



# Nowo odkryte malowidła ściennie w kaplicy św. Anny przy kościele Franciszkanów w Opolu

Cz. II

Romuald Kaczmarek, Jacek Witkowski

**II.1 Dekoracja malarska z herbami Jerzego von Hohenzollern (z prawej) i Beatrycze Frankopan na sklepieniu środkowego przęsła kaplicy św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu**

W pierwszej części opracowania odkrytych przed paroma laty malowideł ściennych na sklepieniu kaplicy św. Anny przy kościele Franciszkanów w Opolu przedstawiliśmy odczytanie treści dekoracji heraldycznej i wynikający z niej czas powstania tejże<sup>1</sup>. Naszą propozycję datowania malowideł uzasadnialiśmy sytuacją polityczną księstwa opolskiego pod rządami ostatniego Piasta, Jana II Dobrego, powiązaną ściśle z problemem sukcesji. Z szeregu pretendentów do przyszłego spadku po księciu opolskim, jacy zabiegali w latach 1507–1523 o prawo do niego u króla Czech i Węgier Władysława II Jagiellończyka, i jego syna, Ludwika II, na głównego kandydata wyrósł przedstawiciel rodu Hohenzollernów na Ansbach, margrabia Jerzy. W początkowym okresie pozycja Jerzego w tych staraniach nie wydawała się silna, lecz z upływem lat i dzięki umiejętnym działaniom margrabiego, któremu sprzyjała łaska królewska oraz – jak można sądzić – sam Jan Dobry, to właśnie młody Hohenzollern, „który początkowo, zdawać by się mogło, najmniej miał szans na odziedziczenie obu księstw, raciborskiego i opolskiego”<sup>2</sup>, uzyskał najsilniejszą pozycję; „margrabia Jerzy nie zjawiał się na Śląsku jako przypadkowy cudzoziemiec, lecz był on jednym z członków rodziny wśród powinowatych sobie książąt”. To zapewne jedna z przyczyn jego zainteresowania sukcesją na Śląsku, gdzie „mógł się czuć nie jako cudzoziemiec, lecz jako bliski krewny wśród swojej rodziny”<sup>3</sup>.

W programie heraldycznym malowideł opolskich dominują herby Jerzego i jego małżonki, Beatrycze Frankopan. Stąd najbardziej prawdopodobny czas wykonania tej dekoracji malarskiej przypada na okres trwania małżeństwa tych dwojga. Związek zawarty został 22 I 1509, a już ok. 20 lub między 20 a 22 III 1510 Beatrycze zmarła<sup>4</sup>. Nie widzimy uzasadnień dla ukazywania, a tym bardziej takiego wyróżnienia herbów owej pary w późniejszym okresie, tzn. po śmierci Beatrycze i w czasie, kiedy opolska sukcesja Jerzego potwierdzana była kolejnymi układami z lat 1512, 1519 i 1520, czy w momencie zakupienia przezeń księstwa karniowsko-głubczyckiego w maju 1523. W ramach przyjętego wczesnego datowania można pokusić się o sprecyzowanie możliwego momentu podjęcia decyzji o wykonaniu malowideł w Opolu. Wydaje się, że ich program i postanowienie rozpoczęcia prac wymagało osobistego spotkania Jana II opolskiego i margrabiego Jerzego, a nawet, że musiało ono mieć miejsce w Opolu. Choć Jerzy był w posiadaniu – jako jeden z kilku pretendentów – ekspektatywy królewskiej na księstwo opolskie, uzyskanej we wrześniu 1507, to jednak, ponieważ było wielu chętnych na tę sukcesję, mógł uznać, iż konieczny jest osobisty kontakt z krewnym, po którym pragnął dziedziczyć. Mógł liczyć na uzyskanie poparcia ze strony księcia Jana. Możliwe jest, że pierwsza taka sposobność miała miejsce dopiero w 1509 r., gdyż wcześniej Jerzy krążył między Budą, północną Italią i Wiedniem<sup>5</sup>. Po zaślubieniu Beatrycze, między 17 II a 11 III 1509 przebywał w Pradze. Następnie od 20 IV do 21 VIII w stronach rodzinnych (Ansbach, Heilsbronn). Potem jednak brak jest informacji o jego pobytach aż po 26 I 1511, od którego to dnia przebywa przez kilka miesięcy we Wrocławiu i na Śląsku<sup>6</sup>. Zakładamy jednak, z wyżej podanych względów, że wtedy

<sup>1</sup> R. Kaczmarek, J. Witkowski, *Nowo odkryte malowidła ścienne w kaplicy św. Anny przy kościele Franciszkanów w Opolu*, cz. 1, „Quart” 2012, nr 1, s. 3–18.

