



Polichromie w oratorium nad północno- -zachodnią kruchtą kościoła św. Elżbiety (dawna kaplica Mathiasa Smedchina)

Jan Gromadzki

Wstęp

Kościół św. Elżbiety, młodszy z dwóch średniowiecznych kościołów farynych Wrocławia, mimo trapiących go co jakiś czas dotkliwych katastrof, w tym zawalenia się różnych jego części, a na koniec – w ósmej dekadzie zeszłego wieku – dwóch groźnych pożarów¹, zachował wiele ze swojego dawnego wystroju i po ostatniej katastrofie stopniowo przywracany jest do minionej świetności. Podjęte po pożarze z 1976 r. prace restauracyjne już w 1982 r. doprowadziły do odkrycia reliktu znakomitego dzieła malarstwa gotyckiego, znanego dotąd tylko ze źródeł archiwalnych – *Sądu Ostatecznego* w dawnej kaplicy rodziny Banke (wcześniej rodu von Restis)². Jednak największą jak dotąd niespodzianką stało się odsłonięcie niemal kompletnych polichromii w tzw. górnym chórze nad kruchtą północno-zachodnią, dawnej kaplicy Mathiasa Smedchina. W trakcie ciągnącej się ponad 20 lat odbudowy kościoła przeprowadzono wprawdzie w jego obrębie m.in. badania murów i tynków w poszukiwaniu relikwów dawnego wystroju malarskiego i kilka odkrywek wykonano również w obszernym wnętrzu tego oratorium, ale wówczas bez rezultatów³. Zatem odkrycie w tym miejscu w 2004 r., *nota bene* przez autora wspomnianych badań stratygraficznych, świetnie zachowanych malowideł figuralnych było sporą sensacją. W lipcu 2004 r. o tym odkryciu pisała już prasa codzienna, reprodukując zdjęcia widocznych na znacznej powierzchni malowideł⁴. Samowolną operację odsłonięcia wkrótce przerwano, po czym dokończyli ją konserwatorzy z Krakowa. Remonty wielowiekowych budowli, o ile się je wykonuje starannie, często przynoszą odkrycia różnych interesujących relikwów, rzadko są to jednak dzieła tak kompletne jak to, o którym będzie mowa.



¹ Na szczęście dotąd katastrofy kościoła obeszły się bez ofiar; znany jest tylko przypadek jednego kota, który zginął w wyniku upadku gotyckiego hełmu z wieży kościoła w 1529 roku.

² Zob. J. Żelbromski, „Sąd Ostateczny” – fresk z kaplicy von Restisów we wrocławskiej farze elżbietańskiej, [w:] *Z dziejów wielkomięskiej fary. Wrocławski kościół św. Elżbiety w świetle historii i zabytków sztuki*, red. M. Zlat, Wrocław 1996, s. 95–101; A. Jankowski, *Średniowieczne malarstwo ściennie na Śląsku u progu reformacji: ikonografia – funkcje – styl*, Bydgoszcz 2005, s. 192, il. 164 (błędnie odnosi do tego dzieła datę 1492, znalezioną na ścianie znajdującej się obok biblioteki).

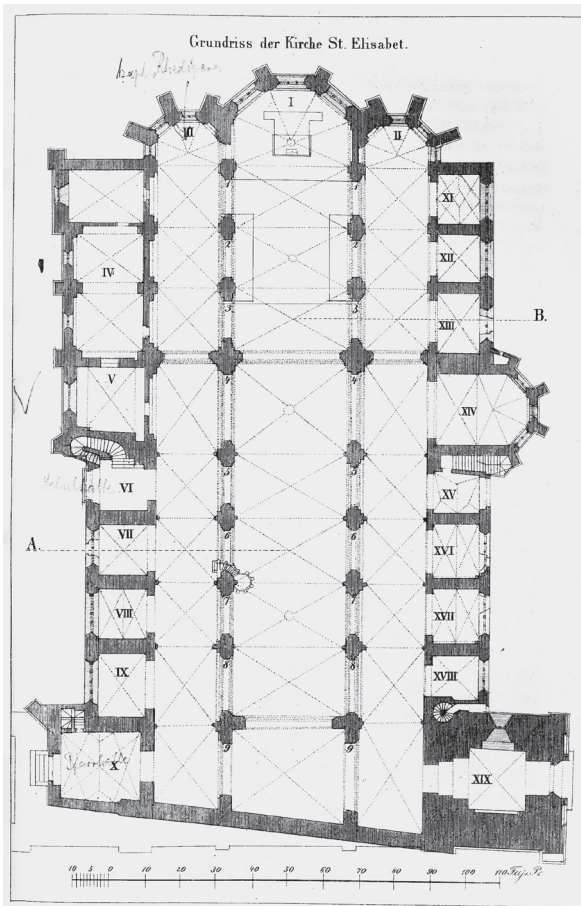
³ W latach 1982–1993 wykonano tam ponad 1600 odkrywek – zob. J. Żelbromski, *Przekształcenia polichromii architektonicznej ścian we wnętrzu kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu*; [w:] *Z dziejów wielkomięskiej fary*, s. 139–153; odkrywki w kaplicy zaznaczone są na publikowanym tam schemacie.

⁴ „Gazeta Wyborcza Wrocław” z 22 lipca 2004 r.

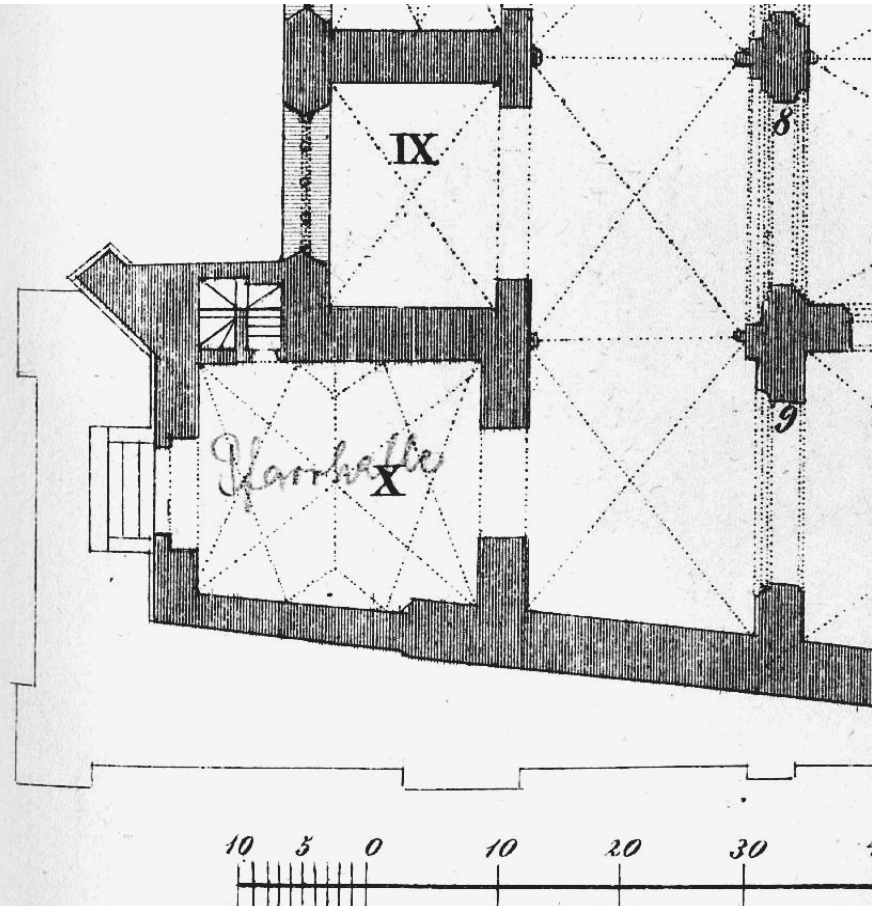
Opis architektury

Dwupoziomowa kaplica, dobudowana do północnej elewacji kościoła św. Elżbiety w pierwszym od zachodu przęśle korpusu, kontynuuje swoim trapezoidalnym planem jego zwężający się ku północy narys. Plan tego przęśla i kaplicy jest konsekwencją poprowadzenia całej zachodniej elewacji kościoła ukośnie w stosunku do jego osi, co wynikało z konieczności dostosowania budowli do biegu ulicy Kiełbaśniczej, stanowiącej zachodnią granicę parafialnej. Kaplica w planie odpowiada wieży po południowej stronie korpusu, również zawierającej wejście do kościoła [il. 1]. Dyspozycją przestrzenną przypomina kaplice przy przedostatnim przęśle korpusu, też dwukondygnacyjne i mieszczące w przyziemiu hale wejściowe. Większe rozmiary i wyłamanie się poza obrys bocznej elewacji kościoła czyni ją zaś podobną kaplicom przy ostatnim, szerokim przęśle korpusu. Tak jak one, jest znacznie wyższa od ciągu pozostałych kaplic, połączonych wspólną elewacją.

Górna kaplica, podobnie jak dolna, jest jednoprzestrzenna i ma plan trapezoidalny [il. 2]. Główna oś jej wnętrza jest prostopadła do osi kościoła; oryginalnie otwierała się do nawy północnej na całej wysokości i niemal na całej szerokości ostrołukową, profilowaną arkadą [il. 3], z którą koresponduje wielkie ostrołukowe okno z maswerkiem, znajdujące się



il. 1 Kościół św. Elżbiety, plan poziomy za: J. C. H. Schmeidler, *Die evangelische Haupt- und Pfarrkirche zu St. Elisabeth...*, Breslau 1857



il. 2 Kościół św. Elżbiety, plan poziomy, część północno-zachodnia z kaplicą Smedchina (fragment) za: J. C. H. Schmeidler, *op. cit.*

po przeciwnej stronie, w ścianie północnej [il. 4]. Wnętrze nakryte jest dwoma przęsłami gotyckiego, ostrołukowego sklepienia krzyżowo-żebrowego [il. 5]. Obie kondygnacje łączy wąska, zabiegowa klatka schodowa wybudowana na zewnątrz, w kącie między potężną przyporą narożną, elewacją wschodnią kaplicy i północną elewacją kościoła. Niewysokie wejście do kaplicy prowadzące ze schodów, znajduje się przy złączeniu ścian północnej i wschodniej. Wyłamująca się z korpusu nawowego bryła kaplicy nakryta jest siodłowym dachem z trójkątnymi szczytami w elewacjach wschodniej i zachodniej. Ceglane elewacje, z wyjątkiem zachodniej, obłożone są nową cegłą. W elewacji północnej, w dolnej kondygnacji, znajduje się wejście do kościoła ujęte kamiennym, późnobarokowym portalem z 1718 r., z drewnianymi dwuskrzydłowymi drzwiami. Portal i drzwi mają takie same formy jak w innych kruchtach kościoła.



il. 3 Kościół św. Elżbiety, nawa północna, wejście do kruchty i arkada kaplicy Smedchina (oraz schody na emporę szkolną).
Fot. J. Gromadzki



il. 4 Kaplica Smedchina, wewnątrz, widok w stronę wejścia.
Fot. J. Gromadzki



⁵ H. Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. I: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Breslau 1886, s. 59–63 (bardzo ogólna); L. Burgemeister, G. Grundmann, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, T. 2: *Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien*, Bd. I: *Die Stadt Breslau*, Breslau 1933, s. 73–154; o kaplicy: s. 94–95.

