształty i detale obiektów przeanalizowanych w tym studium dowodzą, że zatrudnienie projektanta dysponującego świetną znajomością architektury szwabskiej czy alzackiej nie przekraczało możliwości prężnego i ruchliwego patrycjatu Wrocławia i Krakowa, a także tamtejszych władców i hierarchów kościelnych. Splot tych wszystkich czynników, tj. zaawansowania stylowego budowli w Górnej Nadrenii i łatwej przyswajalności rozwijanych tam wzorów architektonicznych z jednej strony, a z drugiej – ciekawości i otwartości polskich inwestorów oraz

tects belonged to the circle of the “architectural avant-garde around 1300” is all the more justified, as the works they created in southern Poland are not literal repetitions of designs from the south-western regions of the Empire. Crucially, however, the inspiration they drew from this macro-region resulted in architectural creations with a high level of innovation, often characterised by a singularity of artistic concept, such as the nave of Wrocław Cathedral and the choir of Cracow Cathedral. The relationship between the Polish buildings and the exemplary works of Upper-Rhine architecture can be considered on two complementary levels – one being a similarly refined sense of design, formal extravagance and a predilection for similar structural solutions – i.e. what we would call the syntax of the style language. The second level, on the other hand, is a far-reaching convergence of motifs, or a vocabulary of forms. Such a design strategy has been described by Peter Anstett, pointing out that the Upper Rhenish “formal habits”, i.e. the style developed in this circle and the detailed repertoire of architectural forms (especially traceries), could easily be adapted to buildings of different structure and spatial organisation⁴². This probably conditioned the great success and importance that the architecture of the Upper Rhineland of the late 13th and early 14th c. achieved in the history of Central European art.

The forms of the buildings analysed in this study prove that hiring an architect with excellent knowledge of Swabian or Alsatian architecture was not beyond the capabilities of the thriving and busy patriciate of Wrocław and Cracow, as well as the local rulers and church hierarchs. The combination of all these factors, i.e. the stylistic sophistication of the buildings in the Upper Rhineland and the easy assimilation of the architectural models developed there, on the one hand, and, on the other, the curiosity and openness of Polish clients, as well as the technical training and competence of the masters working for them, resulted in the rapid and geographically far-reaching development of the phenomenon of the “architec-

warsztatowego wykształcenia i kompetencji pracujących dla nich mistrzów, dał rezultat w postaci szybkiego, a przy tym dalekosiężnego rozwoju zjawiska „awangardy architektonicznej ok. 1300 r.”. Śląsk i Małopolska, choć nie należały do Rzeszy, zaliczały się do pierwszych regionów Europy Środkowej, które kreatywnie włączyły się w proces kształtowania nowego języka stylowego średniowiecznej architektury kościelnej, kulminujący w twórczości Piotra Parlera. Dodać też trzeba, iż był to jeden z tych okresów w dziejach kontynentu, gdy atrakcyjność i uniwersalność wzorców kulturowych znaczyły więcej niż granice polityczne i bariery językowe, a działalność artystyczna, z architekturą na czele, przyczyniała się do integracji wielkich obszarów łacińskiej Europy.

tural avant-garde around 1300”. Although not part of the Empire, Silesia and Lesser Poland were among the first regions of Central Europe to become creatively involved in the process of shaping a new stylistic language of medieval church architecture, culminating in the work of Peter Parler. At the same time, this was one of those periods in the history of the continent when the attractiveness and universality of cultural models meant more than political borders and language barriers, and artistic activity, with architecture at the forefront, contributed to the integration of large areas of Latin Europe.

* Artykuł ten powstał w ramach kierowanego przeze mnie grantu badawczego OPUS Narodowego Centrum Nauki nr 2022/45/B/HS2/00038: *Gdański medievalizm: budowniczy Bartel Ranisch (1648–1709?) i początki naukowych badań nad architekturą gotycką*.

¹ Zob. **J. Adamski**, „Doktrynerstwo” versus „nowoczesność” w architekturze około roku 1300. Uwagi o rozwoju architektury gotyckiej w kontynentalnej Europie i jej współczesnych badaniach, [w:] „Novitas versus auctoritas” w sztuce średniowiecznej. Studia dedykowane Profesorowi Piotrowi Skubiszewskiemu w dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin, red. **idem**, **J. Raczkowski**, Warszawa–Toruń 2022; **J. Adamski**, *The Development of Western and Central European Gothic Architecture around 1300 and Its Modern Historiography*, [w:] *Lateness and Modernity in Medieval Architecture*, ed. **A. I. Sullivan**, **K. G. Sweeney**, Chicago 2023.

² Zob. **P. Kurmann**, *Spätgotischen Tendenzen in der europäischen Architektur um 1300*, [w:] *Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Wien, 4.–10. September 1983, t. 6, Hrsg. **H. Fillitz**, **M. Pippal**, Wien 1986; **D. Líbal**, *Die schöpferischen Initiativen der mitteleuropäischen gotischen Architektur um 1300*, [w:] *Europäische Kunst...*

³ Zob. **M. C. Schurr**, *Die Zisterzienserbauten im mittleren Europa und ihr Beitrag zur Ausprägung des spätgotischen Masswerkrepertoires*, [w:] „Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium”. *Šborník k počtě Jiřího Kuthana*, uspoř. **J. Royt**, **M. Ottová**, **A. Mudra**, České Budějovice 2005; **M. C. Schurr**, *Gotische Architektur im mittleren Europa 1220–1340. Von Metz bis Wien, München–Berlin 2007*, s. 179–286; **idem**, *Die Klosterkirche von Sedletz und die „Avantgarde” der Architektur um 1300*, [w:] *Sedlec. Historie, architektura a umělecká tvorba sedleckého kláštera ve středoevropském kontextu kolem roku 1300 a 1700. Mezinárodní sympozium, Kutná Hora 18.–20. září 2008 = Sedletz. Geschichte, Architektur und Kunstschaffen im Sedletzter Kloster im mitteleuropäischen Kontext um die Jahre 1300 und 1700. Internationales Symposium, Kuttenberg, 18.–20. September 2008*, ed. **R. Lomičková**, Praha 2009; **P. Kurmann**, *Niederhaslach, la nef de l'église Saint-Florent, „nec plus ultra” du modernisme autour de 1300*, „Congrès Archéologique de France” t. 162 (2006); **idem**, **B. Kurmann-Schwarz**, *Architektur und Glasmalerei um 1300. Die Wende zur Moderne im Langhaus der Zisterzienserkirche von Kappel bei Zürich*, [w:] „Luft unter die Flügel...”. *Beiträge zur mittelalterlichen Kunst. Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen*, Hrsg. **A. von Hülsen-Esch**, **D. Täube**, Hildesheim 2010; *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, ed. **A. Gajewski**, **Z. Opačić**, Turnhout 2007; **Ch. Brachmann**, *Um 1300. Vorparlerische Architektur im Elsass, in Lothringen und Südwestdeutschland*, Korb 2008; **U. Engel**, *Mainz als Schaltstelle der Gotik um 1300. Der gotische Mainzer Dom, die Liebfrauenkirche und der über-*

* This article was written as a part of the OPUS research grant (No. 2022/45/B/HS2/00038) of Narodowe Centrum Nauki (the National Science Centre), Poland: *Medievalism in Gdańsk: The Builder Bartel Ranisch (1648–1709?) and the beginnings of scientific research on Gothic architecture*.

¹ See **J. Adamski**, „Doktrynerstwo” versus „nowoczesność” w architekturze około roku 1300. Uwagi o rozwoju architektury gotyckiej w kontynentalnej Europie i jej współczesnych badaniach, [in:] „Novitas versus auctoritas” w sztuce średniowiecznej. Studia dedykowane Profesorowi Piotrowi Skubiszewskiemu w dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin, Ed. **idem**, **J. Raczkowski**, Warszawa–Toruń 2022; **J. Adamski**, *The Development of Western and Central European Gothic Architecture around 1300 and Its Modern Historiography*, [in:] *Lateness and Modernity in Medieval Architecture*, Ed. **A. I. Sullivan**, **K. G. Sweeney**, Chicago 2023.

² See **P. Kurmann**, *Spätgotischen Tendenzen in der europäischen Architektur um 1300*, [in:] *Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Wien, 4.–10. September 1983, Vol. 6, Ed. **H. Fillitz**, **M. Pippal**, Wien 1986; **D. Líbal**, *Die schöpferischen Initiativen der mitteleuropäischen gotischen Architektur um 1300*, [in:] *Europäische Kunst...*

³ See **M. C. Schurr**, *Die Zisterzienserbauten im mittleren Europa und ihr Beitrag zur Ausprägung des spätgotischen Masswerkrepertoires*, [in:] „Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium”. *Šborník k počtě Jiřího Kuthana*, Ed. **J. Royt**, **M. Ottová**, **A. Mudra**, České Budějovice 2005; **M. C. Schurr**, *Gotische Architektur im mittleren Europa 1220–1340. Von Metz bis Wien, München–Berlin 2007*, pp. 179–286; **idem**, *Die Klosterkirche von Sedletz und die „Avantgarde” der Architektur um 1300*, [in:] *Sedlec. Historie, architektura a umělecká tvorba sedleckého kláštera ve středoevropském kontextu kolem roku 1300 a 1700. Mezinárodní sympozium, Kutná Hora 18.–20. září 2008 = Sedletz. Geschichte, Architektur und Kunstschaffen im Sedletzter Kloster im mitteleuropäischen Kontext um die Jahre 1300 und 1700. Internationales Symposium, Kuttenberg, 18.–20. September 2008*, Ed. **R. Lomičková**, Praha 2009; **P. Kurmann**, *Niederhaslach, la nef de l'église Saint-Florent, „nec plus ultra” du modernisme autour de 1300*, „Congrès Archéologique de France” Vol. 162 (2006); **idem**, **B. Kurmann-Schwarz**, *Architektur und Glasmalerei um 1300. Die Wende zur Moderne im Langhaus der Zisterzienserkirche von Kappel bei Zürich*, [in:] „Luft unter die Flügel...”. *Beiträge zur mittelalterlichen Kunst. Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen*, Ed. **A. von Hülsen-Esch**, **D. Täube**, Hildesheim 2010; *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, Ed. **A. Gajewski**, **Z. Opačić**, Turnhout 2007; **Ch. Brachmann**, *Um 1300. Vorparlerische Architektur im Elsass, in Lothringen und Südwestdeutschland*, Korb 2008; **U. Engel**, *Mainz als Schaltstelle der Gotik um 1300. Der gotische Mainzer Dom, die Liebfrauenkirche und der überregionale Kunsttransfer am Mittelrhein*, [in:] *Gotische Architektur am Mittelrhein. Regionale Vernetzung und überregionaler Anspruch*, Hrsg. **H. Horn**, **M. Müller**, Berlin–Boston 2022; **S. Köhl**, *Notre-Dame – Liebfrauen – und zurück? Zur „Internationalität” der Gotik um 1300*, [in:] *Gotische Architektur...*

regionale Kunsttransfer am Mittelrhein, [w:] *Gotische Architektur am Mittelrhein. Regionale Vernetzung und überregionaler Anspruch*, Hrsg. **H. Horn, M. Müller**, Berlin–Boston 2022; **S. Köhl**, *Notre-Dame – Liebfrauen – und zurück? Zur „Internationalität“ der Gotik um 1300*, [w:] *Gotische Architektur...*

⁴ Zob. **J. Adamski**, *Rola Strasburga i Górnej Nadrenii w rozwoju XIV-wiecznej architektury sakralnej w Polsce i na Śląsku*, [w:] *Średniowieczna architektura sakralna w Polsce w świetle najnowszych badań. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie 13–15 listopada 2014 roku*, red. **T. Janiak, D. Stryniak**, Gniezno 2014; **J. Adamski, P. Pajor**, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju*, Kraków 2017; **idem**, *Über den Anteil Schlesiens und Kleinpolens an der Entwicklung und Verbreitung der architektonischen „Moderne“ um 1300. Wege und Akteure des Kunsttransfers in der mitteleuropäischen Gotik*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ 2020, nr 2; **idem**, *Über die Bedeutung Schlesiens in der Ausprägung des spätgotischen Maßwerkrepertoires um die Mitte des 14. Jahrhunderts*, [w:] *Modestia est signum Sapientiae. Studie nejen o středověkém umění k počtě Dalibora Prixe*, ed. **K. Dolejší, O. Haničák**, Praha–Opava 2021; **J. Adamski, P. Pajor**, *The Architecture of Poor Clares' Nunnery in Stary Sącz. Early Fourteenth-century Artistic Relations between Lesser Poland and the Upper Rhineland*, „Convivium. Supplementum“ 2022, nr 1.

⁵ Zob. **R. Kaczmarek**, *Średniowieczne elementy wyposażenia i wystroju kościoła klasztoru Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Próba rekonstrukcji*, [w:] *Kościół klasztoru Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. **A. Kozieł**, Wrocław 2010, s. 35; **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna...*, s. 262–279.

⁶ Zob. **H. Grüger**, *Die Bauentwicklung der Klosterkirche zu Kamenz*, „Archiv für schlesische Kirchengeschichte“ t. 25 (1967); **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna...*, s. 241–262.

⁷ Zob. **H. R. Sennhauser**, *Das Zisterzienserkloster Kappel im Mittelalter*, [w:] *Zisterzienserbauten in der Schweiz*, ed. **idem**, Zürich 1990, t. 1; **P. Kurmann, B. Kurmann-Schwarz**, *op. cit.*, s. 136–147. Litera „d“ przy roku oznacza datowanie dendrochronologiczne.

⁸ Zob. **P. Kroupa**, *Klásterní kostel v Sedlci u Kutné Hory v kontextu cisterckého stavitelství (dílčí úvaha k problematice gotické architektury)*, „Průzkumy památek“ 2002, nr 2, s. 62–63; **M. C. Schurr**, *Gotische Architektur im mittleren Europa...*, s. 237–238, 304–305.

⁹ Zob. **U. Knapp**, *Salem. Die Gebäude der ehemaligen Zisterzienserabtei und ihre Ausstattung*, Stuttgart 2004, s. 209–252; **idem**, *Das Salemer Münster und die Architektur der Zisterzienser um 1300*, [w:] *Das Zisterzienserkloster Salem im Mittelalter und seine Blüte unter Abt Ulrich II. von Seelfingen (1282–1311)*, Hrsg. **W. Rösener, P. Rückert**, Ostfildern 2014.

¹⁰ Zob. **M. Thome**, *Kirche und Klosteranlage der Zisterzienserabtei Heiligenkreuz. Die Bauteile des 12. und 13. Jahrhunderts*, Petersberg 2007, s. 214–218.

¹¹ Zob. **J. Adamski**, *O wielkiej karierze maswerków trójpromiennych w architekturze europejskiej około 1300 roku*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. **J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej**, Warszawa 2015.

¹² Zob. **M. C. Schurr**, *Die Zisterzienserbauten...*, s. 239–240; **idem**, *Gotische Architektur im mittleren Europa...*, s. 238–239; **W. Gfeller**, *Geschichte des Masswerks am Oberrhein. Die Eingebung des entwerfenden Baumeisters und ihre geometrische Konstruktion*, Petersberg 2016, s. 67–76.

¹³ **M. C. Schurr**, *Die Zisterzienserbauten...*, s. 236–239; **idem**, *Gotische Architektur im mittleren Europa...*, s. 134–135.

¹⁴ Zob. **U. Knapp**, *op. cit.*, s. 112.

¹⁵ Zob. **A. Grzybowski**, *Die Kreuzkirche in Breslau: Stiftung und Funktion*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ 1988, z. 4.

¹⁶ Zob. **R. Kaczmarek**, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999, s. 90–101; **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna...*, s. 329–347.

¹⁷ Zob. **R. Kaczmarek**, *Rzeźba architektoniczna...*, s. 92–94, 106–110; **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna...*, s. 411–431.

¹⁸ Zob. **J. Adamski**, *Über die Bedeutung Schlesiens...*, s. 87–90.

¹⁹ Zob. **M. Untermann**, *Forma Ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser*, München–Berlin 2001, s. 585.

²⁰ Zob. **E. Walter**, *Zur Baugeschichte des Langhauses und des Kleinchores sowie zum fons sacer des Breslauer Domes*, „Archiv für schlesische Kirchengeschichte“ t. 30 (1972); **S. Skibiński**, *Polskie katedry gotyckie*, Poznań 1996, s. 75–98; **J. Adamski**, *Uwagi o chronologii budowy i stylu czternastowiecznego korpusu katedry wrocławskiej*, [w:] *Katedra wrocławska na przestrzeni tysiąclecia. Studia z historii architektury i sztuki*, red. nauk. **R. Kaczmarek, D. Galewski**, Wrocław 2016; **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna...*, s. 347–371.

⁴ See **J. Adamski**, *Rola Strasburga i Górnej Nadrenii w rozwoju XIV-wiecznej architektury sakralnej w Polsce i na Śląsku*, [in:] *Średniowieczna architektura sakralna w Polsce w świetle najnowszych badań. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie 13–15 listopada 2014 roku*, Ed. **T. Janiak, D. Stryniak**, Gniezno 2014; **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju*, Kraków 2017; **idem**, *Über den Anteil Schlesiens und Kleinpolens an der Entwicklung und Verbreitung der architektonischen „Moderne“ um 1300. Wege und Akteure des Kunsttransfers in der mitteleuropäischen Gotik*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ 2020, No. 2; **idem**, *Über die Bedeutung Schlesiens in der Ausprägung des spätgotischen Maßwerkrepertoires um die Mitte des 14. Jahrhunderts*, [in:] *Modestia est signum Sapientiae. Studie nejen o středověkém umění k počtě Dalibora Prixe*, Ed. **K. Dolejší, O. Haničák**, Praha–Opava 2021; **J. Adamski, P. Pajor**, *The Architecture of Poor Clares' Nunnery in Stary Sącz. Early Fourteenth-century Artistic Relations between Lesser Poland and the Upper Rhineland*, „Convivium. Supplementum“ 2022, No. 1.

⁵ See **R. Kaczmarek**, *Średniowieczne elementy wyposażenia i wystroju kościoła klasztoru Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Próba rekonstrukcji*, [in:] *Kościół klasztoru Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, Ed. **A. Kozieł**, Wrocław 2010, p. 35; **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna...*, pp. 262–279.

⁶ See **H. Grüger**, *Die Bauentwicklung der Klosterkirche zu Kamenz*, „Archiv für schlesische Kirchengeschichte“ Vol. 25 (1967); **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna...*, pp. 241–262.

⁷ See **H. R. Sennhauser**, *Das Zisterzienserkloster Kappel im Mittelalter*, [in:] *Zisterzienserbauten in der Schweiz*, Ed. **idem**, Zürich 1990, Vol. 1; **P. Kurmann, B. Kurmann-Schwarz**, *op. cit.*, pp. 136–147. Letter “d” next to the year means dendrochronology dating.

⁸ See **P. Kroupa**, *Klásterní kostel v Sedlci u Kutné Hory v kontextu cisterckého stavitelství (dílčí úvaha k problematice gotické architektury)*, „Průzkumy památek“ 2002, No. 2, pp. 62–63; **M. C. Schurr**, *Gotische Architektur im mittleren Europa...*, pp. 237–238, 304–305.

⁹ See **U. Knapp**, *Salem. Die Gebäude der ehemaligen Zisterzienserabtei und ihre Ausstattung*, Stuttgart 2004, pp. 209–252; **idem**, *Das Salemer Münster und die Architektur der Zisterzienser um 1300*, [in:] *Das Zisterzienserkloster Salem im Mittelalter und seine Blüte unter Abt Ulrich II. von Seelfingen (1282–1311)*, Ed. **W. Rösener, P. Rückert**, Ostfildern 2014.

¹⁰ See **M. Thome**, *Kirche und Klosteranlage der Zisterzienserabtei Heiligenkreuz. Die Bauteile des 12. und 13. Jahrhunderts*, Petersberg 2007, pp. 214–218.

¹¹ See **J. Adamski**, *O wielkiej karierze maswerków trójpromiennych w architekturze europejskiej około 1300 roku*, [in:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, Ed. **J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej**, Warszawa 2015.

¹² See **M. C. Schurr**, *Die Zisterzienserbauten...*, pp. 239–240; **idem**, *Gotische Architektur im mittleren Europa...*, pp. 238–239; **W. Gfeller**, *Geschichte des Masswerks am Oberrhein. Die Eingebung des entwerfenden Baumeisters und ihre geometrische Konstruktion*, Petersberg 2016, pp. 67–76.

¹³ **M. C. Schurr**, *Die Zisterzienserbauten...*, pp. 236–239; **idem**, *Gotische Architektur im mittleren Europa...*, pp. 134–135.

¹⁴ See **U. Knapp**, *op. cit.*, p. 112.

¹⁵ See **A. Grzybowski**, *Die Kreuzkirche in Breslau – Stiftung und Funktion*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ 1988, No. 4.

¹⁶ See **R. Kaczmarek**, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999, pp. 90–101; **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna...*, pp. 329–347.

¹⁷ See **R. Kaczmarek**, *Rzeźba architektoniczna...*, pp. 92–94, 106–110; **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna...*, pp. 411–431.

¹⁸ See **J. Adamski**, *Über die Bedeutung Schlesiens...*, pp. 87–90.

¹⁹ See **M. Untermann**, *Forma Ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser*, München–Berlin 2001, p. 585.

²⁰ See **E. Walter**, *Zur Baugeschichte des Langhauses und des Kleinchores sowie zum fons sacer des Breslauer Domes*, „Archiv für schlesische Kirchengeschichte“ Vol. 30 (1972); **S. Skibiński**, *Polskie katedry gotyckie*, Poznań 1996, pp. 75–98; **J. Adamski**, *Uwagi o chronologii budowy i stylu czternastowiecznego korpusu katedry wrocławskiej*, [in:] *Katedra wrocławska na przestrzeni tysiąclecia. Studia z historii architektury i sztuki*, Sc. Ed. **R. Kaczmarek, D. Galewski**, Wrocław 2016; **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna...*, pp. 347–371.

²¹ See **R. Recht**, *L'Alsace gothique de 1300 à 1365. Étude d'architecture religieuse*, Colmar 1974, pp. 81–84; **M. C. Schurr**, *Gotische Architektur im mittleren Europa...*, pp. 225–226, 354; **J.-S. Sauvé**, *Notre-Dame de Strasbourg. Les façades gothiques*, Korb 2012, pp. 119–121.

- ²¹ Zob. **R. Recht**, *L'Alsace gothique de 1300 à 1365. Étude d'architecture religieuse*, Colmar 1974, s. 81–84; **M. C. Schurr**, *Gotische Architektur im mittleren Europa...*, s. 225–226, 354; **J.-S. Sauvé**, *Notre-Dame de Strasbourg. Les façades gothiques*, Korb 2012, s. 119–121.
- ²² Zob. **M. C. Schurr**, *Wissembourg, église des Saints-Pierre-et-Paul*, „Congrès Archéologique de France” t. 162 (2006); *idem*, *Gotische Architektur im mittleren Europa...*, s. 155–158, 368; **Ch. Brachmann**, *op. cit.*, s. 116–117.
- ²³ Zob. **R. Recht**, *op. cit.*, s. 155–165; **P. Kurmann**, *Niederhaslach...*; **M. C. Schurr**, *Gotische Architektur im mittleren Europa...*, s. 233–235, 346–347.
- ²⁴ Zob. **Ch. Brachmann**, *op. cit.*, s. 111–112.
- ²⁵ Zob. **M. Kutzner**, *Schlesische Sakralarchitektur aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Zwischen allgemeinem Stil und regionalem Modus*, [w:] *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of his Era. Proceedings of the International Conference, Prague, September 16–20, 1996*, ed. **K. Benešová**, Prague 1998; **J. Adamski**, *Entre Strasbourg et Vratislavie. Sur les origines alsaciennes de la “nouvelle” architecture en Silésie en XIVe siècle*, „Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg” Vol. 31 (2014).
- ²⁶ See **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna...*, pp. 395–411.
- ²⁷ See **M. Popp**, *Baugeschichte*, [in:] **M. Ank [et al.]**, *St. Lorenz in Nürnberg, Lindenberg 2011*, pp. 7–8.
- ²⁸ See **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna...*, pp. 448–454.
- ²⁹ See **R. Recht**, *op. cit.*, pp. 148–155; **Ch. Brachmann**, *op. cit.*, pp. 101–105.
- ³⁰ See **P. Pajor**, *Co wiemy o pierwszym gotyckim kościele Mariackim? Rekonstrukcja, fazy budowy, styl*, [w:] *Jako serce pośrodku ciała... Kultura artystyczna kościoła Mariackiego w Krakowie*, ed. **M. Walczak, A. Wolska**, Kraków 2021; *idem*, *Północna wieża kościoła Mariackiego w Krakowie w perspektywie ulicy Floriańskiej. Przyczynek do badań nad planowaniem osi widokowych w średniowieczu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2021, No. 2.
- ³¹ See **P. Crossley**, *Gothic Architecture in the Reign of Kasimir the Great: Church Architecture in Lesser Poland 1320–1380*, Kraków 1985, pp. 18–84; **T. Węclawowicz**, *Gotyckie bazyliki Krakowa. “Czyli można konstrukcję kościołów krakowskich XIV wieku uważać za cechę specjalną ostrołuku w Polsce?”*, Kraków 1993; **S. Skibiński**, *op. cit.*, s. 53–74; **J. Adamski**, *Biskupi Nanker i Jan Grot a architektoniczna awangarda około roku 1300. Uwagi o chronologii i stylu gotyckiego chóru katedry krakowskiej*, [w:] *Działalność fundacyjna biskupów krakowskich*, ed. **M. Walczak**, Kraków 2016, Vol. 1; **P. Pajor**, *O budowaniu królestwa. Książęce i królewskie fundacje architektoniczne w Małopolsce jako środek reprezentacji władzy 1243–1370*, Kraków 2020, pp. 143–206.
- ³² See **P. Pajor**, *Z rozważań nad genezą układu przestrzennego gotyckiego chóru katedry we Wrocławiu*, [in:] *Katedra wrocławska...*, pp. 48–50.
- ³³ See **T. Węclawowicz**, *op. cit.*, p. 33; **S. Skibiński**, *op. cit.*, pp. 65–66; **J. Adamski**, *Biskupi Nanker i Jan Grot...*, pp. 78–80.
- ³⁴ Zob. **J.-S. Sauvé**, *op. cit.*, s. 146–147, 156–158, 162; **J. J. Böker [et al.]**, *Architektur der Gotik Rheinlande. Ein Bestandskatalog der mittelalterlichen Architekturzeichnungen*, Salzburg–Wien 2013, s. 178–180.
- ³⁵ **M. C. Schurr**, *Die Zisterzienserbauten...*, p. 239.
- ³⁶ See **W. Gfeller**, *op. cit.*, pp. 45–253; **M. C. Schurr**, *Von Sens bis Prag. Eine kleine Geschichte der Fischblase*, [w:] *Capriccio und Architektur. Das Spiel mit der Baukunst. Festschrift Bruno Klein*, ed. **S. Bürger, L. Kallweit**, München–Berlin 2017.
- ³⁷ See **J. Adamski**, *Trójpromienne sklepienie w gotyckim chórze katedry krakowskiej*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” t. 13 (2015).
- ³⁸ Zob. **T. Jurkowlaniec**, *Wystrój rzeźbiarski pseudotranseptu katedry we Wrocławiu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” t. 36 (1992).
- ³⁹ Zob. **P. Crossley**, *op. cit.*, s. 66–67; **S. Skibiński**, *op. cit.*, s. 67.
- ⁴⁰ Zob. **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna...*, s. 350–354. Budowa korpusu katedry wrocławskiej zakończyła się ok. połowy XIV w. wraz z założeniem sklepienia nawy głównej; od początku lat 50. prace skupiły się na dwukondygnacyjnym portyku wiodącym do kościoła od północy, a od 1354 r. na kaplicy biskupa Przeclawa z Pogorzeli przy wschodnim ramieniu obejścia. Pozwala to przypuszczać, że sklepienia naw bocznych były gotowe już ok. 1340 r. z 1337 r. pochodzi wzmianka o fundacji ołtarza w nawie południowej.
- ⁴¹ Zob. **C. Lovén**, *La neige, les briques et l'architecte français. La cathédrale d'Uppsala 1272–*, [w:] *Regards sur la France du Moyen Âge. Mélanges offerts à Gunnel Engwall à l'occasion de son départ à la retraite*, ed. **O. Ferm, P. Förnegård, H. Engel**, Stockholm 2009.
- ⁴² **P. Anstett**, *Das Martinsmünster zu Colmar. Beitrag zur Geschichte des gotischen Kirchenbaus im Elsass*, Berlin 1966, pp. 32–41.

Słowa kluczowe

architektura gotycka, architektura sakralna, Śląsk, Małopolska, Wrocław, Kraków, Górna Nadrenia

Keywords

Gothic Architecture, Church Architecture, Silesia, Lesser Poland, Wrocław, Cracow, Upper Rhineland

References

1. **Adamski Jakub**, *The Development of Western and Central European Gothic Architecture around 1300 and Its Modern Historiography*, [w:] *Lateness and Modernity in Medieval Architecture*, ed. A. I. Sullivan, K. G. Sweeney, Chicago 2023.
2. **Adamski Jakub**, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju*, Kraków 2017.
3. **Brachmann Christoph**, *Um 1300. Vorparlerische Architektur im Elsass, in Lothringen und Südwestdeutschland*, Korb 2008.
4. **Crossley Paul**, *Gothic Architecture in the Reign of Kasimir the Great: Church Architecture in Lesser Poland 1320–1380*, Kraków 1985.
5. **Gfeller Walter**, *Geschichte des Masswerks am Oberrhein. Die Eingebung des entwerfenden Baumeisters und ihre geometrische Konstruktion*, Petersberg 2016.
6. **Kaczmarek Romuald**, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999.
7. *Katedra wrocławska na przestrzeni tysiąclecia. Studia z historii architektury i sztuki*, red. **R. Kaczmarek, D. Galewski**, Wrocław 2016.
8. **Knapp Ulrich**, *Salem. Die Gebäude der ehemaligen Zisterzienserabtei und ihre Ausstattung*, Stuttgart 2004.
9. **Kurmann Peter**, *Spätgotischen Tendenzen in der europäischen Architektur um 1300*, [w:] *Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Wien, 4.–10. September 1983, t. 6, Hrsg. H. Fillitz, M. Pippal, Wien 1986.
10. **Kurmann Peter**, *Niederhaslach, la nef de l'église Saint-Florent, „nec plus ultra” du modernisme autour de 1300*, „Congrès Archéologique de France” t. 162 (2006).
11. **Recht Roland**, *L'Alsace gothique de 1300 à 1365. Étude d'architecture religieuse*, Colmar 1974.
12. **Schurr Marc Carel**, *Gotische Architektur im mittleren Europa 1220–1340. Von Metz bis Wien*, München–Berlin 2007.
13. **Schurr Marc Carel**, *Die Zisterzienserbauten im mittleren Europa und ihr Beitrag zur Ausprägung des spätgotischen Masswerkrepertoires*, [in:] *„Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium”*. Sborník k počtě Jiřího Kuthana, uspoř. J. Royt, M. Ottová, A. Mudra, Praha 2005.
14. **Skibiński Szczesny**, *Polskie katedry gotyckie*, Poznań 1996.
15. **Węclawowicz Tomasz**, *Gotyckie bazyliki Krakowa. „Czyli można konstrukcję kościołów krakowskich XIV wieku uważać za cechę specjalną ostrołuku w Polsce?”*, Kraków 1993.
16. *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, ed. **A. Gajewski, Z. Opać**, Turnhout 2007.

Dr. habil. Jakub Adamski, Prof. of UW, jakub.adamski@uw.edu.pl, ORCID 0000-0003-4387-2012

A medievalist, since 2012 a lecturer at the Institute of Art History at the University of Warsaw, since 2023 a professor of this university. His research interests focus on the history of Gothic architecture and sculpture. He is particularly interested in the issues of the 13th- and 14th-c. church architecture in Poland, the German Empire, France and England, above all its style, in the architecture “around the year 1300”, the history of rib vaulting, and the development of spatial types in church architecture. He executed National Science Centre research grants *Silesian Gothic in its heyday. Urban religious architecture, 1300–1450* (SONATA) and *The Gothic cathedral in Cracow and the European architecture around 1300* (OPUS). He is currently the chief executor of an OPUS research grant *Medievalism in Gdańsk: The Builder Bartel Ranisch (1648–1709?) and the beginnings of scientific research on Gothic architecture*.

Summary

JAKUB ADAMSKI (University of Warsaw) / Strasbourg – Wrocław – Cracow. On the transfer of the “Upper Rhenish Style” of Gothic church architecture to Silesia and Lesser Poland in the first half of the 14th c.

The turn of the 14th c. was a special moment in the history of Gothic architecture. It was during this time that the Upper Rhine region quickly gained artistic importance and became the most advanced architectural centre in Europe. The main focus of the article is to show how new trends in architectural design became apparent in two regions of southern Poland, Silesia and Lesser Poland, as early as around 1280. Monastic churches at Lubiaz and Kamieniec as well as the cathedrals and parish churches of Wrocław and Cracow exemplify the impact of Upper Rhine models on the stylistic development of Central European Gothic architecture. They bear witness of the artistic maturity that had already been reached in the southern Polish regions in the last decades of the 13th century. The study highlights in a special way the artistic role of Wrocław, which in the 14th c. can be regarded as an architectural centre of far supra-regional importance. It shows that the patrons and master builders of the time in Wrocław not only maintained constant and intensive contacts with the leading creative centres in south-west Germany, but also contributed to the transmission of the latest style patterns further afield – including to Cracow.



1.
Płyta nagrobna Urszuli Brandenburskiej, zm. 1508 r., Muzeum Architektury we Wrocławiu. Fot. ze zbiorów Muzeum
Tombstone of Ursula Brandenburg, d. 1508, Museum of Architecture in Wrocław. Photo from the collection of the Museum

Kościół klasztorny wrocławskich dominikanek w czasach średniowiecznych – wystrój, wyposażenie i jego funkcje*

The church of the Wrocław Dominican Nuns in medieval times – decoration, furnishings and its functions*

Agnieszka Patała

Uniwersytet Wrocławski
University of Wrocław

W murach średniowiecznego Wrocławia funkcjonowały trzy żeńskie zgromadzenia klasztorne: klarysek, dominikanek i kanoniczek regularnych. O klaryskach, wspólnocie najbardziej prestiżowej i bogato uposażonej, a także o ich materialnym dziedzictwie wiadomo stosunkowo wiele¹. Z kolei niejednoznaczność i skromność przekazów źródłowych dotyczących kanoniczek regularnych uczyniły ich obecność nad Odrą w interesującym nas okresie czymś na kształt mary sennej zdezorowanego historyka². Wreszcie gdzieś pomiędzy biegunami bezspornej obecności i efemeryczności istnienia sytuują się w literaturze przedmiotu wrocławskie dominikanki [fig. 2]. Wiemy, że były najliczniejszym i najbardziej organicznie powiązaniem ze średniowieczną wrocławską społecznością żeńskim zgromadzeniem klasztornym, zasilanym głównie przez córki i wdowy z zamożnych lokalnych mieszczańskich rodów. Z przekazów źródłowych wynika, że do czasów reformacji mogły one liczyć

Within the walls of medieval Wrocław there were three nunneries: the Poor Clares, the Dominican Nuns and the Canons Regular. Relatively much is known about the Poor Clares, the most prestigious and richly endowed community, as well as about their material heritage¹. On the other hand, the ambiguity and scarcity of source accounts concerning the functioning of the Canons Regular have made their presence on the Oder River in the period of interest to us something like a nightmare of a confused historian². Finally, somewhere between the poles of indisputable presence and ephemeral existence, the Dominican Nuns of Wrocław function in the literature on the subject [Fig. 2]. We know that they were the most numerous and organically connected with the medieval Wrocław community nunnery, whose numbers were mainly sustained by daughters and widows from wealthy local burgher families. The sources show that until the Reformation they could count on the protection of the city council,



2.
Berthel Weiner, *Contrafactur der Stadt Breslau [...]*, 1562, fragment ukazujący zespoły klasztorne Dominikanów i Dominikanek we Wrocławiu. Fot. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu
Berthel Weiner, *Contrafactur der Stadt Breslau [...]*, 1562, fragment featuring the Dominican Friars' and Dominican Nuns' monastery complexes in Wrocław. Photo: University Library of Wrocław

na opiekę rady miejskiej, a ich funkcjonowanie zabezpieczały rozliczne zapisy³. Za sprawą tych samych źródeł wyłania się też obraz raczej harmonijnej współpracy dominikanek z dominikanami oraz z klerem – nie tylko lokalnym. Niestety, archiwa i biblioteki zasadniczo milczą w dwóch istotnych dla okresu świetności wrocławskiego zgromadzenia kwestiach: wyposażenia przestrzeni sakralnej i klasztornej siostr oraz charakterystyki ich liturgicznych praktyk i pobożności. Wciąż prowadzone poszukiwania choćby fragmentów księgozbioru dominikanek – modlitewników, ksiąg liturgicznych *etc.* – po którym na razie brak we Wrocławiu śladu⁴, być może pozwolą rozszerzyć przedstawione tu ustalenia i je uszczegółowić. W tej chwili jednak pozostaje przyjąć, że źródeł dotyczących duchowości dominikanek we Wrocławiu, jakich tak wiele zachowało się z klasztorów niemieckich oraz włoskich⁵, dla średniowiecznego Wrocławia nie ma. Ocalały za to fragmenty kilku zabytków, które wypełniały wnętrze ich kościoła – i o nich dalej będzie mowa.

Celem niniejszego artykułu jest zrekonstruowanie i zaprezentowanie średniowiecznego wystroju i wyposażenia wrocławskiego kościoła Dominikanek. Można to uczynić na podstawie wciąż dostępnych śladów materialnych oraz znanych przekazów źródłowych. O ile architektoniczny kształt świątyni oraz towarzyszącego jej klasztorowego kompleksu zyskał kilka omówień⁶, o tyle do tej pory nie zaistniały szerzej w obiegu naukowym fragmenty dekoracji malarskiej prezbiterium odkryte w 1975 r.⁷, podobnie jak nie podjęto próby analizy zachowanych elementów wyposażenia średniowiecznego kościoła – poza dekoracją rzeźbiarską z fazy XIV-wiecznej⁸ – z wyszczególnieniem okoliczności ich powstania i funkcjonowania. Niniejsze rozważania, uwzględniające zarówno optykę siostr, jak i perspektywę odwiedzających je wiernych, nad którymi to obiema grupami duchową opiekę sprawowali dominikanie, będą prowadzone w odniesieniu do historii nie tylko wrocławskiego konwentu, lecz także innych dominikańskich ośrodków.

and that their functioning was secured by a variety of bequests³. The same sources also paint a picture of rather harmonious cooperation between the Dominican nuns and the Dominican friars, as well as with the clergy – not only the local one. Unfortunately, the archives and libraries are essentially silent on two important issues for the heyday of the Wrocław convent: the furnishing of the nuns' sacred and monastic space and the characteristics of their liturgical practices and piety. An ongoing search for the remains of the Dominican nuns' book collection – prayer books, liturgical books, *etc.* – of which there is no trace left in Wrocław⁴, will perhaps make it possible to extend the findings presented here and make them more detailed. For the time being, however, it remains to be assumed that sources on the spirituality of the Dominican nuns in Wrocław, of which so many have survived from German and Italian convents⁵, do not exist for medieval Wrocław. What has survived are fragments of several antiquities that filled the interior of their church – and these will be discussed further on.

The aim of this article is to reconstruct and present the medieval decoration and furnishings of the Dominican Nuns' church in Wrocław. This can be done based on the preserved material traces and the known source accounts. While the architectural shape of the church and the accompanying monastic complex has received several discussions⁶, so far the fragments of the painting decoration of the presbytery discovered in 1975⁷, have not been more widely discussed in scholarly circulation, nor has any attempt been made to analyse the surviving elements of the medieval church furnishings – apart from the sculptural decoration from the 14th c. phase⁸ – with attention paid to the circumstances of their creation and functioning. This consideration, taking into account both the optics of the nuns and the perspective of the visiting faithful, both of whom were spiritually cared for by the Dominicans, will be conducted not only with reference to the history of the Wrocław convent, but also with regard to other Dominican centres.

Wrocławskie dominikanki w średniowieczu

O sprowadzeniu dominikank do Wrocławia przez Henryka V Brzuchatego informuje dokument wystawiony w 1302 r. w Brzegu przez jego syna, Bolesława III⁹. Jest to pierwsze źródło poświadczające ich obecność w mieście, a ponadto informujące o książęcych nadaniach oraz o fakcie ich funkcjonowania pod opieką wrocławskich dominikanów. Brak dokumentu fundacyjnego, rzekomo złożonego w krakowskich archiwach dominikanów na początku XVI w.¹⁰, utrudnia ustalenie dokładnej daty pojawienia się sióstr we Wrocławiu. Najpewniej przybyły one nad Odrę między 1290 a 1296 r., a więc w okresie rządów ich fundatora, być może na dwa lata przed jego śmiercią¹¹. Wspomniany Bolesław III przypuszczalnie chciał dopełnić dzieła ojca i doposażyć cierpiącą niedostatek wspólnotę¹², co poświadczą zarówno dokument z 1309 r., w którym władca przekazał jałmużnę i prawo patronatu nad kościołem w Małujowicach¹³, jak i kolejne nadania – z lat 1310, 1312 i 1325¹⁴. Na tym jednak kończy się zainteresowanie piastowskich książąt linii wrocławskiej tutejszymi dominikankami – w murach klasztoru nie odnotowano ani pochówku, ani żadnej kolejnej fundacji rządzących¹⁵. Zdaniem Jerzego Kłoczowskiego poparcie lokalnych książąt nie miało szczególnego znaczenia dla funkcjonowania dominikanów na Dolnym Śląsku, co odróżniało klasztory na tych terenach od pozostałych obszarów dzisiejszej Polski¹⁶. Sytuacji tej nie zmieniły także późniejsze nadania książąt brzeskich i oleśnickich Konradów¹⁷.

W 1333 r. klasztor wrocławskich dominikank został objęty patronatem rady miejskiej, na co wpływ mogły mieć problemy finansowe sióstr oraz konieczność uporządkowania ich wewnętrznego życia¹⁸. W zamian za opiekę wrocławska rada zyskała prawo ingerencji w wewnętrzne sprawy konwentu, wliczając współdecydowanie o przyjęciu nowicjuszek¹⁹. Ponadto w wydanym w tym samym roku dyplomie prowincjała Macieja unormowano zasady opieki sprawowanej przez dominikanów – wrocławskich braci zobowiązano do oddelegowania dwóch spośród siebie celem codziennego od-

The Dominican Nuns of Wrocław in the Middle Ages

The fact that the Dominican nuns were brought to Wrocław by Henry V the Fat is mentioned in a document issued in 1302 in Brzeg by his son, Bolesław III⁹. This is the first source attesting to their presence in the city and, moreover, informing about the ducal endowments and the fact that they functioned under the protection of the Dominican friars of Wrocław. The absence of a foundation document, allegedly handed over to the Cracow Dominican archives at the beginning of the 16th c.¹⁰, makes it difficult to establish the exact date of the nuns' appearance in Wrocław. They most probably arrived at the Oder between 1290 and 1296, i.e. during the reign of their founder, possibly two years before his death¹¹. The aforementioned Bolesław III probably wanted to complete his father's work and support the poverty-stricken community¹², which is confirmed both by a document from 1309, in which the ruler donated alms and the right of patronage over a church in Małujowice¹³, and his subsequent endowments – from 1310, 1312 and 1325¹⁴. However, this was the end of the interest of the Piast dukes of the Wrocław line in the local Dominican nuns – neither their burial nor any further foundation were recorded within the walls of the convent¹⁵. According to Jerzy Kłoczowski, the support of the local dukes was not particularly important for the functioning of the Dominican Order in Lower Silesia, which distinguished the monasteries in this area from the rest of present-day Poland¹⁶. This situation was also not changed by the later endowments of the Dukes of Brzeg and Konrads of Oleśnica¹⁷.

In 1333 the convent of the Dominican Nuns of Wrocław was placed under the patronage of the city council, which may have been motivated by the nuns' financial problems and the need to put their internal life in order¹⁸. In return for this patronage, the Wrocław council gained the right to intervene in the internal affairs of the convent, including co-decision-making on the admission of novices¹⁹. In addition, the diploma of Provincial Superior Matthias, is-

prawiania dwóch mszy we wspólnocie św. Katarzyny, słuchania spowiedzi i pouczenia. Prowincjałowi zaś polecono wizytowanie klasztoru oraz troszczenie się o przestrzeganie reguły zakonnej²⁰. Określono też limit 60 sióstr, które jednocześnie mogły przebywać w klasztorze. W 1337 r. za zgodą prowincjała i wrocławskiej rady liczbę tę zwiększono o 10 sióstr, lecz pod specjalnymi warunkami finansowymi²¹. Ponadto od drugiej połowy XIV w. w klasztorze funkcjonowało stanowisko szafarza – osoby świeckiej odpowiedzialnej za dobra klasztoru i jego finanse²². Bez wątplenia więc kilkadziesiąt lat po książecej fundacji klasztor wrocławskich dominikanek stał się instytucją głęboko i wieloobszarowo powiązaną z miastem²³. Przypuszczalnie nie skutek, ale przyczyna tego faktu łączyła się z pochodzeniem zakonnic przyjmowanych za klasztorną furtę – w dominującym stopniu mieszczanek²⁴, z nielicznymi wyjątkami szlachecko urodzonych sióstr²⁵. Wrocławskimi dominikankami stawały się głównie córki oraz wdowy ze znamienitych rodzin stolicy Śląska, choć odnotowano też zakonnice, przede wszystkim przeorysze, pochodzące z Nysy, Świdnicy, Trzebnicy czy Strzegomia²⁶. O związku dominikanek z miastem świadczą także, rzadko pojawiające się od 1314 r. i znacznie częściej w XV w., nadania członków miejskiej elity, obejmujące m.in. parcele, domy i czynsze, przekazywane na rzecz utrzymania zakonnic oraz odprawiania mszy i modlitw za dusze ich dobrodziejów²⁷. W źródłach utrwalono ponadto akt fundacji – przez mieszczanina Heinricha Weisego i jego żonę, w 1395 r. – nowej monstrancji do kościoła wrocławskich dominikanek²⁸.

Mieszczkańskie pochodzenie członkiń konwentu św. Katarzyny we Wrocławiu oraz sprawowanie nad nimi duchowej opieki przez dominikanów potwierdził w swoim opisie Wrocławia z 1512/1513 r. Bartholomäus Stein (1477–1520)²⁹. Ponadto odnotował on funkcjonowanie w kościele Dominikanek sześciu ołtarzy³⁰. Nie jest to w realiach średniowiecznego Wrocławia liczba zawrotna, a zapewne dostosowana do liczby mieszczkańskich nadań, (niewielkiego) zainteresowania społeczności miejskiej tą świątynią oraz kontraktów zawieranych przez dominika-

sued in the same year, regulated the care exercised by the Dominicans – the friars of Wrocław were obliged to send two of themselves to celebrate two masses daily in the community of St. Catherine, to hear confessions and to advise the nuns. The Provincial Superior was instructed to visit the convent and to see to the observance of the monastic rule²⁰. A limit of 60 nuns who could stay in the convent at one time was also set. In 1337, with the agreement of the Provincial Superior and the Council of Wrocław, this number was increased by 10 nuns, but under special financial conditions²¹. In addition, from the second half of the 14th c. the convent had a post of church warden – a lay person responsible for the convent's goods and finances²². Undoubtedly, therefore, several decades after the ducal foundation, the Dominican Nuns' convent in Wrocław became an institution deeply and multifacetedly linked to the city²³. Presumably the cause, rather than the effect, of this fact was connected with the origin of the nuns admitted behind the convent gates – predominantly burghers²⁴, with a few exceptions of noble nuns²⁵. The Dominican nuns of Wrocław were mainly daughters and widows from prominent families of the Silesian capital, although nuns, mainly prioresses, from Nysa, Świdnica, Trzebnica or Strzegom were also recorded²⁶. The relationship between the Dominican nuns and the city is also evidenced by endowments from members of the city elite, recorded in small numbers from 1314 onwards and significantly increasing in the 15th c., including plots of land, houses and rents, donated for the upkeep of the nuns and the celebration of masses and prayers for the souls of their benefactors²⁷. The sources also record the foundation of a new monstrance for the church of the Dominican Nuns of Wrocław in 1395 by the burgher Heinrich Weisse and his wife²⁸.

The burgher origin of the members of the St. Catherine's convent in Wrocław and the spiritual care given to them by the Dominican friars was confirmed by Bartholomäus Stein (1477–1520) in his 1512/1513 description of Wrocław²⁹. In addition, he noted the functioning of six altars in the church of the Domini-

nów z dominikankami, zwłaszcza u końca XIV i początku XV stulecia, na odprawianie prywatnych mszy w świątyni zakonnej³¹. Wrocławski biskup Waclaw 15 stycznia 1398 ustanowił 14 dni odpustu dla modlących się przy ołtarzach „*misericordiae Domini et beatae Mariae semper virginis*” w kościele św. Katarzyny³². Przy obu tych ołtarzach, tj. Bożego Ciała³³ i Marii Dziewicy, wymienianych też w 1405 r., dominikanie zobowiązywali się do codziennego czytania mszy³⁴. Ponadto w opracowanej przez Halinę Manikowską tzw. *Księdze odpustów wrocławskich*, jak badaczka zatytułowała XV-wieczny rękopiśmienny inwentarz odpustów z nadodrzańskich kościołów, zanotowano indulgencje nadane na przełomie XIV i XV w. modlącym się przy ołtarzu św. Krzyża „*situatum in medio ecclesie sancte Katherine*” oraz przy znajdujących się na nim „*imagines*”³⁵.

Wezwanie ołtarza (ołtarz św. Krzyża jest też określany jako *Laienaltar*) oraz brak przegrody chórowej w świątyni każą podejrzewać, że był on ustawiony na styku prezbiterium i przestrzeni dostępnej dla laikatu, pośrodku nawy³⁶. Co więcej, sufragan wrocławski Mikołaj z Bolesławca, który objął urząd ok. 1398 r., nadał odpust dla ozdabiającego ołtarz św. Krzyża wizerunku św. Katarzyny³⁷. Wrocławski klasztor św. Katarzyny otrzymał wszakże znacznie więcej odpustów, których właściwie jedynymi adresatkami i beneficjentkami były siostry wraz z powiązonym z nimi klerem. Spośród owych odpustów warto wymienić ten z 8 czerwca 1401, nadany przez papieża Bonifacego IX za nawiedzenie kościoła Dominikanek i ołtarza św. Anny, oraz jałmużnę w wigilię i święto Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny (później odwołany)³⁸. Wskazówkę na temat potrzeb kościoła i klasztoru oraz planowanych tu dalszych prac budowlano-remontowych stanowić mogą ponadto odpust Eugeniusza IV z 1439 r. dla tych, którzy odwiedzili kościół św. Katarzyny od pierwszych niesporów Niedzieli Palmowej do nony następnego dnia, przekażą datek na „*reparationem et conservationem*” konwentu Dominikanek – następnie potwierdzony przez biskupa Rudolfa w 1468 r., oraz odpust legata Marka, patriarchy Akwilei, z 1473 r., mający podobne

can Nuns³⁰. This is not a huge number in the realities of medieval Wrocław, but probably related to the number of burghers' endowments, the (little) interest of the city community in the St. Catherine's Church, and the contracts concluded by the Dominican friars with the Dominican nuns, especially at the end of the 14th and beginning of the 15th c., for the celebration of private masses in the nuns' church³¹. On 15 January 1398, Bishop Wenceslas of Wrocław instituted a 14-day indulgence for those praying at the altars “*misericordiae Domini et beatae Mariae semper virginis*” in St. Catherine's Church³². At both of these altars, i.e. Corpus Christi³³ and Mariae Semper Virginis, also mentioned in 1405, the Dominican friars undertook to read mass daily³⁴. In addition, the so-called *Book of Breslau Indulgences* – as Halina Manikowska, its compiler, entitled the 15th c. manuscript inventory of indulgences from churches along the Oder River – notes indulgences given at the turn of the 14th and 15th c. to those praying at the altar of the Holy Cross “*situatum in medio ecclesie sancte Katherine*” and at the “*imagines*” located on it³⁵.

The altar's patrocinium (the altar of the Holy Cross is also referred to as the *Laienaltar*) and the absence of a rood screen in the church lead us to suspect that it was positioned at the junction of the chancel and the space available to the laity, in the middle of the nave³⁶. Moreover, the Suffragan Bishop of Wrocław, Mikołaj of Bolesławiec, who took office around 1398, granted an indulgence for the image of St. Catherine adorning the altar of the Holy Cross³⁷. St. Catherine's convent in Wrocław, however, received many more indulgences, the only recipients and beneficiaries of which were the nuns and their associated clergy. Among these indulgences, it is worth mentioning the one of 8 June 1401, granted by Pope Boniface IX for visiting the church of the Dominican Nuns and the altar of St. Anne, and the almsgiving on the Eve and Feast of the Assumption of the Blessed Virgin Mary (later revoked)³⁸. The indulgence of Eugene IV of 1439 for those who, having visited St. Catherine's Church from the first vespers of Palm Sunday to the Nona of the

brzmienie³⁹. Dzięki treści tych dokumentów znamy więc wezwania czterech (Bożego Ciała, Najświętszej Marii Panny, św. Krzyża i św. Anny) i lokalizację jednego z sześciu ołtarzy, a ponadto tematykę jednego ze znajdujących się tu na początku XV w. wizerunków (św. Katarzyny). Możemy przypuszczać, że w XV w. w obrębie założenia były planowane lub prowadzone bliżej nieokreślone prace remontowe.

Rola wrocławskich dominikanek w XV-wiecznym życiu religijnym miasta, przynajmniej z perspektywy relacji kościelnych, wydawała się daleka od pośledniej, o czym przekonują m.in. ustanowienie przy kościele stacji procesji Bożego Ciała⁴⁰ czy dobre kontakty z wrocławskim klerem. Oprócz bowiem tego, że siostry poddały się pod duchową opiekę tutajszych dominikanów i współpracowały z nimi, do swojego bractwa („*in confraternitatem*”) przyjęły kanoników regularnych z klasztoru na Piasku⁴¹. Ponadto przynajmniej od drugiej połowy XV w. zakonnice z klasztoru św. Katarzyny, reprezentowane przez przeoryszkę, miały prawo prezentacji altarysty ołtarza św. Jana Chrzciciela, św. Jana Ewangelisty, św. Małgorzaty i św. Doroty w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu⁴², znajdującego się przypuszczalnie w kaplicy Mikołaja Gätkego („*Capelle Nicolai Gatkon prope capellam Dominici civis*”)⁴³. W 1507 r. otrzymały prawo patronatu nad ołtarzem św. Krzyża, również zlokalizowanym w elżbietąńskiej farze⁴⁴. Uczestniczyły więc symbolicznie w życiu religijnym miasta także poza obszarem klasztornej klauzury, co mogło – choć nie musiało – przełożyć się m.in. na wyposażenie ich kościoła i zatrudnianych twórców.

Frapujący wydaje się zapis z 23 marca 1405, ustalający warunki odprawiania przez dominikanów trzech mszy w tygodniu przy miejscu pochówku dominikanek „ze Św. Katarzyny” („*in sepultura sororum monasterii S. Katharine*”)⁴⁵. Prawdopodobieństwo braku krypty w kościele w tym czasie⁴⁶ każe domniemywać, że istniała osobna kaplica lub inne wydzielone miejsce przeznaczone na grzebanie sióstr poza murami klasztornej kościoła, być może na cmentarzu wspólnie użytkowanym z dominikanami lub, w przypadku wyższej pozycji zmarłej,

following day, make a donation for the “reparationem et conservationem” of the Dominican convent – subsequently confirmed by Bishop Rudolf in 1468 – and the similarly worded indulgence of Legatus Mark, Patriarch of Aquileia, of 1473³⁹, may also provide an indication of the needs of the church and the convent and the further construction and renovation work planned there. Thanks to the contents of these documents, we therefore know the patronage of four of the altars (Corpus Christi, St. Mary, St. Cross and St. Anne) and the location of one of the six altars, as well as the theme of one of the images located here at the beginning of the 15th c. (St. Catherine). We can speculate that unspecified renovation works were planned or carried out within the premise in the 15th century.

