

Michał Dębowski

## Nieznany obraz Petra Brandla z kościoła parafialnego pw. św. Jana Chrzciciela w Żabowie koło Pyrzyce<sup>1</sup>

Unknown Petr Brandl's painting from the parish church  
of St John the Baptist in Żabów, near Pyrzyce

**Abstract:** An altar painting attributed to Petr Brandl was discovered in a church in Żabów near Pyrzyce. The article explores the painting, its meaning, history and provenance.

**Keywords:** Petr Brandl, painting, baroque, Baptism of Christ, Żabów, Javorná

**Słowa kluczowe:** Petr Brandl, malarstwo, barok, Chrzcist Chrystusa, Żabów, Javorná

Sztuka sakralna na Pomorzu Zachodnim pozostaje jednym z najmniej przebadanych obszarów historii sztuki w Polsce. Szczególnie dotkliwą przeszkodę dla tych badań stanowią znaczne zapóźnienia w inwentaryzacji istniejącego zasobu zabytkowego. Pierwsza publikacja w ramach *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* (serii wydawniczej Instytutu Sztuki PAN) poświęcona północno-zachodnim terenom dzisiejszej Polski ukazała się w 1952 roku (dotyczyła dawnego powiatu myśliborskiego (Kozakiewiczowa, Świechowski 1952). Musiało upłynąć ponad 60 lat, zanim badacze sztuki Pomorza Zachodniego doczekali się kolejnego wydawnictwa z tej serii (Bartosz, Słomiński 2013)<sup>2</sup>. Uwarunkowania natury historycznej, a zwłaszcza trudna sytuacja polityczna w okresie po II wojnie światowej oraz brak silnego ośrodka akademickiego, do dziś skutkują znaczącymi niedostatkami w zakresie rozpoznania i właściwej oceny kultury artystycznej Pomorza Zachodniego. Głównym źródłem wiedzy na temat zasobu zabytków ruchomych na obszarze obecnego województwa zachodniopomorskiego pozostaje ewidencja prowadzona przez

<sup>1</sup> Niniejsze studium jest rozszerzoną i zaktualizowaną wersją artykułu, który ukazał się w 2017 roku w periodyku „*Umění / Art*”, wydawanym przez Instytut Historii Sztuki Czeskiej Akademii Nauk (Dębowski 2017).

<sup>2</sup> Odkrycie będące przedmiotem niniejszego artykułu za zgodą autora zostało ujawnione w katalogu, który swoim zasięgiem terytorialnym obejmuje wieś Żabów (Bartosz, Słomiński 2013, LII, 239). Za wsparcie i życzliwość okazaną w trakcie prowadzonych badań Dorocie Bartosz i Maciejowi Słomińskiemu składam serdeczne podziękowania.

Zachodniopomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie<sup>3</sup>. Dokumentacja ta, tworzona sukcesywnie od lat pięćdziesiątych XX wieku, charakteryzuje się zróżnicowanym poziomem merytorycznym. Udokumentowany zasób w przeważającej mierze dotyczy dzieł sztuki sakralnej tworzonych na potrzeby liturgii i do dziś służących jako wyposażenie zachodniopomorskich świątyń. Na obecny stan zachowania ruchomych zabytków sakralnych decydujący wpływ miały wydarzenia II wojny światowej. Stosunkowo nieliczne kościoły wraz z ich wyposażeniem padły ofiarą zniszczeń spowodowanych bezpośrednio działaniami zbrojnymi. Większość ruchomości zostało rozgrabionych, uległo zniszczeniu lub rozproszeniu wiosną 1945 roku wraz z postępującym frontem wschodnim. Łupieżcza polityka Armii Czerwonej, chaotyczna ewakuacja ludności niemieckiej oraz niepewna sytuacja polityczna tzw. Ziemi Odzyskanych szczególnie tragicznie odbiła się na stanie zachowania dzieł sztuki sakralnej. Brak kompleksowych badań dotyczących losów ruchomego dziedzictwa kulturowego Pomorza Zachodniego w czasie II wojny światowej i tuż po jej zakończeniu znacznie utrudnia ocenę sytuacji, choć bezsporny jest fakt znacznego uszczuplenia zasobu w stosunku do stanu sprzed 1945 roku<sup>4</sup>.

Ogromne straty w wyposażeniu zabytkowych świątyń tylko w znikomym stopniu zostały zrekompensowane przez polskich osadników, którzy z oczywistych przyczyn mogli zabrać ze sobą jedynie drobne paramenty i sprzęty liturgiczne, takie jak ornaty, księgi kościelne czy pojedyncze naczynia. Przemieszczano również pojedyncze obrazy i rzeźby ołtarzowe otaczane szczególnym kultem bądź odznaczające się wartością sentymentalną<sup>5</sup>. Do rzadkości należały sytuacje, w których wyposażenie świątyń wzbogacone zostało o nowe dzieła sztuki, prezentujące znaczące wartości artystyczne.

Do przykładów takich zaliczyć można kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela w Żabowie, niewielkiej wsi sołeckiej położonej ok. 5 km na północny zachód od Pyrzyc. Inwentarz Hugona Lemckego wśród wyposażenia świątyni wymienia kamienną płytę heraldyczną Bertrama Plotze z 1569 roku, barokowy ołtarz ambonowy z początku XVIII wieku, późnorennesansowe ławy kolatorskie i ławy przeznaczone dla duchowieństwa, sześcioramienne świeczniki korpusowe,

<sup>3</sup> Rejestr zabytków ruchomych województwa zachodniopomorskiego obejmuje 2109 obiektów, z których 94% to zabytki stanowiące wyposażenie świątyń (dane Narodowego Instytutu Dziedzictwa na dzień 27 XII 2017 r. – <http://nid.pl>).

<sup>4</sup> Ocenia się, że tylko w dawnym powiecie pyrzyckim zniszczeniu uległo 82% ruchomych zabytków sakralnych (Słomiński 1996, 118).

<sup>5</sup> Do ciekawych przykładów przemieszczonych w ten sposób dzieł sztuki należy „słynący cudami” obraz przedstawiający Chrystusa Ukrzyżowanego i Matkę Boską Bolesną, znany jako „Chrystus Brzozdowiecki”, przeniesiony przez polskich przesiedleńców z kościoła w Annapolu (parafia Brzozdowce w archidiecezji lwowskiej) do katedry w Kamieniu Pomorskim. Więcej na temat obrazu: Krasny, Wójcik 2003, 45–72.

gotycki krzyż ołtarzowy oraz dwa kielichy liturgiczne (Lemcke 2006, 166–177). Archiwalne fotografie wykonane przed 1945 rokiem, ukazujące wnętrze kościoła w Żabowie, potwierdzają stan wyposażenia opisany przez H. Lemckiego na początku XX wieku (ryc. 1). Sam budynek i wyposażenie kościoła w Żabowie nie ucierpiały w wyniku działań wojennych prowadzonych na terenie powiatu pyrzyckiego wiosną 1945 roku, nieznane są jednak losy przedmiotów rzemiosła artystycznego i ław kolatorskich, zdemontowanych zapewne w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Do dnia dzisiejszego w kościele zachowała się bogato dekorowana ambona wymontowana z ołtarza i wtórnie przystawiona do północnej ściany nawy oraz renesansowa płyta heraldyczna.

Po II wojnie światowej wnętrze kościoła wzbogaciło się o obraz ołtarzowy *Chrzest Chrystusa*, umieszczony w płytkiej niszy na wschodniej ścianie prezbiterium, w miejscu po zdemontowanym ołtarzu ambonowym<sup>6</sup> (ryc. 2). Ze względu na znaczne rozmiary dzieło to sprawia wrażenie niedostosowanego do niskiej przestrzeni skromnej salowej świątyni. Górny profil wykonanej współcześnie drewnianej ramy, nałożonej na zewnętrzną krawędź niszy, stykał się bezpośrednio z belkowaniem stropu nawy<sup>7</sup>. Obecna aranżacja obrazu w przestrzeni prezbiterium jest całkowicie wtórna. Już same rozmiary obrazu wskazują, że pierwotnie mógł być on przeznaczony do znacznych rozmiarów nastawy ołtarzowej, być może o strukturze architektonicznej.

Ciasno kadrowana scena ma charakter wielofigurowy, jednak akcja rozgrywa się zasadniczo pomiędzy dwoma głównymi protagonistami. Na umieszczonym blisko patrzącego pierwszym planie kompozycji przedstawione są postaci św. Jana Chrzciciela i Jezusa – z profilu, zwrócone ku sobie (ryc. 3). W scenie uchwycony został moment największego napięcia – gdy pierwsze krople wody chrzcielnej spływają na głowę Zbawiciela. Postać ta jest ujęta w głębokim pokłonie, z rękoma skrzyżowanymi na piersi, w geście oznaczającym pokorne poddanie się sakramentalnemu aktowi chrztu. Sens biblijnej sceny wyjaśnia inskrypcja umieszczona na filakterii oplatającej drewnianą łaskę w kształcie krzyża, na której opiera się prorok: „ECCE AGNU[S] DEI”. Pomędzy głównymi uczestnikami przedstawienia, w dole części kompozycji znajduje się baranek pokazany od strony puszystego zadu, który w nieco nienaturalny sposób odwraca głowę w kierunku patrzącego. Nieco wyżej, pomiędzy Jezusem a św. Janem Chrzcicielem przedstawione są dwie kłęczące postaci obserwujące scenę z wyraźnym zdumieniem rysującym się na młodzieńczych twarzach. Przy lewej krawędzi obrazu, za plecami św. Jana

<sup>6</sup> Wymiary 257 × 169 cm, olej na płótnie, podobrazie wtórnie przymocowane do sklejki stolarskiej.

<sup>7</sup> W wyniku prac przeprowadzonych w latach 2014–2016 – remontowo-konserwatorskich przy budynku kościoła i restauratorskich przy obrazie – została zrealizowana nowa aranżacja prezbiterium, uwzględniająca lepsze wyeksponowanie obrazu i wykonanie nowej złożonej ramy.

przedstawione są kolejne dwie postaci przyglądające się scenie chrztu. Nad całością góruje unosząca się w powietrzu gołębica symbolizująca Ducha Świętego oraz dwa uskrzydłone putta, zwrócone w kierunku głównej sceny. Jeden z aniołków dramatycznie zasłania wzrok otwartą dłonią, drugi ma ręce złożone w geście nabożnej adoracji. Całość przedstawienia osadzona jest w surowym pejzażu, kształtowanym przy użyciu bardzo powściągliwych środków formalnych. Jedyne na pierwszym planie widoczne są słabo czytelne elementy pejzażowe w postaci głazu o wyszczerbionym narożu, polaci nagiej ziemi i trawiastej roślinności. Po prawej stronie kompozycji widoczna jest wyraźnie odcięta od nieba linia pagórkowatego horyzontu. Trzy czwarte górnej części kompozycji zajmuje daleki plan tła budowanego w kulisowy sposób przy użyciu skłębionych obłoków.

W kompozycji obrazu zaznacza się wyraźny kontrast pomiędzy ciasno kadrowaną partią figuralną, którą charakteryzuje stłoczenie wszystkich postaci w bliskiej odległości od przestrzeni obserwatora, i skokowo cofniętym tłem, które dzięki swojemu abstrakcyjnemu charakterowi i zabiegowi znacznego obniżenia linii horyzontu zdaje się integrować kompozycję, zacierając tradycyjny podział na sferę ziemską i wizyjną. Kontrast przestrzenny podkreślają dodatkowo wyraźnie odcinające się od tła kaligraficznie rysowane linie tułowia św. Jana Chrzciciela i Jezusa. Na pozór chaotyczne ukształtowanie partii figuralnej buduje subtelne walory kompozycyjne dzieła. Przecinające się diagonalnie biegnące wzdłuż prawej ręki św. Jana Chrzciciela ku podkurczonym nogom aniołków, podkreślone drzewcem krzyża i przedłużone skrzydłem gołębicy oraz utworzone poprzez linię pleców Jezusa, wyciągniętą dłoń proroka i to samo skrzydło gołębicy, podporządkowane są spajającemu kompozycję centralnemu owalowi utworzonemu dzięki szczególnemu upozowaniu sylwetek głównych uczestników przedstawienia. Cofnięcie poza tę linię – ku centralnej partii obrazu – pochylonej głowy Zbawiciela ma za zadanie wyeksponować formalną i treściową ogniskową całej kompozycji, czyli interakcję pomiędzy wyciągniętą ręką proroka a Chrystusem przyjmującym z tej ręki sakrament chrztu.

Utrzymana w nasyconych tonach kolorystyka służy budowaniu planów kompozycyjnych obrazu. Plan figuralny oparty jest na zestawieniu szkarłatnej czerwieni płaszcza św. Jana Chrzciciela, błękitu sukni asystującej postaci oraz śnieżnobiałej draperii podtrzymywanej przez Jezusa. W tle pejzażowym dominuje ujednoliconą kolorystyką skłębionych obłoków, przechodząca od brudnej bieli i szarych błękitów do przygaszonych ugrów i pomarańczy.

Najważniejszym czynnikiem kształtującym morfologię dzieła jest jednak światło. Wirtuozerskie zastosowanie *chiaroscuro* nie tylko buduje wolumen postaci, ale też sprawnie wydobywa poszczególne plany kompozycyjne obrazu. Źródło światła znajduje się poza polem przedstawienia i najwyraźniej pada

z góry, zza prawej krawędzi płótna; modeluje kontrastowo korpus św. Jana Chrzciciela, postać baranka oraz rozświetla oblicze i klatkę piersiową Jezusa, z kulminacją na jaskrawo białej kaskadzie szat opadających z jego ramion. Natężenie światła padającego na postać Zbawiciela oraz promienisty nimb w formie delikatnie rysującej się wokół jego głowy poświaty wskazują na użycie światła nadprzyrodzonego, które nie tyle pada na Jezusa, ile emanuje z jego postaci, wzmacniając tym samym wymowę dzieła. Efekt nadprzyrodzonego charakteru i wizyjności sensacji świetlnych podkreślony jest gestem jednego z unoszących się w obłokach aniołków, który zasłania twarz, wyraźnie oślepiiony niezwykle natężeniem boskiej poświaty.

