

Gotyckie malowidła w wieży kościoła św. Macieja we Wrocławiu

Romuald Kaczmarek, Jacek Witkowski



il. 1 Wieża kościoła św. Macieja we Wrocławiu, dawniej krzyżowców z czerwoną gwiazdą. Widok od południowego-wschodu. Fot. R. Kaczmarek

Dawny kościół zakonu szpitalnego krzyżowców z czerwoną gwiazdą p.w. św. Macieja we Wrocławiu, pełniący od 1966 roku funkcję kościoła młodzieży akademickiej, podlega od kilku lat szeroko zakrojonym pracom remontowym. W ich trakcie odkryto w październiku 2006 roku średniowieczną dekorację malarską w pomieszczeniu przyziemia ceglanej wieży usytuowanej w narożu między południową elewacją prezbiterium a wschodnią ścianą południowego ramienia nawy poprzecznej [il.1]¹.



¹ Prace konserwatorskie po odkryciu prowadził zespół pod kierunkiem mgr Agnieszki Witkowskiej i mgra Piotra Wanata. Pierwszą wiadomość o odkryciu malowideł przekazała nam dr Agnieszka Seidel-Grzezińska.

Pomieszczenie to ma w przybliżeniu plan kwadratu o wymiarach ok. 357 x 354 cm (nie licząc wnęk) i nakryte jest sklepieniem krzyżowo-żebrowym. Od południa znajduje się gotycki portal zewnętrzny, wiodący z terenu dawnego, funkcjonującego po rok 1775 cmentarza przykościelnego². Od zachodu wewnątrz w przyziemiu skomunikowane jest z południowym ramieniem transeptu kościoła. Pierwotnie łączyło się ono także bezpośrednio z prezbiterium, przejściem w ścianie północnej (w narożniku północno-zachodnim). W grubości ściany północnej pomieszczenia podwieżowego, będącej zarazem południową ścianą prezbiterium, znajduje się wejście na schody wiodące na piętro wieży. Podobnie jak pierwszy, także drugi bieg schodów mieści się w grubości muru wieży, ale już wschodniego.

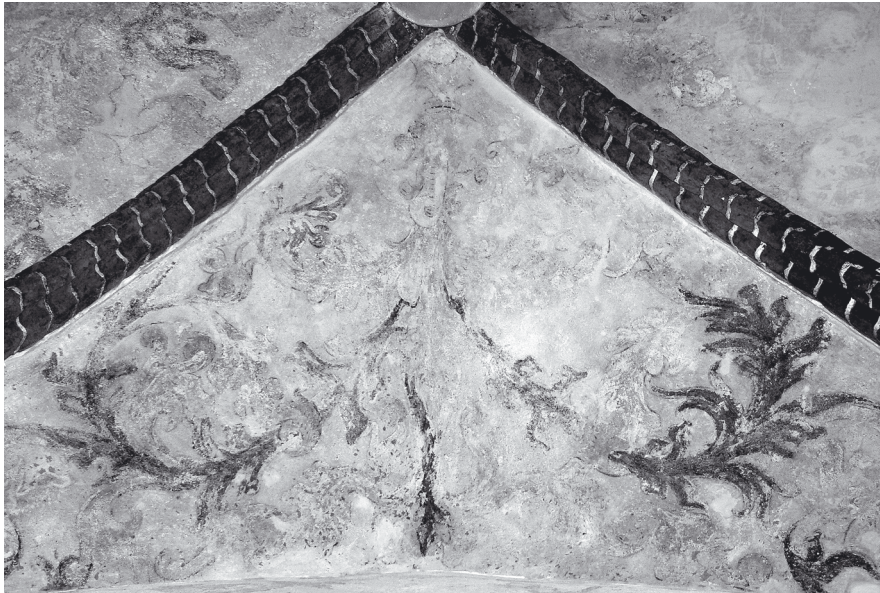
Zachowane malowidła prezentują na pierwszy rzut oka cechy tzw. pięknego stylu, upowszechniającego się na przełomie XIV i XV stulecia. Znajdują się one na wszystkich czterech polach sklepienia (floratury) oraz fragmentarycznie w górnych partiach podłucza wnęki zachodniej (także floratury) oraz południowej (prorocy, święte dziewice, floratury). Ich łączna powierzchnia wynosi około 15 m². Wykonane są w technice suchego fresku, najprawdopodobniej uzupełniającego fresk właściwy. Niestety, tynki dolnych partii ścian, do wysokości co najmniej około 3 metrów, były zapewne wielokrotnie usuwane z powodu zawilgocenia. Partie pokryte malowidłami zachowały się więc tylko powyżej tej granicy.

Cztery pola sklepienia pokrywa motyw wielkich, akantowych, dwubarwnych florum. Motywy roślinne ukształtowane są zasadniczo na sposób symetryczny i analogicznie w obrębie poszczególnych pól. Z centrum oznaczonego zwornikiem sklepiennym wyrastają łodygi, z których wyginające się pędy i bujne liście rozprzestrzeniają się swobodnie na całej powierzchni wyznaczonej żebami. Zarówno pędy, jak i liście mają przemiennie kolor grynszpanowej zieleni, zróżnicowanej na odcienie jaśniejszy i ciemniejszy, oraz podobnie zróżnicowanej sieni. Ten zabieg kolorystyczny wzmagal wrażenie przestrzenności form roślinnych. Floratury w podłuczach arkad ściennych, również te otaczające przedstawienia proroków, są jednokolorowe – zielone o zmiennym nasyceniu barwy – z uwidaczniającym się czarnym konturem. Między liśćmi pojawiają się natomiast tutaj wyraźne akcenty jasnej czerwieni w formie niewielkich podłużnych plam, sugerujących pęczki kwiatowe [il. III, 2].