The role of the Dominican Nuns of Wrocław in the religious life of the city in the 15th c., at least from the perspective of ecclesiastical relations, seems to have been far from mediocre, as can be seen, for example, by the establishment of a station for the Corpus Christi Procession at the church⁴⁰ or by their good relations with the Wrocław clergy. For in addition to submitting themselves to the spiritual care of the local Dominican friars and collaborating with them, the nuns admitted the Wrocław’s Canons Regular to their confraternity (“*in confraternitatem*”)⁴¹. Furthermore, from at least the second half of the 15th c., the nuns of St. Catherine’s convent, represented by the prioress, had the right of presentation of altarists of the altar of St. John the Baptist, St. John the Evangelist, St. Margaret and St. Dorothy in the church of St. Elizabeth in Wrocław⁴², presumably located in the chapel of Nicolai Gätke (“*Capelle Nicolai Gatkon prope capellam Dominici civis*”)⁴³. In 1507 they were granted the right of patronage over the altar of the Holy Cross, also located in the church of St. Elizabeth in Wrocław⁴⁴. They thus participated symbolically in the religious life of the city also outside the cloistered area, which could – but did not have to – be reflected, among other things, in the furnishings of their church and the artists they employed.

A record of 23 March 1405, setting out the conditions for the Dominican friars to cele-

w obrębie krużganków. Tę drugą ewentualność sugerują zapisy na temat miejsca pochówku Urszuli Brandenburskiej (zm. 1508), której doczesne szczątki spoczęły „*in ambulacro*”, „*in loco, quo sepelintur Moniales i habitu Monialium*”⁴⁷. Jej heraldyczno-inskrypcyjna płyta, obecnie znajdująca się w zbiorach Muzeum Architektury we Wrocławiu [fig. 1]⁴⁸, stanowi jedyny zachowany zabytek sepulkralny powiązany z terenem klasztoru Dominikanek. Dopiero w źródłach nowożytnych zanotowano występowanie w ich kościele fundacji memoryjnych, tj. płyt epitafijnych upamiętniających siostrę Dorotheę (zm. 1572) oraz Andreasa Ruchameriego (zm. 1585)⁴⁹. Przekazy owe wyraźnie świadczą, że miejsce to nie cieszyło się popularnością wśród mieszczan pragnących zadbać o zbawienie swojej duszy i pamięć potomnych.

Szerzące się w mieście od lat 20. XVI w. nowe reformacyjne porządki oszczędziły co prawda klasztor Dominikanek, jednak nie uchroniły siostr od znacznego uszczuplenia majątku oraz od konfliktu z wrocławskimi mieszczanami w 1523 r., w wyniku którego ucierpiały zabudowania konwentu⁵⁰. Okres nowożytny to czas powolnego regresu klasztoru we wszystkich aspektach, przerywanego raptem kilka razy tłustszymi latami⁵¹. Na pewno zmianie uległa liczebność zgromadzenia – o ile ok. 1530 r. znane są nazwiska przynajmniej 66 mieszkających tu siostr, o tyle w 1772 r. było ich już tylko 16⁵². Nie udało się też już nigdy przeprowadzić zakrojonych na szerszą skalę prac budowlanych, wzorem choćby wrocławskich klarysek (w latach 1693–1701), a za najbardziej owocny okres epoki baroku dotyczący omawianych obiektów pozostaje uznać lata 1721–1728, gdy wyremontowano i rozbudowano pomieszczenia klasztoru pod kierownictwem Johanna Blasiusa Peintnera. Warto wspomnieć też 1740 r., kiedy kościół zyskał nowe tynki fasady, przebudowaną i podwyższoną wieżę, nowe założenie portalowe wiązane z Johannem Albrechtem Siegwitzem i wieńczącą je figurę św. Katarzyny [fig. 3]⁵³. Sytuacja konwentu na pewno nie była jednak beznadziejna, skoro ok. 1685 r. do wspólnoty wstąpiła najbardziej utalentowana córka Michaela Willmanna –

brate three masses a week at the burial place of the Dominican nuns of St. Katharine (“*in sepultura sororum monasterii S. Katharine*”), seems intriguing⁴⁵. The likelihood of the absence of a crypt in the church at this time⁴⁶ leads us to surmise that there was a separate chapel or other dedicated place for the burial of the nuns outside the walls of the convent church, perhaps in a cemetery shared with the Dominicans or, in the case of a higher position of the deceased, within the cloisters. The latter possibility is suggested by the records of the burial place of Ursula Brandenburg (d. 1508), whose mortal remains were laid to rest “*in ambulacro*”, “*in loco, quo sepelintur Moniales and habitu Monialium*”⁴⁷. Her heraldic-inscription tombstone, now in the collection of the Museum of Architecture in Wrocław [Fig. 1]⁴⁸, is the only surviving sepulchral monument associated with the Dominican nuns’ convent site. It is only in early modern sources that the presence of memorial foundations in their church, i.e. epitaph plates commemorating Sister Dorothea (d. 1572) and Andreas Ruchameri (d. 1585), is recorded⁴⁹. These testimonies clearly show that the site was not popular among the townspeople wishing to ensure the salvation of their souls and the memory of posterity.

Although the new reformation principles, which spread in the city from the 1520s, spared the Dominican Nuns’ convent, they did not, however, save the nuns from a significant depletion of their property and a conflict with the Wrocław burghers in 1523, as a result of which the buildings of the convent were affected⁵⁰. The Early Modern period was a time of slow decline for the convent in all aspects, interrupted only a few times by more prosperous years⁵¹. The size of the congregation certainly changed – while around 1530 the names of at least 66 nuns living there are known, by 1772 there were only 16⁵². Moreover, it was never possible to carry out any more extensive construction work, following the example of the Poor Clares of Wrocław (in 1693–1701), and the years 1721–1728, when the convent’s premises were renovated and expanded under the direction of Johann Blasius Peintner, should be con-



3.
J. A. Siegwitz, portal na elewacji zachodniej kościoła św. Katarzyny we Wrocławiu, 1729. Fot. Herder-Institut Marburg, przed 1933
J. A. Siegwitz, portal on the west façade of St. Catherine's Church in Wrocław, 1729. Photo: Herder-Institut Marburg, before 1933

malarka Anna Elisabeth, kończąc tym samym swoją karierę artystyczną, na której pomysły przebieg liczył sam Joachim von Sandrart⁵⁴. Kres istnienia wspólnoty we Wrocławiu przyniósł edykt sekularyzacyjny z 1810 r., w konsekwencji którego siostry musiały opuścić zabudowania konwentu.

Kościół wrocławskich dominikanek w średniowieczu – architektura i odkryta dekoracja malarska

Klasztor i kościół wrocławskich dominikanek powstał w bezpośrednim sąsiedztwie tutejszych dominikanów, na północ od ich zabudowań, na działce mieszczącej zapewne niegdyś ich ogród [fig. 1]⁵⁵. Badacze przypuszczają, że do erygowania kościoła wraz z równolegle powstającym *claustrum* przystąpiono na przełomie XIII i XIV w.⁵⁶, a na pewno przed 1314 r., gdy uczyniono zapis „*ad fabricam ecclesiae*”⁵⁷. Najprawdopodobniej do połowy XIV stulecia wzniesiono świątynię salową, na rzucie prostokąta, jednokondygnacyjną, czteroosiową, nakrytą stropem, o wysmukłej bryle mogącej stanowić nawiązanie do chóru kościoła Dominikanów⁵⁸. Spełniała więc ona założenia przyjęte jeszcze na Kapitule Generalnej w Paryżu w 1228 r. i w 1263 r. rozszerzone⁵⁹. Zdaniem Edmunda Małachowicza – co przyjęli późniejsi autorzy⁶⁰ – w tej fazie istnienia świątyni siostry korzystały z dostawionego do północnej ściany, od strony wschodniej, oratorium, mieszczącego się w równym wysokości kościoła aneksie ponad zakrystią, otwierającego się ku przestrzeni ołtarzowej ostrołukową arkadą⁶¹. Tym samym kościół klasztorny od samego początku miałby być przestrzenią dostępną dla laikatu, do której siostry, zgodnie z regułą oddzielone od wiernych, miały dojście bezpośrednio od strony klasztoru.

Druga faza rozbudowy świątyni jest obecnie datowana na ostatnią ćwierć XIV w., a jako przyczynę jej podjęcia podaje się wzrost liczności wspólnoty zakonnicy, które nie mieściły się już w obrębie wspomnianego oratorium⁶². W konsekwencji zostało ono zlikwidowane⁶³

considered the most fruitful period of the Baroque era concerning the facilities in question. Also worth mentioning is 1740, when the church gained new plastering of the façade, a rebuilt and elevated tower, a new portal arrangement associated with Johann Albrecht Siegwitz and a crowning statue of St. Catherine [fig. 3]⁵³. The convent's situation was certainly not hopeless, however, as around 1685 Michael Willmann's most talented daughter, the painter Anna Elisabeth, joined the community, thus ending her artistic career, the successful course of which Joachim von Sandrart himself had hoped for⁵⁴. The community's existence in Wrocław came to an end with the 1810 secularisation edict, as a consequence of which the nuns had to leave the convent buildings.

Church of the Dominican Nuns of Wrocław in the Middle Ages – architecture and uncovered mural painting decoration

The convent and church of the Dominican Nuns of Wrocław were built in the immediate vicinity of the Dominicans, to the north of their buildings, on a plot of land that had probably once contained their garden [Fig. 1]⁵⁵. Researchers assume that the erection of the church, together with a parallel *claustrum*, began at the turn of the 14th c.⁵⁶, and certainly before 1314, when the donation “*ad fabricam ecclesiae*” was made⁵⁷. In all probability, by the middle of the 14th c. a church of rectangular ground plan, single-storey, four-axial, covered with a ceiling, with a slender body, which may be a reference to the choir of the Dominican church, was built⁵⁸. Thus, it fulfilled the principles adopted at the General Chapter in Paris in 1228 and extended in 1263⁵⁹. According to Edmund Małachowicz, which was accepted by later authors⁶⁰ – during this phase of the church's existence, the nuns used the oratory attached to the northern wall, on the eastern side, located in the annex above the sacristy, which was the same height as the church and opened towards the altar space with a pointed arched arcade⁶¹. Thus, from the outset, the convent church would have been an ac-

i w granicach dwóch zachodnich przęseł wzniesiono emporę opartą na trzech filarach ustawionych w jednej osi. Całość wnętrza przesklepiono, w związku z czym partia ołtarzowa zyskała w narożach filary oraz arkadę oddzielającą ją od trzech dalszych przęseł. Dalsze podziały sklepień poprowadzono przy pomocy gurtów wspartych na piaskowcowych konsolach z rzeźbiarską dekoracją, pod profilowanymi impostami ukazującą symbole czterech ewangelistów z banderolami (zachowały się fragmenty oddanych z dużą dozą realizmu orła i wołu, a na jednym z dwóch niezachowanych obecnie – tarcza z datą 1978). Zdaniem Romualda Kaczmarka rzeźby pochodzą z końca XIV w., a prace w przestrzeni nad emporą prowadzono też w XV stuleciu⁶⁴. Wiele więc wskazuje, że pod koniec XIV w. wnętrze kościoła zyskało swój częściowo dwupoziomowy układ, z dwunawowym podziałem części dla laikatu. Został on zmieniony przypuszczalnie na przełomie XVI i XVII w., kiedy emporę przedłużono ku partii wschodniej, tworząc w pełni dwukondygnacyjną przestrzeń⁶⁵.

W perspektywie europejskiej obecność empory w kościele klasztornej żeńskiej wspólnoty klauzurowej jest zjawiskiem absolutnie powszechnym. W skali Wrocławia wszakże mówimy o jedynym miejscu w średniowiecznym mieście, w którym siostry, bez naruszenia klasztornych reguł, uczestniczyły we wspólnej liturgii wraz ze zgromadzonymi w dolnej partii kościoła wiernymi będącymi często ich dobrodziejami i krewnymi. Tym samym zastosowano najbardziej praktyczne i efektywne narzędzie segregacji trzech odrębnych grup – sióstr, laikatu i kleru⁶⁶. Objęta klauzurą empora stanowiła przy tym przestrzeń, gdzie zakonnice mogły czuć się bezpiecznie, a ich kontakt z Bogiem pozostawał niezakłócony⁶⁷. O dekoracji tej części świątyni nie wiemy zbyt wiele, jednak obecność symboli czterech ewangelistów – trudno obecnie ocenić, czy to efekt decyzji samych sióstr, czy też sprawujących nad nimi *cura monialium* dominikanów – wydaje się bardzo wymowna. Podstawowym bowiem źródłem formacji życia duchowego i intelektualnego zakonnic było słuchanie Słowa Bożego głoszonego przez dominikanów, mającego czynić ich

cessible space for the laity, to which the nuns, separated from the faithful according to the rule, had access directly from the enclosure.

The second phase of the extension of the church is now dated to the last quarter of the 14th c. and the reason given for this is the increase in the size of the community of nuns, who could no longer fit within the confines of the aforementioned oratory⁶². As a result, the oratory was removed⁶³ and a gallery based on three pillars aligned on one axis was built within the two western bays. The entire interior was vaulted, giving the altar area pillars in the corners and an arcade separating it from the other three bays. The other divisions of the vaults were led by arches supported by sandstone consoles with sculptural decoration, under the profiled impostes showing the symbols of the four Evangelists with banners (fragments of an eagle and an ox have been preserved, rendered with great realism, and a shield with the date 1978 on one of the two not preserved today). According to Romuald Kaczmarek, the sculptures were created at the end of the 14th c., and work in the space above the gallery was also carried out in the 15th century⁶⁴. Thus, there are many indications that by the end of the 14th c. the church's interior had acquired its partly two-storey layout, with a two-nave division of the space for the laity. This was presumably altered in the late 16th and early 17th c. when the gallery was extended towards the eastern part, creating a fully two-storey space⁶⁵.

In a European perspective, the presence of a gallery in the church of a female enclosed community is an absolutely common phenomenon. On the scale of Wrocław, however, we are talking about the only place in the medieval city where the nuns, without violating the monastic rules, participated in the common liturgy together with the faithful, who were often their benefactors and relatives, gathered in the lower part of the church. Thus, the most practical and effective means of segregating the three separate groups – the nuns, the laity and the clergy – was employed⁶⁶. The enclosed gallery was also a space where the nuns could feel safe and where their contact with God was undisturbed⁶⁷.



4.
Kościół św. Katarzyny we Wrocławiu, 1958. Fot. S. Arszyński, Herder-Institut Marburg
St. Catherine's Church in Wrocław in 1958. Photo: S. Arszyński, Herder-Institut Marburg

wiarę i kontemplację bardziej świadomymi⁶⁸. Co więcej, mieszkanki klasztoru swoimi modlitwami, w których prosiły o dary Ducha Świętego dla siebie, miały też za zadanie wspierać dzieło ewangelizacji prowadzone właśnie przez ich opiekunów⁶⁹. Tym samym więc dekoracja kamieniarska mogła stanowić swoiste przypomnienie powodów przychodzenia na klasztorną emporę, symbol misji. Nie wykraczając ze sfery hipotez, pozostaje stwierdzić, że odnalezienie w dolnej partii północnej ściany prezbiterium malowideł pozwala przypuszczać, iż wzorem zgromadzeń z wielu innych miast europejskich (Norymberga, Neapol, Perugia) także ściany empory dominikanek pokrywała dekoracja malarska i być może tu też ustawiono ołtarz („*altare interius*”)⁷⁰. Na tę ostatnią ewentualność wskazuje ponadto ikonografia wsporników – wizerunki czterech ewangelistów często występowały w bezpośrednim powiązaniu z ołtarzem, zwłaszcza w obrębie prezbiterium i jego absydy. Z samego Wrocławia warto wspomnieć tu kościoły św. Macieja, św. Jakuba czy kaplicę Najświętszej Marii Panny przy katedrze⁷¹.

Na decyzję o budowie empory wpłynąć też mogła, oprócz wzrostu liczebności sióstr, chęć przyciągnięcia do kościoła większej liczby wiernych, a tym samym polepszenia sytuacji materialnej konwentu. Przyjęte przez wielu badaczy założenie, iż kościół wrocławskich dominikanek od początku był dostępny dla laikatu, niekoniecznie jest słuszne. Niewykluczone, że – wzorem tutejszych klarysek – omawiany kościół początkowo w całości obejmowała klauzura, co także poza Wrocławiem nie należało do sytuacji wyjątkowych⁷². Wspomniane okoliczności częściowo tłumaczyłyby kiepską kondycję materialną wspólnoty dominikanek w pierwszej tercji XIV w., brak wzmianki o kościele św. Katarzyny w źródłach do końca XIV w. (mowa tylko o klasztorze pod tym wezwaniem)⁷³, jak również pojawienie się odpustów – zachęcających do odwiedzin – dopiero u końca XIV stulecia. W takiej sytuacji empora, stanowiąca zamkniętą przestrzeń sióstr, paradoksalnie, otworzyłaby kościół dla wiernych, zachęcając do fundacji mszalnych przy zapewne nowo powstających ołtarzach oraz do uczestnictwa

We do not know much about the decoration of this part of the church, but the presence of the symbols of the four Evangelists – it is difficult to judge at present whether this was the result of a decision by the nuns themselves or by the Dominican friars who exercised *cura monialium* over them – seems very telling. For the primary source of formation of the nuns’ spiritual and intellectual life was listening to the Word of God preached by the Dominican friars, intended to make their faith and contemplation more conscious⁶⁸. Moreover, the residents of the convent with their prayers, in which they asked for the gifts of the Holy Spirit for themselves, were also tasked with supporting the work of evangelization carried out precisely by their guardians⁶⁹. Thus, the stonework decoration could have been a kind of a reminder of the reasons for coming to the gallery, a symbol of their mission. Without leaving the realm of hypotheses, it remains to be said that the paintings found in the lower part of the northern wall of the presbytery allow us to assume that, following the example of convents in many other European cities (Nuremberg, Naples, Perugia), the walls of the Dominican nuns’ gallery were also covered with painted decoration and it is possible that an altar (“*altare interius*”) was also set up there⁷⁰. The latter possibility is further indicated by the iconography of the consoles – images of the four Evangelists often appeared in direct connection with the altar, especially within the chancel and its apse. From Wrocław itself, it is worth mentioning here the Churches of St. Matthew, St. James or the Chapel of the Blessed Virgin Mary at the Cathedral⁷¹.

In addition to the increase in the number of nuns, the decision to build the gallery may also have been motivated by a desire to attract more of the faithful to the church and thus improve the convent’s financial situation. The assumption made by many researchers that the church of the Dominican Nuns of Wrocław was open to the laity from the beginning is not necessarily correct. It is possible that – following the example of the local Poor Clares – the church in question was initially completely enclosed, which was also not an unusual situation

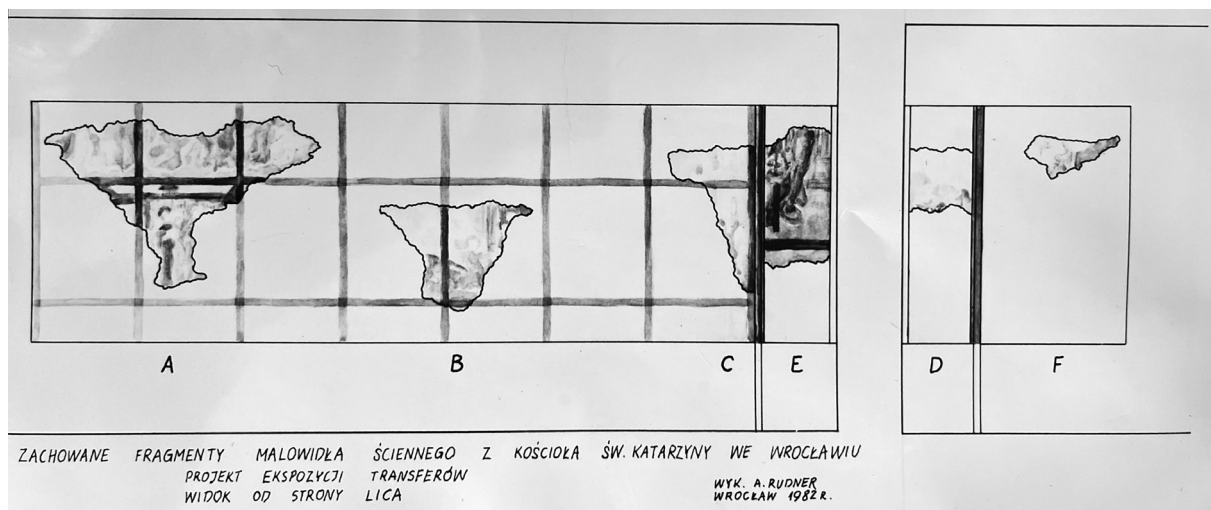
w nabożeństwach prowadzonych przez dominikanów. Jeśli brać pod uwagę ów scenariusz, to pomysł dodania empory, jako swoistej inwestycji, mógł pochodzić zarówno od sióstr, jak i od opiekujących się nimi braci czy też od przedstawicieli rady miejskiej.

Pewność, że dominikańska empora pierwotnie obejmowała dwa zachodnie przęsła kościoła, zamiast od początku dzielić go na górny i dolny, jak uważali wszyscy piszący do lat 70. XX w. badacze, uzyskano bardzo późno i przypadkiem. W 1975 r., podczas prac budowlano-konserwatorskich mających na celu przywrócenie do użytkowania dawnego kościoła i klasztoru wrocławskich dominikanek, znajdujących się od 1945 r. w stanie ruiny [fig. 4], natrafiono na pozostałości późnogotyckich malowideł figuralnych⁷⁴. Ich fragmenty odkryto na północnej ścianie kościoła, w dwóch pierwszych przęsłach od wschodu, w obrębie pach sklepienia oddzielającego od przełomu XVI i XVII w. kościół dolny od górnego, oraz na fragmencie półfilaru w północno-wschodnim narożu prezbiterium. Malowidła te zachowały się więc w miejscach zasłoniętych przez wprowadzoną w czasach nowożytnych konstrukcją czyniącą to wnętrze dwupoziomowym. Zdecydowano się na ich transfer oraz ekspozycję w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (dalej: MNWr), która nigdy nie doszła do skutku. Obecnie pozostałości dominikańskich malowideł stanowią depozyt Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w magazynach MNWr.

Z zamieszczonego w dokumentacji konserwatorskiej schematu [fig. 5] oraz zdjęć można wnioskować, że północną ścianę wypełniały prostokątne pola obrazowe, wydzielone czerwonymi malowanymi „ramami”. Zastosowano więc rozwiązanie bardzo popularne na Śląsku w ostatniej ćwierci XV w. i na początku kolejnego stulecia – jak pokazują przykłady z Niedźwiedzicy (najstarsza faza), Jawora (sceny pasyjne z dawnego kościoła Bernardynów) czy Jemielnicy (sceny pasyjne). W górnym rzędzie odsłoniętych dekoracji odkryto dolne partie pół obrazowych, wypełnione przedstawieniami obficie marszczonych partii szat, przypuszczalnie należących do postaci kobiecych, ulokowa-

outside Wrocław⁷². These circumstances would partly explain the poor material condition of the Dominican Nuns' community in the first third of the 14th c., the absence of any mention of St. Catherine's Church in sources until the end of the 14th c. (only the convent of that name is mentioned)⁷³, as well as the appearance of indulgences – encouraging visits to the church – only at the end of the 14th century. In such a situation, the gallery, being an enclosed space for the nuns, would paradoxically open up the church to the faithful, encouraging the mass foundations at the presumably newly created altars and participation in services led by the Dominicans. If this scenario is taken into account, the idea for adding the gallery, as a kind of investment, could have come either from the nuns, from the friars caring for them or from representatives of the city council.

The certainty that the Dominican gallery originally spanned the two western bays of the church, rather than dividing it into upper and lower bays from the beginning, as all researchers writing up to the 1970s believed, was gained very late and by accident. In 1975, during construction and restoration works aimed at restoring the buildings of the former church and convent of the Dominican Nuns of Wrocław, which had been in a state of dilapidation since 1945 [Fig. 4], the remains of Late Gothic figurative paintings were discovered⁷⁴. Fragments of these were discovered on the northern wall of the church, in the first two bays to the east, within the haunches separating the lower church and the upper church from the turn of the 16th c., and on a fragment of the half-pillar in the north-east corner of the chancel. These paintings were therefore preserved in places obscured by the construction introduced in early modern times, making this interior a two-storey structure. It was decided to transfer them and exhibit in the National Museum in Wrocław (hereafter: NMWr), which never came to fruition. Currently, the remains of the Dominican paintings are a deposit of the Provincial Conservator of Monuments in the store-rooms of the NMWr.



5.

A. Rudner, projekt ekspozycji transferów odnalezionych malowideł ściennych z kościoła św. Katarzyny we Wrocławiu w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, 1982 r. (projekt niezrealizowany). Fot. Pracownice Konserwacji Zabytków, Wrocław

A. Rudner, project for the exhibition of transfers of rediscovered wall paintings from St. Catherine's Church in Wrocław at the National Museum in Wrocław, 1982 (project not executed). Photo: Monument Conservation Workshops, Wrocław

nych dwójkami w każdym polu i zwróconych do siebie. Niektóre z nich wydają się klęczeć lub siedzieć [fig. 6]. Wszelkie propozycje identyfikacji tych scen sprawiają obecnie wrażenie bardzo ryzykownych. Ukazane w dolnym rzędzie epizody z życia św. Katarzyny umożliwiają już rozpoznanie sceny Dysputy św. Katarzyny z Mędrcami [fig. 7], Mistycznych Zaślubin [fig. 8–9] oraz Biczowania, niewykluczone, że też św. Katarzyny [fig. 10]. Najprawdopodobniej ścianę północną wypełniała rozbudowana legenda patronki klasztoru, choć mogły jej towarzyszyć także przedstawienia innych świętych i męczeństw. Odkryty z kolei na półfilarze w narożu prezbiterium pas dekoracji malarskiej [fig. 11] ukazuje na wschodniej ścianie widoczną od kolan w dół bosą postać, zapewne mężczyzny, w otoczeniu promienistej glorii [fig. 12]. Być może jest to Chrystus Zmartwychwstały lub część sceny Wniebowstąpienia. Z kolei na północnej ścianie odnaleziono fragment postaci rycerza w zbroi, z orłem na tarczy – ten wizerunek można by identyfikować ze św. Wacławem [fig. 13]. Wyobrażenie tego świętego pojawiało się w ikonosferze Wrocławia. Zresztą podobną pozę przyjął ten sam święty na malowanej kwarterze tryptyku z kościoła Bożego Ciała we Wro-

According to the diagram [Fig. 5] and photographs in the conservation documentation, it can be concluded that the northern wall was filled with rectangular picture fields, separated by red painted “frames”. Thus, a solution very popular in Silesia in the last quarter of the 15th c. and at the beginning of the following century was applied – as examples from Niedźwiedzica (the oldest phase), Jawor (Scene of the Passion from the former Observants' church) or Jemielnica (Scenes of the Passion) show. In the upper row of the discussed decorations, the lower parts of the picture fields were discovered, filled with representations of draped robes, presumably belonging to female figures, arranged in twos in each field and facing each other. Some of them appear to be kneeling or sitting [Fig. 6]. Any proposal to identify these scenes now seems very risky. The episodes from the life of St. Catherine depicted in the lower row already make it possible to recognise the scene of St. Catherine's Disputation [Fig. 7], the Mystical Marriage [Figs. 8–9] and the Flagellation, possibly also of St. Catherine [Fig. 10]. It is most likely that the north wall was filled with an elaborate legend of the convent's patroness, although it may also have been ac-

ciałowi (1497, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie [dalej: MNW]). Z uwagi na niekompletność tożsamość rycerza raczej nigdy nie będzie całkowicie potwierdzona.

Analiza tak szczątkowo zachowanego – az niepoddanego, co rzadkie na Śląsku, późniejszym ingerencjom malarsko-konserwatorskim – zespołu malowideł nie doprowadzi raczej do sądów kategorycznych i wiążących. Fałdowanie szat postaci w górnym rzędzie odkrytych partii – bardzo ostre, sztywne, o dość skomplikowanym przebiegu – zdaje się powszechnie występować w regionie przynajmniej od czasów aktywności twórców Poliptyku Zwiastowania z Jednorożcem (lata 80. XV w.). W przypadku zaś malarstwa monumentalnego można je zaobserwować m.in. w malowidłach kaplicy Mariackiej w kościele św. Jerzego w Ziębicach (1481–1487), w dawnym kościele Bernardynów w Jaworze (po 1489 r.), aż po przedstawienie św. Barbary w Tymowej (początek XVI w.)⁷⁵. Analogicznie jak w scenie Biczowania Chrystusa w Kalkowie (koniec XV w.) zawiązy się dolna krawędź szaty oprawcy św. Katarzyny, choć wizerunek z Wrocławia został zdecydowanie swobodniej opracowany malarsko, co może wskazywać na późniejszy czas jego wykonania. Podobnie z kręgiem Mistrza Zwiastowania z Jednorożcem oraz z twórcami malowideł ziębickich wolno skojarzyć cechy fizjonomii św. Katarzyny, choć ogólnikowość tego ujęcia właściwie otwiera furtkę dla mnożenia analogii. Ponadto w dekoracji architektonicznej, bardzo rozbudowanej i wyeksponowanej (okrągłe baszty z prostokątnymi otworami okiennymi, zamknięte łukiem pełnym okna oraz arkady), uwidaczniają się cechy dostrzegane w malarstwie wrocławskim już od lat 60. XV w. (poliptyk legnicki z 1466 r., w zbiorach MNW). W podobnym kształcie występują też m.in. w dekoracji malarskiej ścian kościołów w Ziębicach i dawnym Bernardynów w Jaworze. Warto także zwrócić uwagę na podkreślenie przestrzenności scen, nawet w przypadku tłoczących się wokół św. Katarzyny mędrców oraz rozległej partii krajobrazowej w scenie Mistycznych Zaślubin. W związku z tym słuszne wydaje się przyjęcie – z zastrzeżeniem jednak, iż pracujemy na materiale zachowa-

companied by depictions of other saints and martyrdoms. A strip of painted decoration discovered on the half-pillar in the corner of the chancel [Fig. 11] shows on the east wall a bare-foot figure, probably a man, visible from the knees downwards, surrounded by a radiant glory [Fig. 12]. Perhaps this is the Risen Christ or a fragment of the Scene of the Ascension. In turn, a fragment of a figure of a knight in armour with an eagle on a shield was found on the northern wall – this image can be identified with St. Wenceslaus [Fig. 13]. The image of this saint appeared in the iconosphere of Wrocław. In fact, a pose similar to that of a Dominican figure was adopted by the same saint on a painted wing of a triptych from the Corpus Christi church in Wrocław (1497), currently in the collection of the National Museum in Warsaw (hereafter: NMW). Due to its incompleteness, the identity of the knight is unlikely ever to be completely confirmed.

The analysis of such a fragmentarily preserved set of paintings – although not subject to later painting and conservation interventions, which is rare in Silesia – is unlikely to lead to categorical and binding verdicts. The folding of the robes of the figures in the upper row of the uncovered parts – very sharp, stiff, with a rather complicated pattern – seems to have been common in Silesia at least since the activity of the creators of the Annunciation with the Unicorn Polyptych (1480s). As far as mural painting is concerned, it can be observed, for example, in the paintings of the St. Mary's chapel in St. George's church in Ziębice (1481–1487), in the former Bernardine church in Jawor (after 1489), even until the depiction of St. Barbara in Tymowa (early 16th c.)⁷⁵. Analogous to the scene of the Flagellation of Christ in Kalków (late 15th c.) is the folding of the lower edge of the robe of St. Catherine's executioner, although the image from Wrocław was much more freely worked out in terms of painting, which may indicate a later time of its composition. Similarly, the features of St. Catherine's physiognomy may be associated with the workshop of the Master of the Annunciation with the Unicorn and with the authors of the Ziębice paintings,



6.
Warsztat wrocławski, dwie niezidentyfikowane postacie, fragment malowideł ściennych w kościele św. Katarzyny we Wrocławiu, ok. 1500–1515. Fot. Pracownice Konserwacji Zabytków, Wrocław, dokumentacja stanu z 1975 roku
Wrocław workshop, two unidentified figures, fragment of wall paintings in St. Catherine's Church, Wrocław, ca. 1500–1515.
Photo: Monument Conservation Workshops, Wrocław, condition report from 1975

nym szczątkowo – że malowidła powstały raczej po 1500 r., jak zresztą już sugerowano⁷⁶. Za datowaniem na początek XVI w., a nawet na jego drugą dekadę, przemawia nie tylko wspomniana przestrzenność, lecz także dość swobodnie prowadzony kontur budujący wszystkie przedstawienia, jak również charakterystyka zbroi rycerza – identyczne nakolanniki i but pojawiają się w scenie Niesienia Krzyża na skrzydle polyptyku z kościoła wrocławskich dominikanów (1513). Oczywiście dominikańskie malowidła mogły być wykonywane w różnych fazach, co tłumaczyłoby występowanie elementów bardziej tradycyjnych obok rozwiązań o młodszej metryce. Każda z wymienionych ewentualności dopuszcza jednak, że całe przedsięwzięcie opłacono ze środków pozyskanych z odpustów w drugiej połowie XV w. i zlecono lokalnym, zapewne wrocławskim malarzom, utrzymującym wysokie standardy.

although the generality of this depiction actually opens the door to a multiplication of analogies. Moreover, the architectural decoration, very elaborate and exposed (round towers with rectangular window openings, windows closed with a full arch and arcades), possesses characteristics noticed in Wrocław painting from as early as the 1460s (Legnica polyptych from 1466, in the collection of the NMW). It also appears in a similar form in the painting decoration of the walls of the churches in Ziębice and in the former Bernardine church in Jawor, among others. It is also worth noting the emphasis on the spatiality of the scenes, even in the case of the wise men crowding around St. Catherine and the extensive landscape part in the Mystical Marriage scene. It therefore seems reasonable to assume – with the proviso, however, that we are working with residually preserved material – that the paintings were created rath-



7.
Warsztat wrocławski, *Dysputa św. Katarzyny*, fragment malowideł ściennych w kościele św. Katarzyny we Wrocławiu, ok. 1500-1515.
Fot. Pracownie Konserwacji Zabytków, Wrocław, dokumentacja stanu z 1975 roku
Wrocław workshop, *Disputation of St. Catherine*, fragment of wall paintings in St. Catherine's Church in Wrocław, ca. 1500-1515.
Photo: Monument Conservation Workshops, Wrocław, condition report from 1975

W bardzo krótkim komentarzu na temat wystroju kościołów klasztornych św. Klary i św. Katarzyny we Wrocławiu Bartholomäus Stein stwierdził, że jest on skromny i nie występują tam wizerunki mogące sprowadzać duszę na złą drogę⁷⁷. Sam najpewniej wewnątrz tych nie obejrzał, skoro w swojej relacji zastrzegał, że przekazuje to, co zostało mu zreferowane. Lokalizacja omawianej dekoracji na wschodniej ścianie prezbiterium i na pierwszych dwóch wschodnich przęsłach kościoła, doświetlanych oknami w południowej ścianie, zapewniała stosunkowo dobrą widoczność dzieła zarówno dla zgromadzonych wiernych, jak i dla sióstr, spoglądających na nie z góry. Tym samym kontemplacja pobożnego życia patronki mogła stać się udziałem wszystkich uczestników nabożeństw i zapewne prowadziła duszę ku zbawieniu zamiast na zatracenie. Stein się więc nie mylił. Obecność cyklu żywota tak popularnej na Śląsku świętej wydaje się w kościele dominikanek wręcz naturalna. Niestety, niewiele można powiedzieć o towarzyszących jej innych scenach, wizerunkach fundatorów czy też udziale sióstr w komponowaniu scen oraz programu ikonograficznego – co jest zresztą niewykluczone. Dekoracje malarskie ścian przestrzeni dostępnych dla laikatu i zarazem widocznych dla sióstr występowały powszechnie w świątyniach dominikańskich, zarówno włoskich – m.in. w San Sisto Vecchio w Rzymie czy Sant'Agnese w Bolonii – jak i niemieckich, np. u św. Katarzyny w Norymberdze. Wrocławski kościół Dominikanek reprezentuje więc bardzo powszechną tendencję. Zastanowienie wzbudza wyłącznie wizerunek świętego rycerza, identyfikowanego tu jako św. Wacław, w prezbiterium, należącym do najbardziej eksponowanych miejsc. Czyżby w ten sposób wrocławskie dominikanki postanowiły nie tylko wspomnieć jednego z najważniejszych świętych Korony Czeskiej, lecz również odnieść się do swojej historii i do faktu książęcej fundacji, która zapoczątkowała ich pobyt nad Odrą? Taki scenariusz wydaje się możliwy, zwłaszcza jeśli przywołamy uprawiany przez wrocławskie klaryski kult ich fundatorów – Anny Przemyślidki oraz jej męża, Henryka II⁷⁸. Ponadto spośród grup interesów mają-



8. Warsztat wrocławski, *Mistyczne Zaślubiny św. Katarzyny*, fragment malowideł ściennych w kościele św. Katarzyny we Wrocławiu, ok. 1500-1515. Fot. Pracownice Konserwacji Zabytków, Wrocław, dokumentacja stanu z 1975 roku
Wrocław workshop, *Mystical Marriage of St. Catherine*, fragment of wall paintings in St. Catherine's Church in Wrocław, ca. 1500-1515. Photo: Monument Conservation Workshops, Wrocław, condition report from 1975.



9.
Warsztat wrocławski, *Mistyczne Zaślubiny św. Katarzyny*, fragment malowideł ściennych w kościele św. Katarzyny we Wrocławiu, ok. 1500-1515. Fot. Pracownie Konserwacji Zabytków, Wrocław, dokumentacja stanu z 1975 roku
Wrocław workshop, *Mystical Marriage of St. Catherine*, fragment of wall paintings in St. Catherine's Church in Wrocław, ca. 1500-1515. Photo: Monument Conservation Workshops, Wrocław, condition report from 1975

nych wpływ na wystrój i wyposażenie kościoła najpewniej to właśnie zakonnicom najbardziej zależało na wyeksponowaniu szlacheckich początków ich historii.

Zachowane pozostałości średniowiecznego wyposażenia – malarstwo tablicowe i szyby

Pierwsze przekazy na temat zabytków ruchomych, które przypuszczalnie stanowiły pierwotne elementy średniowiecznego wyposażenia kościoła wrocławskich dominikanek, pochodzą z czasów następujących po ogłoszeniu w 1810 r. na Śląsku edyktu sekularyzacyjnego. Tworzo-



10. Warsztat wrocławski, *Biczowanie*, fragment malowideł ściennych w kościele św. Katarzyny we Wrocławiu, ok. 1500–1515. Fot. Pracownice Konserwacji Zabytków, Wrocław, dokumentacja stanu z 1975 roku
Wrocław workshop, *Flagellation*, fragment of wall paintings in St. Catherine's Church in Wrocław, ca. 1500–1515. Photo: Monument Conservation Workshops, Wrocław, condition report from 1975

er after 1500, as has already been suggested⁷⁶. The dating to the beginning of the 16th c., or even the second decade of the 16th c., is supported not only by the spatiality mentioned above, but also by the rather free contour building of all representations, as well as by the characteristics of the knight's armour – identical kneepads and boot appear in the scene of Christ Carrying the Cross on the wing of the polyptych from the church of the Dominicans in Wrocław (1513). Of course, the Dominican paintings may have been executed in different phases, which would explain the occurrence of more traditional elements alongside solutions of younger date. Either possibility, however, would permit to assume that the whole project was paid for with funds raised from indulgences in the second half of the 15th c. and commissioned to local, probably Wrocław-based painters, who maintained high standards.

In a very brief commentary on the decoration of the convent churches of St. Clare and St. Catherine in Wrocław, Bartholomäus Stein stated that it was modest and that there were no images that could lead a soul astray⁷⁷. He himself probably did not inspect these interiors, since he reserved in his account that he was passing on what had been reported to him. The location of the decoration in question on the eastern wall of the chancel and on the first two eastern bays of the church, illuminated by windows in the southern wall, provided a relatively good view of the work both for the assembled faithful and for the nuns looking down on it from above. Thus, contemplation of the pious life of the patroness could be shared by all those attending the services and arguably led souls towards salvation rather than to perdition. Stein was therefore not wrong. The presence of a life cycle of a saint so popular in Silesia seems almost obvious in a Dominican church. Unfortunately, little can be said about the accompanying other scenes, the images of the founders, or the nuns' involvement in the composition of the scenes and the iconographic programme – which, by the way, seems unlikely. Paint decorations of the walls of spaces accessible to the laity and at the same time visible to the nuns were common in Dominican churches, both Italian – e.g. San Sisto



11.

Warsztat wrocławski, *Św. Wacław* (?), fragment malowideł ściennych w kościele św. Katarzyny we Wrocławiu, ok. 1500–1515. Fot. Pracownie Konserwacji Zabytków, Wrocław, dokumentacja stanu z 1975 roku

Wrocław workshop, *St. Wenceslaus* (?), fragment of wall paintings in St. Catherine's Church in Wrocław, ca. 1500–1515. Photo: Monument Conservation Workshops, Wrocław, condition report from 1975



12.

Warsztat wrocławski, *Wniebowstąpienie* (?), fragment malowideł ściennych w kościele św. Katarzyny we Wrocławiu, ok. 1500–1515. Fot. Pracownie Konserwacji Zabytków, Wrocław, dokumentacja stanu z 1975 roku

Wrocław workshop, *Ascension* (?), fragment of wall paintings in St. Catherine's Church in Wrocław, ca. 1500–1515. Photo: Monument Conservation Workshops, Wrocław, condition report from 1975

ne od trzeciej dekady XIX w. i przywoływane w dalszej części artykułu bardzo ogólnikowe spisy zbiorów muzealnych, katalogi kolekcji, wystaw i zabytków pozwalają na identyfikację interesujących nas dzieł i umożliwiają prześledzenie ich losów oraz przemieszczeń. Grupa zabytków rekonstruowana tu jako elementy pierwotnego wyposażenia obejmuje przechowywane w kolekcji MNWr kwatery skrzydła poliptyku ze scenami maryjnymi i przedstawieniami świętych [fig. 14]⁷⁹ oraz obraz Madonny w Glorii [fig. 15]⁸⁰, a także należąca do zbiorów MNW rzeźbę św. Katarzyny [fig. 17]⁸¹ i dwa skrzydła ze scenami pasyjnymi [fig. 16]⁸², prezentowane obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu. Wszystkie współdzieliły powojenną dolę wielu pochodzących ze Śląska dzieł sztuki średnio-wiecznej, rozproszonych po kolekcjach w całym kraju. W konsekwencji nigdy nie traktowano ich i nie opisywano jako oddzielnego oraz po-

Vecchio in Rome, Sant'Agnese in Bologna – and German, e.g. at St. Catherine's in Nuremberg. The Dominican Nuns' church in Wrocław thus represents a very common trend. Only the image of the holy knight, identified here as St. Wenceslaus, in the presbytery, one of the most prominent places, raises puzzlement. Could it be that in this way the Dominican nuns of Wrocław decided not only to commemorate one of the most important saints of the Bohemian Crown, but also to refer to their own history and to the fact of the princely foundation which initiated their stay on the Oder River? Such a scenario seems possible, especially if we recall the veneration practised by the Poor Clares of Wrocław for their founders, Anne Premyslid and her husband, Henry II⁷⁸. Moreover, among the interest groups influencing the decoration and furnishing of the church, it was the nuns who were probably most interested in highlighting the noble beginnings of their history.



13.

Warsztat wrocławski, Św. Wacław (?), fragment malowideł ściennych w kościele św. Katarzyny we Wrocławiu, ok. 1500–1515. Fot. Pracownie Konserwacji Zabytków, Wrocław, dokumentacja stanu z 1975 roku

Wrocław workshop, St. Wenceslaus (?), fragment of wall paintings in St. Catherine's Church in Wrocław, ca. 1500–1515. Photo: Monument Conservation Workshops, Wrocław, condition report from 1975

wiązanego z konkretną przestrzenią sakralną zbioru. Z rozważań celowo wyłączono uznawany za cudowny i otaczany od XVIII stulecia na Śląsku kultem obraz *Naigrywanie Chrystusa*, gdyż pojawił się on w murach klasztoru dopiero w r. 1724⁸³. Co więcej, fakt zaginięcia dzieła podczas ostatniej wojny uniemożliwia ocenę jego faktycznej średniowiecznej metryki.

Po kasacie wrocławskiego klasztoru św. Katarzyny w 1810 r. skonfiskowane tam dzieła malarskie trafiły do zbiorów pierwszego publicznego muzeum sztuki we Wrocławiu, tj. do Królewskiego Muzeum Sztuki i Starożytności (Königliches Museum für Kunst und Altertümer), mieszczącego się w dawnych zabudowaniach klasztoru Kanoników Regularnych na Piasku⁸⁴. Sale galerii malarstwa zorganizowanej w tych murach otwarto dla publiczności 29 czerwca 1815 i w 1818 r. uzupełniono je o kolejne dzieła. Wedle spisu sporządzonego

Preserved remains of medieval furnishings – panel painting and woodcarving

The first information on artworks, which probably constituted the original elements of the medieval furnishings of the Dominican Nuns' church in Wrocław, comes from the times following the announcement of the secularisation edict in Silesia in 1810. The very general inventories of museum collections, catalogues of collections, exhibitions and artefacts, which were created from the third decade of the 19th c. and referred to later in this article, make it possible to identify the works of interest and trace their fate and relocations. The group of artefacts reconstructed here as elements of the original furnishings includes the fragments of the polyptych's wings with Marian scenes and representations of saints [Fig. 14]⁷⁹ and the painting of the Madonna in the Glory [Fig. 15]⁸⁰, held in the collection of the National Museum in Wrocław, as well as a sculpture of St. Catherine [Fig. 17]⁸¹ and two wings with Passion scenes [Fig. 16]⁸², currently on display in the District Museum in Toruń. They all shared the post-war plight of many works of medieval art from Silesia, scattered in collections throughout the country. As a result, they have never been treated or described as a separate collection or as one linked to a specific sacred space. The painting of *The Mocking of Christ*, considered miraculous and venerated in Silesia from the 18th c. onwards, was deliberately excluded from consideration, as it did not appear within the walls of the convent until 1724⁸³. Moreover, the fact that the work was lost during the last war makes it impossible to assess its actual medieval metric.

After the dissolution of Wrocław's St. Catherine's convent in 1810, the paintings confiscated there were added to the collection of the first public art museum in Wrocław, the Royal Museum of Art and Antiquity, located in the former buildings of the Monastery of Canons Regular on the Sand Island⁸⁴. The rooms of the gallery of paintings organised within these walls were opened to the public on 29 June 1815, and

22 marca 1821 przez Johanna Gustava Gottlieba Büschinga, dawnego komisarza sekularyzacyjnego, a wtedy opiekuna zbiorów, do kolekcji tego muzeum należało przynajmniej 10 obiektów pozyskanych od wrocławskich dominikanek, w tym też jeden – najpewniej barokowy – obraz ukazujący Mistyczne Zaślubiny św. Katarzyny, którego twórcę określono na liście jako „Willmann”⁸⁵. Już 19 października tego samego roku, wobec konieczności ograniczenia zasobności kolekcji, pośród obiektów zakwalifikowanych do sprzedaży znalazło się także kilka powiązanych z interesującym nas klasztorem – ze spisu zniknęły, a więc opuściły mury muzeum, m.in. malowane na drewnie i nigdy nieopisane dokładnie dzieła ukazujące Zmartwychwstanie (nr 17), Sąd Ostateczny (nr 19) oraz sceny z życia i męczeństwa Chrystusa (nr 75–77). Obecnie nie sposób stwierdzić, czy były to zabytki średniowieczne, jak mogłoby sugerować podłoże malarskie. Niewiele też pomaga tu świadomość kryteriów, jakimi w początkowej selekcji kierował się Büsching, wybierając do sprzedaży w pierwszej kolejności dzieła barokowe i późniejsze⁸⁶. Jednocześnie w podlegających mu zbiorach pozostawił trzy zespoły interesujących nas średniowiecznych prac malarskich: dwa skrzydła ze scenami pasyjnymi (wtedy o numerach 4 i 5), skrzydła ze scenami maryjnymi i przedstawieniami świętych (numery 19 i 20) oraz malowany na desce różańcowy wizerunek Marii z Dzieciątkiem na półksiężycu (numer 50). Wszystkie przed 1863 r. zostały włączone do kolekcji wrocławskiego Muzeum Starożytności Śląskich (Museum Schlesischer Altertümer, dalej: MSA), otrzymując ponadto nowe numery inwentarzowe⁸⁷. Przed 1926 r. dwa skrzydła ze scenami pasyjnymi zasiliły zbiory Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych (Schlesisches Museum der Bildenden Künste, dalej: SMBK), co zanotowano w kontynuowanym inwentarzu z poprzedniego miejsca ich przechowywania⁸⁸. Tym samym trwale rozdzielono większą część omawianego zespołu, którego inne elementy pozostały w Śląskim Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, dalej: SMKA), a następnie – po zabezpieczeniu

were supplemented by further works in 1818. According to an inventory made on 22 March 1821 by Johann Gustav Gottlieb Büsching, the former secularisation commissioner and then collections custodian, at least 10 objects acquired from the Dominican Nuns of Wrocław belonged to the collection of this museum, including one – probably Baroque – painting depicting the Mystical Marriage of St. Catherine, whose artist was indicated in the inventory as “Willman”⁸⁵. As early as 19 October of the same year, due to the necessity to reduce the size of the collection, several works related to the convent of interest were included in the list of works to be sold – works such as the Resurrection (No. 17), the Last Judgement (No. 19) and scenes from the life and martyrdom of Christ (Nos. 75–77), painted on wood and never described in detail, disappeared from the inventory and therefore left the walls of the museum. At present, it is impossible to determine whether these were medieval artworks, as the painting support might suggest. It is also of little help here to know the criteria Büsching used in his initial selection, choosing Baroque and later works for sale in the first instance⁸⁶. At the same time, he left three sets of medieval paintings of interest in the collections under his charge: two wings with the Passion scenes (then numbered 4 and 5), wings with Marian scenes and representations of saints (numbered 19 and 20), and a rosary representation of Mary with the Child on a crescent (numbered 50) painted on a panel. All of them were added to the collection of the Wrocław Museum of Silesian Antiquities (Museum Schlesischer Altertümer, hereinafter: MSA) before 1863 and were given new inventory numbers⁸⁷. Before 1926, the two wings with the Passion scenes joined the collection of the Silesian Museum of Fine Arts (Schlesisches Museum der Bildenden Künste, hereinafter: SMBK), as noted in the continued inventory from their previous place of storage⁸⁸. Thus, the major part of the set in question was permanently separated, other elements of which remained in the Silesian Museum of Arts and Crafts and Antiquities (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, hereinafter:

w 1942 r. w Prudniku – trafiły do Muzeum Śląskiego w Bytomiu i stamtąd w 1947 r. już na stałe do wrocławskiej kolekcji⁸⁹. Pasyjne skrzydła w 1946 r. wzbogaciły MNW.

Za najstarsze z omawianej grupy dzieł uznawane są w literaturze przedmiotu kwatery dawnego poliptyku ze scenami maryjnymi i z udziałem świętych, datowane na koniec XV w. lub ok. 1500 r. i przypisywane aktywności bliżej nieokreślonej wrocławskiej pracowni [fig. 14]⁹⁰. Według XIX-wiecznych opisów pierwotnie z kościoła wrocławskich dominikanek zabezpieczono dwa skrzydła obustronnie malowane i pokryte warstwą złotego tła⁹¹. Pierwsze z nich ukazywało sceny Nawiedzenia (kwatery górna) i Wniebowzięcia Marii (kwatery dolna) oraz na rewersie św. Marcina (kwatery górna) i św. Dorotę z Małgorzatą (kwatery dolna). Drugie skrzydło przedstawiało Zwiastowanie (kwatery górna) i Narodzenie (kwatery dolna)⁹², na odwrocie Męczeństwo 10 000 połączone z Ukrzyżowaniem Chrystusa (kwatery górna) oraz postacie św. Urszuli i św. Agnieszki (kwatery dolna). Zawieruchę II wojny światowej przetrwały tylko trzy kwatery rozpiłowanego pierwszego skrzydła, już bez sceny Wniebowzięcia. Pierwotnie skrzydła mogły mierzyć ok. 160 cm wysokości oraz ok. 66 cm szerokości w ramach. Układ scen i występowanie złocień na awersach i rewersach skłaniają do przypuszczeń, że mamy do czynienia z wewnętrznymi skrzydłami średniej wielkości pentaptyku⁹³, który w pierwszym otwarciu ukazywał postacie świętych męczenników, a w uroczystej odsłonie na skrzydłach – sceny maryjne. Wyciśnięta w tle dekoracja roślinna w formie wici akantu znajduje analogie w malarstwie śląskim od lat 90. XV w. (skrzydło poliptyku z Trzebnicy atrybuowane wrocławskiemu Mistrzowi Świętej Rodziny⁹⁴) po pierwszą dekadę kolejnego stulecia (np. epitafium Lucasa Eisenreicha, ok. 1510, MNW). Mało swobodne pozy postaci, brak ekspresji w ujęciach twarzy i gestach poszczególnych figur, sztywne i ostre fałdowania szat, mogące już wtedy uchodzić za anachroniczne, bardzo ogólnikowe potraktowanie szczegółów krajobrazu ciągnącego się w głąb sceny – to cechy pojawiające się w malarstwie śląskim i wrocławskim

ter: SMKA), and then – after being secured in Prudnik in 1942 – were transferred to the Silesian Museum in Bytom and from there, in 1947, were added to the Wrocław collection on a permanent basis⁸⁹. The Passion Wings enriched the NMW in 1946.

The panels of the former polyptych with scenes of the Virgin Mary and saints, dated to the end of the 15th c. or ca. 1500 and attributed to the activity of an unspecified workshop in Wrocław, are considered to be the oldest of the discussed group of works [Fig. 14]⁹⁰. According to 19th c. accounts, originally two wings were secured from the church of the Dominican Nuns of Wrocław, painted on both sides and with a gold background⁹¹. The first depicted the scenes of the Visitation (upper part) and the Assumption of Mary (lower part) and, on the reverse, St. Martin (upper part) and St. Dorothy with St. Margaret (lower part). The other wing depicted the Annunciation (upper part) and the Nativity (lower part)⁹², with the Martyrdom of The Ten Thousand combined with the Crucifixion of Christ (upper part) and the figures of St. Ursula and St. Agnes (lower part) on the reverse. Only three sections of the sawn-off first wing, already without the scene of the Assumption, survived the turmoil of the Second World War. Originally, the wings may have measured about 160 cm in height and about 66 cm in width within the frame. The arrangement of the scenes and the presence of gilding on the obverses and reverses lead us to believe that we are dealing with the inner wings of a medium-sized pentaptych⁹³, which showed figures of holy martyrs in the first opening and in a second opening on feast days – Marian scenes on the wings. The floral decoration embossed in the background in the form of acanthus tendrils finds analogies in Silesian painting from the 1490s onwards (the wing of the polyptych from Trzebnica attributed to the Wrocław Master of the Holy Family⁹⁴) to the first decade of the following century (e.g. Lucas Eisenreich's epitaph, ca. 1510, NMW).

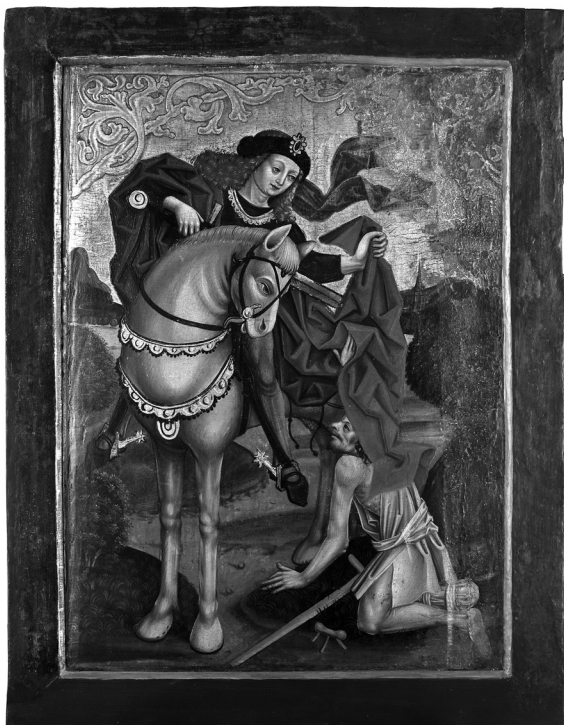
A rather rigid poses of figures, a lack of expression in their facial expressions and gestures, stiff and sharp folds of robes, which could



14a-e.

