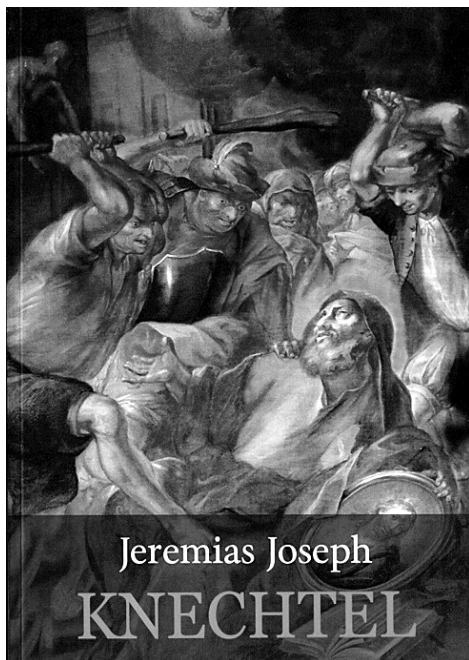


*Jeremias Joseph Knechtel (1679–1750),
legnicki malarz doby baroku,*
red. Andrzej Kozieł, Emilia Kłoda, Legnica 2012, 264 s.

W 2013 roku Muzeum Miedzi w Legnicy obchodzi swoje 50. urodziny. Ten jubileusz kierownictwo Muzeum postanowiło uczcić reprezentatywną wystawą. Wybór padł na Jeremiasa Josepha Knechtla, najwybitniejszego malarza legnickiego doby baroku. W ten sposób po raz pierwszy jego życie i twórczość zaprezentowano szerszej publiczności. Głównymi autorami i zarazem redaktorami tomu towarzyszącego wystawie są Emilia Kłoda, która poświęciła Knechtlowi swoją pracę magisterską, oraz jej promotor – ceniony wrocławski znawca śląskiego malarstwa barokowego – prof. Andrzej Kozieł. Zawartość publikacji uzupełniają: studium sytuacji społeczno-politycznej Legnicy pod panowaniem Habsburgów, czyli w latach 1675–1740, prof. Przemysława Wiszewskiego, raporty Marcina Ciby i Barbary I. Łydzby-Kopczyńskiej z badań fizykochemicznych obrazu Knechtla przedstawiającego św. Karola Boromeusza z kościoła filialnego pw. św. Wawrzyńca w Przychowej koło Wołowa oraz Katarzyny Wantuch-Jarkiewicz z konserwacji dwóch malowideł z ołtarza św. Piotra Fouriera w kościele pw. Wniebowzięcia NMP w Żaganii. Zaletą ostatnich dwóch artykułów jest to, iż autorom udało się w sposób klarowny wytłumaczyć – także czytelnikom laikom – zasady i możliwości poznawcze poszczególnych metod fizykochemicznych stosowanych obecnie przy badaniu zabytkowych obrazów.

W drugiej, katalogowej części książki Emilia Kłoda – wspierana czasem przez Beatę Sebzę lub Arkadiusza Mułę – przedstawia w dokładnych notkach imponującą liczbę 182 obrazów, które – jej zdaniem – wyszły spod pędzla legnickiego mistrza.



Jeremias Joseph
KNECHTEL

Ten fakt sam jest już poważnym osiągnięciem naukowym, a argumentacja Emilii Kłody w tej części jest klarowna i z reguły przekonująca. Spierać można by się wyłącznie o trzeciorzędne, mało istotne szczegóły, na przykład, czy postać leżąca zazwyczaj po lewej stronie pierwszego planu na przedstawieniach św. Mikołaja (s. 123 i 136) jest wyobrażeniem młodzieńca, niesłusznie skazanego na śmierć i wskrzeszonego przez Świętego – jak chce autorka, czy raczej rozbitek, uratowanego przez św. Mikołaja – co sugerowałby tonący statek umiejscowiony w tle. Radość z tej bardzo udanej partii książki nieco tłumi fakt, iż jakoś części fotografii pozostawia wiele do życzenia.

Pole do dyskusji otwierają przede wszystkim oba eseje ściśle z zakresu historii sztuki autorstwa Emilii Kłody i Andrzeja Koziela, prowokujące w wielu miejscach do protestu. Tak jak w wielu innych artykułach współczesnych polskich historyków sztuki zajmujących się śląskim barokiem, rzucają się w oczy przede wszystkim liczne nadinterpretacje wynikające z dotkliwych niedostatków wiedzy źródłowej i historycznej.

Problemy pojawiają się już przy odtwarzaniu początków pobytu mistrza na Śląsku. Odnośnie do przytoczonego – także jako fotografia – wpisu z 20 listopada 1704 roku, który – notabene – nie jest zapisem o ślubie malarza – jak chce Emilia Kłoda – lecz tylko potwierdzeniem, że państwo młodzi dali na zapowiedzi, autorka stwierdza: „Knechtel został określony jako «malarz biegły w sztuce», co może świadczyć o tym, że jego dzieła były już znane w okolicy” (s. 40). Otóż zacytowany przez badaczkę zwrot *kunstreich* nawet w najmniejszym stopniu nie mówi nic o popularności dzieł dotychczas wykonanych przez malarza, ponieważ był to tytuł przysługujący każdemu, kto wykonywał profesję uważaną za artystyczną. Według zasad ówczesnego społeczeństwa stanowego każdy stan lub grupa zawodowa, niezależnie od sytuacji faktycznej indywidualnego przedstawiciela, miały prawo do należnego im określenia. I tak każdemu chłopu przysługiwało określenie *arbeitssam* (robotny), nawet jeśli był niepoprawnym leniem, żołnierzowi odpowiednio *streitsam* (bitny), choć mógł być tchórzem, a żeby na tym poprzestać, każdej damie po raz pierwszy wychodzącej za mąż, o ile nie została nakryta *in flagranti* i nie brała udziału w ceremonii w zaawansowanej ciąży, określenie *Jungfrau* (dziewica), co też niekoniecznie musiało odzwierciedlać prawdę. Rzecz ciekawa – to ostatnie określenie jako obowiązujące przy zapiskach o ślubach zostało zniesione dopiero w okresie międzywojennym uchwałą parlamentu Republiki Weimarskiej. W hierarchii poszczególnych epitetów nadawanych grupom społecznym ten przynależny artystom był, tak jak oni sami, dosyć wysoko notowany, dlatego też prowincjonalni pisarze dokumentów, dla przypodobania się konkretnym osobom, przyznawali je także kucharzom, fryzjerom, a nawet myśliwym lub piernikarzom.