Dobór środków malarskich służy klarownemu przedstawieniu biblijnej narracji i buduje sakralny charakter przedstawienia. Wyraźna jest przy tym dążność do pewnej teatralizacji (ciasne kadrowanie, znaczne obniżenie linii horyzontu, kontrastowy światłocień oraz kulisowe budowanie kompozycji).

Narracyjny opis Chrztu Pańskiego, podkreślający pokorę Syna Człowieczego, jest zawarty we wszystkich trzech ewangeliach synoptycznych (Mt 3,13–17; Mk 1,9–11; Łk 3,21–22)<sup>8</sup>. Do tego opisu ewangelisti dodają motyw teofanii – dochodzący z nieba głos Boga Ojca oraz Duch Święty ukazany w postaci gołębicy. Ewangelie sugerują wprawdzie następstwo chronologiczne obu scen, ale wielowiekowa tradycja ikonograficzna kazała je łączyć, co miało podkreślać mesjanistyczny wymiar posłannictwa Chrystusa i ułatwiać zrozumienie sakramentu chrztu jako aktu niezbędnego do osiągnięcia zbawienia. Chrzt Chrystusa stanowił początek jego publicznej działalności i był zarazem pierwszym wydarzeniem potwierdzającym jego boską naturę. W obrazie z Żabowa wyraźnie obecny jest ten teofaniczny wymiar sceny; oprócz gołębicy Ducha Świętego i aniołów składają się nań: wizyjny charakter światła, skłębione obłoki tła oraz pełne napięcia interakcje uczestników przedstawienia. Do nietypowych zabiegów ikonograficznych należy umiejscowienie w dolnej części przedstawienia postaci baranka, którego obecność w oczywisty sposób nawiązuje do słów św. Jana Chrzciciela, wypisanych na filakterii oplatającej krzyż, zaczerpniętych z Ewangelii według św. Jana – „Oto Baranek Boży [, który gładzi grzechy świata]” (J 1,29b). Dobór cytatu, forma laski św. Jana Chrzciciela w kształcie krzyża i obecność biblijnego zwierzęcia stanowią wyraźną aluzję do śmierci Chrystusa i wyjaśniają symboliczne znaczenie sakramentu chrztu będącego antycypacją ofiary Zbawiciela. Czytelny wydaje się także symboliczny wymiar poświaty bijącej od głowy Jezusa; jest to zapewne nawiązanie do innych słów Jana Chrzciciela przekazanych przez św. Jana Ewangelistę: „światło przyszło na świat, lecz ludzie bardziej umiłowali ciemność aniżeli światło: bo złe były

<sup>8</sup> Wszystkie cytaty biblijne za: Biblia Tysiąclecia, wydanie trzecie, Poznań–Warszawa 1990.

ich uczynki. Każdy bowiem, kto się dopuszcza nieprawości, nienawidzi światła i nie zbliża się do światła, aby nie potępiono jego uczynków. Kto spełnia wymagania prawdy, zbliża się do światła, aby się okazało, że jego uczynki są dokonane w Bogu” (J 3,19–21).

Opisane walory artystyczne dzieła skłaniają do wniosku, że jest to wytwór całkowicie obcy sztuce sakralnej Pomorza Zachodniego, w której właściwie nie jest znany typ monumentalnego obrazu ołtarzowego wywodzącego się z włoskiej pali. Na homogeniczny i do pewnego stopnia endemiczny charakter sztuki pomorskiej ery nowożytnej składają się uwarunkowania natury religijnej, historycznej i geopolitycznej, skutkujące wypracowaniem ujednoczonych form obrazowania i ikonografii protestanckiej, długim trwaniem tradycji sztuki gotyckiej, a następnie form manierystycznych oraz funkcjonowaniem w znacznym oddaleniu od głównych centrów kultury artystycznej. W rezultacie sztuka pomorska tego okresu, z wyjątkiem dzieł powstałych w kręgu mecenatu książęcego, naznaczona jest silnym piętnem prowincjonalizmu i rzadko wznosi się ponad poziom produkcji warsztatowej. Samodzielne obrazy z przedstawieniem Chrztu Chrystusa należą w pomorskiej sztuce protestanckiej do rzadkości. Scena ta ukazywana była zazwyczaj jako element szerszych cykli chrystologicznych i konfesyjnych (Wisłocki 2005, 193).

Niezwykła jakość artystyczna obrazu z Żabowa skłania do poszukiwania jego proveniencji poza obszarem kulturowym Pomorza Zachodniego, w kręgu oddziaływania najznamienitszych centrów artystycznych epoki baroku. Doskonała kompozycja dzieła, mistrzowskie posługiwanie się światłocieniem, różnorodność i kunszt zastosowanych w obrazie środków malarskich wskazują na rękę artysty wybitnego, dobrze zaznajomionego z najważniejszymi trendami sztuki europejskiej 2. połowy XVII i początku XVIII wieku. Twórca obrazu z Żabowa doceniał akademicki klasycyzm uprawiany w rzymskiej Akademii św. Łukasza, starał się naśladować wrażliwość kolorystyczną i natchnioną teatralność malarstwa weneckiego, z całą pewnością znał dokonania włoskiego i niderlandzkiego caravaggionizmu. Przede wszystkim był jednak artystą w pełni samodzielnym, dalekim od schematyzmu i prostego naśladownictwa, wizjonerem, który dzięki niezwyklej wyobraźni artystycznej zdolny był stworzyć dzieła o niezatartym, indywidualnym piętnie.

Wyjątkowa klasa artystyczna obrazu z Żabowa nie została jak dotąd dostrzeżona przez historyków sztuki<sup>9</sup>. Autor karty ewidencyjnej zabytku przechowywanej w archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Szczecinie datuje obraz na 2. połowę XVIII wieku, nie podaje jednak żadnych wiadomości na temat

---

<sup>9</sup> W schematyzmie archidiecezji szczecińsko-kamieńskiej zawierającym noty historyczne obiektów sakralnych znajduje się wzmianka, że w kościele parafialnym w Żabowie znajduje się „obraz olejny na płótnie Chrzt Chrystusa z XVIII w.” (Kostynowicz 2000, 383).

jego historii i proveniencji<sup>10</sup>. Jedyne źródłem, które pośrednio pozwala zrekonstruować historię obrazu, jest odręczna notatka sporządzona przez profesora Edwarda Rymara, zachowana w tym samym archiwum<sup>11</sup>. Zgodnie z treścią notatki obraz miał zostać przeniesiony do kościoła z miejscowego dworu już w 1945 roku przez stacjonującą tam jednostkę wojska polskiego. Okoliczność tę mieli podobno potwierdzić potomkowie ostatnich właścicieli majątku w Żabowie, jednak obecnie informacja ta jest trudna do zweryfikowania<sup>12</sup>. Pewne jest to, że obraz był w kościele już 16 września 1945 roku, kiedy to ks. Stanisław Koszarek, pierwszy proboszcz parafii pw. św. Ottona z pobliskich Pyrzyc, dokonał poświęcenia świątyni<sup>13</sup>. Istnieje przypuszczenie, że to właśnie temat obrazu mógł wpłynąć na wybór obecnego wezwania kościoła w Żabowie<sup>14</sup>. W 1958 roku obraz został wraz z pozostałym zabytkowym wyposażeniem wnętrza kościelnego wpisany do rejestru zabytków<sup>15</sup>.

Przed podjęciem prac restauratorskich obraz na pierwszy rzut oka zdawał się być w dość dobrej kondycji. Bliższe oględziny wykazały jednak liczne uszkodzenia sugerujące trudną historię zabytku. Przede wszystkim nie zachował się pierwotny blejtram i rama, a płótno zostało przymocowane do wtórnego podobrazia drewnianego przy użyciu kleju i współczesnych gwoździ. Ślady fornirowania oraz struktura podobrazia, wzmocnionego na odwrocie obwodową

---

<sup>10</sup> Karta ewidencyjna zabytku ruchomego, oprac. mgr Beata Rusinek, wrzesień 1992 r., maszynopis w archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Szczecinie.

<sup>11</sup> Transkrypcja notatki datowanej na 18 V 1993 r.: „dr E. Rymar – Pyrzyce / «Chrzest w Jordanie» – Zabów / w 1945 przeniesiony z dworu przez stacjonującą tam jednostkę / wojska polskiego. Był w kościele 16.IX. gdy Ks. Koszarek / poświęcił kościół właśnie dlatego pw. Św. Jana Chrz. (Akta Kurii w Gorzowie) / W 1992 r. bawiąc w Żabowie córka ostatniego właściciela / (Messnera) ze zdumieniem stwierdziła, że zachował się. Pamiętała go z dzieciństwa. / 18.05.1993 r. Rymar” (pisownia oryginalna).

<sup>12</sup> Moja korespondencja prowadzona z panem Ekkehartem Windorffem, prezesem Stowarzyszenia Dawnych Mieszkańców Ziemi Pyrzyckiej w Niemczech, nie potwierdziła tej okoliczności.

<sup>13</sup> Wydarzenie to potwierdza sprawozdanie ks. Stanisława Koszarka z dnia 9 I 1946 r., przechowywane w Archiwum Diecezjalnym w Zielonej Górze, w którym znalazł się m.in. następujący zapis: „16 września odbyło się poświęcenie kościoła w Sabowie, gdzie również odprawiona została uroczysta Msza św. oraz spowiedź i komunie św. żołnierzy. Kościół w dobrym stanie. W głównym ołtarzu jest jeden ładny obraz. Ludzi dużo. Żołnierze proszą o spowiedź” (cyt. za: Rymar 2009, 278).

<sup>14</sup> Początkowo obraz był oparty o ambonę, a dopiero później powieszono go w niszy po zdemontowanym ołtarzu ambonowym, który przeniesiono na boczną ścianę nawy. Obraz przymocowano do ściany przy użyciu żelaznych dybli oraz otoczono szeroką drewnianą ramą nałożoną na zewnętrzną krawędź niszy. Najstarsza zachowana fotografia zabytku, pochodząca z 1961 r., potwierdza istniejący do niedawna stan zachowania zabytku (fotografia nieznanego autorstwa w zbiorach archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków, negatywy niezachowane).

<sup>15</sup> Decyzja znak: Kl-V-0/113/58 z dnia 14 września 1958 r., nr rejestru: 72 (obecny nr rejestru: B-233).

i poprzeczną deską, wskazywały, że zastosowano typową sklejkę stolarską, być może wtórnie użyty blat jakiegoś mebla. Nierówna krawędź płótna oraz brak charakterystycznych krajków i odkształceń wynikających z naciągu płótna na krosno sugerowały, że obraz mógł zostać przycięty z pierwotnego formatu lub wycięty ostrym narzędziem po wewnętrznej krawędzi ramy, co było najbardziej oczywistą metodą, jeśli chciało się to zrobić szybko i skutecznie. Struktura malarska obrazu była dość stabilna, ale na całej powierzchni widoczna była gęsta siatka krakelury. Silnie pociemniała i zabrudzona była dolna część płótna, na której znajdowały się także liczne drobne spęcherzenia warstwy malarskiej, powstałe prawdopodobnie w wyniku oddziaływania wysokiej temperatury lub właściwości zastosowanych materiałów malarskich. Ponadto na powierzchni płótna dostrzec można było lokalne przetarcia i ubytki farby oraz poprzeczne zagniecenia sugerujące, że płótno mogło zostać przecięte w kilku miejscach, a poszczególne jego bryty zostały następnie naklejone na sklejkę.

Na powierzchni obrazu z łatwością można było dostrzec ingerencje konserwatorskie. Zwracał uwagę zwłaszcza spory kawałek płótna przy górnej, lewej krawędzi obrazu, za plecami św. Jana Chrzciciela, częściowo na poziomie twarzy postaci stojących za świętym, który został wyraźnie dosztukowany do reszty obrazu. Prostopadle do lewej krawędzi płótna i dalej wzdłuż lewego konturu krzyża i wstęgi oraz barku św. Jana widoczny był charakterystyczny szew. Dodatkowo w centralnej partii tego fragmentu płótna znajdowała się owalna wklejka sugerująca uzupełnienie dużego ubytku. Górne partie twarzy dwóch postaci ukazanych za plecami proroka wyglądały inaczej niż pozostałych postaci oraz odbiegały od stylistyki i mistrzowskiego poziomu artystycznego dzieła. Ślady uzupełnień rysowały się również w centralnej części zadu baranka, gdzie sposób malowania i faktura zdecydowanie odbiegały od pozostałych partii owczego runa, malowanego grubą warstwą farby przy użyciu śmiałych impastów. Z akt przechowywanych w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Szczecinie wynika, że na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku obraz został poddany niefachowym pracom restauratorskim mającym na celu przywrócenie walorów kultowych dzieła<sup>16</sup>. Nie ma natomiast jakichkolwiek informacji o wcześniejszych interwencjach konserwatorskich.