Warsztat wrocławski, kwatery skrzydeł nastawy z kościoła św. Katarzyny, lata 90. XV w., Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. A. Podstawka (a-c); E. Schmidt, *Weihnachten in der schlesischen Malerei des Mittelalters*, „Schlesische Monatshefte” 1936, nr 12, s. 575 (d); Herder-Institut Marburg (e)

Wrocław workshop, fragments of the wings of the retable of St. Catherine's Church, 1490s, National Museum in Wrocław. Photo: A. Podstawka (a-c); E. Schmidt, *Weihnachten in der schlesischen Malerei des Mittelalters*, „Schlesische Monatshefte” 1936, No. 12, p. 575 (d); Herder-Institut Marburg (e)



ostatniej dekady XV w., gdy przypuszczalnie dzieło stworzono, jednak wskazanie kręgu warsztatowego, w którym skrzydła wykonano, wydaje się obecnie niemożliwe.

Analiza ikonografii i kompozycji omawianych scen pozwala stwierdzić, że oprócz stosowania schematów kompozycyjnych jak najbardziej standardowych w tamtym czasie (Nawiedzenie i Narodziny) mamy do czynienia z recepcją rozwiązań o starszej metryce (przedstawienia św. Marcina dzielącego płaszcz oraz Wniebowzięcia Marii), rozpowszechnionych w nadreńskiej i południowoniemieckiej, a zwłaszcza frankońskiej tradycji lat 70. i 80. w. XV. Wyobrażenie aktu miłosierdzia przyszłego biskupa z Tours czerpie przypuszczalnie ze schematu zastosowanego w celu stworzenia tej samej sceny zarówno przez Mistrza Księgi Domowej (sztych ze zbiorów Rijksmuseum w Amsterdamie, ok. 1475–1480), jak i anonimowego rysownika, tzw. Mistrza Roku 1483 z kręgu warsztatu Michaela Wolgemuta (rysunek ze zbiorów Universitätsbibliothek w Erlangen, lata 80. XV w.)⁹⁵. Tym, co odróżnia wrocławską scenę od wskazanych wzorów, jest tylko przechylenie końskiego łba w drugą stronę.

Ikonograficznie najciekawszą kwaterą tego poliptyku wydaje się niezachowana scena Wniebowzięcia, oparta na schemacie kompozycyjnym często stosowanym w kręgu norymberskich pracowni powiązanych z Wolgemutem i z Hansem Pleydenwurffem. Unoszącą się nad otwartym grobem i ustawioną bokiem do widza Marię, która zwraca się ku wyłaniającemu się z chmury Chrystusowi i którą za ramiona podtrzymuje anioł, w bardzo podobnym ujęciu namalował Wolgemut na skrzydle dawnej nastawy głównego ołtarza kościoła norymberskich dominikanów (1489, obecnie w Straubing)⁹⁶, a także Hans Traut w skrzydle nastawy z Heilsbronn (1502–1503) czy Mistrz Lat 1486–1487 w kwaterze poliptyku strzegomskiego (1487)⁹⁷. Bliska temu rozwiązaniu, choć wykazująca też kilka różnic w zakresie ukształtowania postaci Marii, wydaje się kompozycja datowanego na 1476 r. malowidła ściennego zachowanego na północnej ścianie kaplicy pod wieżą dominikańskiego kościoła św. Wojciecha we Wro-

already be regarded as anachronistic, a very general treatment of the details of the landscape stretching deep into the scene – these are features appearing in Silesian and Wrocław painting of the last decade of the 15th c. when the work was probably created, but it seems impossible at present to indicate the workshop in which the wings were made. Analysis of the iconography and composition of the scenes in question allows us to conclude that, apart from the use of compositional patterns that were very standard at the time (the Visitation and the Nativity), we are also dealing with the reception of solutions of an older date (depictions of St. Martin Dividing his Cloak and the Assumption of Mary), widespread in the Rhineland, South German and especially Franconian traditions of the 1470s and 1480s. The depiction of the act of mercy of the future Bishop of Tours seems to draw on the scheme used to create the same scene by both the Master of the House Book (engraving from the collection of the Rijksmuseum in Amsterdam, ca. 1475–1480) and an anonymous draughtsman, the so-called Master of the Year 1483 from the workshop of Michael Wolgemut (drawing from the collection of the Universitätsbibliothek in Erlangen, 1480s)⁹⁵. What distinguishes the Wrocław scene from the indicated models is only the tilting of the horse’s head to the other side.

Iconographically, the most interesting section of this polyptych appears to be the un-preserved scene of the Assumption, based on a compositional scheme often used in the circle of Nuremberg workshops associated with Hans Pleydenwurff and Wolgemut. Mary, hovering above the open tomb and positioned sideways to the viewer, turning towards Christ emerging from the cloud, supported by an angel by her shoulders, was painted in a very similar manner by Wolgemut on the wing of the former retable of the main altar of the Nuremberg Dominican Church (1489, now in Straubing)⁹⁶, as well as by Hans Traut in the wing of the retable from Heilsbronn (1502–1503) or the Master of the Years 1486–1487 in the panel of the Strzegom polyptych (1487)⁹⁷. The composition of a wall painting dated 1476 and preserved on

15.

Warsztat wrocławski, *Madonna w Glorii*,
ok. 1510, Muzeum Narodowe we Wroc-
ławiu. Fot. A. Podstawka

Workshop of Wrocław, *Madonna in the
Glory*, ca. 1510, National Museum in
Wrocław. Photo: A. Podstawka

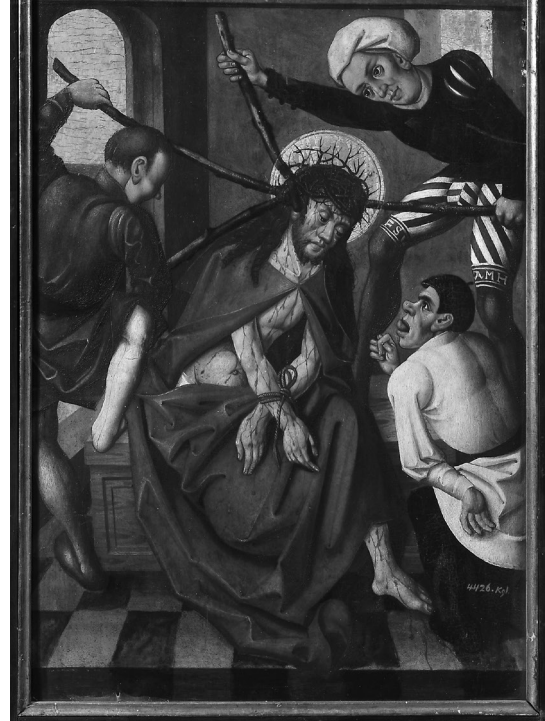




16a-d.

Warsztat wrocławski (związany z Jakobem Beinhartem?), malowane kwatery skrzydeł dawnej nastawy ołtarzowej z kościoła św. Katarzyny we Wrocławiu, ok. 1510, Muzeum Narodowe w Warszawie (eksponowane w Muzeum Okręgowym w Toruniu). Fot. A. Skowroński

16a-d. Wrocław workshop (associated with Jakob Beinhart?), painted parts of the wings of a former retablo of St. Catherine's Church in Wrocław, ca. 1510, National Museum in Warsaw (exhibited at the District Museum in Toruń). Photo: A. Skowroński



clawiu. Twórcy analizowanej kwatery sięgnęli więc po rozwiązanie pojawiające się w kręgach dominikańskich, wprowadzając przy tym rzadki, choć nie wyjątkowy we Wrocławiu motyw „deszczu hostii” padającego spod szat Marii do pustego sarkofagu. Takie ujęcie występuje w lokalnej sztuce tylko w epitafium wrocławskiego kanonika katedralnego Johannes Hoffmanna (ok. 1501, Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu)⁹⁸ i jest interpretowane jako czerpiąca z symboliki Młyna Bożego ilustracja teologicznego wywodu o współdziałaniu Marii w dziele Odkupienia⁹⁹. Rozrzucenie hostii, mające miejsce zarówno w święto Wniebowstąpienia, jak i Wniebowzięcia Marii, symbolizowało ponadto duchowe nasycenie się aktem zbawienia, w przeciwieństwie do ziemskiego pokarmu, nieprzynoszącego trwalszej sytości¹⁰⁰. Maria staje się w tym przedstawieniu nie tylko przekazicielką zbawczej siły sakramentu Eucharystii, lecz również, jako *Ecclesia*, jego szafarką¹⁰¹.

Siła i wzajemne powiązanie kultu eucharystycznego i maryjnego, rosnące zwłaszcza w późnym średniowieczu¹⁰², znajdują ponadto manifestację w wizerunkach i zwyczajach towarzyszących obchodom święta Wniebowzięcia Marii – swoimi początkami sięgającego pierwszej połowy IX w. i zyskującego ogromną popularność w XIV i XV stuleciu. Pośród przedstawień (zwłaszcza rzeźbiarskich) powstających na potrzeby jego celebracji, lecz także kultu samej Marii Wniebowziętej, warto wyróżnić istnienie grupy figur ukazujących Marię trzymającą w jednej ręce Dzieciątka, a w drugiej monstrancję z konsekrowaną hostią (odnotowana np. w Stendal, ok. 1390) lub pyxis (Doberan, przed 1309), wykonywanych przede wszystkim dla środowisk klasztornych oraz bractw religijnych¹⁰³. Rzeźby te, często posrebrzane i złocone, były noszone w procesjach oraz wykorzystywane w inscenizacjach samego *assumptio*. Z kolei źródła mówiące o przebiegu święta Wniebowzięcia Marii w katedrze w Schwerinie z 1521 r. podają, że po podniesieniu wizerunku Marii, odśpiewaniu antyfony „*Hodie maria virgo*”, mówiącej o ofiarowaniu przez Marię Chrystusa w świątyni, oraz odpowiedzi wiernych: „*Des help unsz sunte Maria*”, kapłan trzykrotnie

the northern wall of the chapel under the tower of the Dominican church of St. Adalbert in Wrocław appears to be quite comparable to this solution, although it also shows several differences in terms of the shape of Mary's figure. The creators of the scene analysed in this study therefore took up a solution encountered in Dominican circles, adding the motif of the “rain of Hosts” falling from under Mary's robes to the empty sarcophagus, which is rare but not unique in Wrocław. Such a depiction is found in local art only in the epitaph of the Wrocław cathedral canon Johannes Hoffmann (ca. 1501, Archdiocesan Museum in Wrocław)⁹⁸ and is interpreted as drawing on the symbolism of the Divine Mill to illustrate the theological argument of Mary's cooperation in the work of Redemption⁹⁹. The scattering of the hosts, taking place on both the feast of the Ascension and the Assumption of Mary, symbolised, moreover, the spiritual satiation of the act of salvation, in contrast to earthly food, which does not bring more lasting satiety¹⁰⁰. In this representation, Mary becomes not only the transmitter of the saving power of the sacrament of the Eucharist, but also, as *Ecclesia*, its minister¹⁰¹.

The strength and interconnectedness of the Eucharistic and Marian devotions, which grew especially in the late Middle Ages¹⁰², is also reflected in the images and customs accompanying the celebration of the Feast of the Assumption of Mary, which dates back to the first half of the 9th c. and gained enormous popularity in the 14th and 15th c. Among the representations (particularly sculptural) produced for the celebration of the feast, but also for the cult of St. Mary of the Assumption itself, it is worth noting the existence of a group of figures showing Mary holding the Child in one hand and a monstrance with a consecrated host in the other (recorded, for example, in Stendal, ca. 1390) or a pyxis (Doberan, before 1309), made primarily for monastic environments and religious confraternities¹⁰³. These sculptures, often silver-plated and gilded, were carried in processions and used in stagings of the *assumptio* itself. On the other hand, sources on the celebration of the feast of the Assumption of Mary

ukazywał zgromadzonym Eucharystię, przed którą ci mieli się modlić¹⁰⁴. Niewykluczone więc, że omawiana kwatery, należąca do uroczystej odsłony retabulum kościoła wrocławskich dominikanek, a zatem widoczna tylko w najważniejsze święta w ciągu roku, stanowiła kolejne wizualne przypomnienie, że hostia, czyli ciało Chrystusa, była ściśle powiązana z osobą i ciałem Marii.

Kolejną łączoną z klasztorem wrocławskich dominikanek realizacją malarską jest datowane na ok. 1510 r. różańcowe przedstawienie Marii z Dzieciątkiem na półksiężycu [fig. 15]¹⁰⁵. Obecnie na jego powierzchni, uszczupionej o jedną trzecią w trakcie ostatniej wojny, brakuje jakichkolwiek oznaczeń pozwalających uzyskać całkowitą pewność co do jego tożsamości z malowanym na desce przedstawieniem maryjnym należącym do zbiorów MSA, a następnie SMKA (tam o numerze inwentarzowym 4429). Niemniej jednak dzieło to wydaje się odpowiadać opisom Alwina Schultza i Eugena Kalessego, stąd też w dalszej części tekstu zakłada się jego dominikańską proveniencję¹⁰⁶. Ukazana na tle promienistej glorii i w otoczeniu róż różańca postać Marii z Dzieciątkiem na półksiężycu, koronowana przez dwa anioły, stanowi połączenie ikonograficznych typów *Mulier Amicta Sole*, Assunty, Incoronaty oraz Królowej Różańca Świętego¹⁰⁷. Jak dowiodła przeprowadzona w 1965 r. konserwacja, pierwotnie przedstawienie rozgrywało się na tle rozgwieźdzonego nieba¹⁰⁸, będącego standardowym elementem ikonografii Marii, jako Niewiasty Apokaliptycznej (by przywołać choćby rzeźbiarski przykład takiego ujęcia [ok. 1438] z kościoła św. Sebald w Norymberdze). Dzieło zapewne powstało we Wrocławiu, reprezentując formalno-stylową konwencję pojawiającą się tu już od lat 90. XV w. za sprawą pracowni tzw. Mistrza Wrocławskiego Świętej Rodziny (odpowiedzialnej m.in. za epitafium Martina Banka z 1494 r. oraz za malowane partie nastawy z kościoła Cysterek w Trzebnicy)¹⁰⁹ i utrzymującą się przynajmniej przez całą kolejną dekadę. Ponadto analogie wobec sposobu kształtowania ciężkich fałdów płaszcza i sukni Marii, cech jej fizjonomii oraz aniołów koronujących jej głowę odnaleźć można także

at Schwerin Cathedral from 1521 state that after the raising of the image of Mary and the singing of the antiphon “*Hodie maria virgo*”, which speaks of Mary’s presentation of Christ in the temple, and the response of the faithful: “*Des help unsz sunte Maria*”, the priest showed the congregation three times the Eucharist before which they were to pray¹⁰⁴. It is possible, therefore, that the scene in question, which belonged to the second opening of the retable of the church of the Dominican Nuns of Wrocław and was therefore only visible on the most important feasts of the year, was another visual reminder that the host, and therefore the body of Christ, was closely linked to the person and body of Mary.

Another painting associated with the Dominican Nuns’ convent in Wrocław is a rosary representation of Mary with the Child on a crescent moon [Fig. 15], dating from around 1510¹⁰⁵. Nowadays, its surface, depleted by a third during the last war, lacks any markings that would allow us to be absolutely certain of its identity with a Marian representation painted on panel belonging to the MSA and then SMKA collections (there with inventory number 4429). Nevertheless, the work seems to correspond to the descriptions of Alwin Schultz and Eugen Kalesse, hence its Dominican provenance is assumed hereafter¹⁰⁶. Shown against a background of radiant glory and surrounded by roses, the figure of Mary with the Child on a crescent, crowned by two angels, is a combination of the iconographic types of *Mulier Amicta Sole*, Assunta, Incoronata and Queen of the Holy Rosary¹⁰⁷. As conservation work carried out in 1965 proved, the representation was originally set against a background of a starry sky¹⁰⁸, a standard element in Mary’s iconography as the Woman of the Apocalypse (we could cite here for instance a sculptural example of such a depiction [ca. 1438] from the Church of St. Sebald in Nuremberg). The work was probably created in Wrocław, representing a formal and stylistic convention appearing here as early as the 1490s through the workshop of the so-called Wrocław Master of the Holy Family (responsible, among other things, for the 1494

w dziełach przeznaczonych do ośrodków odleglejszych od stolicy Śląska, jak należące obecnie do zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu malowane partie nastawy dla Mirocina Średniego oraz kwatery ze sceną Zwiastowania z Jakubowa¹¹⁰.

Dominikańską proveniencję tablicy maryjnej, a tym samym jej związek z wrocławskim zespołem klasztornym św. Katarzyny, może ponadto sugerować łączący się z kultem różańca program ikonograficzny. Wedle legendy, popularyzowanej m.in. przez dominikanina Alanusa de Rupego (zm. 1475), Maria miała ukazać się św. Dominikowi celem ofiarowania mu różańca życia Chrystusa stanowiącego broń przeciwko innowiercom¹¹¹. O żywotności i sile tej opowieści świadczą powstające w drugiej połowie XV i na początku kolejnego stulecia ilustrujące ją prace malarskie. Należały do nich liczne kopie zaginionego obrazu Geertgena tot Sint Jans z przedstawieniem Ustanowienia Różańca namalowanym ok. 1480 r. dla haarlemskiego bractwa różańcowego; zdobiące modlitewniki miniatury¹¹²; a także mniej wysublimowane prace graficzne, jak choćby drzeworyt z wizerunkiem klęczącego przed Marią z Dzieciątkiem św. Dominika, który sięga po podawany przez nią różaniec¹¹³. Modlitwa różańcowa i kult różańca, zyskujące ogromną popularność w XV-wiecznej Europie¹¹⁴, stanowiły istotny element dominikańskiej pobożności, szerzony przez braci oraz praktykowany w obrębie klauzury przez dominikańskie siostry, co nie pozostało oczywiście bez echa w sztuce i wyposażeniu sakralnych przestrzeni predykanów¹¹⁵. We Wrocławiu pierwsze bractwo różańcowe zawiązało się w 1480 r. przy dominikańskim kościele św. Wojciecha, stając się przypuszczalnie wzorem dla kolejnych tego typu konfraterni na Śląsku¹¹⁶.

Dominikańska tablica, obrazująca złożony status Marii i wielość jej ról w dziele Zbawienia, reprezentuje rozpowszechnioną w ostatnich dwóch dekadach XV w. i w początkach kolejnego stulecia formułę ikonograficzną, realizowaną w praktycznie wszystkich mediach sztuk plastycznych¹¹⁷. Na jej popularność bez wątpienia wpłynął odpustowy status wizerunku Marii jako Niewiasty Apokaliptycznej, ukonstytuowa-

epitaph of Martin Bank and for the painted parts of the retable from the church of the Cistercian Nuns in Trzebnica¹⁰⁹ and persisting at least throughout the following decade. Moreover, analogies with the manner of shaping the heavy folds of Mary's cloak and gown, the features of her physiognomy and the angels crowning her head can also be found in works intended for centres further away from Wrocław, such as the painted parts of a retable for Mirocin Średni and a panel with the scene of the Annunciation from Jakubów, which now belong to the collection of the Archdiocesan Museum in Wrocław¹¹⁰.

The Dominican provenance of the Marian panel, and thus its connection with the St. Catherine's convent in Wrocław, may also be suggested by the iconographic programme associated with the cult of the rosary. According to a legend popularised by, among others, the Dominican Alanus de Rupe (d. 1475), Mary is said to have appeared to St. Dominic in order to offer him the rosary of Christ's life as a weapon against infidels¹¹¹. The longevity and strength of the story is evidenced by the illustrative paintings produced in the second half of the 15th c. and early in the following century. These included numerous copies of a lost painting by Geertgen tot Sint Jans depicting the Institution of the Rosary, painted around 1480 for the Haarlem Rosary Confraternity; miniatures adorning prayer books¹¹²; and less sophisticated graphic works, such as a woodcut depicting St. Dominic kneeling before Mary and the Child as he reaches for the rosary she is handing out¹¹³. The prayer of the rosary and the cult of the rosary, gaining immense popularity in 15th c. Europe¹¹⁴, were an important element of Dominican piety, spread by the friars and practised within the cloister by the Dominican nuns, which of course was not without echoes in the art and furnishing of the sacred spaces of the predicants¹¹⁵. In Wrocław, the first Rosary Confraternity was founded in 1480 at the Dominican church of St. Adalbert, presumably becoming a model for subsequent confraternities of this type in Silesia¹¹⁶.

The Dominican panel, depicting the complex status of Mary and the multiplicity of

ny za czasów Sykstusa IV¹¹⁸. Co więcej, ten sam papież w 1478 r. udzielił odpustu za odmawianie modlitwy różańcowej oraz przynależność do różańcowych konfraterni, których liczba, przy dodatkowym wsparciu cesarza Fryderyka III, zaczęła od tego momentu gwałtownie rosnać. Kompozycja wrocławskiej tablicy powtarza licznie zachowane wizerunki, reproduktowane w technice drzeworytu i krążące od lat 80. XV w. po całej Europie bez właściwie żadnej kontroli. Pośród nich, często anonimowych, na pewno warto wymienić drzeworyt zamieszczony na pierwszej stronie bardzo popularnego psalterza Hermanna Nitzschewitza *Novum beate Marie virginis*, opartego na myśli de Rupego, a wydanego między r. 1493 a 1496¹¹⁹. Mógł on stanowić jedno z wielu źródeł inspiracji dla wrocławskiego wykonawcy tablicy – obok przedstawień Marii Apokaliptycznej, np. w redakcji Albrechta Dürera (B. 31, 1508 r.) czy rozlicznych wizerunków wklejanych lub malowanych w modlitewnikach¹²⁰.

Omawiana formuła ikonograficzna znana jest także z licznych późnogotyckich realizacji rzeźbiarskich, w tym przede wszystkim z samodzielnych wyobrażeń zawieszonych w chórach świątyń, m.in. z kościoła św. Piotra w Venray (lata 80.–90. XV w.)¹²¹ czy z kościoła pielgrzymkowego Maria im Weingarten (1521–1524, autorstwa Tilmanna Riemenschneidera)¹²². Wypełniała ona również szafy nastaw ołtarzowych, m.in. retabulum z lubeckiego szpitala Świętego Ducha (1523)¹²³.

Warto też zwrócić uwagę na analogiczne przykłady z zakresu malarstwa monumentalnego, powstałe wyłącznie do sakralnych przestrzeni dominikanek. Pierwszym z nich jest wykonana ok. 1490 r. do nawy nieistniejącego już norymberskiego kościoła św. Katarzyny realizacja ukazująca Marię z Dzieciątkiem, łączącą w sobie wszystkie wymienione typy, wraz z towarzyszącymi jej św. Katarzyną i św. Dorotą oraz fundatorem wywodzącym się z duchowieństwa¹²⁴. Pomimo iż fakt odmawiania modlitw różańcowych („*Ein schon rosenkrantz von Maria*”) w norymberskiej wspólnocie dominikanek poświęca datowany na 1468 r. i pochodzący stamtąd modlitewnik, to jako okoliczność

her roles in the work of salvation, represents an iconographic formula that was widespread in the last two decades of the 15th c. and the beginning of the following century and was implemented in virtually all media of the visual arts¹¹⁷. Its popularity was undoubtedly influenced by the indulgent status of the image of Mary as the Woman of the Apocalypse, constituted under Sixtus IV¹¹⁸. Moreover, the same pope, in 1478, granted an indulgence for praying the rosary and belonging to rosary confraternities, the number of which, with the additional support of Emperor Frederick III, began to grow rapidly from that point onwards. The composition of the Wrocław panel repeats numerous surviving images, reproduced in woodcut technique and circulating throughout Europe since the 1480s with virtually no monitoring. Among them, often anonymous, it is certainly worth noting the woodcut on the first page of Hermann Nitzschewitz's very popular psalter *Novum beate Marie virginis*, based on the thought of Alanus de Rupe and published between 1493 and 1496¹¹⁹. It may have been one of the many sources of inspiration for the Wrocław maker of the panel – alongside depictions of the Apocalyptic Mary, e.g. edited by Albrecht Dürer (B. 31, 1508), or the numerous images pasted or painted in prayer books¹²⁰.

The iconographic formula in question is also known from a number of Late Gothic sculptures, most notably stand-alone imagery hung in the choirs of temples, such as from St. Peter's Church in Venray (1480s–1490s)¹²¹ or the pilgrimage church of Maria im Weingarten (1521–1524, by Tilmann Riemenschneider)¹²². It also filled the shrines of retables, such as the retable from Lübeck's Holy Spirit Hospital (1523)¹²³.

It is also worth noting analogous examples from the area of monumental painting, created exclusively for Dominican sacred spaces. The first of these is a work executed around 1490 for the nave of the now-defunct St. Catherine's Church in Nuremberg, depicting Mary and the Child, combining all of the above-mentioned types, accompanied by St. Catherine and St. Dorothy and a founder from the clergy¹²⁴.

powstania omawianego malowidła uznaje się chęć zorganizowania w tym kościele w 1490 r. święta różańcowego¹²⁵. Również w praskim klasztorze Dominikanek św. Anny na Starym Mieście znajdować się miało przedstawienie Marii Apokaliptycznej, najprawdopodobniej zawierające odwołania do różańca¹²⁶. Wrocławska tablica reprezentuje tym samym przykład ikonograficznie złożonego i zarazem bardzo czytelnego programowo dzieła o silnym ładunku dewocyjnym oraz o odpustowym charakterze, cieszącym się popularnością także w dominikańskich wnętrzach.

Przy okazji rozważań dotyczących funkcji i ikonografii tego dzieła warto przytoczyć zapisany na marginesie noty katalogowej komentarz Anny Ziomeckiej, przypominający, że we Wrocławiu znajduje się drugie, wcześniejsze, lecz już w pełni późnogotyckie ujęcie tego ikonograficznego amalgamatu – mianowicie w szafie obecnie głównego ołtarza kościoła Najświętszej Marii Panny na Piasku (1490)¹²⁷. Pomimo różnych sugestii badaczy, wskazujących na kościoły wrocławskich bernardynów lub kanoników regularnych na Piasku, pierwotne miejsce przeznaczenia tego dzieła pozostaje nieustalone¹²⁸. O ile program uroczystego otwarcia (z cyklem scen maryjnych na skrzydłach) oraz pierwszego otwarcia pentaptyku (z przedstawieniem Wielkiej Rodziny Marii) można uznać za aż nadto powszechny u końca XV w., o tyle występowanie sceny Rozesłania Apostołów na dwóch skrzydłach zamkniętego retabulum, z inskrypcją „*ITE IN ORBEM V[NI]VERSVM ET P[RED]ICATE*”, sugeruje – co stwierdziła Katarzyna Zalewska – iż dzieło powstało na potrzeby wspólnoty, której najistotniejszymi zadaniami były katecheza i głoszenie Słowa Bożego¹²⁹. Biorąc pod uwagę wielkość obiektu (szafa ma wymiary 255 × 190 × 30 cm) i używając – niestety – wyobraźni, poliptyk z kościoła na Piasku można by ustawić zarówno w jednym z ramion transeptu wrocławskich Dominikanów (co bardziej prawdopodobne), jak i w prezbiterium kościoła św. Katarzyny. Wydaje się, że scena Rozesłania Apostołów dobrze dostroiłaby się do wnętrza, na którego emporze znalazły się symbole czterech ewangelistów i którego użyt-

Although a prayer book dated 1468 and originating from Nuremberg attests to the fact that the Nuremberg community of Dominican Nuns prayed the rosary (“*Ein schon rosenkrantz von Maria*”), the desire to hold a rosary festival in this church in 1490 is considered to be the occasion for commissioning the painting in question¹²⁵. The Dominican Nuns of St. Anne’s Convent in the Old Town in Prague also had a depiction of the Virgin of the Apocalypse, most likely including references to the rosary¹²⁶. The Wrocław panel thus represents an example of an iconographically complex and at the same time very clear in its programme, a work with a strong devotional charge and an indulgent character, also popular in Dominican interiors.

When considering the function and iconography of this work, it is worth quoting Anna Ziomecka’s comment written in the margin of the catalogue note, reminding us that in Wrocław there is a second, earlier but already fully Late Gothic depiction of this iconographic amalgam – namely in the shrine of what is now the main altar of the Church of the Blessed Virgin Mary on the Sand Island (1490)¹²⁷. Despite various suggestions by researchers, pointing to the church of the Bernardines of Wrocław or the Canons Regular on the Sand Island, the original location of this work remains undetermined¹²⁸. While the programme of the second opening (with a cycle of Marian scenes on the wings) and the first opening of the pentaptych (with a representation of the Great Family of Mary) can be considered all too common by the end of the 15th c., the occurrence of the scene of the Jesus Christ Giving the Mission to the Apostles on the two wings of the closed retable, with the inscription “*ITE IN ORBEM V[NI]VERSVM ET P[RED]ICATE*”, suggests – as stated by Katarzyna Zalewska – that the work was created for the needs of a community whose most essential tasks were catechesis and the preaching of the Word of God¹²⁹. Taking into account the size of the object (the shrine measures 255 × 190 × 30 cm) and using – unfortunately – the imagination, the polyptych from the church on the Sand Island could be placed either in one of the arms of the transept of the

kowniczkami miały za zadanie wspierać modlitwą głoszących Słowo Boże i podróżujących dominikanów.

Zakładając funkcjonowanie omawianego wizerunku Marii Różańcowej ze zbiorów MNWr w przestrzeni dostępnej dla wiernych, można domniemywać jego powiązania z jednym z sześciu ołtarzy w kościele św. Katarzyny. W ramach tej hipotezy pozostaje wysnuć przypuszczenie, że obraz albo pełnił samodzielnie rolę nastawy ołtarzowej, albo – z uwagi na swoje rozmiary – stanowił środkową partię retabulum. Istnieje także trzecia ewentualność, zakładająca jego funkcjonowanie jako wizerunku dewocyjno-odpustowego niepowiązanego z ołtarzem. Da się dla niej znaleźć dwa – niewykluczające się zresztą – uzasadnienia. Po pierwsze, tego typu wizerunek we wnętrzu kościoła Dominikanek mógł pomagać w modlitwie różańcowej wszystkim wiernym, a zwłaszcza członkom bractwa funkcjonującego po sąsiedzku – u dominikanów. Po drugie, jak już wspomniano, wizerunek Marii jako Niewiasty Apokaliptycznej należał do grupy wizerunków odpustowych. Jeżeli uwzględnimy ponadto, że w 1440 r. biskup wrocławski Konrad oleśnicki przyznał 40 dni odpustu za odmówienie *Zdrowaś Mario* we wnętrzu kościoła św. Katarzyny, a legat apostolski Hieronim Lando odpustem wynagrodził tych, którzy oprócz *Ave Maria* odmówią tu jeszcze *Pater noster*¹³⁰, to uzyskujemy kilka okazji do otrzymania możliwości skrócenia mąk czyścicowych. Wierni w późnośredniowiecznym Wrocławiu skrzętnie z tego korzystali. Niemniej jednak, biorąc pod uwagę, że analizowane dzieło z pewnością zachęcało do modlitwy różańcowej, stymulowało ją, tworząc dlań stosowną oprawę, a ponadto jego obrazowa formuła stanowiła sumę bardziej złożonych teologicznych twierdzeń, nie można wykluczyć, iż miejscem funkcjonowania wizerunku w kościele była nie przestrzeń dla laikatu, lecz ta zajmowana przez siostry. Pamiętając iż modlitwę różańcową, jako – w przypadku sióstr – bardziej skomplikowany akt, często odmawiano w ramach modlitwy zbiorowej, pozostaje przypuszczać, że przedstawienie mogło znajdować się np. na ich porporze. Niestety, wobec braku jakichkolwiek

Wrocław Dominicans (more likely) or in the presbytery of St. Catherine's Church. It seems that the Scene of the Jesus Christ Giving the Mission to the Apostles would have been well suited to an interior whose gallery featured symbols of the four Evangelists and whose users were tasked with supporting the preaching and travelling Dominicans with prayer.

Assuming that this painting of Mary of the Rosary from the NMWr collection functioned in a space accessible to the faithful, it can be assumed that it was linked to one of the six altars in St. Catherine's Church. Based on this hypothesis, it remains to be speculated that the image either functioned as a retable on its own or, due to its size, was the central part of the retable. There is also a third possibility that it was a devotional-indulgence image unrelated to any of the altars. Two reasons – not mutually exclusive – can be found for this. Firstly, this type of image in the interior of the Dominican Nuns' church could have offered encouragement in praying the rosary to all the faithful, especially to the members of the confraternity functioning nearby – at the Dominicans'. Secondly, as already mentioned, the image of Mary as the Woman of the Apocalypse belonged to the group of images helping to obtain indulgences. Furthermore, if we consider that in 1440 the Bishop of Wrocław, Konrad of Oleśnica, granted a 40-day indulgence for reciting the *Ave Maria* inside St. Catherine's Church, and that the Apostolic Legate Jerome Lando rewarded with an indulgence those who, in addition to the *Ave Maria*, also recite the *Pater noster*¹³⁰, then we obtain several opportunities to be granted the possibility of reducing the torments of Purgatory. Nevertheless, given that the work analysed here certainly invited and stimulated the praying of the rosary by providing an appropriate setting for it, and furthermore that its illustrative formula was the sum of more complex theological statements, it cannot be ruled out that the place where it functioned in the church was not the space for the laity, but that occupied by the nuns. Bearing in mind that praying the rosary was a more complex act for the nuns and was often recited as part of a communal



17.

Warsztat Jakoba Beinharta, *Św. Katarzyna*, ok. 1509 (?), Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. MNW
Workshop of Jakob Beinhart, *St. Catherine*, ca. 1509 (?), National Museum in Warsaw. Photo: NMW

przekazów źródłowych zaprezentowane rozważania muszą pozostać w sferze hipotez.

Znaczenie wzmiankowanej praktyki religijnej, jakże popularnej u progu reformacji, koncentrowało się na rozwoju duchowym, wypraszeniu łask i szukaniu pociechy. Co więcej, miała ona także zupełnie inny, bardzo dosłowny i niemal realny wymiar, na co wskazują średniowieczne źródła pisane i wizualne. Jedną ze średniowiecznych legend maryjnych, popularną przede wszystkim na terenach Niderlandów, opowiadała historię trzech zakonnic, które postanowiły wspólnie przygotowywać dla Marii bogato zdobione szaty¹³¹. Przystąpiły do pracy w dniu św. Szczepana i odtąd działały, odmawiając codziennie *Zdrowaś Mario* po 50 razy na każdy element stroju oraz 15 razy *Ojcze nasz* na każdy element dekoracji. W szatach tych następnie Maria ukazywała się siostronom, dziękując za ich wysiłek i motywując do dalszego, a następnie, w akcie wdzięczności i nagrody, zabierając ostatecznie do nieba. Tym samym tkanie stało się metaforą modlitwy różańcowej (lub odwrotnie), za sprawą której siostry stworzyły „bogaty strój” Marii, ubrały ją weń i w konsekwencji „utkały sobie” życie wieczne. Tradycja tego typu modlitw, określanych jako *Handwerkliches Beten*, kiedy to akt modlitwy prowadzi do uformowania wyimaginowanego lub rzeczywistego obiektu, stanowiła bardzo powszechny rys pobożności wspólnot klasztornych i właściwie tylko u nich obserwowany¹³². Doskonałą i bardzo dosłowną ilustracją tego fenomenu, na co wskazywał zarówno Jeffrey Hamburger, jak i Caroline Bynum, wydaje się scena powstała na malowanym antependium Ołtarza Różańcowego z kościoła Dominikanów we Frankfurcie z ok. 1484 r., na którym to *Ave Maria* w ustach klęczącego przed Marią zakonnika zamieniło się w różę¹³³. Wobec braku jakichkolwiek innych zachowanych przedstawień różańcowych bezsprzecznie powiązanych z wrocławskim klasztorem dominikanek, a także używanych w tym miejscu modlitewników, wypada zaledwie przypuszczać, że także w murach nadodrzańskiego miasta modlitwy różańcowe, odmawiane przed znajdującą się w zbiorach MNWr tablicą, mogły przyjmować formę „bogatyń darów”.

prayer, it remains to be assumed that it could have been found, for example, on their gallery. Unfortunately, in the absence of any source materials, the considerations presented here must remain in the realm of hypothesis.

The meaning of this religious practice, which was so popular at the dawn of the Reformation, focused on spiritual development, the asking of favours and the seeking of consolation. Moreover, it also had a very different, very literal and almost real dimension, as medieval written and visual sources indicate. One medieval Marian legend, popular especially in the Netherlands, told the story of three nuns who decided to jointly prepare richly decorated garments for Mary¹³¹. They set to work on St. Stephen's Day and from then on they proceeded, praying the daily *Hail Mary* 50 times for each item of clothing and the *Our Father* 15 times for each item of decoration. Thus, the weaving became a metaphor for praying the rosary (or vice versa), by means of which the nuns created Mary's "rich attire", dressed her in it, and consequently "wove for themselves" eternal life. The tradition of this type of prayer, referred to as *Handwerkliches Beten*, when the act of prayer leads to the formation of an imaginary or real object, was a very common feature of the piety of monastic communities and actually only observed in them¹³². An excellent and very literal illustration of this phenomenon, as pointed out by both Jeffrey Hamburger and Caroline Bynum, appears to be the scene created on the painted antependium of the Rosary Altar from the Dominican church in Frankfurt from around 1484, where the *Ave Maria* in the mouth of a monk kneeling before Mary has transformed into a rose¹³³. In the absence of any other surviving rosary images unquestionably linked to the Dominican Nuns' convent in Wrocław, as well as the prayer books used there, it remains to be assumed that also within the walls of the city on the Oder, rosary prayers recited before the panel preserved in the NMWr collection may have taken the form of "rich gifts".

Incomparably clearer, although forgotten for many years, is the connection with the Do-

Nieporównywalnie bardziej jednoznaczny, choć na wiele lat zapomniany, okazuje się związek z dominikańskim kościołem św. Katarzyny we Wrocławiu dwóch obustronnie malowanych skrzydeł ołtarzowych ze scenami chrystologicznymi, będących obecnie własnością MNW [fig. 16a–b]¹³⁴. Wedle opublikowanego przez Schultza skrótego spisu zbiorów średnio-wiecznych m.in. MSA, dwa należące niegdyś do wrocławskich dominikanek skrzydła wykonane pod koniec XV w. (o numerach 4425 i 4426) przedstawiały na awersach Pojmanie Chrystusa i poniżej Naigrywanie na pierwszym skrzydle oraz Chrystusa przed Arcykapłanem i poniżej Ukrzyżowanie (na drugim). Na rewersach znajdować się miały XVII-wieczne przemalowania¹³⁵. Według katalogu SMBK, nadającego skrzydłom numery 1323 i 1324 oraz uszczegółwiającego ich opisy, na pierwszym ze nich scenie Pojmania towarzyszyło poniżej przedstawienie Koronowania Cierniem, a na rewersie pojawiły się barokowe przemalowania (tu datowane na XVIII w.), mające ukazywać zakonnice w czarno-białym stroju zwróconą lub wręcz sięgającą ręką w stronę Marii z Dzieciątkiem¹³⁶. Niewykluczone, że była to scena Mistycznych Zaślubin św. Katarzyny. W przypadku drugiego skrzydła rozpoznano sceny w dwóch kwaterach awersu (Chrystus przed Kajfaszem i Przybicie do Krzyża) oraz rewersu (Dwunastoletni Chrystus w Świątyni oraz poniżej Złożenie do Grobu). W nowej lokalizacji nadal uważano je za dzieła śląskiego warsztatu z końca XV w., jednak nie wymieniono już miejsca ich pochodzenia. W 1946 r. skrzydła zostały włączone do kolekcji MNW, a następnie wypożyczone do Muzeum Okręgowego w Toruniu. W katalogu przygotowanym na potrzeby toruńskiej ekspozycji na pierwszym ze skrzydeł stwierdzono obecność scen Ucieczki do Egiptu i Niesienia Krzyża w miejscu dawnych nowożytnych przemalowań¹³⁷, które usunięto zapewne jeszcze przed wybuchem II wojny światowej. Ponadto po raz pierwszy poddano malowane kwatery analizie formalno-stylowo-porównawczej, na podstawie której określono czas powstania skrzydeł na lata 1510–1520, przypisano je kręgowi warsztatu Mistrza Pasji z Góry, wskazano szereg

minican church of St. Catherine in Wrocław of two double-painted altar wings with Christological scenes, now owned by the NMW [Fig. 16a–b]¹³⁴. According to an abbreviated inventory of medieval collections published by Schultz, among others at the MSA, the two wings once belonging to the Dominican Nuns of Wrocław and created at the end of the 15th c. (with the reference numbers 4425 and 4426) depicted on the obverses the Taking of Christ and below the Mocking on the first wing, and Christ before the High Priest and below the Crucifixion (on the second wing). On the reverses were alleged to be 17th c. overpaintings¹³⁵. According to the SMBK catalogue, which gives the wings the reference numbers 1323 and 1324 and describes them in more detail, on the first wing the scene of the Taking was accompanied below by a representation of the Crowning with Thorns, and on the reverse there were Baroque overpaintings (here dated to the 18th c.) reportedly depicting a nun in black and white dress facing or even reaching with her hand towards Mary and the Child¹³⁶. There is a possibility that this was a scene of the Mystical Marriage of St. Catherine. In the case of the second wing, scenes were identified in the two panels of the obverse (Christ before Caiaphas and the Nailing to the Cross) and the reverse (Twelve-year-old Christ in the Temple and the Entombment below). In their new location, they were still believed to be the work of a late 15th c. Silesian workshop, but their place of origin was no longer mentioned. In 1946, the wings were included in the collection of the National Museum in Warsaw and then loaned to the District Museum in Toruń. In the catalogue prepared for the Toruń exhibition, the scenes of the Flight into Egypt and the Carrying of the Cross were identified on the first of the wings in the place of former modern overpaintings¹³⁷, which had probably already been removed before the outbreak of the World War II. Moreover, for the first time the painted panels were subjected to a formal, stylistic and comparative analysis, on the basis of which the time of their creation was determined as 1510–1520, they were attributed to the workshop of the Master of the Passion

norymberskich i południowoniemieckich inspiracji, przede wszystkim graficznych, wykorzystywanych w procesie tworzenia kompozycji poszczególnych scen, a pierwotne miejsce ich pochodzenia, pomimo sugestii powiązań ze wspólnotami dominikanek wrocławskich lub raciborskich (z racji obecności domalowanej postaci św. Katarzyny), określono jako nieznanne.

Uzasadnienie powiązania omawianych dwóch skrzydeł z kościołem wrocławskich dominikanek lub przynajmniej potwierdzenia tożsamości eksponowanych obecnie w Toruniu desek z tymi prezentowanymi w Królewskim Muzeum Sztuki i Starożytności znajduje się na licach obrazów – w scenach Przybicia do Krzyża i Koronowania Cierniem widnieją naniesione przy pomocy pędzla i czerwonej farby oznaczenia „4426.Kgl.”, a więc numer nadany jednemu z nich przez Büschinga i skrótowe wskazanie nazwy kolekcji muzealnej. Brak numeru 4425 może sugerować, że popełniono pomyłkę podczas wykonywania spisu bądź też później numery zmieniono – w każdym razie problem pochodzenia dzieła sprzed włączenia do zbiorów muzealnych wydaje się rozwiązany.

Snując hipotezy na temat pierwotnego kształtu, wymowy ideowej i przeznaczenia omawianych skrzydeł ołtarzowych, warto uwzględnić występowanie złotego tła na ich awersach i rewersach. Najpewniej bowiem były to wewnętrzne skrzydła pentaptyku, a nie, jak sądził Tadeusz Dobrzeński, tryptyku¹³⁸. W toruńskim katalogu zwrócono ponadto uwagę na nietypowe połączenie pojedynczych scen dzieciństwa Chrystusa z pasyjnymi, które mogło świadczyć, iż program tej nastawy był skoncentrowany wokół tematu Boleści Marii¹³⁹. Ów trop wydaje się jak najbardziej wart podjęcia – choć być może w ramach innego studium – ze względu na powstanie we Wrocławiu w pierwszej dekadzie XVI stulecia przynajmniej dwóch dzieł ukazujących Pięć Boleści Marii – pentaptyku ufundowanego w 1507 r. przez wrocławskiego biskupa Jana Turzona do wrocławskiej katedry¹⁴⁰ oraz niezachowanego epitafium Hansa Hübnera z 1506 r., eksponowanego w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu¹⁴¹. Niewykluczone

from Guhrau, a number of Nuremberg and South German inspirations, mainly graphic, used in the process of creating the composition of individual scenes, were indicated, and their original place of origin, despite the suggestion of a connection with the Dominican Nuns of Wrocław or Racibórz, due to the presence of the overpainted figure of St. Catherine, was determined as unknown.

A justification for the connection of the two wings in question with the church of the Dominican Nuns of Wrocław, or at least a confirmation of the identity of the panels currently on display in Toruń with those exhibited in the Royal Museum of Art and Antiquities, can be found on the surface layers of the paintings: the scenes of the Crucifixion and the Crowning with Thorns have marks “4426.Kgl.” applied with a brush and red paint, i.e. the number given to one of them by Büsching and an abbreviated indication of the name of the museum’s collection. The absence of the number 4425 may suggest that a mistake was made when the inventory was carried out or that the numbers were later changed – in any case, the problem of the origin of the work prior to its incorporation into the museum collection seems to have been solved.

When hypothesising about the original shape, meaning and purpose of the altar wings in question, it is worth taking into account the presence of a gold background on their obverses and reverses. It is likely that these were the inner wings of a pentaptych and not, as Tadeusz Dobrzeński believed, of a triptych¹³⁸. In the Toruń catalogue, attention was also drawn to an unusual combination of single scenes of Christ’s childhood with the Passion scenes, which could prove that the programme of this setting was concentrated around the theme of the Sorrows of Mary¹³⁹. This trail seems most worth to be taken, although perhaps as part of another study, considering the creation in Wrocław in the first decade of the 16th c. of at least two works depicting the Five Sorrows of Mary – a pentaptych funded in 1507 by Wrocław Bishop Jan Turzon for the Wrocław cathedral¹⁴⁰ and an unpreserved epitaph by Hans Hübner

bowiem, że nastawa pomagała w kontemplacji Boleści Marii i raczej na pewno, biorąc pod uwagę powszechność tego kultu w mieście, służyła wiernym odwiedzającym kościół. Ponadto wyobrażona na dominikańskich skrzydłach scena Dwunastoletni Chrystus w Świątyni została oparta na tym samym wzorze, z którego korzystali południowoniemieccy twórcy biskupiego pentaptyku. Całkiem prawdopodobne więc, że dzieła te wykonano w niemożliwej obecnie do ustalenia zależności od siebie lub też, że ich twórcy korzystali z tego samego źródła inspiracji artystycznej. Ta druga ewentualność wydaje się bardziej uzasadniona, gdyż na podobnych, zresztą niezwykle popularnych wzorach oparto sceny pasyjne znacznie wcześniejszych skrzydeł Poliptyku Kuśnierzy z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (MNWr, 1497 r.)¹⁴². Wreszcie – dobór scen ukazanych na obu skrzydłach może sugerować, że pierwotnie w szafie znajdowała się scena Ukrzyżowania lub – co mniej prawdopodobne z uwagi na obecność sceny Złożenia do Grobu – Oplakiwania. Druga ewentualność pozwoliłaby wiązać nastawę, z której pochodzą omawiane skrzydła, z ołtarzem Bożego Ciała, wzmiankowanym w 1398 r. w już przytoczonym dokumencie odpustowym biskupa Waclawa. Pierwsza zaś – z ołtarzem św. Krzyża stojącym *in medio ecclesie*.

Choć nadal pozostać trzeba w sferze hipotez, komentarza wymaga zagadnienie autorstwa malarskich partii skrzydeł. Twórcy toruńskiego katalogu, oprócz zwrócenia uwagi na obecność norymberskich inspiracji, wskazali na powiązania formalno-stylowe dominikańskich kwater z pentaptykami powstającymi w pierwszych dwóch dekadach XVI stulecia, pochodzącymi m.in. z Brzegu, Ziębice czy Czerniny¹⁴³. Co więcej, są to realizacje wykonane najpewniej we Wrocławiu, a ponadto – podobnie jak omawiane skrzydła – w kręgu twórców łączonych z wielką i zarazem problematyczną badawczo pracownią Jacoba Beinharta. Do niej należał np. anonimowy, lecz z całą pewnością zaznajomiony z malarstwem południowoniemieckim Mistrz Pasji z Góry, aktywny w drugiej dekadzie XVI w., gdy przygotowano analizowane malowidła. Warto jednak w tym

from 1506, exhibited in the Church of St. Elizabeth in Wrocław¹⁴¹. For it is possible that the retable facilitated contemplation of the Sorrows of Mary and rather certainly, given the prevalence of this cult in the city, served the faithful who visited the church. Moreover, the scene of the Twelve-year-old Christ in the Temple, depicted on the Dominican wings, was based on the same pattern used by the South German creators of the bishop's pentaptych. It is therefore possible that these works were produced in a dependence on each other which is now impossible to determine, or that their authors drew on the same source of artistic inspiration. The latter eventuality seems more likely, as the Passion scenes of the much earlier wings of the Furriers' Polyptych of the Church of Mary Magdalene in Wrocław (NMWr, 1497)¹⁴². Lastly, the selection of scenes depicted on the two wings may suggest that the shrine originally contained either the Crucifixion scene or, less likely given the presence of the Entombment scene, the Mourning scene. The latter possibility would link the retable from which the wings in question originate with the Corpus Christi altar, mentioned in 1398 in Bishop Wenceslas' document of indulgence cited above. The first would link it to the altar of the Holy Cross standing *in medio ecclesie*.

Remaining in the realm of hypotheses, the question of authorship of the painted parts of the wings requires comment. The authors of the Toruń catalogue, apart from drawing attention to the presence of Nuremberg inspirations, pointed to formal and stylistic links between Dominican wings and pentaptychs created in the first two decades of the 16th c., originating, among others, in Brzeg, Ziębice or Czernina¹⁴³. What is more, these are works most probably executed in Wrocław and, like the wings in question, in the circle of artists associated with the great and at the same time problematic for research Jacob Beinhart's workshop. This included, for example, the anonymous, but certainly familiar with South German painting, the Master of the Passion of Guhrau, who was active in the second decade of the 16th c. when the paintings analysed were created. It is worth

miejsu przywołać Beinharta, gdyż nie tylko był on niemal sąsiadem wrocławskich dominikanek, zamieszkując przy Nowym Targu, lecz także 16 czerwca 1503 zakupił od Jürgego Knebela, ich szafarza, kolejny dom w tym miejscu¹⁴⁴. Sześć lat później w imieniu Bernharda Crawsego zawarł umowę z klasztorem św. Katarzyny, lecz jej treść pozostaje nieznana¹⁴⁵. Biorąc pod uwagę, że w tym samym roku Beinhart reprezentował tego samego Crawsego w transakcji sprzedaży jego domu, najpewniej też umowa z dominikankami dotyczyła spraw majątkowych. Niemniej jednak taki kontakt mógł stworzyć okazję do zdobycia zamówienia. Co więcej, również w 1509 r. Beinhart, jako starszy cechu, przekierował czynsz z domu swojego sąsiada, malarza Leonharta Hörleina, na rzecz klasztoru św. Wojciecha¹⁴⁶. Czy ten kontakt pomógł w zdobyciu zlecenia na nastawę ołtarza głównego kościoła Dominikanów, którego partie malowane z pewnością wykonał w 1513 r. wspomniany już Mistrz Pasji z Góry¹⁴⁷? To pytanie musi pozostać otwarte. Wiadomo natomiast, że dominikanie mieli w swych szeregach przynajmniej dwóch malarzy, a jednak zatrudniali też wrocławskich twórców cechowych, w tym m.in. Bartholomeusa Hoffmana (1479–1501), który w latach 1491–1501 wymalował większość najważniejszych pomieszczeń i krużganki dominikańskiego klasztoru, a także odnowił obraz św. Dziewicy¹⁴⁸. Niewykluczone, że dominikanki korzystały z usług tych samych artystów co ich duchowi przewodnicy. Ewentualnie mogły też mieć wpływ na dobór autorów dzieł powstających do ich wnętrza, uciekając się do pośrednictwa szafarzy lub do kontaktów rodzinnych.

Do tej pory ze wspomnianą umową między Beinhartem a dominikankami łączono zupełnie inne dzieło – rzeźbioną i wtórnie polichromowaną figurę św. Katarzyny, która obecnie znajduje się w MNW [fig. 17]¹⁴⁹. Dzieło to jest zagadkowe, a jego najwcześniejsza historia niepewna. Wiadomo, że do kolekcji SMBK trafiło w 1927 r., nabyte ze zbiorów prywatnych. W 1946 r., po ewakuacji wrocławskich eksponatów i ich odnalezieniu przez Polaków, figura przeszła na własność MNW, praktycznie każdego widza odwiedzającego wystawę stałą urzekając ele-

menting Beinhart at this point, however, as not only was he almost a neighbour of the Dominican Nuns of Wrocław, residing at Nowy Targ, but on 16 June 1503 he purchased another house at this location from Jürge Knebel, their church warden¹⁴⁴. Six years later, on behalf of Bernhard Crawse, he concluded a contract with St. Catherine's Convent, but its contents remain unknown¹⁴⁵. Given that in the same year Beinhart represented the same Crawse in the sale of his house, it is also likely that the agreement with the Dominican Nuns concerned property matters. Nevertheless, such contact may have created an opportunity to gain a commission. Moreover, also in 1509, Beinhart, as senior of the guild, diverted rent from the house of his neighbour, the painter Leonhart Hörlein, to St. Adalbert's monastery¹⁴⁶. Did this contact help to secure a commission for the retable of the main altarpiece of the Dominican church, the painted parts of which were certainly made in 1513 by the aforementioned Master of the Passion of Guhrau¹⁴⁷? This question must remain open. What is known, however, is that the Dominicans had at least two painters in their ranks, and yet they also employed Wrocław guild artists, including Bartholomeus Hoffman (1479–1501), who painted most of the main rooms and cloisters of the Dominican monastery between 1491 and 1501, as well as he restored the painting of the Holy Virgin¹⁴⁸. It is possible that the Dominican nuns used the same artists as their spiritual guides. Alternatively, they may also have had a say in the selection of authors of works created for their interiors, resorting to the agency of church wardens or family contacts.

Until now, an entirely different work has been linked to the aforementioned agreement between Beinhart and the Dominicans – the carved and polychromed statue of St. Catherine, which is now in the NMW [Fig. 17]¹⁴⁹. The work is mysterious and its earliest history uncertain. It is known to have ended up in the SMBK collection in 1927, acquired from a private collection. In 1946, after the evacuation of the Wrocław exhibits and their rediscovery by the Poles, the statue became the property of the NMW, actually of every visitor to the perma-

gancją pozy i łagodnym obliczem. Powiązanie tej rzeźby z wrocławskim konwentem dominikanek stanowi efekt dwóch domniemań: że jest ona dziełem Jakoba Beinharta oraz że w 1509 r. przedłożono mu na nią zlecenie ramach podpisywanej umowy. Ponadto rzeźba ukazuje postać patronki kościoła, której wizerunek w jego wnętrzu był jak najbardziej pożądanym i, jak wiemy, obecnym. Należy wszakże zaznaczyć, że malowane i rzeźbione przedstawienia św. Katarzyny, jednej z Czterech Świętych Dziewic, pojawiały się w średniowiecznych przestrzeniach Wrocławia i Śląska nad wyraz często. Z tego względu nie sposób dziś rozstrzygnąć słuszności tej proveniencyjnej hipotezy, choć nie powinna ona ulec zapomnieniu.