<sup>2</sup> Z. Boras, *Sukcesja opolska w pierwszej połowie XVI wieku*, „Studia Historica Slavica-Germanica” (1974), s. 36.

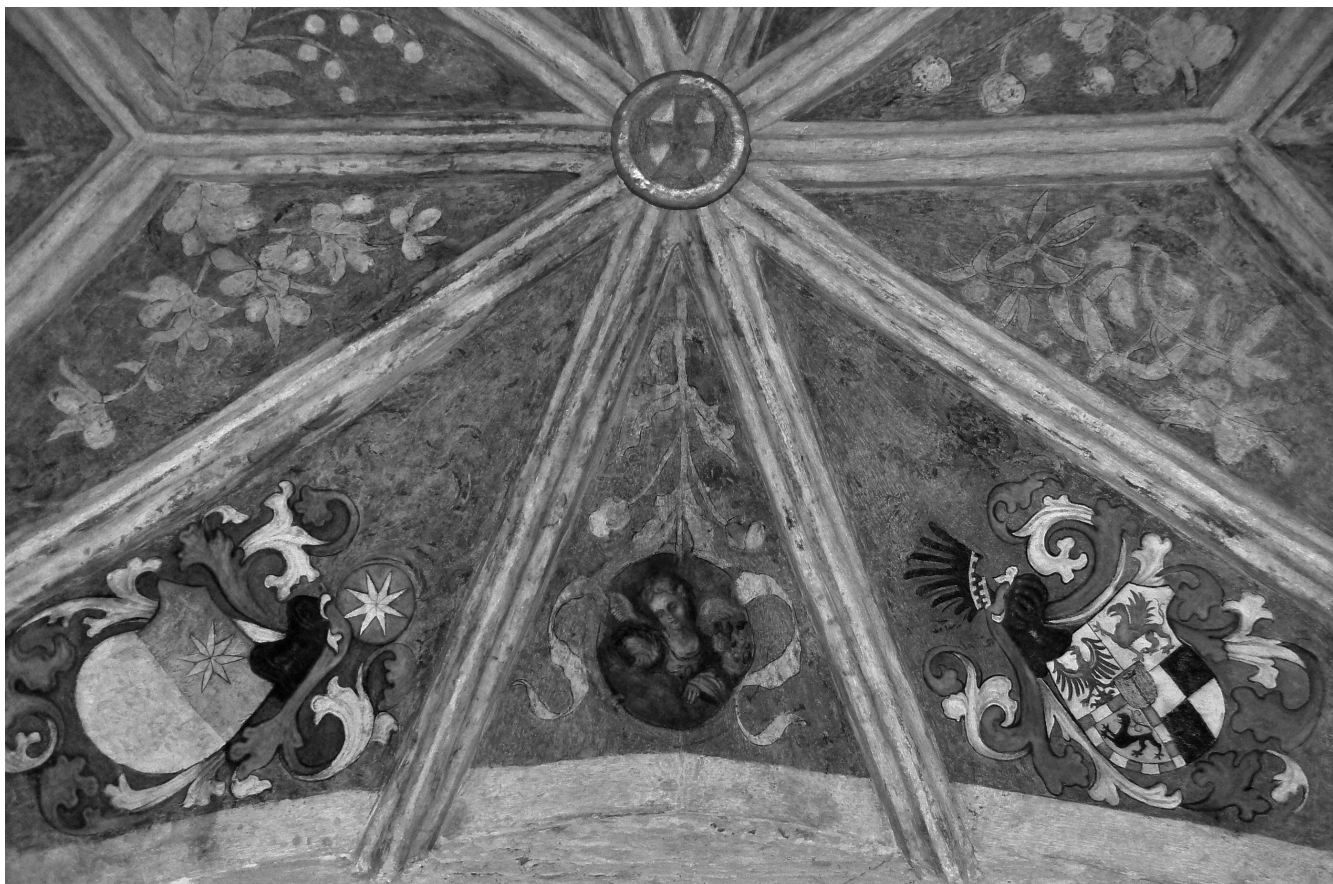
<sup>3</sup> *Idem*, *Szkice z dziejów Opolszczyzny w pierwszej połowie XVI stulecia*, Poznań 1961, s. 71.

<sup>4</sup> Według informacji z kroniki kapłana króla Ludwika II Beatrycze zmarła w Guyla i pochowana została w tamtejszym kościele Franciszkanów („*apud monachos*”), gdzie w 1507 r. spoczęła też jej córka Elżbieta z małżeństwa z Janem Korwinem; zob. *Georgii Sirmiensis epistola de perditione regni Hungarorum*, [w:] *Monumenta Hungariae Historica. Scriptores*, t. 1, ed. G. Wenzel, Pest 1857, s. VIII–IX, 44–45.