Niezależnie od stanu zachowania obrazu ewidentne są jego wysokie wartości techniczne. Twórca umiejętnie i świadomie posługiwał się różnorodnymi środkami malarskimi, w pełni wykorzystując możliwości techniki olejnej. Stosował subtelne laserunki, widoczne zwłaszcza w perfekcyjnie opracowanych półprzezroczystych rozwianych szatach puttów. Gdziekolwiek nie stronił także

<sup>16</sup> Nie zachowała się niestety żadna powykonawcza dokumentacja konserwatorska (w tym fotograficzna) dotycząca tej interwencji. Wiadomo, że prace – oczyszczenie obrazu i założenie nowego werniksu oraz wykonanie miejscowych uzupełnień i przemalowań – zostały przeprowadzone przez jednego z księży diecezjalnych bez fachowego nadzoru konserwatorskiego.



od kryjącego sposobu malowania, nakładając zdecydowane impasty, rozświetlające kosmyki włosów Jezusa i puttów. W partii runa baranka farba tworzy wręcz rzeźbiarką fakturę, mistrzowsko imitującą puszystą wełnę zwierzęcia. Zbliżenia poszczególnych fragmentów obrazu wskazują na swobodne, wręcz wirtuozerkie posługiwanie się impastami. Miejscami zaobserwować można pojedyncze pociągnięcia pędzla, stanowiące swoisty rękopis malarza, pozwalający wejrzeć w pełen swobody, ale i artystycznego napięcia proces twórczy (ryc. 4).

Cechy stylistyczne i techniczne przemawiają za datowaniem obrazu na 1. połowę XVIII wieku. W tym okresie – pomiędzy dojrzałym barokiem a rodzącą się estetyką rokoka – niewielu artystów zdołało stworzyć w zakresie sztuki religijnej wizję tak przekonującą. Niewielu też osiągnęło takie wyżyny malarskiego kunsztu jak autor obrazu z Żabowa.

Petr Jan Brandl (1668, Praga – 1735, Kutná Hora), powszechnie uważany jest za jednego z najwybitniejszych malarzy dojrzałego baroku nie tylko w Czechach, ale też w całej Europie Środkowej. W jego bogatej spuściźnie malarskiej przeważają obrazy religijne tworzone na zamówienie możnych przedstawicieli czeskiej arystokracji i duchowieństwa. Twórczość Brandla trafiła na wyjątkowo podatny grunt, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom i potrzebom triumfującego Kościoła katolickiego, propagowanego w Czechach przez panujący ród Habsburgów. W czeskiej historiografii sztuki twórczość artysty do dziś utożsamiana jest z najwyższym kunsztem malarskim i niezwykłą inwencją, idącymi w parze z barwnym życiorysem<sup>17</sup>.

Technika i stylistyczna orientacja Brandla wyrosły na styku różnych tradycji artystycznych odzwierciedlających najbardziej charakterystyczne kierunki i tendencje obecne w malarstwie europejskim pod koniec XVII wieku. Pożywką dla tych impulsów – stymulujących sztukę Czech w czasach nowożytnych – była imponująca kolekcja sztuki zgromadzona na praskim zamku przez cesarzy z dynastii Habsburgów<sup>18</sup>. Brandl, który nie miał możliwości odbycia edukacji artystycznej we Włoszech, kunszt malarski wielkich mistrzów renesansu i manieryzmu mógł studiować właśnie w Królewskiej Galerii na zamku w Pradze. Jego pierwszym nauczycielem był bowiem nadworny malarz i inspektor praskiej galerii Christian Schröder (Neumann 1968, 9; Halata, Rousová 2012, 328–342;

<sup>17</sup> O miejscu Brandla w historiografii sztuki czeskiej zob. Prokop 2006, 140–153 oraz Neumann 2016, 477–507.

<sup>18</sup> Jakkolwiek rudolfińska Kunstkamera została zrabowana przez Szwedów w 1648 r., galeria obrazów na zamku w Pradze pod koniec XVII w. nadal stanowiła znaczącą kolekcję. Dzięki konsekwentnej i świadomej polityce kolekcjonerskiej prowadzonej przez cesarza Ferdynanda III i arcyksięcia Leopolda Wilhelma cesarskie zbiory sztuki zostały odbudowane i wzbogaczone po uszczerbkach z czasów wojny trzydziestoletniej. Jądro kolekcji składało się z dobrej klasy obrazów ze szkoły włoskiej z XVI i XVII w., a także obrazów flamandzkich i holenderskich. Więcej na temat historii galerii obrazów zamku praskiego zob. Neumann 1964.

Fornasiero 2014, 135–140). Poza ewidentnymi inspiracjami sztuką włoską, w tym twórczością Tycjana, Paolo Veronese, Sebastiana Riccio i Carla Maratty, w malarstwie Brandla odnaleźć można wpływy monumentalnych i mięsistych kompozycji Petra Paula Rubensa i Antona van Dycka. Zasadnicze piętno na twórczości praskiego malarza wywarła jednak sztuka caravaggionistów, charakteryzująca się pełnymi dramatycznego wyrazu kontrastami świetlnymi, ciemną paletą barwną oraz wyrazistym modelunkiem postaci. Powszechnie ocenia się, że wpływy naśladowców Caravaggia przeniknęły do sztuki Brandla dzięki jego znajomości z Michaelem Wenzlem Halbaxem (prawdopodobnie 1661, Eberfurth – 1711, St. Florian), epigonem weneckiej szkoły Johanna Carla Lotha (1632, Monachium – 1698, Wenecja). Zwłaszcza w późniejszym okresie twórczości Brandla dają się zauważyć wpływy pełnego swobody i ekspresji stylu malarskiego Michaela Willmanna (1630, Królewiec – 1706, Lubiąż), w warstwie formalnej wyrażającego się prymatem faktury i śmiałym impastowym sposobem nakładania farby. W tym kontekście często zwraca się uwagę na relacje łączące sztukę Brandla z twórczością czynnego w Pradze Jana Kryštofa Liški (1650, Wrocław – 1712, Lubiąż), który nie tylko był pasierbem Willmanna, ale również twórczym kontynuatorem sztuki powstałej w kręgu jego lubiąskiej pracowni<sup>19</sup>.

Petr Brandl nie ograniczał się jedynie do kompilowania opisanych wyżej tendencji. Jego sztuka jest w zupełności dojrzała i indywidualna, naznaczona silnym pierwiastkiem twórczym, wyrażającym się w pełnej inwencji kompozycjach i artystycznej wirtuozerii. Twórczość malarza stanowi zwieńczenie – i zarazem największe osiągnięcie – wielkiej linii genetycznej środkowo-europejskiego realizmu, łączącego wpływy sztuki włoskiej i niderlandzkiej (Lejman 2008, 177–180).

Wszystkie charakterystyczne cechy stylu Brandla można z łatwością odnaleźć w *Chrzcie Chrystusa* z Zabowa. Na ostateczne wnioski co do atrybucji pozwala jednak analiza porównawcza obrazu ze znanymi dziełami praskiego malarza. W dotychczas opisanym *œuvre* Brandla wymieniane są dwa płótna przedstawiające chrzest Chrystusa, których autorstwo nie budzi wątpliwości i jest potwierdzone na podstawie zachowanych źródeł pisanych. Pierwszy z obrazów został namalowany dla ołtarza głównego kościoła kolegiackiego pw. św. Jana Chrzciciela w Manětínie, w kraju pilzneńskim<sup>20</sup> (ryc. 5). Okoliczności powstania obrazu

<sup>19</sup> Więcej na temat charakteru edukacji artystycznej i inspiracji w twórczości Petra Brandla zob. Naumann 1968, 7–35; Rousová 2013, 30–103; Neumann 2016, 33–91. W związku z dziełami Brandla, które pozostały na Śląsku, twórczość malarza w zbiorczym opracowaniu scharakteryzował ostatnio Andrzej Kozieł (Kozieł 2017, 322–324).

<sup>20</sup> Obraz ołtarzowy w kształcie prostokąta (wym. 323 × 203 cm), olej na płótnie, 1715–1716 r., sygnowany w prawym dolnym rogu: P. BRANDL.

znane są dzięki zachowanej umowie, spisanej 20 września 1715 roku z fundatorką dzieła, hrabiną Marią Gabrielą Lažanską z domu Černín<sup>21</sup>. Fundując obraz do głównego ołtarza kościoła, hrabina miała spełnić ostatnią wolę jej zmarłego rok wcześniej męża, hrabiego Václava Josefa Lažanskiego. Dobór tematyki obrazu wynikał z wezwania kościoła, ale zapewne nawiązywał także do idei zbawienia przez chrzest, co miało podkreślać cnoty zmarłego i jego predyspozycje do osiągnięcia życia wiecznego. Ta sama umowa przewidywała również wykonanie dwóch obrazów bocznych: *Św. Anny nauczającej Marię* oraz *Św. Antoniego Padewskiego*. Za obraz do ołtarza głównego Brandl miał otrzymać zapłatę w wysokości 800 złotych, a za obrazy boczne – po 400 złotych (Neumann 1968, 56). Badacze twórczości malarza zgodnie podkreślają, że płótna zrealizowane dla manětínského kościoła stanowiły swego rodzaju przełom w artystycznej karierze Brandla i w pełni uwidoczniły cechy jego dojrzałego stylu<sup>22</sup>. Szczególnie wysoko oceniany jest obraz przeznaczony do ołtarza głównego. Rozbudowana kompozycja malarska przedstawia *Chrzest Chrystusa* w sposób niemal epicki. Wielofigurowa scena osadzona w rozległym krajobrazie wyraźnie podzielona jest na strefę ziemską, w której rozgrywa się moment chrztu, oraz strefę niebiańską z przedstawieniem Boga Ojca trzymającego ziemski glob i gołębicę Ducha Świętego w asyście aniołów. Nastrój przedstawienia ciąży ku subtelnemu liryzmowi wydobytemu za pomocą mistrzowskiego operowania światłem. To właśnie analiza tego obrazu skłoniła największego znawcę sztuki Brandla – Jaromira Neumanna – do określenia artysty mianem „malarza światła” (Neumann 1984, 220–225). Zdaniem Neumanna:

W manětínském *Chrzcie* doszedł Brandl ku mistrzowskiemu rozwiązaniu kilku malarskich problemów, którymi zajmował się już wcześniej: 1. Z wielkim powodzeniem zastosował połączenie różnych gatunków światła i doszedł ku nowemu, indywidualnemu rozwiązaniu światłocieniowej konstrukcji obrazu. 2. Scenę osadził w naturalnym pejzażu, który nie jest jedynie uogólnionym symbolem, ale stanowi faktyczną przestrzeń przedstawienia. 3. Światło i pejzaż wykorzystał jako środek ekspresji budujący liryczny nastrój obrazu. (Neumann 1968, 57; 1984, 220–221, tłumaczenie autora).

Po raz kolejny temat chrztu Chrystusa podjął Brandl sześć lat później na zlecenie praskiej kapituły katedralnej (ryc. 6). Umowa spisana 31 września 1722 roku zakładała wykonanie obrazu według olejnego modelu, który miał być uprzednio zaakceptowany przez komisję złożoną

<sup>21</sup> Archiwum Państwowe, Oddział w Pilźnie (*Statni oblastni archiv v Plzni*), bez numeru inwentarzowego. Kompletna treść umowy i skany oryginału dokumentu w: Prokop 2016, 59–61.

<sup>22</sup> Jaromir Neumann łączy powstanie *Chrztu Chrystusa* dla kościoła pw. św. Jana Chrzciciela z początkiem dojrzałego okresu twórczości Petra Brandla (Neumann 1996, 620–623). Ostatnio obraz prezentowany był w katalogu wystawy (Streckerová, Vácha 2015), tam też pełna bibliografia dotycząca obrazu z Manětína.

z członków kapituły<sup>23</sup>. Zgodnie z kontraktem honorarium za wykonanie obrazu miało wynosić 400 złotych, ale tylko połowa tej sumy miała być wypłacona artyście, reszta miała zostać przekazana za pośrednictwem kapituły na spłatę długów malarza (Neumann 1967, 37–38). Taki rodzaj umowy, opatrzonej swoistą klauzulą windykacyjną, nie był zresztą dla Brandla w tym czasie niczym nowym. To właśnie na ten okres datują się pierwsze poważne problemy malarza z wierzycielami chcącymi wyrównać rachunki wygenerowane hulaszczym i nader rozrzutnym trybem życia, jakie prowadził artysta w Pradze<sup>24</sup>.

Dzieło będące produktem finalnym umowy najwyraźniej przypadło do gustu zleceniodawcom i do dziś zdobi ściany najznamienitszej świątyni Pragi – katedry św. Wita na Hradczanach<sup>25</sup>. Stanowi zredukowaną wersję *Chrztu Chrystusa* z Manětína – już ze względu na znacznie mniejszy format, ale też ze względu na ujęcie kompozycyjne charakteryzujące się ciasnym kadrowaniem i mniejszą liczbą przedstawionych postaci. Głównych protagonistów ukazał Brandl w lustrzanym odbiciu, zmienił nieco ich postawy i gesty, zachował natomiast zasadniczy pomysł kompozycyjny i morfologię przedstawienia, wyraźny podział na sferę ziemską i niebiańską (z całą grupą: Bóg Ojciec, Gołębica Ducha Świętego, towarzyszący aniołowie). Praski obraz niewiele ma jednak wspólnego z subtelnym liryzmem sensacji świetlnych osiągniętym w manětiskim arcydziele. Zwraca uwagę zwłaszcza dosadne i konsekwentne stosowanie kontrastowego modelunku światłocieniowego postaci, których wolumen przybiera niekiedy dość metalowe syntetyczne formy, jak w partii pleców i ramienia św. Jana Chrzciciela. Niedostatki te sprawiły, że J. Neumann widział w praskim *Chrzcie* oznaki swoistego regresu twórczego Brandla, który został przełamany dopiero wraz z powstaniem takich obrazów, jak *Historia Józefa Egipskiego* (1721) i *Pokłon Trzech Króli* (1727) dla kaplicy zamkowej w Smiřicach, należących zdaniem badacza do najznamienitszych dzieł czeskiego baroku. Jaromír Neumann docenia jednak wielką siłę oddziaływania i żywotność kompozycji malarskiej obecną w praskim obrazie (Neumann 1967, 37–40).