Podsumowanie

W przypadku badań nad średniowiecznym wystrojem i wyposażeniem wnętrz kościołów należących do żeńskich wspólnot klasztornych mierzymy się z problemem występowania w tych przestrzeniach przynajmniej trzech diametralnie różnych grup odbiorców (zakonnice, mężczyźni i świeccy wierni) – o często rozmaitych i niekoniernie zgodnych potrzebach, aspiracjach oraz reprezentujących odmienne interesy¹⁵⁰. Ta dość uniwersalna, gdyż aplikowalna także do przestrzeni kościoła parafialnego i każdej innej strefy użytkowanej przez przynajmniej dwie odrębne grupy, myśl Jeffreya Hamburgera towarzyszyła przedstawionemu tu – możliwe całościowemu – ujęciu problemu wystroju i wyposażenia kościoła wrocławskich dominikanek w kontekście znanych nam informacji na temat ich losów oraz relacji ze środowiskiem miejskim i pozycji w nim. Wszystko po to, aby zasygnalizować pola, strefy i działania, które siostry potencjalnie mogły kontrolować w procesie kreacji ich wizualnego świata – wewnętrznego i zewnętrznego. Wydaje się bowiem całkiem prawdopodobne, że miały wpływ na program ikonograficzny malowideł zdobiących ściany ich kościoła, a także na dobór scen i przedstawień znajdujących się w przestrzeniach ołtarzowych. Utrzymując bezpośrednie kontakty ze światem

exhibition, captivating with its elegance of pose and gentle countenance. The association of this sculpture with the Dominican Nuns' convent in Wrocław is the result of two suppositions: that the sculpture is the work of Jakob Beinhart and that a contract was submitted to him for it in 1509. Furthermore, the sculpture depicts the figure of the church's patron saint, whose image in the interior of the church was most welcome and, as far as we know, present. It should be noted, however, that painted and sculpted representations of St. Catherine, one of the Four Holy Virgins, appeared in the medieval spaces of Wrocław and Silesia with great frequency. For this reason, the validity of this provenance hypothesis cannot be resolved today, although it should not be forgotten.

Conclusion

In the case of research into the medieval decoration and furnishings of churches belonging to female enclosed communities, we are confronted with the problem of the presence in these spaces of at least three diametrically opposed publics (nuns, male clergy and lay faithful) – often with diverse and not necessarily compatible needs, aspirations and representing different interests¹⁵⁰. This rather universal thought of Jeffrey Hamburger, which is also applicable to the space of a parish church and any other area used by at least two separate groups, has accompanied the – as comprehensive as possible – approach to the problem of the decoration and furnishings of the church of the Dominican Nuns of Wrocław, presented here in the context of the information we know about their fate and their relations with the urban environment and their position in it. All this to signal the fields, zones and activities that the nuns could potentially have controlled in the process of creating their visual world – internal and external. For it seems quite likely that they had a say in the iconographic programme of the paintings adorning the walls of their church, as well as in the choice of scenes and representations in the altar spaces. Maintaining direct contact

zewnątrznym za sprawą korespondencji, zabiegały o odpusty oraz o przychylność reprezentantów kleru, egzekwowały swoje patronackie prawa i przywileje. Z kolei za pośrednictwem szafarza mogły m.in. utrzymywać kontakty ze swoimi dobrodziejami, a także zawierać umowy i zlecać prace, potencjalnie również o charakterze artystycznym. Tym samym ich sprawczość jawi się jako jak najbardziej istniejąca i wymagająca dalszego zgłębienia pole badawcze. Ten artykuł miał na celu otwarcie dyskusji i postawienie kilku kroków na drodze do lepszego poznania fenomenu oraz wizualnego świata wrocławskich dominikanek – najsilniej w średniowieczu powiązanej z Wrocławiem żeńskiej wspólnoty klasztornej.

with the outside world through their correspondence, they sought indulgences and the favour of clerical representatives, and enforced their patronage rights and privileges. In turn, through their church warden, they were able, among other things, to maintain contact with their benefactors, as well as to conclude contracts and commission works, potentially also of an artistic nature. Thus, their agency seems to be an existing field of research that requires further exploration. This article aimed to open up a discussion and take a few steps towards a better understanding of the phenomenon and the visual world of the Dominican Nuns of Wrocław – a female monastic community that was the most strongly connected to Wrocław in medieval times.

* Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu pt. *Residua przednowoczesnych relacji ze sztuką w wybranych współczesnych żeńskich zakonach na terenie Małopolski i Dolnego Śląska*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, o numerze 2021/41/B/H2S/03148.

¹ Zob. **A. Sutowicz**, *Życie wewnątrz w klasztorze klarysek wrocławskich w średniowieczu*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. K. Bobowskiego, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2002; **A. Michalska**, *Legenda obrazowa św. Klary z dawnego klasztoru klarysek we Wrocławiu*, Wrocław 2013; **A. Horowski**, *Ordinationes Monasterii Wratislaviensis. I più antichi statuti per le monache dell'Ordine di San Damiano*, „Collectanea Franciscana” 2018, nr 1/2; **A. Patała**, *The Medieval Furnishings of the Convent of Poor Clares in Breslau*, „Convivium Supplementum” 2022, nr 1. W wymienionych publikacjach wcześniejsza literatura.

² Jak stwierdziła niedawno **A. Pobóg-Lenartowicz** (*Kanoniczki na wrocławskim Piasku. Perspektywy badawcze*, [w:] *Sanctimoniales. Zakony żeńskie w Polsce i Europie Środkowej (do przelomu XVIII i XIX wieku)*, red. **A. Radziwiński**, **D. Karczewski**, **Z. Zyglewski**, Bydgoszcz–Toruń 2010, s. 183): „Podjęcie problemu obecności kanoniczek regularnych w Polsce wymaga determinacji. [...] Wielokrotnie nie mogłam oprzeć się wrażeniu, że fakt istnienia i działania kanoniczek regularnych na wrocławskim Piasku powstał jedynie w mojej wyobraźni”.

³ Archiwalna spuścizna po wrocławskich dominikankach liczy 1749 dokumentów przechowywanych w Archiwum Państwowym we Wrocławiu, z czego 550 jednostek to źródła średniowieczne. Zob. **R. Stelmach**, *Dokumenty do dziejów żeńskich klasztorów na Śląsku zachowane w Archiwum Państwowym we Wrocławiu*, [w:] *Sanctimoniales...*, s. 435.

⁴ Poszukiwania w kolekcjach bibliotecznych i archiwalnych Wrocławia oraz Krakowa (z Archiwum Prowincji włącznie) nie przyniosły rezultatu. Sytuacja ta kontrastuje z wiedzą o wrocławskich dominikanach – zob. **K. Zawadzka**, *Biblioteka klasztoru Dominikanów we Wrocławiu (1226–1810)*, [w:] *Studia nad historią dominikanów w Polsce 1222–1972*, red. **J. Kłoczowski**, Warszawa 1975, t. 2.

⁵ Z najważniejszych publikacji cytujących wcześniejszą literaturę warto wymienić: **J. Naughton**, *Books for a Dominican Nuns' Choir: Illustrated Liturgical Manuscripts at Saint-Louis de Poissy, c. 1330–1350*, [w:] *The Art of the Book: Its Place in Medieval Worship*, ed. **M. Manion**, **B. Muir**, Exeter 1998; **E. L. Lindgren**, *Sensual Encounters: Monastic Women and Spirituality in Medieval Germany*, New York 2008; **M. Pérez Vidal**, *The Art, Visual Culture and Liturgy of Dominican Nuns in Late Medieval and Early Modern Castile*, [w:] *Artiste nel chostro. Produzione artistica nei monasteri femminili in età moderna*, a cura di **Sh. Barker**, collab. L. Cinelli, Firenze 2013; **J. Hamburger [et al.]**, *Liturgical Life and Latin Learning at Paradise bei Soest, 1300–1425: Inscription and*

* The article is the result of a project entitled *Residua of pre-modern relations with art in selected contemporary female religious orders in the Lesser Poland and Lower Silesia regions*, funded by the National Centre for Science, with the number 2021/41/B/H2S/03148.

¹ See **A. Sutowicz**, *Życie wewnątrz w klasztorze klarysek wrocławskich w średniowieczu*, PhD thesis written under the supervision of Prof. Dr. K. Bobowski, University of Wrocław, Wrocław 2002; **A. Michalska**, *Legenda obrazowa św. Klary z dawnego klasztoru klarysek we Wrocławiu*, Wrocław 2013; **A. Horowski**, *Ordinationes Monasterii Wratislaviensis. I più antichi statuti per le monache dell'Ordine di San Damiano*, „Collectanea Franciscana” 2018, No. 1/2; **A. Patała**, *The Medieval Furnishings of the Convent of Poor Clares in Breslau*, „Convivium Supplementum” 2022, No. 1. In the publications the previous literature is mentioned.

² As it was recently expressed by **A. Pobóg-Lenartowicz** (*Kanoniczki na wrocławskim Piasku. Perspektywy badawcze*, [in:] *Sanctimoniales. Zakony żeńskie w Polsce i Europie Środkowej (do przelomu XVIII i XIX wieku)*, Ed. **A. Radziwiński**, **D. Karczewski**, **Z. Zyglewski**, Bydgoszcz–Toruń 2010, p. 183): “Addressing the problem of the presence of the Nuns of the Canons Regular in Poland requires determination [...] On many occasions I could not help feeling that the fact of the existence and activities of the Nuns of the Canons Regular on Wrocław Sand Island had arisen only in my imagination”.

³ The archival legacy of the Wrocław Dominican Nuns comprises 1,749 documents stored in the State Archives in Wrocław, of which 550 units are medieval sources. See **R. Stelmach**, *Dokumenty do dziejów żeńskich klasztorów na Śląsku zachowane w Archiwum Państwowym we Wrocławiu*, [in:] *Sanctimoniales...*, p. 435.

⁴ Search queries in the library and archival collections of Wrocław and Cracow (including the Provincial Archives) were unsuccessful. This situation contrasts with the knowledge about Wrocław's Dominicans – see **K. Zawadzka**, *Biblioteka klasztoru Dominikanów we Wrocławiu (1226–1810)*, [in:] *Studia nad historią dominikanów w Polsce 1222–1972*, ed. **J. Kłoczowski**, Warszawa 1975, Vol. 2.

⁵ Of the major publications citing earlier literature, it is worth mentioning: **J. Naughton**, *Books for a Dominican Nuns' Choir: Illustrated Liturgical Manuscripts at Saint-Louis de Poissy, c. 1330–1350*, [in:] *The Art of the Book: Its Place in Medieval Worship*, Ed. **M. Manion**, **B. Muir**, Exeter 1998; **E. L. Lindgren**, *Sensual Encounters: Monastic Women and Spirituality in Medieval Germany*, New York 2008; **M. Pérez Vidal**, *The Art, Visual Culture and Liturgy of Dominican Nuns in Late Medieval and Early Modern Castile*, [in:] *Artiste nel chostro. Produzione artistica nei monasteri femminili in età moderna*, a cura di **Sh. Barker**, collab. L. Cinelli, Firenze 2013; **J. Hamburger [et al.]**, *Liturgical Life and Latin Learning at Paradise bei Soest, 1300–1425: Inscription and*

Illumination in the Choir Books of a North German Dominican Convent, Münster 2016, t. 1–2.

⁶ Podsumowanie literatury i stanu badań w: **S. Stulin, A. Włodarek**, *Kościół pw. św. Katarzyny i klasztor dominikanek*, [w:] *Architektura gotycka w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, red., wstęp **A. Włodarek**, Warszawa 1995; **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju*, Kraków 2017, s. 137–138. Ponadto wzmianka w: **K. Mezhioráková**, *Architektura středověkých klášterů dominikanek v Čechách a na Moravě*, Praha 2016, s. 22, 61–62.

⁷ Serdecznie dziękuję pani Bożenie Guldan-Klameckiej za pomoc w ustaleniu miejsca przechowywania tych malowideł oraz za rozmowę na temat ich odkrycia. Podziękowania niech przyjmie też pan dr Romuald Nowak. O istnieniu malowideł do tej pory wzmiankowali jedynie **E. Małachowicz** (*Dawny klasztor dominikanek z kościołem św. Katarzyny we Wrocławiu*, „Kalendarz Wrocławski” t. 25 [1984]), **Z. Antkowiak** (*Kościół Wrocławia*, Wrocław 1991, s. 118–121), **R. Eysymontt** (*Dawny klasztor i kościół Dominikanek*, [w:] *Leksykon architektury Wrocławia*, red. **idem**, współpr. E. Różycka-Rozpędowska, Wrocław 2011).

⁸ **R. Kaczmarek**, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999, s. 144–145.

⁹ *Regesten zur schlesischen Geschichte 1301–1315*, red. **C. Grünhagen**, s. 29, nr 2713 (dalej: RSG).

¹⁰ **G. Froböss** (*Geschichte der St. Katharinenkirche in Breslau. Denkschrift zum 600 jährigen Jubiläum und zur Renovation dieser Kirche durch die evangelisch-lutherische Gemeinde im Jahre 1907/08*, Breslau 1908, s. 6) powoływał się na informacje zawarte w rękopiśmiennej kronice sióstr – *Memorabilia Ducalis sanctimonialium Coenobii ordinis Sancti Dominici ad divam Partheno-Martyrem Catharinam Wratislaviae in Silesia* – do której autorce nie udało się dotrzeć.

¹¹ Zob. **G. Froböss**, *op. cit.*, s. 6–7; **L. Burgemeister, G. Grundmann**, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, t. 2: *Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt*, Breslau 1933, s. 248; **A. Tarnas-Tomczyk**, *Uposażenie fundacyjne śląskich klasztorów żeńskich do połowy XIV wieku*, [w:] *Sanctimoniales...*, s. 224–225.

¹² Zob. RSG, s. 146, nr 2759.

¹³ Zob. *ibidem*, nr 3065.

¹⁴ Zob. **J. Heyne**, *Dokumentierte Geschichte des Bisthums und Hochstiftes Breslau. Aus Urkunden, Aktenstücken, älteren Chronisten und neueren Geschichtschreibern*, t. 1, Breslau 1860, s. 875–879.

¹⁵ **H. Kulig** (*Die Standesverhältnisse des Breslauer Klarenstiftes im Mittelalter*, Breslau 1939, s. 56) zwróciła ponadto uwagę, że córki fundatora jako miejsce pochówku wybrały klasztor klarysek.

¹⁶ **J. Kłoczowski**, *Dominikanie polscy na Śląsku w XIII–XIV w.*, Lublin 1956, s. 62–63.

¹⁷ Zob. **R. Stelmach**, *op. cit.*, s. 436–437.

¹⁸ Zob. **S. Zonenberg**, *Cura monialium w polskich klasztorach Dominikanek na tle ogólnozakonnym*, [w:] *Sanctimoniales...*, s. 49–51. W Poznaniu zastosowano to samo rozwiązanie dopiero w r. 1491.

¹⁹ Zob. **J. Kłoczowski**, *op. cit.*, s. 75.

²⁰ Zob. dyplom wystawiony przez Macieja, prowincjała zakonu dominikanów prowincji polskiej 6 kwietnia 1333, APWr, Rep. 58, nr 18. Por. *ibidem*.

²¹ Zob. dokument z 6 lutego 1337, APWr, Rep. 58, nr 22.

²² Zob. **R. Stelmach**, *op. cit.*, s. 436.

²³ Jest to uznawane za typowy rys funkcjonowania dominikanów na Dolnym Śląsku. Zob. **J. Kłoczowski**, *op. cit.*, s. 75–76.

²⁴ **H. Kulig** (*op. cit.*, s. 55–64) w swoim opracowaniu dotyczącym wrocławskich klarysek zestawiała także listę 16 przeorysz i 221 dominikanek św. Katarzyny.

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 59 (badaczka wymienia dwa takie wyjątki w XV w.).

²⁶ Zob. **K. Kaczmarek**, *Przyczynek do badań nad prozopografią konwentu dominikanek wrocławskich w średniowieczu*, [w:] *Sanctimoniales...*, s. 350–352.

²⁷ Zob. **R. Stelmach**, *op. cit.*, s. 436.

²⁸ Zob. **J. Heyne**, *op. cit.*, t. 2, Breslau 1864, s. 722.

²⁹ Zob. *Descriptio tocius Silesie et civitatis regie Wratislaviensis per M. Bartholomeum Stenum = Barthel Steins Beschreibung von Schlesien und seiner Hauptstadt Breslau*, Hrsg. **H. Markgraf**, Breslau 1902, s. 60.

³⁰ Zob. *ibidem*, s. 72.

³¹ Zob. **S. Zonenberg**, *op. cit.*, s. 50–51.

³² Zob. dokument wystawiony przez biskupa wrocławskiego Waclawa 15 stycznia 1398, APWr, Rep. 58, nr 126.

³³ Wezwanie tego ołtarza, co prawda dość powszechne, może mieć ponadto związek z szerzonym kultem Bożego Ciała oraz z wytężoną kontemplacją Eucharystii, rozpowszechnioną wśród dominikanek przynajmniej od początku w. XIV. Zob. **M. Pérez Vidal**, *The Corpus Christi Devotion: Gender, Liturgy,*

Illumination in the Choir Books of a North German Dominican Convent, Münster 2016, Vol. 1–2.

⁶ Summary of literature and state of research in: **S. Stulin, A. Włodarek**, *Kościół pw. św. Katarzyny i klasztor dominikanek*, [in:] *Architektura gotycka w Polsce*, Vol. 2: *Katalog zabytków*, Ed., intr. A. Włodarek, Warszawa 1995; **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju*, Kraków 2017, pp. 137–138. In addition, a reference in: **K. Mezhioráková**, *Architektura středověkých klášterů dominikanek v Čechách a na Moravě*, Praha 2016, pp. 22, 61–62.

⁷ My sincere gratitude goes to Mrs Bożena Guldan-Klamecka for her help in identifying the place where these paintings are kept and for telling me about their discovery. Let me also thank Dr Romuald Nowak. The existence of the paintings has so far only been mentioned by **E. Małachowicz** (*Dawny klasztor dominikanek z kościołem św. Katarzyny we Wrocławiu*, „Kalendarz Wrocławski” Vol. 25 [1984]), **Z. Antkowiak** (*Kościół Wrocławia*, Wrocław 1991, pp. 118–121), **R. Eysymontt** (*Dawny klasztor i kościół Dominikanek*, [in:] *Leksykon architektury Wrocławia*, Ed. **idem**, collab. E. Różycka-Rozpędowska, Wrocław 2011).

⁸ **R. Kaczmarek**, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999, pp. 144–145.

⁹ *Regesten zur schlesischen Geschichte 1301–1315*, Ed. **C. Grünhagen**, p. 29, No. 2713 (hereinafter: RSG).

¹⁰ **G. Froböss** (*Geschichte der St. Katharinenkirche in Breslau. Denkschrift zum 600 jährigen Jubiläum und zur Renovation dieser Kirche durch die evangelisch-lutherische Gemeinde im Jahre 1907/08*, Breslau 1908, p. 6) referred to information contained in the manuscript chronicle of the nuns – *Memorabilia Ducalis sanctimonialium Coenobii ordinis Sancti Dominici ad divam Partheno-Martyrem Catharinam Wratislaviae in Silesia* – which the author has not been able to find.

¹¹ See **G. Froböss**, *op. cit.*, pp. 6–7; **L. Burgemeister, G. Grundmann**, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Vol. 2: *Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt*, Breslau 1933, p. 248; **A. Tarnas-Tomczyk**, *Uposażenie fundacyjne śląskich klasztorów żeńskich do połowy XIV wieku*, [in:] *Sanctimoniales...*, pp. 224–225.

¹² RSG, p. 146, No. 2759

¹³ See *ibidem*, No. 3065.

¹⁴ See **J. Heyne**, *Dokumentierte Geschichte des Bisthums und Hochstiftes Breslau. Aus Urkunden, Aktenstücken, älteren Chronisten und neueren Geschichtschreibern*, Vol. 1, Breslau 1860, pp. 875–879.

¹⁵ **H. Kulig** (*Die Standesverhältnisse des Breslauer Klarenstiftes im Mittelalter*, Breslau 1939, p. 56) further noted that the founder's daughters had chosen the Poor Clares convent as their burial place.

¹⁶ **J. Kłoczowski**, *Dominikanie polscy na Śląsku w XIII–XIV w.*, Lublin 1956, pp. 62–63.

¹⁷ See **R. Stelmach**, *op. cit.*, pp. 436–437.

¹⁸ See **S. Zonenberg**, *Cura monialium w polskich klasztorach Dominikanek na tle ogólnozakonnym*, [in:] *Sanctimoniales...*, pp. 49–51. The same solution was applied in Poznań only in 1491.

¹⁹ **J. Kłoczowski**, *op. cit.*, p. 75.

²⁰ See diploma issued by Matthias, provincial of the Dominican Order of the Polish province on 6 April 1333, APWr, Rep. 58, No. 18. Cf. *ibidem*.

²¹ See document of 6 February 1337, APWr, Rep. 58, No. 22.

²² See **R. Stelmach**, *op. cit.*, p. 436.

²³ This is regarded as a typical feature of the functioning of the Dominicans in Lower Silesia. See **J. Kłoczowski**, *op. cit.*, pp. 75–76.

²⁴ **H. Kulig** (*op. cit.*, pp. 55–64) in her study of the Poor Clares of Wrocław, she also compiled a list of 16 Prioresses and 221 Dominican Nuns of St. Catherine.

²⁵ See *ibidem*, p. 59 (the researcher mentions two such exceptions in the 15th c.).

²⁶ See **K. Kaczmarek**, *Przyczynek do badań nad prozopografią konwentu dominikanek wrocławskich w średniowieczu*, [in:] *Sanctimoniales...*, pp. 350–352.

²⁷ See **R. Stelmach**, *op. cit.*, p. 436.

²⁸ See **J. Heyne**, *op. cit.*, Vol. 2, Breslau 1864, p. 722.

²⁹ See *Descriptio tocius Silesie et civitatis regie Wratislaviensis per M. Bartholomeum Stenum = Barthel Steins Beschreibung von Schlesien und seiner Hauptstadt Breslau*, Ed. **H. Markgraf**, Breslau 1902, p. 60.

³⁰ See *ibidem*, p. 72.

³¹ See **S. Zonenberg**, *op. cit.*, pp. 50–51.

³² See document issued by Bishop Wenceslaus of Wrocław on 15 January 1398, APWr, Rep. 58, No. 126.

³³ The patrocinium of this altar, admittedly quite common, may furthermore be related to the spreading cult of Corpus Christi and to the strenuous

and Authority among Dominican Nuns in Castile in the Middle Ages, „Historical Reflections / Réflexions Historiques” 2016, nr 1.

³⁴ Zob. dokument wystawiony 9 stycznia 1405, APWr, Rep. 58, nr 153; **S. Zonenberg**, *op. cit.*, s. 51.

³⁵ *Księga odpustów wrocławskich*, oprac., wyd. H. Manikowska, Warszawa 2016, s. 132; zob. też *eadem*, *Wstęp*, [w:] *Księga...*, s. CLIV–CLVIII.

³⁶ Zob. **K.-H. Bieritz**, *Liturgik*, Berlin – New York 2004, s. 102.

³⁷ Zob. *Księga odpustów...*, s. 132: „*imaginem sancte Katherine*”.

³⁸ Zob. dokument wystawiony 19 września 1398, APWr Rep. 63, nr 205 (203); **H. Manikowska**, *op. cit.*, s. CLVII. Oltarz św. Anny wzmiankowany jeszcze w innym dokumencie – APWr Rep 58, nr 172.

³⁹ Zob. dokument wystawiony 16 kwietnia 1439, APWr Rep. 58, nr 310; dokument wystawiony w 1473 r., APWr Rep. 58, nr 573; **J. Heyne**, *op. cit.*, t. 3, Breslau 1868, s. 1004. Wspomina o tym także **H. Manikowska** (*op. cit.*, s. CCVIII, przyp. 195).

⁴⁰ Zob. **H. Manikowska**, *op. cit.*, s. CLVII.

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. CCVII.

⁴² Zob. dokument wystawiony 18 czerwca 1456, APWr Rep. 58, nr 413, oraz kolejne: nr 420, 427, 460,

⁴³ **M. Niemczyk**, *Kaplice mieszczańskie na Śląsku w okresie późnego gotyku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 13 (1983), s. 62; nr kat. 74.

⁴⁴ Zob. dokument wystawiony w 1507 r., APWr Rep. 58, nr 70.

⁴⁵ Zob. dokument wystawiony 28 marca 1405, APWr Rep. 58, nr 154.

⁴⁶ Pierwsza wydrążona pod posadzką przestrzeń miała powstać dopiero pod koniec w. XV. Zob. **M. Rochowicz**, *Kościół św. Katarzyny we Wrocławiu. Dokumentacja prac konserwatorskich w latach 1973–1980*, Wrocław 1981, mps w zbiorach NID we Wrocławiu, s. 8.

⁴⁷ **B. Czechowicz**, *Nagrobki późnogotyckie na Śląsku*, Wrocław 2003, s. 215–217.

⁴⁸ Obecnie w zbiorach Muzeum Architektury we Wrocławiu, nr kat. Mat I-128/Rz.

⁴⁹ Zob. **M. Machner**, *Epigrama sepulcrale [...] Matthiae Machneri*, przed 1662, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu (dalej: BUWr), sygn. R. 648, s. 100;

Ch. F. Paritius, *Monumenta et inscriptiones vratslavienses [...] gesammelt von Christian Ezechiel [...]*, 1802, BUWr, sygn. R. 2799, s. 411; **G. Thebesius**, *Monumenta sepulchralia Silesiaca*, przed 1988, BUWr, sygn. R. 2671, s. 85.

⁵⁰ Zob. **G. Froböss**, *op. cit.*, s. 22–26.

⁵¹ O sytuacji dominikańskich wspólnot w tym czasie – zob. **P. Kielar**, *Klasztory dominikańskie na Śląsku w czasie reformacji*, [w:] *Studia nad historią...*, t. 1.

⁵² Zob. **E. Janicka-Olczakowa**, *Żeński ruch dominikański w Polsce w XVII–XX wieku*, [w:] *Studia nad historią...*, t. 1, s. 165. Autorka podaje tę informację za rękopisem: *Designatio monasterium monialium indiocesi Vratslaviensis ditionis Regio-Borussicae*, 1774, k. 136–387.

⁵³ Zob. **L. Burgemeister**, **G. Grundmann**, *op. cit.*, s. 248; **Z. Antkowiak**, *op. cit.*, s. 120.

⁵⁴ Zob. **A. Kozieł**, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013, s. 30, 49.

⁵⁵ Zob. **M. Kutzner**, *Studium historyczno-architektoniczne zespołu klasztornego Dominikanek we Wrocławiu*, Wrocław 1958, mps w zbiorach NID we Wrocławiu, s. 19.

⁵⁶ Zob. **J. Adamski**, *op. cit.*, s. 137. **K. Mezihoráková** (*op. cit.*, s. 61) uważa, że architektonicznie kościół należy do czasów po r. 1300.

⁵⁷ Zob. dokument wystawiony 4 kwietnia 1314, APWr Rep 58, nr 12. Tak uważali **L. Burgemeister** i **G. Grundmann** (*op. cit.*, s. 248).

⁵⁸ Tak sugeruje **J. Adamski** (*op. cit.*, s. 138). O związku kościoła Dominikanek z kościołem św. Wojciecha też **L. Burgemeister**, **G. Grundmann**, *op. cit.*, s. 248.

⁵⁹ Mowa o ograniczeniu dekoracji i o zakazie przekrywania sklepieniem nawy. Zob. **R. A. Sundt**, „*Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri*”. *Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 1987, nr 4, s. 401.

⁶⁰ Zob. **J. Adamski**, *op. cit.*, s. 138. Jest to teoria odrębna od wysuwanej przez **M. Kutznera** (*Sztuka gotycka 1250–1500. Architektura*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, red. **T. Broniewski**, **M. Zlat**, Wrocław 1967, s. 68), którego zdaniem kościół od pierwszej połowy XIV w. był zaopatrzonej w emporę od strony zachodniej.

⁶¹ **E. Małachowicz**, *op. cit.*, s. 238.

⁶² Zob. **J. Adamski**, *op. cit.*, s. 138.

⁶³ **E. Małachowicz** (*op. cit.*, s. 238) podaje dokładniejszą informację: r. 1378.

⁶⁴ **R. Kaczmarek**, *op. cit.*, s. 144–145.

⁶⁵ Zob. **M. Rochowicz**, *op. cit.*, s. 23.

⁶⁶ Zob. **J. F. Hamburger**, *Art, Enclosure and the Cura Monialium: Prolegomena in the Guise of a Postscript*, „Gesta” 1992, nr 2: *Monastic Architecture for Women*, s. 114.

⁶⁷ Zob. **C. Jäggi**, *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert*, Petersberg 2006, s. 185–246.

contemplation of the Eucharist, widespread among Dominican Nuns from at least the early 14th century. See **M. Pérez Vidal**, *The Corpus Christi Devotion: Gender, Liturgy, and Authority among Dominican Nuns in Castile in the Middle Ages*, „Historical Reflections / Réflexions Historiques” 2016, No. 1.

³⁴ See document issued on 9 January 1405, APWr, Rep. 58, No. 153; **S. Zonenberg**, *op. cit.*, p. 51.

³⁵ *Księga odpustów wrocławskich*, Ed. **H. Manikowska**, Warszawa 2016, p. 132; see also *eadem*, *Wstęp*, [in:] *Księga...*, pp. CLIV–CLVIII.

³⁶ See **K.-H. Bieritz**, *Liturgik*, Berlin – New York 2004, p. 102.

³⁷ See *Księga odpustów...*, p. 132: “*imaginem sancte Katherine*”.

³⁸ See document issued on 19 September 1398, APWr Rep. 63, No. 205 (203); **H. Manikowska**, *op. cit.*, p. CLVII. The altar of St. Anne is mentioned in another document – APWr Rep 58, No. 172.

³⁹ See document issued on 16 April 1439, APWr Rep. 58, No. 310; document issued in 1473; APWr Rep. 58, No. 573; **J. Heyne**, *op. cit.*, Vol. 3, Breslau 1868, p. 1004. It is mentioned also by **H. Manikowska** (*op. cit.*, p. CCVIII, note 195).

⁴⁰ See **H. Manikowska**, *op. cit.*, p. CLVII.

⁴¹ See *ibidem*, p. CCVII.

⁴² See document issued on 18 June 1456, APWr Rep. 58, No. 413, and the subsequent: Nos. 420, 427, 460,

⁴³ **M. Niemczyk**, *Kaplice mieszczańskie na Śląsku w okresie późnego gotyku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” Vol. 13 (1983), p. 62; Cat. No. 74.

⁴⁴ See document issued in 1507, APWr Rep. 58, No. 70.

⁴⁵ See document issued on 28 March 1405, APWr Rep. 58, No. 4.

⁴⁶ The first hollow space under the floor was not to be created until the end of the 15th century. See **M. Rochowicz**, *Kościół św. Katarzyny we Wrocławiu. Dokumentacja prac konserwatorskich w latach 1973–1980*, Wrocław 1981, typescript in the collection of National Institute of Heritage in Wrocław, p. 8.

⁴⁷ **B. Czechowicz**, *Nagrobki późnogotyckie na Śląsku*, Wrocław 2003, p. 215–217.

⁴⁸ Currently in the collection of the Museum of Architecture in Wrocław, Cat. No. Mat I-128/Rz.

⁴⁹ See **M. Machner**, *Epigrama sepulcrale [...] Matthiae Machneri*, before 1662, University Library in Wrocław (hereinafter: BUWr), Ref. R. 648, p. 100; **Ch. F. Paritius**, *Monumenta et inscriptiones vratslavienses [...] gesammelt von Christian Ezechiel [...]*, 1802, BUWr, Ref. R. 2799, p. 411; **G. Thebesius**, *Monumenta sepulchralia Silesiaca*, before 1988, BUWr, Ref. R. 2671, p. 85.

⁵⁰ See **G. Froböss**, *op. cit.*, pp. 22–26.

⁵¹ On the situation of Dominican communities at that time – see **P. Kielar**, *Klasztory dominikańskie na Śląsku w czasie reformacji*, [in:] *Studia nad historią...*, Vol. 1.

⁵² See **E. Janicka-Olczakowa**, *Żeński ruch dominikański w Polsce w XVII–XX wieku*, [in:] *Studia nad historią...*, Vol. 1, p. 165. The author gives this information after the manuscript: *Designatio monasterium monialium indiocesi Vratslaviensis ditionis Regio-Borussicae*, 1774, pp. 136–387.

⁵³ See **L. Burgemeister**, **G. Grundmann**, *op. cit.*, p. 248; **Z. Antkowiak**, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁴ See **A. Kozieł**, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013, pp. 30, 49.

⁵⁵ See **M. Kutzner**, *Studium historyczno-architektoniczne zespołu klasztornego Dominikanek we Wrocławiu*, Wrocław 1958, typescript in the collection of the National Institute of Heritage in Wrocław, p. 19.

⁵⁶ See **J. Adamski**, *op. cit.*, p. 137. **K. Mezihoráková** (*op. cit.*, p. 61) believes that in respect of architecture the church belongs to the period after 1300.

⁵⁷ See document issued on 4 April 1314, APWr Rep 58, No. 12. This was thought by **L. Burgemeister** and **G. Grundmann** (*op. cit.*, p. 248).

⁵⁸ This is suggested by **J. Adamski** (*op. cit.*, p. 138). On the relationship between the Dominican Sisters' church and St. Adalbert's church also **L. Burgemeister**, **G. Grundmann**, *op. cit.*, p. 248.

⁵⁹ There is talk of limiting decoration and prohibiting the covering of the nave with a vault. See **R. A. Sundt**, „*Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri*”. *Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 1987, No. 4, p. 401.

⁶⁰ See **J. Adamski**, *op. cit.*, p. 138. This is a separate theory from that put forward by **M. Kutzner** (*Sztuka gotycka 1250–1500. Architektura*, [in:] *Sztuka Wrocławia*, Ed. **T. Broniewski**, **M. Zlat**, Wrocław 1967, p. 68), whose view is that the church was provided with a gallery on the west side from the first half of the 14th century.

⁶¹ **E. Małachowicz**, *op. cit.*, p. 238.

⁶² See **J. Adamski**, *op. cit.*, p. 138.

⁶³ **E. Małachowicz** (*op. cit.*, p. 238) gives more precise information: the year 1378.

⁶⁸ Zob. **C. T. Jones**, *Ruling the Spirit: Women, Liturgy, and Dominican Reform in Late Medieval Germany*, Pennsylvania 2017, s. 17; **S. Duval**, *Female Dominican Identities (1200–1500)*, [w:] *Women Religious Crossing between Cloister and the World: Nunneries in Europe and the Americas, ca. 1200–1700*, ed. **M. Pérez Vidal**, Leeds 2022.

⁶⁹ Zob. **J. B. Lloyd**, *Paintings for Dominican Nuns: a New Look at the Images of Saints, Scenes from the New Testament and Apocrypha, and Episodes from the Life of Saint Catherine of Siena in the Medieval Apse of San Sisto Vecchio in Rome*, „Papers of the British School at Rome” t. 80 (2012), s. 222–223, 231.

⁷⁰ **C. Jäggi**, *op. cit.*, s. 250–252.

⁷¹ Za tę obserwację i wskazówkę bardzo dziękuję prof. Romualdowi Kaczmarekowi.

⁷² Zob. **C. Jäggi**, *op. cit.*, s. 189–191, 194–197 (o fakcie późniejszego dobudowywania empory w kościołach klasztorów oraz ich planowaniu od początku powstawania świątyni). Omawiana ewentualność między wierszami sugerował też **M. Kutzner** (*Studium...*, s. 20).

⁷³ Określenie „kościół św. Katarzyny” pada dopiero w odpuszczeniu biskupa Waclawa z 15 stycznia 1398 (zob. przyp. 32). O tym fakcie wspominał też **H. Neuling** (*Schlesiens Kirchorte und ihre kirchlichen Stiftungen bis zum Ausgange des Mittelalters*, Hrsg. **idem**, wyd. 2, Breslau 1902, s. 31), choć podawał jeszcze późniejszą datę pierwszej wzmianki o wezwaniu kościoła.

⁷⁴ Zob. **M. Rochowicz**, *op. cit.*, s. 23.

⁷⁵ Wszystkie datowania malowideł ściennych podawane są za: **A. Karłowska-Kamzowa**, *Śląsk*, [w:] **J. Domasłowski [et al.]**, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, Poznań 1984.

⁷⁶ Zob. **M. Rochowicz**, *op. cit.*, s. 23.

⁷⁷ Zob. *Descriptio tocius...*, s. 60.

⁷⁸ Zob. **A. Patała**, *op. cit.*, s. 21–23.

⁷⁹ Zob. **B. Guldán-Klamecka**, **A. Ziomecka**, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, red. **B. Guldán-Klamecka**, Wrocław 2003, s. 374–375.

⁸⁰ Zob. *ibidem*, s. 467–468.

⁸¹ Zob. **Z. Herman-Templewicz**, *Św. Katarzyna Aleksandryjska*, [w:] *Migracje. Sztuka późnogotycka na Śląsku*, red. nauk. **A. Patała**, Wrocław 2018, s. 240–241.

⁸² Zob. **T. Dobrzeński**, *Galeria Sztuki Średniowiecznej*, t. 1: *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1972, s. 292–294.

⁸³ Zob. **D. Galewski**, *Artystyczne przejawy kultu średniowiecznego obrazu Naigrzywanie z Chrystusa z klasztoru wrocławskich Dominikanek*, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, red. nauk. **W. Bałus**, **M. Walanus**, **M. Walczak**, Kraków 2007, t. 2, s. 246.

⁸⁴ **Z. Bandurska**, *Królewskie Muzeum Sztuki i Starożytności*, [w:] *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu*, red. **P. Łukaszewicz**, Wrocław 1998.

⁸⁵ **J. J. G. Büsching**, *Verzeichniß der Gemälde-Sammlung im Universitäts-Bibliothek Gebäude zu Breslau*, Breslau 1821, rkps w Dziale Dokumentów MNWr, sygn. Fol. 1319, nr 4, 5, 17, 19, 20, 41 (*Maria z Dzieciątkiem*), 50, 75, 76, 77, a ponadto nr 171 – *Mistyczne Zaślubiny św. Katarzyny M. Willmanna*. Wspomniany obraz jest jednym z dwóch, które artysta przekazał na rzecz klasztoru Dominikanek w momencie wstąpienia jego córki do tej wspólnoty. Zob. **A. Kozieł**, *op. cit.*, s. 725, nr kat. 253 i 254. Drugi obraz ukazywał św. Apolonie.

⁸⁶ Zob. **U. Bończuk-Dawidziuk**, *Zbiory malarstwa, rzeźby i grafiki zgromadzone przy wrocławskim uniwersytecie po sekularyzacji klasztorów w 1810 r.*, [w:] *Kasaty klasztorów na obszarze dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów i na Śląsku na tle procesów sekularyzacyjnych w Europie*, red. **M. Derwich**, Wrocław 2014, t. 3: *Źródła. Skutki kasat XVIII i XIX w. Kasata w latach 1954–1956*.

⁸⁷ Kwatery ze scenami pasyjnymi – 4425 i 4426; kwatery ze scenami maryjnymi i postaciami świętymi – 4427 i 4428; *Maria w Glorii* – 4429. Zob. *Verzeichniß des unter dem Protectorate Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Kron-Prinzessin Friedrich Wilhelm stehenden Museums schlesischer Alterthümer zu Breslau*, Breslau 1863, s. 64. Te same numery podaje **A. Schultz** (*Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523*, Breslau 1866, s. 145).

⁸⁸ Zob. **H. Braune**, *Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Schlesiendes Museum der Bildenden Künste, Hrsg. **E. Wiese**, wyd. 6, Breslau 1926, s. 87–88; tam też otrzymały numery 1323 oraz 1324. Tabliczki z takimi właśnie numerami oraz nalepka z tego muzeum nadal znajdują się na ramach omawianych skrzydeł.

⁸⁹ **B. Guldán-Klamecka**, **A. Ziomecka**, *op. cit.*, s. 374–375, nr kat. 110.

⁹⁰ Zob. *ibidem* (autorka noty: **A. Ziomecka**); tu wcześniejsza literatura.

⁹¹ Zob. **A. Schultz**, *op. cit.*, s. 145.

⁶⁴ **R. Kaczmarek**, *op. cit.*, pp. 144–145.

⁶⁵ See **M. Rochowicz**, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁶ See **J. F. Hamburger**, *Art, Enclosure and the Cura Monialium: Prolegomena in the Guise of a Postscript*, „Gesta” 1992, No. 2: *Monastic Architecture for Women*, p. 114.

⁶⁷ See **C. Jäggi**, *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert*, Petersberg 2006, pp. 185–246.

⁶⁸ See **C. T. Jones**, *Ruling the Spirit: Women, Liturgy, and Dominican Reform in Late Medieval Germany*, Pennsylvania 2017, p. 17; **S. Duval**, *Female Dominican Identities (1200–1500)*, [in:] *Women Religious Crossing between Cloister and the World: Nunneries in Europe and the Americas, ca. 1200–1700*, Ed. **M. Pérez Vidal**, Leeds 2022.

⁶⁹ See **J. B. Lloyd**, *Paintings for Dominican Nuns: a New Look at the Images of Saints, Scenes from the New Testament and Apocrypha, and Episodes from the Life of Saint Catherine of Siena in the Medieval Apse of San Sisto Vecchio in Rome*, „Papers of the British School at Rome” Vol. 80 (2012), pp. 222–223, 231.

⁷⁰ **C. Jäggi**, *op. cit.*, pp. 250–252.

⁷¹ I would like to thank Prof. Romuald Kaczmarek very much for this observation and clue.

⁷² See **C. Jäggi**, *op. cit.*, pp. 189–191, 194–197 (about the fact of the later addition of galleries in convent churches and their planning from the beginning of the temples’ construction). This possibility was also suggested between the lines by **M. Kutzner** (*Studium...*, p. 20).

⁷³ The term “St. Catherine’s Church” does not appear until the indulgence of Bishop Wenceslaus on 15 January 1398 (see note 32). This fact was also mentioned by **H. Neuling** (*Schlesiens Kirchorte und ihre kirchlichen Stiftungen bis zum Ausgange des Mittelalters*, Ed. **idem**, Edition. 2, Breslau 1902, p. 31), although he gave an even later date for the first mention of the church’s dedication.

⁷⁴ See **M. Rochowicz**, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁵ All dating of the wall paintings is given after: **A. Karłowska-Kamzowa**, *Śląsk*, [in:] **J. Domasłowski [et al.]**, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, Poznań 1984.

⁷⁶ See **M. Rochowicz**, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁷ See *Descriptio tocius...*, p. 60.

⁷⁸ See **A. Patała**, *op. cit.*, pp. 21–23.

⁷⁹ See **B. Guldán-Klamecka**, **A. Ziomecka**, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog zbiorów*, National Museum in Wrocław, Ed. **B. Guldán-Klamecka**, Wrocław 2003, pp. 374–375.

⁸⁰ See *ibidem*, p. 467–468.

⁸¹ See **Z. Herman-Templewicz**, *Św. Katarzyna Aleksandryjska*, [in:] *Migracje. Sztuka późnogotycka na Śląsku*, Sc. Ed. **A. Patała**, Wrocław 2018, pp. 240–241.

⁸² See **T. Dobrzeński**, *Galeria Sztuki Średniowiecznej*, Vol. 1: *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, National Museum in Warsaw, Warszawa 1972, pp. 292–294.

⁸³ See **D. Galewski**, *Artystyczne przejawy kultu średniowiecznego obrazu Naigrzywanie z Chrystusa z klasztoru wrocławskich Dominikanek*, [in:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, Sc. Ed. **W. Bałus**, **M. Walanus**, **M. Walczak**, Kraków 2007, Vol. 2, p. 246.

⁸⁴ **Z. Bandurska**, *Królewskie Muzeum Sztuki i Starożytności*, [in:] *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu*, Ed. **P. Łukaszewicz**, Wrocław 1998.

⁸⁵ **J. J. G. Büsching**, *Verzeichniß der Gemälde-Sammlung im Universitäts-Bibliothek Gebäude zu Breslau*, Breslau 1821, manuscript in the Documents Department of the National Museum in Wrocław, Ref. Fol. 1319, No. 4, 5, 17, 19, 20, 41 (*Maria z Dzieciątkiem*), 50, 75, 76, 77, and, in addition, No. 171 – *The Mystical Marriage of St. Catherine* by M. Willmann. The aforementioned painting of hers was one of two that the artist donated to a Dominican convent when his daughter entered that community. See **A. Kozieł**, *op. cit.*, p. 725, Cat. No. 253 and 254. The second painting depicted St. Apollonia.

⁸⁶ See **U. Bończuk-Dawidziuk**, *Zbiory malarstwa, rzeźby i grafiki zgromadzone przy wrocławskim uniwersytecie po sekularyzacji klasztorów w 1810 r.*, [in:] *Kasaty klasztorów na obszarze dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów i na Śląsku na tle procesów sekularyzacyjnych w Europie*, Ed. **M. Derwich**, Wrocław 2014, Vol. 3: *Źródła. Skutki kasat XVIII i XIX w. Kasata w latach 1954–1956*.

⁸⁷ Panels with the Passion scenes – 4425 and 4426; panels with Marian scenes and figures of saints – 4427 and 4428; *Mary in the Glory* – 4429. See *Verzeichniß des unter dem Protectorate Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Kron-Prinzessin Friedrich Wilhelm stehenden Museums schlesischer Alterthümer zu Breslau*, Breslau 1863, p. 64. The same numbers are given by **A. Schultz** (*Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523*, Breslau 1866, p. 145).

- ⁹² **E. Schmidt** (*Weihnachten in der schlesischen Malerei des Mittelalters*, „Schlesische Monatshefte” 1936, nr 12, s. 575) uznał to przedstawienie Narodzenia za „bardzo urocze”.
- ⁹³ Podobnie: **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, s. 375.
- ⁹⁴ Zob. *ibidem*, s. 354–356.
- ⁹⁵ Obie prace reprodukowane w: *Zeichnen vor Dürer: die Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Erlangen*, Hrsg. **H. Dickel**, Petersburg 2009, s. 233–235.
- ⁹⁶ Zob. *Michael Wolgemut. Mehr als Dürers Lehrer* [kat. wystawy], 20 grudnia 2019 – 22 marca 2020, Museen der Stadt Nürnberg, Hrsg. **B. Baumbauer, D. Hirschfelder, M. Teget-Welz**, Regensburg 2019, s. 226–229, nr kat. 39 (S. Fetzer).
- ⁹⁷ Zob. **P. Freus**, *Die Ikonographie der Marienhimmelfahrt in Schlesien im Mittelalter und ihre Stellung in Mitteleuropa*, [w:] *Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740*, red. **H. Dánová, J. Klípa, L. Stolárová**, Praha 2008, t. B, s. 753–754.
- ⁹⁸ **R. Kaczmarek, J. Witkowski**, *Gotyckie epitafia obrazowe na Śląsku. Część 2. Zarys katalogu*, [w:] *Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku. Studia i materiały*, t. 3, Wrocław–Poznań 1990, s. 93.
- ⁹⁹ Zob. **M. Kapustka**, „*Mater Omnium Viventium*”. *Symbolika obrazu Wniebowzięcia Marii ze zbiorów wrocławskiego muzeum, „Dzieła i Interpretacje”* t. 4 (1996).
- ¹⁰⁰ Zob. **idem**, *Figura i hostia. O obrazowym przywoływaniu obecności w późnym średniowieczu*, Wrocław 2008, s. 156–158.
- ¹⁰¹ Zob. **P. Freus**, *op. cit.*, s. 764.
- ¹⁰² Zob. **C. Walker Bynum**, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley 1987, s. 81; **D. Spivey Ellington**, *From Sacred Body to Angelic Soul: Understanding Mary in Late Medieval and Early Modern Europe*, Washington D.C. 2001, s. 134–137.
- ¹⁰³ Zob. **J. Tripps**, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik: Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, wyd. 2, rozszerz., Berlin 2000, s. 187.
- ¹⁰⁴ **A. Schönefelder**, *Die Agende der Diözese Schwerin von 1521*, Paderborn 1906, s. XXII; cyt. za: **J. Tripps**, *op. cit.*, s. 192.
- ¹⁰⁵ **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, s. 467–468, nr kat. 174; tam wcześniejsza literatura.
- ¹⁰⁶ **A. Schultz**, *op. cit.*, s. 145; **E. Kalesse**, *Führer durch die Sammlungen des Museums Schlesischer Altertümer*, Breslau 1883, s. 13–14.
- ¹⁰⁷ Zob. **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, s. 467.
- ¹⁰⁸ Zob. *Konserwacja zbiorów w latach 1948–1978* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, oprac. D. Stankiewicz, Wrocław 1978, s. 15–16.
- ¹⁰⁹ Zob. **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, s. 173–174, 354–356.
- ¹¹⁰ Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, nr inw. 154 (Jakubów), skrzydła z Mirocina bez sygnatury.
- ¹¹¹ Zob. *B. Alanus redivivus de psalterio, seu Rosario Christi ac Mariae ejusdemque fraternitate Rosaria*, ed. **J. A. Copenstein**, Coloniae Agrippinae 1624, s. 98–104.
- ¹¹² Zob. **K. H. Broekhuijsen**, *The Institution of the Rosary. Establishing the context for a recently discovered copy after a lost panel by Geertgen tot Sint Jans in the Pommersfelden Book of Hours, Ms. 343, „Oud Holland”* 2010, nr 3/4, s. 221.
- ¹¹³ Zob. np. Kolonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, nr inw. 9076, ca. 1500.
- ¹¹⁴ Spośród sporej literatury na ten temat – w kontekście niniejszych rozważań – warto przywołać prace: **A. Winston-Allen**, *Stories of the Rose: The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park 1997, pp. 66–67; **K. Zalewska**, *Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografia różańcowa*, wyd. 2, uzup., Warszawa 1999.
- ¹¹⁵ Zob. **U.-B. Frei, F. Bühler**, *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*, Bern 2003.
- ¹¹⁶ Zob. **P. Kielar**, *Zabytki piśmiennictwa dominikanów polskich w XIII i XIV wieku*, w: *Studia nad historią...*, t. 1, s. 494.
- ¹¹⁷ Zob. **S. Ringbom**, *Maria in Sole and the Virgin of the Rosary*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1962, nr 3/4.
- ¹¹⁸ Zob. **M. Levi d’Ancona**, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1957, s. 5–13; **G. Schiller**, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 4, cz. 2: *Maria*, Gütersloh 1980, s. 154–157.
- ¹¹⁹ Biblioteka Uniwersytecka w Bazylei, sygn. AM IV 15:1.
- ¹²⁰ Zob. **A. M. W. As-Vijvers**, *Weaving Mary’s Chaplet: the Representation of the Rosary in Late Medieval Flemish Manuscript Illumination*, [w:] *Weaving*,
⁸⁸ See **H. Braune**, *Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Schlesisches Museum der Bildenden Künste, Ed. **E. Wiese**, edition 6, Breslau 1926, pp. 87–77; this is where they were given the numbers 1323 and 1324. These numbers and a sticker from this museum are still on the frames of the wings in question.
⁸⁹ **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, p. 374–375, Cat. No. 110.
⁹⁰ See *ibidem* (author of the note: A. Ziomecka); earlier literature here.
⁹¹ See **A. Schultz**, *op. cit.*, p. 145.
⁹² **E. Schmidt** (*Weihnachten in der schlesischen Malerei des Mittelalters*, „Schlesische Monatshefte” 1936, No. 12, p. 575) found this depiction of the Nativity to be “very charming”.
⁹³ Likewise: **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, p. 375.
⁹⁴ See *ibidem*, pp. 354–356.
⁹⁵ Both works reproduced in: *Zeichnen vor Dürer: die Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Erlangen*, Ed. **H. Dickel**, Petersburg 2009, pp. 233–235.
⁹⁶ See *Michael Wolgemut. Mehr als Dürers Lehrer* [Exhibition cat.], 20 December 2019 – 22 March 2020, Museen der Stadt Nürnberg, Ed. **B. Baumbauer, D. Hirschfelder, M. Teget-Welz**, Regensburg 2019, pp. 226–229, Cat. No. 39 (S. Fetzer).
⁹⁷ See **P. Freus**, *Die Ikonographie der Marienhimmelfahrt in Schlesien im Mittelalter und ihre Stellung in Mitteleuropa*, [in:] *Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740*, Ed. **H. Dánová, J. Klípa, L. Stolárová**, Praha 2008, Vol. B, pp. 753–754.
⁹⁸ **R. Kaczmarek, J. Witkowski**, *Gotyckie epitafia obrazowe na Śląsku. Część 2. Zarys katalogu*, [in:] *Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku. Studia i materiały*, Vol. 3, Wrocław–Poznań 1990, p. 93.
⁹⁹ See **M. Kapustka**, “*Mater Omnium Viventium*”. *Symbolika obrazu Wniebowzięcia Marii ze zbiorów wrocławskiego muzeum, „Dzieła i Interpretacje”* Vol. 4 (1996).
¹⁰⁰ See **idem**, *Figura i hostia. O obrazowym przywoływaniu obecności w późnym średniowieczu*, Wrocław 2008, p. 156–158.
¹⁰¹ See **P. Freus**, *op. cit.*, p. 764.
¹⁰² See **C. Walker Bynum**, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley 1987, p. 81; **D. Spivey Ellington**, *From Sacred Body to Angelic Soul: Understanding Mary in Late Medieval and Early Modern Europe*, Washington D.C. 2001, pp. 134–137.
¹⁰³ See **J. Tripps**, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik: Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, 2nd ed., expand., Berlin 2000, p. 187.
¹⁰⁴ **A. Schönefelder**, *Die Agende der Diözese Schwerin von 1521*, Paderborn 1906, p. XXII; as cit. in: **J. Tripps**, *op. cit.*, p. 192.
¹⁰⁵ **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, p. 467–468, Cat. No. 174; earlier literature there.
¹⁰⁶ **A. Schultz**, *op. cit.*, p. 145; **E. Kalesse**, *Führer durch die Sammlungen des Museums Schlesischer Altertümer*, Breslau 1883, pp. 13–14.
¹⁰⁷ See **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, p. 467.
¹⁰⁸ See *Konserwacja zbiorów w latach 1948–1978* [Exhibition cat.], National Museum in Wrocław, Ed. **D. Stankiewicz**, Wrocław 1978, pp. 15–16.
¹⁰⁹ See **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, pp. 173–174, 354–356.
¹¹⁰ Archdiocesan Museum in Wrocław, Inv. No. 154 (Jakubów), wings from Mirocin without a reference number.
¹¹¹ See *B. Alanus redivivus de psalterio, seu Rosario Christi ac Mariae ejusdemque fraternitate Rosaria*, Ed. **J. A. Copenstein**, Coloniae Agrippinae 1624, pp. 98–104.
¹¹² See **K. H. Broekhuijsen**, *The Institution of the Rosary. Establishing the context for a recently discovered copy after a lost panel by Geertgen tot Sint Jans in the Pommersfelden Book of Hours, Ms. 343, “Oud Holland”* 2010, No. 3/4, p. 221.
¹¹³ Cologne, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, Inv. No. 9076, ca. 1500.
¹¹⁴ Among the considerable literature on the subject – in the context of the present discussion – it is worth citing works: **A. Winston-Allen**, *Stories of the Rose: The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park 1997, pp. 66–67; **K. Zalewska**, *Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografia różańcowa*, 2nd ed., suppl., Warszawa 1999.
¹¹⁵ See **U.-B. Frei, F. Bühler**, *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*, Bern 2003.
¹¹⁶ See **P. Kielar**, *Zabytki piśmiennictwa dominikanów polskich w XIII i XIV wieku*, [in:] *Studia nad historią...*, Vol. 1, p. 494.
¹¹⁷ See **S. Ringbom**, *Maria in Sole and the Virgin of the Rosary*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1962, No. 3/4.
¹¹⁸ See **M. Levi d’Ancona**, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle*

Veiling, and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages, ed. **K. M. Rudy, B. Baert**, Turnhout 2007.

¹²¹ Zob. **J. van Casteren**, *St. Peter in den Ketten*, Venray, Regensburg 2006.

¹²² Zob. **H. Muth**, *Tilman Riemenschneiders Madonna im Rosenkranz in der Wallfahrtskirche „Maria auf dem Kirchberg“ bei Volkach*, „Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst“ t. 6 (1954).

¹²³ Obecnie w zbiorach St. Annen-Museum. Zob. **B. Heise, H. Vogeler**, *Die Altäre des St. Annen-Museums. Erläuterung der Bildprogramme*, Lübeck 1993, nr kat. 24.

¹²⁴ Zob. **W. Fries**, *Kirche und Kloster zu St. Katharina in Nürnberg*, „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg“ t. 25 (1924), s. 92;

Y. Northemann, *Zwischen Vergessen und Erinnern. Die Nürnberger Klöster im medialen Geflecht*, Petersberg 2011, s. 159–160.

¹²⁵ **Y. Northemann**, *op. cit.*, s. 319.