⁶ Duża część dawnego wyposażenia kościoła św. Elżbiety znajduje się obecnie w muzeach, stąd dobre pojęcie o stanie opracowania dają muzealne katalogi, np.: H. Braune, E. Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig 1929; T. Dobrzeński, *Malarstwo tablicowe: katalog zbiorów* (Muzeum Narodowe, Galeria sztuki średniowiecznej), Warszawa, 1972; B. Guldan-Klamecka, A. Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w.* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu), red. B. Guldan-Klamecka, Wrocław 2003; M. Pierzchała,

Stan badań

Jest zrozumiałe, że tak okazały i ważny w historii obiekt jak kościół św. Elżbiety, od 1547 r. główna świątynia miasta, od dawna będący przedmiotem zainteresowania badaczy doczekał się sporej liczby różnorodnych publikacji, w tym dwóch inwentaryzacji⁵, i wymieniany jest praktycznie we wszystkich opracowaniach zajmujących się śląską i polską architekturą i sztuką gotycką, a wiele wybitnych, pochodzących stamtąd zabytków posiada własne opracowania i własną tradycję badawczą⁶. Pomimo względnego bogactwa rozpraw na temat omawianego kościoła i okazji do badań, jaką stworzyła ciągnąca się przez ponad 20 lat odbudowa po ostatnim pożarze, jak dotąd nie powstała wyczerpująca analiza jego architektury i historii. Z tego względu wiele kwestii, zwłaszcza dotyczących okresu początkowego, w którym kształtował się opisywany obiekt, pozostaje otwartych i bywa przedmiotem kontrowersji. Brak nawet dobrej edycji rewelacyjnych przecież wyników wykopalisk archeologicznych, w wyniku których odsłonięto relikty pierwotnej budowli. W tej sytuacji jedną z ważniejszych publikacji na temat fary



il. 5 Kaplica Smedchina, sklepienie. Fot. J. Gromadzki

elżbietańskiej pozostaje zbiór materiałów wydanych po poświęconej jej sesji naukowej z 1994 r.⁷; w zbiorze tym ukazał się szereg nowych materiałów, w części związanych z prowadzoną w kościele odbudową.

W przypadku kilkunastu kaplic bocznych kościoła, wznoszonych osobno, jako fundacje prywatne⁸, zakres wątpliwości co do związanych z nimi faktów jest dużo większy, na ogół nie posiadają one bowiem osobnych opracowań. Podstawowej faktografii, w tym także odnoszącej się do poszczególnych kaplic, dostarczyła pierwsza monografia historyczna kościoła św. Elżbiety, napisana przez Johanna Carla Herrmanna Schmeidlera, a opublikowana z okazji planowanych w 1857 r. obchodów 600-lecia konsekracji świątyni⁹. Przeprowadzoną przez tego autora kwerendę w archiwum parafii św. Elżbiety pół wieku później wzbogaciła nowymi danymi wydana przez Gustava Baucha *Geschichte des Breslauer Schulwesens vor der Reformation*¹⁰. Różne interesujące dane źródłowe zawierają obie nowoczesne inwentaryzacje kościoła i znajdujących się w nim zabytków¹¹. W 1983 r. ukazała się natomiast ważna dla naszego tematu



E. Houszka, *Malarstwo śląskie: 1520–1800: katalog zbiorów*, Wrocław 2009.

⁷ *Z dziejów wielkomięskiej fary. Wrocławski kościół św. Elżbiety w świetle historii i zabytków sztuki*, red. **M. Zlat**, Wrocław 1996, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1826, Historia Sztuki 10.

⁸ O praktykach grzebalnych na średniowiecznym Śląsku zob. **E. Wólkiewicz** „*Inter plebeios in cimiterio*”. *Miejsca pochówków w miastach śląskich w średniowieczu*, [w:] *Mundus hominis – cywilizacja, kultura, natura: wokół interdyscyplinarności badań historycznych*, red. **S. Rosik** i **P. Wiszewski**. Wrocław 2006 „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2966, Historia 175, s. 307–329.

⁹ **J. C. H. Schmeidler**, *Die evangelische Haupt- und Pfarrkirche zu St. Elisabeth. Denkschrift zur Feier ihres 600 jährigen Bestehens...*, Breslau 1857.



¹⁰ G. Bauch, *Geschichte des Breslauer Schulwesens vor der Reformation*, Breslau 1909 (*Codex diplomaticus Silesiae*; Bd. 25).

¹¹ Por. H. Lutsch, *op. cit.*, s. 59–63; L. Burgemeister, G. Grundmann, *op. cit.*, s. 73–154.

¹² M. Niemczyk, *Kaplice mieszczańskie na Śląsku w okresie późnego gotyku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 13 (1983), s. 9–66; plan kaplicy (s. 56) jest nieco uproszczony; autorka datuje ją na około 1380 roku.

¹³ R. Kaczmarek, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999.

¹⁴ G. Bauch, *op. cit.*, s. 110.

¹⁵ Nota bene tę część kościoła uważa się w ogóle za najstarszą, wznoszoną według innego planu – zob. *Architektura gotycka w Polsce*, Warszawa 1995, t. 2: *Katalog zabytków*, red. A. Włodarek, s. 266: 1. etap budowy w l. 1309–18.

¹⁶ G. Bauch, *op. cit.*, s. 21.

¹⁷ J. C. H. Schmeidler, *op. cit.*, s. 105–106.

¹⁸ G. Bauch, *op. cit.*, s. 21.

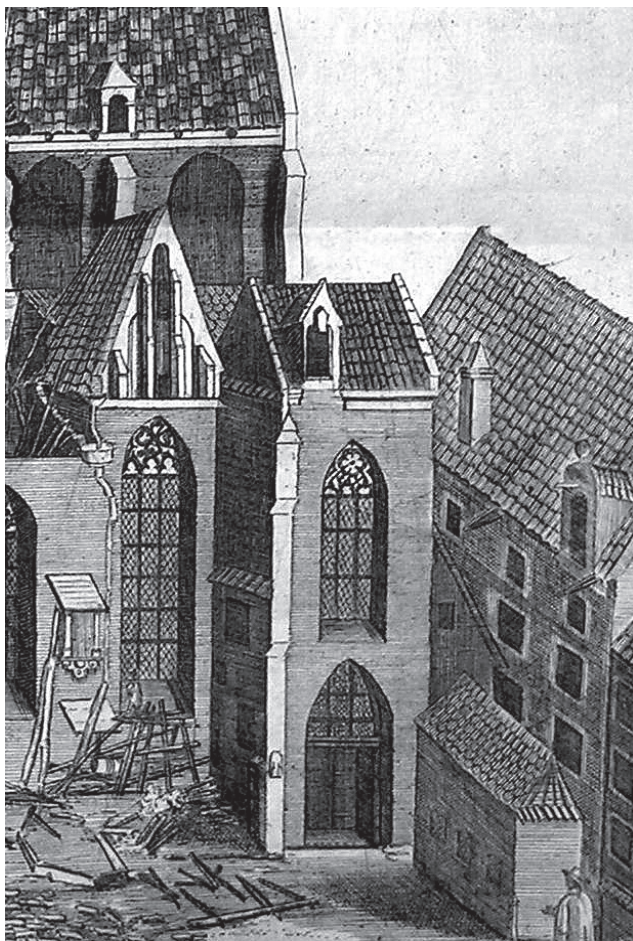
¹⁹ J. C. H. Schmeidler, *op. cit.*, s. 106.

²⁰ Tym bardziej że obie określane były okazyjnie jako *Schulhalle* – szkoła przez kilkaset lat od założenia mieściła w zachodniej części pierzei zabudowy dziedzińca kościelnego (obecnie ul. św. Elżbiety) i z wejścia jej renesansowego budynku dystans do obu krucht północnych był mniej więcej równy; nowy, oddany do użytku w 1835 r. budynek gimnazjum zajmował już środkową część tej działki i znajdował się dokładnie naprzeciw kruchty północno-wschodniej.

publikacja Małgorzaty Niemczyk, omawiająca zagadnienie gotyckich kaplic przykościelnych i zawierająca ich katalog wraz ze szkicami planów oraz detalu architektonicznego; omówiono w niej wszystkie kaplice boczne kościoła św. Elżbiety, w tym kaplicę Smedchina¹². Niektóre kaplice omawianej świątyni omówiono również w monografii wrocławskiej rzeźby architektonicznej XIV w. autorstwa Romualda Kaczmarka¹³, ale o tej kaplicy nie ma tam wzmianki.

Historia i nazwa

Kaplice wznoszone przy wrocławskich kościołach farnych były fundacjami prywatnymi poszczególnych osób, rodzin oraz korporacji miejskich i aż do XIX w. służyły jako miejsca pochówku i kommemoracji zmarłych, w tym sprawowania kommemoracji liturgicznej, którą do czasu Reformacji zapewniały oficja mszalne i modlitewne zakładane przy znajdujących się w nich ołtarzach. Jako własność prywatna kaplice w ciągu swojego istnienia wielokrotnie zmieniały właścicieli i patronów, co skutkowało zwykle również zmianą ich nazwy. W okresie protestanckim zatarła się już pamięć wezwań znajdujących się w nich pierwotnie ołtarzy, od których niekiedy brały miano, i z tej przyczyny interpretacja wzmianek źródłowych na ich temat nastęrcza niekiedy sporych trudności. Jest tak również w przypadku interesującej nas kaplicy. Pierwsza informacja źródłowa o niej pochodzi z dokumentu rady miasta z 18 XII 1389, gdzie jest mowa o fundacji dokonanej dla kaplicy należącej do zmarłego już rajcy, Mathiasa Smedchina – na świecie i dla obsługujących ją uczniów szkoły parafialnej¹⁴. Kaplica musiała niewątpliwie powstać wcześniej, ale już po zbudowaniu zachodniej partii korpusu, widać bowiem wyraźnie w zachodniej elewacji i we wnętrzu, że jej mury magistralne dobudowano do przypór północnej elewacji korpusu nawowego¹⁵. Skromny detale architektoniczny i sklepienie sieciowe w kruchcie wskazują raczej na drugą połowę XIV w., jako czas wzniesienia tego obiektu. W 1404 r., przy okazji kolejnej fundacji, wzmiankowany został w księdze ławniczej ołtarz w kaplicy „*obir der tor ken der schulen zu sante Elisabethin*”¹⁶, a jej ówczesną nazwę zawiera dokument z archiwum farnego, wydany 2 VI 1405, poświadczający fundację czwartego ministerium przy znajdującym się w niej ołtarzu pod wezwaniem Trójcy Świętej i Marii Panny¹⁷. Określono ją tam następująco: „*in capella Mathie Smedchin nuncupata in ecclesia parochiali sancte Elizabeth in Wratislavia super hostium ex opposito scole situata*”¹⁸. Kolejna informacja źródłowa, którą można wiązać z kaplicą, pochodzi dopiero z 1531 r., kiedy biskup Jakub Saltza z powodu niestawienia się w terminie Macieja Glatza i jego siostr, przekazał prawo patronatu nad ołtarzem Radzie Miasta¹⁹. Niewykluczone jednak, że wiadomość ta dotyczy innej kaplicy. Według opisu zawartego w dokumencie biskupa ołtarz, o który chodziło, znajdował się w kaplicy przy ostatniej hali (kruchcie) kościoła św. Elżbiety, a zatem, zależnie od punktu widzenia, w grę mogą wchodzić obie kruchty północne²⁰. Z rodziną Glatzów wiązać należy raczej dawną kaplicę Ottona von Neisse, mieszczącą się po tej samej stronie kościoła, ale nad kruchtą wschodnią (ostatnia, patrząc od strony szkoły). Majątek



il. 6 Kaplica Smedchina, widok elewacji od północy, 1649 r.; fragment grafiki z widokiem kościoła św. Elżbiety po zawaleniu się nawy w 1649 r.