<sup>5</sup> We wrześniu 1507 był najpewniej w Budzie, następnie w lutym 1508 w Roveredo k. Pordenone, w kwietniu w Székesfehérvár, w czerwcu w Budzie, w listopadzie w Bratysławie i Wiedniu; zob. *L. Neustadt, Aufenthaltsorte des Markgrafen Georg von Brandenburg* (Sonderdruck aus dem Archiv für Geschichte und Alterthumskunde von Oberfranken, Bd. 15, H. 3, Bayreuth 1884), s. 4.

<sup>6</sup> *Ibidem*.





Il.2 Dekoracja malarska z herbami Jerzego von Hohenzollern (z prawej) i Beatrycze Frankopan na sklepieniu przęśła nad wejściem z kościoła do kaplicy św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu

malowidła opolskie już istniały. Kiedy zatem i w jakich okolicznościach mogło nastąpić spotkanie Jerzego z księciem Janem na gruncie opolskim? Biorąc pod uwagę znane itinerarium margrabiego i tempo podróży w tamtej epoce, wydaje się możliwe, że Jerzy, opuściwszy Frankonię pod koniec sierpnia 1509, skierował się na Śląsk, na który mógł dotrzeć najwcześniej ok. połowy września<sup>7</sup>.

Zastanawialiśmy się poprzednio, czy Beatrycze Frankopan towarzyszyła małżonkowi w podróży na dwór jego rodziców do Frankonii. W umowie ślubnej zdecydowanie podkreślono swobodę Beatrycze w decydowaniu o jej wyjazdach z małżonkiem poza Węgry<sup>8</sup>, co – przy braku źródłowych potwierdzeń jej pobytów poza nimi – pozwala wnioskować o jej niechęci czy obawach z tym związanych i stanowić może podstawę do powątpiewania w jej podróżowanie z Jerzym w stosunkowo krótkim czasie małżeństwa. Ale jednak wspólna wyprawa wydaje się niemal pewna, jeśli weźmie się pod uwagę czas poczęcia ich potomka. Uwzględniając bowiem informację o śmierci Beatrycze wraz z synem wkrótce po porodzie, zapewne tuż przed 22 III 1510<sup>9</sup>, przy zachowaniu koniecznej

<sup>7</sup> Pilne przesyłki kierowane w latach 60. XVI w. ze śląskich dóbr Hohenzollernów do Ansbach docierały tam w ciągu 10 dni; zob. A. Jegel, *Die schlesischen Besitzungen der fränkischen Hohenzollern*, „Zeitschrift für Geschichte und Kulturgeschichte Österreichisch-Schlesiens” 1915, Bd. 10, s. 87. Podróż nawet niewielkiego orszaku dworskiego zabierała zatem, jak zakładamy, minimum ok. 2 tygodni.

<sup>8</sup> L. Neustadt, *Markgraf Georg von Brandenburg als Erzieher am ungarischen Hofe* (Diss.), Breslau 1883, s. 15.

<sup>9</sup> Można przypuszczać, że również syn Beatrycze i Jerzego pochowany został z matką w Gyula; zob. przyp. 4 oraz M. Wertner, *Markgraf Georg von Brandenburg in Ungarn. Beitrag zur Hohenzollerschen Genealogie*, [w:] *Festschrift zur Feier des fünfundsanzigjährigen Bestehens des Vereins für Wappen-, Siegel- und Familienkunde „Herold”*, Berlin 1894, s. 97–98.





Il.3 Anioły grające na portatywie i na harfie, kaplica św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu



<sup>10</sup> L. Neustadt (*Aus der Mappe eines Hohenzollern am ungarischen Hofe*, Bayreuth 1892, s. 38, przyp. 41) oraz M. Wertner (*op. cit.*, s. 97), przyjmowali obecność Beatrycze z Jerzym w Ansbach bez tego rodzaju obliczeń, zapewne tylko na podstawie informacji o orszaku Węgrów, z jakim Jerzy jako młody małżonek zjawił się w rodzimym klasztorze w Heilsbronn; zob. też R. Kaczmarek, J. Witkowski, *op. cit.*, s. 17, przyp. 37.