¹²⁶ Zob. **K. Mezhioráková**, *op. cit.*, s. 135.

¹²⁷ Zob. **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, s. 468.

¹²⁸ Zob. **A. Ziomecka**, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 10 (1976), s. 137–138; *eadem*, *Polityk Matki Boskiej Różańcowej*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: *Katalog*, red. **A. S. Labuda, K. Secomska**, współudz. A. Włodarek, Warszawa 2004, s. 300–301.

¹²⁹ **K. Zalewska**, *op. cit.*, s. 42. Na ten temat zob. też: **L. Ackerman Smoller**, *Dominicans and Demons: Possession, Temptation, and Reform in the Cult of Vincent Ferrer*, „Speculum” 2018, nr 4, s. 1041.

¹³⁰ Zob. dokumenty z 19 września 1440 i 30 listopada 1459, APWr Rep. 58, nr 317, 427.

¹³¹ Historię przytaczam za: **A. M. W. As-Vijvers**, *op. cit.*, s. 41–42.

¹³² Zob. **J. Hamburger**, *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley 1997, s. 75; **H. van Asperen**, *Praying, Threading, and Adorning: Sewn-in Prints in a Rosary Prayer Book (London, British Library, Add. MS 14041)*, [w:] *Weaving, Veiling...*, s. 103–104 (tu omówienie drzeworytu ilustrującego *Złotą legendę*, na którym św. Brygida przędzie i jednocześnie spogląda na wizerunek Marii Apokaliptycznej umieszczony w ołtarzu).

¹³³ Ołtarz znajduje się obecnie w zbiorach Kurpfälzisches Museum w Heidelbergu. Zob. **J. Hamburger**, *Nuns as Artists...*, s. 75; **C. Walker Bynum**, *Dissimilar Similitudes: Devotional Objects in Late Medieval Europe*, New York 2020.

¹³⁴ Zob. **T. Dobrzeniecki**, *op. cit.*, s. 292–294.

¹³⁵ Zob. **A. Schultz**, *op. cit.*, s. 145.

¹³⁶ Zob. **H. Braune**, *op. cit.*, s. 87–89.

¹³⁷ *Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog*, oprac. J. Kruszelnicka, J. Flik, Muzeum Okręgowego w Toruniu, Toruń 1968, s. 123–129, nr kat. 43.

¹³⁸ **T. Dobrzeniecki**, *op. cit.*, s. 286.

¹³⁹ Zob. *Zbiory gotyckiej rzeźby...*, s. 128.

¹⁴⁰ Por. niedawno wydany zbiór *Migracje...*, s. 274–277, nr kat. 56 (tam wykaz najważniejszej literatury).

¹⁴¹ Zob. **A. Patała**, *Rola Norymbergi w kształtowaniu formalnym i ikonograficznym późnogotyckich malowanych epitafiów obrazowych z terenu Śląska (1480–1520)*, [w:] *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Przełom – regres – innowacja – tradycja*, red. **R. Eysymontt, R. Kaczmarek**, Warszawa 2014, s. 247–249.

¹⁴² Zob. **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, s. 384–390.

¹⁴³ *Zbiory gotyckiej rzeźby...*, s. 129.

¹⁴⁴ Zob. **A. Schultz**, *op. cit.*, s. 71.

¹⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 72.

¹⁴⁶ Zob. *ibidem*.

¹⁴⁷ Zob. **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, s. 483–486.

¹⁴⁸ Zob. **A. Schultz**, *op. cit.*, s. 79.

¹⁴⁹ Zob. **Z. Herman-Templewicz**, *op. cit.*

¹⁵⁰ Zob. **J. Hamburger**, *Art, Enclosure...*, s. 108.

Ages and Early Renaissance, New York 1957, pp. 5–13; **G. Schiller**, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Vol. 4, Part 2: *Maria*, Gütersloh 1976, pp. 154–157.

¹¹⁹ University Library of Basel, Ref. AM IV 15:1.

¹²⁰ See **A. M. W. As-Vijvers**, *Weaving Mary's Chaplet: the Representation of the Rosary in Late Medieval Flemish Manuscript Illumination*, [in:] *Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Ed. **K. M. Rudy, B. Baert**, Turnhout 2007.

¹²¹ See **J. van Casteren**, *St. Peter in den Ketten*, Venray, Regensburg 2006.

¹²² See **H. Muth**, *Tilman Riemenschneiders Madonna im Rosenkranz in der Wallfahrtskirche „Maria auf dem Kirchberg“ bei Volkach*, „Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst“ Vol. 6 (1954).

¹²³ Currently in the collection of the St. Annen-Museum. See **B. Heise, H. Vogeler**, *Die Altäre des St. Annen-Museums. Erläuterung der Bildprogramme*, Lübeck 1993, Cat. No. 24.

¹²⁴ See **W. Fries**, *Kirche und Kloster zu St. Katharina in Nürnberg*, „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg“ Vol. 25 (1924), p. 92; **Y. Northemann**, *Zwischen Vergessen und Erinnern. Die Nürnberger Klöster im medialen Geflecht*, Petersberg 2011, pp. 159–160.

¹²⁵ **Y. Northemann**, *op. cit.*, p. 319.

¹²⁶ See **K. Mezhioráková**, *op. cit.*, Praha 2016, p. 135.

¹²⁷ See **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, p. 468.

¹²⁸ See **A. Ziomecka**, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” Vol. 10 (1976), pp. 137–138; *eadem*, *Polityk Matki Boskiej Różańcowej*, [in:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, Vol. 2: *Catalogue*, Ed. **A. S. Labuda, K. Secomska**, Collab. A. Włodarek, Warszawa 2004, pp. 300–301.

¹²⁹ **K. Zalewska**, *op. cit.*, p. 42. For more, see also: **L. Ackerman Smoller**, *Dominicans and Demons: Possession, Temptation, and Reform in the Cult of Vincent Ferrer*, „Speculum” 2018, No. 4, p. 1041.

¹³⁰ See documents of 19 September 1440 and 20 November 1459, APWr Rep. 58, No. 317, 427.

¹³¹ I am quoting the story from: **A. M. W. As-Vijvers**, *op. cit.*, pp. 41–42.

¹³² See **J. Hamburger**, *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley 1997, p. 75; **H. van Asperen**, *Praying, Threading, and Adorning: Sewn-in Prints in a Rosary Prayer Book (London, British Library, Add. MS 14041)*, [in:] *Weaving, Veiling...*, pp. 103–104 (here a discussion about the woodcut illustrating the *Golden Legend*, in which St. Brigid spins and at the same time looks at the image of Mary of the Apocalypse placed in the altarpiece).

¹³³ The altarpiece is now in the collection of the Kurpfälzisches Museum in Heidelberg. See **J. Hamburger**, *Nuns as Artists...*, p. 75; **C. Walker Bynum**, *Dissimilar Similitudes: Devotional Objects in Late Medieval Europe*, New York 2020.

¹³⁴ See **T. Dobrzeniecki**, *op. cit.*, pp. 292–294.

¹³⁵ See **A. Schultz**, *op. cit.*, p. 145.

¹³⁶ See **H. Braune**, *op. cit.*, pp. 87–89.

¹³⁷ *Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog*, Ed. **J. Kruszelnicka, J. Flik**, District Museum in Toruń, Toruń 1968, pp. 123–129, Cat. No. 43.

¹³⁸ **T. Dobrzeniecki**, *op. cit.*, p. 286.

¹³⁹ See *Zbiory gotyckiej rzeźby...*, p. 128.

¹⁴⁰ See the recently published collection *Migracje...*, pp. 274–277, Cat. No. 56 (the list of the most important literature there).

¹⁴¹ See **A. Patała**, *Rola Norymbergi w kształtowaniu formalnym i ikonograficznym późnogotyckich malowanych epitafiów obrazowych z terenu Śląska (1480–1520)*, [in:] *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Przełom – regres – innowacja – tradycja*, Ed. **R. Eysymontt, R. Kaczmarek**, Warszawa 2014, pp. 247–249.

¹⁴² See **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, pp. 384–390.

¹⁴³ *Zbiory gotyckiej rzeźby...*, p. 129.

¹⁴⁴ See **A. Schultz**, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴⁵ See *ibidem*, p. 72.

¹⁴⁶ See *ibidem*.

¹⁴⁷ See **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka**, *op. cit.*, pp. 483–486.

¹⁴⁸ See **A. Schultz**, *op. cit.*, p. 79.

¹⁴⁹ See **Z. Herman-Templewicz**, *op. cit.*

¹⁵⁰ See **J. Hamburger**, *Art, Enclosure...*, p. 108.

Słowa kluczowe

dominikanki, Maria Różańcowa, empora, malarstwo ścienne, malarstwo tablicowe, gotyk, św. Katarzyna Aleksandryjska, Wniebowzięcie Marii, Pasja Chrystusa, Boleści Marii

Keywords

Dominican Nuns, Mary of the Rosary, gallery, mural painting, panel painting, Gothic, St. Catherine of Alexandria, Assumption of Mary, Passion of Christ, Sorrows of Mary

References

1. **Adamski Jakub**, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju*, Kraków 2017.
2. **Burgemeister Ludwig, Grundmann Günther**, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, t. 2: *Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt*, Breslau 1933.
3. **Froböss Georg**, *Geschichte der St. Katharinenkirche in Breslau. Denkschrift zum 600 jährigen Jubiläum und zur Renovation dieser Kirche durch die evangelisch-lutherische Gemeinde im Jahre 1907/08*, Breslau 1908.
4. **Guldán-Klamecka Bożena, Ziomecka Anna**, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, red. B. Guldán-Klamecka, Wrocław 2003.
5. **Jäggi Carola**, *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert*, Petersberg 2006.
6. **Kaczmarek Romuald**, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999.
7. **Kłoczowski Jerzy**, *Dominikanie polscy na Śląsku w XIII–XIV w.*, Lublin 1956.
8. *Księga odpustów wrocławskich*, oprac., wyd. H. Manikowska, Warszawa 2016.
9. **Kutzner Marian**, *Studium historyczno-architektoniczne zespołu klasztornego Dominikanek we Wrocławiu*, Wrocław 1958, mps w zbiorach NID we Wrocławiu.
10. **Małachowicz Edmund**, *Dawny klasztor dominikanek z kościołem św. Katarzyny we Wrocławiu*, „Kalendarz Wrocławski” t. 25 (1984).
11. **Rochowicz Maria**, *Kościół św. Katarzyny we Wrocławiu. Dokumentacja prac konserwatorskich w latach 1973–1980*, Wrocław 1981, mps w zbiorach NID we Wrocławiu.
12. *Sanctimoniales. Zakony żeńskie w Polsce i Europie Środkowej (do przetomu XVIII i XIX wieku)*, red. **A. Radziwiński, D. Karczewski, Z. Zyglewski**, Bydgoszcz–Toruń 2010.
13. **Schultz Alwin**, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523*, Breslau 1866.
14. *Studia nad historią dominikanów w Polsce 1222–1972*, red. **J. Kłoczowski**, Warszawa 1975.
15. **Stulin Stanisław, Włodarek Andrzej**, *Kościół pw. św. Katarzyny i klasztor dominikanek*, [w:] *Architektura gotycka w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, red., wstęp A. Włodarek, Warszawa 1995.

Agnieszka Patała, PhD, agnieszka.patala@uwr.edu.pl, ORCID: 0000-0002-2900-8837

Assistant Professor at the Institute of Art History, University of Wrocław. She researches medieval art, especially painting and sculpture, and the contexts of their creation and functioning, from their creation to the present.

Summary**AGNIESZKA PATALA (University of Wrocław) / The church of the Wrocław Dominican Nuns in medieval times – decoration, furnishings and its functions**

The aim of this article is to reconstruct and discuss the medieval decoration and furnishings of the Dominican Nuns' Church in Wrocław, which have survived in a residual state and are stored in dispersed form in the museum collections of Wrocław, Warsaw and Toruń. Particular attention was given to the fragments of the monumental wall painting decoration of the presbytery discovered in 1975, as well as relics of painting and sculpture, comprising: the wings of the polyptych with Marian scenes and representations of saints, and a painting of the Madonna in the Glory (National Museum in Wrocław), a sculpture of St. Catherine attributed to the workshop of Jakob Beinhart (National Museum in Warsaw) and two wings with the Passion scenes (from the collection of the National Museum in Warsaw, on display at the District Museum in Toruń).

The interpretation of the function and significance of the works in question, taking into account both the optics of the nuns and the perspective of the visiting faithful, both of whom were spiritually guided by the Dominican friars, was carried out not only in the context of the history of the Wrocław convent, but also in relation to other nunneries. It is also a necessary measure given the fact that no trace of a library – which must have existed in the facilities in question – has yet been found.



1.
Poliptyk Zwiastowania z Jednorożcem, uroczyste otwarcie. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie
The Annunciation with the Unicorn Polyptych, ceremonial opening. Photo: National Museum in Warsaw

„Czu d[er] towfil”

Jeszcze o Poliptyku Zwiastowania z Jednorożcem
z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety,
jego fundacji i twórcach

„Czu d[er] towfil”

More about the Annunciation with the Unicorn Polyptych
from the St. Elisabeth’s Church in Wrocław,
its foundation and creators

Aleksandra Sieczkowska

Uniwersytet Wrocławski
University of Wrocław

Refleksje zaprezentowane w niniejszym tekście wymagają kilku słów wprowadzenia. Choć zainspirowany bezpośrednio wynikami analizy przekazu źródłowego, artykuł stawia sobie również za cel zwrócenie uwagi na kilka zagadnień wykraczających poza samą jego treść. Istotny będzie tu zatem nie tylko zasób „wypreparowanych” danych, nieoferujących nigdy przecież jednoznacznych odpowiedzi na formułowane przez badaczy pytania, ale i wpływ metodologii, stanowiącej podłoże dla ich interpretacji – szczególnie wobec jej historycznej zmienności. Jak się okazuje, w przypadku omawianych tutaj archiwaliów miało to doniosłe i trwałe konsekwencje.

Kościół św. Elżbiety, w wiekach średnich i epoce nowożytnej obok kościoła św. Marii Magdaleny główny kościół parafialny Wrocławia, wciąż należy do najważniejszych punktów

The reflections presented in this text require a few words of introduction. While directly inspired by the results of the analysis of the source material, the article also aims to draw attention to a number of issues beyond the content itself. Thus, it will not only be the body of “dissected” data of relevance here, which, after all, never offers unambiguous answers to the questions formulated by researchers, but also the impact of the methodology underpinning their interpretation – especially in view of its historical variability. As it turns out, in the case of the archival material discussed here, this had significant and lasting consequences.

St. Elisabeth’s Church, the main parish church of Wrocław in the Middle Ages and the Early Modern Era alongside St. Mary Magdalene’s Church, is still one of the most important points of the city’s sacral topography.

sakralnej topografii miasta. Dzieła powstałe przez wieki dla elżbietańskiej fary, mimo rozproszenia i zdekompletowania ich zespołu wskutek rearanżacji wnętrza, kilku katastrof budowlanych i działań wojennych, tworzą grupę nie tylko liczebnie imponującą, ale i wyróżniającą się walorami artystycznymi. Nie bez wpływu na taki stan rzeczy było szczególne znaczenie kościoła św. Elżbiety dla wrocławskiego patrycjatu i rady miejskiej¹, dla kolejnych generacji ambitnych wrocławian, przedstawicieli rodów związanych ze śląską stolicą od dawna. Rolę odegrała też ranga świątyni wśród migrantów i członków europejskich rodziny kupieckich osiedlających się w tym prężnie się rozwijającym centrum gospodarczym, aktywnych także na polu dyplomacji i polityki. Fundatorski zapał tych wszystkich osób uczynił z sakralnego wnętrza scenę pamięci o potężnych rodach i ich zasłużonych członkach, przestrzeń reprezentacji i projekcji pieczołowicie wypracowanego wizerunku.

Jednym z najcenniejszych elementów wyposażenia kościoła św. Elżbiety był od lat 80. XV w. Poliptyk Zwiastowania z Jednorozcem [fig. 1], dzieło z wielu względów wyjątkowe. Należy do najokazalszych retabulów² powstałych na Śląsku w okresie schyłkowego średniowiecza, zaliczając się zarazem do niewielu zachowanych w niemal niezmiętej postaci³. Nieznacznie ingerowano w jego warstwę plastyczną podczas kilkakrotnych restauracji, przeprowadzonych w w. XIX. W trakcie ostatniej przedwojennej gruntownej kampanii konserwatorskiej – z lat 1935–1936 – wykonano niezbędne prace mające na celu wzmocnienie osłabionej konstrukcji nastawy, a ponadto odsłonięto malowidła drugiego otwarcia i rewersów drugiej pary skrzydeł pentaptyku, do tej pory nieczytelne; usunięto również wtórne warstwy polichromii figur⁴.

Sformułowane przez ówczesnego konserwatora Prowincji Dolnośląskiej, Günthera Grudmanna, postulaty przeniesienia Ołtarza Zwiastowania na mensę ołtarza głównego kościoła św. Elżbiety nie zostały ostatecznie wcielone w życie, a poliptyk ustawiono w kaplicy Dumlosych⁵. Po zakończeniu II wojny światowej, w 1946 r., retabulum trafiło do swego

The works created over the centuries for the Elisabeth's parish church, in spite of the dispersion and decomposition of their ensemble as a result of interior rearrangements, several building catastrophes and warfare, form a group not only numerically impressive, but also of outstanding artistic merit. The particular importance of St. Elisabeth's Church for the Wrocław patriciate and city council¹, for successive generations of ambitious citizens of Wrocław, representatives of families long associated with the Silesian capital, was not without influence here. The temple's prominence among migrants and members of European merchant families settling in this thriving economic centre, who were also active in the fields of diplomacy and politics, also played a role. The founding zeal of all those people turned the sacred interior into a stage for remembering powerful families and their distinguished members, a space for representation and the projection of a carefully elaborated image.

From the 1580s onwards, one of the most valuable pieces of equipment in the Church of St. Elizabeth was the Annunciation with Unicorn Polyptych [Fig. 1], a work that is unique in many respects. It is one of the most magnificent retables² created in Silesia in the late Middle Ages, being at the same time one of the few preserved in an almost unchanged form³. Minor interventions were made in its visual layer during several restorations carried out in the 19th c. During the last major pre-war restoration campaign – in the years 1935–1936 – necessary works were carried out to strengthen the weakened structure of the retable and, in addition, the paintings of the second opening and the reverses of the second pair of wings of the pentaptych, hitherto illegible, were uncovered; secondary layers of polychrome of the figures were also removed⁴.

The postulates formulated by the then Lower Silesian Province Conservator, Günther Grudmann, to move the Annunciation Altarpiece to the mensa of the main altar of the St. Elisabeth's Church were not finally implemented, and the polyptych went to the Dumlose Family Chapel⁵. After the end of the World

obecnego miejsca przechowywania – do Galerii Sztuki Średniowiecznej w warszawskim Muzeum Narodowym⁶. Wielokrotne przemieszczenia Poliptyku Zwiastowania we wnętrzu świątyni w praktyce uniemożliwiają ustalenie jego pierwotnej lokalizacji, lecz hipoteza o przeznaczeniu na mensę ołtarza przy czwartym filarze nawy północnej, na jej granicy z prezbiterium, jest wysoce prawdopodobna⁷.

Do celów niniejszego tekstu nie należy jednak zestawianie kolejnego stanu badań nad przywołanym dziełem⁸, przegląd dotychczasowej literatury przedmiotu ograniczymy zatem do publikacji bezpośrednio nawiązujących do tytułowego zagadnienia – okoliczności powstania i fundacji Poliptyku Zwiastowania. Podobnie ma się rzecz z ikonografią przedstawień w szafie, na skrzydłach i w zwieńczeniu retabulum, które będą omówione ogólnie i przede wszystkim w zakresie łączącym się z kwestią zidentyfikowania społeczności potencjalnie zaangażowanej w tworzenie nastawy⁹.

Warto jednak w tym miejscu przypomnieć garść najistotniejszych faktów dotyczących Poliptyku Zwiastowania. Sama już forma wyróżnia go na tle współcześnie stosowanych rozwiązań¹⁰: szafa, ulokowana na wysokiej predelli, jest obniżona w środkowej części, a obie pary skrzydeł dostosowano do tego zabiegu. Taka kompozycja pozwoliła na wyeksponowanie umieszczonej tam grup rzeźbiarskich zarówno w otwartym, jak i zamkniętym ołtarzu. Zwieńczenie korpusu przybrało w retabulum rzadko występującą postać ażurowego baldachimu, w który wprowadzono przedstawienia rzeźbiarskie. Pierwsza grupa zawiera w partii środkowej – w wyodrębnionych kolumnkami niszach – figury sceny Zwiastowania: Marię z jednorożcem i archanioła Gabriela, flankowane przez postaci Jana Chrzciciela i św. Jadwigi, nad tymi ostatnimi zaś popiersia św. Jana Ewangelisty i św. Wincentego w wydzielonych kwaterach wyższych osi bocznych. Awersy skrzydeł uroczystego otwarcia prezentują reliefowe sceny Nawiedzenia (w mniejszej kwaterze górnej), Narodzenia i Pokłonu Trzech Króli (skrzydło lewe) oraz Ucieczki do Egiptu (mniejsza kwatera górna), Ofiarowania i Zaśnięcia

War II, in 1946, the retable was transferred to its present place of storage – the Gallery of Medieval Art in the National Museum in Warsaw⁶. The Annunciation Polyptych's repeated relocations inside the church make it practically impossible to determine its original location, but the hypothesis that it was intended for an altar mensa at the fourth pillar of the north aisle, on its border with the chancel, is highly probable⁷.

However, it is not the purpose of this text to collate another state of research on the work in question⁸, so the review of previous literature on the subject will be limited to publications directly related to the title issue – the circumstances of the creation and foundation of the Annunciation Polyptych. Likewise, the iconography of the representations in the cabinet, on the wings and in the finial of the retable will only be discussed briefly and primarily in relation to the question of identifying the community potentially involved in the creation of the retable⁹.

At this point, however, it is worth recalling a few of the most important facts about the Annunciation Polyptych. The very form of the retable distinguishes it from contemporary solutions¹⁰: the case, located on a high predella, is lowered in the central part, and both pairs of wings were adapted to this format. This composition allowed the sculptural group placed there to be exposed in both the open and closed altarpiece. The finial of the corpus took the rare form of an openwork canopy in the retable, into which sculptural representations were inserted. The first group contains, in the central part – in niches separated by columns – the figures of the Annunciation scene: Mary with the unicorn and the Archangel Gabriel, flanked by the figures of John the Baptist and St. Jadwiga, while above the latter there are busts of St. John the Evangelist and St. Vincent in separate sections of the higher side axes. The obverses of the ceremonial opening wings present relief scenes of the Visitation (in the smaller upper part), the Nativity and the Adoration of the Magi (left wing) and the Flight into Egypt (smaller upper part), the Presentation and the Dormition of Mary (right wing). The reverses of

Marii (skrzydło prawe). Rewersy pierwszej pary skrzydeł ukazują sceny malowane, odpowiednio Dwunastoletniego Jezusa w Świątyni i Jezusa Uczącego się Chodzić (skrzydło lewe), Obrzezanie i Rzeź Niewiniątek (skrzydło prawe). Malowanymi scenami wypełnione są również kwatery skrzydeł zewnętrznych – na awersach Wstąpienie do Świątyni i Zaślubiny Marii (skrzydło lewe), Maria w Świątyni, z grupą domniemanych fundatorów, i Zesłanie Ducha Świętego (skrzydło prawe); oraz na rewersach: Chrystus w Ogrójcu i Ukrzyżowanie (skrzydło lewe), Pojmanie i Złożenie do Grobu (skrzydło prawe). Predella zawiera popiersiowe wyobrażenia św. Wawrzyńca, św. Augustyna, niezidentyfikowanej kobiety, św. Doroty, św. Grzegorza i św. Jana Chrzciciela. Przestrzeń nad obniżoną centralną partią szafy wypełniona została rzeźbiarską grupą Koronacji Marii z popiersiami św. Wawrzyńca i św. Elżbiety po obu stronach; baldachim zwieńczenia mieści figurę Madonny z Dzieciątkiem oraz (poniżej) grupę aniołów.

Program ikonograficzny, wyjątkowo złożony i bogaty w treści, podporządkowany jest konceptowi współdziałania Marii w dziele zbawienia i roli Matki Boskiej w Kościele¹¹. Niezwykle aktualny w ostatnich dekadach XV w. problem roli Marii i szeroko dyskutowana w kręgach teologicznych kwestia jej niepokalanego poczęcia zyskały we wrocławskim ołtarzu Zwiastowania wyrafinowaną aktualizację. Ideę programu należy w związku z tym zdecydowanie przypisać autorowi o gruntownym przygotowaniu teologicznym i wrażliwemu na najnowsze impulsy w intelektualnym życiu Kościoła – osobie raczej duchownej niż świeckiej. Pomysłodawca pozostaje anonimowy, można jednak bez wątpliwości wykluczyć, że był nim twórca nastawy¹². Zagadnienie autorstwa jej rzeźbionych i malowanych partii podejmowali wszyscy interesujący się zabytkiem badacze, skłaniając się bądź ku koncepcji jednej osoby pełniącej funkcję snycerza i malarza, bądź ku rozdzielaniu tych zadań¹³. Z pracownikami, w których działali wykonawcy Poliptyku Zwiastowania, łączono kilka innych dzieł pochodzących z wrocławskiej fary: kwatery obudowy kamiennej *Piety* oraz nastawę ołtarza św. Jadwigi.

the first pair of wings show painted scenes of, respectively, the Twelve-Year-Old Jesus in the Temple and Jesus Learning to Walk (left wing), the Circumcision and the Slaughter of the Innocents (right wing). The sections of the outer wings are also filled with painted scenes – on the obverses the Entry into the Temple and the Marriage of Mary (left wing), Mary in the Temple, with a group of alleged founders, and Pentecost (right wing); and on the reverses: Christ in the Gethsemane and the Crucifixion (left wing), the Captivity and the Deposition in the Tomb (right wing). The predella contains bust depictions of St. Lawrence, St. Augustine, an unidentified woman, St. Dorothy, St. Gregory and St. John the Baptist. The space above the lowered central part of the case is filled with a sculptural group of the Coronation of Mary with busts of St. Lawrence and St. Elisabeth on either side; the canopy of the finial houses a figure of the Madonna and Child and (below) a group of angels.

The iconographic programme, extremely complex and rich in content, is subordinated to the concept of Mary's part in the work of salvation and the role of the Mother of God in the Church¹¹. The issue of Mary's role, which was extremely topical in the last decades of the 15th c., and the question of her immaculate conception, widely debated in theological circles, gained a sophisticated update in the Wrocław altar of the Annunciation. The idea for the programme should therefore definitely be attributed to an author with thorough theological background and who was sensitive to the latest impulses in the intellectual life of the Church – a clerical rather than a lay person. The originator remains anonymous, but it can be ruled out without doubt that he was the creator of the retable¹². The question of the authorship of its carved and painted parts has been taken up by all researchers interested in the monument, leaning either towards the concept of one person performing the function of carver and painter or the separation of these tasks¹³. Several other works from the Wrocław parish church have been linked to the workshops of the makers of the Annunciation Polyptych: the

Z Poliptykiem Zwiastowania, jako najważniejszą inwestycją artystyczną lat 80. XV w. w farze elżbietańskiej, Mieczysław Zlat powiązał wypis archiwalny zamieszczony w publikacji Kurta Bimlera. Wyniki prac tego ostatniego, kontynuującego nurt źródłowych poszukiwań reprezentowany m.in. przez Hermanna Luchsa i Alwina Schultza, opublikowane zostały w serii poszytów w formie – opatrzonych krótkimi komentarzami – cytatów z ksiąg pochodzących z archiwów kościołów św. Elżbiety i św. Marii Magdaleny¹⁴. Informację o 128 guldach wypłaconych w 1483 r. twórcy określają jako *Meister Pawil/Paweł* za „tablicę”¹⁵ dla kościoła św. Elżbiety Zlat połączył z fundacją Poliptyku Zwiastowania, którego jakość artystyczna i imponujące wymiary uzasadniałyby tak wysoką cenę¹⁶. Autorka niniejszego tekstu przyjmuje to założenie ze świadomością, że zachowane źródła nie pozwalają na jego ostateczne potwierdzenie. Wzmiankę o wysokości wypłaty powtarzano w niezmienionej postaci w kolejnych – przywoływanych wcześniej – opracowaniach poświęconych późnogotyckiej śląskiej plastyce i wrocławskiej świątyni. Podkreślano także utrudnienia dla głębszej analizy środowisk fundatorskich, wynikające z niedostatku badań historycznych, mimo obfitości przekazów źródłowych¹⁷.

Problem identyfikacji anonimowych pracowników i kierowników warsztatów wytwarzających w końcu średniowiecza dziesiątki nastaw wypełniających nawy i kaplice śląskich świątyń nękał badaczy tych zabytków właściwie od początku naukowego nimi zainteresowania. Pragnienie wyłonienia – z anonimowej grupy działających lokalnie mistrzów – indywidualności artystycznych wrosłych w historię miasta, określonych z imienia lub poprzez zastosowanie charakterystycznych środków, wytyczyło kurs studiów w stuleciach XIX i XX¹⁸. Utrata dużych partii zasobów archiwów cechowych z Wrocławia, dostępnych przed 1945 r., uniemożliwiła weryfikację pionierskich ustaleń. Co więcej, z terenu Śląska znamy zaledwie kilka kontraktów na wykonanie nastaw ołtarzowych, w dodatku z odpisów zawartych w księgach miejskich, nie zaś z oryginalnych dokumentów.

parts of the stone case of the Pietà and the retable of the altarpiece of St. Jadwiga.

Mieczysław Zlat linked the archival excerpt from Kurt Bimler's publication with the Polyptych of the Annunciation as the most serious artistic investment of the 1480s in the St. Elisabeth's parish church. The results of the latter's work, continuing the trend of source research represented by Hermann Luchs and Alwin Schultz, among others, were published in a series of sewn files in the form of briefly annotated quotations from books held in the archives of the churches of St. Elisabeth and St. Mary Magdalene¹⁴. Zlat has linked the 128 guilders paid in 1483 to an artist referred to as *Meister Pavil/Paweł* for a “panel”¹⁵ for St. Elisabeth's Church to the foundation of the Annunciation Polyptych, the artistic quality and impressive dimensions of which would justify such a high price¹⁶. The author of this text accepts this assumption with the awareness that the preserved sources do not allow for its definitive confirmation. The mention of the amount of the payment was reiterated unchanged in subsequent studies – cited above – devoted to the late Gothic visual arts of Silesia and Wrocław. The difficulties for a deeper analysis of the founding circles, resulting from the paucity of historical research despite the abundance of source accounts, have also been highlighted¹⁷.

The problem with identifying anonymous workers and workshop heads producing dozens of retables that filled the naves and chapels of Silesian churches at the end of the Middle Ages has troubled researchers of these monuments practically from the beginning of scientific interest in them. The desire to determine – from an anonymous group of locally active masters – artistic individualities, embedded in the history of the city, identified by name or through the use of distinctive means, set the course of research in the 19th and 20th century¹⁸. The loss of large portions of the resources of the Wrocław guild archives, available before 1945, has thwarted the possibility of verifying the pioneering findings. What is more, only a few contracts for altar settings are known from the Silesian area,

Ponieważ każda z tych umów ilustruje nieco inną formułę zamówienia, warto pokrótce przypomnieć ich najistotniejsze warunki.

Będący w ostatnich latach przedmiotem ożywionej dyskusji naukowej aneksowany kontrakt na realizację ołtarza głównego dla nyskiego kościoła św. Jakuba i św. Agnieszki zachował się w postaci odpisów sporządzonych w księgach miejskich Nysy¹⁹ [fig. 2]. Trzy kolejne dokumenty, datowane na 13 listopada 1451 (umowa zasadnicza) oraz na 24 stycznia i 12 września 1453 (aneksy), poświadczają zamówienie nastawy u mistrza Wilhelma Kalteysena z Akwizgranu i mistrza Marcina, zastąpienie tego ostatniego (po jego śmierci) przez mistrza Mikołaja, w końcu przejście obowiązków tegoż – po rezygnacji – przez mistrza Wincentego Kelnera. Przy analizie nyskich kontraktów ważna jest także forma wypłaty wynagrodzenia: zaliczka w wysokości 30 florenów i tygodniowa zapłata 1 florena dla mistrza Wilhelma oraz 425 grzywien srebra dla mistrza Marcina – z którego to zasobu duża część musiała być przeznaczona na zakup materiałów, w tym pigmentów i złotych folii. Szczegółowość zapisów kontraktu pozwoliła również na rozróżnienie technik wykonania nastawy: prac stolarskich, partii rzeźbiarskich i malowanych tablic²⁰. Retabulum nyskie było fundacją mieszczańską, co potwierdzają legaty przekazywane nań przez mieszczan już w r. 1444²¹. Oba zapisy stanowią część większych darowizn. Andreas Briger, przedstawiając 4 grudnia 1444 przed radą miejską dyspozycje testamentowe, przeznacza 8 guldenów na ołtarz dla kościoła parafialnego, „swe najlepsze futro” dla kościoła św. Barbary, „najlepszy płaszcz” dla kościoła Matki Bożej Różańcowej oraz „najlepszą suknię” dla kościoła Najświętszej Marii Panny²² [fig. 3]. Zapis z 17 maja 1451 też jest częścią większego daru – poza „zieloną suknią” przekazaną na fundusz ołtarza głównego do kościoła św. Jakuba wymienia się „trzy ręczniki” dla kościoła Matki Bożej Różańcowej oraz belę lnianego płótna dla kościoła św. Barbary [fig. 4]²³. Nie dziwi w związku z tym, że legaty te przeniesiono do ksiąg miejskich, a pozostałe, przeznaczone bezpośrednio na nową nastawę, musiały trafić od razu w ręce wityryków²⁴.

in addition from copies contained in city ledgers rather than original documents. As each of these contracts illustrates a slightly different order formula, it is worth briefly recalling their most relevant terms.

The annexed contract for the construction of the main altar for the Nysa St. James and St. Agnes' Church, which has been the subject of much academic discussion in recent years, has been preserved in the form of copies made in the Nysa town books¹⁹ [Fig. 2]. Three further documents, dated 13 November 1451 (the main contract) and 24 January and 12 September 1453 (the annexes), certify the ordering of a retable from Master Wilhelm Kalteysen of Aachen and Master Martin, the replacement of the latter (after his death) by Master Nicholas, and finally the taking over of the latter's duties – after his resignation – by Master Wincenty Kelner. When analysing the Nysa contracts, the form of payment of wages is also important: an advance payment of 30 florins and a weekly payment of 1 florin to Master Wilhelm and 425 silver *grzywnas* to Master Martin – a large part of which must have been used to purchase materials, including pigments and gold foils. The detailed nature of the contract's provisions also made it possible to distinguish between the techniques used to produce the retable: carpentry work, sculptural parts and painted panels²⁰. The Nysa retable was a burghers' foundation, as evidenced by bequests donated to it by burghers as early as 1444²¹. Both bequests are part of larger donations. Andreas Briger, presenting testamentary dispositions before the town council on 4 December 1444, allocates 8 guilders for an altar for the parish church, “his best fur coat” for the church of St. Barbara, “his best coat” for the church of Our Lady of the Rosary and “his best dress” for the church of the Blessed Virgin Mary²² [Fig. 3]. The bequest of 17 May 1451 is also part of a larger donation – in addition to the “green dress” given to the fund for the main altar of the church of St. James, “three towels” are mentioned for the church of Our Lady of the Rosary and a bale of linen cloth for the church of St. Barbara [Fig. 4]²³. It is not surprising, therefore, that

Haben sie Einunge der Kirchenbeten umb dy Grosse Toffel
 Am Sonntage Brey vor uns komen sint / hams guntze und wenglan
 ymer Kirchenbeten umb phantebirgen zu saute Jacob und haben sich geeynet
 mit meyster willhelm von Dabe und mit meyster aerten als umb die erbet
 Und moelen der Toffel do selbst in unser phantebirgen Namlich also das
 sie dem gnan meyster willhelm geben sullen zu voruns dreissig gold off
 das her sein fleys tun sal und vor dy erbet roten beide vor das Bildwerk
 und auch vor das gemelde zum sie ein des wol an getrawen und als lange
 als her erbeten wirt sal man ein yde woch ein unger gold geben und dorzu
 freye kaste wenn her erbet / und meyster aerten sal en vorsingen mit allerley
 farben und was zum moelen gehört und dorzu dy Toffel dy her moeten
 wirt dy sal meyster aerten gang anbereiten das zum entwerfen und zum
 moelen zu Item meyster aerten sal vor dy Toffel surgen und das Bildwerk
 und allis was dorzu gehört gare anbereiten summenig mit feynem
 golde und sust vwenig mit gefarbetem golde und den anzog auch
 mit gefarbetem golde und der zarch summenig bloe und dy bilde sal
 her auch mit feynem golde vorgolden und die gesprenge mit den zwey
 fenster am zarche auch vorgold und das gold und farben sal allis meyster
 aerten schutzen und alle ding die zum moelen und vberreiten gehören

Sunder was Zimmerwerk antriff und den Omed adt erfennet und Fyrisch
 werk das sal allis die kirche schaffen / und die kirchenbeten sullen meyster aerten
 bestellen ein hams dorinne her erbet und sal frey sein des thosses und der
 wache als lange als her erbeten wirt / Dorumb sullen die kirchenbeten meyster
 aerten geben vierhundert mit gli und funfundsatzwenzig mit gli vor
 alle erbet und loen und vor allis das her dorzu haben sal und meyster aerten
 sal en die Toffel und den zarch antworten vor das her altad wol anbereiten
 an allis wandel und ap icht doran wandels wer adt vorlunzt wurde an den
 bilden und Toffel das sal meyster aerten wandeln und bespin noch deme als
 en meyster willhelm vnderweizen wirt zu

2.

Umowa na wykonanie nastawy ołtarza głównego kościoła św. Jakuba w Nysie. Fot. Archiwum Państwowe w Opolu
 Contract for the construction of an retable for the main altar of the Church of St. James in Nysa. Photo: State Archive in Opole

Anno Quadragesimo octo 22

112 220

Wir hat manne bekennen 22 Das In vnsers kays keigenmoertelkeit bestand
 ist Andros brüge vnser eidgenos, vnd gesund leibes vnd sinnen vnd got
 mit volbedachtem mutte offgegeben hamms, dorothia, vnd Barbara, seine
 kinden, dy her mit dem vngun weibe gehat hot, Inwengig marck kelli,
 aus seinem gute, vor ir vater teil, zu haben vnd got bekant, das sy
 zwenzig marck, halb hllr, vnd halb grossn rechtis muttir teiles, bei
 am haben, die En demne In eym iore noch seinem tode ganz sullen
 bezalt werden, vnd sullen En dozan vollkommenlich lassen genung. Duct
 het der gnay Andros brüge, den andri kinden, Lorenz, Barba vnd
 Katherina, die Katherina sein weib vormals mit em gehat hot dreissig
 milt zu alle sein gut gegeben, das her hot, als noch seinem tode vnd
 do noch allis das do kleibit obir, dese Debenzig marck. Is sey vnzide
 adt vnzande wegelich adt vnzegelich, hamms vnd hoeff nigtis vste
 nomen Katherina bezelungs traechter seinem selichen weibe vnd ir
 beidt geerben, noch seinem tode demete zu em vnd zu lassen. Dmndt
 acht gold, noch seinem tode, zu der toffel In der pfarh kirchen adt
 vier gold, bey seinem leben, dozu zu geben vnd sein besten pelz zu
 sante Barbara kirche zu Barmen, vnd sein besten mantel zu vnser
 frau In Kozen, vnd sein besten koch zu vnser frau kirche off
 dem Hofmarckte zu Barmen, Duct hot die gnay Katherina do selbst
 wolt off gegeben dem egnay Andros brüge irem selichen manne,
 auch allis was er ist vnzide vnd vnzande wegelich vnd vnzegelich
 En auch noch irem tode demete zu em vnd zu lassen. Dmndt vste
 nomen ir fremlich gebende vnd ire kleid vil sie macht behalden
 gegeben wo sie gnade heen haben vnzide In Anno quo sr feia
 sexta ante Andree apostoli

3. Legat z 1444 r. przeznaczony na wykonanie nastawy ołtarza głównego kościoła św. Jakuba w Nysie. Fot. Archiwum Państwowe w Opolu
 Bequest from 1444 for the construction of the retable of the main church of St. James in Nysa. Photo: State Archive in Opole

In vntzich Gorge zeligit vnd Gregit von Strelig

Am montage noch Jubilate vor vns gestanden sint hamms gwickloff hamms
 gortel vnd pete smid flaysther Dmndte vnd Eichtente vnd haben bekant
 das sie vnzidlich entzcheiden haben Nickel vntzich von hamerdruff vnd Gorge
 zeligit von der pfarh kirche an eyne vnd Gregit von Kleyne Strelia am
 am andri teile als van Anna sepus weibes ir frundyn wegen der got quid
 also namlich, das do fulgen sal allis was beschaiden ist, als eyn brim vol
 zu der toffel in der pfarh kirchen, Drey handtucher zu vnser frau In
 Kozen, Eyn Ballh leymet zu sante Barbara, vnd vnd muttir eyne korse
 die, dy vnzide von irentwegen empfangen haben demete die gnay teile
 vnd vnzide enander allis ansproche von der gnay frau wegen loos vnd
 ledig gelossen haben zu ewigen gezeiten

4. Legat z 1451 r. przeznaczony na wykonanie nastawy ołtarza głównego kościoła św. Jakuba w Nysie. Fot. Archiwum Państwowe w Opolu
 Bequest from 1451 for the construction of the retable of the main altat of St. James in Nysa. Photo: State Archive in Opole

Praktyka ta znajduje częściowe przynajmniej potwierdzenie w archiwaliach dotyczących wrocławskiego Poliptyku Zwiastowania.

Najmniej chyba skomplikowane okoliczności towarzyszyły zamówieniu nastawy ołtarza głównego do wrocławskiego kościoła św. Elżbiety u norymberskiego malarza Hansa Pleydenwurffa. Kilka zapisów we wrocławskich księgach miejskich pozwoliło zrekonstruować kontekst pojawienia się ołtarza w śląskiej stolicy, a wszystkie wykonano *post factum*. Nota z 30 czerwca 1462 potwierdza przybycie przed oblicze rady miejskiej – tj. zleceńodawców dzieła – mistrza Pleydenwurffa i wywiązanie się przezeń ze wszystkich powinności, czyli wykonania prac, otrzymania wynagrodzenia i wyrównania kosztów [fig. 5]. Norymberscy rajcowie wystosowali nawet z tej okazji kurtuazyjne podziękowania do swych wrocławskich odpowiedników, odnotowane w aktach 12 lipca 1462. Nastawa ołtarza głównego elżbietańskiej fary była *de facto* importem – dziełem powstałym w warsztacie mistrza, przetransportowanym do Wrocławia i złożonym w miejscu przeznaczenia pod kontrolą samego Pleydenwurffa. Dokładna treść fragmentu umowy dotyczącego wynagrodzenia nie jest znana, jednak wystosowane przez niego do wityryków kościoła św. Elżbiety wezwanie do uregulowania „niedopłaty” wynikającej z różnicy walut pozwoliło ustalić sumę ok. 200 guldenów²⁵.

Kontrakt zawarty w 1 maja 1481 pomiędzy radcami miasta Legnicy i wityrykiem kościoła Najświętszej Marii Panny Niklasem Künzelnem a wrocławskim malarzem Nicolausem Smedem znany jest jedynie z przedruków, m.in. w spisie malarzy wrocławskich autorstwa Schultza (najpełniejsza wersja)²⁶. Umowa ze Smedem określała ikonografię i technikę wykonania planowanego retabulum, dziś uznawanego za nieistniejące²⁷, ale także harmonogram zapłaty za pracę. Suma przygotowana jako wynagrodzenie miała zostać wypłacona w trzech transzach: 90 guldenów przed rozpoczęciem robót, 80 guldenów przy ich zakończeniu, pozostała zaś kwota – w postaci dożywotniej renty o wysokości 8 marek²⁸.

these bequests were transferred to the town books and that the others, transferred directly for the new retable, must have gone straight into the hands of *vitrici*²⁴. This practice is at least partially confirmed in the archives relating to the Annunciation Polyptych in Wrocław.

Perhaps the least complicated circumstances surrounded the commissioning the creation of the main altar retable for the St. Elisabeth's Church in Wrocław to the Nuremberg painter Hans Pleydenwurff. Several entries in the Wrocław city books have made it possible to reconstruct the context of the altarpiece's appearance in the Silesian capital, all made *post factum*. A note of 30 June 1462 confirms the arrival of the master Pleydenwurff before the town council – who ordered the work – and his fulfilment of all obligations, i.e. completion of the work, receipt of payment and compensation for costs [Fig. 5]. The Nuremberg councillors even sent a courtesy acknowledgement to their Wrocław counterparts on this occasion, noted in the records on 12 July 1462. The retable of the main altar of the Elisabeth's parish was a *de facto* an import – a work created in the master's workshop, transported to Wrocław and assembled at its destination under the control of Pleydenwurff himself. The exact content of the section of the contract concerning the remuneration is not known, but a summons issued by him to the vitrici of St. Elisabeth's church to settle the “underpayment” resulting from the difference in currency made it possible to establish a sum of around 200 guilders²⁵.

The contract concluded on 1 May 1481 between the town councillor of Legnica, the vitricus of the Church of the Blessed Virgin Mary Niklas Künzeln and the Wrocław painter Nicolaus Smed is only known from reprints, including Schultz's catalogue of Wrocław painters (the most complete version)²⁶. The contract with Smed specified the iconography and technique of the planned retable, today considered non-existent²⁷, but also the payment schedule for the work. The sum prepared as remuneration was to be paid in three instalments: 90 guilders before the work began, 80 guilders on completion, and the remaining amount in the form of a life annuity of 8 marks²⁸.

Im feyrtbuch noch petri und pauli Apolou
 ist vor uns komen der künstige meister Hans
 pleidenburch an der von Nuremberg und
 hat brant das in die heil Erchen vater
 unsre pfarr Erchen alhie zu sand Elisabeth
 von der Tafel abzu off dem brossn altar
 deselbst gemacht und gesagt, umb alle sachen
 löse und löse ein ganz vollkommen vorbringen
 und ansichtunge gten haben, das in gungt
 und sagte sie davon ganz allenthaltend ganz
 frey ledig und los, glocke vor allerley ferrer
 anspreche geistlich und kirchlich. Gedacht 2

von alle pers veltlichn Ebs und gerechtikeit
 Willen. das in wol gemüete und danketen in sei
 mit fleis, und sageten in und seine vater davon ganz
 quet ledig und los und glocken. nemlich die guden
 margaretha und Elisabeth durch so vorwundt und
 Hans Jungmeist w. bruder, vor sich und Jeronimus
 sein vnmündlichn brud. vor stethabunge, den genay
 Hans Jungmeist sein vetter, dorinne hohre nymmer
 anzusprechen noch anzulangen geistlich noch
 kirchlich noch sust in künre beyse zu obigen zeit

5.
 Zapis w Libri signaturarum et excessum [...] 1462-1463 dotyczący nastawy ołtarza głównego kościoła św. Elżbiety
 we Wrocławiu. Fot. A. Sieczkowska
 Record Libri signaturarum et excessum [...] 1462-1463 concerning the retable of the main altar of St. Elisabeth's
 Church in Wrocław. Photo: A. Sieczkowska

Fakt, że źródłowo udokumentowane fundacje mają zazwyczaj charakter zbiorowy, znajduje potwierdzenie w wynikach badań nad analogicznymi umowami z terenów Europy „na północ od Alp”. W ich świetle wyraźnie rysuje się praktyka korzystania z formuły zobowiązań ustnych w przypadku fundacji prywatnych, a sięgania po kontrakty pisemne dla zamówień będących efektem finansowego zaangażowania większych społeczności czy grup²⁹.

Powróćmy teraz do źródłowych przekazów wiązanych w literaturze przedmiotu z Poliptykiem Zwiastowania z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety. Zacytowane przez Bimlera fragmenty dotyczą wyłącznie zapłaty, którą za swoją pracę otrzymał *Meister Pawil*. W kontekście niniejszych rozważań należy dokumentowi przyjrzeć się bliżej. Tak jak omówione już przykłady, nie jest to umowa w ścisłym znaczeniu terminu. Informacje dotyczące nastawy znajdują się rejestrze finansowym kościoła św. Elżbiety obejmującym lata 1481–1524, przechowywanym we wrocławskim Archiwum Państwowym³⁰. Sporządzony na papierze, nosi na obłożeniu tytuł *Hyrynne seynt beschrebin die (die) zue kirchen Sant Elizabeth was bescheyden adir geben*, który klarownie określa jego charakter. Dokument spisany został późnogotycką minuskułą, w języku niemieckim z łacińskimi wtrąceniami, przez co najmniej dwóch autorów, których odróżniają indywidualne cechy grafii, w układzie przypominającym dziennik Antoniusa Horniga – jedno z cenniejszych źródeł dla dziejów kościoła św. Elżbiety³¹. Rejestr można opisać jako pomocniczy lub roboczy, uzupełniany na bieżąco, obfitujący w abrewiacje i skróty, często niestaranny i prowadzony zużytym piórem, powodującym zlewanie się liter i fragmentów słów. Energiczne skreślenia fragmentów tekstu oznaczają zapewne przeniesienie treści do właściwego rejestru, nazywanego *Grosse Register*. Dokument nie jest kompletny, zawiera karty uszkodzone, a ponadto – mimo że rozbudowywany chronologicznie – liczne luki obejmujące kilkuletnie okresy, oraz dopiski na wewnętrznych stronach oprawy. Pośród pomieszczonych w nim informacji, w celu ich uporządkowania, można wyodrębnić trzy grupy:

The fact that source-documented foundations tend to be collective in nature is confirmed by the findings of research on analogous contracts from areas of Europe “north of the Alps”. In the light of these, the practice of using an oral commitment formula for private foundations and using written contracts for commissions resulting from the financial commitment of larger communities or groups is clearly emerging²⁹.

Let us now return to the source accounts related in the literature to the Annunciation Polyptych from the St. Elisabeth’s Church in Wrocław. The passages quoted by Bimler refer exclusively to the payment Meister Pawil received for his work. In the context of the present discussion, the document should be examined more closely. Like the examples already discussed, it is not a contract in the strict sense of the term. The information concerning the retable can be found in the financial register of St. Elisabeth’s Church covering the years 1481–1524, stored in the Wrocław State Archive³⁰. Drawn up on paper, it bears on the cover the title *Hyrynne seynt beschrebin die (die) zue kirchen Sant Elizabeth was bescheyden adir geben*, which clearly defines its nature. The document was written in late Gothic minuscule, in German with Latin interjections, by at least two authors distinguished by their individual handwriting characteristics, in a layout reminiscent of Antonius Hornig’s diary – one of the most valuable sources for the history of St. Elisabeth’s Church³¹. The register can be described as ancillary or draft one, kept on an ongoing basis and abounding in abbreviations and abridgements, often untidy and written with a worn pen, causing letters and fragments of words to merge together. The abrupt deletions of parts of the text probably indicate a transfer of the contents to the register proper, called the *Grosse Register*. The document is incomplete, with damaged pages and – despite being written chronologically – numerous gaps spanning several years, as well as annotations on the inside of the binding. Among the information it contains, in order to organise it, three groups can be distinguished: 1) the bequests

1) legaty przekazywane na rzecz planowanego ołtarza i tożsamość darczyńców; 2) kalendarium prac i harmonogram wynagrodzeń dla twórców; 3) podział prac.

Pierwszy odnotowany datek: 5 guldenów ofiarowanych przez kupca Hynricha Smeda, figuruje pod r. 1481 (bez określenia dnia i miesiąca)³². W kolejnym roku zapisano ponad 20 legatów, a kilku darczyńców partycypowało w kolekcji wielokrotnie [fig. 6]. W 1483 r. dokonano *zu d'towffil* ostatnich zapisów, a fundacyjny potencjał wrocławskich mieszczan przeniósł się na prace budowlane przy kościelnej wieży. Legaty na rzecz ołtarza charakteryzuje duża różnorodność wysokości przekazywanych kwot, poza którymi figurują w spisie także dary rzeczowe – z określeniem dochodu z ich sprzedaży. W zbiorce uczestniczą, co ciekawe, przedstawiciele zarówno wyższych, jak i niższych klas społecznych (niektórzy z nich anonimowo), świeccy i duchowni. Rejestrowane kwoty mieszczą się w większości w zakresie od 1 do kilkunastu guldenów. Dla przykładu, po 1 guldenie na rzecz retabulum wpłacili m.in. niezidentyfikowana niewiasta, kucharz miejski Tomas, małżonki mieszczan Krautenwalda i Flocha; po kilka guldenów ofiarowali w tymże roku: nieznaną z nazwiska Dorota, kucharka altarystów (3 guldeny), zakrystianin (5), proboszcz (kolejno 1 i 3 guldeny oraz spieniężony za 6 guldenów pierścienek) czy kaznodzieja Caspar (9 guldenów).

W spisie darczyńców figurują też postaci plasujące się wysoko w hierarchii Wrocławia i jego władz, także blisko związane z dziejami kościoła św. Elżbiety. Jest wśród nich *herr* Krapff/Crapf, tożsamy najpewniej z Hansem Krappem, kupcem i patrycjuszem uchwytnym we Wrocławiu od r. 1463. Jego błyskotliwa kariera już po kilku latach pobytu w stolicy Śląska doprowadziła do objęcia stanowiska w radzie miasta, w której urzędował przez kolejne trzy dekady³³. Przy kościele św. Elżbiety odnowił – z przeznaczeniem na rodzinną nekropolię – zakupioną w 1477 r. kaplicę, poświęconą wówczas Męce Pańskiej³⁴. Do początku XVI w. mauzoleum Krappów otrzymało wyposażenie o spójnym programie ikonograficznym, a funkcje kaplicy rozszerzyły się o coroczne celebracje

given for the planned altar and the identity of the donors; 2) the calendar of works and the schedule of remuneration for its creators; 3) the division of the works.

The first recorded donation: 5 guilders offered by the merchant Hynrich Smed, is listed under the year 1481 (without specifying the day or month)³². In the following year, more than 20 bequests were recorded, and a number of donors participated in the collection several times [Fig. 6]. In 1483, a *zu d'towffil* was made for the last bequests, and the foundation potential of the burghers of Wrocław shifted to construction work on the church tower. The bequests for the altar are characterised by a wide variety of amounts given, in addition to which in-kind donations are listed – with the income from their sale specified. Interestingly, the collection was participated in by representatives of both the upper and lower social classes (some of them anonymously), laity and clergy. The amounts recorded are mostly in the range of 1 to a dozen guilders. For example, 1 guilder each was donated for the retable by, among others, an unidentified woman, Tomas, the town cook, the wives of the townsfolk Krautenwald and Floch; several guilders each were donated in the same year by Dorothea, the altariae's cook, who is not known by surname (3 guilders), a sacristan (5), the parish priest (1 and 3 guilders respectively, as well as a ring sold for 6 guilders) and Caspar, the preacher (9 guilders).

The list of donors also includes figures high up in the hierarchy of Wrocław and its authorities, who are also closely linked to the history of St. Elisabeth's Church. Among them is *herr* Krapff/Crapf, most likely identical to Hans Krapp, a merchant and patrician who can be traced in Wrocław from 1463. After only a few years in the Silesian capital, his brilliant career led to a position on the city council, where he held office for the next three decades³³. Next to St. Elisabeth's church, he renovated – for use as a family necropolis – the chapel he had purchased in 1477, which was then dedicated to the Passion of Christ³⁴. By the early 16th c., the Krapp mausoleum had received furnishings with a coherent iconographic programme,

wielkotygodniowe³⁵. W latach 1477–1492 Krapp pełnił funkcję wityryka kościoła św. Elżbiety, w rachunkach zbiórki na ołtarz w r. 1482 i 1483 występuje jednak jako ofiarodawca prywatny, przekazując 2 oraz 8 guldenów³⁶.