Jedną z rzeczy, które rzucają się w oczy i wymagają zastanowienia, jest wręcz obsesyjne powtarzanie przez Emilię Kłodę, że Knechtlowi udało się bardzo szybko jako ‘obcemu’ lub ‘cudzoziemcowi’ wejść do cechu legnickiego i odnosić tam sukcesy,

oraz wielokrotne stwierdzenia Andrzeja Kozieli, że artysta był malarzem ‘czeskim’. Problem w tym, że autorzy nie definiują, co tak naprawdę pod tymi określeniami rozumieją. Jeżeli chodzi o narodowość, to należy stwierdzić z prawie stuprocentową pewnością, że Knechtlowie byli Niemcami. Ze względu na miejsce pochodzenia posługiwali się zapewne dialektem Niemców sudeckich, należącym – tak jak dialekt dolnośląski – do dialektów wschodniemieckich. Te dwie odmiany języka niemieckiego były na tyle zbliżone do siebie, że bez wątplenia mowa Knechtla mniej różniła się od narzecza rodowitych legniczian niż język innych członków tamtejszego cechu malarzy i rzeźbiarzy pochodzących z dalszych stron Niemiec. Pod względem politycznym zaś rodzinne strony Knechtłów należały do tego samego organizmu politycznego – władztwa Habsburgów, a ograniczenia w przepływie ludzi lub dóbr na tym terenie były takie, jak dziś na przykład między województwem dolnośląskim a lubuskim, czyli żadne. Wystarczy zajrzeć do rachunków kościelnych drugiej strony Sudetów, znajdujących się choćby w archiwum w Jesioniku, by łatwo się przekonać, że do 1742 roku wyposażenia wielu kościołów tych okolic dostarczali artyści zamieszkali po obecnej stronie śląskiej, na przykład w Nysie czy Kłodzku. Kłopot przy precyzyjnym określeniu proveniencji kulturowej w tym przypadku polega przede wszystkim na tym, iż w języku polskim – ze względu na to, że problem dla Polaków nie był bynajmniej palący – nie dopracowano się podobnie precyzyjnego rozróżnienia, jak na przykład w języku niemieckim, gdzie słowo *Böhme* oznacza obywatela byłego Królestwa Czeskiego niezależnie od jego narodowości, a słowo *Tscheche* konkretną grupę jego mieszkańców – przedstawicieli narodu czeskiego. Stosując – tak jak profesor Koziel – określenie ‘czeski’ dla wszystkich mieszkańców Królestwa Czeskiego, należałoby po pierwsze stwierdzić, że Ślązacy też byli ‘Czechami’, gdyż Śląsk w tym okresie należał jako tzw. kraina uboczna do Królestwa Czech, a po drugie, że na przykład Rainer Maria Rilke (1875–1926) był Czechem. Nonsens tych stwierdzeń zdaje się oczywisty.

Powyższa kwestia jest ważna tylko z jednego powodu. Tłumaczy ona, z jak niebywałą łatwością większość artystów z jednej strony Sudetów angażowała się w życie zawodowe i społeczne po drugiej stronie tych gór.

Powracając do problemu postulowanej dyskryminacji ‘obcych’ przez legnicki lub – szerzej – śląskie cechy, należy dla lepszego zrozumienia zagadnienia dopuścić do głosu Emilię Kłodę:

Pozostaje jednak pytanie, w jaki sposób Knechtel tak szybko zajął wysokie miejsce w strukturach cechowych, które były zwykle zamknięte na przybyszów z zewnątrz. Wydaje się, iż nastąpiło to w wyniku wydawanych na skutek wojny trzydziestoletniej zarządzeń o ułatwieniu przyjmowania do gildii¹ «obcych». Nowe prawo miało

¹ Choć nie jest to sprawa najwyższej rangi, to jednak w odniesieniu do Śląska należy wystrzegać się słowa *gildia* w znaczeniu cechu, gdyż było ono na tym terenie i w tych czasach – inaczej niż na przykład w Holandii – jako *terminus technicus* zarezerwowane dla związków kupieckich i bractw strzeleckich.

na celu rozluźnienie restrykcyjnych zasad regulujących procedurę zdobywania tytułu mistrza cechowego, co miało ożywić zrujnowane przez wojnę rzemiosło. Podobne zarządzenie zostało wydane w 1644 roku także we wrocławskim cechu malarzy. Powracający z obowiązkowej podróży czeladnik mógł za odpowiednią opłatą uwolnić się z uwłaczającego i niepotrzebnie wydłużającego czas nauki dwuletniego okresu pracy w warsztacie mistrza [...] Właśnie złagodzenie restrykcji w traktowaniu cudzoziemców oraz możliwość zastąpienia wielu lat pracy określoną sumą najprawdopodobniej ułatwiły Knechtlowi wejście w struktury cechowe. Dla wykształconego w Pradze przybysza perspektywa dwóch lat pracy pod zwierzchnictwem prowincjonalnego mistrza musiała być wyjątkowo nieprzyjemna.

(s. 40n)

Abstrahując od błędów formalnych – we wrocławskim cechu nie zostało w 1644 roku wydane podobne zarządzenie, a autorka cytuje za Schultzem właśnie ten i tylko ten przykład, a „powracający z obowiązkowej podróży czeladnik” w miejscu powrotu nie mógł być ‘obcym’. Uwagę zwraca też manipulacja słowna: najpierw autorka stwierdza – niezupełnie zgodnie z prawdą, ale blisko niej: „Powracający z obowiązkowej podróży czeladnik mógł za odpowiednią opłatą uwolnić się z uwłaczającego i niepotrzebnie wydłużającego czas nauki *dwuletniego okresu* pracy w warsztacie mistrza”, co dosłownie trzy linijki niżej rozrasta się do „wielu lat”.

Ponadto należałoby się zastanowić, na czym owa postulowana przez Emilię Kłódę wrogość cechów artystycznych wobec ‘obcych’ mogła polegać i czy w ogóle istniała. W tym celu należy sobie zadać pytanie (szkoda, że nie zrobiła tego autorka), ile osób w czasach Jeremiasa Josepha Knechtla wstąpiło do legnickiego cechu malarzy i rzeźbiarzy. Jeżeli czas poszukiwania ograniczymy do tego dziesięciolecia, w którym uczynił to omawiany tu malarz, wypada stwierdzić, że prócz niego nowych członków było pięciu: malarz Johann Caspar Kühnell (zm. 1751)² oraz rzeźbiarze Johann Konrad Kalb i Daniel Steinberg(er) (1676–1726), przyjaciel Knechtla Hans Michael Wüst (1673–1714) oraz młodo zmarły Andreas Winter (1682–1702), wykonujący obie profesje reprezentowane w omawianym cechu. W tym samym czasie zmarło czterech towarzyszy cechowych: rzeźbiarz Elias Lorentz (1660–1705) i wspomniany już Andreas Winter oraz malarze Balthasar Kaspar Güller (zm. 1704) i Tobias Willmann (1624–1702). Jak widać, przyrost liczby członków – w czasach gwałtownie rozwijającego się rynku – był niewielki, a o ile cech chciał bronić swojego obszaru działania, choćby przed serwitorami i przeszkodnikami, musiało mu zależeć na zwiększeniu liczby członków. Do tego jeszcze dochodzi fakt, iż cech – z wyjątkiem nieco surowszej lub przychylniejszej oceny dzieła mistrzowskiego – praktycznie nie miał żadnych większych możliwości dyskryminacji zgłaszających się do niego kandydatów. Wskazanie przy tej okazji – jak to czyni Emilia Kłoda – na przykład cechu wrocławskiego jest wyjątkowo niefortunne, bo nie dość, że wzmian-

² Podane daty życia na podstawie odpowiednich ksiąg metrykalnych.

ka dotyczy czasów pół wieku wcześniejszych, to siła potężnego cechu wrocławskiego, który zawsze mógł liczyć na ciche poparcie protestanckiej rady miejskiej, była zupełnie inna niż znacznie skromniejszego cechu legnickiego w czasach ogromnej ofensywy rządzących w tym mieście sił katolickich.