Jedynie zachowane kompozycje figuralne znajdują się na podłuczach kolejnych uskoków arkadowej wnęki południowej, w której umieszczone jest wyjście z wieży na zewnątrz, ujęte ostrołukowym portalem z podobnym nadświetlem [il. IV, 8]. Na płaszczyznach arkady zewnętrznej, po bokach nadświetla, ukazano parę popiersi proroków ujętych w bogate, mięsiste, akantowe liście. Obaj prorocy, w podobny sposób scharakteryzowani przez malarza, identyfikowani są przez napisy namalowane na trzymanyh obiema rękami banderolach, które wywijając się kuliście wokół popiersi, tworzą swoiste ich obramowanie. Znacznie słabiej zachowane przedstawienie po stronie lewej (wschodniej) wyobraża według inskrypcji proroka Daniela („Daniel”), natomiast ukazany po przeciwległej stronie to „Abakuc”, czyli Habakuk, jeden z tzw. proroków mniejszych [il. 4-6]. Malarz przedstawił go jako starszego mężczyznę z bujną, posiwiałą brodą i z wydatnym nosem. Na głowie ma czapkę typu *chaperon* o miękkich, płynnych formach, z charakterystycznymi obfitymi fałdami opadającymi po bokach. Podobnie



² E. von Kleist, *Die Gymnasialkirche*, [w:] *Festschrift des Königlichen St. Matthias-gymnasiums zur Jahrhundertfeier 1811-1911*, Breslau 1911, s. 171.



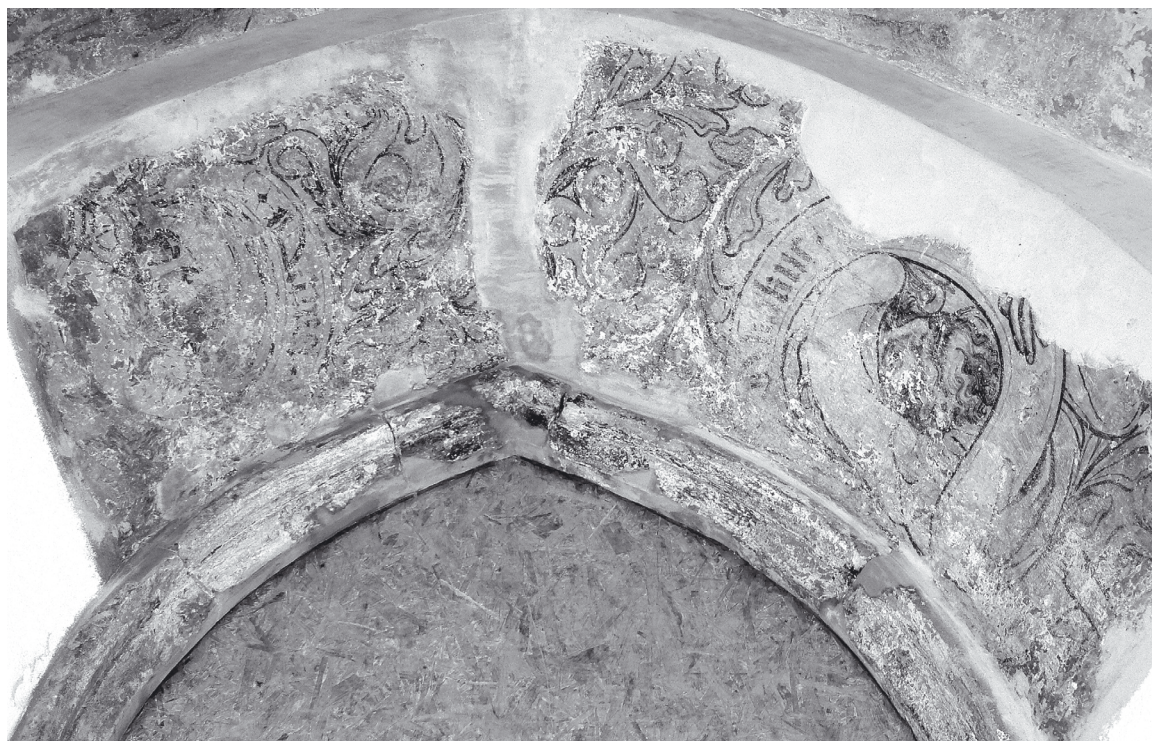
miękkie linie dostrzec można w układach materii szaty widocznej w drobnych fragmentach nad i pod banderolą. Analogiczne nakrycie głowy ma również Daniel, o którym jednak ze względu na stan zachowania nie da się powiedzieć, czy był ukazany z okalającym twarz zarostem.

Gama barwna tych przedstawień figuralnych jest ograniczona do różnych odcieni szarości użytych do malowania włosów i czapki, delikatnych odcieni brązu i czerwieni zastosowanych do karnacji oraz czerni w niewielkiej ilości. Kolor kładziony jest bardzo subtelnie i oszczędnie, różnicowany walorowo służy do wydobywania przestrzenności form twarzy, brody, rąk. W partiach anatomicznych niemal nie stosowana jest twarda linia konturu.

Kolejne przedstawienia figuralne zajmują płaszczyzny podłuczy arkady wewnętrznej. Ukazane są w niej zwrócone w stronę wnętrza, stojące postaci świętych dziewic [il. I, II, 9, 10, 13, 15]. Sądząc po dwóch zachowanych w całości w górnej części arkady, wszystkie prezentowały podobny kanon postaci o wysmukłych proporcjach, z niewielkimi kulistymi głowami. Charakterystyczne dla nich jest rozbudowanie górnej partii czaszki z szerokim i wysokim czołem w ten sposób, że linia oczu przypada w połowie wysokości głowy. Twarze są niewielkie, subtelnie malowane, o plastyczności budowanej delikatnymi cieniami kładzionymi w partiach łuków brwiowych, powiek, nosa i ust. Oczy o niebieskich (Barbara i Małgorzata) tęczęwkach mają zaznaczone czarne źrenice i przesłonięte są częściowo przez współprzymknięte górne powieki. Nadaje to twarzom świętych wyraz melancholii. Włosy wszystkich ukazanych dziewic malowane są w jasnych odcieniach sieni i ugru. Są też podobnie ufrызowane: włosy rozdzielone nad czołem, okalające w lekkich falach twarz, następnie związane z tyłu opadają swobodnie rozpuszczone wzdłuż ramion, sięgając aż do pasa. Głowy świętych, ozdobione wiankami symbolizującymi dziewictwo, splecionymi z zielonych gałązek o podługnych listkach, ujęte są wielkimi, kolistymi nimbami malowanymi na żółto i obwiedzionymi czarną linią konturu. Podobny kontur określał sylwetki świętych, krawędzie ich szat i atrybutów. Pole tła, na którym ukazane są święte

il. 2 Malowidła na sklepieniu pomieszczenia w przyziemiu wieży kościoła św. Macieja, fragment.
Fot. R. Kaczmarek

il. 3 Malowidła na sklepieniu przejścia pod wieżą Staromiejską mostu Karola w Pradze, fragment.
Fot. R. Kaczmarek



dziewice, ma odcień kremowy. Wypełniały je, obecnie słabo czytelne, delikatne zielone wici roślinne, malowane przynajmniej częściowo na białych podmalówkach. Było to jedyne wypełnienie tła, którego elementy tworzyły zarazem rozgraniczenie między figurami.