<sup>23</sup> Kompletna treść umowy w: Prokop 2016, 74.

<sup>24</sup> Dług Brandla określony w umowie z kapitułą praską dotyczył prawdopodobnie drewna zakupionego w Lešanech (w związku z prowadzonym przez artystę interesem górniczym). Brandl przez całe życie borykał się nie tylko z długami spowodowanymi jego rozrzutnością i chybionymi interesami, lecz był również wielokrotnie subordynowany za zaleganie z alimentami na rzecz porzuconej małżonki – Heleny Klosse. Już w grudniu 1721 r. został przywołany przed konsystorz praskiej kapituły za zaleganie z alimentami. Artystyczna działalność Brandla w tym czasie toczyła się w cieniu nasilonego sporu z jego małżonką. Więcej na ten temat – Prokop 2006, 45–51.

<sup>25</sup> Obraz olejny na płótnie, w kształcie prostokąta (242 × 129 cm) o wklęsłych narożach, zwieszony łukiem nadwieszonym.

Porównanie cech formalno-stylistycznych obrazu z Żabowa z opisanymi wyżej obrazami Brandla pozwala na właściwe ukazanie wartości tego dzieła, a co więcej może dostarczyć przekonujących dowodów atrybucyjnych.

Kompozycja żabowskiego obrazu nie jest bezpośrednim powtórzeniem ani kompozycji *Chrztu Chrystusa* z Manětína, ani obrazu praskiego. Również tutaj mamy do czynienia z odmiennym upozowaniem i gestykulacją poszczególnych postaci. Ujęcie obrazu z Żabowa wydaje się jednak najbardziej radykalne, pociągnięte do granic kompozycyjnej klarowności i dosadności. Monumentalne postaci św. Jana Chrzciciela i Jezusa są przedstawione na bardzo bliskim planie i zdają się niemal rozsadzać ramy obrazu. Wrażenie to spotęgowane jest przedstawieniem grupy dwóch postaci, których ciała nie mieszczą się w polu obrazowania, przy lewej krawędzi płótna pozostało jedynie miejsce na sfłoczone głowy. Pod względem kompozycji obraz ten ma bez wątpienia więcej wspólnego z obrazem z praskiej katedry. Również same wymiary płótna, sposób kadrowania i ogólny układ postaci wskazują na jednakowy pomysł kompozycyjny. Malarz zmienił nieco układ postaci św. Jana Chrzciciela i Jezusa, zbliżając do siebie obu głównych protagonistów. Uniesiona w charakterystycznym geście ręka proroka z jednej strony wpłynęła na scalenie i czytelnienie kompozycji, z drugiej pozwoliła na usytuowanie dwóch asystujących postaci pomiędzy św. Janem i Chrystusem. Również umiejscowienie i upozowanie baranka przyczyniają się do zwiększenia czytelności kompozycji oraz do podkreślenia ikonograficznej wymowy przedstawienia. Co charakterystyczne, przestrzeń obrazowania w dziele z Żabowa nie zawiera wyrazistego podziału na sferę niebiańską i ziemską. W górnej części sceny obecna jest wprawdzie Gołębica Ducha Świętego i putta, jednak postaci te nie mają jednoznacznie wizyjnego charakteru, zdają się należeć do tej samej fizycznej rzeczywistości przedstawienia. Wrażenie to umacnia całkowita absencja postaci Boga Ojca, który na kompozycjach z Manětína i Pragi pojawia się w niebiańskim oddaleniu. Zwraca również uwagę radykalizm w kształtowaniu przestrzeni malarskiej – niemal całkowita rezygnacja z elementów tła pejzażowego, skokowe kształtowanie planów kompozycyjnych oraz znaczne obniżenie linii horyzontu. Zabiegi te sprawiają, że w przypadku obrazu z Żabowa został osiągnięty niespotykany wręcz efekt monumentalizmu i integracji kompozycyjnej przedstawienia.

Spójność malarskiej przestrzeni osiągnięta jest również dzięki mistrzowskiemu zastosowaniu światłocienia. Malarz rezygnuje tutaj z nastroju subtelno liryzmu, w dziele z Manětína osiągniętego dzięki dywersyfikacji źródeł świetlnych. W obrazie z Żabowa światło jest środkiem służącym wydobyć doniosłego i dramatycznego charakteru biblijnej sceny. W przypadku obrazu manětínskigo mamy do czynienia z narracyjną sonatą, utrzymaną w durowej tonacji z elementami pastoralnego wręcz nastroju. Obraz z Żabowa uderza

natomiast tonacją molową, pełną napięcia i modlitewnej powagi. Brandl uniknął tutaj błędów popełnionych na obrazie z Pragi. Symbolizujące obecność bóstwa *lume divino* nie ma już konwencjonalnego charakteru słupa światła bijącego z niebios, nazbyt dosadnie przedstawionego na praskim płótnie. Nadprzyrodzone światło ma charakter totalny, zdaje się przenikać zza skłębionych w tle obłoków, podkreślając niewidzialną, choć fizyczną obecność Stworzyciela. Zabieg taki miał być może nawiązywać do przekazu biblijnego, gdzie nie mamy do czynienia z objawieniem się fizycznej postaci Boga Ojca, lecz z jego duchową emanacją, wyrażoną w werbalnym nakazie: „Tyś jest mój Syn umiłowany, w Tobie mam upodobanie” (Mt 3,17; Mk 1,11; Łk 3,22). Sakralny charakter podkreśla również subtelna poświata okalająca głowę Chrystusa, element wspólny dla wszystkich przedstawień. Pomimo tak rozumianej roli światła w obrazie pozostało silne kontrastowe modelowanie wolumenu postaci, widoczne zwłaszcza w partii nieosłoniętej muskulatury i w mistrzowsko opracowanych draperiach. Doprowadzony do perfekcji modelunek światłocieniowy jest z pewnością lepszy niż w przypadku obrazu praskiego i bardzo zbliżony poziomem do efektów uzyskanych w obrazie z Manětína, ale obraz z Žabowa jest pod tym względem jeszcze bardziej radykalny.

Również anatomie przedstawionych postaci mają wyraźne analogie w twórczości praskiego mistrza. We wszystkich zwraca uwagę świadome kontrastowanie postaci św. Jana Chrzciciela i Jezusa. Anatomia tego pierwszego przywodzi na myśl typ ikonograficzny „dzikiego męża” – ascety, którego fizyczność naznaczona jest długotrwałym pobytem w niesprzyjających warunkach palestyńskiej pustyni. Postać Zbawiciela ma natomiast łagodne, klasyczne wręcz rysy, jego skóra w porównaniu z opaloną karnacją proroka wydaje się blada i nieskazitelna. Porównanie cech anatomicznych głównych protagonistów skłania wręcz do wniosku, że artysta w każdym przypadku posłużył się tymi samymi modelami. Podobieństwo postaci jest szczególnie uderzające w przypadku obrazów z Žabowa i z Pragi. Model służący za pierwowzór postaci Chrystusa został zresztą użyty przez Brandla w większej liczbie obrazów o tematyce religijnej<sup>26</sup>. Również inne postaci znajdują swoje analogie w twórczości malarza. Typowa dla wizyjnych przedstawień o tematyce religijnej jest obecność puttów, ujmowanych przez Brandla w bardzo charakterystyczny sposób. Pulchne dziecięce anatomie, swobodne pozy, w szczególności niepokojące, blado-zielonkawe karnacje anielskich

<sup>26</sup> Jako przykład można wskazać anatomię postaci Jezusa w obrazie *Najświętsza Trójca* z kościoła Augustynów w Lnáře (1707) oraz w *Śmierci św. Józefa* z kościoła Matki Bożej Zwycięskiej w Pradze (1720) czy jednego z braci Józefa w obrazie *Jakub otrzymujący szaty Józefa* z Galerii Narodowej w Pradze (ok. 1695) albo żebraka w krzeszowskim *Św. Janie Nepomucenie rozdającym jałmużnę* (1732).

twarzy – stanowią niejako znak firmowy czeskiego malarza, element niepozostawiający wątpliwości co do autorstwa malowanych w ten sposób postaci<sup>27</sup>.

Nie tylko ogólna kompozycja sceny, układ i anatomia poszczególnych sylwetek składają się na przekaz treściowy dzieła. W twórczości Brandla bardzo istotne znaczenie mają gesty i mimika, wyrażające stany emocjonalne postaci, podkreślające wymowę przedstawionej sceny i ogólny nastrój dzieła (Rousová 2013, 84–87). W żabowskim *Chrzcie* istotną wymowę mają postawa i gest Zbawiciela: mocne pochylenie ku postaci Jana Chrzciciela i skrzyżowanie rąk na piersi. Wyrażają one pokorę Syna Człowieczego, a pośrednio wskazują też na doniosłą rolę proroka (por. Mt 3, 13–17; Łk 7, 24–30). Również gestykulacja aniołów asystujących podczas chrztu ma udział w budowaniu emocjonalnego napięcia sceny. Szczególnie wyrazisty jest gest leżącego putta zasłaniającego twarz przed oślepiającym światłem bijącym od Jezusa. Bardziej subtelny gest – oznaczający zachwyt oraz nabożną adorację – wyraża drugie z puttów oraz postać ze splecionymi dłońmi w centralnej partii kompozycji.

Opisane wyżej walory obrazu z Żabowa wskazują, że dzieło to pod względem jakości artystycznej i siły wyrazu dorównuje najlepszym utworom malarskim Brandla. Oryginalna kompozycja, choć najwięcej analogii znajduje w obrazie z katedry św. Wita w Pradze, nie stanowi jej powtórzenia, ale jest dziełem niezależnej inwencji. Co więcej, nic nie wskazuje na to, że charakterystyczny układ ciał św. Jana Chrzciciela i Jezusa mógł zostać podpatrzony w kompozycjach malarskich znanych praskiemu malarzowi w oryginale lub za pośrednictwem przetworzeń graficznych. Najbardziej zbliżone opracowanie tematu odnaleźć można w *Chrzcie Chrystusa* Guida Reniego z 1623 roku. Obraz przechowywany obecnie w *Kunsthistorisches Museum* w Wiedniu był ozdobą kolekcji praskiego zamku do 1721 roku, kiedy to na polecenie Karola VI został przetransportowany do Wiednia wraz z innymi dziełami sztuki (Neumann 1964, 29). Młody Brandl z całą pewnością zetknął się z obrazem w zamkowej galerii, gdy terminował u Christiana Schrödera. Nauczyciel Brandla znany był głównie jako kopista zgromadzonych tam obrazów. Właśnie podług kompozycji Reniego z praskiego zamku namalował on w 1681 roku obraz ołtarzowy dla kościoła franciszkanów w Jindřichow Hradec (Rousová 2013, 30–31). W tym kontekście wartym przypomnienia jest fakt, że pierwsze wprawki malarskie młodego Brandla polegały właśnie na wykonywaniu kopii włoskich obrazów z praskiej kolekcji<sup>28</sup>. Uderza podobieństwo pomysłu kompozycyjnego

<sup>27</sup> Przedstawiona w *Chrzcie Chrystusa* z Żabowa poza leżącego putta składającego ręce do modlitwy ma swoją bezpośrednią analogię w jednym z aniołków przedstawionych na obrazie *Święci patronowie czescy* (1728) z kościoła cysterskiego w Sedlcu (Kutná Hora) – z tą różnicą, że aniołek na obrazie z Żabowa ma dłonie cofnięte wobec tułowia, przeciwnie do kierunku lotu.

<sup>28</sup> Przykładem takiego obrazu jest kopia *Modlitwy w Ogrójcu* według Domenica Fattina z kolekcji

z analogicznym kształtowaniem przedstawienia, a nawet rozmieszczeniem poszczególnych postaci, redukcją sfery wizyjnej (w obu przypadkach ograniczonej do gołębic Ducha Świętego), sposobem kadrowania i kulisowym budowaniem przestrzeni. Obraz z Żabowa charakteryzuje się jednak dużo większą ekspresją w porównaniu z klasyczną kompozycją Reniego. Silniejsze są kontrasty światłocieniowe, pozy postaci bardziej poruszone i dynamiczne, anatomie nienaznaczone idealizmem. Wszystkie te cechy kierują uwagę ku malarstwu manierystycznemu jako źródłu inspiracji czeskiego malarza. Od czasu Rudolfa II to właśnie malarstwo manierystyczne stanowiło trzon kolekcji praskiego zamku i było niewyczerpanym źródłem inspiracji dla późniejszych pokoleń artystów działających w kręgu dworskiego mecenatu. Sztuka włoska i niderlandzka 2. połowy XVI wieku, bogato reprezentowana w zbiorach praskiego zamku, nie pozostała bez wpływu na pomysły kompozycyjne i sposób obrazowania Brandla.