Po tych uwagach ogólnych warto się zastanowić, jakiego obszaru dany cech w tych czasach mógł bronić i kto był dla niego tym mitycznym ‘obcym’, przywołanym przez autorkę. Odpowiedź na oba pytania jest bardzo prosta: cech mógł działać tylko na swoim obszarze jurysdykcyjnym, a było to terytorium danego miasta oraz jego ścisłej okolicy, w której jeszcze obowiązywało prawo miejskie, tzw. *weichbild*, zaś niepożądanymi intruzami byli wszyscy, którzy usiłowali działać na jego terenie, nie układając się z nim, niezależnie od pochodzenia etnicznego czy wyznania.

Dobłą ilustracją może tu być *casus* budowy organów dla ewangelickiego kościoła pokoju w Jaworze. Ich autor Hans Hofrichter (ur. 1593) zatrudnił w 1662 roku przy wykonywaniu obudowy instrumentu warsztat kamiennogórskiego mistrza stolarskiego Michaela Steigera vel Steudnera (według innych źródeł Riedera), a nie miejscowego stolarza. Umowę podpisał Steiger 22 stycznia 1662 roku, a 15 marca tegoż roku, czyli od razu po najbliższym zebraniu kwartalnym, cech jaworski złożył do rady miejskiej ostry protest w tej sprawie³. Ze względu na silną pozycję Steigera – wpływową gmina ewangelicka pragnęła, i to szybko, wejść w posiadanie organów Hofrichtera, a ten z kolei oświadczył, iż będzie współpracował w sprawach stolarskich tylko ze Steigerem, ponieważ z nim już kooperował ku obopólnemu zadowoleniu przy realizacji kilku projektów organowych. W końcu wypracowano kompromis: Steiger musiał wstąpić do cechu jaworskiego i płacić za swego czeladnika składkę, po czym mógł – już bez dalszych kontrowersji – wykonać to prestiżowe zlecenie⁴. Jak się później okazało, jaworzanie wpuścili tym samym konia trojańskiego w swoje szeregi – w 1672 roku przybyszowi przypadły także prace przy ołtarzu we wspomnianej świątyni⁵.

Walka z ‘obcymi’ z jeszcze innego powodu byłaby dla cechu bardzo ryzykowna. Należy pamiętać, że wiek XVIII to okres usilnych starań wszystkich państw Europy Środkowej, by przyciągnąć do siebie jak najwięcej obywateli – podatników; ograniczenia w państwie Habsburgów dotyczyły wyłącznie wyznania, a Knechtlowie byli przecież katolikami, więc uprzedzenia władzy w tej sprawie ich nie dotyczyły. Swoje apogeum ta tendencja osiągnęła w państwie pruskim, gdzie władze regionalne

³ Archiwum Państwowe w Legnicy [dalej: AP Leg.], archiwum ewangelickiego kościoła pokoju w Jaworze [dalej: arch. ew. kośc. pokoju Jaw.], nr 41, s. 212.

⁴ AP Leg., arch. ew. kośc. pokoju Jaw., nr 13, s. 5.

⁵ AP Leg., arch. ew. kośc. pokoju Jaw., nr 41, s. 213; por. też: R. Sachs, *Die Orgeln der ev. Friedenskirche in Jauer und ihre Geschichte*, „Silesia Nova” 2007, t. 4, z. 4, s. 73n; Ch.F.E. Fischer, *Geschichte und Beschreibung der schlesischen Fürstenthumshauptstadt Jauer*, Bd. 2, Jauer 1804, s. 165n, 171; L. Tomši, *Organologický materiál z česko-polského pomezí [w:] Zabytkové orgány šlaské*, red. J. Stępowski, Legnica 1992, s. 198.

rokrocznie musiały składać zwierzchnikom raporty o tym, co zrobiły, aby pozyskać nowego obywatela oraz ilu nowych *profesjonalistów* udało się przyciągnąć. W tej sytuacji przedstawiciele szczególnie poszukiwanych zawodów mogli liczyć nawet na podarowanie nieruchomości z nowo wybudowanym domem, jak to się udało – by znów ograniczyć się do jednego przykładu – sztukatorowi Johannowi Maximusowi Schmidtowi w 1783 roku w Dzierżoniowie⁶.

W wielu miejscach wypowiedzi Emilii Kłody nie pozostawiają żadnych złudzeń co do tego, że dla niej przynależność do cechu była dla „prawdziwego artysty” tylko powodem wielkiego dyskomfortu i na dobrą sprawę plamą na honorze. Z tej przyczyny autorka ucieka się do – przypuszczalnie nawet nieuświadomionych – manipulacji na materiale dowodowym. Wymownym przykładem takiej sytuacji może być omówiony przez nią obraz postulowanego nauczyciela Knechtla – praskiego malarza Johanna Georga Heinscha: *Św. Łukasz malujący Madonnę*, który komentuje w następujący sposób:

Choć nie zachowały się żadne szczegółowe dane archiwalne, które mówiłyby nam coś bliższego o funkcjonowaniu pracowni Heinscha, to jednak wiele wskazuje, iż był to duży warsztat z licznymi pomocnikami i uczniami. Tak właśnie przedstawił swoją pracownię sam Heinsch, który na obrazie *Św. Łukasz malujący Madonnę* siebie samego sportretował jako Ewangelistę, natomiast swych czeladników malarskich przedstawił jako przygotowujących bolusowy grunt na naciągnięte na blejtramy płótna.