Po stronie lewej (wschodniej) zachowało się jedynie wyobrażenie św. Katarzyny trzymającej koło w uniesionej lekko prawicy i przyciskającej lewą ręką do tułowia rękojeść opuszczonego ukośnie w dół miecza [il. II, 9]. Wysmukła sylwetka jest wysunięta w partii bioder do przodu, a górna partia tułowia odchylona jest lekko w tył. Ten ruch postaci wybrzmiewa w wyraźnym skłonie głowy i jej zwrocie w prawą stronę. Święta ubrana jest w suknię koloru jasnej czerwieni i analogicznej barwy płaszcz z białawym podbiciem, które uwidacznia się na fałdach spływających z obu przedramion. Na słabo zachowanym mieczu widoczne są obecnie tylko plamy czerni. Drugi z atrybutów – koło o szerokiej obręczy z widocznymi zamocowaniami szprych i wystającą piastą – malowany jest jasnym ugiem oraz – w cieniach – sieną.

Naprzeciw, po prawej stronie arkady, wyobrażona została św. Barbara, rozpoznawalna po trzymanym w lewej ręce atrybucie – wieży [il. I, 10]. W przeciwieństwie do Katarzyny sylwetka Barbary jest zakomponowana bardziej statycznie. Oba przedramiona są uniesione na wysokość bioder. Trzymany w lewicy poprzez szatę atrybut wskazywany jest wymownym gestem prawej ręki, której wyprostowany, aż nadto długi palec skierowany jest w stronę trzech okien wieży, symbolizujących Trójcę Świętą. Barbara ubrana jest w zielony płaszcz o barwie intensywnej w cieniach i rozbielonej w partiach światła. Jego wewnętrzna strona w kolorze czerwieni ukazuje się nam na fragmencie materii płaszcza rozpiętej między prawą a lewą ręką oraz między esowato opadającymi z lewej ręki jego festonami. Kolejny, wyraźny akcent czerwieni stanowi wysunięty spod sukni szpiczasto zakończony pantofelek na lewej stopie świętej. Cylindryczna, wysmukła wieża-atribut ma zaznaczony cokół, a zwieńczona jest krenelażem i stożkowym hełmem w kolorze jasnej czerwieni. Szczelinowe okna i blanki krenelaża malowane są „perspektywicznie” w taki sposób, by uwidocznili grubość muru.

Poniżej świętej Barbary znajduje się, zachowany tylko w górnej połowie, wizerunek św. Małgorzaty. Identyfikuje ją trzymany w uniesionej lewej ręce duży, malowany na żółto krzyż o trójlistnie zakończonych ramionach. Jego proste, dolne zakończenie opiera się na przedramieniu świętej. Prawa ręka, uniesiona na podobną wysokość, zwrócona jest wewnętrzną stroną w kierunku widza i wykonuje nią, dający się odczytać jako znany z legendy świętej, znak krzyża, którym pokonała zagrażającego jej smoka-szatana. Zarys fałd, jak i kolor płaszcza Małgorzaty (najprawdopodobniej w odcieniu jasnej zieleni) zachowane są szczerkowo. Szczególnie dobrze przetrwały natomiast partie twarzy i dłoni świętej.

W rozważaniu kwestii czasu powstania opisanych malowideł należy wziąć pod uwagę dwa podstawowe czynniki: datowanie samej wieży, uwzględniające jej przemiany architektoniczne, oraz analogie formalno-stylowe w dziełach malarstwa.

Wieża. Dwie dolne kondygnacje wieży powstały zasadniczo w ramach jednego etapu budowlanego, ale uległy później przebudowie czy modernizacji. O jednoczesności powstawania murów wieży wraz z prezbiterium świadczy przede

il. 4 Podłucze arkady wnęki południowej w pomieszczeniu przyziemia wieży kościoła św. Macieja, prorocy Daniel i Habakuk. Fot. R. Kaczmarek

il. 5 Prorok Daniel, kościół św. Macieja. Fot. R. Kaczmarek

il. 6 Prorok Habakuk, kościół św. Macieja. Fot. R. Kaczmarek



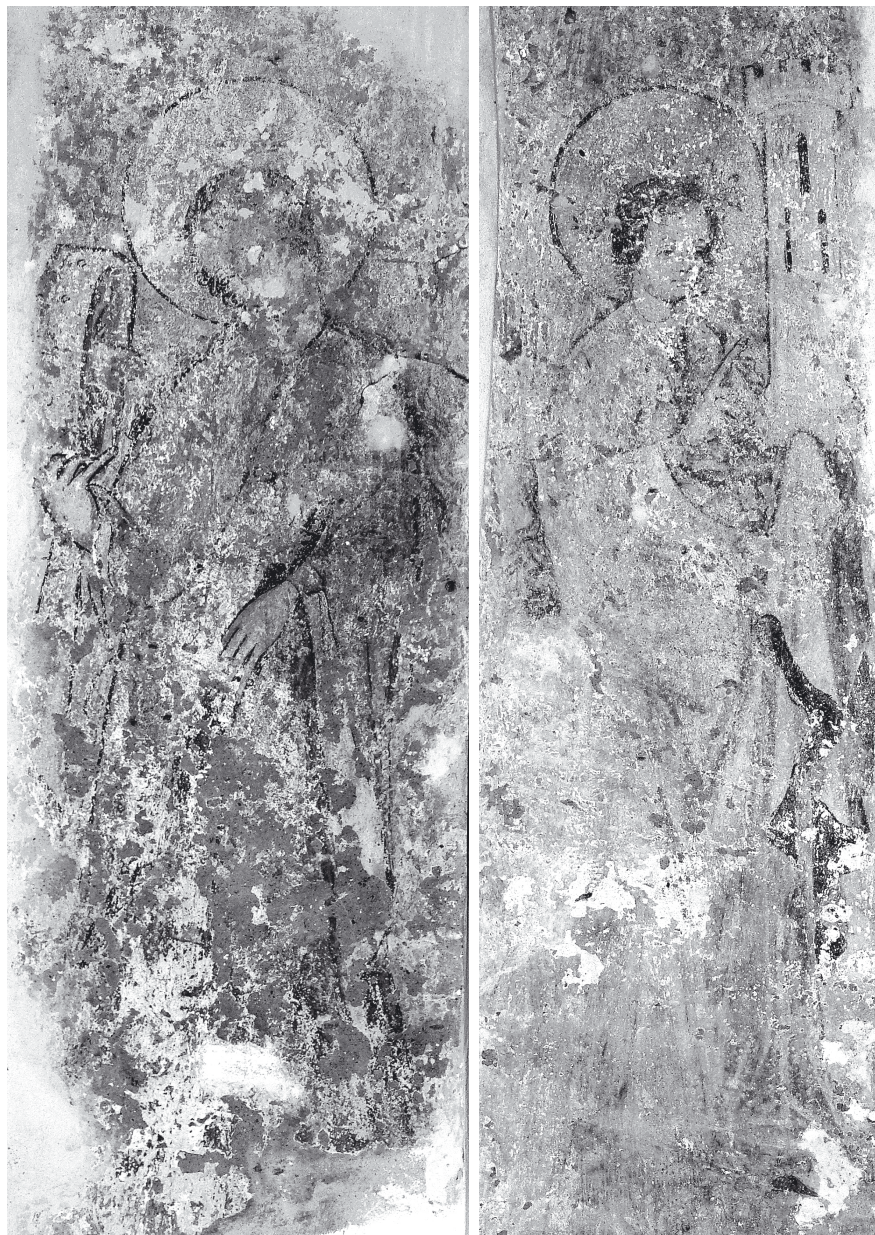
il. 7 Józef z Arymatei, fragment sceny Złożenia Chrystusa do grobu na ołtarzu z Třeboně, ok. 1380. Narodní Galerie Praga. Fot. za: A. Matějček, J. Pešina, *Czech Gothic Painting*, Praha 1950