il. 7 Kaplica Smedchina, wewnątrz, widok w stronę nawy, oryginalna drewniana ściana działowa. Fot. J. Gromadzki

rodziny Neisse odziedziczyli około połowy XV w. Nicolaus Glatz i Alexius Banck, którzy ożenili się z Małgorzatą i Barbarą, dziedziczkami majątku tej rodziny²¹. Stąd wzięły się zapewne ich prawa do kaplicy i o nich być może rozstrzygała dokonana w 1531 r. cesja na rzecz Rady. Niezależnie jednak od tej informacji istnieją przesłanki, że po 1405 r. mogło dojść do zmiany właściciela lub poszerzenia grona osób mających prawa do kaplicy Smedchina, choćby z tego powodu, że gałąź rodu, która użytkowała ją jeszcze na początku XV w., pod koniec tego stulecia osiadła już w swoich dobrach ziemskich.

Udokumentowane źródłowo informacje na temat najdawniejszej historii kaplicy są, jak widać, bardzo lakoniczne. Ustalenie podstawowej faktografii dotyczącej omawianego zabytku wymagałoby gruntownej kwerendy źródłowej, której autor niniejszego tekstu nie był w stanie przeprowadzić, tymczasem więc zadowolili się trzeba przypuszczeniami.

²¹ G. Pfeiffer, *Das Breslauer Patriziat im Mittelalter*, [w:] *Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte*, Bd. 30, Breslau 1929, s. 188; O. Pusch, *Die Breslauer Rats- und Stadtgeschlechter in der Zeit von 1241 bis 1741*, Dortmund 1986–1992; Bd. III, s. 148.



il. 8 Kaplica Smedchina, wnętrze, ściana zachodnia. Fot. J. Gromadzki

Analizując architekturę kaplicy, można zauważyć, że jeszcze w średniowieczu musiała ona ulec zmianom, dolne odcinki żeber sklepienia różnią się bowiem od ich wyższych partii m.in. profilem łuku o wyraźnie niższej strzałce, co świadczy, że pierwotnie sklepienie musiało mieć inną formę, a samo wnętrze było nieco niższe. Wsporniki i dolne odcinki żeber sklepiennych są wyraźnie inaczej sprofilowane niż pozostała część żeber i posiadają odmienną niż wyższe partie, jaskrawą, odsłoniętą obecnie polichromię, która przemawiałaby za tym, że sklepienie w pierwotnej, nieistniejącej dziś formie zostało kiedyś ukończone. Trudno powiedzieć, jakie były przyczyny tej zmiany – nie można wykluczyć ani katastrofy, ani przebudowy, po której powstało obecne, proste sklepienie krzyżowo-żebrowe²². Nie mamy obecnie żadnych innych informacji o losach kaplicy w średniowieczu. Ród Smedchinów – jej prawdopodobnych fundatorów, mimo ściecia w powstaniu 1418 r. jednego z jego prominentnych przedstawicieli, rajcy Henryka, prosperował w XV w. całkiem dobrze, najpierw w służbie króla czeskiego, następnie już w obrębie stanu rycerskiego²³. Jeśli nawet wiadomość z 1531 r. nie odnosiła się do kaplicy Smedchinów, to i tak po przejściu parafii w 1525 r. na stronę Reformacji musiał się zmienić sposób jej użytkowania. O ile hala wejściowa w przyziemiu (kruchta) stała się wraz ze wzrostem znaczenia szkoły jednym z najważniejszych wejść do kościoła²⁴, co podkreślono wykonaniem w jej wnętrzu w roku 1585 znakomitej polichromii, o tyle o kaplicy powyżej słuch zupełnie zaginął na ponad 200 lat.

Drobiazgowy, znany z wielu kopii opis wyposażenia kościoła z połowy XVII w.²⁵, choć samą kruchtę uwzględnił, to w ogóle nie wspomina o znajdującej się nad nią kaplicy, z czego można wyciągnąć wniosek, że albo była ona zupełnie pusta, albo służyła celom nie związanym z liturgią, podobnie jak biblioteka nad zakrystią, którą również w tym opisie pominięto. Zawalenie się części korpusu kościoła w 1649 r. nie spowodowało szkód w kaplicy, ale temu wydarzeniu zawdzięczamy jej najstarszy widok [il. 6], wypadek dotyczył bowiem północnej elewacji kościoła, której zniszczenia uwieczniono w znanej grafice²⁶. Z kolei w 1749 r. wybuch Wieży Prochowej uszkodził podobno okno kaplicy (choć miał miejsce u wylotu ul. Krupniczej, w południowym odcinku obwarowań).

Kaplica ponownie pojawia się w zapisach dziejów kościoła dopiero w 1766 r., kiedy to umieszczono w niej podarowaną miastu bibliotekę zmarłego wówczas Johanna Friedricha Burga, pastora kościoła. Najpóźniej wtedy zamknięto drewnianą ścianą arkadę łączącą kaplicę z nawą [il. 7]. Bibliotekę Burga przechowywano tu przez 100 lat i w XVIII i XIX w. wnętrze było określane jako *Burgsche Bibliothek* albo po prostu „górný chór” (*Ober Chor*)²⁷. Po 1865 r., gdy książki przeniesiono do tzw. Nowego Ratusza, gdzie utworzono nową, ogólnomiejską bibliotekę (*Stadtbibliothek*), kaplica pozostawała najpewniej pusta. W czasie renowacji kościoła w roku 1890 odnowiono jej elewację i wykonano pseudogotyckie okno. A w 2004 r. niespodziewanie odsłonięto jej znakomity wystrój malarski.



²² Również klatka schodowa może być późniejszym dodatkiem do kaplicy; od południa zamknięta jest ona ścianą elewacji sąsiedniej kaplicy; zachował się nawet odcinek gzymsu podokiennego, ciągnącego się na całej długości wspólnej elewacji północnych kaplic kościoła.

²³ G. Pfeiffer, *op. cit.*, s. 347; O. Pusch, *op. cit.*, Bd. IV, s. 135–141.

²⁴ W okresie protestanckim tamtędy wchodzili od strony dziedzińca i budynków parafialnych najważniejsi urzędnicy szkoły i parafii – stąd nazwy: Kruchta Farna (*Pfarrhalle*) albo Wejście Inspektorskie (*Inspector-Thür*).

²⁵ Tekst ten zawiera np. ms. R 2801 z Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu.

²⁶ *Thurn an der Kirchen St. Elisabeth in Breßlau, wie selbiger/ nach abfal der Spitzen Ao 1529. geschehen widerum gebauet; sowol der klag-/liche ruin der Kirchen Anno 1649. den 14 Augusti geschehen, da zumal an zuschauen gewese(n)*; ok. 1650 r., 51,9 x 39,6 cm, miedzioryt, sygn.: P. Troschel sculpsit // G.B[iber]. In-ventor. Autorami owej grafiki byli G. Biber (inwentor) i P. Troschel (rytownik); opublikowano ją np. w pracy O. Czerner, *Wrocław na dawnej rycinie*, Wrocław 1989, nr 80; sto lat później, mocno uproszczony widok znajduje się w wyobrażeniu kościoła na planie Wrocławia z ok. 1750 r. (tzw. anonimowy plan Wernhera), zob. O. Czerner, *op. cit.*, nr 105; K. Szykuła et al., *Wrocław na planach: XVI–XX wiek*, red. H. Okólska, Wrocław 1999, nr 14.

²⁷ J. C. H. Schmeidler, *op. cit.*, s. 105.



²⁸ Niestety, w kwestii określenia właściwości technicznych omawianego dzieła należy poczekać na publikację konserwatorów, którzy zapewne będą w stanie wypowiedzieć się na ten temat bardziej kompetentnie.

²⁹ Przypora korpusu kościoła i jej gzyms, stanowiąca część tej ściany i grubsza od jej reszty, tworzą naturalny, pionowy i poziomy podział wyznaczający pola tych kompozycji.

Polichromia kaplicy

Wystrój kaplicy jest wyłącznie malarski. Kamieniarka, poza nowym maswerkiem okna, sprowadza się do skromnie profilowanych żeber osadzonych na sześciu starszych konsolach i spiętych u szczytu dwoma płaskimi, okrągłymi zwornikami z dekoracją malarską. Całe wnętrze kaplicy, łącznie z kamieniarką, pokrywa polichromia, wykonana w jednym czasie i przez jedną pracownię malarską. Tylko wąska, sięgająca nieco ponad metr dolna partia ścian nie jest pomalowana i zapewne pierwotnie zasłonięta była jakąś tkaniną, boazerią lub sprzętami [il. 8]. Z powodu przeprucia ściany południowej szeroką arkadą, a północnej dużym oknem dekoracja skupia się na dłuższych, pełnych ścianach – wschodniej i zachodniej, podzielonych pośrodku na dwa przęsła konsolami sklepienia. Jednak także obie ściany szczytowe – wokół okna oraz wąski pas wokół ościeża arkady i nawet jej profilowanie – pokryte były dekoracją malarską, podobnie całe sklepienie. Polichromia sprawia wrażenie wykonanej techniką *al secco*, czyli na suchym tynku, farbą o mocnym spoiwie, w pewnych miejscach nałożoną dość grubo. Właściwościom tej farby zawdzięczamy, że wiele ważnych części malowidła, w których modelunek ma kilka warstw, zachowało się znakomicie pod pokrywającą je przez setki lat pobiałą²⁸. W znacznym stopniu ocalały nawet delikatne partie karnacji. W trzech z czterech dostępnych pól na ścianach magistralnych znajdują się trzy wielkie, zajmujące całą wysokość ściany kompozycje figuralne – na ścianie wschodniej przedstawiono Ukrzyżowanie oraz Modlitwę w Ogrójcu [il. 9], na ścianie zachodniej, w przęśle od strony okna ukazano św. Krzysztofa, w czwartym polu, od strony nawy, namalowano cztery osobne, mniejsze sceny²⁹ [il. 8]. Pojedyncze postaci świętych zajmują miejsce po obu stronach okna i na szerszej ścianie przy zachodnim ościeżu arkady łączącej kaplicę z przestrzenią nawy północnej. Strukturę obramienia dla całości dekoracji wyznacza malowany ornament roślinny, którego głównym wątkiem jest wyraźna, brązowoczerwona, sucha gałązka, prowadzona wzdłuż krawędzi ścian i łuków utworzonych przez nasady sklepień oraz zamykająca sceny od dołu. Podobnie obramowane są otwory w ścianach szczytowych oraz ich spojenia ze ścianami magistralnymi i sklepieniami. Z suchych gałązek, głównie w górnych, zamkniętych ostrołukiem partiach ścian, wyrasta bujne, malowane listowie w stylizacji późnogotyckiej. Roślinna ornamentyka wypełnia też rogi wysklepków i promieniście otacza klucze sklepienia.