Przykład takich powiązań odnaleźć można w obrazie z Żabowa. Klarowność i harmonia kompozycji, obca wytworom sztuki manierystycznej, została tutaj osiągnięta kosztem dość zawilego i wystudiowanego upozowania przedstawionych postaci. Szczególnie karkołomna jest poza św. Jana Chrzciciela, który prawym kolaniem opiera się o skałę, lewą rękę wyprostowaną w łokciu wyciąga daleko do przodu, tak aby dłoń ujmująca muszlę znalazła się dokładnie ponad głową Jezusa. Trudno jest wskazać bezpośrednią analogię do kompozycji, a zwłaszcza szczególnego sposobu przedstawienia św. Jana Chrzciciela w obrazie Żabowa. W tym kontekście zwraca uwagę obraz ze sceną Chrztu Chrystusa pochodzący z *Epitafium Simona i Ewy Hanniwaldtów* z kościoła parafialnego w Żórawinie<sup>29</sup>. Autor obrazu Bartholomäus Spranger (1546–1611) był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli malarstwa manierystycznego na dworze Rudolfa II. Jego twórczość – szeroko podziwiana i znana dzięki grafice – musiała stanowić jedno ze źródeł inspiracji młodego Brandla, uczącego się malarskiego fachu w praskiej galerii obrazów. Chrystus Sprangera jest wprawdzie bardziej ożywiony, a jego poza wydaje się bardziej akrobatyczna, jednak pomysł zastosowania głazu jako klęcznika oraz gest wyciągniętej ręki proroka wykazują wiele podobieństw<sup>30</sup>.

---

praskiego zamku, datowana na początek lat dziewięćdziesiątych XVII w. Niemal identyczną kopię wykonał w tym samym czasie Christian Schröder, o czym świadczy obraz zachowany w zbiorach zamku w miejscowości Ptuj na Słowenii (Rousová 2013, 33).

<sup>29</sup> Obraz olejny na desce, wymiary 102 × 88 cm, sygnowany i datowany: „B/ Sprangers/ F. 1603”, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Reprodukacja obrazu w: Kapustka *et al.* 2007, nr kat. II 2.1, 179. Szerzej obraz z Żórawiny omawia Piotr Oszczanowski (2007).

<sup>30</sup> Podobne układy kompozycyjne odnaleźć można w grafikach włoskich manierystów, co potwierdza tylko ogólny kierunek inspiracji. Przykłębnięcie św. Jana Chrzciciela i pochylenie Chrystusa ze złożonymi rękami na piersi przypominają anonimową grafikę wykonaną według Francesca Salviatego z kolekcji Fundacji im. F. Zeri z *Instituto Nazionale per la Grafica-Caligrafia*



Niezależnie od wskazanych wyżej inspiracji podkreślenia wymaga fakt, że *Chrzest Chrystusa z Żabowa* artystyczną jakością i siłą wyrazu dorównuje najlepszym utworom malarskim Brandla. Co więcej, obraz należy uznać za jedno z największych osiągnięć w całym poznanym *œuvre* malarza. Jest to utwór dojrzały i w pełni autonomiczny. Jego twórca świadomie korzysta ze swoich wcześniejszych doświadczeń i eksperymentów formalnych, tworzy sugestywną malarską syntezę, wyrażającą się w mistrzowskim operowaniu światłocieniem, harmonijnej kompozycji barwnej i wreszcie doskonałej koniunkcji formy i treści przedstawienia.

Przy tak wysokiej randze artystycznej obrazu zaskakuje brak jakichkolwiek danych źródłowych pochodzących sprzed 1945 roku, które można łączyć z tym dziełem. Jak wskazuje Joroslav Prokop w monografii malarza, mylne – wskazujące na autorstwo Brandla – atrybucje wielu barokowych obrazów ołtarzowych na terenie Czech i Moraw w topografiach Schallera (1785–1790) i Sommera (1833–1849), były bezkrytycznie powtarzane w późniejszej literaturze, co utrudnia zestawienie pewnego i kompletnego katalogu dzieł praskiego mistrza (Prokop 2006, 157). Najstarszy spis obrazów Brandla powstał już 48 lat po śmierci malarza<sup>31</sup>, jednak pierwszym naukowym opracowaniem spełniającym współczesne standardy badawcze był dopiero katalog sporządzony przez J. Neumanna przy okazji praskiej wystawy monograficznej w 1969 roku (Neumann 1968). Poczyniona przez Prokopa analiza dotycząca trafności atrybucji w opracowaniach Schallera i Sommera nie pozwala na pewną identyfikację obrazu z *Żabowa* z żadnym z obrazów przypisywanych Brandlowi (Prokop 2006, 157–173). Zadanie to utrudnia szczątkowość opisów, ograniczonych często jedynie do podania lokalizacji obrazów, bez przytoczenia tematyki dzieł, a także stan obecny zasobu związany z późniejszymi przemieszczeniami oraz stratami wojennymi.

Fakt nieujęcia obrazu zarówno we wczesnych, jak i w późniejszych opracowaniach dotyczących twórczości P. Brandla pozwala przypuszczać, że obraz stosunkowo szybko został oderwany od swojej pierwotnej lokalizacji, a pamięć o autorze i pochodzeniu dzieła uległa zatarciu w kolejnych stuleciach. Przypadek obrazu z *Żabowa* nakazuje dokładniej przyjrzeć się kwestii przydatności informacji zawartych w historycznych opracowaniach inwentaryzacyjnych, zwłaszcza w katalogach zabytków. Niedoskonałości aparatu badawczego,

---

w Rzymie (nr kat. 16395). Charakterystyczna poza św. Jana – z wysoko wyciągniętą ręką, częściowo zasłaniającą głowę – pojawia się na rysunku Parmigianina, szychowanym jednak dopiero przez bolońskiego grafika Francesa Rosaspinę (w 1788 r.) dla Giacomina Sardiniego z Lukki.

<sup>31</sup> Najważniejsze dzieła Petra Jana Brandla zostały wymienione w łacińskim tekście *Effiges* autorstwa Mikuláša Aduakta Voigta (Voigt 1773, 103–106) oraz w jego niemieckim tłumaczeniu autorstwa Franza Martina Pelzela (Pelzel 1773, 114–117).

jakim dysponowali dawni inwentaryzatorzy, często powodowały sytuację, w której autorstwo niezidentyfikowanych obrazów ołtarzowych przypisywano warsztatom najbardziej znanych malarzy tworzących w danej epoce i na danym obszarze geograficznym. Dlatego w inwentarzach dotyczących historycznych ziem czeskich dobrej jakości obrazy barokowe często bezkrytycznie przypisywane bywały Karelowi Škrécie lub Petrowi Brandlowi, czy też bardziej ogólnie identyfikowane z ich manierą rozumianą jako sposób malowania czy dany repertuar formalny. Przeglądając kolejne tomy historycznego katalogu zabytków i dzieł sztuki Królestwa Czeskiego wydawanego przez Komisję Archeologiczną Czeskiej Akademii Nauk, Literatury i Sztuki, można natknąć się na informację dotyczącą obrazu *Chrzest Chrystusa* identyfikowanego ze sztuką Brandla. Chodzi o obraz umieszczony w jednym z bocznych ołtarzy w niewielkim kościele pw. św. Anny w Javornej, malowniczej górskiej miejscowości położonej w powiecie Klatovy, w historycznym regionie Šumavy. Karel Hostaš i Ferdinand Vaněk w tomie wydanego w 1900 roku inwentarza poświęconego dawnemu powiatowi sušickiemu odnotowują, że na uwagę zasługuje obraz *Chrzest Chrystusa w Jordanie* w jednym z ołtarzy bocznych, który „bardzo przypomina rękę i pędzel P. Brandla” (Hostaš, Vaněk 1900, 103–104)<sup>32</sup>. Autorzy inwentarza wysoko oceniają walory artystyczne dzieła, a zwłaszcza „wyborny w rysunku i barwie” akt Jana Chrzciciela, oraz informują, że w dolnej partii płótno jest bardzo uszkodzone od żaru świec. Pomimo złego stanu zachowania udokumentowanego już w końcu XIX wieku obraz szczęśliwie dotrwał do naszych czasów i do dziś zdobi jeden z ołtarzy bocznych kościoła w Javornej<sup>33</sup> (ryc. 7). Już wstępna analiza dzieła prowadzi do zaskakujących wniosków, że mamy tu do czynienia z niemal dosłowną kopią obrazu z Żabowa<sup>34</sup>. Oba płótna różnią się jedynie wymiarami i formatem. Obraz z Javornej jest nieco mniejszy<sup>35</sup>, w górnej części zwieńczony jest łukiem nadwieszonym, przez co kompozycja jest bardziej spiętrzona w kierunku wertykalnym. Ściśnięcie kompozycji uzyskano, wydłużając nieco proporcje postaci i nieznacznie zmieniając ich rozmieszczenie względem siebie, co jest widoczne zwłaszcza w przypadku dwóch męskich

<sup>32</sup> Za zwrócenie uwagi na tę pozycję serdeczne podziękowania należą się dr Andrei Steckerovej z Galerii Narodowej w Pradze.

<sup>33</sup> Od 1900 r. stan zachowania nie uległ zasadniczej poprawie. Dolna partia płótna wskazuje na działanie wysokiej temperatury (pożar). Powierzchnia malarska jest silnie zabrudzona. W kilku miejscach płótno jest przedarte na wylot. W miejscach, gdzie występują ubytki, widać dublaż na płótno lniane. Karykaturalnie wydłużone proporcje prawej stopy św. Jana Chrzciciela wskazują na całkowite przemalowanie tej części kompozycji.

<sup>34</sup> Za serdeczną pomoc okazaną przy udostępnieniu obrazu z Javornej dziękuję Konserwatorowi Zabytków Diecezji Českobudějovickéj mgr. Jiříemu Černemu.

<sup>35</sup> Olej na płótnie, wymiary 261 × 140 cm.

postaci umieszczonych wyżej, ponad ramionami św. Jana Chrzciciela<sup>36</sup>. Poza tym zarówno kompozycja, układ, jak i anatomia sylwetek, tło, inne realia przedstawieniowe, a nawet takie szczegóły, jak liternictwo na wstędze krzyża są w obu przypadkach identyczne. Ścisła zależność obu obrazów nie ulega zatem wątpliwości. Precyzyjne ustalenie rodzaju tej zależności nastęrcza już jednak większych trudności. Dokładniejsza analiza stylistyczna wyraźnie przemawia za tym, że to obraz z Żabowa stanowił pierwowzór dla obrazu czeskiego (nie odwrotnie). Świadczy o tym całkowicie odmienny sposób malowania *Chrztu Chrystusa* z Javornej (ryc. 8). Przy dokładnym powtórzeniu kompozycji, typów anatomicznych, a nawet najdrobniejszych szczegółów twórca obrazu z Javornej nie potrafił tak świadomie posługiwać się techniką olejną, aby wydobyć modelek światłocieniowy postaci i zbudować głębię przedstawienia, nie stosował tak brawurowo impastów i laserunków. Płaski, równomiernie kryjący sposób malowania świadczy o odmiennej budowie technologicznej obrazu, braku zrozumienia roli podmalówki, tak świadomie wykorzystywanej w obrazie z Żabowa. Uderzają również niedostatki anatomiczne postaci oraz twarde, nieco drewniane modelowanie draperii. Cechy te sprawiają, że czeski obraz ocenić trzeba o całą klasę niżej w porównaniu z arcydziełem z Żabowa. Potwierdzona jest wprawdzie praktyka Brandla polegająca na wykorzystywaniu tych samych motywów w przeciągu nawet kilku dziesięcioleci<sup>37</sup>, jednak należy wykluczyć, jakoby obraz z Javornej był kopią autorską czy dziełem, które można wiązać z warsztatem Brandla<sup>38</sup>. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na znane z literatury przedmiotu obrazy będące kopiami dzieł ołtarzowych lub studiów olejnych do obrazów ołtarzowych Brandla, namalowane jednak przez innych

<sup>36</sup> Różnice w anatomiach obu postaci na obrazie z Javornej i Żabowa są efektem całkowicie wtórnego charakteru tej części przedstawienia na obrazie z Żabowa. Górna część głowy obu sylwetek umieszczona jest na późniejszej wklejce płótna dosztukowanej do pierwotnej kompozycji w trakcie bliżej niezidentyfikowanej czasowo konserwacji obrazu. W trakcie prowadzonych prac konserwatorskich obrazu z Żabowa zdecydowano o rekonstrukcji tej partii w oparciu o kopię z Javornej.

<sup>37</sup> Przykładowo: kompozycja przedstawiająca św. Jana Nepomucena rozdającego jałmużnę namalowana w 1725 r. dla kościoła pw. św. Otmara w Mödling koło Wiednia, powtórzona następnie w obrazie o tej samej tematyce namalowanym dla kościoła opackiego w Krzeszowie czy scena powrotu syna marnotrawnego namalowana po raz pierwszy w latach 1710–1715 (Galeria Narodowa w Pradze) i przetworzona w latach 1731–1732 w obrazie przechowywanym w klasztorze Sióstr Benedyktynek w Krzeszowie (Kozieł 2007, 347–353).

<sup>38</sup> Wobec braku jednoznacznych dokumentów źródłowych kwestia prowadzenia przez Brandla regularnego warsztatu malarskiego przedstawia się dosyć enigmatycznie. Na podstawie analizy archiwaliów oraz nieznanymi obrazów zachowanych w Krzeszowie i najbliższych okolicach A. Kozieł wypowiada się na temat prowadzonego przez Brandla w latach 1731–1732 „kilkuosobowego warsztatu” (Kozieł 2007, 351–355).

artystów z jego otoczenia<sup>39</sup>. O popularności kompozycji malarskich Brandla świadczy również praktyka kopiowania szkiców olejnych do obrazów ołtarzowych autorstwa praskiego mistrza (Neumann 1978, 20, il. 8, 18–19; 1981, il. 24; 1999, 257–259; Koziel 2007, 346–347, il. 200).