ostrożności i szerokiego marginesu czasowego (choćby na okoliczność przedwczesnego porodu), otrzymujemy okres między połową czerwca a połową lipca jako czas poczęcia dziecka, z czego wynika, że nastąpiło to podczas pobytu Jerzego w rodzinnych stronach. Jeśli przedstawione założenia są poprawne, przekreślają dotychczasowe dywagacje na temat tego, czy Beatrycze wyruszyła z Jerzym, czy pozostała na Węgrzech<sup>10</sup>, a zarazem uprawdopodobniają wspólną wizytę młodej pary u opolskiego księcia w drodze powrotnej na Węgry. To wtedy mogło dojść do skłonienia Jana II do uznania w osobach dalszego krewnego Jerzego i jego spodziewającej się potomka małżonki ewentualnych sukcesorów, czego wyrazem stał się program heraldyczny malarskiego wystroju rodowej kaplicy Piastów opolskich [il. 1–2]. Śmierć Beatrycze i dziecka musiałaby istotnie wpłynąć na koncepcję doboru, układu, a co najmniej liczby reprezentujących ją herbów. Sytuacja, że prace malarskie w kaplicy podjęto lub nawet tylko kontynuowano bez zmiany treści heraldycznych po dotarciu do Opolu informacji o śmierci żony i dziecka Jerzego, jest zatem mało prawdopodobna. W związku z tym jako najbardziej realny czas na uzgod-



nienie programu, projekt i wykonanie malowideł na sklepieniu można by wyznaczyć okres między połową września 1509 a (najdalej) kwietniem następnego roku. Z uwagi na warunki klimatyczne, które mogły być nie bez znaczenia dla prac nad freskami, była to raczej jesień 1509 roku.

## 1. Charakterystyka malowideł opolskich. Geneza motywów

Zespół malowideł opolskich jawi się jako dzieło wyjątkowe pod wieloma względami. Nie tylko w związku z możliwością jego bardzo precyzyjnego, jak się wydaje, datowania, lecz również z powodu użycia w tak wczesnym okresie nowatorskich motywów formalnych. Niezwykła jest również jego zawartość treściowa. Program heraldyczny odnoszący się do bardzo konkretnych problemów związanych z następstwem tronu, połączony z przedstawieniem anielskiej orkiestry i zróżnicowaną dekoracją roślinną o bogatej symbolice, nie ma analogii wśród znanych dzisiaj malarskich wystrojów doby średniowiecza i wczesnej nowożytności na obszarze Europy Środkowej<sup>11</sup>. Spróbujemy jednak wskazać rozwiązania zbliżone do poszczególnych elementów tego wystroju pod względem kompozycyjnym i formalnym, aby naszkicować kontekst stylowy i formalny opolskich malowideł oraz przybliżyć możliwą genezę ich koncepcji.

### a) Herby na sklepieniach

Przedstawienia galerii herbowych to jeden z najczęstszych motywów treściowych, jak i dekoracyjnych występujących w sztuce średniowiecznej od późnego romanizmu i wykonywanych w różnych technikach plastycznych. Wraz z rozwojem heraldyki wytworzyły się całe systemy przedstawieniowe, za pomocą których możliwe było wyrażanie nie tylko powiązań rodzinnych i terytorialnych, lecz również bardziej wysublimowanych idei politycznych. W cyklu umieszczonym na sklepieniu kaplicy św. Anny w Opolu mamy do czynienia z mieszanym charakterem treści przedstawień heraldycznych, w którym połączono kwestie powiązań rodzinnych ze zbudowanym na ich podstawie planem politycznym.

Powierzchnia sklepień zarówno w budowlach sakralnych, jak i świeckich często służyła do prezentacji przedstawień o treściach genealogicznych lub politycznych wyrażonych językiem heraldyki. Tarcze herbowe bywały ukazywane na neutralnym tle lub przynajmniej jako dominujące, bez towarzyszących dodatkowych wyobrażeń, jak np. w kościele benedyktynów Emaus w Pradze (ok. 1363–1372)<sup>12</sup>, w chórze kościoła św. Barbary w Kutnej Hoře (1501)<sup>13</sup> czy w prezbiterium kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Rožemberku (ok. 1525)<sup>14</sup>.

### b) Anioły muzykujące

Innym, stosowanym równolegle rozwiązaniem było wzbogacenie tła i otoczenia herbów o różnego rodzaju elementy dekoracyjne i ikonogra-



<sup>11</sup> Ogólną charakterystykę systemów dekoracji malarskich wnętrz sakralnych w Europie Środkowej i na Śląsku przedstawiają: **A. Karłowska-Kamzowa**, *Uwagi o systemach dekoracji gotyckich malowideł ściennych w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1971, t. 33, s. 23–31; **A. Jankowski**, *Późnogotyckie malarstwo ścienne na Śląsku. Systemy dekoracji wnętrz sakralnych*, [w:] *Architektura Wrocławia*, t. 3, *Świątynia*, red. **J. Rozpędowski**, Wrocław 1997, s. 89–107.