Stan zabytku

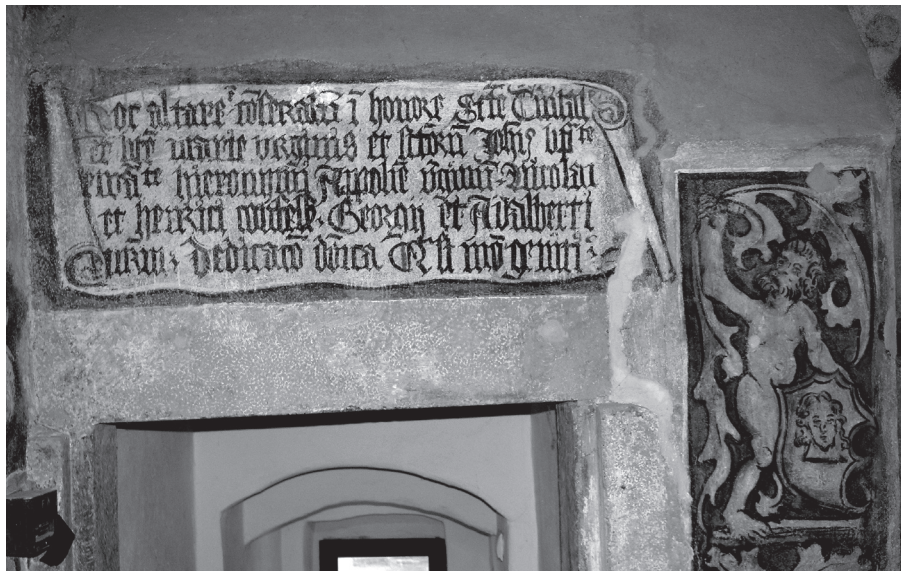
Polichromia mimo użytkowania kaplicy przez kilkaset lat w innym niż pierwotny charakterze zachowana jest zadziwiająco dobrze. Miejsca nie zrekonstruowane przez konserwatorów, zapewne uszkodzone tak głęboko, że nie przetrwały na nich warstwy malarskie, wypełniono gładką, białą zaprawą. Pozostałe uszkodzenia częściowo odtworzono lub nałożono na nie farbę w podobnym do oryginalnego tonie. W partiach figuralnych większe, nie rekonstruowane ubytki występują w Ukrzyżowaniu, gdzie ciągną się pionowym pasem przez cały środek kompozy-



il. 9 Kaplica Smedchina, polichromia na ścianie wschodniej. Fot. J. Gromadzki



il. 10 Kaplica Smedchina, polichromia, ściana wschodnia: Modlitwa w Ogrójcu, fragment. Fot. J. Gromadzki



il. 11 Kaplica Smedchyna, polichromia, ściana wschodnia: dekoracja wejścia. Fot. J. Gromadzki

il. 12 Kaplica Smedchyna, polichromia, ściana wschodnia: dekoracja wejścia – inskrypcja dedykacyjna. Fot. J. Gromadzki

cji. W partii krzyża ubytki są większe: objęły większość postaci Chrystusa i fragment postaci Jana, a u dołu przeorały grupę oprawców grających o szaty. W Modlitwie w Ogrójcu głębokie ubytki też są rozległe, ale przedstawienie straciło dodatkowo warstwy malarskie w innych miejscach i przez to jest najmniej czytelne w całym zespole. Spore ubytki są również w wyobrażeniu Madonny, gdzie jednak objęły mniej ważne miejsca – draperie szat i koronę nad głową Marii. W ścianach szczytowych przepadły wprawdzie spore partie w kluczach arkad i cała dekoracja w ościeżu okna, ale być może ubytki te dotyczą wyłącznie ornamentyki. W profilowaniu arkady i jej podłuczu dekoracja zachowana jest w całym jej świetle, od poziomu posadzki. Słabo zachowała się natomiast polichromia sklepienia – w przeszle południowym wydaje się w dużym stopniu odtworzona przy konserwacji. Uzupełnienia wprowadzono za pomocą „plamkowania”, są więc na ogół do rozróżnienia. W sumie mimo wyliczonych ubytków dekoracja kaplicy zachowuje czytelność i jest niemal kompletna.

Polichromia – ściana wschodnia

Najważniejsze sceny znalazły się na ścianie wschodniej, przy której zapewne stał ongiś ołtarz, prawdopodobnie w okolicach jej środka. W części północnej tej ściany, powyżej i obok wejścia, namalowane zostało monumentalne Ukrzyżowanie, poniżej którego, obok wejścia znajduje się scena rozgrywki oprawców o szatę Chrystusa. W przeszle południowym, od strony nawy, namalowano Modlitwę w Ogrójcu [il. 9]. Pierwszy obraz to kanoniczne od strony ikonograficznej przedstawienie Ukrzyżowania, z trzyosobową grupą główną – Chrystus na krzyżu, po bokach Maria i Jan Ewangelista – uzupełnione w górnej partii wyobrażeniami słońca i księżyca, motywem wówczas rzadkim, nawiązującym do bardzo starej



il. 13 Kaplica Smedchina, polichromia, ściana zachodnia: Św. Krzysztof. Fot. J. Gromadzki

tradycji ikonograficznej tego tematu, nadającym scenie uniwersalny, kosmiczny wymiar. Mimo typowości scena owa nie jest kopią żadnej z popularnych wówczas kompozycji, rozpowszechnianych głównie za pośrednictwem grafiki. Pomimo licznych uszkodzeń o dużej urodzie kompozycji przesądza osadzenie jej w dobrze namalowanym i utrzymanym już w nowożytnym duchu pejzażu z kępami drzew po bokach oraz głęboką perspektywą zamkniętą zamglonym pasmem górskim. Poniżej krzyża, w partii ściany obok wejścia główną scenę wzbogaca dobrze skomponowana grupa trzech oprawców grających o szatę Chrystusa, tworząca rodzaj przedniego planu. Wprowadzenie tej sceny nadało całej kompozycji rys historyczny i rodzajowy oraz wydatnie pogłębiło jej przestrzenność.

Z powodu poważnych zniszczeń trudniej jest analizować przedstawienie Modlitwy w Ogrójcu, w którym gzyms uskoku przypory, będącej częścią ściany, wydziela u dołu grupę śpiących Apostołów [il. 10]. Można



il. 14 Kaplica Smedchina, polichromia, ściana zachodnia: 4 sceny w lewym przejściu. Fot. J. Gromadzki



il. 15 Kaplica Smedchina, polichromia,
ściana południowa i zachodnia:
Św. Józef i Św. Anna Samotrzeć.
Fot. J. Gromadzki

jednak stwierdzić, że realizuje ono najbardziej popularny w epoce wariant ikonograficzny. Główny akcent kompozycji – klęcząca postać Chrystusa – jest obecnie bardzo słabo widoczny: ocalało tylko obrzeże postaci (bez głowy) i jedna wyciągnięta modlitewnie dłoń. Szczątkowo zachowała się również wyłaniająca się z nady skąły postać anioła z kielichem. Natomiast zupełnie dobrze przetrwało tło sceny z dalekim pejzażem, w którym dostrzec można fragment panoramy miasta. Za Chrystusem widoczna jest udrapowana, ugrzowa szata – zapewne fragment postaci Judasza wchodzącego do ogrodu. Osadzenie sceny w realistycznym krajobrazie nadało jej zapewne sporo uroku.

Duży fragment omawianej ściany, od środkowej konsoli sklepienia aż do grupy śpiących Apostołów ze sceny Ogrójca, został zatynkowany na biało [il. 9], co może stanowić ślad po jakiejś zamurowanej niszy w tym miejscu albo obszar nie zamalowany, zasłonięty ongiś przez ołtarz.



il. 16 Kaplica Smedchina, polichromia, ściana zachodnia: Męczeństwo św. Marka. Fot. J. Gromadzki

Obie sceny na ścianie wschodniej mają wyraźną wymowę eucharystyczną i ich wybór podyktowany został zapewne faktem istnienia w tym miejscu ołtarza, który upamiętnia inskrypcja w iluzyjnym zwoju w nadprożu wejścia do kaplicy. Antykizująca, malowana oprawa wejścia udaje dekoracyjny relief wypełniony ornamentem roślinnym; w jego górnej części, tak samo monochromatycznie, wyobrażono niewielką postać nagiego brodacza z tarczą, na której przedstawiono męską głowę – jest to prawdopodobnie wariacja na temat Herkulesa lub Dziki Mąż [il. 11-12]. We wspomnianym kartuszu nad wejściem znajduje się łacińska inskrypcja, której liternictwo naśladuje gotyką minuskułą używaną wówczas w epigrafice: „*Hoc altare est consecratum in honore S(an)cte. T(ri)nitat(is)./ et b(ea)te. marie virginis et s(an)ctorum Joh(ann)is b(a)p(tis)te/ ewa(ngelis)te hieronymi Appol(lon)ie virginis*. Nicolai/ et henrici confessoris. Georgij et Adalberti/ m(a)r(tyru)m. dedicacio dominica Q(ua)si modogeniti* etc.*” (gwiazdką oznaczono wyrazy, jak się wydaje, niepoprawnie odrestaurowane podczas konserwacji) [il. 12]. Jak wynika



il. 17 Kaplica Smedchina, polichromia, ściana północna, całość dekoracji. Fot. J. Gromadzki



il. 18 Kaplica Smedchina, polichromia, ściana północna:
Św. Benno. Fot. J. Gromadzki

il. 19 Kaplica Smedchina, polichromia, ściana północna:
Św. Bartłomiej. Fot. J. Gromadzki

³⁰ Dobra reprodukcja dostępna jest w angielskiej wersji Wikipedii (http://en.wikipedia.org/wiki/File:St_Christopher.jpg; data dostępu: 21.06.2010 i 10.11.2010).

z treści napisu, w ciągu XV w. pierwotne wezwanie ołtarza (Św. Trójcy i Marii Panny) zostało znacznie rozbudowane, co zapewne wiązało się z fundacjami nowych oficjów, o których nic więcej na razie nie wiadomo. Święto dedykacji ołtarza obchodzone w pierwszą niedzielę po Wielkanocy.