(s. 39)

Wobec faktu, iż „liczni pomocnicy i uczniowie” występują na obrazie w liczbie aż dwóch (!), należałoby się zastanowić, czy interpretacja: „Ówczesnie obowiązujący ramowy statut cechowy postanowił, iż każdy mistrz cechowy mógł równocześnie zatrudniać dwóch czeladników i trzymać jednego ucznia, a w związku z tym Heinsch umieścił na swoim obrazie dwóch członków swego ówczesnego warsztatu” – nie byłaby słuszniejsza. O sile tych ograniczeń liczbowych świadczy fakt, że nawet artyści, którzy jako serwitorki mogli sobie pozwolić na ich zlekceważenie, te zasady honorowali – Michael Leopold Willmann (1630–1706) dla przykładu skorzystał przy tworzeniu swoich słynnych fresków krzeszowskich z pomocy dwóch pomocników: syna Michaela Leopolda II (1669–1706) i pasierba Johanna Christopha Liški (1640–1712), a Ignaz Albrecht Provisore (zm. 1743) zadowolili się przy marmoryzacji kolumn ołtarza głównego bazyliki jasnogórskiej trzema współpracownikami⁷.

Również stwierdzenie Emilii Kłody, że „powracający z obowiązkowej podróży czeladnik mógł za odpowiednią opłatą uwolnić się od uwłaczającego i niepotrzeb-

⁶ Archiwum Państwowe we Wrocławiu [dalej: AP Wroc.], a. m. Dzierżoniowa, nr 38, s. 191n; nr 53, s. 73, 81n, 84.

⁷ Por. R. Sachs, *Śląsk – perła w Koronie Czeskiej* [recenzja], „Szkice Legnickie” 2008, t. 29, s. 287.

nie wydłużającego czas nauki dwuletniego okresu pracy w warsztacie mistrza”, z czego – jej zdaniem – skorzystał też Jeremias Joseph Knechtel, gdyż „dla wykształconego w Pradze przybysza perspektywa dwóch lat pracy pod zwierzchnictwem prowincjonalnego mistrza musiała być wyjątkowo nieprzyjemna” (s. 40), należy nieco skorygować, albowiem możliwości skrócenia czasu oczekiwania przed egzaminem mistrzowskim za odpowiednią opłatą były wyraźnie obwarowane pewnymi warunkami i względnie rzadko wykorzystywane. Zazwyczaj korzystano z tej szansy, gdy należało z jakichś względów zmusić mistrza cechowego z innej miejscowości do ponownego wstąpienia do cechu, jak to miało miejsce w powyżej przytoczonym już przykładzie kamiennogórskiego mistrza stolarskiego Steigera. Być może jeszcze bardziej spektakularne było analogiczne zdarzenie, kiedy w 1725 roku działający od wielu lat w stolicy śląskiej biskupi mistrz murarski Johann Blasius Peintner (1673–1732) dla świętego spokoju wstąpił do wrocławskiego cechu murarzy i kamieniarzy i zapłacił za darowanie mu roku mistrzowskiego niebagatelną sumę 150 talarów reńskich⁸. W uzasadnionych wypadkach, przede wszystkim gdy zainteresowany był jedynym żywicielem niezdolnych do samodzielnego utrzymania rodziców lub kaleką, darowano mu obowiązek co najmniej dwuletniej wędrówki czeladniczej.

W tym miejscu warto też zastanowić się, czy ówczesne przepisy były naprawdę układane w celu dyskryminacji i upokorzenia potencjalnych młodych współtowarzyszy – jak się autorce wydaje. Wobec faktu, że kandydat na mistrza po pomyślnym złożeniu egzaminu mistrzowskiego zazwyczaj dożgonnie należał do cechu, jeden rok próbny nie wydaje się dyskryminująco długim okresem, zwłaszcza zważywszy na to, że cech dla ówczesnych rzemieślników był najważniejszą instytucją w ogóle. Przecież nikt inny, tylko on organizował cały proces produkcji i dystrybucji towaru, a także zapewniał całą gamę opieki socjalnej, z uroczystością pogrzebową i opieką nad ewentualnymi potomkami włącznie. W związku z tym sprawdzenie postaw moralnych przyszłego współtowarzysza miało wręcz kluczowe znaczenie. W drugim zaś roku, zwanym w żargonie cechowym *Mutjahr* (‘rok odwagi’), przyszły kandydat na mistrza wcale już nie musiał pracować u swego dotychczasowego opiekuna, wręcz przeciwnie – zobowiązany był zdać wszystkie egzaminy oraz – koniecznie w warsztacie innego mistrza niż dotychczasowy – wykonać swoje dzieła mistrzowskie.

Czas nieco bliżej przyjrzeć się całej gałęzi śląskiej rodziny malarskiej Knechtłów i ich protoplastom. Zupełnie nie do zaakceptowania jest tu przypuszczenie wrocławskiej historyczki sztuki, że ojciec Jeremiasa Josepha był malarzem szkła, tylko na tej podstawie, że miał kontakty z hutami szkła w swojej okolicy, wszak nie znamy żadnego jego dzieła. Różnice technologiczne, w dystrybucji dzieł oraz społeczne były

⁸ *Idem, Blasius Peintner, Kärtner aus Gmünd – wichtiger Baumeister des barocken Breslau*, „Geschichtsverein für Kärnten” 2012, z. 1, s. 3; *idem, Am Rande des deutschen Sprachgebietes. Wechselbeziehungen in bildender Kunst und Kunsthandwerk zwischen Kärnten und Schlesien*, „Carinthia” 2012, t. 202, s. 113n – tam dalsza literatura.

na tyle istotne, że granice pomiędzy tymi dwoma zawodami były w XVIII wieku hermetyczne, a określenia zawodowe zawsze dokładne⁹.

Co do rodziny samego Jeremiasa Josepha – informacje podane przez Emilię Kłodę warto nieco uzupełnić. Wspomniana przez nią przy okazji ślubu żona malarza zmarła przed nim w 1745 roku i została pochowana w krypcie legnickiego kościoła franciszkańskiego¹⁰. Przez nią Knechtel stał się, notabene na kilka miesięcy, powinowatym innej bardzo ważnej osobistości ówczesnego dolnośląskiego rynku sztuki, gdyż jej siostra Anna Helena Katharina (ur. 1690) 14 czerwca 1712 roku wyszła w Żaganiu za legnickiego kamieniarza Johanna Christopha Ferdinanda Bobersachera (1680–1740), syna litomierzycyckiego kamieniarza Johanna Jakoba Bobersachera. Związek ten nie trwał jednak długo, bo Anna Helena zmarła już 9 października 1713 roku, jak można przypuszczać – podczas połogu po urodzeniu pierwszego potomka kamieniarza.