<sup>12</sup> Obecnie jest to 8 tarcz z herbami ziem związanych z panowaniem królów czeskich; zob. **K. Stejskal**, *Malby v klášteře Na Slovanech a jejich vztah k evropskému malířství*, [w:] *Emauz. Benediktin-ský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, ed. **K. Benešová**, **K. Kubínová**, Praha 2007, s. 240, il. 94.

<sup>13</sup> Zob. *Umělecké památky Čech*, t. 2, ed. **E. Poche**, Praha 1978, s. 191; **M. Ottová** (*Pod ochranou Krista Spasitele a svaté Barbory. Sochařská výzdoba kostela svaté Barbory v Kutné Hoře (1483–1499)*), České Budějovice 2010, s. 72, il. V) przedstawia tu herby ziem Władysława II Jagiellończyka, mieszczań i cechów kutnohorskich.

<sup>14</sup> **J. Homolka**, **J. Krása**, **V. Mencl**, **J. Pešina**, **J. Petrán**, *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978, il. na s. 158.



<sup>15</sup> Zob. J.-M. Buvron, L. Chanteloup, Ph. Lenoble, *Les anges musiciens de la cathédrale du Mans*, Le Mans 2003.

<sup>16</sup> Np. na sklepieniu kościoła św. Mikołaja w Herzberg (Elster) (ok. 1435), gdzie anioły grające towarzyszą wraz z prorokami scenom maryjnym. Należy jednak zauważyć, że w bezpośrednim sąsiedztwie pola sklepiennego ze sceną Koronacji Marii i grającymi aniołami namalowano na arkadzie łuku tęczowego herb cesarski z towarzyszącą parą herbów margrabiów Miśni jako władców Saksonii; zob. H. L. Nickel, *Mittelalterliche Wandmalerei in der DDR*, Leipzig 1979, s. 76–78, 254–255, il. 42, 49.

<sup>17</sup> Zob. Z. Všečeková, *Gotické nástěnné malby v kryptě sv. Kateřiny v kostele sv. Štěpána v Kouřimi*, „Umění” 2008, t. 56, s. 483–503.

ficzne. Jednym z nich jest przedstawienie anielskiej orkiestry. Anioły śpiewające i grające to temat dosyć popularny w ikonografii sakralnej. Z uwagi na charakter i kontekst ich przedstawienia w Opolu będą nas tu interesować tylko takie wyobrażenia, które ze względu na ich umieszczenie na powierzchni sklepień oraz odpowiednią funkcję w programie całości ich dekoracji, mogą być uznane za mniej lub bardziej paralelne do naszego cyklu [il. 3].

Jednym z wczesnych i najbardziej rozbudowanym pod względem ikonografii anielskiej przykładem są malowidła na sklepieniu kaplicy Najświętszej Marii Panny znajdującej się na osi obejścia katedry St. Julien w Le Mans [il. 4]. Na czerwonym tle aż 36-krotnie pokazują się tarcze z herbem fundatora malowideł, biskupa Gontiera de Baig-neux (1367–1385), którym towarzyszą zwiewne postaci 47 aniołów muzykujących i śpiewających różne hymny maryjne<sup>15</sup>. Ten zespół, powstały ok. 1377–1380 r., tak odległy w czasie i przestrzeni od zabytku w Opolu, jest jednym z rzadkich znanych przykładów połączenia prezentacji poprzez zwielokrotnione herby osoby fundatora (zwykłego śmiertelnika) z motywem anielskiej orkiestry. Nierównie częściej bowiem spotykamy grające i śpiewające anioły w wyobrażeniach niebiańskiej chwały, towarzyszące Osobom Boskim i świętym<sup>16</sup>. Te zachowane do dziś nieliczne przykłady samodzielnej orkiestry anielskiej na sklepieniu wnętrza sakralnego, jak np. w kaplicy zamkowej w dolnoaustriackim Waidhofen an der Ybbs (przed 1400) czy w krypcie św. Katarzyny kościoła św. Szczepana w Kouřimi (ok. 1407–1415, Czechy), miały zdecydowanie kontekst sakralny, towarzysząc w pierwszym zabytku licznym wizerunkom świętych na ścianach (i, być może, na pozostałych, niezachowanych partiach sklepień), a w drugim – scenom z życia św. Katarzyny i Ukrzyżowaniu. Anielska orkiestra w Kouřimi jest bodaj najliczniejsza spośród znanych nam w Środkowej Europie, gdyż ukazano tam 24 anioły z bardzo zróżnicowanymi instrumentami<sup>17</sup>.