il. 8 Widok arkady z malowidłami na ścianie południowej w pomieszczeniu przyziemia wieży kościoła św. Macieja, prorocy i święte dziewice. Fot. R. Kaczmarek

il. 9 Św. Katarzyna, kościół św. Macieja. Fot. R. Kaczmarek

il. 10 Św. Barbara, kościół św. Macieja. Fot. R. Kaczmarek



³ Por. R. Kaczmarek, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999, s. 146, 148n, gdzie też przegląd stanu badań. Niejasna jest pierwotna funkcja dwóch niewielkich wnęk w ścianie zachodniej i wschodniej wnętrza wieży, na poziomie posadzki (lucernaria krypty?).

⁴ Poprzednio uznawaliśmy, m.in. w oparciu o datę na zworniku sklepienia 1. piętra wieży, że powstała ona w całości dopiero w ostatniej ćwierci stulecia, por. R. Kaczmarek, J. Witkowski, *Kościół św. Macieja. Przewodnik*, Wrocław 1997, s. 10. Jednak dokonane w trakcie remontu kościoła zbitie tynków w jego wnętrzu i odstonięcie wątków murów umożliwiło korekty wszystkich wcześniejszych przypuszczeń w odniesieniu do czasu powstania i etapów budowlanych wieży.

wszystkim umieszczenie pierwszego biegu schodów na piętro wieży w pogrubionej odpowiednio południowej ścianie prezbiterium. Mierzy ona ok. 165 cm grubości, przy korytarzu schodów liczącym ok. 58 cm szerokości. Gotycki wątek muru we wnętrzu klatki schodowej jest regularny i nie wykazuje zakłóceń na obu biegach schodów. Wejście na schody na poziomie przyziemia ujęte jest od strony wnętrza klatki schodowej w skromną, ostrołukową, wymurowaną z cegieł arkadę. Ten etap budowlany datować można zatem, podobnie jak prezbiterium, na czas 1. tercji XIV wieku³. Jednak pod koniec wieku XIV, gdy podjęto rozbudowę partii korpusowej świątyni, dodając do niej poprzeczne ramię południowe, dokonano – może wymuszonej warunkami konstrukcyjnymi i koniecznością zapewnienia statyki budowli – istotnej przebudowy wieży⁴. Wydaje się, że przy



il. 11 Święte Katarzyna, Maria Magdalena i Małgorzata na ołtarzu z Třeboně, ok. 1380. Národní galerie Praha. Fot. za: *Gotik in Böhmen*, Hg. K.M. Swoboda, München 1969

wznoszeniu owego ramienia transeptu, które obecnie ściśle łączy się z zachodnim murem wieży, nie wykorzystano murów wcześniejszej wieży, lecz je rozebrano przynajmniej częściowo. Od strony zachodniej jednak najbardziej. Następnie, po wzniesieniu ramienia południowego, uzupełniono mury wieży na powrót, dobudowując jej ścianę południową do elewacji transeptu. Skutek tego widać na styku tych murów. O ile do wysokości około jednego metra od poziomu gruntu cegły południowej ściany wieży wchodzą w wątek ściany transeptu, co może oznaczać, że w tym fragmencie pozostawiono w pierwotnej grubości mur wieży, to powyżej zachodzi sytuacja odwrotna. Ponadto kamienny gzyms kordonowy transeptu, biegnący na wysokości około 260 cm od gruntu, również wnika w mur wieży. Może to świadczyć o tym, że w górnych partiach przynajmniej „zdjęto”

część jego lica w celu lepszego konstrukcyjnie powiązania obu partii budowli. Wtedy też, pod koniec XIV stulecia, zasklepiono przyziemie wieży. Ceglane żebra i ich kamienne wsporniki w formie załamane go odcinka żebra mają profil dwuwklęsłowy, zgodny z typem, jaki zastosowany został w sklepieniach południowego ramienia transeptu, a odmienny od gruszkowego profilu żeber sklepienia prezbiterium.