Także rodzina samego Knechtla była liczniejsza, niż podaje autorka. Ze znanych jej dzieci większość zmarła w bardzo młodym wieku: Maria Eleonora (ur. 1705) rok po urodzeniu, Johanna Eleonora (ur. 1709) w roku urodzenia, Johann Joseph Ignaz (ur. 1710) w 1712 roku, Karl Joseph Franz (ur. 1713) w 1718 roku, Anton Joseph (ur. 1715) w roku swoich narodzin. Ponieważ Maria Josepha Theresia (ur. 1716) w 1733 roku jest wzmiankowana jako najstarsza jego córka, mamy pewność, że także Anna Franziska (ur. 1707) i Anna Helena Franziska (ur. 1712) wówczas już nie żyły. Najprawdopodobniej obie zmarły w 1721 roku, w którym cytowany tu rękopis franciszkański mówi o zgonie dwóch córek mistrza bez podawania ich imion. Wobec faktu, że znamy daty śmierci wszystkich dotychczas wymienionych synów, jest sprawą pewną, że synowie Knechtla, których pochówek odnotowuje cytowane źródło w 1729 i 1730 roku, to następni męscy potomkowie malarza, którzy nie dożyli dorosłości. W najlepszym przypadku ze wszystkich jego dzieci mogły go przeżyć najwyżej córki Maria Josepha Theresia i Anna Maria Barbara (ur. 1718), co w sposób jasny tłumaczy, dlaczego artysta nie znalazł bezpośredniego rodzinnego kontynuatora swego zawodu.

Odnosnie do rodziny jego brata Matthäusa, należałoby raczej tylko dla porządku odnotować, że na podstawie jego listu prawego urodzenia z 6 kwietnia 1761 roku można potwierdzić przypuszczenie Emilii Kłody, że Johann Joseph (1739–1810) był synem Johanna Ignaza (ur. 1705)¹¹. Ponadto także jeden z jego synów, czyli prawnuk Matthäusa, Johann Karl (ur. 1779), wybrał zawód przodków. Większych nadziei, iż pozostawił wybitne dokonania artystyczne, raczej nie należy żywić; obecnie wiemy tylko, że w 1833 roku otrzymał od magistratu świdnickiego 8 groszy srebrnych za laurkę dla ówczesnego komendanta twierdzy świdnickiej Laroche’a v. Starkenfelsa

⁹ O malarzach szkła omawianego tu okresu na Śląsku por. R. Sachs, *Die Glasmaler Schlesiens vom 16. bis 18. Jahrhundert* [w:] *Wokół Karkonoszy i Gór Iżerskich. Sztuka baroku na śląsko-czesko-lużyckim pograniczu*, red. A. Kozieł, Jelenia Góra 2012, s. 219–224.

¹⁰ Praga, Národní Archiv, RF, kniha 59, nlb. Ten rękopis znam dzięki uprzejmości dr. Stanisława Jujeczki, za co mu serdecznie dziękuję.

¹¹ AP Wroc., a. m. Świdnicy [dalej: a. m. Świd.], nr 125, s. 710n.

(1770–1838) z okazji jego 50. jubileuszu zawodowego¹², a rok wcześniej pomalował, notabene na początku wadliwie, za 26 talarów reńskich tamtejszy most *Styriusbrücke*¹³, a już w 1824 roku zawiadomił publiczność, iż prócz malarstwa olejnego zajmuje się także malarstwem pokojowym¹⁴.

Analizując wypowiedzi Emilii Kłody ponownie, można się przekonać, jak łątwo jest jej przejść od kilku przypuszczeń do nowych pseudofaktów. O ile pierwsze zdanie: „Możliwe, że Jeremias Joseph próbował pomóc bratu, zatrudniając go w swoim warsztacie i przyjmując na czeladników jego synów” (s. 45) jeszcze wyraźnie podkreśla, że zdaniem autorki istnieje taka *możliwość*, o tyle już dosłownie w następnym zdaniu: „Na przykładach Matthäusa i Antoniny della Vigny można zauważyć, iż zatrudnienie w pracowni, która wyraźnie dominowała na lokalnym rynku artystycznym, było bezpieczniejsze i bardziej dochodowe niż podejmowane próby zakładania samodzielnego warsztatu” – to przypuszczenie traktuje się jako *pewnik*. Ponadto należy podkreślić, iż obecnie nie dysponujemy żadną, nawet śladową wskazówką archiwalną, że Jeremias Joseph rzeczywiście zatrudnił lub uczył kogokolwiek z męskich członków rodziny w swoim warsztacie, a to właśnie dlatego, że założenie własnego warsztatu było – wbrew temu, co utrzymuje wrocławska historyczka sztuki – bardziej lukratywne niż praca u boku brata, a ponadto – zgodne z przepisami cechowymi.

Trudno też w tym kontekście powoływać się na *casus* Antonii della Vigny. Niezależnie od tego, czy była artystycznie uzdolniona, czy nie (jedyne znany nam dziś obraz z kościoła parafialnego w Jaskotlu koło Wrocławia nie odbiega poziomem od produktów przeciętnego malarza cechowego) – dla każdego znawcy stosunków społecznych w Europie Środkowej w połowie XVIII wieku jest rzeczą oczywistą, że nie mogła wstąpić do legnickiego cechu. W tym czasie nawet najmądrzejsze kobiety, czasem definitywnie inteligentniejsze niż ich męscy kontrahenci, z mocy prawa potrzebowały na przykład we wszystkich sprawach sądowych męskiego „opiekuna”. Stąd było rzeczą oczywistą, że Antonia della Vigna nie mogła udać się na wędrowną czeladniczą, a tym samym spełnić jednego z najbardziej podstawowych warunków uzyskania statusu mistrzowskiego, o czym – notabene – wiedziały obie układające się strony: cech ten problem podniósł, a Jeremias Joseph Knechtel spróbował go zniwelować, gwarantując wnuczce naukę u jeszcze innego cechowego mistrza malarzkiego, wrocławianina Johanna Heinricha Kinasta, który w 1753 roku pracował w klasztorze legnickich benedyktynek¹⁵, a w 1756 roku dostarczył obraz dla tamtejszego ewangelickiego kościoła parafialnego pw. św. św. Piotra i Pawła¹⁶. Obiektyw-

¹² *Ibidem*, nr 502, nlb.

¹³ *Ibidem*, nr 567, s. 57, 59n, 64.

¹⁴ „Obrigkeithliche Bekanntmachungen Schweidnitz” 1824, nr 25, nlb.

¹⁵ *Ernstes und Heiteres aus dem Leben einer Liegnitzer Innung*, „Wir Schlesier!” 1927, t. 7, s. 647.

¹⁶ D. Czekał, *Kościół protestancki w Cieplicach*, „Karkonosze” 1993, nr 3/4, s. 170; A.H. Kraffert, *Chronik von Liegnitz*, cz. 3, Liegnitz 1872, s. 204; H. Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, cz. 3: *Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bezirks Liegnitz*, Breslau 1891, s. 223;

nie oceniając sytuacji, trzeba i w tym przypadku stwierdzić, iż cech legnicki z tej nietypowej sytuacji potrafił wyjść z twarzą, bo nieco ograniczając możliwości wnucze swego starszego, obronił swoje prerogatywy i tym samym istniejący porządek prawny, a pozwalając jej z kolei na wykonywanie portretów i *Schildereien*¹⁷, zapewnił jej godny byt, gdyż należy podkreślić, że *Schildereien* po niemiecku to nie – jak chce Emilia Kłoda – ‘szyldy’, lecz ‘malarstwo narracyjne’, więc można przypuszczać, iż zezwolenie cechu obejmowało wszystkie gałęzie malarstwa, przypuszczalnie z wyłączeniem malarstwa sakralnego, a może też historycznego.