Kimkolwiek był twórca obrazu z Javornej, w tym przypadku wcielił się jedynie w rolę kopisty, sprawnie przenosząc kompozycję mistrza na potrzeby niewielkiej nastawy ołtarzowej przeznaczonej dla prowincjonalnego kościoła. Co istotne, należy raczej wykluczyć pośrednictwo kopii graficznej. Przemawia za tym dokładne powtórzenie dyspozycji kolorystycznej obrazu oraz zbieżność najdrobniejszych nawet szczegółów. Kopista z Javornej pomimo niedostatków wiedzy technologicznej i talentu pozwalającego na osiągnięcie brawurowych efektów plastycznych, tak charakterystycznych dla sposobu malowania Brandla, starał się jednak naśladować manierę malarską autora pierwowzoru.

Źródła historyczne milczą o czasie powstania i autorze obrazu z Javornej. Danych na ten temat dostarcza jednak analiza samego obrazu, jak i inwentarzy miejscowej parafii. Wcześniejsza (z 1701 roku) kaplica poświęcona św. Annie została w latach 1718–1721 zastąpiona obecnym kościołem wybudowanym według projektu Antonina Marka Glimetta (Hostaš, Vaněk 1900, 102–103). Wydatki związane z wyposażeniem kościoła zostały pokryte przez przedstawicieli znanego hrabiowskiego rodu Kolowrat-Krakowsky i prackiego adwokata Prokopa Čermáka (Gabriel 1868, 225). Oryginalna rama oraz kształt płótna dostosowany do nastawy ołtarzowej zintegrowanej z architekturą północnego ramienia transeptu wskazują, że obraz znajduje się na swoim pierwotnym miejscu, musiał więc powstać współcześnie z wyposażeniem kościoła, a zatem na początku lat dwudziestych XVIII stulecia. Wniosek ten pośrednio potwierdza analiza ksiąg inwentarzowych miejscowej parafii zachowanych w archiwum państwowym w Klatovy. Pierwszy z inwentarzy sporządzony został w 1735 roku przez Johanna Scheidnera, pierwszego administratora parafii w Seewiesen (dawna niemiecka nazwa miejscowości)<sup>40</sup>. Ze spisu dowiedzieć się można jedynie o czterech ołtarzach, w jakie wyposażony był kościół w tym czasie. Niestety autor inwentarza nie przytacza ich wezwania oraz nie wymienia w osobnej pozycji obrazów zdobiących nastawy. Ponieważ jednak ołtarz pw. św. Jana Chrzciciela w północnym ramieniu transeptu z całą pewnością należy

<sup>39</sup> Przykładem jest *Św. Jan Nepomucen rozdający jałmużnę* z kościoła w Chełmsku Śląskim, namalowany prawdopodobnie przez Johanna Franza Hoffmanna, będący dokładnym powtórzeniem wspomnianej kompozycji Brandla z kościoła opackiego w Krzeszowie (Koziel 2007, 349), a także inny obraz przypisywany Hoffmannowi – *Ścięcie św. Barbary* ze zbiorów Muzeum w Nysie, będący powtórzeniem sygnowanej kompozycji Brandla z ołtarza głównego w kościele parafialnym pw. św. Barbary w Wojcieszynie (Koziel 2013, 100, il. 6).

<sup>40</sup> *Inventa der Kirche und Pfarre ze Seewiese*, Státní okresní archiv Klatovy, Farní úřad Javorná.

do pierwotnego wyposażenia świątyni, można więc uznać, że mieści się w liczbie ołtarzy podanej w inwentarzu pierwszego proboszcza. Drugi z inwentarzy został spisany dopiero 18 lutego 1839 roku przez proboszcza Johanna Georga Günthnera. Z tego o wiele bardziej szczegółowego dokumentu dotyczącego majątku parafii dowiedzieć się można, że w kościele jest „duży ołtarz, rzeźbiony w drewnie, z przedstawieniem *Chrztu Chrystusa*”<sup>41</sup>.

Datowanie obrazu z Javornej na początek lat dwudziestych XVIII wieku stanowi zatem *terminus ante quem* dla powstania obrazu z Żabowa. Fakt wykonania dokładnej kopii obrazu dla prowincjonalnego kościoła w górskim regionie południowo-zachodnich Czech jest świadectwem dużej rangi artystycznej pierwowzoru, a także znaczenia samej fundacji, skoro uznano ją za godną naśladowania w pomniejszych realizacjach wystroju wnętrz kościelnych. Pewną rolę odegrać musiała sława samego malarza, który w latach dwudziestych XVIII wieku osiągnął już pełną samodzielność twórczą oraz znaczące sukcesy, pracując dla czeskiej arystokracji i zleceniodawców kościelnych. Zgodnie z periodyzacją sztuki Brandla zaproponowaną przez J. Neumanna dojrzały okres twórczości malarza należy datować na lata 1715–1728 (Neumann 1996, 621–622). To właśnie w tym czasie powstały tak wybitne dzieła jak *Chrzest Chrystusa* z Manětína (1715/16), obrazy dla kościoła Matki Boskiej Zwycięskiej i klasztoru karmelitanek na Małej Stranie w Pradze (1716, 1721, 1724), cykl obrazów ołtarzowych dla kościoła klasztorного benedyktynów w praskim Břevnovie (1718–1719), *Pokłon trzech króli* dla kaplicy zamkowej w Smiřicach (1727), obrazy dla kościoła opackiego benedyktynów w Sedlcu (Kutná Hora, 1728–1729).

Na te lata przypadają też kłopoty finansowe malarza związane z roszczeniami, jakie wysuwała pod adresem niewiernego męża opuszczona żona – Helena Brandlová. Konieczność wypłaty alimentów, a także inne wierzytelności spowodowane rozrzutnym stylem życia zmuszały Brandla do nasilonej aktywności twórczej. Honoraria wypłacane artyście za namalowane obrazy podlegały nierzadko przymusowemu zabezpieczeniu na poczet wypłaty zaległych zobowiązań. Możliwym protektorem Brandla w tym czasie był hrabia Franciszek Józef Czernin, przedstawiciel arystokratycznej elity Czech, hojny mecenas i znany kreator życia towarzyskiego i artystycznego barokowej Pragi, właściciel okazałego pałacu na Hradczanach. Pierwsze udokumentowane obrazy dla hrabiego wykonał Brandl już w 1718 roku<sup>42</sup>. W kolejnych latach malarz był już na regularnych usługach hrabiego Czernina, o czym przekonuje lektura ksiąg rachunkowych czernińskiego pałacu. W inwentarzu sporządzonym po śmierci

<sup>41</sup> *Inventarium pro Parochia Seewisensi*, Státní okresní archiv Klatovy, Farní úřad Javorná.

<sup>42</sup> W księdze rachunkowej hrabiowskiego dworu zachowało się datowane na 30 grudnia 1718 r. pokwitowanie na łączną sumę 220 złotych za wykonanie dwóch bliżej niezidentyfikowanych obrazów (Matějček 1938, 6).

hrabiego w 1733 roku wymienionych jest aż 14 obrazów, które można łączyć z osobą Petra Brandla (Matějček 1938, 8–10), ale nie wszystkie z nich da się dziś zidentyfikować. Z pewnością wśród eksponowanych w pałacu płócien nie było jednak *Chrztu Chrystusa*. Trudno zresztą oczekiwać, aby znacznych rozmiarów obraz o charakterze wybitnie kultowym mógł być dedykowany wnętrzu pałacowemu.

Zgodnie ze zobowiązaniem podjętym przed konsystorzem praskim 31 września 1721 roku Brandl miał wypłacać swojej żonie Helenie alimenty w wysokości trzech złotych reńskich tygodniowo, dopóki pozostawać będzie w służbie hrabiego Czernina (Prokop 2006, 46). Brandl nie wywiązywał się rzetelnie z podjętego zobowiązania, skoro jego żona kilkakrotnie ponawiała skargi do konsystorza, a ostatecznie zdecydowała się wystąpić o rozwód (Prokop 2006, 47–53). Z nieznanых przyczyn do rozwodu jednak nie doszło, a nierzetelny mąż był w małżeńskim sporze wyraźnie faworyzowany przez swojego protektora<sup>43</sup>. Nie jest zatem wykluczone, że w obliczu finansowych kłopotów malarza nie wszystkie dzieła powstałe na zamówienie hrabiego Czernina funkcjonowały w oficjalnym obiegu. Ujmowanie dodatkowych przychodów w pałacowych księgach rachunkowych skutkowałoby bowiem natychmiastowymi roszczeniami ze strony licznych wierzycieli.

Hipotezę na temat takiej pozaoficjalnej działalności malarza w odniesieniu do późniejszego, krzeszowskiego okresu jego twórczości wysunął Andrzej Kozieł (Kozieł 2007, 351). Pomimo braku jakichkolwiek wzmianek w bogatych źródłach archiwalnych z akt klasztoru cysterskiego w Krzeszowie udało się ujawnić stosunkowo dużą liczbę obrazów powstałych przy domniemanym udziale Brandla w latach 1731–1732, zachowanych w Krzeszowie i najbliższych okolicach. Zdaniem badacza fakt ten świadczyć może o szeroko zakrojonej nieoficjalnej, acz intratnej działalności malarza rozwiniętej w okresie krzeszowskim przy udziale kilkusobowego warsztatu i akceptacji opata krzeszowskiego Innozenza Fritscha. Niewykluczone zatem, że Brandl podczas pobytu w Krzeszowie wykorzystał w tym względzie swoje wcześniejsze doświadczenia ze współpracy z hrabią Franciszkiem Józefem Czerninem.

Wobec braku znanych źródeł pisanych umożliwiających powiązanie obrazu zabowskiego z osobą Czernina należałoby przyjrzeć się głębiej jego działalności fundatorskiej pod kątem możliwej współpracy z praskim malarzem. Poza dziełami Brandla udokumentowanymi jako składowa majątku pałacu czernińskiego w Pradze nie są znane inne zlecenia powierzone malarzowi

---

<sup>43</sup> 18 kwietnia 1722 r. Helena Brandlová wniosła kolejną skargę przed praskim konsystorzem, domagając się zabezpieczenia sum wypłacanych mężowi za obrazy malowane dla hrabiego Czernina. Pomimo ponowienia swojego żądania 15 lutego 1723 r. do wypłaty pieniędzy z kasy hrabiego jednak nie doszło (Prokop 2006, 48–50).

z inicjatywy hrabiego, którego działalność jako mecenasa sztuki nie ograniczała się bynajmniej do czeskiej stolicy. Fakt zachowania się kopii *Chrztu Chrystusa* z Żabowa w niewielkiej wsi Javorná w południowo-zachodnich Cechach może w tym kontekście stanowić istotną wskazówkę topograficzną.

Około 40 km na północny zachód od wsi położone jest miasteczko Chudenice, będące starym gniazdem rodowym Czerninów (Kokaisl, Kokaislová 2013, 160). Najważniejszą fundacją, jaką Franciszek Józef Czernin podjął w swych rodzinnych okolicach, była gruntowna przebudowa położonej na wzgórzu Žďar, w najbliższej okolicy miasteczka, starej kaplicy na kościół pielgrzymkowy pw. św. Wolfganga i ufundowanie pustelni<sup>44</sup>. Obraz o tematyce chrztu Chrystusa nie jest wprawdzie wymieniany jako wyposażenie pierwotnej świątyni, na podstawie zachowanych źródeł nie można jednak wykluczyć związku obrazu z Żabowa z tą właśnie fundacją<sup>45</sup>.

Kolejną fundacją w Chudenicach, która musi być brana pod uwagę przy rozważaniach nad proveniencją obrazu z Żabowa, jest miejscowy kościół farny pw. św. Jana Chrzciciela. Świątynia korzystała nieprzerwanie z patronatu hrabiowskiego rodu Czerninów począwszy od 1. połowy XIII wieku aż do 1945 roku. Obecna budowla pochodzi z 2. połowy XIV stulecia, jednak została w znacznym stopniu zbarokizowana w XVIII wieku (Kokaisl, Kokaislová 2013, 159). Najcenniejszym elementem wyposażenia są późnogotyckie obrazy tablicowe wkomponowane w skrzydła neogotyckiego ołtarza. Z 1759 roku pochodzą malatury stropu z przedstawieniami scen z życia św. Jana Chrzciciela. Zastanawia jednak brak ołtarza bezpośrednio odnoszącego się do patrona kościoła.

Przy okazji rozważań nad możliwym udziałem Franciszka Józefa Czernina w fundacji obrazu z Żabowa zwrócić należy uwagę na inny obraz, zamówiony prawdopodobnie przez hrabiego do kolekcji zgromadzonej w okazałym pałacu rodziny na praskich Hradczanach. Chodzi o *Kazanie św. Jana Chrzciciela*,

---

<sup>44</sup> W latach 1724–1729 na miejscu wcześniejszej budowli wzniesiono od podstaw nowy barokowy kościół i cele pustelników według projektu Františka Maxmiliána Kaňki, autora przebudowy pałacu Czerninów w Pradze. W 1785 r. na mocy dekretu józefińskiego zniesiono pustelnię, a kościół pozbawiono funkcji sakralnych. Ostatecznie kościół rozebrano w 1810 r. z wyjątkiem wieży zamienionej na punkt widokowy, dzisiaj znanej pod nazwą Bolfánek. Wyposażenie świątyni uległo rozproszeniu, częściowo przekazane zostało do innych wnętrz sakralnych położonych w dobrach Czerninów (D. Klíma, *Sv. Wolfgang u Chudenic. Od kostela k rozhledně*, <<http://www.sumavanet.cz/chudenice/fr.asp?tab=snet&id=4562&burl=>> [dostęp: czerwiec 2018]).