Znacznym i kilkakrotnym przemianom ulegało, jak się wydaje, także wejście do wieży od strony południowej. Obecnie tworzy je niezwykle wysmukła w proporcjach (1:4,2), ostrołukowa arkada, w której dolnej części znajduje się piaskowcowy portal. Nad nim otwiera się ostrołukowy otwór nadświetla, ujęty również piaskowcowym obramieniem, profilowanym wyłącznie od strony wewnętrznej. Pomędzy oprawą nadświetla i wejścia wmontowane są jako obramienie odcinki granitowych nieprofilowanych ciosów wysokości około 96 cm, które dodatkowo wspierają się na niewielkich, wykonanych z innego jeszcze rodzaju piaskowca, ciosach. Taka różnorodność materiałów i form może wskazywać na dokonywane przeróbki. Niestety, ukośne, ceglane i jednolite ościeża arkady są po stronie zewnętrznej w znacznej mierze oblicowane na nowo w końcu XIX wieku, a od wewnątrz otynkowane. Brak zatem na nich śladów wcześniejszych przemian. Ostrołukowy portal posiada profilowanie o przekroju wałka między wklęsłkami, zbliżone do tego, które posiada drugi, wewnętrzny portal, wiodący do wieży z transeptu. Profile wałka w tym portalu przecinają się jednak w kluczu, co wraz z typem występujących na nim znaków kamieniarskich wskazuje na późną fazę jego powstania, najprawdopodobniej dopiero w okresie przebudowy wieży, która miała miejsce około 1487 roku⁵. Na portalu zewnętrznym zachował się do dziś tylko jeden znak kamieniarski. Jest on identyczny z jednym ze znaków występujących na portalu wewnętrznym, co potwierdza powstanie obu obramień portalowych w ramach tej samej fazy budowlanej i warsztatu. Oczywiście jest jednak, że przynajmniej górna część arkady mieszczącej zewnętrzny portal południowy musiała powstać znacznie wcześniej, ponieważ od strony wewnętrznej dekorują ją opisane wyżej malowidła o cechach stylu pięknego. Jeśli arkada ta od początku łączyła w sobie portal z oknem, to ze względu na nadzwyczaj smukłe proporcje może wchodzić w rachubę jej datowanie najwcześniej od około połowy XIV wieku, a ze względu na opisane etapy budowlane najpewniej na koniec tego stulecia⁶. Jest jednak wielce prawdopodobne, że portalu w tym miejscu nie przewidywano i że został on wprowadzony dopiero pod koniec XV stulecia w przedłużoną w tym celu aż do ziemi arkadę niewielkiego pierwotnego okna, istniejącego może już w pierwszej fazie budowy wieży. Taka skomplikowana rekonstrukcja przemian tej partii wieży pozwala wyjaśnić niezwykle proporcje obecnego założenia portalowego, heterogeniczność detali je tworzących oraz wyraźny brak jednolitej koncepcji jego konstrukcji. Jest ona również konieczna dla zrozumienia pierwotnej funkcji pomieszczenia podwieżowego i dekorujących je fresków.

Najważniejsze przesłanki do datowania interesujących nas nowo odkrytych malowideł, jakie można uzyskać z analizy przemian budowlanych wieży, są następujące: ponieważ czas powstania południowego ramienia transeptu można określić w miarę precyzyjnie w oparciu o stylistykę reprezentowaną przez dekorację rzeźbiarską wsporników i zworników sklepienia na lata około 1380-1390⁷, a w związku z tymi pracami doszło również do przebudowy wieży i wprowadze-



⁵ Wtedy też zasklepiono (zwornik z datą) pomieszczenie na piętrze wieży i wykonano ozdobną oprawę kamieniarską (później zniszczoną) wielkiego okna, skierowanego na południe.

⁶ Por. R. Kaczmarek, *Portal z tympanonem w fasadzie wschodniej ratusza we Wrocławiu. Przyczynek do ikonografii lwa w hełmie*, [w:] *Nobile claret opus. Studia z historii sztuki dedykowane Mieczysławowi Złatowi*, red. L. Kalinowski, S. Mossakowski, Z. Ostrowska-Kęłbowska, Wrocław 1998, s. 95.

⁷ Kaczmarek, *Rzeźba* (przyp. 3), s. 147, 151n.

nia nowego sklepienia w jej przyziemiu, to uzyskujemy w ten sposób dolną granicę (*post quem*) wykonania malarzkiego wystroju wnętrza wieży. Mógł on powstać najwcześniej około 1390 roku⁸.

Malowidła. Odkryte malowidła, pochodzące z przełomu XIV i XV stulecia, wzbogacają niezwykle skąpy na Śląsku zasób dzieł malarstwa, zwłaszcza monumentalnego, z tego czasu. Już wstępne rozeznanie pozwoliło jednocześnie na stwierdzenie, że zachowane na tym terenie dzieła z tego okresu nie stanowią odpowiedniego materiału porównawczego. Dotyczy to zarówno malowideł ściennych, jak dzieł malarstwa tablicowego i miniaturowego. Należy wobec tego sięgnąć po przykłady czeskie. I tu, mimo zachowania znacznej liczby zespołów malarstwa monumentalnego z ostatnich dekad wieku XIV i początków następnego stulecia, nie udało się nam odnaleźć przykładów takich analogii, które wykraczałyby poza najogólniej rozumiane zbieżności w kompozycji figury i typie kolorystyki⁹. Niewątpliwie jednak z tradycji tutejszego malarstwa lat 60. i 70., ucieleśnionej w dziele Mistrza Teodoryka, wiedzie się typ brodatych głów męskich z charakterystycznym wydatnym nosem, jakie prezentują wizerunki obu proroków we Wrocławiu. Niektóre rozwiązania formalne tego okresu stylowego malarstwa czeskiego trwają jednak, jak zauważono, jeszcze we wczesnej fazie tzw. stylu pięknego, związanej z anonimowym artystą praskim, zwanym Mistrzem Ołtarza Trzebońskiego¹⁰. Atrybuowane mu prace datuje się około 1380 roku. Głowę wrocławskiego Habakuka można zestawzić z głową Józefa z Arymatei na kwaterze ze Złożeniem do grobu w ołtarzu trzebońskim (Praga, Národní Galerie) [il. 6, 7]. W kwaterze tego samego ołtarza, ukazującej trzy święte dziewice, znajdujemy najbliższe odpowiedniki dla form szczegółowych, zastosowanych w postaciach świętych dziewic na malowidłach wrocławskich [il. 9, 10, 11]. Przede wszystkim występuje tu niezwykle bliskie ukształtowanie głowy kobiecej. Święta Katarzyna z czeskiego ołtarza jest siostrzanie podobna zwłaszcza do św. Małgorzaty z fresku wrocławskiego [il. 14, 15]. Ale ów typ kulistej głowy z wysoką partią czoła, włosami zebranymi do tyłu, z jakby lekko przymkniętymi powiekami przesłaniającymi tęczę, z miękko budowaną plastyką bryły odnajdujemy również w postaciach kobiecych na innych dziełach związanych z Mistrzem Trzebońskim, jak np. u Marii na kwaterze Bożego Narodzenia ze zbiorów Schwarzenbergów na zamku Hluboka¹¹ oraz na obrazie Madonny z Dzieciątkiem z Roudnic (Praga, Národní Galerie)¹² [il. 16]. Spore podobieństwa wykazuje także sposób kształtowania dłoni – smukłych, o długich palcach i specyficznie wiotkich. Wrocławskie święte prezentują zatem ideał piękna kobiecego niezwykle bliski ukształtowanemu w malarstwie Mistrza Trzebońskiego, a obejmujący także kanon i upozowanie całej postaci. Analogie widoczne są także w drapowaniu szat i wydobywaniu ich plastyczności przez zdecydowanie walorowe potraktowanie koloru. Ten kanon, rozpowszechniony i aktualny po pierwszą ćwierć XV wieku, wydaje się w malowidłach wrocławskich stanowić realizację stosunkowo bliską czasowo twórczości samego Mistrza. Spośród powstałych na Śląsku malowideł stylu pięknego te nowo odkryte wydają się być najstarszymi i najbliższymi sztuce tego praskiego artysty. Jedynym bliskim czasowo i stylistycznie dziełem na Śląsku pozostaje obraz św. Anny Samotrzcę ze Strzegomia (Wrocław, Muzeum Narodowe), który jednak zgodnie traktowany jest jako import z Pragi.