Najwyższy finansowy udział w fundacji przypadł Hansowi Haunoldowi (Haunoldt, Hawnolt), co w rejestrze rachunków wspomniano dwukrotnie, pod datą 15 stycznia / 11 czerwca 1483: „*Item vor hot entphang[e]n von h[err] hawnholt und ouch andeir gelt 93 guld alz ich mit ym gerachnit habe [...] und alzo allis gelt ditz entphang[e]n hot of dy towffil fecit CXXIIII guld[e]n 1 ort*”; oraz przy ostatniej wzmiance o wynagrodzeniu artysty: „*Item h[er]r hanss hawnholt d[onavi]t 93 guld.*” [fig. 7–8]. Wykształcony w Krakowie Haunold, przedstawiciel jednego z najpotężniejszych wrocławskich rodów, kupiec, przedsiębiorca i właściciel kopalni, zasiadał we wrocławskiej radzie od 1475 r. aż do śmierci w 1506 r., wielokrotnie jej w tym okresie przewodnicząc. Wraz z Krappem pełnił rolę elżbietańskiego wityryka w latach 1475–1481, tę samą funkcję piastując w szpitalu św. Trójcy³⁷. Niezwykle aktywny na scenie politycznej i dyplomatycznej, zaliczał się do grona pomysłodawców i gorących zwolenników powołania w stolicy Śląska uczelni wyższej.

Suma ofiarowana przez Haunolda wielokrotnie przewyższa wpłaty dokonywane przez współobywateli, co mogłoby skłonić do uznania go za głównego „sponsora” poliptyku, nieprzejrzysty charakter zapisków wymusza jednak zachowanie pewnej ostrożności. Z wrocławskich rodów patrycjuszowskich wywodzili się inni darczyńcy: wdowa Zaffran, zapewne małżonka Thomasa Zaffrana, kupca i ławnika rady, zmarłego w 1474 r., uczestnicząca w zbiorce w 1482 r. (3 guldeny)³⁸, i Mathias Leben, który jako przedstawiciel cechu sukienników zasiadał w radzie miasta przez ponad 30 lat³⁹ (2 guldeny w 1482 r.). Fundusz ołtarzowy, składający się przede wszystkim z legatów mieszczan (ich wysokość określono w 1483 r. na nieco ponad 68 guldenów – nie uwzględniając daru Haunolda), uzupełniały datki gromadzone w skarbnicy, zlokalizowanej prawdopodobnie przy oczekującej na retabulum mensie (*vor dem altar*),

and the functions of the chapel had expanded to include annual Holy Week celebrations³⁵. Between 1477 and 1492 Krapp served as vitricus of St. Elisabeth’s church, but in the accounts of the collection for the altar in 1482 and 1483 he appears as a private donor, giving 2 and 8 guilders³⁶.

The highest financial share of the foundation came from Hans Haunold (Haunoldt, Hawnolt), which is mentioned twice in the register of accounts, under the date 15 January / 11 June 1483: “*Item vor hot entphang[e]n von h[err] hawnholt und ouch andeir gelt 93 guld alz ich mit ym gerachnit habe [...] und alzo allis gelt ditz entphang[e]n hot of dy towffil fecit CXXIIII guld[e]n 1 ort*”; and at the last mention of the artist’s fee: “*Item h[er]r hanss hawnholt d[onavi]t 93 guld.*” [Figs. 7–8]. Educated in Cracow, Haunold, a representative of one of Wrocław’s most powerful families, a merchant, entrepreneur and mine owner, sat in the Wrocław council from 1475 until his death in 1506, presiding over it several times during this period. Together with Krapp, he served as an Elisabethan vitricus from 1475 to 1481, the same position held at the Holy Trinity Hospital³⁷. Extremely active on the political and diplomatic scene, he was among the initiators and ardent supporters of the establishment of a university in the Silesian capital.

The sum donated by Haunold is many times greater than the payments made by his fellow citizens, which could lead one to consider him the main “sponsor” of the polyptych, but the unclear nature of the records forces one to be somewhat cautious. Other donors came from Wrocław patrician families: the widow Zaffran, presumably the spouse of Thomas Zaffran, a merchant and council member who died in 1474, participated in the collection in 1482 (3 guilders)³⁸, and Mathias Leben, who as a representative of the clothmakers’ guild sat in the city council for over 30 years³⁹ (2 guilders in 1482). The altar fund, consisting primarily of burghers’ bequests (estimated in 1483 at a little over 68 guilders – not including Haunold’s gift), was supplemented by donations collected in a moneybox, probably located by the mensa

w 1482 r. wynoszące w sumie 2 guldeny, 1 markę, 10 groszy wrocławskich, 18 miśnieńskich oraz 11 *oplische*, przeliczonych w lipcu tego roku.

Odbiorcą wynagrodzenia za prace przy nastawie był mistrz imieniem Pawil/Paweł⁴⁰ *der molir*. Poza nim w zapisach występują jego pomocnik (*knecht*) oraz stolarz Mertin. Temu ostatniemu wypłacono jedynie niewielkie kwoty (2 marki), co wyklucza możliwość zidentyfikowania go z autorem snycerskich partii ołtarza. Trzeba w nim widzieć raczej rzemieślnika odpowiedzialnego za prace konstrukcyjne przy szafie ołtarza czy montażu całości. Wypłat dokonywano w ratach, co wydaje się praktyką powszechnie wówczas stosowaną w Europie⁴¹. Mistrzowi Pawilowi wypłacono w 1482 r. 65 guldenów w następującym porządku: 11 kwietnia kwotę 24 guldenów; 10 sierpnia – 6 guldenów; 17 października – 11 guldenów; 14 guldenów bez wskazania daty; oraz 10 guldenów – 13 listopada. 30 czerwca 1483 dopłacono jeszcze 13 guldenów, tyleż samo w 1484 r., 12 lutego, a ostatnie sumy mistrz otrzymał w 1486 r.: 20 lutego – 10 guldenów i 1 gulden napiwku dla pomocnika; 11 maja zaś jeszcze 20 guldenów. Wyczenia prowadzone w rejestrze poddano korekcie po zakończeniu prac. W 1483 r. wpisano kwotę 144 guldenów: „*Su[m]ma wass ich geg[ebe]n habe mistir pawiln dem molir von d[er] towffil (...) 144 guld*” [fig. 7]. Poprawka, z datą 28 lipca 1491, stanowi:

Item ist yn dy rechnu[n]ge gekom[e]n noch dem als is ich de[m] h[e]rn hans kraph un[d] sebaldo zeyrman gethan habe, Su[m]ma dass ich geg[ebe]n hab. Mistir pawiln de[m] molir vor arbit der towffil von de[m] beschend[e]n gelde un[d] auch von dem gelden d[er] kirch[e]n fecit in toto 124 guld Item 2 mrg de[m] tischler [fig. 8].

Kilka zapisów podsumowujących koszty związane z fundacją – różniących się w szczegółach – nie składa się w jasny obraz, a komplikują go dodatkowo uzupełnienia not wprowadzone wiele lat po ukończeniu prac. Niezależnie jednak od nieweryfikowalności rozliczeń, które w oficjalnej księdze rachunkowej musiały

(*vor dem altar*) awaiting the retable, totalling 2 guilders, 1 mark, 10 Breslau groschen, 18 Meissen groschen and 11 *oplische*, counted in July of 1482.

The recipient of the remuneration for the work on the retable was a master named Pavil/Paweł⁴⁰ *der molir*. In addition to him, his assistant (*knecht*) and the carpenter Mertin appear in the records. The latter was only paid a small amount (2 marks), which excludes the possibility of identifying him with the author of the carving parts of the altarpiece. Rather, he should be seen as the craftsman responsible for the construction work on the altar cabinet or the assembly of the whole. Payments were made in instalments, a practice that seems to have been common in Europe at the time⁴¹. Master Pavil was paid 65 guilders in 1482 in the following order: 11 April the amount of 24 guilders; 10 August – 6 guilders; 17 October – 11 guilders; 14 guilders with no date indicated, and 10 guilders on 13 November. On 30 June 1483 a further 13 guilders were paid, the same amount in 1484, on 12 February, and the last sums the master received in 1486: 20 February – 10 guilders and a 1 guilder tip for his assistant; and on 11 May another 20 guilders. The calculations kept in the register were corrected after the work was completed. In 1483 the amount of 144 guilders was entered: “*Su[m]ma wass ich geg[ebe]n habe mistir pawiln dem molir von d[er] towffil [...] 144 guld*” [Fig. 7]. The amendment, dated 28 July 1491, states:

Item ist yn dy rechnu[n]ge gekom[e]n noch dem als is ich de[m] h[e]rn hans kraph un[d] sebaldo zeyrman gethan habe, Su[m]ma dass ich geg[ebe]n hab. Mistir pawiln de[m] molir vor arbit der towffil von de[m] beschend[e]n gelde un[d] auch von dem gelden d[er] kirch[e]n fecit in toto 124 guld Item 2 mrg de[m] tischler [Fig. 8].

The several records summarising the costs associated with the foundation – which vary in their details – do not add up to a clear picture, and are further complicated by additions to the notes made many years after the work was completed. However, irrespective of the unverifiable nature

przedstawiać się klarowniej, można na podstawie chronologii i harmonogramu wypłat wnioskować, że te częściowe sumy przeznaczone były na bieżące wydatki i dzielono je według aktualnych potrzeb materiałowych. Uzyskujemy zatem, inaczej niż w przypadku właściwej umowy na wykonanie nastawy, interesujący wgląd w procedury finansowe towarzyszące realizacji zamówień z fundacji grupowych, jakich koszty pokrywano z różnorodnych źródeł. Tajemnicą pozostają szczegóły podziału prac przy nastawie – wiadomo jedynie o uczestnictwie stolarza oraz pomocnika czy ucznia mistrza. Obszar aktywności tego ostatniego także pozostaje nieoprecyzowany. Mistrz Pawil nazywany jest wprost malarzem („malir”, „molir”), z pewnością kierował przedsięwzięciem i dysponował przyznanym finansowaniem, nie sposób jednak stwierdzić, czy odpowiadał wyłącznie za przedstawienia malarskie na skrzydłach retabulum, podzlecając prace snycerskie innemu mistrzowi. W świetle aktualnych badań nad środowiskami artystów i rzemieślników w późnośredniowiecznych miastach europejskich termin „malarz” musi być rozumiany jako rodzaj kategorii nadrzędnej, w rzeczywistości obejmującej różne dziedziny wytwórczości⁴².

Wreszcie – nie uzyskamy pełnej odpowiedzi na pytanie wielokrotnie stawiane w trakcie badań nad Poliptykiem Zwiastowania: czy grupę fundatorów⁴³ nastawy łączyły, poza uczestnictwem w zbiorce środków, więzy wynikające z przynależności do działającego przy kościele św. Elżbiety stowarzyszenia modlitewnego? Próby identyfikacji podejmowano w nowszej literaturze na podstawie ikonografii jednej z malowanych kwater nastawy, wyobrażającej Marię Służebnicę przy ołtarzu ozdobionym różanym wieńcem [fig. 9]. Grupie adorantów klęczących u progu świątyni nie towarzyszą herby, co właściwie eliminuje możliwość utożsamienia tych osób z konkretnym rodem. Żadna z postaci nie jest wyróżniona, nawet – jeśli przypuszczenia zaproponowane wcześniej są słuszne – najhojniejszy z fundatorów. Mężów i niewiasty, rozlokowanych w kilku planach, jednocześnie trzymane w dłoniach różańce oraz tekst modlitwy *Ora pro nobis sancta dei genitrix*, wypisany

of the accounts, which must have been clearer in the official account book, it can be inferred from the chronology and schedule of disbursements that these partial sums were earmarked for current expenditure and divided according to current material needs. Thus, unlike in the case of the contract for the retable itself, we gain an interesting insight into the financial procedures surrounding the execution of orders from collective foundations, the costs of which were covered from a variety of sources. The details of how the work on the retable was divided up remain unknown, as we only find out about the participation of the carpenter and the master's assistant or apprentice. The master's area of activity also remains unclear; Master Pavil, who is explicitly referred to as a painter (“malir”, “molir”), was certainly in charge of the project and had the allocated funding, but it is impossible to say whether he was solely responsible for the paintings on the wings of the retable, subcontracting the woodcarving work to another master. In the light of current research into the circles of artists and craftsmen in late medieval European cities, the term “painter” must be understood as a kind of overarching category, in fact encompassing various fields of manufacture⁴².

Finally, we will not be able to fully answer the question repeatedly posed during research on the Annunciation Polyptych – was the group of founders⁴³ of the retable linked, in addition to their participation in fundraising, by ties of membership in a prayer association at the St. Elisabeth's Church? Attempts at identification have been made in more recent literature on the basis of the iconography of one of the painted sections of the retable, depicting Mary Servant at the altar decorated with a rose wreath [Fig. 9]. The group of adorers kneeling at the threshold of the temple is not accompanied by coats of arms, which virtually eliminates the possibility of identifying these individuals with a particular family. None of the figures is distinguished, not even – if the supposition suggested earlier is correct – the most generous of the founders. Instead, the men and women, arranged in several planes, are united by the rosaries they hold in their hands and the text of the prayer *Ora pro nobis sancta*



9.

Maria w świątyni, górna kwarta awersu prawego skrzydła zewnętrznego Poliptyku Zwiastowania. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Mary in the temple, upper part of the obverse of the right outer wing of the Annunciation Polyptych. Photo: National Museum in Warsaw

na banderoli rozwiniętej ponad ich głowami. Te składniki przedstawienia skłoniły do wysunięcia hipotezy, że za zleceniodawców retabulum uznać należałoby członków bractwa różańcowego. Funkcjonowanie takiego stowarzyszenia przy kościele św. Elżbiety nie jest co prawda potwierdzone, istnieją wszakże przemawiające za tą hipotezą przesłanki⁴⁴. Analizowane tu źródło nie przeczy temu przypuszczeniu – niestety jednocześnie go nie potwierdzając. Nie pada żadne sformułowanie, które dałoby się interpretować jako nawiązanie do – mającego działać przy kościele – bractwa lub stowarzyszenia szczególną czcią darzącego Marię w jej roli współodkupicielki rodu ludzkiego. Owa symboliczna wspólnota, zgodnie z niekwestionowaną przed reformacją ideą wstawiennictwa, tworzy w pierwszym rzędzie swoisty pomost między światem doczesnym a niebiańskim. Anonimowość ukazanych osób – znajdujących się niejako na progu obu rzeczywistości: nieobecnych już w sferze ziemskiej, lecz nie w pełni jeszcze uczestniczących w wydarzeniach składających się na dzieje zbawienia⁴⁵ – nabiera zatem specjalnego znaczenia. Zadaniem anonimowego portretu zbiorowego na kwaterze ołtarzowej Poliptyku Zwiastowania było, z jednej strony, zachowanie pamięci o donatorach i tym samym zapewnienie im *ad perpetuum* modlitewnego wsparcia spadkobierców i następców. Tym ostatnim umożliwiała zaś utożsamienie, za sprawą kontynuacji praktyk i zobowiązań dewocyjnych, z gronem wybrańców u boku Marii i udział w jej permanentnej adoracji, a tym samym symboliczne wkroczenie we wspomnianą sferę graniczną – poprzez jej malarski odpowiednik. Drugim, nie mniej doniosłym celem było utrwalanie identyfikacji ze wspólnotą niejako za pośrednictwem widzialnego znaku jej obecności w przestrzeni miejskiej⁴⁶ czy – jak pokazuje *casus* Poliptyku Zwiastowania – we wnętrzu jednej z najważniejszych wrocławskich świątyń.

dei genitrix, written on a banner unfurled above their heads. These components of the depiction have led to the hypothesis that the commissioners of the retable should have been members of a rosary confraternity. Although the existence of such an association at St. Elisabeth's Church is not confirmed, there are, however, indications supporting this hypothesis⁴⁴. The source analysed here does not contradict this assumption – unfortunately without confirming it. There is no expression there which could be interpreted as a reference to a confraternity or society attached to the church which held Mary in special veneration in her role as Co-Redemptrix of all people. This symbolic community, in accordance with the idea of intercession, unquestioned before the Reformation, forms in the first place a kind of bridge between the temporal and the heavenly worlds. The anonymity of the persons depicted – who are, as it were, on the threshold of both realities: already absent from the earthly sphere, but not yet fully participating in the events that make up the history of salvation⁴⁵ – thus acquires a special significance. On the one hand, the task of the anonymous collective portrait on the altar panels of the Annunciation Polyptych was to preserve the memory of the donors and thus provide them *ad perpetuum* with the prayerful support of heirs and successors. For the latter, it enabled identification, through the continuation of devotional practices and obligations, with the group of chosen ones at Mary's side and participation in her permanent adoration, and thus symbolic entry into the aforementioned border sphere – through its painterly counterpart. The second, no less important objective was to consolidate identification with the community, as it were, through a visible sign of its presence in urban space⁴⁶ or – as the case of the Annunciation Polyptych shows – inside one of Wrocław's most important churches.

¹ Jej członkowie regularnie piastowali w świątyni stanowiska wityrków i prowizorów. Zob. **P. Łobodzińska**, *Pamięć umiejscowiona. Rekonstrukcja wyposażenia i topografii artystycznej kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu w latach 1350–1525*, praca doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. J. Jarzewicza, prof. UAM, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2018, s. 40–51.

¹ Its members regularly held positions as vitrici and provisores in the church. See **P. Łobodzińska**, *Pamięć umiejscowiona. Rekonstrukcja wyposażenia i topografii artystycznej kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu w latach 1350–1525*, PhD thesis written under the supervision of Dr. J. Jarzewicz, Prof. UAM, Adam Mickiewicz University, Poznań 2018, pp. 40–51.

² Wymiary korpusu nastawy to 280 × 220 cm, skrzydeł: 238 × 106 cm. Wraz z predellą (96 × 216 cm) i ażurowym zwieńczeniem osiągała ona ok. 800 cm wysokości.

³ Zob. **A. Ziomecka**, *Uwagi o politytku „Zwiastowania” z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu*, [w:] *Z dziejów wielkomejskiej fary. Wrocławski kościół św. Elżbiety w świetle historii i zabytków sztuki*, red. **M. Złat**, Wrocław 1996, s. 75.

⁴ Najobszerniej o konserwacji zabytku i jej historyczno-politycznym kontekście pisze **A. Patała** (*Stary śląski mistrz w nowym blasku – manipulacje i konteksty konserwacji Politytku Zwiastowania z Jednorożcem w latach trzydziestych XX wieku*, [w:] *Ingenium et labor. Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, red. nauk. **P. Borusowski [et al.]**, Warszawa 2020).

⁵ Zob. *ibidem*, s. 352–353.

⁶ Nr inw. Śr.124/c-f.

⁷ Zob. **P. Łobodzińska**, *op. cit.*, s. 181.

⁸ Pełne zestawienie literatury przedmiotu w: **A. Ziomecka**, *Politytek Zwiastowania*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, red. **A. S. Labuda**, **K. Secomska**, współudz. A. Włodarek [et al.], Warszawa 2004.

⁹ O ikonografii politytku – zob. **W. Klenczon**, *Program ideowy późnogotyckiego ołtarza Zwiastowania z kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu*, [w:] *Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku. Studia i materiały*, t. 1, Wrocław–Poznań 1988. O wątkach immakulistycznych i związkach z pobożnością różańcową – zob. **A. Ziomecka**, *Uwagi o politytku...*, s. 77–83.

¹⁰ Zob. **A. Ziomecka**, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 10 (1976), s. 22.

¹¹ Zob. **Eadem**, *Uwagi o politytku...*, s. 78.

¹² Zob. *ibidem*, s. 82.

¹³ Zestawienie propozycji atrybucyjnych – zob. **A. Ziomecka**, *Politytek Zwiastowania...*, s. 286–287.

¹⁴ **K. Bimler**, *Baugeschichte der Magdalenen- und Elisabethkirche aus ihren Rechnungsbücher bis 1850*, „Quellen zur Schlesischen Kunstgeschichte” t. 1 (1936), s. 63.

¹⁵ Określenie to stosowano powszechnie w kilku powiązanych znaczeniach: w odniesieniu do retabulum ołtarzowego jako pojedynczego obiektu, szafy ołtarzowej i pojedynczych kwater. Zob. **A. S. Labuda**, *Świadectwo źródła pisanego, świadectwo formy artystycznej. Tropami twórców ołtarzy św. Barbary we Wrocławiu i św. Jakuba Starszego w Nysie*, [w:] *Imagines pictae. Studia nad gotyckim malarstwem w Polsce*, red. **W. Walanus**, **M. Walczak**, Kraków 2016, s. 48–49.

¹⁶ **M. Złat**, *Sztuki śląskiej drogi od gotyku*, [w:] *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław 1962, red. **J. Białostocki**, Warszawa 1965, s. 162, przyp. 48.

¹⁷ **A. Ziomecka**, *Malarstwo tablicowe na Śląsku*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce...*, t. 1: *Synteza*, red. **A. S. Labuda**, **K. Secomska**, s. 234, 237.

¹⁸ Przenikliwą analizę zjawiska przedstawiła ostatnio **A. Patała** (*Masters without Names in Medieval Silesia: the Master of the Years 1486–1487, The Master of the Gießmannsdorf Polyptych and Wilhelm Kalteysen von Oche*, „Journal of Art Historiography” 2020, nr 22, s. 2–6).

¹⁹ Dokładną analizę kontraktu i jego aneksów przeprowadzili **E. Wólkiewicz** (*Twórcy retabulum w kościele św. Jakuba w Nysie. W kwestii organizacji i kosztów wyposażenia wnętrza kościelnych w połowie XV w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2004, nr 4, s. 456–458; *eadem*, *Okoliczności fundacji XV-wiecznej nastawy ołtarza głównego w kościele św. Jakuba w Nysie*, [w:] *Nysa. Sztuka w dawnej stolicy księstwa biskupiego*, red. **R. Hołownia**, **M. Kapustka**, Wrocław 2008) i **A. S. Labuda** (*op. cit.*, s. 48–50); ten ostatni szczególnie uważę poświęcił stosowanym w nich terminom.

²⁰ Zob. **A. S. Labuda**, *op. cit.*, s. 47–48.

²¹ Zob. **E. Wólkiewicz**, *Twórcy retabulum...*, s. 454–455.

²² *Liber actorum Civitatis Nisse inceptus die urbani sub anno dom[ini] Mille quadringentesi[m]o tricesimo secundo*, Archiwum Państwowe w Opolu, Akta miasta Nysy, sygn. 584 (dalej: *Liber actorum*), pag. 220 (autorka posługuje się naniesioną na dokument paginacją z kolejnymi numerami stron, zamiast *recto* i *verso* kart). Przy legatach dla kościołów św. Barbary i NMP widnieją dopiski „na budowę”.

²³ *Ibidem*, pag. 317.

² The dimensions of the body of the retable are 280 × 220 cm, the wings: 238 × 106 cm. Together with the predella (96 × 216 cm) and the openwork finial, it reached a height of approximately 800 cm.

³ See **A. Ziomecka**, *Uwagi o politytku „Zwiastowania” z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu*, [in:] *Z dziejów wielkomejskiej fary. Wrocławski kościół św. Elżbiety w świetle historii i zabytków sztuki*, Ed. **M. Złat**, Wrocław 1996, p. 75.

⁴ The most comprehensive account of monument conservation and its historical and political context is written by **A. Patała** (*Stary śląski mistrz w nowym blasku – manipulacje i konteksty konserwacji Politytku Zwiastowania z Jednorożcem w latach trzydziestych XX wieku*, [in:] *Ingenium et labor. Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, Sc. Ed. **P. Borusowski [et al.]**, Warszawa 2020).

⁵ See *ibidem*, pp. 352–353.

⁶ Inv. No. Śr.124/c-f.

⁷ See. **P. Łobodzińska**, *op. cit.*, p. 181.

⁸ A complete listing of the literature on the subject in: **A. Ziomecka**, *Politytek Zwiastowania*, [in:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, Vol. 2: *Katalog zabytków*, Ed. **A. S. Labuda**, **K. Secomska**, współudz. A. Włodarek [et al.], Warszawa 2004.

⁹ On the iconography of the polyptych, see **W. Klenczon**, *Program ideowy późnogotyckiego ołtarza Zwiastowania z kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu*, [in:] *Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku. Studia i materiały*, Vol. 1, Wrocław–Poznań 1988. On immaculate conception themes and the relationship with rosary devotion, see **A. Ziomecka**, *Uwagi o politytku...*, pp. 77–83.

¹⁰ See **A. Ziomecka**, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” Vol. 10 (1976), pp. 22.

¹¹ See **Eadem**, *Uwagi o politytku...*, p. 78.

¹² See *ibidem*, p. 82.

¹³ For a list of propositions of attribution, see. **A. Ziomecka**, *Politytek Zwiastowania...*, pp. 286–287.

¹⁴ **K. Bimler**, *Baugeschichte der Magdalenen- und Elisabethkirche aus ihren Rechnungsbücher bis 1850*, „Quellen zur Schlesischen Kunstgeschichte” Vol. 1 (1936), p. 63.

¹⁵ The expression was commonly used in several related meanings: referring to the altar retable as a single object, the altar cabinet and individual panels. See **A. S. Labuda**, *Świadectwo źródła pisanego, świadectwo formy artystycznej. Tropami twórców ołtarzy św. Barbary we Wrocławiu i św. Jakuba Starszego w Nysie*, [in:] *Imagines pictae. Studia nad gotyckim malarstwem tablicowym w Polsce*, Ed. **W. Walanus**, **M. Walczak**, Kraków 2016, pp. 48–49.

¹⁶ **M. Złat**, *Sztuki śląskiej drogi od gotyku*, [in:] *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław 1962, Ed. **J. Białostocki**, Warszawa 1965, p. 162, note 48.

¹⁷ See **A. Ziomecka**, *Malarstwo tablicowe na Śląsku*, [in:] *Malarstwo gotyckie w Polsce...*, Vol. 1: *Synteza*, Ed. **A. S. Labuda**, **K. Secomska**, pp. 234, 237.

¹⁸ An insightful analysis of the phenomenon was recently presented by **A. Patała** (*Masters without Names in Medieval Silesia: the Master of the Years 1486–1487, The Master of the Gießmannsdorf Polyptych and Wilhelm Kalteysen von Oche*, „Journal of Art Historiography” 2020, No. 22, pp. 2–6).

¹⁹ A thorough analysis of the contract and its annexes was carried out by **E. Wólkiewicz** (*Twórcy retabulum w kościele św. Jakuba w Nysie. W kwestii organizacji i kosztów wyposażenia wnętrza kościelnych w połowie XV w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2004, No. 4, pp. 456–458; *eadem*, *Okoliczności fundacji XV-wiecznej nastawy ołtarza głównego w kościele św. Jakuba w Nysie*, [in:] *Nysa. Sztuka w dawnej stolicy księstwa biskupiego*, Ed. **R. Hołownia**, **M. Kapustka**, Wrocław 2008), and **A. S. Labuda** (*op. cit.*, pp. 48–50); the latter paid particular attention to the terms used therein.

²⁰ See **A. S. Labuda**, *op. cit.*, pp. 47–48.

²¹ See **E. Wólkiewicz**, *Twórcy retabulum...*, pp. 454–455.

²² *Liber actorum Civitatis Nisse inceptus die urbani sub anno dom[ini] Mille quadringentesi[m]o tricesimo secundo*, State Archive in Opole, Files of the Town of Nysa, ref. 584 (hereinafter: *Liber actorum*), p. 220 (the author uses pagination on the document with consecutive page numbers, instead of *recto* and *verso* pages). The notations “for construction” appear next to the bequests for the churches of St. Barbara and the Blessed Virgin Mary).

²³ *Ibidem*, p. 317.

- ²⁴ Zob. **E. Wólkiewicz**, *Twórcy retabulum...*, s. 455.
- ²⁵ **A. Patała**, *Pod znakiem świętego Sebalda. Rola Norymbergi w kształtowaniu późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku*, Wrocław 2018, s. 132–133. Tu też zestawienie starszych opracowań.
- ²⁶ **A. Schultz**, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523*, Breslau 1866, s. 57–59.
- ²⁷ Retabulum poświęcone miało być Marii, obejmować też wyobrażenia postaci św. Jadwigi i Barbary. Wyszczególniono farby olejne, partie złoczone oraz liczbę rzeźbionych popiersi w predelli (pięć).
- ²⁸ Ponieważ Smed zmarł przed ukończeniem prac, wcześniej ożeniwszy się ponownie po śmierci pierwszej małżonki, objętej postanowieniami kontraktu, ten zapis umowy stał się przedmiotem konfliktu i procesu sądowego. Zob. **A. Schultz**, *op. cit.*, s. 59.
- ²⁹ Zob. **L. M. Helmus**, *Schilderen in opdracht. Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken 1485–1570*, Utrecht 2010, s. 68.
- ³⁰ Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Akta miasta Wrocławia, sygn. 28/3990 (dawna P. 60). Wszystkie cytowane tu zapisy pochodzą z pierwszej karty rejestru.
- ³¹ Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Akta miasta Wrocławia, sygn. 28/3991.
- ³² Jak pokazała lektura zapisów nyskich, 1481 r. niekoniecznie wyznacza początek zbiórki. Legatów na rzecz fundacji dokonywano na wiele lat przed rozpoczęciem prac przy ich realizacji.
- ³³ Zob. **G. Pfeiffer**, *Das Breslauer Patriziat im Mittelalter*, Breslau 1929, s. 300–301; **O. Pusch**, *Die Breslauer Rats- und Stadtgeschlechter in der Zeit von 1241 bis 1741*, t. 2, Dortmund 1987, s. 405–406.
- ³⁴ Zob. **J. Kostowski**, „Per Jesum hominem ad Christum Deum”. Kaplice Ogrójkowe i cmentarne przy kościołach św. Elżbiety i św. Marii Magdaleny. Z dziejów fundacji mieszczańskich w późnośredniowiecznym Wrocławiu, [w:] *Mieszczarstwo wrocławskie. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Miejskie Wrocławia 7–9 grudnia 2000*, red. **H. Okólska**, Wrocław 2003, s. 133–139.
- ³⁵ Zob. **A. Stasińska**, „Mensch, mein Kreuz trug ich für dich...”. Dewocyjny cykl przedstawieniowy kaplicy rodziny Krappów z kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu, [w:] *Fara w mieście od średniowiecza do współczesności. Społeczność – duchowość – architektura – wystroj. Studia z historii sztuki*, red. **R. Eysymontt**, **D. Galewski**, Wrocław 2019, s. 148, 153–154, 161.
- ³⁶ Szczupłość datków nie dziwi – fundacja Polipptyku Zwiastowania przypadła w szczytowym okresie kompletowania wyposażenia kaplicy Ogrójkowej, które generować musiało olbrzymie koszty.
- ³⁷ Zob. **G. Pfeiffer**, *op. cit.*, s. 269; **O. Pusch**, *op. cit.*, t. 2, s. 105–107.
- ³⁸ **O. Pusch**, *op. cit.*, t. 4, Dortmund 1990, s. 430–432.
- ³⁹ Zob. **idem**, *op. cit.*, t. 3, Dortmund 1988, s. 17.
- ⁴⁰ Brzmienie imienia skłoniło **K. Bimlera** (*op. cit.*, s. 63) do przypisania twórcy narodowości czeskiej. **M. Zlat** (*op. cit.*, s. 162) słusznie uznał tę przesłankę za niewystarczającą.
- ⁴¹ Zob. **L. M. Helmus**, *op. cit.*, s. 173–177, 139–140.
- ⁴² Zob. **A. Patała**, *Pod znakiem...*, s. 69.
- ⁴³ Za potencjalnych zleceniodawców uznawano w dawniejszej literaturze np. ród Banków, opierając się przede wszystkim na posiadaniu przez nich prawa patronatu nad ołtarzem, będącym domniemanym oryginalnym miejscem ustawienia Polipptyku Zwiastowania. Zob. **P. Łobodzińska**, *op. cit.*, s. 179–180.
- ⁴⁴ Zob. *ibidem*, s. 180.
- ⁴⁵ Znaczenia „przeźreni liminalnej” w wyobrażeniach donatorów wnikliwie przeanalizowała **C. Schleif** (*Kneeling on the Threshold: Donors Negotiating Realms Betwixt and Between*, [w:] *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*, ed. **E. Gertsman**, **J. Stevenson**, Woodbridge 2012, s. 213–214).
- ⁴⁶ Najdobitniejszą formą takiej identyfikacji są wspólnie podejmowane przedsięwzięcia budowlane, których owoce trwale zmieniały pejzaż miejski. Zob. **J. Majorossy**, *Constructing Communal Memory through Donations in Medieval East-Central Europe*, [w:] *Practising Community in Urban and Rural Eurasia (1000–1600): Comparative and Interdisciplinary Perspectives*, ed. **F. Kümmeler**, **J. Majorossy**, **E. Hovden**, Leiden 2021, s. 339–340, 361. Analizowane w niniejszym tekście źródło dokumentuje również taką inwestycję w pamięć, jak kolekta prowadzona od 1483 r. w kościele św. Elżbiety na rzecz ukończenia budowy wieży.
- ²⁴ See **E. Wólkiewicz**, *Twórcy retabulum...*, p. 455.
- ²⁵ **A. Patała**, *Pod znakiem świętego Sebalda. Rola Norymbergi w kształtowaniu późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku*, Wrocław 2018, pp. 132–133. Here also a compilation of older studies.
- ²⁶ **A. Schultz**, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523*, Breslau 1866, pp. 57–59.
- ²⁷ The retable was to be dedicated to Mary and also include depictions of the figures of St. Jadwiga and St. Barbara. Oil paint, gilded parts and the number of carved busts in the predella (five) were specified.
- ²⁸ As Smed died before the work was completed, having previously remarried after the death of his first spouse, covered by the terms of the contract, this provision became the subject of conflict and litigation. See **A. Schultz**, *op. cit.*, p. 59.
- ²⁹ See **L. M. Helmus**, *Schilderen in opdracht. Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken 1485–1570*, Utrecht 2010, p. 68.
- ³⁰ State Archive in Wrocław, Wrocław City Files, Ref. 28/3990 (former P. 60). All records quoted here are from the first sheet of the register.
- ³¹ State Archive in Wrocław, Wrocław City Files, Ref. 28/3991.
- ³² As a reading of the Nisa records has shown, 1481 does not necessarily mark the beginning of the collection. Bequests to the foundations were made many years before work began on them.
- ³³ See **G. Pfeiffer**, *Das Breslauer Patriziat im Mittelalter*, Breslau 1929, pp. 300–301; **O. Pusch**, *Die Breslauer Rats- und Stadtgeschlechter in der Zeit von 1241 bis 1741*, Vol. 2, Dortmund 1987, pp. 405–406.
- ³⁴ See **J. Kostowski**, „Per Jesum hominem ad Christum Deum”. Kaplice Ogrójkowe i cmentarne przy kościołach św. Elżbiety i św. Marii Magdaleny. Z dziejów fundacji mieszczańskich w późnośredniowiecznym Wrocławiu, [in:] *Mieszczarstwo wrocławskie. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Miejskie Wrocławia 7–9 grudnia 2000*, Ed. **H. Okólska**, Wrocław 2003, pp. 133–139.
- ³⁵ See **A. Stasińska**, „Mensch, mein Kreuz trug ich für dich...”. Dewocyjny cykl przedstawieniowy kaplicy rodziny Krappów z kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu, [in:] *Fara w mieście od średniowiecza do współczesności. Społeczność – duchowość – architektura – wystroj. Studia z historii sztuki*, Ed. **R. Eysymontt**, **D. Galewski**, Wrocław 2019, pp. 148, 153–154, 161.
- ³⁶ The limited nature of the donations is not surprising, as the foundation of the Annunciation Polyptych came at a peak time when the furnishings in the Getsemani Chapel were being completed, which must have generated enormous costs.
- ³⁷ See **G. Pfeiffer**, *op. cit.*, p. 269; **O. Pusch**, *op. cit.*, Vol. 2, pp. 105–107.
- ³⁸ See **O. Pusch**, *op. cit.*, Vol. 4, Dortmund 1990, pp. 430–432.
- ³⁹ See **idem**, *op. cit.*, Vol. 3, Dortmund 1988, p. 17.
- ⁴⁰ The sound of the name prompted **K. Bimler** (*op. cit.*, p. 63) to attribute Czech nationality to the creator. **M. Zlat** (*op. cit.*, p. 162) rightly found this premise insufficient.
- ⁴¹ See **L. M. Helmus**, *op. cit.*, pp. 173–177, 139–140.
- ⁴² See **A. Patała**, *Pod znakiem...*, p. 69.
- ⁴³ As potential principals, was considered in earlier literature, for example, the Banks family, based primarily on their possession of the right of patronage over the altar, which was the alleged original site of the Annunciation Polyptych. See **P. Łobodzińska**, *op. cit.*, pp. 179–180.
- ⁴⁴ See *ibidem*, p. 180.
- ⁴⁵ The meanings of “liminal space” in donors’ depictions have been analysed in depth by **C. Schleif** (*Kneeling on the Threshold: Donors Negotiating Realms Betwixt and Between*, [in:] *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*, ed. **E. Gertsman**, **J. Stevenson**, Woodbridge 2012, pp. 213–214).
- ⁴⁶ The most prominent form of such identification is the jointly undertaken construction projects, the fruits of which have permanently changed the urban landscape. See **J. Majorossy**, *Constructing Communal Memory through Donations in Medieval East-Central Europe*, [in:] *Practising Community in Urban and Rural Eurasia (1000–1600): Comparative and Interdisciplinary Perspectives*, ed. **F. Kümmeler**, **J. Majorossy**, **E. Hovden**, Leiden 2021, pp. 339–340, 361. The source analysed in this text also documents such an investment in memory as the collect continued from 1483 at St. Elisabeth’s Church for the completion of the tower.

Słowa kluczowe

sztuka śląska XV w., Poliptyk Zwiastowania z Jednorożcem, fundacja zbiorowa, kościół św. Elżbiety we Wrocławiu

Keywords

15th c. Silesian art, the Annunciation with the Unicorn Polyptych, collective foundation, St. Elisabeth's Church in Wrocław

References

1. **Bimler Kurt**, *Baugeschichte der Magdalenen- und Elisabethkirche aus ihren Rechnungsbücher bis 1850*, „Quellen zur Schlesischen Kunstgeschichte” t. 1 (1936).
2. **Helmus Liesbeth M.**, *Schilderen in opdracht, Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken 1485–1570*, Utrecht 2010.
3. **Klenczon Wanda**, *Program ideowy późnogotyckiego ołtarza Zwiastowania z kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu*, [w:] *Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku. Studia i materiały*, t. 1, Wrocław–Poznań 1988.
4. **Kostowski Jakub**, „*Per Jesum hominem ad Christum Deum*”. *Kaplice Ogrójcowe i cmentarne przy kościołach św. Elżbiety i św. Marii Magdaleny. Z dziejów fundacji mieszczańskich w późnośredniowiecznym Wrocławiu*, [w:] *Mieszkaństwo wrocławskie. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Miejskie Wrocławia 7–9 grudnia 2000*, red. H. Okólska, Wrocław 2003.
5. **Labuda Adam S.**, *Świadectwo źródła pisanego, świadectwo formy artystycznej. Tropami twórców ołtarzy św. Barbary we Wrocławiu i św. Jakuba Starszego w Nysie*, [w:] *Imagines pictae. Studia nad gotyckim malarstwem w Polsce*, red. W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2016.
6. **Łobodzińska Patrycja**, *Pamięć umiejscowiona. Rekonstrukcja wyposażenia i topografii artystycznej kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu w latach 1350–1525*, praca doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. J. Jarzewicza, prof. UAM, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2018.
7. **Majorossy Judit**, *Constructing Communal Memory through Donations in Medieval East-Central Europe*, [w:] *Practising Community in Urban and Rural Eurasia (1000–1600): Comparative and Interdisciplinary Perspectives*, ed. F. Kümmeler, J. Majorossy, E. Hovden, Leiden 2021.
8. *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: *Synteza*, red. A. Labuda, K. Secomska, t. 2: *Katalog zabytków*, red. *idem*, współudz. A. Włodarek [et al.], Warszawa 2004.
9. **Patała Agnieszka**, *Masters without Names in Medieval Silesia: the Master of the Years 1486–1487, The Master of the Gießmannsdorf Polyptych and Wilhelm Kalteysen von Oche*, „*Journal of Art Historiography*” 2020, nr 22.
10. **Patała Agnieszka**, *Pod znakiem świętego Sebalda. Rola Norymbergi w kształtowaniu późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku*, Wrocław 2018.
11. **Patała Agnieszka**, *Stary śląski mistrz w nowym blasku – manipulacje i konteksty konserwacji Poliptyku Zwiastowania z Jednorożcem w latach trzydziestych XX wieku*, [w:] *Ingenium et labor. Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, red. nauk. P. Borusowski [et al.], Warszawa 2020.
12. **Pfeiffer Gerhard**, *Das Breslauer Patriziat im Mittelalter*, Breslau 1929.
13. **Pusch Oskar**, *Die Breslauer Rats- und Stadtgeschlechter in der Zeit von 1241 bis 1741*, t. 1–4, Dortmund 1987–1991.
14. **Schleif Corine**, *Kneeling on the Threshold: Donors Negotiating Realms Betwixt and Between*, [w:] *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*, ed. E. Gertsman, J. Stevenson, Woodbridge 2012.
15. **Schultz Alwin**, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523*, Breslau 1866.
16. **Stasińska Agata**, „*Mensch, mein Kreuz trug ich für dich...*”. *Dewocyjny cykl przedstawieniowy kaplicy rodziny Krappów z kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu*, [w:] *Fara w mieście od średniowiecza do współczesności. Społeczność – duchowość – architektura – wystrój. Studia z historii sztuki*, red. R. Eysymontt, D. Galewski, Wrocław 2019.
17. **Wólkiewicz Ewa**, *Twórcy retabulum w kościele św. Jakuba w Nysie. W kwestii organizacji i kosztów wyposażenia wnętrza kościelnych w połowie XV w.*, „*Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*” 2004, nr 4.
18. **Wólkiewicz Ewa**, *Okoliczności fundacji XV-wiecznej nastawy ołtarza głównego w kościele św. Jakuba w Nysie*, [w:] *Nysa. Sztuka w dawnej stolicy księstwa biskupiego*, red. R. Hołownia, M. Kapustka, Wrocław 2008.
19. **Ziomecka Anna**, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „*Roczniki Sztuki Śląskiej*” t. 10 (1976).

20. **Ziomecka Anna**, *Uwagi o poliptyku „Zwiastowania” z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu*, [w:] *Z dziejów wielkomięskiej fary. Wrocławski kościół św. Elżbiety w świetle historii i zabytków sztuki*, red. M. Złat, Wrocław 1996.
21. **Złat Mieczysław**, *Sztuki śląskiej drogi od gotyku*, [w:] *Późny gotyk. Studia nad sztuką przelomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław 1962*, red. J. Białostocki, Warszawa 1965.

Aleksandra Sieczkowska, aleksandra.sieczkowska@uwr.edu.pl, ORCID 0000-0002-2615-5903

Assistant Professor at the Institute of Art History, University of Wrocław. Her research interests focus on issues related to artistic patronage and foundations in the late medieval and early modern periods, as well as on source research.

Summary

ALEKSANDRA SIECZKOWSKA (University of Wrocław) / “Czu d[er] towfil”. More about the Annunciation with the Unicorn Polyptych from the St. Elisabeth’s Church in Wrocław, its foundation and creators

The article discusses the circumstances of the commissioning and execution of an altarpiece for the St. Elisabeth’s Church in Wrocław, identified with the Annunciation with the Unicorn Polyptych, on the basis of assumptions formulated in the previous literature on the subject. Basing on archival records in the form of accounts kept during the fundraising, the author attempts to reconstruct the chronology and method of financing the commission and to identify those involved in the undertaking. In order to complete the picture of the processes accompanying collective commissions, the conclusions of this analysis are juxtaposed with the results of research on contracts for the creation of altar retables from the second half of the 15th c., preserved in Silesia. The question of the identity of the group of founders, whose anonymous images were placed on one of the painted sections of the retable, and the question of the ideological function of their anonymous collective portrait are also addressed.



1. Widok kościoła św. Wojciecha i klasztoru Dominikanów we Wrocławiu, fragment z: B. Weiner, *Contrafactur der Stadt Breslau [...] 1562*, Breslau 1926 (reprodukcja fotolitograficzna z reprintu [1826] oryginału z 1562 r.). Fot. za: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Breslau1562Weihner.jpg> (data dostępu: 29.11.2023)

View of St. Adalbert's Church and the Dominican friary in Wrocław, detail from: B. Weiner, *Contrafactur der Stadt Breslau [...] 1562*, Breslau 1926 (photolithographic reproduction from a reprint [1826] of the 1562 original). Photo from: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Breslau1562Weihner.jpg> (access date: 29.11.2023)

„*Fratribus forte tribus qui fenestras et libros laborant*”

Szklenie okien klasztoru dominikanów we Wrocławiu
na przełomie XV i XVI w. w świetle źródeł pisanych*

“*Fratribus forte tribus qui fenestras et libros laborant*”

The glazing of the windows of the Dominican friary in Wrocław
at the end of the 15th c. in the light of written evidence*

Dobrosława Horzela

Uniwersytet Jagielloński
Jagiellonian University

Rachunki za prace budowlane prowadzone w latach 1487–1501 w kościele św. Wojciecha i w klasztorze wrocławskich Dominikanów zostały opublikowane w 1859 r. przez Hermana Luchsa¹. Spośród tych zapisów ok. 80 dotyczy przeszkleń okiennych, dając wgląd w ich formę, a zwłaszcza w organizację pracy nad nimi. Źródła te były wspomniane w literaturze przedmiotu, aczkolwiek cytowano je wrywkowo. Dla Luchsa, a potem dla Augusta Knoblich i Hansa Lutscha rachunki dotyczące okien były interesujące ze względu na wymienione w nich imiona rzemieślników². Heinrich Oidtmann zwrócił z kolei uwagę na zawarte w tych dokumentach informacje o technologii³. Lech Kalinowski i Helena Małkiewiczówna zacytowali zaś osiem not, akcentując w komentarzu różnorodność wydatków na okna⁴. Te same zapisy, opatrzone własnymi tłumaczeniami, opublikowała ponadto Elżbieta Gajewska-Prorok, podając przy okazji omyłkowo, iż przy oszkleniach kościoła i klasztoru Dominikanów pracował Wilhelm von Oche⁵.

Accounts for building work carried out between 1487 and 1501 at St. Adalbert's Church and the Dominican friary in Wrocław were published by Hermann Luchs in 1859¹. Of these records, some 80 relate to window glazing, giving an insight into its forms and, in particular, the organisation of work on them. These sources have been mentioned in the literature on the subject, albeit cited in a piecemeal manner. For Luchs, and later for August Knoblich and Hans Lutsch, the accounts for the windows were of interest because of the names of the craftsmen mentioned in them². Heinrich Oidtmann, on the other hand, drew attention to the information on technology included in these documents³. Lech Kalinowski and Helena Małkiewiczówna, for their part, quoted eight notes, emphasising in their commentary the variety of expenditure on windows⁴. The same notes were also published, with her own translations, by Elżbieta Gajewska-Prorok, who mistakenly stated that Wilhelm von Oche worked on the glazing of the Dominican church and friary⁵.

Dominikanie przybyli do Wrocławia z Krakowa w 1225 r. i otrzymali w użytkowanie kościół św. Wojciecha⁶. Był on stopniowo przebudowywany w drugiej połowie XIII w.: w latach ok. 1250–1270 zbudowano nowy korpus i transept, w pierwszej tercji XIV w. – chór (konsekrowany w 1330 r.), potem zaś wznoszono kaplice. Na przełomie XV i XVI w. zainicjowano kolejną przebudowę kościoła, która w latach 90. XV w. objęła wydłużenie i nadbudowę korpusu o 680 cm. Tak znaczne podwyższenie obiektu wiązać się musiało ze zmianami w obrębie otworów okiennych, a co za tym idzie – ich przeszkleń. Niestety, rachunki nie notują wydatków na okna w kościele aż do 1499 r., kiedy jednorazowo wypłacono kamieniarzowi pewną sumę za działania przy nich (bez wskazania konkretnej części świątyni)⁷. Można przypuszczać, że gdyby w okresie, którego dotyczą rachunki, przebudowa korpusu była na tyle zaawansowana, by rozpocząć szklenie otworów okiennych, miałyby to odzwierciedlenie w notach. Dlatego można przypuszczać, że szklarze rozpoczęli pracę dopiero po 1501 r., a nie znamy rachunków z tego czasu.

Publikowane przez Luchsa zapisy informują natomiast o wydatkach na okna obiektów konwentualnych, o których architekturze wiadomo niewiele, gdyż klasztor uległ zniszczeniu w wyniku pożaru w 1696 r., a po sekularyzacji w 1810 r. budynki były stopniowo rozbierane (niemal zupełnej zagładzie uległy wtedy m.in. krużganki). Wznoszenie klasztoru rozpoczęto pod koniec XIII w., sytuując go na wschód od kościoła. Skrzydło zachodnie *claustrum* (jedyne nam znane) znajdowało się pod wschodnim zamknięciem chóru, a całość czworoboku erygowano później – etapami – lub stopniowo przebudowywano. Niestety, nie przeprowadzono dotąd pełnych badań archeologicznych, co uniemożliwia wyciągnięcie jednoznacznych wniosków na temat prac budowlanych wykonywanych w interesującym nas okresie. Wiadomo, że budowa przy obiektach klasztornych (w tym przy krużgankach) trwała też pod koniec lat 80. i w latach 90. XV stulecia, a jej przebieg jest udokumentowany opublikowanymi przez Luchsa rachunkami. Ogólne wyobrażenie o ca-

The Dominicans arrived in Wrocław from Cracow in 1225 and received St. Adalbert's Church for their use⁶. It was gradually rebuilt in the second half of the 13th c.: a new nave and transept were built between about 1250 and 1270, and the choir (consecrated in 1330) was added in the first third of the 14th c., followed by the construction of chapels. At the turn of the 16th c. another reconstruction of the church was initiated, which included, in the 1490s, the extension and heightening of the nave by 680 cm. Such a significant heightening of the building must have involved changes to the window openings and, consequently, their glazing. Unfortunately, the accounts do not record expenditure on windows in the church until 1499, when a one-off sum was paid to a stonemason for work on them (without specifying in which part of the church the windows were located)⁷. It can be assumed that if, in the period covered by the accounts, the rebuilding of the nave had been advanced enough to enable the glazing of the windows, this would have been reflected in the documentary evidence. It can therefore be assumed that glaziers did not start work until after 1501, a period for which no accounts are known.

The records published by Luchs, however, report expenditure on the windows in the conventual buildings, about the architecture of which little is known, as the friary was destroyed by fire in 1696, and after secularisation in 1810 the buildings were gradually dismantled (at that time the cloisters, among others, were almost completely destroyed). Construction of the friary, situated to the east of the church, began at the end of the 13th century. The west walk of the cloisters (the only one known to us) was located under the eastern end of the choir, and the entire quadrangle was completed later – in stages – or gradually rebuilt. Unfortunately, a thorough archaeological survey of the complex has not been conducted so far, making it impossible to draw clear conclusions about the construction work carried out during the period of interest for the present research. What is known is that construction of the friary buildings (including the cloisters) continued into the

łym zespole dominikańskim w jego XVI-wiecznej formie daje plan Wrocławia z 1562 r., autorstwa Barthela Weinerja [fig. 1]⁸.

Wydatki na okna krużganków klasztornych, określanych w rachunkach mianem „*ambitus*”, odnotowywano w latach 1487–1489. Inicjuje je wypłata za naprawę narzędzia szklarskiego z 1487 r. (o czym dalej). Z kontekstu wynika, że prawdopodobnie z pracami przy krużgankach wiązała się wypłata 29 groszy „*pro vitris*” dla malarza Mikołaja, zwanego starym (zapis z 1488 r. nie wskazuje jednak ewidentnie przeznaczenia tych szyb)⁹, natomiast na pewno na krużganki przewidziano 21 kop szkła nabytego w 1489 r. za 3 grzywny (równowartość 144 groszy)¹⁰. W tym samym roku i za taką samą kwotę kupiono jeszcze 30 kop szkła, ale znów nie określono, do jakiej części klasztoru¹¹. W 1489 r. płacono ponadto za gotowe witraże. Odnotowano wtedy kwotę 6 wiardunków (czyli równowartość 72 groszy) dla malarza Jakuba: „*pro clenodiis vitreis ad fenestras ambitus*”¹². Gajewska-Prorok tłumaczyła ten zapis jako dotyczący „cennych szkieł”, tymczasem słowo „*clenodium*” należy odnosić do ikonografii tych witraży: były to kwatery herbowe¹³. Podobny w brzmieniu zapis jest znany przykładowo z rachunków kościoła i klasztoru Augustianów w przykrakowskim Kazimierzu, gdzie płacono „*a clenodeis [sic!] vitreis vitreatori dedi mrc. cum media*”¹⁴.

Dwa zapisy dotyczące hurtowego zakupu szybek (być może oba transporty planowano przekazać na szklenie krużganków) informują o zakupie w sumie 3060 sztuk szkieł. Duża ich liczba nie dziwi. Bez wątplenia były to małe, przygotowane do montażu szkła okienne: gomółki, które mają ok. 10 cm średnicy, lub przycięte do formy wieloboku szkło tafłowe podobnych rozmiarów. Szacunkowo jedna kwatera okienna o wymiarach 60 × 40 cm wymagała ok. 24 szybek o wymiarach ok. 10 × 10 cm. Zapas szkła wystarczyłby zatem na ok. 127 kwater. Podobną co do wielkości transakcję odnotowano pod datą 15 listopada 1376 w księdze sądowej Starego Miasta Praskiego (*Liber iudicialis Antiquae Urbis Pragensis*), gdy Mikołaj Queisser zobowiązał się do wykonania 3200 szkieł dla

late 1480s and 1490s, and its progress is documented in the accounts published by Luchs. A general idea of the entire Dominican ensemble in its 16th-century form is given by the 1562 plan of Wrocław by Barthel Weiner [Fig. 1]⁸.

Expenses for the windows of the cloisters, in the accounts referred to as “*ambitus*”, were recorded between 1487 and 1489. They start with a payment for the repair of a glazier’s tool in 1487 (to be discussed further below). From the context, it appears that the work on the cloisters probably involved the payment of 29 *groschen* “*pro vitris*” to the painter Mikołaj, known as the Old (a record from 1488, however, does not clearly indicate for which particular windows these glass panes were intended)⁹, while the 21 threescores of glass panes purchased for 3 *marcs* (equivalent to 144 *groschen*) in 1489 were certainly intended for the cloisters¹⁰. In the same year and for the same amount, another 30 threescores of glass panes were purchased, but again it has not been specified for which part of the friary they were destined¹¹. In 1489, moreover, finished stained-glass panels were paid for. The sum of 6 *wiarduneks*, or *viertels* [= a quarter of a marc] (i.e. the equivalent of 72 *groschen*) for the painter Jakub was then recorded: “*pro clenodiis vitreis ad fenestras ambitus*”¹². Gajewska-Prorok translated this notation as referring to “valuable glass”, whereas the word “*clenodium*” should be referred to the subject matter of the stained-glass panels which depicted coats-of-arms¹³. A similar wording is known, for example, from accounts related to the Augustinian church and friary in Kazimierz (then a satellite town of Cracow and now one of its quarters), which record a payment: “*a clenodeis [sic!] vitreis vitreatori dedi mrc. cum media*”¹⁴.

Two records of bulk purchases of glass (perhaps both shipments were planned to be used for the glazing of the cloisters) report that a total of 3060 pieces of glass were bought. Such a large number is not surprising. There is no doubt that these were small panes of glass prepared for installation: bull’s-eyes (about 10 cm in diameter) or quarries of similar size cut to a polygonal form. It is estimated that one 60 × 40 cm stained-glass panel required about 24 panes of

Jana z Głogowa; miał je przekazać odbiorcy w dwóch transportach¹⁵.

Nie wiadomo, jakiego gatunku było szkło zakupione do wrocławskiego konwentu. Ceniono wówczas niemal bezbarwne, dobrze przepuszczające światło gomółki weneckie, jakich zakupy dla dominikanów poświadczane są wszakże dopiero w późniejszym okresie (1491¹⁶, 1494¹⁷, 1496¹⁸). Służyły one do wypełnienia okien zabudowań konwentualnych, z których lokalizacja tylko jednego została wskazana (była to izba obok spiżarni – „*camera prope expensam*”)¹⁹. Dominikanie kupowali również tzw. szkło „leśne” – zapewne miejscowe, o znacznie gorszych właściwościach²⁰. W odniesieniu do przeszkleń okien krużganków trzeba zatem powściągnąć wyobraźnię i stwierdzić tylko, że okna miały wypełnienia mieszane, tj. z użyciem witraży herbowych wmontowanych w proste szklenie z niewielkich szybek, może gomółek.