II.4 Dekoracja malarska sklepienia kaplicy Notre Dame przy katedrze St. Julien w Le Mans (ok. 1377–1380)







II.5 Dekoracja malarska kaplicy w wieży kościoła Bożogrobców w Miechowie (tuż przed 1408)

Do innego typu takich wyobrażeń należą grające anioły grupowane na sklepieniu wokół otworu pierścieniowego zwornika, służącego do wciągania figury Chrystusa Zmartwychwstałego lub Salwatora w święto Wniebowstąpienia, jak w kościele św. Mikołaja w Znojmie (z ok. 1440–1450)<sup>18</sup> na Morawach, czy w kościele parafialnym w dolnoaustriackim Pottschach (po 1526)<sup>19</sup>. W podobnym układzie grających aniołów wokół otworu zwornika w dawnym kościele Benedyktynów w styryjskim Leoben-Göß (ok. 1522) niebiańskim istotom towarzyszą herby Styrii, klasztoru i opatki<sup>20</sup>. Najbardziej indywidualną redakcją tematu anielskiej orkiestry wydaje się stanowić dekoracja sklepienia klatki schodowej głównej wieży królewskiego zamku Karlštejn (ok. 1360–1365). Anioły grające i śpiewające w liczbie około 40 towarzyszą tu malowanym na ścianach cykлом życia św. Wacława i św. Ludmiły i prowadzą wchodzących ku symbolicznej Niebiańskiej Jeruzolimie i do tronu Boga<sup>21</sup>. Z kolei na obszarze Małopolski jedynym chyba wyobrażeniem tematu anielskiej orkiestry jest odkryta w 2005 r. polichromia w kaplicy usytuowanej w przyziemiu wieży kościoła Bożogrobców w Miechowie [il. 5]. Malarz wywodzony z praskiego środowiska artystycznego wykonał ją krótko przed poświęceniem kaplicy w 1408 roku. Cztery zachowane anioły ukazane są w górnych partiach ścian, jako wkomponowane w sploty wici roślinnych. Choć widnieją tuż poniżej sklepienia, to jednak bez wątpienia tworzyć miały kontekst ideowy dla namalowanych na zwornikach herbów (zachowane dwa) osób związanych z klasztorem i najpewniej zaangażowanych w fundację kaplicy<sup>22</sup>. Jak zatem widać, programy ikonograficzne, w których występują grający



<sup>18</sup> P. Uličný, *Kristus v pohybu. Přemístelné objekty v liturgii středověkých Čech*, „Umění” 2011, t. 59, s. 138–139. Por. też H.–J. Kunze, „Imago ascensionis” und „Himmelloch”. Zum „Bild”-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie, [w:] *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, Hg. F. Möbius, E. Schubert, Weimar 1987, s. 335–351.

<sup>19</sup> E. Lanc, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich* (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, Bd. 1), Wien 1983, s. 234–235, 350–353, il. 411, 413, 639.

<sup>20</sup> *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (Dehio-Handbuch)*, Bearb. K. Woitschläger, P. Krenn, Wien 1982, s. 263, 265; *Spätmittelalter und Renaissance* („Geschichte der bildenden Kunst in Österreich”, Bd. 3), Hg. A. Rosenauer, München 2003, il. na s. 56.

<sup>21</sup> M. Studničková, *Sv. Václav jako scala coeli (K interpretaci nástěnných maleb schodiště Velké věže na hradě Karlštejně)*, „Průzkumy památek” 2006, t. XIII, Příloha, s. 75–77.

<sup>22</sup> P. Pencakowski, *Gothic Paintings of the Chapel in the Tower of the Church of the Miechovits in Miechów*, „Umění” 2008, t. 56, s. 474–482; *idem*, *Gotycka dekoracja malarska kaplicy w wieży kościoła Bożogrobców w Miechowie*, [w:] *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, red. A. Badach, M. Janiszewska, M. Tarkowska, Warszawa 2009, s. 299–309.



Il. 6 Anioł grający na flecie, kaplica św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu

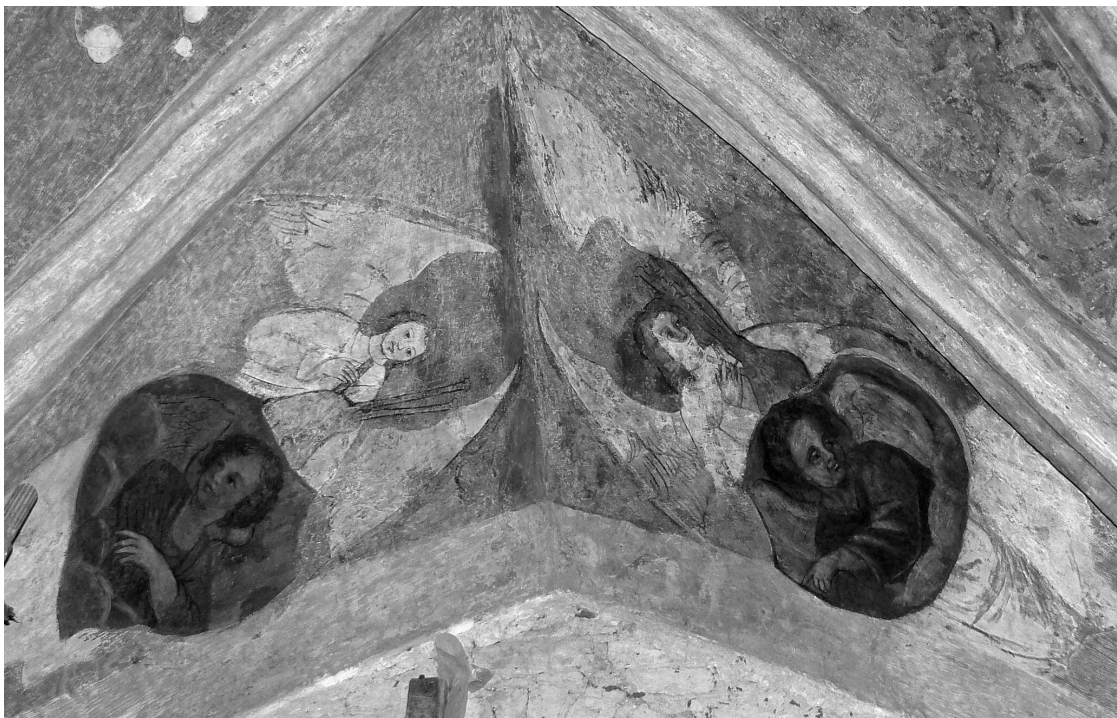


Il. 7 Anioły grające na lutni i na fideli, kaplica św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu

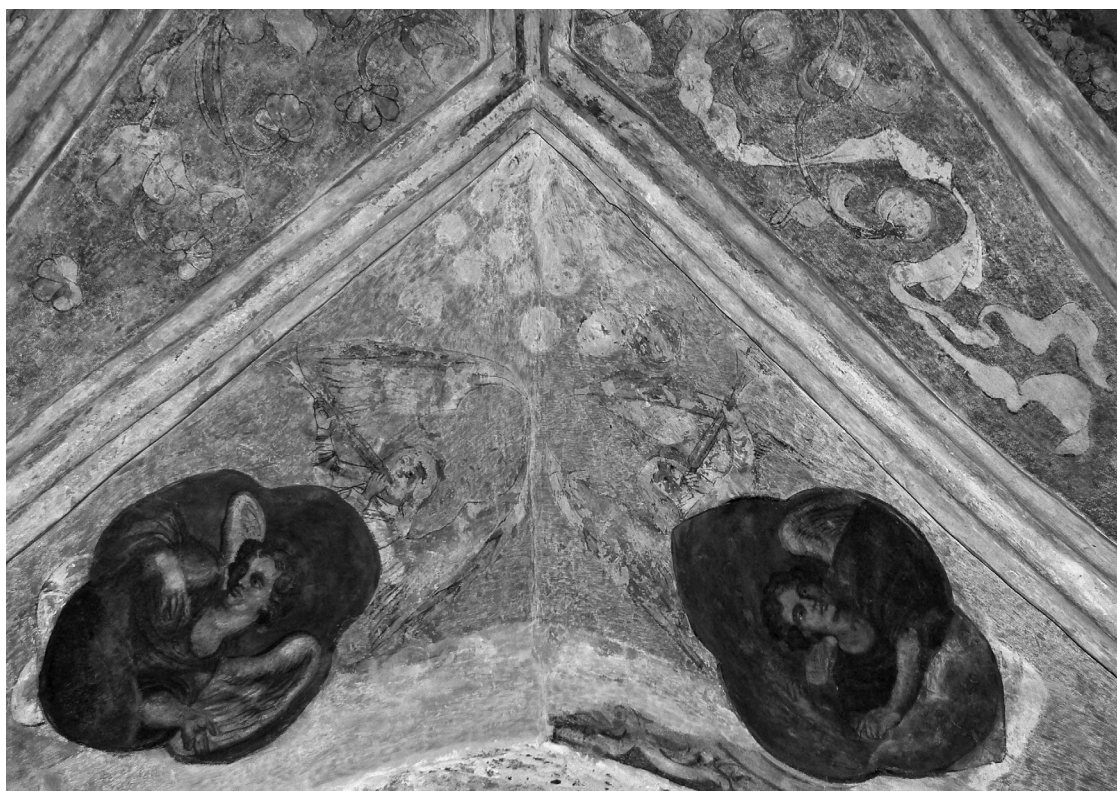
i śpiewający aniołowie, mają charakter sakralny, a najczęściej ich wizerunki towarzyszą Chrystusowi i Marii. Niemniej jednak częstokroć spotkać się można z wplataniem w ten sakralny kontekst motywów świeckich, reprezentowanych przez różnego rodzaju herby. Był to zabieg, z pewnością służący uwzniośleniu i nadający boską sankcję, czy mający zapewniać opiekę niebios uwiecznionym poprzez herby osobom, ziemiom lub planom politycznym.