⁸ Brak przemalowań fresków oraz ich stosunkowo dobry stan zachowania pozwalają przypuszczać, że zostały one względnie szybko zakryte. Pierwszą, potwierdzoną źródłowo, okazją do takich działań był remont wieży i okien przeprowadzony w 1570 r., który nastąpił po wymianie sklepień w korpusie nawowym kościoła rok wcześniej, por. **M.J. Fibiger**, *Series et acta magistrorum Wratislaviensium sacri militaris ordinis crucigerorum cum rubea stella hospitalis sancti Mathiae ex archivii domestici fontibus et aliis documentis*, [w:] *Scriptores Rerum Silesiacarum*, Bd. II, Hg. **G.A. Stenzel**, Breslau 1839, s. 328 oraz **Kaczmarek, Witkowski**, *Kościół...*, s. 10.

⁹ Por. np. **Z. Všečeková**, *Gotické nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze*, [w:] *Pro arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila*, ed. D. Prix, Praha 2002, s. 157–168; też, *K nástěnným malbám krásného slohu v Čechách a na Moravě*, „Ars” 37 (2004), s. 68–92; też, *Středověká nástěnná malba ve Středních Čechách*, „Průzkumy památek” 1999–Příloha, passim. Część dawniej odkrytych zespołów malarskich jest w wyniku starszych renowacji znacznie przemalowana, co uniemożliwia przeprowadzanie bardziej szczegółowych porównań. Należy dodać, że wykazują one w większości bardziej prowincjonalny poziom niż freski wrocławskie.

¹⁰ Por. **A. Matějček, J. Pešina**, *Czech Gothic Painting 1350–1450*, Praha 1950, s. 26; **J. Pešina**, *Desková malba*, [w:] *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, s. 206, 224; **E. Lanc**, *Wandmalerei-Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Oberösterreich*, „Umění” 41(1993), s. 173; **J. Fajt**, *Retabelflügel mit drei weiblichen Heiligen und Christ Gebet am Ölberg*, [w:] *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, Hg. **Jiří Fajt** (Mitarbeit: Markus Hörsch, Andrea Langer; Unterstützung: Barbara Drake Boehm), München–Berlin 2006, s. 504.

¹¹ Por. **J. Fajt**, *Anbetung Christi*, [w:] *Karl IV. Kaiser* (przyp. 10), s. 505n.

¹² Por. **Pešina**, *Desková malba* (przyp. 10), s. 227.



il. 13 Św. Barbara, fragment, kościół św. Macieja. Fot. R. Kaczmarek

il. 14 Św. Katarzyna na ołtarzu z Třeboně, fragment, ok. 1380. Narodní Galerie Praga. Fot. za: *Gotik in Böhmen*, Hg. K.M. Swoboda, München 1969



¹³ Por. K. Otavský, *Tomáš Štítý von Štítané: Sechs Bücher über die allgemeinen christlichen Dinge*, [w:] Karl IV. Kaiser (przyp. 10), s.130–132.

¹⁴ Por. J. Chapuis, M. Hörsch, *Maria mit dem Kind im Paradiesgärtlein*, [w:] Karl IV. Kaiser (przyp. 10), s. 247n.

¹⁵ *Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov*, ed. Pavel Vlček, Praha 1996, s. 128n; J. Vitovský, *K datování, ikonografii a autorství Staroměstské mostecké věže*, „Průzkumy památek” 2(1994), s. 20n, 32. O inspiracji rękopisami, zwłaszcza Wacława IV, w tym względnie por. E. Lanc, *Wandmalerei-Ausstattungen* (przyp. 10), s. 173 oraz A. Karłow-ska-Kamzowa, *Dekoracje florystyczne architektury gotyckiej w Europie środkowo-wschodniej i na północnym Bałtyku*, „Umění” 41(1993), s. 216n.

Indywidualnym i raczej nieznanym wielu współczesnych analogii motywem ikonograficznym u wrocławskich dziewic są zielone wieńce na głowach zastępujące zwyczajowe korony. Ten oczywisty znak dziewictwa panien poświęconych Chrystusowi ukazuje miniatura przedstawiająca Śluby czystości w dziele Tomasza Štítého z 1376 r. (Praha, Národní knihovna)¹³, natomiast wieńiec na głowie św. Barbary ukazany jest na przechowywanej w Innsbrucku (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum) miniaturze (ok. 1415) przypisywanej malarzowi Biblii z Boskovic¹⁴.

Innym elementem malowideł wrocławskich, łączącym je z malarstwem czeskim, jest motyw bujnych, dwubarwnych florum. W zastosowanym tutaj typie mają one źródło w malarstwie miniatury doby Wacława IV i wcześniejszym. Z rękopisów przejęto je do malarstwa monumentalnego, czego wczesnym przykładem jest dekoracja sklepienia przejazdu pod wieżą Staromiejską mostu Karola w Pradze (ok. 1390)¹⁵ [il. 2, 3]. Z powyższego zestawienia wynika, że najprawdopodobniejszym czasem wykonania malowideł w wieży kościoła św. Macieja jest ostatnia dekada XIV wieku, przypuszczalnie jej początek.