<sup>45</sup> D. Klíma wśród pierwotnego wyposażenia świątyni wymienia ołtarz główny pw. św. Wolfganga z fundacji hr. Franciszka Józefa Czernina oraz dwa ołtarze boczne ufundowane przez małżonkę hrabiego Izabelę Marię, hrabinę Merode-Wasterloo. Pierwszy z ołtarzy miał wezwanie św. Jana Nepomucena; wezwanie drugiego nie jest pewne (św. Wacław?), co pozostawia pole do domysłów.

należące obecnie do kolekcji Nowej Rezydencji (*Neues Schloss*) w Bayreuth (Neumann 1968, 293, 300; 2016, 519, nr kat. I–1). Zwłaszcza postać św. Jana Chrzciciela wykazuje wiele analogii w sposobie upozowania i anatomii sugerujących użycie tego samego modelu.

Niezależnie od domysłów dotyczących pierwotnego miejsca przeznaczenia *Chrztu Chrystusa z Żabowa* należy podkreślić, że fundacja ta musiała mieć niezwykle prestiżowy charakter i być dziełem świadomego mecenatu. O sile oddziaływania dzieła świadczy fakt ujawnienia kolejnej kopii obrazu. Chodzi o płótno sprzedane na aukcji w wiedeńskim domu aukcyjnym Dorotheum w 2006 roku<sup>46</sup> (ryc. 9). Płótno ma kształt prostokąta o wymiarach 260 × 182 cm. Format obrazu jest więc bardzo zbliżony do płótna z Żabowa. Niestety, obecna lokalizacja obrazu w prywatnej kolekcji nie pozwala na wykonanie jego szczegółowych oględzin<sup>47</sup>. Dostępna reprodukcja wskazuje jednak, że austriacka kopia jest jeszcze wierniejsza niż ta z Javornej. Identyczne jest rozmieszczenie postaci, dokładniej odwzorowane są anatomie wszystkich postaci oraz inne realia przedstawienia. Obraz wydaje się być w dużo lepszej kondycji niż płótno z Javornej, stąd wyraźniejsze są szczegóły kompozycji przy dolnej krawędzi: anatomia baranka, nogi Jezusa i detale skalistego pejzażu. Wartość artystyczna dzieła plasuje się pomiędzy oryginałem z Żabowa a kopią z Javornej. Zwraca jednak uwagę nieporadne, metalowe modelowanie wolumenu postaci, widoczne zwłaszcza w prawej nodze św. Jana i w anatomii baranka. Ostry, kontrastowy sposób malowania słupa świetlnego bijącego ze strony gołębiczy oraz partii obłoków sprawia wręcz wrażenie nieudanych zabiegów konserwatorskich lub braku wykończenia tych partii obrazu.

Wobec braku jakichkolwiek informacji na temat pochodzenia i historii austriackiego dzieła snucie rozważań na temat jego proveniencji jest bardzo ryzykowane. Określenie, które pojawiło się w katalogu aukcyjnym, wiążące obraz z nieznanym malarzem austriackim, zachęca jednak do zwrócenia uwagi na właśnie austriacki epizod w twórczości P. Brandla. Na 1725 rok datowany jest obraz *Św. Jan Nepomucen rozdający jałmużnę* ufundowany przez dworską kancelarię Czech w Wiedniu do kościoła pw. św. Otmara w podwiedeńskim Mödling. Z obrazem miał pojechać do Mödling sam Brandl, zatrzymując się przy okazji w Wiedniu. O pobycie malarza w stolicy cesarstwa nic więcej nie wiadomo.

<sup>46</sup> Olej na płótnie, wymiary 260 × 182 cm. Informację o obrazie zawdzięczam niezawodnej dr A. Steckerovej z Galerii Narodowej w Pradze. Obraz został sprzedany prywatnemu kolekcjonerowi na aukcji malarstwa dawnego zorganizowanej 20 czerwca 2006 r. przez dom aukcyjny Dorotheum w Wiedniu (poz. 144 w katalogu aukcji). Obraz został określony jako dzieło nieznanego malarza austriackiego z ok. 1700 r.

<sup>47</sup> Pomimo prób podjętych za pośrednictwem Dorotheum nie udało się nawiązać kontaktu z obecnym właścicielem obrazu, który pragnął pozostać anonimowy.



Jak zauważa Jaromir Prokop, jest to jeden z mniej poznanych i udokumentowanych źródłowo okresów twórczości Brandla (Prokop 2006, 52).

Wobec całkowitego braku znanych przekazów źródłowych, które można by łączyć z obrazem z Żabowa, kwestia proveniencji i historii dzieła przed 1945 rokiem musi pozostać na tym etapie badań jedynie w sferze domysłów.

Z uwagi na specyficzny okres – lato 1945 roku – ujawnienia obrazu w wystroju skromnej poprotestanckiej świątyni na polskim Pomorzu Zachodnim od razu nasuwa się przypuszczenie o rabunku z okresu II wojny światowej. Odnotowany wyżej brak jakichkolwiek informacji źródłowych i naukowych o tak wybitnym dziele oraz weryfikacja danych w bazach zagrabionych dzieł sztuki każą jednak wykluczyć taką hipotezę<sup>48</sup>.

Zakładając, zgodnie z sugestiami pierwszych polskich osadników, że obraz pochodzić miał ze zbiorów miejscowego pałacu, należałoby bliżej przyjrzeć się historii majątku rycerskiego w Żabowie. Ostatnim właścicielem majątku przed 1945 rokiem był Willy Messner<sup>49</sup>. Messnerowie byli jednak rodziną napływową, która nie zaliczała się do starej pomorskiej szlachty<sup>50</sup>. Daleko bardziej w historii majątku odznaczyła się znana pruska rodzina szlachecka von Düringshofenów, w rękach której Żabów pozostawał w latach 1652–1803 (Berghaus 1868, 743). Jednym z najbardziej znanych przedstawicieli tego rodu, który wydał wielu oficerów pruskiej armii, był Bernhard Alexander von Düringshofen (urodzony w Żabowie w kwietniu 1714 roku, zmarł we Frankfurcie nad Odrą 4 stycznia 1776 roku). Dosłużył się on w pruskiej armii stopnia generalmajora, był jednym z najaktywniejszych dowódców pruskiej armii uczestniczących w wojnach śląskich i wojnie siedmioletniej. Imponujący szlak wojenny Bernharda Alexandra von Düringshofena obejmuje bitwy pod Małujowicami, Chotusicami, Dobromierzem (Hohenfriedberg), Soor, Kesseldorf, oblężenie Brzegu i Głogowa, a następnie bitwę pod Lovosicami, Hochkirch, oblężenie Pragi i Świdnicy. Znane jest zamiłowanie rodziny von Düringshofenów do sztuki<sup>51</sup>. Nie można wykluczyć, że obraz Brandla posłużył pruskiemu oficerowi jako osobliwa pamiątka z wypraw wojennych prowadzonych na pograniczu śląsko-czeskim. Zawieszane w pałacowym wnętrzu, niedostępnym dla postronnych obserwatorów i badaczy sztuki, wybitne dzieło sakralnego malarstwa

<sup>48</sup> Za sprawdzenie tej informacji dziękuję starszemu aspirantowi dr. Markowi Łuczakowi z Komendy Wojewódzkiej Policji w Szczecinie.

<sup>49</sup> *Niekammer's Landwirtschaftliche Güteradreßbücher*, Band I: *Landwirtschaftliches Adreßbuch der Provinz Pommern*, 156.

<sup>50</sup> Nazwisko Messner nie jest wymieniane w starych rejestrach szlachty pomorskiej w okresie XIV–XIX w. (por. Klempin, Kratz 1863).

<sup>51</sup> Fundacją rodziny von Düringshofen jest barokowy ołtarz ambonowy z początku XVIII w., do dziś eksponowany we wnętrzu kościoła w Żabowie (Bartosz, Słomiński 2013, 239).

doby baroku mogło pozostawać ukryte przez prawie dwa stulecia, aż doczekało się odpowiedniej czci i nabożeństwa ze strony katolickich mieszkańców powojennego Żabowa.

Dzięki przeprowadzonym ostatnio pracom badawczym i konserwatorskim<sup>52</sup> swoje oblicze odsłania jedno z najznamienitszych dzieł środkowoeuropejskiego baroku (ryc. 10).

---

<sup>52</sup> Badania konserwatorskie obrazu przeprowadził w 2014 r. zespół naukowców z Zakładu Technologii i Technik Malarskich Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu pod kierunkiem dr. hab. prof. UMK Jarosława Rogoża. Prace konserwatorskie i restauratorskie przy obrazie wykonał w latach 2014–2016 mgr Andrzej Jarmilko z Torunia. Obejmowały one m.in. lokalne naprawy osłabionego podobrazia płóciennego, usunięcie wtórnych pociemniałych werniksów, retuszu i przemalowań, uzupełnienie ubytków warstwy malarskiej oraz wykonanie rekonstrukcji na podstawie zidentyfikowanych kopii, a także wykonanie nowej aranżacji obrazu z pozłacaną ramą. Interesujące wyniki prac badawczych i konserwatorskich, w tym poczynione odkrycia i uwagi dotyczące technologicznej budowy obrazu, zachęcają do poświęcenia tej tematyce osobnego studium.



Ryc. 1. Żabów, wnętrze kościoła, przed 1945 r. Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczęcinie, nr inw. 5994.

Fig. 1. Żabów, inside the church, before 1945. The National Museum in Szczecin Photo Archives, No. 5594.

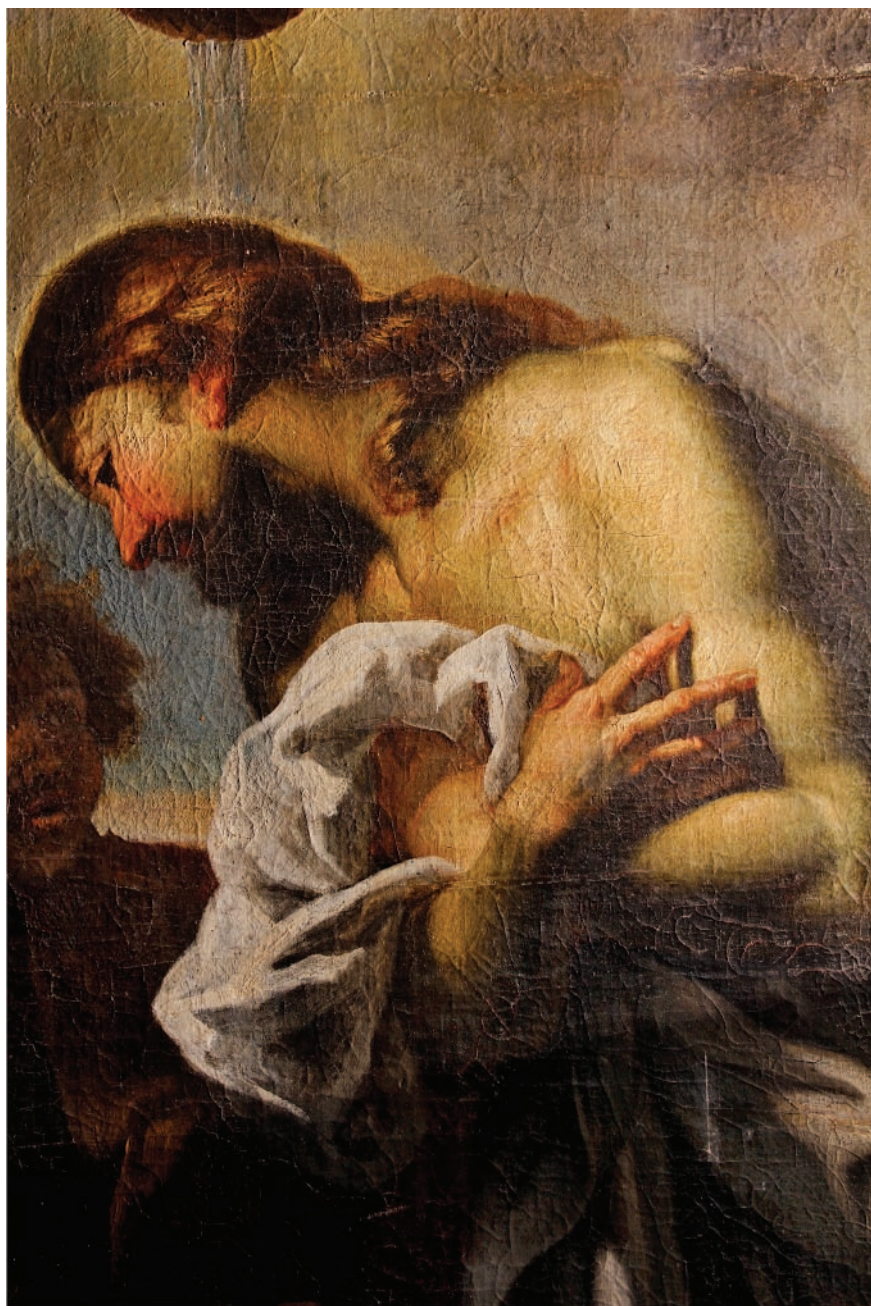


Ryc. 2. Żabów, wnętrze kościoła, 1982. Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Szczecinie

Fig. 2. Żabów, inside the church, 1982. The West Pomeranian Voivodeship Conservator of Monuments in Szczecin Archives



Ryc. 3. Petr Brandl, *Chrzest Chrystusa*, ok. 1720, olej na płótnie, 257 × 169 cm, kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela w Żabowie, stan przed konserwacją. Fot. A. Cupa  
Fig. 3. Petr Brandl, *The Baptism of Christ*, c. 1720, oil on canvas, 257 × 169 cm, parish church of St John the Baptist in Żabów, before restoration. Photo by A. Cupa