Polichromia – ściana zachodnia

Na wprost wejścia, w przyokiennej połowie ściany zachodniej znajduje się trzecia wielka kompozycja – wyobrażenie olbrzymiej postaci św. Krzysztofa przenoszącego na barku Dzieciątka Jezus przez rzekę [il. 13]. Podobnie jak w poprzednio omówionych scenach, i tutaj istotną rolę w ogólnym efekcie plastycznym odgrywa realistycznie malowany pejzaż, w którego dolnym rogu przedstawiono postać pustelnika z latarnią. Również i ta kompozycja powtarza najbardziej popularny w tamtym czasie schemat ikonograficzny, choć nie kopiuje żadnego ze znanych dzieł. Jako bliską analogię i możliwy wzór koncepcyjny można wskazać np. drzeworyt z 1423 r.³⁰ (który *nota bene* jest najstarszą datowaną grafiką, o jakiej wiemy), zawierający bardzo podobnie skomponowaną scenę, aczkolwiek siłą rzeczy utrzymaną jeszcze w konwencji stylu miękkiego. Stylowo malowidłu z kaplicy bliższe są ryciny

Mistrza Św. Jana Chrzyciela lub Mistrza FVB³¹, jednak, jeśli któraś z wymienionych lub im pokrewnych została wykorzystana przez malarza, to raczej ta starsza, z 1423 roku.

Południowa połowa ściany zachodniej została oddzielona od wizerunku św. Krzysztofa nie tylko konstrukcyjnym elementem, jakim jest konsola sklepienia, ale i iluzjonistycznie ją podpierającą malowaną kolumną z niewielką postacią św. Jadwigi poniżej głowicy. Patronka Śląska jest najmniejszą postacią w całej dekoracji, ale umieszczona została w samym centrum tej ściany. Jak już wspomniano, na omawianym obszarze namalowano aż cztery osobne kompozycje, dla których naturalnym elementem artykulacyjnym stała się wykorzystana przy budowie kaplicy przypora kościoła [il. 14]. W górnej części przypory umieszczono wizerunek św. Grzegorza Wielkiego, trzymającego krzyż patriarszy. Postać ta stoi przed mensą ołtarza, co można uznać za rodzaj skrótów ikonograficznego lub aluzję do najpopularniejszej w owym czasie sceny z udziałem tego świętego – Mszy św. Grzegorza. Poniżej, pod gzymsem uskoku przypory, namalowano Św. Annę Samotrzec – Annę z Marią i Chrystusem na kolanach, siedzącą na tronie z zaplekiem o bogatej dekoracji inspirowanej wyraźnie ornamentem kandelabrowym [il. 15]. Najważniejszą i największą z tych czterech scen jest jednak znajdujące się naprzeciw Grzegorza Wielkiego bardzo efektowne i dobrze zachowane przedstawienie Madonny Apokaliptycznej w pełnej postaci, stojącej na półksiężycu, w płomienistej mandroli. Nad jej głową anioły unoszą koronę (zachował się tylko krzyżyk ją zwieńczający). Tak jak większość omówionych wcześniej scen należy ona do najistotniejszych dla swojej epoki; wielka liczba zrealizowanych w różnych technikach dzieł reprezentujących ten motyw³² była pochodną dyskusji teologicznej na temat ustanowienia dogmatu o niepokalanym poczęciu Marii Panny³³. Wizerunek posiada iluzjonistyczną ramę z gałązek związanych w rogu sznurkiem, takich samych jak ujmujące pola opisanych wcześniej wielkich kompozycji. Poniżej, w scenerii miejskiej, przedstawiono męczeństwo św. Marka, wleczonego przez oprawców na sznurze zawiązanym na szyi [il. 16]. Jest to scena wyjątkowa, chyba jedyna w sztuce śląskiej i w ogóle dość rzadko spotykana poza miejscami kultu tego ewangelisty³⁴. Świętego identyfikuje majuskułowy napis w nimbie („SANCTVS MARCVS EWANG.”).

Polichromia – ściany północna i południowa

Galerię świętych przedstawionych w kaplicy zamykają dwa monumentalne wizerunki po obu stronach okna, usytuowane przez malarza na bogato profilowanych konsolach, na tle wzorzystej tkaniny. Pod nimi namalowano okazałe herby z labrami, odnoszące się zapewne do fundatorów polichromii, dotąd niezidentyfikowane [il. 17]. Po lewej przedstawiony został święty biskup, trzymający w jednej ręce pastorał, w drugiej maczugę. Nad jego głową znajduje się identyfikujący go, dość dobrze widoczny napis naśladowujący epigraficzną minuskułę gotycką: „B(eatus). Benno Epis[cop](us)” [il. 18]. Inskrypcja ma drobne ubytki, ale nie w imieniu: choć dukt liter w nim nie jest dość pewny i być może miejscami nie zostały one najbardziej precyzyjnie odtworzone, odczytanie imienia wydaje się poprawne. W grę wchodzi dwóch lub trzech świętych biskupów tego imienia, z których ze względu na okoliczności (czas



³¹ M. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Wien 1908, t.1, tab. 78 (to samo w: *Late Gothic engravings of Germany & the Netherlands: 682 copperplates from the "Kritischer Katalog" by Max Lehrs...*, New York 1969, il. 78), rycina Mistrza FVB: M. Lehrs, *op. cit.*, t. 7, il. 475;

³² Podobny, ale malowany na desce i zdecydowanie bardziej gotycki obraz (ponadto wzbogacony o motyw różańca) znajduje się we wrocławskim Muzeum Narodowym; datowany na około 1510 r., pochodzi z klasztoru dominikanek we Wrocławiu; zob. B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka, *op. cit.*, s. 467.

³³ Ustanowiony faktycznie dopiero 8 XII 1854 roku.

³⁴ *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, hrsg. v. E. Kirschbaum SJ und W. Braunsfels, Bd. 1–8, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968–1976, Bd. 7, Sp. 549–562.



³⁵ Zob. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 5, Sp. 367-368; poza św. Benonem z Miśni leksykon ten wykazuje też bł. Benona, biskupa Metz; pewien problem stanowi atrybut, którym w przypadku tego świętego jest ryba z kluczem w pysku, podczas gdy Benon z polichromii trzyma jakąś maczugę; jednak ikonografia tego świętego zalicza się do stosunkowo późnych, rozwinęła się głównie od XVII w., podczas gdy wizerunek w kaplicy należy do rzadkich, najstarszych wyobrażeń.

³⁶ Postaci te spotykają się w popularnym wówczas motywie Świętej Rodziny.

³⁷ Mowa tu o „*Facies Christi*”. Doc. Jacek Witkowski uznał ten wizerunek za źle zrekonstruowane przedstawienie potrójnego oblicza – rodzaju wyobrażenia Trójcy Świętej, którego dobry przykład znaleźć można np. w inicjale graduatu kapituły katedrałnej z 1510 r. – zob. E. Kloss, *Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters*, Berlin, 1942, il. 281 (Biblioteka Kapitulna, ms. Nr 47a, f. 108); odmianą tego typu jest przedstawienie w jednym ze zworników sklepienia północnej nawy katedry; nie można wykluczyć, że tak faktycznie się stało, jak bowiem wspomniano, polichromia na sklepieniu zachowała się zdecydowanie gorzej.

i miejsce) najbardziej prawdopodobny jest św. Benon, biskup Miśni, kanonizowany w 1523 roku³⁵. Pod wizerunkiem znajduje się herb, przedstawiający ostrogę na złotej tarczy, z ostrogą również w klejnocie [il. 22].

Po prawej stronie okna, przy wejściu umieszczono wizerunek św. Bartłomieja [il. 19], poniżej zaś herb z tarczą dzieloną w prawo w skos, z czarnymi i złotymi pasami po prawej (ukośne w lewo) i czarnym psem gończym na białym (?) polu po lewej, w klejnocie brodaty mężczyzna w koronie, w półpostaci, w szacie złoto-czarnej, i łaskami (świece? lance? strzały?) w obu rękach [il. 23]. Na samym dole, pod herbem, bezpośrednio nad posadzką i tuż przy wejściu do kaplicy namalowano iluzjonistycznie (*en grisaille*) herbowego psa przywiązanego na postronku do również namalowanego cokołu ściany.

W profilowaniach arkady otwierającej się do nawy widoczny jest stosunkowo prosty, powtarzalny deseń, modelowany szaroniebieską farbą na piaskowożółtym tle, zaznaczony wyraźną, czarną kreską. W szerokim podłuczcu i niżej ornament jest bogatszy, częściowo zoomorficzny, zwłaszcza w partiach cokołowych, gdzie łatwo dostrzec można głowy fantastycznych stworzeń. Na szerszej, zachodniej części muru arkady południowej, na wysokości wyobrażenia św. Anny, w zwojach ornamentalnego listowia namalowano postać św. Józefa stojącego na konsoli. Świętego identyfikuje głównie napis nad głową: „*S. Josefu*” („*S. Josefus*” – nie jest pewne, czy dwie ostatnie litery nie są zmienione), trzymana w lewej dłoni gałązka lilii nie została bowiem w całości odtworzona przy konserwacji [il. 20]. Św. Józef stanowi swoiste uzupełnienie sąsiedniej kompozycji – Św. Anny Samotrzcę³⁶. Warto dodać, że obchody jego święta wprowadzono do kalendarza kościelnego dopiero w 1479 r. i odąd częściej pojawia się on w sztuce w formie samodzielnych przedstawień.