Warto dla pełnego obrazu dodać, że udział żony i dzieci (w przypadku męskich potomków – tylko do czasu zdolności do nauki zawodu) w procesie produkcyjnym był nie tylko dozwolony, lecz stanowił wręcz jedną z podwalin systemu cechowego. Nic więc dziwnego, że archiwalia śląskie przekazują czasem wzruszające wręcz starania mistrzów, by członkom ich rodzin w sytuacjach wyjątkowych zagwarantować normalną i godną egzystencję. Wystarczy przywołać tu choćby postać świdnickiego kartownika Geoga Kapera, który w swoim testamencie z 15 sierpnia 1597 roku upośledzonej córce Urszuli nie tylko wyznacza wyższy udział w spadku niż pozostałym, zdrowym dzieciom, lecz ustanawia dla niej wręcz kunsztownie obmyślony system opiekunów i zabezpieczeń i żąda od swoich potomków, by zatrudnili ją, tak jak on to czynił, w warsztacie na pełnych prawach czeladnika oraz wpłacali co tydzień na jej fundusz pełną sumę (3 grosze czeskie) z tego tytułu jej przysługującą¹⁸.

Omawiając przedłożoną publikację, trudno też uciec od pewnego podstawowego problemu – faktu, iż interpretacja przekazów archiwalnych całkowicie przerasta obecne możliwości autorki eseju. Powstało z tego prawie sto procent *science fiction without science*. I tak, by nie być gołosłownym, *Kunstmaler* nie znaczy ‘malarz kunsztownych obrazów’, lecz po prostu ‘artysta malarz’ (w odróżnieniu od malarzy pokojowych), a *der Maler und Bildhauer Geschworener* to nie ‘sędzia cechu malarzy i rzeźbiarzy’ (wszystko s. 43) – takiej funkcji w ogóle nie było! – lecz starszy tegoż cechu. Z powodu wagi zagadnienia lepiej może zacytować większy fragment *in extenso*:

Jednocześnie legnicki mistrz podkreślał wyjątkowość swojego zawodu i uprzywilejowaną pozycję malarstwa wśród sztuk wyzwolonych. Pojawiające się w jednym

F. Bahlow, *Die evangelischen Stadtkirchen in Liegnitz* [w:] *Heimatsbuch der Liegnitzer Kreise*, Liegnitz 1927, s. 195; H. Lutsch, *Schlesiens Kunstdenkmäler. Textband*, Gütersloh 1985, s. 60; J. Harasimowicz, *Chrzcielnica, ambona i ołtarz główny kościoła św. św. Piotra i Pawła* [w:] *Kultura artystyczna dawnej Legnicy*, red. J. Harasimowicz, Opole 1991, s. 61.

¹⁷ *Ernstes und Heiteres aus dem Leben...* [15].

¹⁸ AP Wroc., dokumenty m. Świdnicy, U 3596; por. też R. Sachs, *Schweidnitz und seine Spielkartenproduzenten*, „Das Blatt” 1999, z. 20, s. 1, 29n; *idem*, *Die Spielkartenhersteller der Stadt Schweidnitz in Schlesien* [w:] *The International Playing-Card Society. Convention IPCS 1999*, Breslau 1999, s. 1; *idem*, *Od gotyku do baroku* [w:] *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku oraz w kolekcjach i zasobach ze Śląskiem związanych*, red. B. Czechowicz, A. Dobrzyński, I. Żak, Wrocław 1999, s. 67.

z listów sformułowanie «Malarstwo wolna sztuka»¹⁹ wskazuje, że Knechtel zdawał sobie sprawę z wyjątkowości własnego zawodu, który nie był jedynie rzemieślniczą działalnością. W liście z 1721 roku malarstwo zostało postawione na równi z muzyką i literaturą jako sztuka, której piękno i wewnętrzny porządek dostrzega tylko Bóg i człowiek. Według autora listu obrazy stanowią «Narodowy skarb ojców»²⁰, o który należy dbać. Tajemnicza cecha malarstwa, które «in viridi observantia ist», oznacza najprawdopodobniej, że obrazy są wystawione na widok publiczny i wzbudzają powszechny podziw, co dodatkowo zwiększa prestiż zawodu malarza. Najbardziej intrygujące fragmenty dokumentów to zdania podkreślające wysokie umiejętności malarzy cechowych, którzy nie tylko potrafili powtarzać wzorce, lecz także malować według własnych idei. Pojawiające się w tym kontekście wyrażenie «einen sheelen Blick» oznacza najpewniej «szczególny sposób patrzenia» i ma na celu zaakcentowanie dużego znaczenia artystycznej wizji twórcy. Niejednoznaczne «Do niektórych prawda przychodzi przez szkody (cienie)» budzi skojarzenia z tajemniczym i mrocznym aktem tworzenia, jednak najprawdopodobniej oznacza, iż dotarcie do prawdy w twórczości łączy się z pokonaniem wielu trudności.

Najciekawsza wypowiedź Knechtla pojawia się jako argument przeciwko zarzutom partacza Müllera. Na oskarżenie o słabą jakość realizacji i złą opinię o cechu wśród okolicznej szlachty, legnicki mistrz odpowiada znamiennymi słowami: «Ja, Jeremias Knechtel, miałem łaskę namalować żonę i rodzinę Waszej Ekscelencji Hrabiego i oprócz tego wielokrotnie słyszałem o rozkoszowaniu się moją sztuką, kiedy portretowałem różne osoby»²¹.

(s. 64)

By nie zostawić żadnych wątpliwości: *Landes väterlicher Schutz* to nie – jak chce Emilia Kłoda – ‘Narodowy skarb ojców’, lecz ‘opieka ojca krainy’ (= najwyższej władzy), *in viridi observantia ist* – ‘co widać gołym okiem’, a niemiecki idiom *einen scheelen Blick*²² (*werfen*) z kolei to ‘patrzeć krzywym okiem’, a nie – jak zapewnia autorka – „najpewniej «szczególny sposób patrzenia»”, a tym bardziej nie ma „na celu zaakcentowania dużego znaczenia artystycznej wizji twórcy”. Także sformułowanie *bis mancher mit Schaden hinter die Wahrheit kommt* jest zupełnie jednoznaczne i stwierdza ogólnie znaną prawdę, że ‘niektórzy dopiero po szkodzie dochodzą do prawdy’, więc tylko u osób z kompletnym brakiem znajomości niemieckiego może budzić „skojarzenia z tajemniczym i mrocznym aktem tworzenia”. Również wypowiedź Knechtla: „Gestattsam schon oben angeführt, dass ich Jeremias Knechtel die gnade gehabt, Ihro Exell., Dero hochgräfl. Frau gemahlin und Familie zu mahlen,

¹⁹ „das Malen, eine freye Kunste”.