Ryc. 4. Petr Brandl, *Chrzest Chrystusa* (fragment), ok. 1720, olej na płótnie, 257 × 169 cm, kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela w Żabowie, stan przed konserwacją. Fot. A. Cupa  
Fig. 4. Petr Brandl, *The Baptism of Christ* (fragment), c. 1720, oil on canvas, 257 × 169 cm, parish church of St John the Baptist in Żabów, before restoration. Photo by A. Cupa



Ryc. 5. Petr Brandl, *Chrzest Chrystusa*, 1715–1716, olej na płótnie, 323 × 203 cm, kościół pw. św. Jana Chrzciciela, Manětín, Czechy. Za: Dębowski 2017, 168

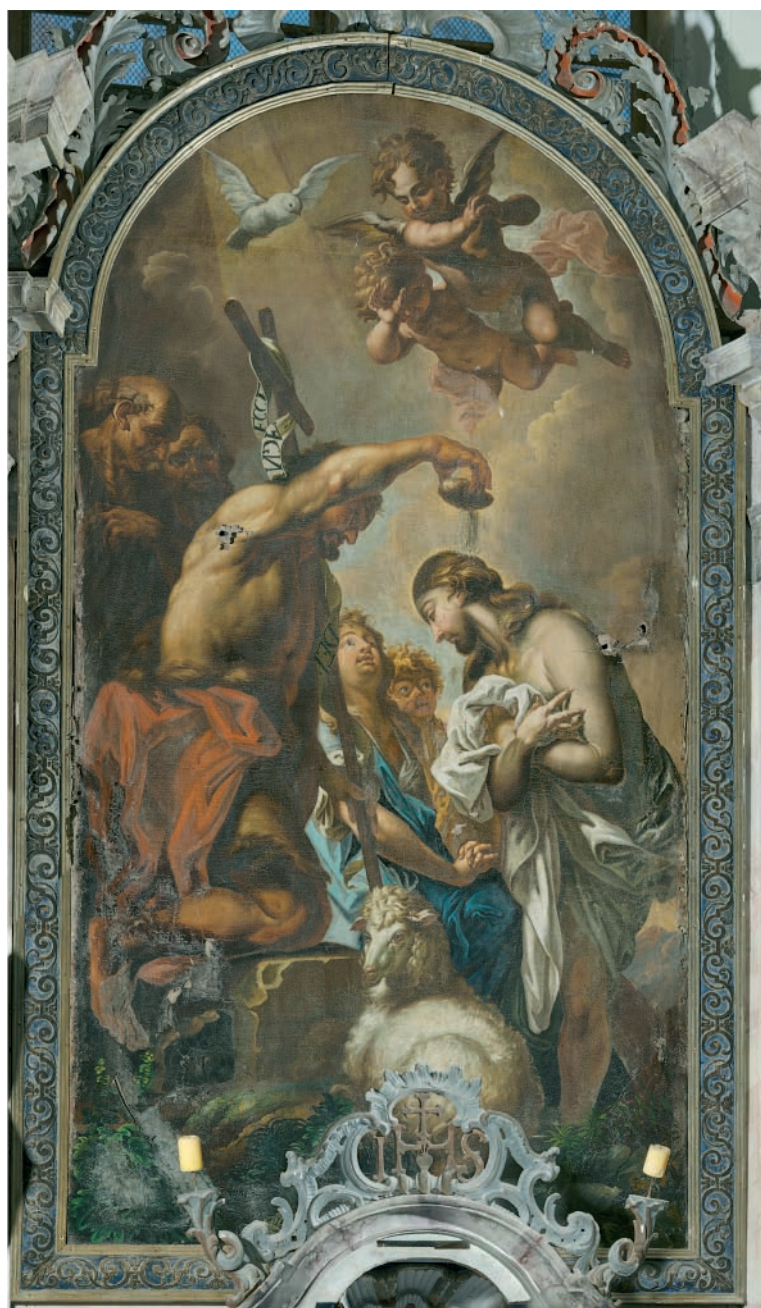
Fig. 5. Petr Brandl, *The Baptism of Christ*, 1715–1716, oil on canvas, 323 × 203 cm, parish church of St John the Baptist in Manětín, the Czech Republic. After: Dębowski 2017, 168



Ryc. 6. Petr Brandl, *Chrzest Chrystusa*, 1722, olej na płótnie, 242 × 129 cm, katedra pw. św. Wita, Praga, Czechy. Za: Dębowski 2017, 168

Fig. 6. Petr Brandl, *The Baptism of Christ*, 1722, oil on canvas, 242 × 129 cm, St Vitus Cathedral, the Czech Republic. After: Dębowski 2017, 168





Ryc. 7. Nieznany malarz, *Chrzest Chrystusa*, po 1721 r., olej na płótnie, 261 × 140 cm, kościół pw. św. Anny, Javorná, Czechy. Za: Dębowski 2017, 169

Fig. 7. Unknown painter, *The Baptism of Christ*, after 1721, oil on canvas, 261 × 140 cm, St Anne church, Javorná, the Czech Republic. After: Dębowski 2017, 169



Ryc. 8. Nieznany malarz, *Chrzest Chrystusa* (fragment), po 1721 r., olej na płótnie, 261 × 140 cm, kościół pw. św. Anny, Javorná, Czechy. Fot. Bogdan Dębowski

Fig. 8. Unknown painter, *The Baptism of Christ* (fragment), after 1721, oil on canvas, 261 × 140 cm, St Anne church, Javorná, the Czech Republic. Photo by B. Dębowski



Ryc. 9. Nieznany malarz, *Chrzest Chrystusa*, olej na płótnie, 260 × 182 cm, kolekcja prywatna.  
Fot. Dorotheum Wien

Fig. 9. Unknown painter, *The Baptism of Christ*, oil on canvas, 260 × 182 cm, private collection.  
Photo by Dorotheum Wien



Ryc. 10. Petr Brandl, *Chrzest Chrystusa*, ok. 1720, olej na płótnie, 257 × 169 cm, kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela w Żabowie, stan po konserwacji. Fot. B. Dębowski  
Fig. 10. Petr Brandl, *The Baptism of Christ*, c. 1720, oil on canvas, 257 × 169 cm, parish church of St John the Baptist in Żabów, after restoration. Photo by B. Dębowski

## Literatura

- Bartosz D., Słomiński M. 2013. Powiat Pyrzycki. *Katalog Zabytków Sztuki* 13/1.
- Berghaus H. 1868. *Landbuch des Herzogtums Pommern: Schilderung der Zustände dieser Lande in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Teil II: Landbuch des Herzogthums Stettin, von Kamin und Hinterpommern; oder des Verwaltungsbezirks der Königlichen Regierung zu Stettin*, Band 3: *Enthaltend die Kreise Greifenhagen und Piritz*. Anklam.
- Dębowski M. 2017. The unknown paintings by Peter Brandl in the Parish Church of Saint John the Baptist in Zabow near Pyrzyce. *Umění Art*, 65/2, 161–178.
- Fornasiero A. 2014. The values and functions of copies in the Baroque collections belonging to nobility in the Bohemian kingdom. W: M. Nova, M. Opatrná (red.), *Cultural transfers. Umělecká výměna mezi Itálií a střední Evropou. Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních programů*. Praha, 135–140.
- Gabriel J.A. 1868. *Královské město Sušice a jeho okolí, aneb Popis všech v okrese Sušickém ležících měst, městeček, vesnic, samot, kostelů, hradů a tvrzí, všech zemských panství a statků...*, Praha.
- Halata M., Rousová A. 2012. Da Cristiano Sreder, pittore... W: *Tencalla. Barokní nástěnná malba v českých zemích I*, Praha, 329–344.
- Hostaš K., Vaněk F. 1900. *Soupis památek historických a uměleckých v Království Českém od prunku do počátku XIX století. 12: Politický okres sušický*. Praha.
- Kapustka M., Klípa J., Kozieł A., Oszczanowski P. 2007. *Śląsk – perla w Koronie Czeskiej, Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*. Katalog wystawy. Legnica.
- Klempin R., Kratz G. 1863. *Metrikeln und Verzeichnisse der pommerschen Ritterschaft vom XIV bis das XIX Jahrhundert*. Berlin.
- Kokaisl P., Kokaislová P. 2013. *Kostely a kaple v klatovském okrese 1: Bývalý politický okres Klatovy*. Praha.
- Kostynowicz R. 2000. *Kościół archidiecezji szczecińsko-kamieńskiej 1*. Szczecin.
- Kozakiewiczowa H., Świechowski Z. 1952. Powiat myśliborski. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 9, zeszyt 8. Warszawa.
- Kozieł A. 2007. Petr Brandl w Krzeszowie. Znane fakty, nieznanne obrazy. W: M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczanowski (red.), *Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki*. Wrocław, 341–356.
- Kozieł A. 2013. Nieznany obraz Petra Brandla w kościele parafialnym pw. św. Barbary w Wojcieszynie. *Roczniki Sztuki Śląskiej* 22, 95–104.
- Kozieł A. 2017. Brandl Peter Johann. W: A. Kozieł. (red.), *Malarstwo barokowe na Śląsku*. Wrocław, 322–326.
- Krasny P, Wójcik M., Kościół parafialny pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Brzozdowcach. W: J.K. Ostrowski (red.), *Kościół i klasztor rzymskokatolickie w dawnym województwie ruskim XI*, Kraków, 45–72.
- Lejman B. 2008. *Philip Christian Bentum. Malarz śląskiego baroku*. Warszawa.
- Lemcke H. 1906. Der Kreis Piritz. W: *Die Bau-und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin* 7, 166–171.

- Matějček A. 1938. Petr Brandl jako malíř hrabat Černínů. *Umění* 11, 3–16.
- Neumann J. 1964. *Obrazana Pražského hradu*. Praha.
- Neumann J. 1967. Petr Brandl. Křest Kristův. W: K. Benedik, V. Berger, A. Martan (red.), *Restaurování nástěnných maleb a závěsných obrazů. Transfery* [katalog wystawy]. Klatovy, 31–41.
- Neumann J. 1968. *Petr Brandl 1668–1735. Úvodní studie a katalog děl*. Praha.
- Neumann J. 1978. *Petr Brandl a jeho Nanebevzetí ve Vysokém Mýtu*. Vysoké Mýto.
- Neumann J. 1981. Brandlovy obrazy a ikonografie chrámu sv. Markéty v Břevnově I. *Umění* 29, 218–249.
- Naumann J. 1984. Malíř světla. K ikonografii Brandlových oltářních obrazů, *Umění* 32, 219–232.
- Naumann J. 1996. Brandl Peter. W: K.G. Saur (red.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* 13. München–Leipzig, 620–623.
- Neumann J. 1999. Bozeto k Branlovi Nanebevzetí. *Zprávy památkové péče* 59, 257–259.
- Naumann J., Streckerová A. (red.) 2016. *Petr Brandl*. Praha.
- Oszczanowski P. 2007. *Casus Żórawiny. Kościół Trójcy Świętej w Żórawinie około 1600 roku*. Wrocław, 284–288.
- Pelzel F.M. 1773. *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler* 1. Praga.
- Prokop J. 2006. *Petr Brandl. Životní a umělecký epilog 1725–1735*. Praha.
- Prokop J. 2016. *Život a dílo v archívních pramenech a starší odborné literatuře*. Praha.
- Rousová A. 2013. *Petr Brandl – mistr barokní malby*. Praha.
- Rymar E. 2009. *Pyrzyce i okolice przez wieki*. Pyrzyce.
- Schaller J. 1785–1790. *Topographie des Königreichs Böhmen* 1–17.
- Słomiński M. 1996. Rozmiary strat w zakresie zabytków nieruchomych na Pomorzu Zachodnim. W: M. Glińska (red.), *50 lat polskich badań nad sztuką Szczecina i Pomorza Zachodniego*. Szczecin, 113–124.
- Sommer J.G. 1833–1849. *Das Königreich Böhmen; statistisch-topographisch dargestellt* 1–16. Praga.
- Steckerová A., Vácha Š. 2015. *Vznešenost a zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách*. Katalog wystawy. Lomnice nad Popelkou, 102–103.
- Voigt M.A. 1773. *Effiges vivorum eruditorum atque artificum Bohemiae et Moraviae, una cum brevi Vita operumque ipsorum enattatione* 1. Praga.
- Wisłocki M. 2005. *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*. Szczecin.

**Unknown Petr Brandl's painting from the parish church  
of St John the Baptist in Żabów, near Pырzyce**

**Summary**

A great oil on canvas altar painting, depicting *The Baptism of Christ*, miraculously survived in a small village church in Żabów near Pырzyce, became recently a subject of a separate study. Its extraordinary artistic value and technological quality encouraged the author of the article to examine its history and to shed some light on the matters of the artist and provenance of the painting. The documented history of the artwork dates back to not later than 1945, when the piece was placed in its current location. It was presumably moved from a local manor house which had been destroyed shortly after the Second World War. Suggestive painting synthesis expressed in a masterful manipulation of light chiaroscuro, a harmonious composition of colour, and finally perfect conjunction of form and content of the presentation lead to the conclusion that the origins of this piece of art should be searched for far away from its current location. Complex comparative analysis carried out in the article leaves no doubt that the painting from Żabów must be regarded as original masterpiece by Petr Brandl, one of the greatest painters of the late baroque in Central Europe. The discovery of two exact copies, one preserved in St Anna Church in Javorná (Klatovy district, the Czech Republic) and the other of unknown whereabouts, confirms a high position of the painting in the artist's oeuvre and a prestigious character of its original foundation.

Michał Dębowski  
Szczecin  
m.debo@wp.pl