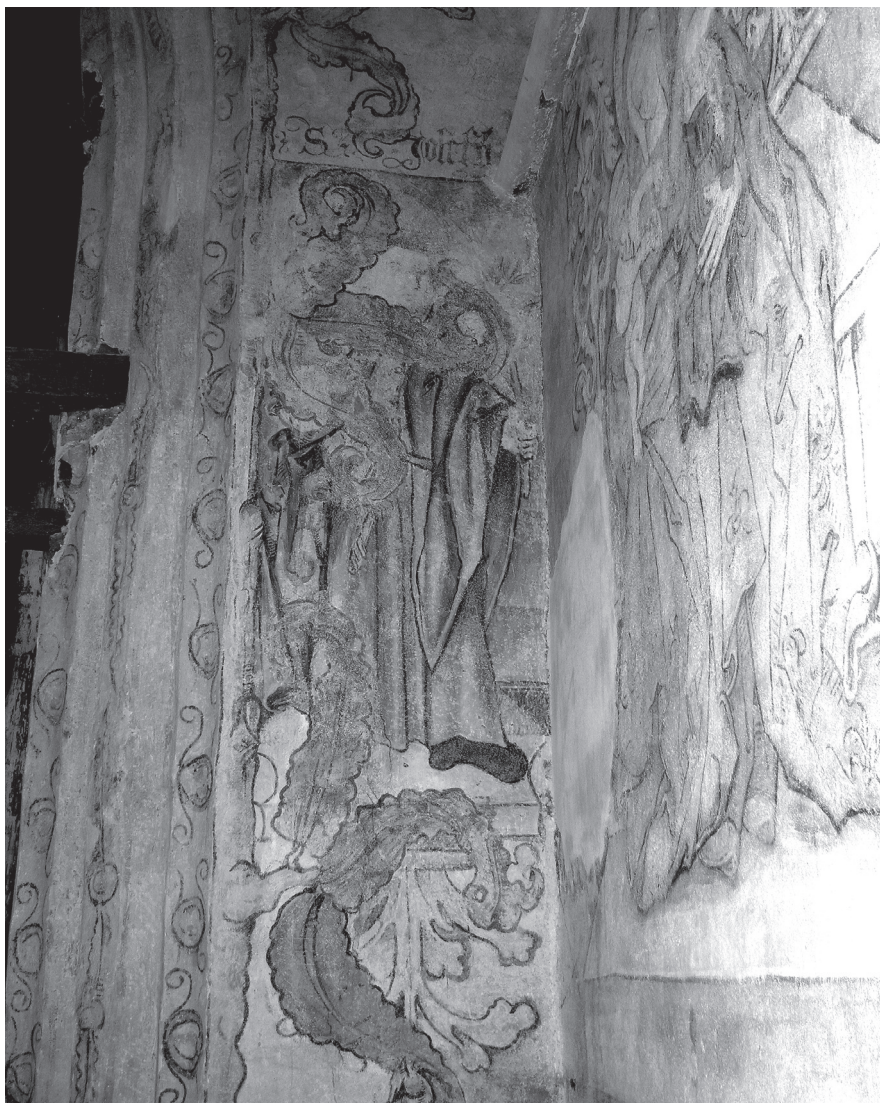
Resztę arkady ściany południowej pokrywa ornamentyka, w tym także zoomorficzna; nawet postać Józefa przesłonięta jest częściowo przez listowie obramienia.

Polichromia – sklepienie

Malowidło na sklepieniu wygląda na w znacznym stopniu uzupełnione przez konserwatorów. Więcej z oryginału zachowało się w przęśle północnym i wydaje się, że malowidło to miało charakter ornamentalny. Tło utrzymane jest w kolorze błękitnym lub żółtobłękitnym (obłoki?); w jego poszczególnych polach znajdował się ornament roślinny, obecnie tylko częściowo widoczny, układający się promieniście przy zwornikach (wzdłuż grzbietów lunet sklepienia), a w dolnych partiach, przy wspornikach, skupiony między żebrami. W zworniku przęśla północnego namalowane jest Oblicze Chrystusa, motyw wiążący się z liturgią mszalną, a na Śląsku często umieszczany przy końcu kanonu w mszałach³⁷. W przęśle południowym w zworniku namalowano czerwoną tarczę z gmerkiem, odnoszącym się zapewne do któregoś z użytkowników kaplicy [il. 21].

Program ikonograficzny

Polichromia kaplicy jest jednolita i powstała zapewne według jednolitego zamysłu programowego. Mimo to, jak łatwo stwierdzić, przywoławszy inskrypcję dedykacyjną ołtarza, jej program nie wykazuje bezpośredniego związku



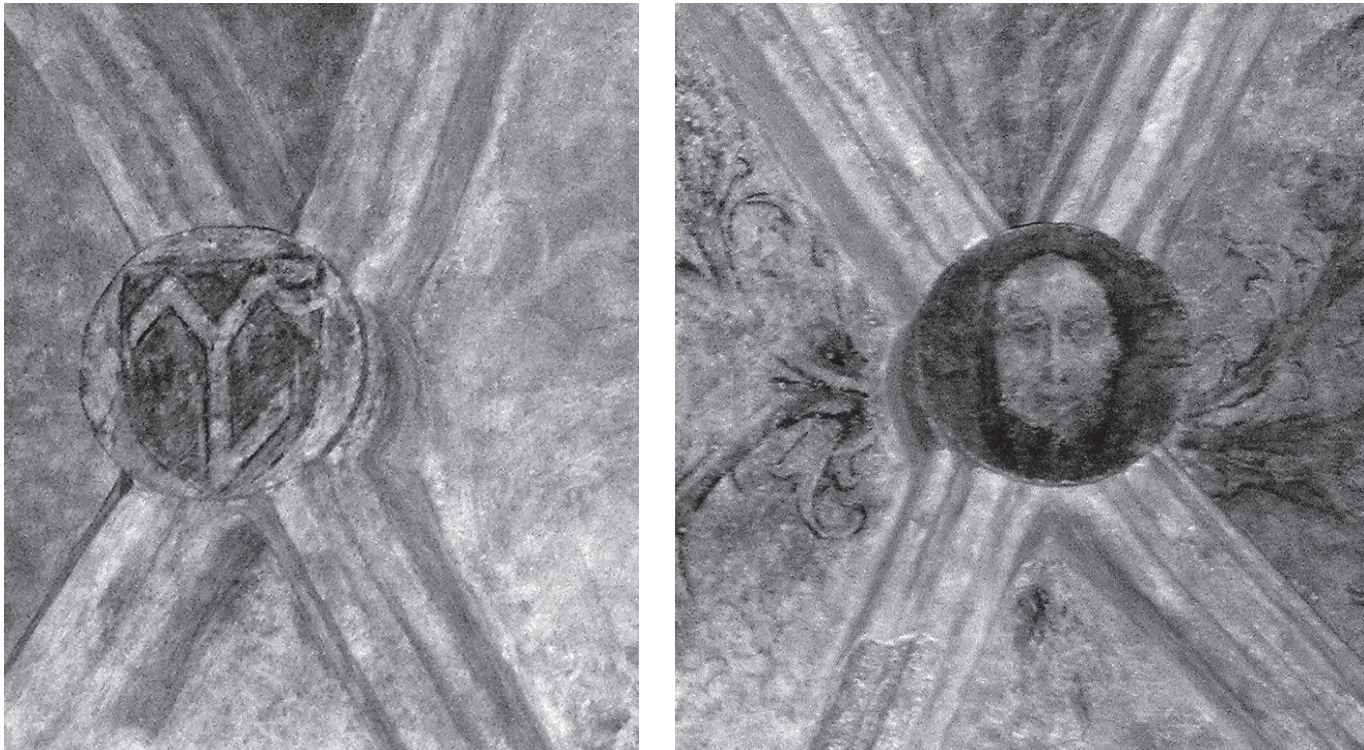
il. 20 Kaplica Smedchina, polichromia, ściana południowa: Św. Józef.
Fot. J. Gromadzki




³⁸ Nie zmienia tego nawet przyjęcie opinii J. Witkowskiego, że w zworniku powinno być „trójoblicze”, reprezentujące Trójcę Świętą, czyli podstawowy tytuł dedykacyjny ołtarza kaplicy, zapewne jej oryginalne wezwanie. Jest to tylko drobny detal, a poza tym znajduje się w znaczeniowo odrębnej strefie, jaką tworzy sklepienie. Gdyby rzeczywiście było to wyobrażenie Trójcy Świętej, to można przypuszczać, że gmerk na drugim zworniku mógłby być znakiem fundatora kaplicy – Mathiasa Smedchina.

³⁹ Są to najpopularniejsze motywy umieszczane jako dekoracja w kanonach mszałów średniowiecznych, czyli w tej ich części, która zawierała modlitwy eucharystyczne.

z wezwaniami ołtarza i kaplicy³⁸. Wielkie sceny Ukrzyżowania i Modlitwy w Ogrójcu, zajmujące niemal całą ścianę wschodnią [il. 9], ukazują podstawowe fakty z historii Zbawienia, należą do kanonu ikonografii związanej z Eucharystią³⁹ i tworzą kontekst znaczeniowy dla stojącego tu niegdyś ołtarza, zatem ich wybór podyktowany został zapewne chęcią monumentalnego zobrazowania aktu dokonującego się w tym miejscu podczas mszy. Wyobrażenie św. Krzysztofa, jednego z 14 Świętych Wspomożycieli i patrona dobrej śmierci, znajduje się na wprost wejścia i jest pierwszym, które widać, kiedy wchodzi się do oratorium. Św. Krzysztof przenoszący Jezusa przez rzekę jest przede wszystkim symbolem dobrej śmierci, może jakimś echem mitu o Charonie przewożącym zmarłych przez Styks. Wybór takiej kompozycji, jej wyeksponowane miejsce i rozmiary tłumaczy wiara, że wstawienictwo



il. 21 Kaplica Smedchina, polichromia, zworniki sklepienne: a. *Facies Christi*, b. gmerk. Fot. J. Gromadzki

 ⁴⁰ Por. M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987, s. 140. Prawdopodobnie dość powszechne było przekonanie, że sam wizerunek świętego (jego oglądanie) chroni od złej śmierci, co dobitnie wyraża sentencja znajdująca się na wspomnianym wcześniejszej drzeworycie z 1423 r.: „Cristofori faciem die quacumque tueris/ Jlla nempe die morte mala non morieris”. Pozwala to zrozumieć niezwykłą popularność tego motywu w sztuce późnogotyckiej; poza Italią ma on bardzo jednolitą, „kanoniczną” postać (zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie), podobnie jak np. *Oblicze Chrystusa (Facies Christi)*, czy niektóre rodzaje przedstawień Madonny, co związane było zapewne z kultowym charakterem tych wizerunków.

⁴¹ W wieży mieszkalnej w Siedlęcinie znajduje się jeden ze starszych wizerunków św. Krzysztofa – z pierwszej połowy XIV wieku.