²⁰ „Landes väterlichen Schutz”.

²¹ „Gestattsam shon oben angeführt, dass ich Jeremias Knechtel die gnade gehabt, Ihro Exell. Dero hochgräfl. Frau gemahlin und Familie zu mahlen, auch nebst mir meine Kunst genossen sonst Vielfältig so vornehm, als gerengere Personen zu Conterfeyen...”.

²² Pogrubieniem zaznaczono błędy transkrypcyjne.

auch nebst mir meine Kunst genossen sonst Vielfältig so vornehm, als geringere Personen zu Conterfeyen..." nabiera logicznego sensu przy poprawnym tłumaczeniu, które brzmi: „Ja Jeremias Knechtel dostąpiłem, jak już wyżej wspomniano, łaski malowania Waszej Hrabiońskiej Eksceleńcji, Waszej Hrabiońskiej Pani Małżonki i Rodziny, a ponadto z mojej sztuki portretowej skorzystało wiele osób, wysoce i niżej urodzeni”. Tym samym też wyjaśnia się kwestia, na podobizny jakiego rodzaju możnowładczego Knechtel się powołuje i dlaczego nie podał nazwiska tych osób – ano dlatego, iż wychodził z chyba słusznego założenia, że adresat jego listu wciąż wiedział, kim sam jest.

Prócz już wspomnianych, wrocławska historyczka sztuki odkrywała jeszcze dwie ciekawe cechy legnickiego mistrza: dobrą znajomość prawa cechowego i... arogancję. W pierwszej sprawie argumentuje w następujący sposób:

Pozycja Knechtla w środowisku legnickich malarzy i strukturze cechowej na początku lat 20. XVIII wieku była bardzo wysoka. Świadczy o tym fakt, iż to właśnie on był autorem listów pisanych w imieniu cechu, w których domagał się respektowania praw i przywilejów gildii. W listach tych Knechtel powoływał się na konkretne daty nadania przywilejów dla cechu i przywoływał cytaty z jego poszczególnych zarządzeń, które dotyczyły zazwyczaj kar za naruszanie praw cechowych, opłat i wynagrodzeń. Bardzo dobra znajomość własnych praw pozwala mu na skuteczną walkę z nierespektującymi systemu cechowego partaczami oraz formułowanie prawnie umotywowanych roszczeń do legnickiego magistratu.

(s. 63)

Sądząc z powyższego wywodu, Jeremias Joseph Knechtel urósł w oczach autorki tych słów na wyśmienitego i wyjątkowego w swoim środowisku znawcę prawa cechowego. Również i ten pogląd warto nieco skorygować. Po pierwsze należy przypuszczać, że taką samą wiedzę o przepisach prawnych, regulujących życie zawodowe ich profesji, posiadali wszyscy jego współmistrzowie, gdyż tych regulacji wcale nie było dużo, a spora ich część znajdowała swoje wielokrotne zastosowanie w życiu codziennym cechu. Gdyby nawet jednak o pewnych szczegółach zapomniano, nie byłoby to żadną tragedią, ponieważ jeden z najbardziej fundamentalnych przepisów cechowych żądał, aby każdy cech jakiegokolwiek profesji w każdej miejscowości działania prawa cechowego posiadał w swojej skrzyni cechowej komplet dotyczących jej przepisów, czy to w formie oryginałów, czy to w formie uwierzytelnionych odpisów. Niekorzystanie z nich było praktycznie niemożliwe, ponieważ wszystkie czynności na zebraniach cechowych miały obowiązującą moc prawną tylko po otwarciu wspomnianej skrzyni. Stwierdzenie, że dane zebranie lub czynność odbywało się „przy otwartej skrzyni cechowej”, jest wręcz rytualną inwokacją każdego protokołu lub ważniejszego świadectwa cechowego. Gdyby nawet jednak – co jest zupełnie nieprawdopodobne – wszyscy mistrzowie okazali się totalnymi

abnegatami w dziedzinie prawa cechowego, to wciąż nie skończyłoby się to problemem, gdyż każdy cech miał w swoich szeregach obowiązkowo trzy osoby niezwiązane z produkcją danej gałęzi wytwórczości, oddelegowanych do nich przez radę miejską syndyka i fizyka (= lekarza) cechowego oraz gońca. Interesujący nas tu w powyższym kontekście syndyk był zawsze prawnikiem, który wobec cechu pełnił podwójną funkcję: z jednej strony pilnował, aby każde jego działanie było zgodnie z przepisami, z drugiej zaś służył mu wiedzą prawniczą we wszystkich kontaktach z podmiotami zewnętrznymi.

Na trop arogancji legnickiego mistrza wrocławska historyczka sztuki wpadła w ten oto sposób:

Mimo późniejszych zapewnień Knechtla o skromności i usłużności, wydaje się, iż partacz Müller miał rację, wytykając legnickim mistrzom arogancję. Z analizy dokumentów cechowych wynika bowiem, że Knechtel był niezwykle pewny siebie i świadomy swojej wysokiej pozycji w Legnicy. Malarz nie zawahał się przed kandydowaniem na najbardziej prestiżowe stanowisko w tej części Europy – w 1730 roku pretendował do tytułu nadwornego malarza w Pradze. Był on dumny nie tylko z własnych osiągnięć, lecz także z kontaktów z możnymi fundatorami. A to są cechy, które przynależą tylko artystom o wyjątkowej klasie i niekwestionowanym autorytecie.

(s. 64)

Niech tym razem ta płatanina dziwnych stwierdzeń i błędów formalno-logicznych zostanie bez komentarza.

Choć powyższe przykłady bynajmniej nie wyczerpują listy opacznych interpretacji autorki, to jednak pokazują one, że w tej części pracy wywody Emilii Kłody są kompletnie bałamutne i nie posiadają żadnej rzetelnej nośności dowodowej.

Prócz wspomnianych zastrzeżeń Emilii Kłodzie trzeba zarzucić jeszcze jeden grzech – grzech zaniechania. Z zamieszczonej fotografii wpisu chrztu artysty wynika jednoznacznie, iż jego rodzice nadali mu jedno imię – Jeremias – więc ustalenie, w jakich okolicznościach nabył swoje drugie imię, którym się przecież wręcz ostentacyjnie posługiwał przez całe swoje dorosłe życie, byłoby stwierdzeniem ważnym i nader ciekawym. Tego problemu jednak autorka przypuszczalnie nawet nie dostrzegła.