Powstanie dekoracji malarskiej w wieży wrocławskiego kościoła krzyżowców z czerwoną gwiazdą na przełomie XIV i XV wieku wpisuje się dobrze w historię tutejszego domu zakonnego. Na drugą połowę wieku XIV przypada rozkwit gospodarczy klasztoru, osiągnięty głównie pod rządami mistrza Jana IV Sieberwirta (1370-1391) i jego następcy Piotra I Newnicza (Neunitza) (ok. 1391-1401), a z którego korzystał jeszcze kolejny mistrz, Franciszek Schönfeld (1401/02-1404).



Z tymi okolicznościami wiązać można podjęcie kolejnego etapu rozbudowy kościoła, w ramach którego uzyskał on aktualny do dzisiaj układ na planie krzyża. Jednocześnie koniec stulecia naznaczony jest sporem z praską centralą zakonu. Szło w nim o chęć uzyskania względnej niezależności i prawo wizytowania przez wielkiego mistrza z Pragi domu wrocławskiego co trzy lata. Początki sporu przypadają na rządy mistrza Jana III Clavigera (1361-1370), a jego zakończenie przy mediacji Stolicy Apostolskiej nastąpiło dopiero w 1404 roku, za rządów Franciszka Schönfelda. Uroczysty akt ugody podpisano 13 kwietnia w zakrystii kościoła św. Macieja. Panowanie kolejnego mistrza wrocławskiego, Jerzego von Niemand (1404-1421), mimo podejmowanych starań, przynosi gwałtowne pogorszenie statusu ekonomicznego klasztoru. Skutki tego zbiera kolejny mistrz, Piotr II Stöbichen (1421-1430). W 1422 roku został on ekskomunikowany przez papieża, a dwa lata później cesarz wyznaczył mieszczańskich zarządców gospodarki klasztoru. Jak z tego widać, czasu wykonania ekskluzywnej i kosztownej dekoracji malarzkiej, także ze względów historycznych, nie można przesuwać poza pierwsze lata XV stulecia.

Na zakończenie należy się zastanowić nad pierwotną funkcją pomieszczenia pod wieżą, bowiem z nią wiąże się najpewniej powstanie omówionych kunsztownych fresków. Niewiele jest znanych i zachowanych dekoracji malarskich pomieszczeń podrzędnych wobec głównego wnętrza kościoła oraz kaplic czy zakrystii. Mamy tu na myśli kruchty i pomieszczenia w wyodrębnionych, nie-

— il. 15 Św. Małgorzata, kościół św. Macieja.
Fot. R. Kaczmarek

— il. 16 Madonna z Dzieciątkiem
z Roudnic, fragment. Narodní Galerie
Praga. Fot. za: *Gotik in Böhmen*, Hg.
K.M. Swoboda, München 1969



¹⁶ Niestety, nie udało się nam zbadać wątków muru arkady przed ponownym otynkowaniem.

¹⁷ Z. Białłowicz-Krygierowa, *Malowidła ściennie z XIV wieku w dawnym opactwie cysterskim w Łądzie nad Wartą*, Poznań 1957, s. 23–25.

¹⁸ Por. A. Karłowska-Kamzowa, *Malarsztwo ściennie na Śląsku*, [w:] *Malarsztwo gotyckie w Polsce. Synteza*, [Dzieje sztuki polskiej II,3], red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 81; *Malarsztwo gotyckie w Polsce. Katalog*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 23n (A. Karłowska-Kamzowa).

¹⁹ W ościeżu okna ponad ołtarzem głównym wyobrażone dwie pary świętych niewiast, por. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (dalej jako KZSwP). Seria Nowa IV,2. *Sobótka, Kąty Wrocławskie i okolicę*, oprac. J. Pokora, M. Zlat, Warszawa 1991, s. 166n.

²⁰ KZSwP, t. IV/1, *Miasto Kraków*, cz. I, Wawel, red. J. Szablowski, Warszawa 1965, s. 81; KZSwP, t. IV/1, *Miasto Kraków*, cz. II, *Kościół i klasztor Śródmieście*, 1, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 4, 10.

²¹ P. Pencakowski, *Przemiany formy i funkcji wieży kościoła parafialnego (dawniej bożogrobców) w Miechowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 36(1991), s. 214–217 – kaplica posiadała kryptę i poświęcony w 1408 r. ołtarz p.w. Grobu Św. oraz św. Łazarza, Marty i Marii Magdaleny. W 2006 r. ukończono w niej konserwację nowo odkrytych malowideł, datowanych na ok. 1420–30 r., o czym informację zawdzięczamy profesorom z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – Władysławowi Zalewskiemu oraz Edwardowi Kosakowskiemu.

²² M. Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, s. 306, 407 p. 205.