⁴² W XV w. niepokalanemu poczęciu Marii starano się nadać status dogmatu wiary, co jednak faktycznie nastąpiło dopiero w 1854 roku.

tego świętego pozwala uniknąć nagłego zgonu, który uniemożliwia przyjęcie koniecznych dla zbawienia duszy sakramentów⁴⁰. Apotropaicznemu charakterowi tego motywu należy też przypisać jego niezwykłą popularność w sztuce gotyckiej, wyrażającą się w znacznej ilości zachowanych do dziś, monumentalnych wizerunków (wielkie rozmiary to jedna ze specyficznych cech tego motywu – święty uchodził za olbrzyma) i to nie tylko we wnętrzach sakralnych, ale także i w świeckich⁴¹. O ile obie sceny ze ściany wschodniej mają wymowę uniwersalną, o tyle przedstawienie św. Krzysztofa i pozostałe, drobniejsze sceny ze ściany zachodniej wydają się bardziej związane z osobistymi sprawami fundatora lub fundatorów polichromii. W tej partii malowidła również nie pojawia się żaden ze świętych patronów ołtarza – z wyjątkiem Marii, która zobrazowana została w polichromii co prawda aż trzykrotnie, ale tylko w jednym wypadku w samodzielnym obrazie: na ścianie zachodniej przedstawiona została jako *Immaculata*, za pomocą motywu wziętego z Apokalipsy, wyrażającego przede wszystkim ówczesnie ważny i będący przedmiotem żywych dyskusji teologicznych wątek niepokalanego poczęcia⁴². W związku z dyskusją o niepokalanym poczęciu pozostaje także kult i wizerunek Św. Anny Samotrzeć. Nie wnikając w teologiczne subtelności, stwierdzić należy, że razem ze wzrostem popularności tej idei wzrósł kult św. Anny i papież Sykstus IV w latach 70. XV w. nadał obchodom jej święta charakter ogólnokościelny. W miarę rozwoju kultu podnoszono w liturgii

rangę uroczystości i w 1509 r. w diecezji wrocławskiej nakazano ją obchodzić według rytu *duplex*⁴³. W następnym roku uchwałą synodu piotrkowskiego podniesiono rangę św. Anny (26 lipca) i oktawy Niepokalanego Poczęcia (15 grudnia) w całej archidiecezji gnieźnieńskiej. Przedstawienie Św. Anny Samotrzcę rozbudowywano często o postaci kolejnych członków rodziny – m.in. Józefa, i powstawał w ten sposób osobny, bardzo popularny u schyłku średniowiecza motyw Świętej Rodziny. W omawianej polichromii ten wątek również istnieje – obok obrazu św. Anny znajduje się osobne, ale umieszczone bardzo blisko przedstawienie św. Józefa [il. 15]. Z ważnymi w XV w. sporami teologicznymi wiązać można również usytuowane obok *Immaculaty* przedstawienie św. Grzegorza Wielkiego, zwykle pojawiającego się w bardziej rozbudowanej scenie mszy, podczas której ukazuje się Chrystus (w typie Chrystusa Boleściwego), ucieleśniający istotę aktu transsubstancjacji.

Czwarty obraz w omawianym przęśle – Męczeństwo św. Marka [il. 16], należy do prawdziwych rarytasów ikonograficznych, co po części wynika zapewne z braku zgodności hagiografów co do faktu męczeńskiej śmierci tego ewangelisty i pierwszego biskupa Aleksandrii. Powód włączenia tej rzadkiej sceny do dekoracji kaplicy trudny jest do wyjaśnienia przy obecnym stanie wiedzy; zapewne był uwarunkowany nieznanymi dziś preferencjami fundatora⁴⁴. Formalnie kompozycje znajdujące się na ścianie zachodniej zaliczyć należy do cyklu *De sanctis* (według podziału używanego w mszałach). Do tej grupy włączyć można by również wizerunki św. Benona z Miśni i Bartłomieja usytuowane po bokach okna, gdyby nie ich odrębne, monumentalizujące ujęcie i umieszczone poniżej herby, wprowadzające wątek osobisty, nie związany bezpośrednio ze sprawami kościelnymi i teologicznymi – i w takim personalnym kontekście należy chyba rozpatrywać dekorację tej ściany.

Dekoracji kaplicy przyświecał, jak widać, przemyślany program treściowy, choć nie tworzy on żadnego ciągu narracyjnego, skupia się raczej na ówczesnie ważnych ideach. Sceny na ścianie wschodniej, przy której stał ołtarz, opowiadają historię Zbawienia (oba obrazy należą do cyklu wielkanocnego, w mszale w części *De tempore*). Na pozostałych ścianach mamy obrazy z cyklu *De sanctis*; wśród nich wyróżnia się wielka kompozycja przedstawiająca św. Krzysztofa, która, choć nawiązująca do spraw śmierci, ważna była jednak przede wszystkim dla żywych. Pozostałe przedstawienia odnoszą się do aktualnych ówczesnie problemów teologicznych Kościoła i w ich obrębie zwraca szczególną uwagę pojawienie się wyobrażenia św. Benona z Miśni, którego kult rozwijał się w późnym średniowieczu w Saksonii – w samym mateczniku Reformacji. Kanonizacja tego biskupa akurat w tym przełomowym dla Kościoła czasie spotkała się z ostrą krytyką Marcina Lutra. Przedmiotem podobnej kontrowersji był również kult św. Anny i innych osób z kręgu Świętej Rodziny, animowany mimo braku oparcia teologicznego w Biblii. Pojawienie się zatem tych wyobrażeń w kościele św. Elżbiety tuż przed konwersją całej gminy na naukę Lutra pokazuje, że proces przyjmowania się nowych idei w mieście i samej parafii nie przebiegał bez zawirowań.




⁴³ W. Schenk, *W jaki sposób można ustalić czas powstania oraz miejsce pochodzenia i używania śląskich rękopisów liturgicznych?* [w:] *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne*, T. 21 (1970), s. 33–54; A. Szewczyk, *Mecenat artystyczny biskupa wrocławskiego Jana V Thurzona (1506–1520)*, Wrocław 2009, s. 70–76.

⁴⁴ P. Oszczanowski zaproponował wytłumaczenie obecności Męczeństwa św. Marka weneckimi kontaktami handlowymi Macieja Glatza, domniemanego ostatniego posiadacza kaplicy; jednak, jak wspomnieliśmy, jego związku z tą kaplicą nie są pewne.

il. 22 Kaplica Smedchina, polichromia, ściana północna: herb pod św. Benosem. Fot. J. Gromadzki



 ⁴⁵ Trzeba jednak pamiętać, że kaplice grobowe były prywatnymi fundacjami i jako takie miały pewną autonomię w obrębie kościoła; dopiero po wielu latach, niekiedy całych stuleciach prawa do nich przechodziły we władanie parafii.

Datowanie

Najmniej problematyczne jest określenie czasu powstania polichromii. Rok 1525 zamyka okres katolicki w historii fary elżbietańskiej – w kwietniu tego roku, od pierwszej niedzieli po Wielkanocy (*nota bene* w dniu dedykacji opisywanej kaplicy) zaczęto tu sprawować liturgię ewangelicką, rozpoczynając nową erę w jej dziejach. Po tej dacie powstanie polichromii już raczej nie było możliwe⁴⁵. Szereg bardzo charakterystycznych cech, jak choćby wczesnorenesansowa ornamentyka użyta w malowidle, czy znane daty wprowadzenia do kalendarza kościelnego utrwalonych w nim świąt, pozwalają zamknąć okres jej powstania między latami 1509 a 1525. Data kanonizacji biskupa Benona z Miśni (1523) uściśla ten okres do dwóch lat (1523–1525), zatem to efektowne dzieło musiałaby powstać tuż przed zmianą konfesji w parafii św. Elżbiety.

Cechy stylistyczne polichromii w zupełności zgadzają się z tak ustalonym datowaniem. Od strony treściowej malowidła oratorium tkwią, co zrozumiałe, jeszcze w epoce gotyku; także kompozycja większości scen jest bardzo tradycyjna, a stylistyka późnego gotyku uwidacznia się ponadto w łańcuchach drapowań szat. Natomiast takie cechy jak zgodna z zasadami optyki przestrzeń obrazowa i nawiązania do sztuki włoskiej w ornamentyce to już właściwości malarstwa renesansowego, podobnie jak skłonność do iluzjonizmu, widoczna w wielu detalach malowidła. Takie zjawiska coraz częściej występują w sztuce śląskiej w pierwszej ćwierci XVI w., kiedy przejmowano tam rozwiązania renesansowe.



il. 23 Kaplica Smedchina, polichromia, ściana północna: herb pod św. Bartłojem. Fot. J. Gromadzki



⁴⁶ Ostroga w herbie po prawej heraldycznie stronie, pod św. Benonem, okazuje się niezwykle rzadkim motywem w heraldyce Europy Środkowej; udało się znaleźć zaledwie kilka herbów z takim znakiem, jednak różnych od tego w kaplicy: w herbarzu Siebmachera (*Siebmachers Wappenbuch. Bürgerliches Wappenbuch*, hrsg. von G. A. Seyler, Bd. V, T. 9: Nürnberg 1912, tab. 61) herb Joachima Belitz (1523) z Gartz a.d. Oder (pol. Gardziec, Grodzisk) w Brandenburgii, z tym znakiem, ale w polu trójkątnym; ostroga jest też głównym, lecz nie jedynym motywem herbu Spornberger (*Siebmachers Wappenbuch. op. cit.*, T. 11: Nürnberg 1920, tab. 15, s. 11; rodzina z Leszna o południowoniemieckich korzeniach); motyw czarnego psa gończego występuje dość często, takiego jednak konkretnie herbu, jak pod św. Bartłojem w znanych herbarzach również nie znaleziono; z rodów wrocławskich stosunkowo bliski omawianym jest herb rodziny Ashelm (czarny pies gończy w białym pasie ukosem w lewo, zob.: *Schlesisches Wappenbuch. Von Crispin u. Johann Scharffenberg*. Bearb. von Hans von Mosch, Neustadt a.d. Aisch 1984, tab. 11.

Fundator

Niezwykle efektowną dekorację malarską kaplicy stworzono w „ciemnym” okresie jej historii, dla którego – jak dotąd – brak przekazów źródłowych mogących wyjaśnić okoliczności powstania tego dzieła. Malowidła na ścianie północnej, gdzie po obu stronach okna przedstawiono św. Benona i św. Bartłojem, a poniżej okazały herby rycerskie, związane są najpewniej z upamiętnieniem fundatorów dekoracji kaplicy [il. 17]. Herbów nie udało się dotąd zidentyfikować⁴⁶, tym niemniej są to jedyne, za to bardzo wyekspozowane elementy polichromii tematycznie wychodzące poza program teologiczno-religijny, mające niewątpliwie charakter osobisty. Wizerunki obu świętych, umieszczone przez malarza na profilowanych konsolach, o które opierają się herby, potraktowane zostały przezeń autonomicznie w stosunku do innych kompozycji i przez to zdają się nie mieć z nimi treściowego związku. Można zatem przyjąć, że wybór tych świętych wynikał raczej z relacji z osobami kryjącymi się za herbami. Obok gmerku na zworniku sklepienia, którego również nie udało się powiązać z konkretną osobą, są to jedyne motywy bezpośrednio wskazujące na nieznaną póki co postaci będące prawdopodobnie fundatorami tego imponującego dzieła. Herby, skłonione ku sobie, sugerują równorzędną pozycję ich właścicieli, skala zaś i jakość polichromii, której wykonanie musiało być kosztowne, dowodzą ich majątności. Chociaż herby odnoszą się do osób stanu szlacheckiego, to najprawdopodobniej ich właściciele byli raczej obywatelami Wrocławia związanymi z parafią św. Elżbiety; zapewne należeli do rodzin patrycjuszowskich posiadających również prawa szlacheckie. Raczej nie mogą to być znaki pary małżeńskiej – wybór świętych (świeżo kanonizowany biskup i apostoł) wydaje się oparty na zasadzie eponimicznej lub własnych preferencjach fundatorów. Herb pod postacią św. Bartłojem, znajdujący się po lewej, czyli heraldycznie mniej ważnej stronie, został potraktowany okazale i wyróżniony przez rozbudowanie o przedstawienie namalowanego poniżej herbowego psa, uwiązane do pierścienia w iluzjonistycznym cokole ściany [il. 23].