Zupełnie inny charakter ma drugi z esejów zamieszczonych w omawianej publikacji, z dziedziny historii. W nim profesor Andrzej Koziół bez szukania sensacji, rzeczowo i właściwie opisuje dolnośląskie środowisko malarskie w pierwszych dziesięcioleciach XVIII wieku. Jedyna nie do końca udana charakterystyka to określenie Johanna Kliemanna (ur. 1665) jako „bliżej nieznanego” malarza (s. 100). Ponieważ artysta ten oraz jego syn Johann Joseph odegrali pewną rolę w ówczesnym życiu artystycznym omawianego tu obszaru, warto poświęcić im kilka uwag. Jako pierwszą

trzeba sprostować informację, jakoby był malarzem dworskim Franciszka v. Pfalz-Neuburga (1664–1732), którą profesor Kozieł podaje za Arkadiuszem Mułą (s. 100). Wspomniany artysta był, owszem, nadwornym malarzem, ale nie u wrocławskiego biskupa, lecz – jak wielokrotnie wspominają źródła w latach 1698–1701 – u ostatniej Piastówny, Charlotte legnicko-brzesko-wołowskiej, zamężnej księżnej szleswicko-holsztyńskiej na Sonderburg i Wiesenburg (1652–1707). W 1702 roku Kliemann przeniósł się do Bytomia Odrzańskiego, gdzie pozostał do swojej śmierci w 1739 roku. Z licznych dzieci dorosłości dożyła piątka: Johann Joseph (1694–1758), Sophia Elisabeth (1696–1729), Anna Helena (ur. 1702), Ernst Karl (ur. 1705) i Eva Theresia. Obaj synowie poszli w ślady ojca. Johann Joseph najwyraźniej przejął jako starszy warsztat ojca, gdyż w 1730 roku jest wzmiankowany jako malarz i obywatel Zielonej Góry, a dwa lata później, i odtąd do końca swoich dni, już wyłącznie jako malarz i mieszczanin Bytomia Odrzańskiego. O jego bracie z kolei wiadomo, że pierwotnie działał także w Bytomiu, ale w 1755 roku przeniósł się do Legnicy²³, gdzie występuje do 1768 roku. Choć o dziełach tej trójki wiemy bardzo mało – dotychczas znany tylko dwa portrety Johanna, przedstawiające pastorów Gottfrieda Fuchsa ze Świdnicy²⁴ i Johanna Friedricha Lemberga z Kozuchowa²⁵, a to tylko za pośrednictwem ich kopii graficznych – to rodzina Kliemannów jest bardzo ciekawa z innego powodu – analiza kręgu ich znajomych dobitnie pokazuje sieć powiązań rodowych artystów plastyków na ówczesnym Śląsku o charakterze niemal mafijnym. W swoich czasach wrocławskich Johann Kliemann utrzymywał bliskie kontakty z rzeźbiarzem Zachariasem Straußem oraz z malarzem Franzem Dominikusem Seibtem (zm. 1737), wówczas także przebywającym w stolicy Dolnego Śląska, który później wyrósł na czołowego malarza świdnickiego, a przede wszystkim przywódcę frakcji katolickiej w tamtejszym cechu²⁶. Kontakt ten był poparty więzami krwi, gdyż – jak wiadomo – żona Kliemanna, z domu Seibt, była przypuszczalnie siostrą legnickiego malarza. W Bytomiu Odrzańskim z kolei Kliemann zaprzyjaźnił się z tamtejszym malarzem Johannem Friedrichem Ebersbachem (1671–1726), choć przypuszczalnie ten był ewangelikiem. Swoje córki Kliemann z kolei wydał: Annę Helenę za Johanna Philipa Friedricha, sekretarza Heinricha v. Württemberga, a 5 maja 1728 roku Evę Theresię za wybitnego legnickiego rzeźbiarza Christiana Grünewalda. W następnym

²³ *Ernstes und Heiteres aus dem Leben...* [15], s. 647.

²⁴ A. Schultz, *Untersuchungen zur Geschichte der Schlesischen Maler (1500–1800)*, Breslau 1882, s. 90, miedzioryt Johanna Oertla z 1699 roku.

²⁵ *Ibidem*, s. 90, 161, miedzioryt Johanna Tscherninga.

²⁶ Na szczególną uwagę zasługuje pod tym względem przede wszystkim fakt, że świdnicki cech skarżył się 17 maja 1724 roku na Seibta, który był wówczas jego starszym, że ten zatrudnił „malarza Jezuitów” wbrew uchwale cechu zakazującej tej praktyki (AP Wroc., a. m. Świd., nr 156, s. 365). Choć ów artysta, niestety, nie został wymieniony z imienia i nazwiska, analiza stosunków w ówczesnym środowisku artystycznym Świdnicy wskazuje na to, iż najprawdopodobniej pod tym epitetem krył się właśnie Jeremias Joseph Knechtel. Por. R. Sachs, *Sztuka Śląska od XVI do XVIII wieku* [w:] *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku*, red. A.J. Baranowski, Warszawa 1998, s. 91.

pokoleniu Johann Joseph utrzymywał bliskie kontakty z rzeźbiarzem Karlem Josephem Weberem (1704–1761) z Nowego Miasteczka, synem wybitnego rzeźbiarza świdnickiego Geoga Leonharda Webera (1672–1739).

Podsumowując powyższe wywody, należy stwierdzić, że monografia życia i twórczości Jeremiasa Josepha Knechtla w swojej części dokumentacyjnej jest bardzo poważnym i trwałym osiągnięciem młodej badaczki. Zupełnie inny charakter mają jej rozważania historyczne, które bezlitośnie odsłaniają skrajne problemy z należytą rekonstrukcją warunków ramowych, w których przyszło tworzyć legnickiemu malarzowi. Fakt, iż prof. Andrzej Koziół, współredaktor tomu, osoba o znacznie większym stażu badawczym i mentor swojej uczennicy, nie sprostował licznych nieporozumień tej części publikacji, a wręcz powołał się wielokrotnie na jej „ustalenia archiwalne”, świadczy dobitnie o tym, że te niedomagania są udziałem nie tylko młodej badaczki, lecz całego środowiska barokistów wrocławskich, co zresztą potwierdzają podobne niedociągnięcia w pracach innych jego członków. Zatem już dziś edycja legnickiego Muzeum zaczęła odgrywać dwie przeciwstawne role: pożyteczną – jako wyjątkowo udana próba inwentaryzacji i analizy ikonograficznej i estetyczno-warsztatowej ważnego twórcy śląskiego baroku, oraz złowrogą – jako kompletnie mijające się z faktami i prawdą historyczną fantazje na temat szerszych aspektów działalności tego twórcy. Ten ostatni aspekt jest o tyle niebezpieczny, że szanse, iż środowisko badaczy historii sztuki Śląska okresu nowożytnego zabierze się, po uprzednim należyтым przygotowaniu, do rzetelnych badań archiwalnych lub zdecyduje się na współpracę z badaczami zdolnymi do uprawiania tej trudnej dziedziny, są nader nikłe.