włączonych w przestrzeń naw, wieżach kościelnych. Jaką funkcję mogło pełnić na przełomie XIV i XV wieku interesujące nas wnętrze? Obecnie, po ostatnim remoncie, urządzono tutaj zakrystię. Pierwotna zakrystia, średniowieczna, usunięta w czasach barokowej przebudowy i zastąpiona nową, znajdowała się jednak po północnej stronie prezbiterium. Była z jego wnętrzem skomunikowana niewielkim ostrołukowym portalem, którego obrys wraz z zachowanym jednym ceglany murem i arkadą zachował się do dzisiaj w pierwszym od wschodu przęśle prezbiterium. Został on odsłonięty spod tynku w trakcie osuszania kościoła. Przyziemie wieży w jej pierwszym, związanym z budową prezbiterium, etapie budowlanym, jak i w kolejnym, który przyniósł w efekcie wprowadzenie obecnego sklepienia oraz dekoracji malarskiej, było najpewniej otwarte wyłącznie do prezbiterium poprzez zamurowany dzisiaj otwór wejściowy. Wydaje się, że najprawdopodobniej oba dziś istniejące portale, zachodni i południowy, obramowują otwory przebite dopiero w trakcie ostatniej gotyckiej przebudowy wieży w przedostatniej dekadzie XV wieku. Wtedy też temu wnętrzu nadano charakter przedsionka czy kruchty, wiodącej zarówno do kościoła, jak i na piętro wieży, gdzie urządzono pomieszczenie o specjalnej funkcji, zapewne emporę mistrza krzyżowców. Sto lat wcześniej przyziemie wieży tworzyłoby zatem bardzo odseparowaną, wyodrębnioną przestrzeń, dostępną jedynie z prezbiterium. Dostęp światła dziennego zapewniało stosunkowo nieduże ostrołukowe okno, umieszczone w ścianie południowej, na wprost wejścia. To w arkadzie wokół tego okna, być może od razu przedłużonej znacznie do dołu lub aż do posadzki,¹⁶ skupiła się najistotniejsza treściowo część dekoracji malarskiej wnętrza. Bezpośrednio na płaszczyźnie gzymsów okiennych znalazły się popiersia proroków, a na uskoku kolejnej arkady obramowującej okno przedstawienia świętych dziewic. Wszystkie te postaci zwrócone są w stronę widza, ku wnętrzu. Takie zakomponowanie i umiejscowienie malowideł figuralnych pozwala na wysunięcie przypuszczenia, że odnosiły się one do ołtarza usytuowanego poniżej nich i na osi okna. Nie dowiemy się już, jak daleko w dół sięgała polichromia i jakie jeszcze zawierać mogła przedstawienia. Możliwe jest, że urywała się ona na pewnej wysokości ponad mensą, zostawiając miejsce dla niedużej nastawy ołtarzowej. Najlepsze na terenie dzisiejszej Polski analogie dla takiego rozwiązania znajdują się w kaplicy św. Jakuba w klasztorze cystersów w Łądzie nad Wartą (ok. 1360-1370)¹⁷, w zakrystii kościoła św. Mikołaja w Brzegu (tzw. Mistrz Brzeskich Pokłonów Trzech Króli, wkrótce po 1431)¹⁸ oraz w kościele NPM w Wilczkowie (4 ćw. XIV w.)¹⁹. Przykłady kaplic urządzonych w silnie wyodrębnionych przyziemiach wież znane są z katedry i z kościoła Mariackiego w Krakowie²⁰ czy kościoła bożogrobców w Miechowie²¹, czy kościoła św. Maurycego w Ołomuńcu²². Znane informacje o wezwaniach i rozmieszczeniu ołtarzy we wrocławskim kościele św. Macieja nie pozwalają w chwili obecnej na związanie któregośkolwiek z nich z programem ideowym omawianych malowideł. Jednak ich ikonografia stwarza pewne przesłanki do ostrożnych przypuszczeń. O ile święte dziewice występują bardzo często jako asysta Chrystusa i Marii w czternastowiecznych nastawach ołtarzowych oraz malowidłach ściennych, a w takim kontekście pojawiają się również galerie proroków, to jednak wybór Daniela i Habakuka może mieć tutaj specjalne znaczenie. Obaj ci prorocy, występujący w Księdze Daniela i złączeni opisanym tam wydarzeniem (Dn 14,30-42), stanowią starotestamentowe odniesienie do śmier-

ci, a przede wszystkim Zmartwychwstania Chrystusa²³. Nie posiadamy, niestety, żadnej informacji o istnieniu Grobu Świętego lub kaplicy o takim wezwaniu w kościele krzyżowców wrocławskich²⁴.

Quattuor virgines capitales należą do niemal obiegowego schematu kompozycji nastaw ołtarzowych na Śląsku w omawianym czasie. W przypadku nowo odkrytej dekoracji malarskiej można jednak zastanowić się nad ewentualnością konkretniejszego umotywowania ich wyboru przez krzyżowców. Wrocławski klasztor sprawował jakiś rodzaj opieki nad kaplicą św. Agnieszki znajdującą się po przeciwnej stronie ulicy, na zachód od kościoła krzyżowców²⁵. Nadto posiadał wśród swych dóbr położonych w sąsiedztwie miasta dwie wsie, noszące nazwy Sankt Katharinen i Sankt Margarethen (dzisiejsze miejscowości Święta Katarzyna i Gajków)²⁶. W obu znajdowały się kościoły pod patronatem wrocławskich krzyżowców, noszące wezwanie tych świętych. Częstość proboszczowie kościoła we wsi Margarethen zostawali potem mistrzami domu wrocławskiego. Patronat nad kościołami w obu wymienionych wsiach należał do krzyżowców co najmniej od 1. połowy XIV wieku, ale pełne prawa do drugiej wsi klasztor uzyskał w 1393 roku, co zatwierdziła bulla papieska w listopadzie 1399 roku,²⁷ zatem w okresie wyznaczonym tutaj jako przybliżony czas powstania malowideł. Nie mogła pozostać niezauważoną przez krzyżowców wrocławskich taka okoliczność, że w ich władaniu pozostają wsie o specyficznych, wiele mówiących nazwach i że sprawują oni zarazem patronat nad trzema kościołami poświęconymi świętym dziewicom. To fakt, którego wykorzystanie w programach ikonograficznych mogło być kuszące.



²³ W średniowieczu i później łączono Habakuka z księgi Daniela z innym Habakukiem, autorem jednej z ksiąg prorockich Biblii. Zarówno jej tekst, jak i wydarzenie z życia pierwszego z proroków, mają wymowę chrystologiczną, por. *Lexikon für Theologie und Kirche*, H. Langhammer OFM, *Słownik biblijny*, Katowice 1989, s. 42n, 46.

²⁴ W pomieszczeniu przybudowanym w okresie baroku do kościoła od strony północnej znalazła się kaplica św. Krzyża. Nie ma informacji o wcześniejszym funkcjonowaniu ołtarza pod takim wezwaniem w obrębie gotyckiego kościoła, jednak nie można wykluczyć przeniesienia go z ewentualnej kaplicy pod wieżą. W trakcie remontu w 2006r. nie przeprowadzono badań archeologicznych pod posadzką w wieży i nie wykorzystano okazji do stwierdzenia, czy zachowały się tutaj np. fundamenty ołtarza lub pochówki. Na możliwość istnienia tam pochówków wskazywałby znaczny fragment późnogotyckiej płyty nagrobnej ułożonej w posadzce w narożniku północno-zachodnim (o ile nie trafił on tutaj wtórnie).

²⁵ H. Neuling, *Schlesiens Kirchorte und ihre kirchlichen Stiftungen bis zum Ausgange des Mittelalters*, Breslau 1902, s. 29; *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Hg. L. Burgemeister, G. Grundmann [=Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien, Bd. I,3], Breslau 1934, s. 188.

²⁶ Por. Fibiger, *Series et acta* (przyp. 8), s. 303.

²⁷ Por. Fibiger, *Series et acta* (przyp. 8), s. 303, 306, 318; J. Heyne, *Dokumentierte Geschichte des Bisthums und Hochstiftes Breslau*, Bd. I, Breslau 1860, s. 848 oraz Bd. II, Breslau 1864, s. 704.

dr Romuald Kaczmarek

Pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.
Specjalista w zakresie dziejów sztuki średniowiecznej.

dr Jacek Witkowski

Pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.
Specjalista w zakresie dziejów sztuki średniowiecznej.