Kwaterny herbowe (niem. *Wappenscheiben*) były w późnym średniowieczu i przez cały okres nowożytny popularnym witrażowym wypełnieniem okien. Umieszczone w otworach okiennych przedstawienia heraldyczne często stanowiły jedyny barwny element kompozycji, wprawiony w proste, białe szklenia. Powodowało to, iż reprezentacyjne znaczenie kwatern herbowych ulegało szczególnemu uwypukleniu. Takie przeszklenia stosowano zarówno w kościołach i w różnych pod względem funkcji pomieszczeniach konwentualnych, jak i w budowlach świeckich. Dla przykładu, w konsekrowanym w 1492 lub 1499 r. kościele parafialnym w Szańcu w Małopolsce jeszcze w 1845 r. znajdowały się szklenia z „małych okrągłych szybek” (czyli gomółek), a na niektórych widniały malowane herby²¹. Wiele tego typu przeszkleń odnotowano na początku XVI w. w rachunkach i inwentarzach zamku królewskiego w Krakowie, ale też w inwentarzach mniejszych siedzib, jak np. zamku w Oświęcimiu, gdzie w 1549 r. były:

W murowanej izbie – *Item błony wielkie z herby*. [...] W komnacie z tejże izby – *Item błona wielka z erby sklana*. [...] W izdebce nad broną – *Item błony sklany z erby*²².

glass measuring approximately 10 × 10 cm. The above stock of glass panes would therefore have been sufficient for around 127 panels. A purchase of a similar amount of glass is recorded under the date of 15 November 1376 in the court book of the Old Town of Prague (*Liber iudicialis Antiquae Urbis Pragensis*), when Nicolas Queisser undertook to make 3,200 panes of glass for Jan of Głogów, which he was to hand over to the recipient in two shipments¹⁵.

It is not known what type of glass was purchased for the Wrocław convent. At the time, almost colourless, translucent Venetian crown glass was favoured, but its purchases by the Dominicans are only attested in a later period (1491¹⁶, 1494¹⁷, 1496¹⁸). It was used to fill the windows of the conventual buildings, but the location of only one such window was indicated (in the room next to the larder – “*camera prope expensam*”)¹⁹. The Dominicans would also buy “forest” glass – presumably local, of much inferior quality²⁰. With regard to the glazing of the cloister windows, it is therefore necessary to restrain the imagination and state only that the windows were glazed with mixed glass, i.e. stained-glass panels depicting coats-of-arms alternating with quarries of white glass or perhaps bull’s-eyes.

Heraldic panels (German: *Wappenscheiben*) were popular in the late Middle Ages and throughout the Early Modern period. Coats-of-arms often constituted the only coloured element of the glazing, surrounded by ordinary white glass. As a result, the significance of heraldic panels was particularly emphasised. Such compositions were used both in churches and in conventual buildings of various functions, as well as in secular buildings. For example, the Szaniec parish church in Lesser Poland, consecrated in 1492 or 1499, had glazing made of “small round panes” (i.e. bull’s-eyes) as late as 1845, and some of the windows featured heraldic stained glass²¹. Many such panels were recorded at the beginning of the 16th c. in the accounts and inventories of the royal castle in Cracow, but also in the inventories of smaller residences, such as the castle in Oświęcim, where in 1549 there were:

U kazimierskich augustianów, w których kościele lub klasztorze znajdowały się wspomniane kwatery herbowe, okna krużganków wypełniono białym szkłem, „inkrustowanym” niewielkimi kolistymi witrażami, w tym przypadku nie z herbami, lecz ze scenami pasyjnymi, co opisano w inwentarzu z lat 1821–1836:

Tu [tj. w krużgankach od strony południowej] okien z kratą małych 2, widok na podworec mające, oraz gotyckiej struktury z szybkami sześciobocznymi wielkich 10, a mniejszych jedno okien (na niektórych z tych okien są środkowe szybki malowane, wyobrażające niektóre stacje P. Jezusa)²³.

Pierwotna forma owych przeszkleń nie jest nam znana, ale wydaje się, że zasadniczo kompozycja omówiona w XIX w. mogła odpowiadać XV-wiecznej. Niewielki witraż tego rodzaju (sądząc po rozmiarze – namalowany na gomółce) widać na fotografii archiwalnej w oknie południowego ramienia krużganków, wprawiony w białe szklenia ornamentalne – jednak, sądząc po kształcie szkieł, nowożytnie [fig. 2]²⁴. Niewykluczone, że w XIX w. w niektórych oknach znajdowały się jeszcze najstarsze szklenia. Za takie Bolesław Podczaszyński (1822–1876) uznał kwatery gomółkowe, przykład umieszczając w swoich notatkach rysunkowych²⁵. Z kolei krużganki pierwszego wirydarza klasztoru Dominikanów w Krakowie najprawdopodobniej już przed połową XV w. miały szklenia częściowo figuralne przynajmniej w trakcie wschodnim²⁶. Wiadomo, że w latach 80. XVI w. przeszklenia te uległy zniszczeniom (o niewskazanym w źródłach zakresie). Być może z naprawami okien wiąże się powstanie znanego z akwareli Ludwika Łepkowskiego (nr 21) okrągłego witraża z Bożym Narodzeniem, który w 1864 r. znajdował się we wschodnim ramieniu krużganków i z pewnością urozmaicał proste szklenie [fig. 3]²⁷.

Po ukończeniu szklenia krużganków wrocławskiego klasztoru aż do 1494 r. rachunki nie odnotowały nakładów na witraże – jedynie na różne inne prace przy oszkleniach okien, o czym będzie mowa dalej. Wydatki na witra-

In the masonry-built room, there are huge coats of arms [...]. In a chamber there, a huge glazing with coats-of-arms. And in the small room over the gate, glass panels with coats-of-arms²².

At the Augustinian friary in Kazimierz, whose windows were glazed with the aforementioned heraldic panels, the cloisters windows were filled with white glass, “inlaid” with small roundels, in this case depicting not coats-of-arms but Passion scenes, as described in the inventory of 1821–1836:

Here [i.e. in the cloisters on the south side] two small windows with a grille overlooking the courtyard, and ten large ones, of Gothic structure, with six-sided panes, and one smaller window (some of them have central panes depicting some of the Stations of Jesus)²³.

The original form of this glazing is not known, but it seems that in general the composition recorded in the 19th c. may have corresponded to the one dating from the 15th c. A small roundel of this type (judging by its size – painted on a bull’s-eye) surrounded by ornamental white glass, can be seen in an archival photograph showing a window of the south walk of the cloisters, which, however, judging by the shape of the glass panes, must date from the Early Modern period [Fig. 2]²⁴. It is possible that in the 19th c. some windows still had the original glazing. Bolesław Podczaszyński (1822–1876) regarded the crown-glass sheets as such, including an example in his drawing notes²⁵. The windows of the first cloister of the Dominican friary in Cracow, in turn, probably had partly figurative glazing, at least in the eastern walk, already as early as before the mid-15th century²⁶. It is known that this glazing was damaged (to an extent not indicated in the sources) in the 1580s. It is possible that the round stained-glass window depicting The Nativity, known from Ludwik Łepkowski’s watercolour (No. 21), which in 1864 was located in the eastern walk of the cloisters and certainly enriched the plain glazing [Fig. 3] may have originated as a result of repairs to the windows, following that damage²⁷.



Copyright © 2008, BCPW

2.
Krużganki klasztoru Augustianów w Krakowie w XIX w. Fot. archiwalna
Cloisters of the Augustinian friary in Cracow in the 19th c. Archival photo

że wymieniono ponownie w związku z pracami przy urządzeniu biblioteki („*libraria*”). W 1494 r. wydano 4 grosze na minię – pigment o intensywnej czerwonej barwie i antykorozyjnych właściwościach – do pokrycia żelaznych elementów okien tego pomieszczenia²⁸, a ponadto zapłacono 19 groszy malarzowi („*pictori*”) „*pro coloribus et vitris cum imaginibus*”²⁹. Zapis odnosi się do kosztów miniowania oraz do dostarczenia witraży figuralnych³⁰. W tym samym roku wypłacono malarzowi jeszcze 25 groszy za szkło do zrobienia kącików, czyli szkiele zbliżonych kształtem do trójkąta, wypełniających przestrzenie między gomólkami (o znaczeniu używanego w rachunkach słowa „*angulos*” zob. dalej), oraz za malowanie. Jednak w tym przypadku wiadomo tylko, że działania prowadzono w pomieszczeniach konwentualnych – nie jest jasne, czy w bibliotece³¹.

Rachunki odnoszące się do prac i materiałów szklarskich najczęściej nie precyzują, jakich części klasztoru dotyczą. Oprócz krużganków i biblioteki wymienione zostały: kaplica Trójcy Świętej³², pomieszczenia mieszkalne (cele braci³³ i infirmeria³⁴), a także gospodarcze: kuchnia³⁵ i spiżarnia („*expensa*”), której okna były nadto zaopatrzone w siatkę ochronną („*rethe*”)³⁶.

W okresie objętym rachunkami prace przy szkleniu okien wykonywane były w znacznej mierze własnymi siłami. Rozliczenia dla zlecnobiorców zewnętrznych odnoszą się do witraży, czyli wystawiono te zapisy dla malarzy-witrażystów zrzeszonych w cechu. Omawiane dokumenty odnotowują też braci zakonnych zaangażowanych zapewne w montaż przeszkleń i w składanie prostych kwater. Przy oknach krużganków pracował brat Marcin, który figuruje w źródłach konwentu z przydomkiem odzawodowym „*Pictoris*”. Według Krzysztofa Kaczmarka przydomek ten mógł odnosić się do profesji Marcina lub był patronimikiem utworzonym od zawodu wykonywanego w jego rodzinie³⁷. Sformułowanie „*6 gr. fratri Martino Moler*” ze względu na brak rodzajnika przed określeniem odzawodowym nie pozwala ustalić tego z pewnością³⁸. Jeśli jednak zapis z 1499 r.: „*6 gr. fratri Martino pictori*”, odnosi się do tej

After the glazing of the cloisters of the Wrocław friary was completed, no expenditure on stained glass was recorded in the accounts until 1494, except for some other works related to window glazing, as will be discussed further on. Expenditure on stained glass is mentioned again in connection with work on the furnishing of the library (“*libraria*”). In 1494, 4 *groschen* were spent on minium – a pigment with an intense red colour and anti-corrosive properties to cover the iron elements of the windows of this room²⁸; furthermore, 19 *groschen* were paid to a painter (“*pictor*”) “*pro coloribus et vitris cum imaginibus*”²⁹. The entry refers to the cost of covering the ironwork of the windows with previously purchased minium (“*pro coloribus*”) and for the provision of figurative stained glass³⁰. In the same year, a further 25 *groschen* were paid to the painter for glass to fill the spandrels, i.e. triangular-shaped areas between the round panes of crown glasses (on the meaning of the word “*angulos*” used in the accounts, see below), and for painting. However, in this case it is only known that the operations were related to various conventual rooms, but it is not clear whether to the library as well³¹.

The account records dealing with glazing-related works and materials usually do not specify which parts of the friary they refer to. In addition to the cloisters and the library, the following parts of the complex have been listed: the Holy Trinity Chapel³², the living quarters (the friars’ cells³³ and the infirmary³⁴), and the utility spaces: the kitchen³⁵ and the larder (“*expensa*”), whose windows, moreover, were fitted with protective netting (“*rethe*”)³⁶.

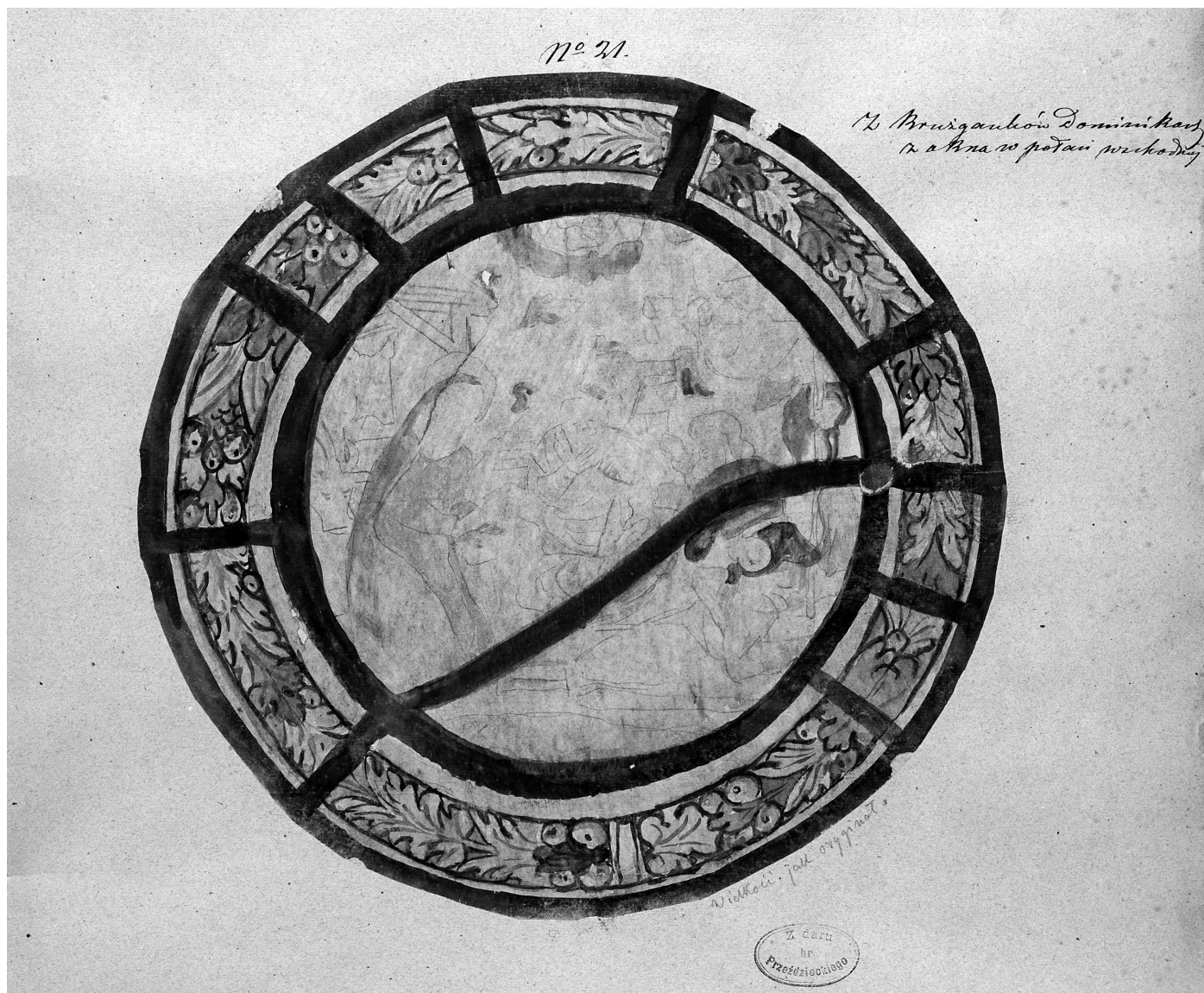
During the period covered by the accounts, the window glazing work was largely carried out in-house. The accounts for external contractors refer to stained glass, i.e. these accounts were issued to glass painters affiliated to the guild. The documents in question also record the friars probably involved in the installation and assembly of simple panels. Friar Martin, who is listed in the convent records accompanied by a profession-derived nickname “*Pictor*”, worked on the windows of the cloisters. According to Krzysztof Kaczmarek, this nickname may

samej osoby, a można tak domniemywać, to potwierdza on, iż ów brat zakonny sam parał się malarstwem³⁹. Marcin otrzymywał w 1489 r. pewne kwoty na zakup potrzebnych narzędzi i materiałów – 6 groszy na narzędzia do osadzenia przeszkleń, a innym razem 3 grosze na ołów potrzebny do wykonania listew ujmujących szkła⁴⁰. W późniejszym okresie odpowiednie kwoty na narzędzia przekazywano także bratu Błażejowi (1492)⁴¹, bratu Janowi ze Świdnicy, któremu wypłacono dwukrotnie po 3 grosze na prace przy oknach (1495)⁴², oraz bratu Henrykowi (1501)⁴³. Rachunki odnotowują też niewymienionych z imienia braci pracujących przy oknach biblioteki. W 1494 r. wypłacono 22 grosze braciom przygotowującym dla niej pulpity i okna⁴⁴. Intrygująco brzmi informacja o wypłacie 3 groszy w 1496 r. „chyba trzem braciom”, wykonującym okna i księgi („3 *gr. fratribus forte tribus qui fenestras et libros laborant*”)⁴⁵. Czyżby byli oni malarzami – witrażystami i miniaturzystami zarazem? Jeśli tak, to na terenie zespołu dominikańskiego musiał stać piec do wypału, o czym nie mamy informacji. W tym samym roku zlecono jeszcze dwie wypłaty dla braci zatrudnionych przy oknach⁴⁶.

Na terenie klasztoru realizowano z pewnością proste zadania szklarskie, obejmujące naprawy istniejących okien i przygotowywanie zwyczajnych oszkleń, których sposób wykonania podał już na przełomie XI i XII w. autor *De diversis artibus* w rozdziale XXVIII (*De simplicibus fenestris*)⁴⁷. Dlatego samodzielnie nabywano materiał: płacono za żelazne elementy (być może listwy utrzymujące kwatery i wiatrownice) do okien⁴⁸, kupowano szkło⁴⁹ i kąciki⁵⁰. W tym miejscu należy wyjaśnić znaczenie – powtarzających się w rachunkach – zapisów w brzmieniu: „*pro vitris ad angulos fenestrarum*” lub „*pro vitris ad angulos faciendo pro fenestris*”. „*Angulus*” to ‘kąć’, termin geometryczny, który w łacinie średniowiecznej funkcjonował w rozmaitych kontekstach, także jako synonim „klina”⁵¹. Wydaje się najbardziej prawdopodobne, że rachunki odnosiły się do zakupu niewielkich szkieł, przyciętych do formy zbliżonej do trójkąta i służących właśnie jako klin – wypełnienie przestrzeni między

have referred to Marcin’s profession, or may have been a patronymic formed from the profession carried out in his family³⁷, but since the profession-derived epithet in the following entry “6 *gr. fratri Martino Moler*”, is in the nominative, rather than genitive case, the above is impossible to be established with certainty³⁸. However, if the record of 1499: “6 *gr. fratri Martino pictori*” refers to the same person, as can be presumed, it attests that this friar was a painter himself³⁹. In 1489, Martin was given some money for the purchase of the necessary tools and materials – 6 *groschen* for tools needed to install glass panels, and on another occasion, 3 *groschen* for the lead needed to make comes⁴⁰. Later, appropriate sums of money for tools were also given to friar Błażej (1492)⁴¹, friar Jan of Świdnica, who was paid twice 3 *groschen* each for work on the windows (1495)⁴², and friar Henryk (1501)⁴³. The accounts also record unnamed friars working on the library windows. In 1494, 22 *groschen* were paid to the friars preparing the pulpits and windows for the library⁴⁴. There is intriguing information about the payment of 3 *groschen* in 1496 “probably to three friars” who made windows and books (“3 *gr. fratribus forte tribus qui fenestras et libros laborant*”)⁴⁵. Could it be that they were glass painters and illuminators at the same time? If so, there must have been a firing kiln in the Dominican complex, of which we have no information. In the same year, two more payments were made for the friars working on the windows⁴⁶.

Simple tasks, involving the repair of existing windows and the preparation of plain glazing, the method of which was already given by the author of *De diversis artibus* at the turn of the 12th c. in Chapter XXVIII (*De simplicibus fenestris*)⁴⁷, were certainly carried out in the friary. Therefore, the material was purchased by friars on their own: among items paid for appearing in the accounts are the ferramenta (presumably lug bars holding the panels in place and T-bars strengthening the resistance of windows to wind pressure)⁴⁸, glass panes⁴⁹ and glass for filling spandrels⁵⁰. At this point, it is important to clarify the meaning of the repeated entries in the accounts which read: “*pro vitris ad*



3.

Witraż z krużganków klasztoru Dominikanów w Krakowie, akwabela w: *Szyby kolorowe w kościołach krakowskich. Zebrał i odmalował Ludwik Łepkowski w 1864 i 1865 r.*, Instytut Historii Sztuki UJ, rkps. Fot. D. Podosek (IHS UJ)

Stained glass from the cloisters of the Dominican friary in Cracow, watercolour in: *Szyby kolorowe w kościołach krakowskich. Zebrał i odmalował Ludwik Łepkowski w 1864 i 1865 r.*, Institute of Art History, Jagiellonian University, MS. Photo D. Podosek (IAH JU)

okrągłymi gomółkami. W nomenklaturze polskich szklarzy stosuje się określenie „kącik” lub „cwikel”, przy czym ten drugi wariant pochodzi z języka niemieckiego, gdzie używane jest słowo „Zwickel”, a więc ‘klin’, wymiennie z „Hornaffe” – terminem wynikającym ze skojarzenia formy szkła z rogiem. Zważywszy na niewysokie sumy, jakie wydawano na te elementy, wydaje się właściwe, by rachunki te wiązać z zakupem kącików. W 1490 r. płacono też „pro clavis ad fenestras”⁵². Chodzi zapewne o gwoździe, pomocniczo wykorzystywane podczas łączenia szkieleń ołowiem, co jest widoczne na ilustracji ukazującej szklarza w wydanej przez Josta Ammana i Hansa Sachsa w 1568 r. książce *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden*, opisującej wszystkie profesje świata [fig. 4]⁵³. Takie postępowanie omówił również autor *De diversis artibus*:

Aby wykonać zwyczajne okna [...], po wybraniu kolorowych szkieleń, które mają być użyte, przycina się szkła i dopasowuje do siebie, **przymocowuje gwoździami** [łac. *adhibitisque clavis* – D. H.], obwodzi ołowiem [...]⁵⁴.

Zakupy szkła i kącików nie zawsze były ze sobą skorelowane (np. w 1493 r. nabywano tylko kąciki) i zapewne zależały od bieżącej konieczności naprawy przeszkleń, które łatwo się niszczyły, a dziury w oknach prowadziły do wychładzania pomieszczeń. W tym kontekście można zacytować fragment *Ustaw cechu szklarzkiego w Warszawie* (1551, 1556), wyjaśniający niedogodności takich szkieleń:

jeśli bowiem koniec zakrętu niedobrze przystaje, a kąty w ołów nieuszczelnie są zamknięte, wiatr przez nie wieje, ciepło wychodzi z pokoju, przez to więc stając się nieużytecznym i robiąc zawód z oszukaństwem, zamiast nam majstrom powiększać naszą sławę, takowej pozbawia itd.⁵⁵

Znacznie później, w 1782 r., gdy powszechniej używano szkła taflowego, Piotr Świtkowski, autor podręcznika budownictwa wiejskiego, informował o niedogodnościach okien wypełnionych małymi szybkami: „dają [one] okna

angulos fenestrarum” or “*pro vitris ad angulos faciendos pro fenestris*”. “*Angulus*” means an ‘angle’, or corner, a geometric term that functioned in medieval Latin in a variety of contexts, including as a synonym for “spandrel”⁵¹. It seems most likely that the accounts referred to the purchase of small pieces of glass, cut to fill the triangular-, or wedge-shaped areas between the circular panels of crown glass or bull’s-eyes, and the rectangular frame. In Polish this part is called “kącik” or “cwikel”, the latter word derived from the German, where the word “*Zwickel*”, i.e. ‘spandrel’, is used, interchangeably with “*Hornaffe*” – a term resulting from the association of the glass shape with a horn. Given the inconsiderable sums spent on these items, it seems appropriate to associate these accounts with the purchase of glass for *kąciki*. In 1490, the friars also paid “*pro clavis ad fenestras*”⁵². This probably refers to the nails used to hold individual pieces of glass in place during leading, that is, joining glass by means of comes, as can be seen in a woodcut illustrating the trade of the glazier [Fig. 4] in the book which describes all the professions of the world, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden*, by Jost Amman and Hans Sachs, published in 1568⁵³. Such a procedure was also discussed by the author of *De diversis artibus*:

If, however, you wish to construct plain windows, [...], divide the glass and fit it together with the riesel-iron [grozing iron], and, **using the nails** [Latin: *adhibitisque clavis* – D. H.], enclose it with lead [...]⁵⁴.

Purchases of glass and corners were not always correlated (e.g. in 1493 only corners were purchased) and probably depended on the current need to repair glazing, which was easily damaged, and damaged windows resulted in the cooling of the rooms. In this context, an excerpt from the *Ustawy cechu szklarzkiego w Warszawie* (Warsaw Glassmakers’ Guild Acts, 1551, 1556) can be quoted, explaining the inconvenience of such glazing:

for if the end of a curve is not fitting properly, and the corners are not tightly enclosed by lead, the

w zimie niewygodne dla wielu szpar, które być muszą między nimi”. Za jeszcze gorsze uważał zaś okna gomółkowe, gdyż nie tylko są nieuszczelne, ale też „bardzo ciemne, dla mnogości ołowiu”. Sugerował więc, by w tym względzie „oświecić ubogich kmiotków”, nadal ich używających⁵⁶.

Pewną miarą samodzielności wrocławskich braci zakonnych jest posługiwanie się narzędziami szklarskimi będącymi w owym okresie nowością. Najdawniejszy zapis rachunkowy wiążący się z pracami przy oknach pochodzi z 1487 r. i dotyczy naprawy „instrumentu” do ołowiu okiennego⁵⁷. W latach 1488⁵⁸ i 1500⁵⁹ wydatki na ów „instrument” były ponawiane, a w 1490⁶⁰ płacono ślusarzowi za ciągnięcie („*trahere*”) ołowiu do okien. Rachunki te należą do najwcześniejszych w Europie dowodów używania młynków do ciągnięcia ołowiu (niem. *Bleimühle*) – udogodnienia, które upowszechniło się dopiero w XVI stuleciu⁶¹. Przynależność ten służył do pozyskiwania w łatwy sposób listwy ołowianej w znacznie dłuższych odcinkach, niż pozwalała stara technologia polegająca na odlewaniu pręta ołowianego w formie, a następnie poddawaniu go ręcznej obróbce⁶². Wykorzystanie młynka pozwalało uniknąć etapu pracy ręcznej i mechanicznie pozyskać listwę o właściwym kształcie. Po odlaniu pręta ołowianego w żelaznej formie przeciągano go przez walcarkę (młynek do ołowiu)⁶³. Najwcześniejszym znanym źródłem poświadczającym używanie ołowiu ciągniętego jest pochodzący z 1476 r. statut cechu w Rostoku, który zakazuje stosowania ciągniętej listwy ołowianej⁶⁴. Sprzeciw ten wynikał z faktu, że taka listwa była mniej trwała (przeciąganie ołowiu przez młynek sprawia, że staje się on kruchy)⁶⁵. Nowość zyskiwała jednak szybko aprobatę, skoro w 1527 r. praski cech zezwolił szklarzom na handel tego rodzaju ołowiem⁶⁶, a w połowie XVI w. warszawski cech szklarzy wręcz polecał mistrzom posługiwanie się nim. *Ustawy cechu szklarskiego w Warszawie* (1551, 1556) zobowiązywały mistrza, by posiadał:

dobre narzędzia do swojego rzemiosła, szczególnie zaś winde, jak Niemcy zowią, po polsku zaś

wind blows through them, the heat goes out of the room, thus becoming of no use and making a disappointment with deception, instead of increasing our fame, it deprives us of it, etc.⁵⁵

Much later, in 1782, when sheet glass was more widely used, Piotr Świtkowski, author of a rural building manual, reported on the inconvenience caused by windows filled with small panes of glass: “they [result in] windows that are a nuisance in winter because of the many gaps that undoubtedly are between them [i.e. individual panes]”. And he considered bull’s-eye windows to be even worse, as they tended to be not only leaky, but also “very dark, for the large quantity of lead”. He therefore suggested that one should “enlighten the poor cottagers”, who still used them, in this respect⁵⁶.

A certain measure of the self-reliance of the Wrocław friars can be seen in their use of glazing tools, which were a novelty at the time. The earliest accounting record that relates to work on windows dates from 1487 and concerns the repair of a tool for window comes⁵⁷. Expenditure on this tool was repeated in 1488⁵⁸ and 1500⁵⁹, and in 1490⁶⁰ a locksmith was paid to draw (“*trahere*”) lead comes for the windows. These accounts are among the earliest evidence in Europe of the use of lead mill (German: *Bleimühle*), an appliance that did not become widespread until the 16th century⁶¹. This tool was used to easily obtain much longer lead comes than the old technology of casting comes in a rod and then working it by hand allowed⁶². The use of a lead mill replaced the hand-work stage and obtained the comes in the correct shape mechanically. After casting the lead came in a rod, it was drawn through a rolling mill (lead mill)⁶³. The earliest known evidence of the use of drawn lead is the 1476 statute of the Rostock guild, which prohibits the use of this kind of lead comes⁶⁴. This objection was based on the fact that comes manufactured in this way were less durable (rolling made lead brittle)⁶⁵. However, the novelty quickly took root, since in 1527 the Prague guild allowed glaziers to trade in this type of lead⁶⁶, and in the mid-16th c. the Warsaw glaziers’ guild even ordered masters to

kołowrot, na której by mógł wyrabiać dobry, mocny, szeroki i gruby ołów potrzebny do szyb [...]»⁶⁷.

Na wspomnianym już drzeworycie Ammana młynek do ołowiu znajduje się na wyposażeniu pracowni szklarza – stoi po lewej stronie kompozycji, tuż przy tyglu do topienia ołowiu [fig. 4]⁶⁸.

Rzemieślnicy wykonujący szklenia w klasztorze Dominikanów we Wrocławiu posługiwali się zatem nową technologią, a rachunki na ten sprzęt są najwcześniejszymi znanymi w Europie. Fakt, że mieli również żelazny instrument, w którym odlewano listwy ołowiane, mógłby być zrozumiany opacznie – jako dowód równoległego używania starego sposobu – ale dzięki opisowi wykonywania listwy ołowianej, jaki pozostawił Adriaan Bommenee, wiadomo, że na pierwszym etapie produkcji korzystano z formy⁶⁹. Bommenee podsumował instrukcje stwierdzeniem, że jeśli ma się żelazną formę i młynek do ołowiu, to przygotowanie listwy jest dziecięcą zabawą⁷⁰.

Kiedy w klasztorze Dominikanów we Wrocławiu upraszczano pracę dzięki stosunkowo nowemu wynalazkowi, gdzie indziej na Śląsku nadal postępowano tradycyjnie. Odlewanie listew ołowianych w żelaznych lub drewnianych formach zaleca w tym samym okresie twórca odpisu II księgi traktatu *De diversis artibus*, który powstał na potrzeby klasztoru Augustianów w Żaganiu (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, sygn. IV O 9)⁷¹. Autor pominął informacje dotyczące produkcji szkła, znajdujące się w źródle do wypisu, i rozpoczął wprost od receptury na sporządzanie farb oraz pędzli, podając wskazówki, w jaki sposób oczyścić narzędzia po całej pracy, by można było użyć ich ponownie, i omawiając arkana techniki malarskiej⁷². Tekst ma wyraźnie praktyczny cel – trudno oprzeć się przypuszczeniu, że przygotowano go w związku z odbudową kościoła i klasztoru żagańskich Augustianów po dwóch pożarach, jakie strawiły tamtejsze budynki w latach 1472 i 1486. Odbudowę tę prowadzono w 1489 lub 1496 r., za rządów opata Pawła Haugwitza (1489–1507)⁷³. Autor żagańskiego rękopisu niewątpliwie znał technikę witrażową. Wybierał ze

use it. *Ustawy cechu szklarskiego w Warszawie (The Warsaw glaziers' guild acts, 1551, 1556)* obliged the master to have:

good tools for his craft, especially a lift, as the Germans call it, and in Polish a winch, with the help of which he could produce the good, strong, broad and thick lead [comes] needed for [assembling] glass [...].⁶⁷.

In the above-mentioned Amman's woodcut, the lead mill belongs to the equipment of the glazier's workshop – it stands on the left-hand side of the composition, next to the crucible for melting lead [Fig. 4]⁶⁸.

The craftsmen who executed glazing at the Dominican friary in Wrocław, therefore, used a new technology, and the account records mentioning this equipment are the earliest such documents known in Europe. The fact that they also had an iron mould in which lead comes were cast could be misunderstood – as evidence of a parallel use of the old method – but thanks to Adriaan Bommenee's account of the production of lead comes, it is known that a mould was used for the first stage of production, before the mill was used⁶⁹. Bommenee summed up the instructions by saying that if you have an iron mould and a lead mill, making a strip is child's play⁷⁰. While work was being simplified at the Dominican friary in Wrocław thanks to the relatively new invention, elsewhere in Silesia things were still being done traditionally. The casting of lead comes in iron or wooden moulds is recommended in the same period by the author of a copy of the second book of the treatise *De diversis artibus*, which was rewritten for the Augustinian friary in Żagań (Ger. Sagan; Wrocław, University Library, ref. IV O 9)⁷¹. The author omitted the information on glass production contained in the original, and began straight with a recipe for making paint and brushes, giving instructions on how to clean the tools after all the work so that they could be reused, and discussing the arcana of painting technique⁷². The text clearly has a practical purpose – it is hard to resist the supposition that it was prepared in connection with the reconstruction of the Au-



4.

Glaser, ilustracja w: J. Amman, H. Sachs, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden / hoher und nidriger / geistlicher und weltlicher / aller Künsten / handwercken und händeln [...]*, Frankfurt am Main 1568. Fot. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/St%C3%A4nde_Amman_Der_Glaser.png (data dostępu: 29.11.2023)

Glazier, illustration in: J. Amman, H. Sachs, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden / Hoher und Nidriger / Geistlicher und Weltlicher / aller Künsten / Handwercken und Händeln [...]*, Frankfurt am Main 1568. Photo from: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/St%C3%A4nde_Amman_Der_Glaser.png (access date: 29.11.2023)

źródła fragmenty w swojej opinii istotne i uzupełniał je według uznania dodatkowymi informacjami. Gdy jednak mówił o wykonywaniu listew ołowianych, zalecał: „Weź czystej cyny i dodaj do niej piątą część ołowiu, i odlej z tego w żelaznej lub drewnianej formie pręty, którymi spoisz swoje dzieło”, czyli streszczał starą receptę z *De diversis artibus*⁷⁴.

Z rachunków dominikańskich wynika zatem, że konwent w jakiejś mierze pozostawał samowystarczalny, jeśli chodzi o przeszklenia okien. Było to zwykłą praktyką, ale zapewne źle widzianą z perspektywy mistrzów szklarskich pracujących w mieście i należących do cechu. Ich pracę zaledwie tolerował np. cech we Fryburgu Bryzgowijskim, zaznaczając w swoim statucie z 1487 r., że zakonnicy mogą zajmować się szklarstwem tylko na własny użytek⁷⁵. Jaką opinię rzemieślnicy mogli mieć o klasztornych szklarzach, uświadamia późniejszy (1549) tekst ustaw szklarskiego cechu warszawskiego: „Mało bowiem jest biegłych majstrów w naszym rzemiośle, a wielu jest towarzyszy, z których dobrzy kształcą się u wydoskoniałych, niektórzy zaś u księży lub mnichów i fuserów”⁷⁶.

We Wrocławiu witrażyści zrzeszeni byli w miejskim cechu malarskim, powstałym w 1386 r. (lub wcześniej)⁷⁷. Regulujący jego działanie przywilej wydany przez Wacława IV w Pradze 4 stycznia 1390 określał, że pracami „pędzlem” (*„erbieten mit dem pynzel”*), czyli malarskimi, trudnić się mogą w mieście tylko ci, którzy działają w ramach cechu⁷⁸. Zmian w tym zakresie nie wprowadził kolejny przywilej, wydany przez króla Zygmunta we Wrocławiu 31 maja 1420, choć w dokumencie tym szklarze po raz pierwszy występują jako tytularni członkowie cechu⁷⁹. Ze wspomnianych już rachunków wynika, że dominikanie zatrudniali pracujących pędzlem witrażystów. Chronologicznie jako pierwszymu płacono Mikołajowi o przydomku „stary”, który w 1488 r. otrzymał 29 groszy „pro vitris”⁸⁰. Rok później zapłatę za witraże herbowe odebrał Jakub⁸¹. Warto zwrócić uwagę na rysujący się w świetle rachunków podział pracy. Należność za witraże wypłacono dwóm różnym malarzom, przy

gustinian church and friary in Żagań after the two fires that consumed the buildings in 1472 and 1486. This reconstruction was carried out under Abbot Paul Haugwitz (1489–1507) in 1496 or 1489⁷³. The author of the Żagań manuscript was undoubtedly familiar with the technique of stained-glass production. He selected from the original the passages he considered relevant and supplemented them at his discretion with additional information. However, when writing about how to make lead comes, he recommended: “Take pure tin and add to it a one fifth of lead, and cast the rods with which you will weld your work in an iron or wooden mould”, he repeated an old recipe from *De diversis artibus*⁷⁴.

The Dominican accounts therefore show that the convent remained to some extent self-sufficient when it came to window glazing. This was the usual practice, but probably one that was disapproved of by master glaziers working in the city and belonging to the guild. Work of the friars was barely tolerated by the guild in Freiburg im Breisgau, for example, which stated in its 1487 statutes that members of religious orders could only engage in glazing for their own use⁷⁵. What professional craftsmen thought about monastic glaziers is made clear by a later (1549) text of the acts of the Warsaw glaziers’ guild: “For there are few proficient master craftsmen in our craft, and many companions, of whom the good ones are educated by the well-trained, and some by priests or monks and tinkers”⁷⁶.

In Wrocław, glass painters belonged to the city’s painters’ guild, established in 1386 (or earlier)⁷⁷. The charter regulating the guild’s activities, issued by Wenceslas IV in Prague on 4 January 1390, stated that “brush” work (*„erbieten mit dem pynzel”*), i.e. painting, could be carried out in the city only by those who were active as members of the guild⁷⁸. No change in this respect was introduced by another charter, issued by King Sigismund in Wrocław, on 31 May 1420, although in this document glaziers appear for the first time as titular members of the guild⁷⁹. It follows from the accounts under discussion that the Dominicans employed glass painters working with brushes. Chronologically,

czym mniej i wcześniej – Mikołajowi. Możliwe, że każdy wykonał kwatery do innych okien, ale równie prawdopodobne jest, że różnica w wysokości kwot wynikała z odmiennych zadań. Niewykluczone, że Mikołaj był odpowiedzialny za rysunki projektowe (sporządzone szybciej i dlatego tak też opłacone), natomiast Jakub, w następnym roku, dostarczał kwater witrażowych już gotowych do osadzenia w szkleniu gomółkowym. W kolejnych latach dominikanie również zatrudniali Jakuba, płacąc mu w 1497 r. 8 groszy za witraż figuralny („*pro imagine in vitro*”) oraz tę samą kwotę za kąciki do przeszkleń gomółkowych i w 1499 r., ponownie za kąciki, tę samą kwotę⁸². Wnioskować więc można, że witrażysta podejmował się różnych zadań, w tym prostych prac polegających na naprawach okien gomółkowych lub na dostarczaniu ukształtowanych szkieł (trójkątnych kącików do łączenia gomółek) do tego celu. Skoro w 1497 r. 1 kwatera była warta 8 groszy, to stosując tę kwotę jako przybliżoną cenę malowanej kwatery (co, rzecz jasna, jest zabiegiem mechanicznym i dającym tylko orientacyjny wynik) – 72 grosze, które zapłacono mu w 1489 r. za witraże herbowe, stanowiłyby zapłatę za 9 sztuk.

Tożsamość obu malarzy zatrudnionych przez wrocławskich dominikanów była przedmiotem domysłów badaczy środowiska artystycznego Wrocławia. Mikołaja „starego” próbowano identyfikować z Mikołajem Obilmanem, obywatelem stolicy Śląska od 1453 r., starszym cechu w latach 1468 i 1471⁸³. Mikołaj prowadził znaczny warsztat, w latach 1459–1474 zatrudniający w sumie 9 uczniów. Z kolei Jakuba, działającego w tym czasie dla dominikanów nie tylko przy szkleniach, ale też malarskich dekoracjach organów, Alwin Schultz – warunkowo – utożsamiał z Jakubem Beinhartem, szefem pracowni niezwykle prężnie funkcjonującej we Wrocławiu w latach 1483–1522 i zatrudniającej w ciągu tego okresu aż 52 uczniów. Beinhart w źródłach zwany był malarzem, ale jedynym potwierdzonym jego dziełem jest wykonana z piaskowca figura Marii z Dzieciątkiem ustawiona na narożniku zakrystii kościoła św. Marii Magdaleny, na której konsoli wyry-

the first to be paid was Mikołaj (Nicholas) nicknamed “the Old”, who received 29 *groschen* “*pro vitris*” in 1488⁸⁰. A year later, payment for a heraldic panel was received by Jakub⁸¹. Worthy of note is the division of labour that can be seen in the accounts. The payment for a stained-glass panel was made to two different painters, with Mikołaj having been paid less and earlier. It is possible that each made panels for different windows, but it is equally likely that the difference in their remuneration was related to the different tasks they were given. It is possible that Mikołaj was responsible for design drawings (prepared in advance and therefore paid earlier), while Jakub, in the following year, delivered stained-glass panels ready to be set in the windows. In the following years, the Dominicans also employed Jakub, paying him, in 1497, 8 *groschen* for a figurative stained-glass panel (“*pro imagine in vitro*”) and the same amount for the corners supplementing a bull’s-eye glazing and, in 1499, again, the same amount, for corners⁸². This shows that the glazier undertook a variety of tasks, including the simple work of repairing bull’s-eye windows or providing shaped pieces of glass (triangular corners between bull’s-eyes) for this purpose. Since in 1497, a panel was worth 8 *groschen*, then, using this value as an approximate price for a stained-glass panel (which is, of course, a mechanical procedure and only gives an approximate value) – the 72 *groschen* he was paid in 1489 for heraldic stained glass would have been a payment for roughly 9 stained-glass panels.

The identity of the two painters employed by the Wrocław Dominicans has been a subject of conjecture among researchers of Wrocław’s artistic community. Mikołaj “the Old” was tentatively identified with Mikołaj Obilman, a citizen of Wrocław since 1453, elder of the guild in 1468 and 1471⁸³. Mikołaj ran a fairly large workshop, through which nine apprentices passed between 1459 and 1474. On the other hand, Alwin Schultz cautiously identified Jakub, who at that time worked for the Dominicans not only on the glazing but also on the painted decoration of the organ, with Jakub Beinhart, the head of an extremely active workshop in Wrocław, which

to inskrypcję: „*Jacob 1499 Beinhart*”⁸⁴. Pierwsi badacze twórczości wrocławskiego mistrza, a w szczególności Hermann Luchs i Schultz, rozpatrywali możliwość, że inskrypcja pod rzeźbą ma charakter fundacyjny⁸⁵. Miałyby za tym przemawiać wspomniane godło i fakt, że w roku wykonania figury Beinhart był starszym cechu. W nowszej literaturze przedmiotu inskrypcję tę interpretuje się jednak najczęściej jako sygnaturę, słusznie zwracając uwagę, że brak w niej zwrotów i określeń typowych dla napisów fundacyjnych. Badacze podnoszą też zgodnie, że w późnośredniowiecznych warsztatach podział kompetencji nie był rygorystycznie przestrzegany, a rzemieślnicy mieli nierzadko wszechstronne wykształcenie. Beinharta traktuje się więc jako prężnego przedsiębiorcę, który sam wykonywał zamówienia, ale też często zlecał to współpracownikom. Nawet jeśli tak było, a pracownia Beinharta przyjmowała zlecenia również na obrazy tablicowe i witraże, to wyłącznie *oeuvre* rzeźbiarskie podlega rekonstrukcji. Z podobną sytuacją konfrontują się badacze np. w odniesieniu do Jakoba Kaschauera (zm. 1463), wiedeńskiego mistrza, w źródłach określanego jako „malarz”, znanego wyłącznie z zachowanych prac rzeźbiarskich, ale wedle dokumentów wykonującego też witraże. W świetle znanych źródeł tożsamości Mikołaja i Jakuba pozostają niemożliwe do ustalenia, a dalsze dywagacje nie mają większego sensu – do czasu odnalezienia odpowiednich zapisów źródłowych.

Lektura rachunków przynosi sporo cennych informacji o organizacji pracy przy przeszkleniach okien we wrocławskim konwencie, które dzięki przekazom źródłowym można w niewielkim stopniu zrekonstruować (proste szklenia, uzupełnione witrażami figuralnymi w bibliotece i herbowymi w krużgankach). Źródła do dziejów witraży i szerzej – przeszkleń w tej epoce są dalekie od jednoznaczności, gdyż terminologia nie była ustabilizowana. Lekturę rachunków ułatwia zwykle ich konfrontacja ze źródłami materialnymi: budynkami i ich przeszkleniami. Takiego komfortu czytelnicy rachunków konwentu dominikanów we Wrocławiu nie mają, dlatego

employed as many as 52 apprentices between 1483 and 1522. Beinhart was referred to in sources as a painter, but his only confirmed artwork is a sandstone statue of the Virgin and Child set in the corner of the sacristy of the church of St. Mary Magdalene, supported on a bracket inscribed: “*Jacob 1499 Beinhart*”⁸⁴. Early scholars who studied Beinhart’s oeuvre, in particular Hermann Luchs and Schultz, considered a possibility that the inscription referred to its founder, not the executant⁸⁵. This would have been supported by the aforementioned emblem and the fact that Beinhart was the elder of the guild in the year the statue was made. However, in the more recent literature, this inscription is most often interpreted as a signature, scholars rightly pointing out that it lacks phrasing and expressions typical of foundation inscriptions. Researchers also unanimously argue that in late medieval workshops the division of work was not strictly observed and that craftsmen often were well educated. Beinhart is thus regarded as a resilient entrepreneur who carried out orders himself, but also often commissioned his associates to do the work. Even if this was the case, and if Beinhart’s studio accepted also commissions for panel paintings and stained glass, only its sculptural production is known. Researchers are confronted with a similar situation, for example with regard to Jakob Kaschauer (d. 1463), a Viennese master, recorded in the sources as a painter, known only for his surviving sculptural works, but according to documents also known to make stained glass. In light of documentary evidence, the identities of Mikołaj and Jakub remain impossible to ascertain, and there is little point in further deliberation – until relevant documentary evidence is found.

The account records bring a wealth of information about the organisation of work on the window glazing in the Wrocław convent, the results of which can be reconstructed to a small extent (plain glazing, supplemented by figurative stained glass in the library and coats-of-arms in the cloisters). Documentary materials related to the history of stained-glass production and, more broadly, glazing, in this period are far from clear, as the terminology had not

część przedstawionych wniosków musi pozostać w sferze hipotez.

* Tekst powstał w związku z realizacją grantu „Korpus witraży średniowiecznych w Polsce” (0030/NPRG3/H11/82/2014) finansowanego ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Za pomoc w interpretacji zapisów źródłowych serdecznie dziękuję panu dr. hab. Marcinowi Starzyńskiemu, prof. UJ.

¹ *Baurechnungen des ehemaligen Dominikaner-Convents zu St. Adalbert in Breslau*, Hrsg. **H. Luchs**, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens” 1859, z. 2, s. 14–329. Niniejsze opracowanie ma na celu zaprezentowanie – na podstawie edycji źródeł – informacji o przeszkleniach. Realizacja tego celu nie wymaga ponownej charakterystyki zasobu źródłowego, który został omówiony przez **H. Luchsa** (*ibidem*, s. 211–218).

² **H. Luchs**, *Bildende Künstler in Schlesien, nach Namen und Monogrammen*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens” t. 5 (1863), s. 9–10; **A. Knoblich**, *Schlesiens Antheil an der Verbreitung der Glasmalerei im Mittelalter und ihrer Wiederbelebung in der Neuzeit*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift” t. 9 (1870), s. 109–110; **H. Lutsch**, *Register zum Verzeichnisse der Kunstdenkmäler Schlesiens. Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, t. 5, Breslau 1903, s. 604, 644, 660.

³ **H. Oidtmann**, *Die Rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert*, t. 2, Düsseldorf 1929, s. 451–452.

⁴ **L. Kalinowski**, **H. Małkiewiczówna**, *Średniowieczne witraże Śląska*, [w:] *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, red. **O. Nowak**, Katowice 1995, s. 50–51; por. *ibidem*, *Co wiemy o średniowiecznych witrażach śląskich?*, [w:] *Witraże na Śląsku. Materiały sesji Górnośląskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Chorzów 2001*, red. **T. Dudek-Bujarek**, Katowice 2002, s. 19–20, 22–23.

⁵ **E. Gajewska-Prorok**, *Mistrzowie światła. Witraże i obrazy malowane pod szkłem*, Wrocław 2014, s. 59–60.

⁶ O budowie kościoła i klasztoru Dominikanów zob. **A. Włodarek**, *Wrocław, kościół pw. św. Wojciecha, Dominikanów*, [w:] *Architektura gotycka w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, red., wstęp *idem*, Warszawa 1995, s. 269; **D. Galewski**, *Kościół i klasztor Dominikanów*, Wrocław 2003; **W. Brzezowski**, *Klasztor dominikanów*, [w:] *Leksykon architektury Wrocławia*, red. nauk. **R. Eysymontt [et al.]**, współopr. E. Różycka-Rozpędowska, wybór haseł W. Brzezowski [et al.], Wrocław 2011, s. 208–209. Omówienie i inwentaryzacja krużganków: **E. Małachowicz**, *Architektura zakonu dominikanów na Śląsku*, [w:] *Z dziejów sztuki śląskiej*, red. **Z. Świechowski**, Warszawa 1978, s. 139–143; **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju*, Kraków 2017, s. 96–108, 320–329; por. **M. Szyma**, *Krużganki w klasztorach dominikańskiej prowincji Polonia do schyłku XVI wieku. Zarys problematyki badawczej*, [w:] *Historia, kultura i sztuka dominikanów na Śląsku 1226–2013. W trzecieście beatyfikacji bł. Czesława*, red. **D. Galewski**, **W. Kucharski**, **M. L. Wójcik**, Wrocław 2015, s. 163, 172.

⁷ Zob. *Baurechnungen...*, s. 291: „12 gr. cementariis de labore cannalis in stuba famulorum et fenestra in ecclesia”.

⁸ **B. Weiner**, *Contrafactur der Stadt Breslau [...] 1562*, Breslau 1926 (reprodukcja fotolitograficzna z reprintsu [1826] oryginału z 1562 r.).

⁹ Zob. *Baurechnungen...*, s. 224: „29 gr. pro vitris Nicolao pictori antiquo”.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 225: „3 m. pro 21 sexag. vitrorum pro ambitu”.

¹¹ Zob. *ibidem*: „3 m. pro triginta sexag. vitrorum”.

¹² *Ibidem*.

¹³ Zob. **E. Gajewska-Prorok**, *op. cit.*, s. 60. Por. *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, t. 2, z. 4, red. **A. Birkenmajer [et al.]**, Wrocław 1961, kol. 496–497, https://ellexicon.scripores.pl/pl/lemma/CLENODIUM#haslo_pelny (data dostępu: 29.10.2023).

¹⁴ *Archiwum OO. Augustianów w Krakowie, Dochody i rozchody*, Archiwum Narodowe w Krakowie, rkps Aug. 590, s. 127.

¹⁵ *Archiv hlavního města Prahy, Sbirka rukopisů*, sign. 988, k. 244. Wnikliwej analizie umowę tę poddała **D. Adamska** (*Umowa Mikołaja Queissera z Janem z Głogowa w 1376 r. Przyczynę do śląskiego szklarstwa i inwestycji budowlanych*

been standardised yet. Understanding of the accounts is usually facilitated by their confrontation with the surviving material evidence: buildings and their glazing. Readers of the account records of the Dominican convent in Wrocław are denied this luxury, and some of the conclusions presented here must remain in the realm of hypotheses.

* The research leading up to the present paper was carried out within the project: “The Corpus of Medieval Stained Glass in Poland” funded by the National Programme for the Development of the Humanities (under grant agreement No. 0030/NPRH3/H11/82/2014). For his assistance in interpreting the documentary material, I would like to thank Dr. habil. Marcin Starzyński, Professor of the Jagiellonian University.

¹ *Baurechnungen des ehemaligen Dominikaner-Convents zu St. Adalbert in Breslau*, Ed. **H. Luchs**, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens” 1859, No. 2, pp. 14–329. The present study aims to discuss the problem of glazing on the basis of the published documentary evidence, an objective that does not require a renewed presentation of the archival material, which was done already by **H. Luchs** (*ibidem*, pp. 211–218).

² **H. Luchs**, *Bildende Künstler in Schlesien, nach Namen und Monogrammen*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens” Vol. 5 (1863), pp. 9–10; **A. Knoblich**, *Schlesiens Antheil an der Verbreitung der Glasmalerei im Mittelalter und ihrer Wiederbelebung in der Neuzeit*, “Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift” Vol. 9 (1870), pp. 109–110; **H. Lutsch**, *Register zum Verzeichnisse der Kunstdenkmäler Schlesiens. Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, t. 5, Breslau 1903, pp. 604, 644, 660.

³ **H. Oidtmann**, *Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert*, Vol. 2, Düsseldorf 1929, pp. 451–452.

⁴ **L. Kalinowski**, **H. Małkiewiczówna**, *Średniowieczne witraże Śląska*, [in:] *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, Ed. **O. Nowak**, Katowice 1995, pp. 50–51; cf. *ibidem*, *Co wiemy o średniowiecznych witrażach śląskich?*, [in:] *Witraże na Śląsku. Materiały sesji Górnośląskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Chorzów 2001*, Ed. **T. Dudek-Bujarek**, Katowice 2002, pp. 19–20, 22–23.

⁵ **E. Gajewska-Prorok**, *Mistrzowie światła. Witraże i obrazy malowane pod szkłem*, Wrocław 2014, pp. 59–60.

⁶ On the construction of the Dominican church and friary see **A. Włodarek**, *Wrocław, kościół p.w. św. Wojciecha, Dominikanów*, [in:] *Architektura gotycka w Polsce*, Vol. 2: *Katalog zabytków*, Ed., introduction *idem*, Warszawa 1995, pp. 269; **D. Galewski**, *Kościół i klasztor Dominikanów*, Wrocław 2003; **W. Brzezowski**, *Klasztor dominikanów*, [in:] *Leksykon architektury Wrocławia*, Ed. **R. Eysymontt [et al.]**, collab. E. Różycka-Rozpędowska, selection of entries W. Brzezowski [et al.], Wrocław 2011, pp. 208–209. For an overview and survey of the cloisters see: **E. Małachowicz**, *idem*, *Architektura zakonu dominikanów na Śląsku*, [in:] *Z dziejów sztuki śląskiej*, Ed. **Z. Świechowski**, Warszawa 1978, pp. 139–143; **J. Adamski**, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju*, Kraków 2017, pp. 96–108, 320–329; cf. **M. Szyma**, *Krużganki w klasztorach dominikańskiej prowincji Polonia do schyłku XVI wieku. Zarys problematyki badawczej*, [in:] *Historia, kultura i sztuka dominikanów na Śląsku 1226–2013. W trzecieście beatyfikacji bł. Czesława*, Ed. **D. Galewski**, **W. Kucharski**, **M. L. Wójcik**, Wrocław 2015, pp. 163, 172.

⁷ Zob. *Baurechnungen...*, p. 291: “12 gr. cementariis de labore cannalis in stuba famulorum et fenestra in ecclesia”.

⁸ **B. Weiner**, *Contrafactur der Stadt Breslau [...] 1562*, Breslau 1926 (photolithographic reproduction from the reprint [1826] of the original of 1562).

⁹ See *Baurechnungen...*, p. 224: “29 gr. pro vitris Nicolao pictori antiquo”.

¹⁰ See *ibidem*, p. 225: “3 m. pro 21 sexag. vitrorum pro ambitu”.

w Głogowie, „Sobótka” 2018, nr 1). O samej księdze zob. **M. Kremličková**, *Staroměstské soudní knihy pro dluhy pod 10 kop z let 1370–1391 a 1410–1449*, Praha 1952.

¹⁶ Zob. *Baurechnungen...*, s. 239: „1 flor. pro vitris venecialibus”.

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 254: „Item 1 flor. et 6 gr. pro vitris venecialibus”.

¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 266: „Item 25 gr. pro vitris venecialibus ad fenestram in camera prope expensam”.

¹⁹ *Ibidem*. Por. *Expensa* [hasło], [w:] *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, t. 3, z. 10, red. **M. Plezia**, Wrocław 1974, kol. 1458–1461, https://elexicon.scriptores.pl/pl/lemma/expensa#haslo_pelny (data dostępu: 29.10.2023).

²⁰ Zob. *Baurechnungen...*, s. 286 (1494 r.): „1 flor. pro vitris silvestribus sive montanis”; *ibidem*, s. 256–257 (1498 r.): „1 m. et 4 gr. pro 10 sexag. vitrorum silvestrium”.

²¹ **M. Baliński, T. Lipiński**, *Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym opisana*, t. 2, cz. 1, Warszawa 1844, s. 358.

²² AGAD, *Archiwum Skarbu Koronnego, Sign. O. 1 II, k. 82–82v*. Druk: *Inwentarz zamku i starostwa oświęcimskiego z 1549 roku*, oprac. M. Ferenc, „Kroniki Zamkowe. Studia i Materiały do Dziejów Oświęcimia” t. 1 (2017), s. 24–25.

²³ *Archiwum OO. Augustianów w Krakowie, Inwentarz kościelny i klasztorny, Archiwum Narodowe w Krakowie, XX. Augustyanów*, Aug. 584, s. 18–21; *Inwentarz kościoła św. Katarzyny, Archiwum Narodowe w Krakowie, Archiwum Wolnego Miasta Krakowa, Inwentarze kościelne 1816–1848*, WM 552, In. 7, s. 19.

²⁴ Wzory niektórych przeszkleń w krużganku opublikował **A. von Esenwein** (*Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Graz 1866, s. 129, il. 65–66).

²⁵ Zob. *Materiały i notatki różne Bolesława Podczaszyńskiego*, Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, sygn. 10070 IV, k. 113.

²⁶ Zob. **D. Horzela**, *Cud światła. Średniowieczne witraże w Polsce* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, noty kat. E. Bernady [et al.], Kraków 2020, s. 174–175, nr kat. 38 (D. Horzela), s. 176–177, nr kat. 39 (*eadem*), s. 200–201, nr kat. 53 (*eadem*).

²⁷ *Szyby kolorowe w Kościołach Krakowskich. Zebrał i odmalował Ludwik Łepkowski w 1864 i 1865 r.*, Instytut Historii Sztuki UJ, rkps.

²⁸ Zob. *Baurechnungen...*, s. 257: „4 gr. pro minio ad coloranda ferramenta fenestrarum librarie”.

²⁹ *Baurechnungen...*, s. 256–258.

³⁰ **E. Gajewska-Prorok** (*op. cit.*, s. 60) tłumaczy odmiennie: „za kolorowe szkła (witraże) z obrazami (przedstawieniami)”.

³¹ Zob. *Baurechnungen...*, s. 262: „Pro vitris ad angulos faciendos pro fenestris et pro coloribus”.

³² Zob. *ibidem*, s. 265 (1495 r.): „9 gr. et 4 d. de labore lavatorii in infirmeria, de fenestra in capella Trinitatis et lavatorii in refectorio” (*Baurechnungen...*, s. 265). Wydatek opiewa na dwa ławaterze (jeden w infirmerii, drugi w refektarzu) oraz na okna w kaplicy.

³³ Zob. *ibidem*, s. 246 (1493 r.): „9 gr. mensatori pro circumferenciis fenestrarum ad cellas fratrum”.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 265 (1495 r.): „4 gr. seratori pro labore fenestrarum in infirmeria”.

³⁵ Zob. *ibidem*, s. 247 (1493 r.): „6 d. pro ferramentis ad fenestras in coquina”.

³⁶ Zob. *ibidem*, s. 251 (1493 r.): „6 fert. et 3 gr. dolatoribus lapidum ad ecclesiam et ad fenestras expense”; *ibidem*, s. 252 (1494 r.): „13 gr. pro stano ad fenestras expense”; *ibidem*, s. 253 (1494 r.): „18 d. pro cerevisia fratri qui facit fenestras in expensa”; *ibidem*, s. 266 (1496 r.): „32 gr. pro plumbo ad fenestram in expensa”; *ibidem*, s. 278 (1497 r.): „7 gr. pro spaco ad fenestram in expensa”; *ibidem*, s. 287 (1499 r.): „20 gr. pro ferramentis ad rethe ferreum in fenestra expense”.

³⁷ **K. Kaczmarek**, *Konwent dominikanów wrocławskich w późnym średniowieczu*, Poznań 2008, s. 6, 50, 88, 260.

³⁸ Zob. *Baurechnungen...*, s. 225 (1489 r.): „6 gr. fratri Martino Moler pro utensilibus ad vitra facienda et trahenda”; *ibidem*, s. 227 (jw.): „3 gr. Martino Moler vor lot”.

³⁹ *Ibidem*, s. 289.

⁴⁰ Por. przyp. 37.

⁴¹ Zob. *Baurechnungen...*, s. 241: „2 gr. fratri Blasio pro instrumentis ligneis ad dolandas fenestras in expensa”.

¹¹ See *ibidem*: “3 m. pro triginta sexag. vitrorum”.

¹² *Ibidem*.

¹³ See **E. Gajewska-Prorok**, *op. cit.*, p. 60. Cf. *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, Vol. 2, No. 4, Ed. **A. Birkenmajer [et al.]**, Wrocław 1961, col. 496–497, https://elexicon.scriptores.pl/pl/lemma/CLENODIUM#haslo_pelny (access date: 29.10.2023).

¹⁴ Archiwum OO. Augustianów w Krakowie (Archive of the Augustians in Cracow), *Dochody i rozchody* (Incomes and expenditure), Archiwum Narodowe (National Archives) in Cracow, MS Aug. 590, p. 127.

¹⁵ Archiv hlavního města Prahy, Sbirka rukopisů (Archive of the Capital City of Prague, Handwritten records), Ref. 988, p. 244. For in-depth analysis of this contract see **D. Adamska**, *Umowa Mikołaja Queissera z Janem z Głogowa w 1376 r. Przyczynek do śląskiego szklarstwa i inwestycji budowlanych w Głogowie*, „Sobótka” 2018, No. 1, pp. 143–154. On the record itself, see **M. Kremličková**, *Staroměstské soudní knihy pro dluhy pod 10 kop z let 1370–1391 a 1410–1449*, Praha 1952.

¹⁶ See *Baurechnungen...*, p. 239: “1 flor. pro vitris venecialibus”.

¹⁷ See *ibidem*, p. 254: “Item 1 flor. et 6 gr. pro vitris venecialibus”.

¹⁸ See *ibidem*, p. 266: “Item 25 gr. pro vitris venecialibus ad fenestram in camera prope expensam”.

¹⁹ *Ibidem*. See the entry *Expensa*, [in:] *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, Vol. 3, No. 10, Ed. **M. Plezia**, Wrocław 1974, col. 1458–1461, https://elexicon.scriptores.pl/pl/lemma/expensa#haslo_pelny (access date: 29.10.2023).

²⁰ See *Baurechnungen...*, p. 286 (1494): “1 flor. pro vitris silvestribus sive montanis”; *ibidem*, pp. 256–257 (1498): “1 m. et 4 gr. pro 10 sexag. vitrorum silvestrium”.

²¹ **M. Baliński, T. Lipiński**, *Starożytność polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym opisana*, Vol. 2, Part 1, Warszawa 1844, p. 358.

²² AGAD, *Archiwum Skarbu Koronnego, Sign. O. 1 II, k. 82–82v*. Druk: *Inwentarz zamku i starostwa oświęcimskiego z 1549 roku*, Ed. **M. Ferenc**, “Kroniki Zamkowe. Studia i Materiały do Dziejów Oświęcimia” Vol. 1 (2017), pp. 24–25.

²³ *Archiwum OO. Augustianów w Krakowie* (Archive of the Augustinians in Cracow), *Inwentarz kościelny i klasztorny* (Inventory of the church and friary), Archiwum Narodowe w Krakowie (National Archives in Cracow), *XX. Augustyanów*, Aug. 584, pp. 18–21; *Inwentarz kościoła św. Katarzyny* (Inventory of the church of St. Catherine), Archiwum Wolnego Miasta Krakowa (Archive of the Free City of Cracow), *Inwentarze kościelne* (Church inventories) 1816–1848, WM 552, In. 7, p. 19.

²⁴ Designs of some of the glazing in the cloister were published by **von Esenwein** (*Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Graz 1866, p. 129, Fig. 65–66).

²⁵ *Materiały i notatki różne Bolesława Podczaszyńskiego*, Biblioteka Jagiellońska w Krakowie (Jagiellonian Library in Cracow), Ref. 10070 IV, p. 113.

²⁶ See **D. Horzela**, *Cud światła. Średniowieczne witraże w Polsce* [exhibition cat.], National Museum in Krakow, cat. entries by E. Bernady [et al.], Kraków 2020, pp. 174–175, Cat. No. 38 (by D. Horzela), pp. 176–177, Cat. No. 39 (*eadem*), pp. 200–201, Cat. No. 53 (*eadem*).

²⁷ *Szyby kolorowe w kościołach krakowskich. Zebrał i odmalował Ludwik Łepkowski w 1864 i 1865 r.*, Institute of Art History, Jagiellonian University, typescript.

²⁸ Zob. *Baurechnungen...*, p. 257: “4 gr. pro minio ad coloranda ferramenta fenestrarum librarie”.

²⁹ *Baurechnungen...*, pp. 256–258.

³⁰ **E. Gajewska-Prorok** (*op. cit.*, p. 60) translates the passage differently: “for coloured glass (stained glass) with pictures (representations)”

³¹ See *Baurechnungen...*, p. 262: “Pro vitris ad angulos faciendos pro fenestris et pro coloribus”.

³² See *ibidem*, p. 265 (1495): “9 gr. et 4 d. de labore lavatorii in infirmeria, de fenestra in capella Trinitatis et lavatorii in refectorio” (*Baurechnungen...*, p. 265). The expenditure covers two lavabos (one in the infirmary, the other in the refectory) and windows in the chapel.

³³ See *ibidem*, p. 246 (1493): “9 gr. mensatori pro circumferenciis fenestrarum ad cellas fratrum”.

³⁴ See *ibidem*, p. 265 (1495): “4 gr. seratori pro labore fenestrarum in infirmeria”.

³⁵ See *ibidem*, p. 247 (1493): “6 d. pro ferramentis ad fenestras in coquina”.

³⁶ See *ibidem*, p. 251 (1493): “6 fert. et 3 gr. dolatoribus lapidum ad ecclesiam et

⁴² Zob. *ibidem*, s. 260: „3 gr. fratri Johanni de Schueydnitz qui fenestras laborat”; *ibidem*, s. 262: „3 gr. fratri Johanni de Schueydnitz propter labores fenestrarum”.

⁴³ Zob. *ibidem*, s. 302: „1 gr. fratri Henrico pro clavis parvis ad fenestras”.

⁴⁴ Zob. *ibidem*, s. 256: „22 gr. fratribus qui laborant pulpita ad librariam et qui faciunt fenestras”.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 271.

⁴⁶ Zob. *ibidem*, s. 271: „18 d. fratribus qui fenestras laborant”; *ibidem*, s. 272: „2 gr. fratribus qui fenestras laboraverunt”.

⁴⁷ Zob. **Teofil Prezbiter**, *Diversarum artium schedula. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych*, przeł., oprac. S. Kobielius, Kraków 1998, s. 51.

⁴⁸ Zob. *Baurechnungen...*, s. 221 (1488 r.): „18 gr. pro ferramentis ad fenestras vitreas”; *ibidem*, s. 224 (jw.): „5 gr. pro ferramentis ad fenestras”; *ibidem*, s. 227 (1489 r.): „5 ½ gr. pro ferramentis pro fenestris ambitu”, „18 gr. pro ferramentis ad fenestras vitreas”; *ibidem*, s. 232 (1490 r.): „5 gr. pro ferramentis ad fenestras”; *ibidem*, s. 235: (1491 r.): „3 gr. pro instrumentis ferreis pro fenestra”; *ibidem*, s. 236 (jw.): „16 d. pro instrumentis ferreis ad fenestras”; *ibidem*, s. 240 (1492 r.): „6 gr. pro ferramentis ad fenestras”.

⁴⁹ Zob. przyp. 16, 17, 21–23.

⁵⁰ Zob. *Baurechnungen...*, s. 245 (1494 r.): „7 gr. pro vitris ad angulos fenestrarum”; *ibidem*, s. 245 (1493 r.): „7 gr. pro vitris ad angulos fenestrarum”; *ibidem*, s. 251 (1493 r.): „15 gr. pro vitris ad angulos fenestrarum”.

⁵¹ *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, t. 1, z. 4, red. **A. Birkenmajer [et al.]**, Warszawa 1956, kol. 519–520, https://ellexicon.scriptoros.pl/pl/lemma/angulus#haslo_pelny (data dostępu: 29.10.2023).

⁵² Zob. *Baurechnungen...*, s. 232: „5 gr. pro ferramentis ad fenestras”; zob. też przyp. 43.

⁵³ **J. Amman, H. Sachs**, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden / hoher und nidriger / geistlicher und weltlicher / aller Künsten / handwercken und händeln [...]*, Frankfurt am Main 1568.

⁵⁴ **Teofil Prezbiter**, *op. cit.*, s. 51.

⁵⁵ W oryginalnej: „Si ripa rote non bene cooperitur et anguli in plumbo bene non ocludantur, ventus flat Per eas, calor de stuba exit et ita nullam utilitatem hominibus facit, sed eos fallit et decipit, nobis vero magistris non bonam famam crescit sed earn minui, etc.”. W tekście cytuję tłumaczenie według: **A. Wejnert**, *Starożytności Warszawy*, seria 2, t. 4, Warszawa 1856, s. 384; **E. Rastawiecki**, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857, s. 482.

⁵⁶ **P. Świtkowski**, *Budowanie wiejskie. Dziedzicom dóbr i posesorom toż wszystkim jakąkolwiek zwierzchność po wsiach i miasteczkach mającym do uwagi i praktyki podane. Z figurami*, Warszawa–Lwów 1782, s. 251; por. **A. Wyrobisz**, *Szkoło w Polsce od XIV do XVII wieku*, Wrocław 1968, s. 125, przyp. 76.

⁵⁷ Zob. *Baurechnungen...*, s. 221: „7 gr. pro reparatione instrumenti ad plumbum pro fenestris, vor die bleychie”.

⁵⁸ Zob. *ibidem*, s. 224.

⁵⁹ Zob. *ibidem*, s. 295: „18 gr. pro instrumento ad praeparandum et praescindendum plumbum ad fenestras vitreas”.

⁶⁰ Zob. *ibidem*, s. 233: „eodem [seratori – D. H.] 28 d. trahentibus plumbum pro fenestris”.

⁶¹ Zob. **H. Oidtmann**, *op. cit.*, t. 2, s. 451–452; **F. Cortés Pizano**, *Medieval Window Lead Comes from Pedralbes (Catalonia) and Altenberg (Germany): a Comparative Study*, „Corpus Vitrearum Newsletter” t. 47 (2000), s. 25–26.

⁶² Szczegółowo technologia ta została opisana w rozdziale 25 (*De fudendis calamis*) traktatu *De diversis artibus*. Zob. **Antoine de Pise: l'art du vitrail vers 1400**, dir. **C. Lautier, D. Sandron**, Paris 2008, s. 311 (tam wersja oryginalna i tłumaczenie na język francuski).

⁶³ Dokładny opis technologii znany jest z późnego, XVIII-wiecznego przekazu Adriaana Bommeneego, architekta miejskiego Veere. Zob. *Het „Testament” van Adriaan Bommenee. Praktijkvervingen van een Veerse Bouw- en waterbouwkundige uit de 18e eeuw*, red. **M. I. Gerhardt [et al.]**, Middelburg 1988, s. 187; por. **J. M. A. Caen**, *The Production of Stained Glass in the County of Flanders and the Duchy of Brabant from the XVth to the XVIIIth Centuries: Materials and Techniques*, Turnhout 2009, s. 296.

⁶⁴ Zob. *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, Hrsg. **A. Tacke**, Petersberg 2018,

ad fenestras expense”; ibidem, p. 252 (1494): „13 gr. pro stanno ad fenestras expense”; *ibidem*, p. 253 (1494): „18 d. pro cerevisia fratri qui facit fenestras in expensa”; *ibidem*, p. 266 (1496): „32 gr. pro plumbo ad fenestram in expensa”; *ibidem*, p. 278: (1497): „7 gr. pro spaco ad fenestram in expensa”; *ibidem*, p. 287 (1499): „20 gr. pro ferramentis ad rethe ferreum in fenestra expense”.

³⁷ **K. Kaczmarek**, *Konwent dominikanów wrocławskich w późnym średniowieczu*, Poznań 2008, pp. 6, 50, 88, 260.

³⁸ See *Baurechnungen...*, p. 225 (1489): „6 gr. fratri Martino Moler pro utensilibus ad vitra facienda et trahenda”; *ibidem*, p. 227 (id.): „3 gr. Martino Moler vor lot”.

³⁹ *Ibidem*, p. 289.

⁴⁰ See note 37.

⁴¹ See *Baurechnungen...*, p. 241: „2 gr. fratri Blasio pro instrumentis ligneis ad dolandas fenestras in expensa”.

⁴² See *ibidem*, p. 260: „3 gr. fratri Johanni de Schueydnitz qui fenestras laborat”; *ibidem*, p. 262: „3 gr. fratri Johanni de Schueydnitz propter labores fenestrarum”.

⁴³ See *ibidem*, p. 302: „1 gr. fratri Henrico pro clavis parvis ad fenestras”.

⁴⁴ See *ibidem*, p. 256: „22 gr. fratribus qui laborant pulpita ad librariam et qui faciunt fenestras”.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 271.

⁴⁶ See *ibidem*, p. 271: „18 d. fratribus qui fenestras laborant”; *ibidem*, p. 272: „2 gr. fratribus qui fenestras laboraverunt”.

⁴⁷ See Theophilus Presbyter, *An Essay upon Various Arts, in Three Books*, by Theophilus, called also Rugerus, Priest and Monk, Transl., Notes R. Hendrie, London 1847, p. 155.

⁴⁸ See *Baurechnungen...*, p. 221 (1488): „18 gr. pro ferramentis ad fenestras vitreas”; *ibidem*, p. 224 (id.): „5 gr. pro ferramentis ad fenestras”; *ibidem*, p. 227 (1489): „5 ½ gr. pro ferramentis pro fenestris ambitu”, „18 gr. pro ferramentis ad fenestras vitreas”; *ibidem*, p. 232 (1490): „5 gr. pro ferramentis ad fenestras”; *ibidem*, p. 235: (1491): „3 gr. pro instrumentis ferreis pro fenestra”; *ibidem*, p. 236 (id.): „16 d. pro instrumentis ferreis ad fenestras”; *ibidem*, p. 240 (1492): „6 gr. pro ferramentis ad fenestras”.

⁴⁹ See notes 16, 17, 21–23.

⁵⁰ See *Baurechnungen...*, p. 245 (1494): „7 gr. pro vitris ad angulos fenestrarum”; *ibidem*, p. 245 (1493): „7 gr. pro vitris ad angulos fenestrarum”; *ibidem*, p. 251 (1493): „15 gr. pro vitris ad angulos fenestrarum”.

⁵¹ *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, Vol. 1, No. 4, Ed. **A. Birkenmajer [et al.]**, Warszawa 1956, col. 519–520, https://ellexicon.scriptoros.pl/pl/lemma/angulus#haslo_pelny (access date: 29.10.2023).

⁵² See *Baurechnungen...*, p. 232: „5 gr. pro ferramentis ad fenestras”; see also note 43.

⁵³ **J. Amman, H. Sachs**, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden / Hoher und Nidriger / Geistlicher und Weltlicher / aller Künsten / Handwercken und Händeln [...]*, Frankfurt am Main 1568.

⁵⁴ **Theophilus Presbyter**, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁵ In the original: „Si ripa rote non bene cooperitur et anguli in plumbo bene non ocludantur, ventus flat Per eas, calor de stuba exit et ita nullam utilitatem hominibus facit, sed eos fallit et decipit, nobis vero magistris non bonam famam crescit sed earn minui, etc.”. For a Polish translation see: **A. Wejnert**, *Starożytności Warszawy*, Series 2, Vol. 4, Warszawa 1856, p. 384; **E. Rastawiecki**, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, Vol. 3, Warszawa 1857, p. 482.

⁵⁶ **P. Świtkowski**, *Budowanie wiejskie. Dziedzicom dóbr i posesorom toż wszystkim jakąkolwiek zwierzchność po wsiach i miasteczkach mającym do uwagi i praktyki podane. Z figurami*, Warszawa–Lwów 1782, p. 251; cf. **A. Wyrobisz**, *Szkoło w Polsce od XIV do XVII wieku*, Wrocław 1968, p. 125, note 76.

⁵⁷ See *Baurechnungen...*, p. 221: „7 gr. pro reparatione instrumenti ad plumbum pro fenestris, vor die bleychie”.

⁵⁸ See *ibidem*, p. 224.

⁵⁹ See *ibidem*, p. 295: „18 gr. pro instrumento ad praeparandum et praescindendum plumbum ad fenestras vitreas”.

⁶⁰ See *ibidem*, p. 233: „eodem [seratori – D. H.] 28 d. trahentibus plumbum pro fenestris”.

⁶¹ **H. Oidtmann**, *op. cit.*, Vol. 2, pp. 451–452; **F. Cortés Pizano**, *Medieval Window Lead Comes from Pedralbes (Catalonia) and Altenberg (Germany): a Comparative Study*, „Corpus Vitrearum Newsletter” Vol. 47 (2000), pp. 25–26.

t. 5, s. 700, 703, 707, 711. Por. **H. Oidtmann**, *op. cit.*, t. 2, s. 451; **G. Frenzel**, *Die Verbleiung historischer Glasgemälde*, [w:] *Corpus Vitrearum: Akten des 16. Internationalen Kolloquiums in Bern 1991. Tagung für Glasmalereiforschung*, herausgegeben von der Kommission für das *Corpus Vitrearum in der Schweiz*, Hrsg. **E. J. Beer**, Bern 1991, s. 2; **F. Cortés Pizano**, *op. cit.*, s. 32, przyp. 7.

⁶⁵ O właściwościach tak pozyskanego ołowiu zob. **J. Caen**, *op. cit.*, s. 296.

⁶⁶ Zob. *Statuta pictorum...*, t. 4, s. 310, 311.

⁶⁷ Zob. **E. Rastawiecki**, *op. cit.*, s. 482: „Item talis nos magistri vomus ut habeat bona instrumenta sui artificii specia, percipue winde, que Almanice vocatur, Polonice vero kolowroth, in quo potest facere bonum fortem, latum, et profundum plumbum ad membranas spectantem [...]”.

⁶⁸ **J. Amman, H. Sachs**, *op. cit.*

⁶⁹ Zob. *Baurechnungen...*, s. 244: „I m. pro ferreo instrumento in quo plumbum funditur pro fenestris”. Zob. też *Het „Testament”...*, s. 187; por. **J. Caen**, *op. cit.*, s. 296.

⁷⁰ Zob. *Het „Testament”...*, s. 187: „Een glaasemaaker die een goet gietzyzer met goede winden heeft soo is nu de rest maar kinderspel”.

⁷¹ Rękopis łaciński, papierowy; pergaminowe karty ochronne zapisane minuskułą karolińską; oprawa średniowieczna: deski obleczone brązową skórą, zdobioną ślepymi tłoczeniami florystyczno-geometrycznymi z zachowanym jednym śladem po zapięciu pośrodku bloku kodeksu; na grzbiecie u góry napis: „Tractatus | De memoria artificiali”, będący tytułem pierwszego tekstu w rękopisie, znanego jako *Nota de memoria artificiali secundum Parisienses* (kk. 1r–10r). Blok rękopisu 15 × 10,5 cm, gabaryty rękopisu 16 × 10,5 × 8,5 cm; foliacja: kk. I–III, 1–66, 1 nlb., 67, 1 nlb., 68–144, 4 nlb., 145–147, 1 nlb., 148–345, 1 nlb., 346–392, IV–V = 13 + 392 = 405 kk. Opis kodykologiczny według: **D. Horzela**, *op. cit.*, s. 108–109, nr kat. 1 (Ł. Krzyszczuk). Wolumin zawiera treść różnych wyciągów i notatek z zakresu m.in. teologii (traktaty moralistyczno-filozoficzne, dzieła homiletyczne i egzegetyczne, pisma dotyczące prawa kanonicznego), astronomii i astrologii czy historiografii Śląska. Datowanie tekstu na podstawie analizy paleograficznej na drugą połowę XV w. – zob. **W. Wackernagel**, *Zur Kunstgeschichte von Breslau*, „Monatschrift von und für Schlesien” 1829, nr 2, s. 556 i przyp. 22; *idem*, *Die deutsche Glasmalerei. Geschichtlicher Entwurf mit Belegen*, Leipzig 1855, s. 172–176; inaczej, bo na pierwszą połowę XV w. (bez argumentacji), datowali rękopis **L. Kalinowski** i **H. Małkiewiczówna** (*Średniowieczne witraże...*, s. 49; *Co wiemy...*, s. 22). Edycja łacińska tekstu wraz z tłumaczeniem na język polski: **Teofil Prezbiter**, *op. cit.*, s. 171–174; edycja z tłumaczeniem francuskim: *Antoine de Pise...*, s. 327–330; fragmenty w językach polskim i angielskim: **E. Gajewska-Prorok**, *op. cit.*, s. 31–34.

⁷² Analiza wypisu z Żagania: **H. Oidtmann**, *op. cit.*, t. 1, Düsseldorf 1912, s. 24–26, 28, 35–36, 39, 164; **L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna**, *Średniowieczne witraże...*, s. 49 i przyp. 39 z wykazem starszej literatury dotyczącej żagańskiego rękopisu; **C. Lautier**, *Die Erfindung des Silbergelbs in der Glasmalerei*, „Kölner Domblatt” t. 64 (1999), s. 258–259; **L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna**, *Co wiemy...*, s. 22; **K. Boulanger**, *Les traités médiévaux de peinture sur verre*, „Bibliothèque de l’École des Chartes” 2004, nr 1, s. 208–209; **B. Kurmann-Schwarz**, *De Théophile à Cennino Cennini: pratique du vitrail et statut du peintre verrier à travers les textes*, [w:] *Vitrail: Ve-XXIe siècle*, dir. **M. Hérold, V. David**, Paris 2014, s. 338, 340–341; **D. Horzela**, *op. cit.*, s. 108–109, nr kat. 1 (Ł. Krzyszczuk).

⁷³ Zob. **M. Machowski**, *Żagań, kościół par. pw. Panny Marii i św. Jana Chr. oraz klasztor Augustianów*, [w:] *Architektura gotycka w Polsce...*, t. 2, s. 276.

⁷⁴ Zob. **Teofil Prezbiter**, *op. cit.*, s. 173: „Accipe stannum purum et adde quintam partem plumbi e t infunde in ferro vel in ligno et fac calamos, cum quibus opus tuum solidabis”.

⁷⁵ Zob. *Statuta pictorum...*, t. 2, s. 200–201.

⁷⁶ Zob. **E. Rastawiecki**, *op. cit.*, s. 484: „Et hoc ideo ne a suspecto esset magistro, vel non erudito, alias oth parthaeza, quiapauci sunt magistri eruditi nostri artificii sed multi socii, aliqui boni student apud eruditum magistrum nonnull apud sacerdots quam Monachos et non eruditos”.

⁷⁷ O cechu wrocławskim i jego regulacjach prawnych – zob. *Statuta pictorum...*, t. 1, s. 377–512.

⁷⁸ Transkrypcja w: *Statuta pictorum...*, t. 1, s. 503–504. Tekst przywileju z 1390 r. omówił wcześniej **W. Wackernagel** (*op. cit.*, s. 505–506); opubli-

⁶² This technique is described in detail in chapter 25 (*De fundendis calamis*) of the treatise *De diversis artibus*. See *Antoine de Pise: l’art du vitrail vers 1400*, dir. **C. Lautier, D. Sandron**, Paris 2008, p. 311 (original and a French translation).

⁶³ A detailed description of the technique is known from a late 18th-c. account by *Adriaan Bommenee*, a municipal architect of the town of Veere. See *Het „Testament” van Adriaan Bommenee. Praktijkervaringen van een Veerse Bouw- en waterbouwkundige uit de 18e eeuw*, Ed. **M. I. Gerhardt [et al.]**, Middelburg 1988, p. 187; cf. **J. M. A. Caen**, *The Production of Stained Glass in the County of Flanders and the Duchy of Brabant from the XVth to the XVIIIth Centuries: Materials and Techniques*, Turnhout 2009, p. 296.

⁶⁴ See *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, Hrsg. **A. Tacke**, Petersberg 2018, Vol. 5, pp. 700, 703, 707, 711. See **H. Oidtmann**, *op. cit.*, Vol. 2, p. 451; **G. Frenzel**, *Die Verbleiung historischer Glasgemälde*, [in:] *Corpus Vitrearum: Akten des 16. Internationalen Kolloquiums in Bern 1991. Tagung für Glasmalereiforschung*, herausgegeben von der Kommission für das *Corpus Vitrearum in der Schweiz*, Ed. **E. J. Beer**, Bern 1991, p. 2; **F. Cortés Pizano**, *op. cit.*, p. 32, note 7.

⁶⁵ On the properties of lead comes extracted in this way see **J. Caen**, *op. cit.*, p. 296.

⁶⁶ See *Statuta pictorum...*, Vol. 4, pp. 310, 311.

⁶⁷ See **E. Rastawiecki**, *op. cit.*, p. 482: „Item talis nos magistri vomus ut habeat bona instrumenta sui artificii specia, percipue winde, que Almanice vocatur, Polonice vero kolowroth, in quo potest facere bonum fortem, latum, et profundum plumbum ad membranas spectantem [...]”.

⁶⁸ **J. Amman, H. Sachs**, *op. cit.*

⁶⁹ See *Baurechnungen...*, p. 244: „I m. pro ferreo instrumento in quo plumbum funditur pro fenestris”. See also *Het „Testament”...*, p. 187, cf. **J. Caen**, *op. cit.*, p. 296.

⁷⁰ See *Het „Testament”...*, p. 187: „Een glaasemaaker die een goet gietzyzer met goede winden heeft soo is nu de rest maar kinderspel”.

⁷¹ Manuscript, in Latin, written on paper; parchment protective pages inscribed in Carolingian minuscule; medieval binding; boards covered with brown leather, decorated with blind tooling in floral-geometric ornaments, with traces of a clasp visible in the centre of the block; inscribed at the top of the spine: „Tractatus | De memoria artificiali”, being the title of the first text in the manuscript, known as *Nota de memoria artificiali secundum Parisienses* (pp. 1r–10r). Manuscript block 15 × 10.5 cm, manuscript dimensions 16 × 10.5 × 8.5 cm; foliation: pp. I–III, 1–66, 1 unpaginated], 67, 1 unpaginated, 68–144, 4 unpaginated, 145–147, 1 unpaginated, 148–345, unpaginated 346–392, IV–V = 13 + 392 = 405 pp. Codicological description according to: **D. Horzela**, *op. cit.*, pp. 108–109, Cat. No. 1 (Ł. Krzyszczuk). The volume includes various extracts and notes on, theology (moral and philosophical treatises, homiletical and exegetical works, writings on canon law), astronomy and astrology or Silesian historiography. On the basis of palaeographical analysis, the text is dated to the second half of the 15th c. – see **W. Wackernagel**, *Zur Kunstgeschichte von Breslau*, „Monatschrift von und für Schlesien” 1829, No. 2, p. 556 and note 22; *idem*, *Die deutsche Glasmalerei. Geschichtlicher Entwurf mit Belegen*, Leipzig 1855, p. 172–176; a different date of the manuscript, the first half of the 15th century, was given (without substantiation), by **L. Kalinowski** and **H. Małkiewiczówna** (*Średniowieczne witraże...*, p. 49; *Co wiemy...*, p. 22). For a Latin edition of the text with a Polish translation: **Teofil Prezbiter**, *op. cit.*, pp. 171–174; for an edition with French translation see: *Antoine de Pise...* pp. 327–330; for excerpts in Polish and English: **E. Gajewska-Prorok**, *op. cit.*, pp. 31–34.

⁷² For an analysis of the Żagań text see: **H. Oidtmann**, *op. cit.*, Vol. 1, Düsseldorf 1912, pp. 24–26, 28, 35–36, 39, 164; **L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna**, *Średniowieczne witraże...*, p. 49 and note 39 with a list of earlier literature; **C. Lautier**, *Die Erfindung des Silbergelbs in der Glasmalerei*, „Kölner Domblatt” Vol. 64 (1999), pp. 258–259; **L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna**, *Co wiemy...*, p. 22; **K. Boulanger**, *Les traités médiévaux de peinture sur verre*, „Bibliothèque de l’École des Chartes” 2004, No. 1, pp. 208–209; **B. Kurmann-Schwarz**, *De Théophile à Cennino Cennini: pratique du vitrail et statut du peintre verrier à travers les textes*, [in:] *Vit-*

kował go jako pierwszy **A. Schultz** (*Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523*, Breslau 1866, s. 19–22), zaraz po nim **G. Korn** (*Schlesische Urkunden zur Geschichte des Gewerberechts insbesondere des Innungswesens aus Zeit vor 1400*, Hrsg. **idem**, Breslau 1867, s. 85–87, nr 60). Zob. też *Schlesische Gläser. Eine Studie über die schlesische Glasindustrie früherer Zeit nebst einem beschreibenden Katalog der Gläserammlung des Museums schlesischer Altertümer zu Breslau*, Hrsg. **E. von Czihak**, Breslau 1891, s. 42.

⁷⁹ Transkrypcja w: *Statuta pictorum...*, t. 1, s. 507–508.

⁸⁰ Zob. *Baurechnungen...*, s. 224: „29 gr. pro vitris Nicolao pictori antiquo”.

⁸¹ Zob. *ibidem*, s. 224–225: „6 fert. magistro Jacobo pictori pro clenodiis vitreis ad fenestras ambitus”.

⁸² *Ibidem*, s. 272, 276, 291.

⁸³ **A. Schultz** (*op. cit.*, s. 65), a za nim **J. Witkowski** (*Gotycki ołtarz główny kościoła Świętych Piotra i Pawła w Legnicy*, Legnica 1997, s. 66) warunkowo utożsamili Obilmana, notowanego w źródłach do 1485 r., z Mikołajem, aktywnym przy szkleniu okien konwentu wrocławskich dominikanów w r. 1488. Informacje źródłowe o Obilmanie zebrał **A. Schultz** (*op. cit.*, s. 65–66; por. **J. Witkowski**, *op. cit.*, s. 64–68). Sprawę twórczości Obilmana omówiła **A. Patała** (*Pod znakiem świętego Sebalda. Rola Norymbergi w kształtowaniu późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku*, Wrocław 2018, s. 144–147, 176).

⁸⁴ **A. Schultz**, *op. cit.*, s. 75–76. Artysta ten, urodzony ok. 1460 r. w Geislingen an der Steige w Badenii-Wirtembergii, uzyskał prawa miejskie Wrocławia w 1483 r. i założył tam prężnie działającą pracownię, którą prowadził aż do śmierci w r. 1525. Obszerna literatura na temat tego zagadnienia została zebrana m.in. w biograficznych słownikach artystów – zob. **J. Kostowski**, *Jakob (Jakob) Beinhart*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Hrsg. **G. Meißner [et al.]**, München–Leipzig 1994, t. 8; **R. Sachs**, *Lexikon der bildenden Künstler und Kunsthandwerker Schlesiens bis 1945*, t. 1, Breslau 2001, s. 321; *Beinhart, Jacob (d. Ä.)*, [w:] *Künstler der Jagiellonen-Ära in Mitteleuropa*, Bearb. M. Iseler, S. Lorenz-Rupsch, M. Hörsch, Mitarb. J. Kneiff, A. Szewczyk, Ostfildern 2013; ostatnio z podsumowaniem literatury przedmiotu: **R. Kaczmarek**, *Jakob Beinhart – kariera imigranta. Uwagi o genezie stylu i wczesnych pracach mistrza*, [w:] *Migracje. Sztuka późnogotycka na Śląsku*, red. nauk. **A. Patała**, Wrocław 2018, por. też **D. Horzela**, **M. Walczak**, *Nieznane dzieła z kręgu Jakoba Beinharta? Glossa do badań nad śląską rzeźbą drewnianą początku XVI wieku*, [w:] *Ingenium et labor. Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, red. nauk. **P. Borusowski [et al.]**, Warszawa 2020, s. 91–98.

⁸⁵ **H. Luchs**, *op. cit.*, s. 9–10; **A. Schultz**, *op. cit.*, s. 70.

rail: Ve-XXIe siècle, dir. **M. Hérold**, **V. David**, Paris 2014, pp. 338, 340–341; **D. Horzela**, *op. cit.*, pp. 108–109, Cat. No. 1 (Ł. Krzyszczuk).

⁷³ See **M. Machowski**, *Zagań, kościół par. p.w. Panny Marii i św. Jana Chr. oraz klasztor Augustianów*, [in:] *Architektura gotycka w Polsce...*, Vol. 2, p. 276.

⁷⁴ See **Theophilus Presbyter**, *op. cit.*, p. 173: “Accipe stannum purum et adde quintam partem plumbi et infunde in ferro vel in ligno et fac calamos, cum quibus opus tuum solidabis”.

⁷⁵ See *Statuta pictorum...*, Vol. 2, pp. 200–201.

⁷⁶ See **E. Rastawiecki**, *op. cit.*, p. 484: “Et hoc ideo ne a suspecto esset magistro, vel non erudito, alias oth parthaeza, quiapauci sunt magistri eruditi nostri artificio sed multi socii, aliqui boni student apud eruditum magistrum nonnulli apud sacerdotes quam Monachos et non eruditos”.

⁷⁷ On the Wrocław guild and its legal regulations, see *Statuta pictorum...*, Vol. 1, pp. 377–512.

⁷⁸ Transcribed in: *Statuta pictorum...*, Vol. 1, pp. 503–504. The text of the 1390 charter was earlier discussed by: **W. Wackernagel** (*op. cit.*, pp. 505–506); first published by: **A. Schultz** (*Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523*, Breslau 1866, pp. 19–22), then by: **G. Korn** (*Schlesische Urkunden zur Geschichte des Gewerberech.* See also *Schlesische Gläser. Eine Studie über die schlesische Glasindustrie früherer Zeit nebst einem beschreibenden Katalog der Gläserammlung des Museums schlesischer Altertümer zu Breslau*, Ed. **E. von Czihak**, Breslau 1891, p. 42).

⁷⁹ Transcribed in: *Statuta pictorum...*, Vol. 1, pp. 507–508.

⁸⁰ See *Baurechnungen...*, p. 224: “29 gr. pro vitris Nicolao pictori antiquo”.

⁸¹ Zob. *ibidem*, pp. 224–225: “6 fert. magistro Jacobo pictori pro clenodiis vitreis ad fenestras ambitus”.

⁸² *Ibidem*, pp. 272, 276, 291.

⁸³ **A. Schultz** (*op. cit.*, p. 65), **J. Witkowski** (*Gotycki ołtarz główny kościoła Świętych Piotra i Pawła w Legnicy*, Legnica 1997, s. 66) conditionally identified Obilman, documentarily attested up until 1485, with Mikołaj, who was active glazing windows of the Wrocław Dominican convent in 1488. See documentary evidence related to Obilman collected by **A. Schultz** (*op. cit.*, pp. 65–66, cf. **J. Witkowski**, *op. cit.*, pp. 64–68). The case of Obilman's work was discussed by **A. Patała** (*Pod znakiem świętego Sebalda. Rola Norymbergi w kształtowaniu późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku*, Wrocław 2018, pp. 144–147, 176).

⁸⁴ **A. Schultz**, *op. cit.*, pp. 75–76. This artist, born around 1460 in Geislingen an der Steige in Baden-Württemberg, was granted the citizenship of Wrocław in 1483 and established a thriving workshop there, which he ran until his death in 1525. For ample literature see the dictionary entries, e.g.: **J. Kostowski**, *Jakob (Jakob) Beinhart*, [in:] *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Ed. **G. Meißner [et al.]**, München–Leipzig 1994, Vol. 8; **R. Sachs**, *Lexikon der bildenden Künstler und Kunsthandwerker Schlesiens bis 1945*, t. 1, Breslau 2001, pp. 321; *Beinhart, Jacob (d. Ä.)*, [in:] *Künstler der Jagiellonen-Ära in Mitteleuropa*, Bearb. M. Iseler, S. Lorenz-Rupsch, M. Hörsch, Mitarb. J. Kneiff, A. Szewczyk, Ostfildern 2013; for a recent summary of literature see: **R. Kaczmarek**, *Jakob Beinhart – kariera imigranta. Uwagi o genezie stylu i wczesnych pracach mistrza*, [in:] *Migracje. Sztuka późnogotycka na Śląsku*, Scientific ed. **A. Patała**, Wrocław 2018, see also **D. Horzela**, **M. Walczak**, *Nieznane dzieła z kręgu Jakoba Beinharta? Glossa do badań nad śląską rzeźbą drewnianą początku XVI wieku*, [in:] *Ingenium et labor. Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, ed. **P. Borusowski [et al.]**, Warszawa 2020, pp. 91–98.

⁸⁵ **H. Luchs**, *op. cit.*, pp. 9–10; **A. Schultz**, *op. cit.*, p. 70.

Słowa kluczowe

malarstwo witrażowe, szklenia okienne, klasztor Dominikanów we Wrocławiu, cech malarski, rzemiosło, architektura XV w.

Keywords

stained glass, window glazing, Dominican friary in Wrocław, painter's guild, craft, 15th c. architecture

References

1. **Adamski Jakub**, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju*, Kraków 2017.
2. *Architektura gotycka w Polsce*, red. **T. Mroczko, M. Arszczyński**, Warszawa 1995.
3. *Baurechnungen des ehemaligen Dominikaner-Convents zu St. Adalbert in Breslau*, Hrsg. **H. Luchs**, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens” 1859, z. 2.
4. **Boulanger Karine**, *Les traités médiévaux de peinture sur verre*, „Bibliothèque de l'École des Chartes” 2004, nr 1.
5. **Caen Jost M. A.**, *The Production of Stained Glass in the County of Flanders and the Duchy of Brabant from the XVth to the XVIIIth Centuries: Materials and Techniques*, Turnhout 2009.
6. **Cortés Pizano Fernando**, *Medieval Window Lead Comes from Pedralbes (Catalonia) and Altenberg (Germany): a Comparative Study*, „Corpus Vitrearum Newsletter” t. 47 (2000).
7. **Frenzel Georg**, *Die Verbleiung historischer Glasgemälde*, [w:] *Corpus Vitrearum: Akten des 16. Internationalen Kolloquiums in Bern 1991. Tagung für Glasmalereiforschung*, Hrsg. E. J. Beer, Bern 1991.
8. **Gajewska-Prorok Elżbieta**, *Mistrzowie światła. Witraże i obrazy malowane pod szkłem*, Wrocław 2014.
9. **Horzela Dobrosława**, *Cud światła. Średniowieczne witraże w Polsce* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, noty kat. E. Bernady [et al.], Kraków 2020.
10. **Kaczmarek Krzysztof**, *Konwent dominikanów wrocławskich w późnym średniowieczu*, Poznań 2008.
11. **Kalinowski Lech, Małkiewiczówna Helena**, *Co wiemy o średniowiecznych witrażach śląskich?*, [w:] *Witraże na Śląsku. Materiały sesji Górnośląskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Chorzów 2001*, red. T. Dudek-Bujarek, Katowice 2002.
12. **Kalinowski Lech, Małkiewiczówna Helena**, *Średniowieczne witraże Śląska*, [w:] *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, Katowice 1995.
13. **Kurmann-Schwarz Brigitte**, *De Théophile à Cennino Cennini: pratique du vitrail et statut du peintre verrier à travers les textes*, [w:] *Vitrail: Ve-XXIe siècle*, dir. M. Hérol, V. David, Paris 2014.
14. **Lautier Claudine**, *Die Erfindung des Silbergelbs in der Glasmalerei*, „Kölner Domblatt” t. 64 (1999).
15. **Małachowicz Edmund**, *Architektura zakonu dominikanów na Śląsku*, [w:] *Z dziejów sztuki śląskiej*, red. Z. Świechowski, Warszawa 1978.
16. **Oidtman Heinrich**, *Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert*, t. 1–2, Düsseldorf 1912, 1929.
17. *Schlesische Gläser. Eine Studie über die schlesische Glasindustrie früherer Zeit nebst einem beschreibenden Katalog der Gläserammlung des Museums schlesischer Altertümer zu Breslau*, Hrsg. **E. von Czihak**, Breslau 1891.
18. *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, Hrsg. **A. Tacke**, Petersberg 2018.
19. **Szyma Marcin**, *Krużganki w klasztorach dominikańskiej prowincji Polonia do schyłku XVI wieku. Zarys problematyki badawczej*, [w:] *Historia, kultura i sztuka dominikanów na Śląsku 1226–2013. W trzechsetlecie beatyfikacji bł. Czesława*, red. D. Galewski, W. Kucharski, M. L. Wójcik, Wrocław 2015.
20. **Teofil Prezbiter**, *Diversarum artium schedula. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych*, przeł., oprac. S. Kobieltus, Kraków 1998.

Dobrosława Horzela, PhD, dobrosława.horzela@uj.edu.pl, ORCID: 0000-0002-7040-4030

Art historian, obtained doctoral degree on the basis of a dissertation *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce ok. 1440–1477* (Late gothic wood sculpture in Lesser Poland, ca. 1440–1477; Faculty of History, Jagiellonian University 2011; published in 2012). Assistant professor at the Institute of Art History, Jagiellonian University. Her main area of interest is medieval art in Central Europe, particularly stained glass, sculpture and panel painting. Head of the research project “Korpus witraży średniowiecznych w Polsce” (Corpus of medieval stained glass in Poland), funded by the National Programme for the Development of the Humanities, she has presented

the results of her studies on stained glass at numerous national and international conferences, including the Corpus Vitrearum International Congresses in York (2014), Antwerp (2018) and Barcelona (2022). She is a co-author of the first Polish volume of the “Corpus Vitrearum Medii Aevi” international series (*Corpus Vitrearum Medii Aevi, Polen*, I.1). In 2020 she organised an exhibition titled “Cud światła. Średniowieczne witraże w Polsce” (Miracle of light. Medieval stained glass in Poland), held at the National Museum in Cracow, which presented the results of her studies on stained glass to the general public. She is a member of the Corpus Vitrearum International, serving as its general secretary for the 2020–2024 term.

Summary

DOBROŚŁAWA HORZELA (Jagiellonian University) / “*Fatribus forte tribus qui fenestras et libros laborant*”. The glazing of the windows of the Dominican friary in Wrocław at the end of the 15th c. in the light of written evidence

Account records for building work carried out between 1487 and 1501 at St. Adalbert’s Church and the Dominican friary in Wrocław were published by Hermann Luchs in 1859. A large part of this resource, numbering some 80 items, is related to window glazing, providing an insight into its form and especially into the organisation of the work on it. These documents have been mentioned in the literature, albeit cited piecemeal. The present article is an attempt at a comprehensive analysis of the resource relating to the work on the windows. The account records bring a wealth of information about the organisation of window glazing work at the Wrocław convent, which was carried out by both friars and guild craftsmen. Thanks to these documents, it is possible to reconstruct, at least to a small extent, the appearance of the windows in some rooms (plain glazing, supplemented by figurative stained glass in the library and coats-of-arms in the cloisters). The sources for the history of stained glass – and more broadly: glazing – in this period are far from clear, as the terminology had not been standardised at the time yet. Understanding of the accounts is usually facilitated by their confrontation with surviving material evidence: buildings and their glazing. Readers of the accounts of the Dominican convent in Wrocław are denied such a luxury, and some of the conclusions presented here must remain in the realm of hypotheses.

Lista Recenzentów i Recenzentek w roku 2023

List of Reviewers 2023

dr hab. Barbara Arciszewska, prof. UW, Uniwersytet Warszawski

dr hab. Anna Błażejewska, prof. UMK, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

dr Natalia Bursiewicz, Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej, Kraków

dr hab. Rafał Eysymontt, prof. UW., Uniwersytet Wrocławski

prof. Paweł Frąckiewicz, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław

dr hab. Jerzy Gorzelik, prof. UŚ, Uniwersytet Śląski, Katowice

dr Zoltán Gyalókey, Uniwersytet Warszawski

dr hab. Monika Jakubek-Raczkowska, prof. UMK, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

prof. dr hab. Grażyna Jurkowlaniec, Uniwersytet Warszawski

dr hab. Bogusław Krasnowolski, prof. UPJPII, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Kraków

dr hab. Katarzyna Kulpińska, prof. UMK, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

dr hab. Przemysław Mrozowski, prof. UKSW, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa

dr hab. Filip Pręgoski, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

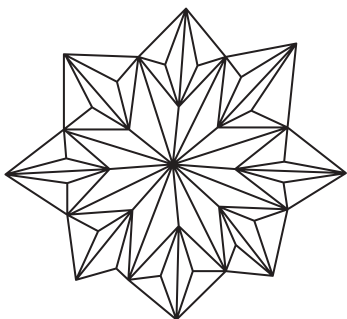
prof. dr hab. Tomasz Torbus, Uniwersytet Gdański

dr Wojciech Walanus, Uniwersytet Jagielloński, Kraków

prof. dr hab. Marek Walczak, Uniwersytet Jagielloński, Kraków

dr Jacek Witkowski, docent UW., Uniwersytet Wrocławski

dr hab. Andrzej Woziński, prof. UG, Uniwersytet Gdański



**FUNDACJA
IM. PROF. MIECZYŚŁAWA ZŁATA**

**OGŁOSZENIE KONKURSOWE
VIII EDYCJI KONKURSU
IM. PROF. MIECZYŚŁAWA ZŁATA**

Zarząd Fundacji im. Profesora Mieczysława Złata wraz z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego ogłasza z dniem 4 grudnia 2023 konkurs na prace naukowe młodych historyczek i historyków sztuki, poniżej 40. roku życia, dotyczące historii sztuki średniowiecza i renesansu europejskiego ze szczególnym uwzględnieniem Śląska.

W edycji 2023 pula nagród wynosi 11 tysięcy zł brutto. Rozpatrywane będą prace naukowe (książki, artykuły) opublikowane w roku 2023 (także z wydrukowaną datą wydania 2022) oraz prace na stopień (magisterskie, doktorskie) obronione w roku 2023.

Prace można zgłaszać do końca roku 2023 na adres: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, ul. Szewska 36, 50-139 Wrocław.

Ogłoszenie wyników i wręczenie nagród odbędzie się w maju 2024.

Quart N° 4(70)/2023 – CONTENTS:

Editorial / p. 2

JAKUB ADAMSKI / Strasbourg – Wrocław – Cracow. On the transfer of the “Upper Rhenish style” of Gothic church architecture to Silesia and Lesser Poland in the first half of the 14th c. / p. 3

AGNIESZKA PATALA / The church of the Wrocław Dominican Nuns in medieval times – decoration, furnishings and its functions / p. 36

ALEKSANDRA SIECZKOWSKA / “*Czu d[er] towfil*”. More about the Annunciation with the Unicorn Polyptych from the St. Elisabeth’s Church in Wrocław, its foundation and creators / p. 88

DOBROSLAWA HORZELA / “*Fratribus forte tribus qui fenestras et libros laborant*”. The glazing of the windows of the Dominican friary in Wrocław at the end of the 15th c. in the light of written evidence / p. 112



Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych

Redakcja oświadcza, że wersją pierwotną czasopisma „Quart” jest wersja papierowa.

Kwartalnik posiada swoją stronę internetową: www.quart.uni.wroc.pl.

Znajdują się tam informacje na temat numeru bieżącego, numery archiwalne oraz wytyczne dla autorów i autorek tekstów.

Numery archiwalne dostępne także w serwisach:

– Polona: <https://polona.pl/search/?query=quart>

– Arthistoricum.net Biblioteki Uniwersyteckiej w Heidelbergu: <http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/quart>

Teksty autorów i autorek są publikowane w wersji elektronicznej zgodnie z licencją: CC Uznanie autorstwa – CC BY 4.0 DEED (międzynarodowe) – <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pl>

Kwartalnik ujęty w wykazie czasopism naukowych MEiN. W najnowszej edycji (z 17 lipca 2023) otrzymał 100 punktów.

Jest także indeksowany w bazach referencyjnych BazHum, CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities) oraz ERIH Plus (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences).

Czasopismo zostało nagrodzone grantem w ramach programu „Wsparcie 500 czasopism naukowych” MNiSW w latach 2019–2020 oraz jest uczestnikiem programu MEiN „Rozwój czasopism naukowych” w latach 2022–2024.

Wrocław miasto spotkań



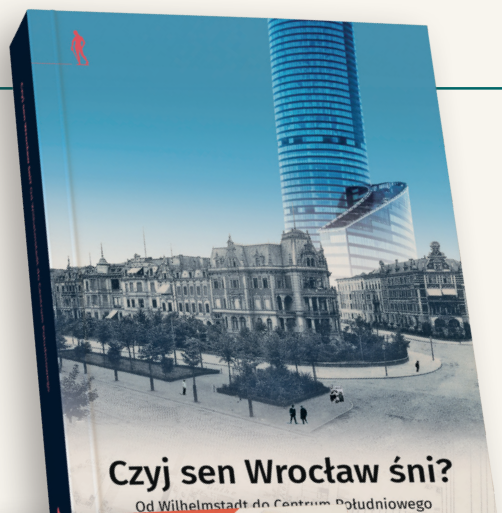
Dystrybucja:

Pol Perfect Sp. z o.o.
ul. Stągiewna 2c
03-117 Warszawa

Wymiana międzybiblioteczna oraz prenumeraty:

Izabela Magdziarczyk
tel. 71 375 25 92
e-mail: izabela.magdziarczyk@uwr.edu.pl

Czasopismo dostępne w salonach sieci EMPIK.



Czyj sen Wrocław śni?

Od Wilhelmstadt do Centrum Południowego

Pod redakcją: Aleksandry Podlejskiej



Czyj sen Wrocław śni?

Od Wilhelmstadt do Centrum Południowego

Pod redakcją: Aleksandry Podlejskiej



Czyj sen Wrocław śni?

Od Wilhelmstadt do Centrum Południowego

Pod redakcją: Agnieszki Zabłockiej-Kos, Adama Pacholaka, Aleksandry Podlejskiej

Czyj sen Wrocław śni?

Wrocławskie Pola Elizejskie – tak można określić dawną Kaiser Wilhelmstraße, dzisiejszą ulicę Powstańców Śląskich. Przy alei „szerokiej i pięknej z wytwornymi budowlami”, w otoczeniu „bujnej zieleni”, planowano na początku XX wieku wybudować pierwsze wrocławskie osiedle w stylu deweloperskim – Wilhelmstadt. Niestety historyczna obrotowa Festung Breslau w 1945 roku oraz rabunkowa powojenna gospodarka doprowadziły do całkowitego zniszczenia tej części miasta.

Dopiero od lat siedemdziesiątych XX wieku „dzikie pola” zaczęto zabudowywać blokami. Wzniesiono nieistniejący już Poltegor, hotel Wrocław i galeriowce, nadając ulicy nowy charakter. Jednocześnie rodziły się projekty i wizje zabudowy przyszłego Centrum Południowego miasta.

A na początku XXI wieku perspektywę południa Wrocławia zdominował Sky Tower. Dziś nie ma już śladu po pustych placach – teren wypełniają biurowce i ekskluzywna zabudowa mieszkaniowo-usługowa.

Czyj sen Wrocław śni prowadzi czytelnika przez 150 lat historii niegdyś najbardziej reprezentacyjnej alei w mieście. Publikacja zawiera dziesiątki przedwojennych planów dzielnicy i nieistniejących kamienic, uzupełnionych archiwalnymi fotografiami oraz pocztówkami. Historię ulicy dopełniają niezrealizowane projekty powojenne, wizje konkursowe i makiety zabudowy Centrum Południowego. Całość wieńczy koncepcja wystawy przedstawiającej dzieje tego wyjątkowego kwartału Wrocławia i wkładka z rekonstrukcją zabudowy pierzei Kaiser Wilhelmstraße nr 45–119.



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Wrocławskiego

ISSN 1896-4133