Koncentrując się na problematyce kościelnej program dekoracji, zwłaszcza obecność wizerunku nowego świętego z Miśni, w bardzo ciekawy sposób wpisuje się w klimat epoki tuż przed reformacyjnym przełomem i zdaje się przemawiać za przynależnością fundatorów polichromii do stanu duchownego – mogli to być np. altaryści obsługujący kaplicę, członkowie konwentu szpitala św. Macieja (zwykle jeden z nich pełnił funkcję proboszcza fary elżbietańskiej) lub nawet członkowie kleru katedralnego. Wobec braku przekazów źródłowych, nierozpoznania herbów i nieznamość średniowiecznego herbu rodziny Smedchin identyfikacja osób, które ufundowały dekorację kaplicy, pozostaje w sferze przypuszczeń, niemniej jednak charakter zabytku i znana praktyka materialnego wspierania przez możnych duchownych fundacji, z którymi byli związani obowiązkami, przemawiają za przyjęciem przedstawionej hipotezy.

Malarz

Wprowadzając w całym wnętrzu jednolitą artykulację w postaci dostosowanego do jego architektury obramienia w formie iluzjonistycznie malowanej

gałęzi z gotyckim listowiem, malarz stworzył rodzaj iluzyjnej altany, z której otwierają się widoki na poszczególne sceny osadzone w głębokiej przestrzeni zamkniętej na horyzoncie przez zamglony pejzaż górski. Wrażenie to zostało spotęgowane przez pomalowanie w tym samym kolorze owych obramiających gałęzi i żeber sklepiennych. Widoczna tu dążność do ujednoczenia przestrzeni, a zarazem rezygnacji z właściwej średniowiecznemu sposobowi obrazowania autonomii poszczególnych scen cyklu obrazowego to nowatorskie w sztuce śląskiej cechy, które należy wiązać z dokonującą się w tym czasie renesansową rewolucją. Cech stylu renesansowego w tym malowidle jest zresztą więcej. Przede wszystkim nie ma już w nim gotyckiego wysmukłego kanonu postaci i właściwych tej stylistyce typów fizjonomicznych. Także detale kostiumów odpowiadają współczesnej, renesansowej modzie. Jak zatem widać, autor polichromii pozostawał w zgodności z prądami artystycznymi epoki, a przy tym odznaczał się niewątpliwie dużym talentem, któremu przypisać można znakomity rysunek jego kompozycji. Skala dzieła wskazuje na to, że jego część wykonali zapewne pomocnicy, stąd niektóre sceny, np. św. Anna, wydają się słabsze. O wysokiej jakości techniki malarskiej wspominało już wcześniej. W polichromii nie znaleziono sygnatury, nie odszukano też dostatecznie bliskich analogii wśród innych zachowanych malowideł, więc póki co jego autor pozostaje nierozpoznany. Mógł to być artysta z zewnątrz, zatrudniony tylko do wykonania tego dzieła (jak to się zdarzyło np. w przypadku ołtarza głównego w omawianym kościele), pochodzący np. z południowych Niemiec, za czym przemawiałby styl malowidła, nieco odbiegający od znanych zabytków śląskich. Trzeba tu zaznaczyć, że dekoracje ścienne z tak odległej epoki na ogół nie dotrwały do dziś w stanie oryginalnym; zwykle są mniej lub bardziej przypadkowymi odkryciami czasów nowych, więc obecny ich obraz nie jest zbyt reprezentacyjny dla stanu ze schyłku epoki gotyku.

Choć polichromia kaplicy Smedchina może wydawać się wyjątkowa w śląskim krajobrazie, istnieje dla niej co najmniej jedna miejscowa analogia, przemawiająca za rodzimym pochodzeniem jej wykonawcy, ewentualnie jego dłuższym zatrudnieniem na Śląsku. Takim dziełem wydaje się dekoracja malarska prezbiterium kościoła parafialnego w Dobrocinie (pow. Dzierżoniów), powstała w 1516 r.⁴⁷, nie tylko skomponowana podobnie, choć w skromniejszej skali niż elżbietańska, ale odznaczająca się również wysoką jakością wykonania i podobnymi, wczesnorenesansowymi cechami stylowymi, jak też trzymaniem się tradycyjnych wzorów ikonograficznych. Tak jak we Wrocławiu, obramienia scen tworzy tam malowana gałąź z dość rzadkim, co prawda, listowiem. W dekoracji tej znalazło się również monumentalne wyobrażenie św. Krzysztofa. Malowidła w dobrocińskim kościele, choć prawdopodobnie słabsze jakościowo (trudno to jednoznacznie stwierdzić, jako że są gorzej zachowane niż wrocławskie), sprawiają, że polichromia elżbietańska lepiej wpasowuje się w pejzaż ówczesnej sztuki śląskiej i nie pozwala wykluczyć autorstwa miejscowego malarza. W chwili obecnej trudno wszakże podjąć się jego identyfikacji. Cały szereg dzieł malarskich z pierwszej ćwierci XVI w. pokazuje, że miejscowe środowisko żywo zareagowało na dokonującą się w tym czasie w krajach Europy Środkowej przemianę stylową, przyswajając sobie nowe idee estetyczne i rozwiązania formalne.



⁴⁷ A. Jankowski, *op. cit.*, s. 175-176.

Powstałe krótko przed Reformacją tak imponujące dzieło, jak polichromia w dawnej kaplicy Mathiasa Smedchina, mimo niewątpliwie wybitnego poziomu wykonania, nie zdołało zaistnieć w świadomości mieszkańców miasta, skoro tak gruntownie o nim zapomniano. Jak można sądzić z występowania niektórych motywów (np. galeria świętych), jego twórcy i fundatorzy próbowali za jego pośrednictwem zabrać głos w dyskusjach teologicznych tego przełomowego okresu, a ponieważ był to głos po stronie Rzymu, małowidło nie oparło się próbie czasu i – wiele na to wskazuje – już niedługo po zmianie konfesji kościoła zostało pokryte pobiałą, wskutek czego zniknęło również ze świadomości współczesnych. Odsłonięcie tej polichromii stało się niemalą sensacją, przywrócono bowiem światu zupełnie zapomniane dzieło sztuki o wysokiej jakości artystycznej, wydatnie wzbogacające obraz sztuki śląskiej w bardzo ważnym dla niej okresie transformacji stylowej. Wzbogaciło ono też sam kościół, od 1945 r. znowu katolicki, który w ostatnim półwieczu stracił tak wiele ze swoich skarbów.

Jan Gromadzki

Od 21 lat pracownik Oddziału Rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, obok obowiązków zawodowych zajmuje się także sztuką średniowieczną, głównie malarstwem książkowym.

Summary

JAN GROMADZKI/ Polychrome decorations in the oratory over north-west entrance hall in St. Elisabeth church (former the Mathias Smedchin Chapel)

In 2004, a few years after completion of the rebuilding of St. Elisabeth church destroyed by the fire of 1976, under a layer of plasterwork polychrome decorations from the period before Reformation were found unexpectedly in a chapel situated over north-west entrance hall (formerly called an inspector entrance (Inspector-Thür) or a parish hall (Pfarrhalle)), which had not been used for a century and a half. It occurred that the decorations filled the whole interior and they came out as exceptionally well preserved and, what is important, represented a remarkable level of execution. Neither tradition, nor the already known sources foreshadowed this discovery, not much was known about the very chapel. The first reference originated in 1389 and concerned a foundation for the already existing oratory, which belonged to Mathias Smedchin – dead already at the time, a member of the city council, who was most certainly the chapel's founder as with his name it was called still in the early 15th century. Architectural details of this two-level building indicate the second half of the 14th c. as the time of its possible erection. Later references (1404-1405) inform that Holy Trinity and Virgin Mary altar was situated in the chapel. Yet another certain notice concerning the chapel refers to placing there in 1766 a library of J. F. Burg, inspector and pastor of St. Elisabeth church. The library was placed there for the following hundred years, afterwards the chapel remained empty.

The decoration covers the whole two-bay interior of the chapel, concentrating on its western and eastern walls (in its northern wall there is a huge window, and the southern wall opens in its nearly whole width and height towards the church northern aisle). It comprises three great figurative compositions that are almost as high as the wall, painted in three of four available fields on the nave walls – on the eastern wall Crucifixion and The Agony in the Garden were depicted. On the western wall, in a bay facing a window, St. Christopher was shown, whereas in

a bay facing the nave four minor separate scenes were painted depicting (downwards, from left) St. Gregory the Great and Madonna Immaculata, and below The Virgin and Child with St Anne and the martyrdom of St. Mark. Single figures of saints are placed on both sides of the window (St. Benno and St. Bartholomew with splendid unidentified coats of arms) and on the wider wall beside the western side of an arcade that joins the chapel with the nave (St. Joseph). The whole interior has a frame of a red-and-brown dry branch which runs along edges of the walls and arches formed by the ceiling and closes the scenes from the bottom. Over the entrance a painted inscription describing the chapel's dedication is placed. Polychrome decoration of the ceiling was much restored, some significant motifs are placed only on keystones – Christ's Face is depicted in the northern bay, on the second keystone we have a red shield with a house mark that most certainly refers to one of the chapel users (it may be even the mark of its first owner). The decoration, despite the long use of the chapel in other than original function, is kept in an amazingly good condition. It is uniform and it was undoubtedly created following a specific iconographic programme which, what is important, does not show any direct relation with the patronage of the altar situated in the chapel. The two scenes, that cover nearly the whole of the eastern wall, depict basic facts from the history of Salvation, they belong to the canon of iconography related with the Eucharist and they most surely created the meaning context for the former altar. The scenes on the western wall – a huge image of St. Christopher, patron of a good death, and the other four scenes (Immaculata, St. Gregory the Great, the Martyrdom of St. Mark, the Virgin and Child with St. Anne and the connected with the latter motif St. Joseph on the southern wall) constitute cycle of *de sanctis*. The images of St. Benno and St. Bartholomew on the northern wall also belong to this group, however, as their monumental form and the coats of arms placed beneath them are concerned, should be considered in the context of being related to the persons of founders of the decoration, who, in view of not recognised arms, have remained unknown. The programme of the decoration focuses on church matters. Especially the presence of motifs that were controversial in regard to the Reformation developing at that time in the city (St. Benno of Meissen, the Virgin with Child and St. Anne) seems to favour the thesis that the decoration founders belonged to the clerical state – they might have been e.g. altarists serving the chapel, members of the convent of St. Mathias hospital or even members of cathedral clergy. The year of bishop Benno's of Meissen canonisation (1523) allows us to narrow down the time of the painting execution to the period of 1523-1525. A painter also remains anonymous, though he was distinctly talented and introduced many Renaissance elements in his traditional in numerous aspects work. The appearance of this work in St. Elisabeth church short before the conversion of the whole parish to Luther's teachings demonstrates that the process of adopting new ideas in the city and the commune itself was not without complications.