W złożonej kompozycji polichromii sklepienia kaplicy św. Anny w Opolu cykl 12 grających aniołów (identyfikacja instrumentów w cz. 1) tworzy 6 par rozmieszczonych w 6 trójkątnych wysklepkach wzdłuż bocznych ścian [il. 6–9]. Unoszą się one w powietrzu, a ich długie alby swobodnie powiewają, skrywając całkowicie nogi. Zachowane ślady wskazują na to, iż przedstawienia aniołów miały pierwotnie bogatszą skalę barwną (białe alby podmalowane w cieniach jasną czerwień; skrzydła żółto-czerwono-zielone, żółte włosy) i plastyczność budowaną światłocieniowo (fałdy szat, twarze). Opisany typ kompozycji figury anielskiej wywodzi się z malarstwa niderlandzkiego pierwszej połowy XV w., a w następnych dekadach był już powszechnie stosowany w Europie. W naszym regionie w okresie około 1500 r. motyw ten spotkać można częściej w malarstwie tablicowym, natomiast rzadziej – w późnogotyckim malarstwie monumentalnym. Stan zachowania większości malowideł ściennych na Śląsku, jak i samych opolskich przedstawień, nie pozwala jednak w chwili obecnej na wskazanie bliskich analogii pod względem kompozycji, kolorystyki i opracowania szczegółów.





II.8 Anioły grające dudach, kaplica św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu



II.9 Anioły grające na trąbkach, kaplica św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu



<sup>23</sup> J. Witkowski, *Zamek legnicki w średniowieczu*, [w:] *Kultura artystyczna dawnej Legnicy*, red. J. Harasimowicz, Opole 1991, s. 36–39; *idem*, *Dekoracja malarzka „zielonej komnaty” zamku książęcego w Legnicy*, [w:] *Visibilia et invisibilia* (op. cit.), s. 319–320, 326–329. Informacja o „Land- oder grünen Stube” zamku w Opolu według inwentarza z 1592 r., F. Volkholz, *Die Piastenburg in Oppeln im XIII. und XIV. Jahrhundert*, [w:] *Deutsche Kulturdenkmäler in Oberschlesien* (Jahrbuch der oberschlesischen Denkmalpflege), Hg. A. Hadelt, Breslau 1934, s. 99–100.

<sup>24</sup> A. Karłowska-Kamzowa, *Malowidła ściennie w kaplicy św. Jakuba w Kłodzku*, „Zeszyty Muzeum Ziemi Kłodzkiej” 1985, z. 1, s. 9–16; R. Kaczmarek, J. Witkowski, *Zarys dziejów sztuki w Kłodzku*, [w:] *Kłodzko. Dzieje miasta*, red. R. Gładkiewicz, Kłodzko 1998, s. 193, 196; A. Jankowski, *Średniowieczne malarstwo ściennie na Śląsku u progu Reformacji. Ikonografia – funkcje – styl*, Bydgoszcz 2005, s. 60–61, 183.

<sup>25</sup> Zob. J. Krása, *Nástěnná malba*, [w:] J. Homolka, J. Krása, V. Mencil, J. Pešina, J. Petrůň, *op. cit.*, s. 281–283, 289–291; obszerną literaturę traktującą o tych dziełach zestawia J. Witkowski (*Dekoracja malarzka*, op. cit., s. 320, przyp. 12).

<sup>26</sup> D. Radocsay, *Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn*, Budapest 1977, s. 130–131. W literaturze niejednokrotnie spotyka się datowanie tych malowideł na okres dopiero po przejściu domu w 1495/1498 r. przez rodzinę Turzó (Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541 [kat. wystawy] Schallaburg 1982, nr. kat. 562, s. 522–523; autorka hasła: É. Szmodis-Eszlári) – ostatnią ćwierć XV w.; M. Smoláková, *Nástěnné maliarstvo: premena funkcie. Neskorogotické nástěnné malby v profánnej architektúre*, [w:] *Gotika (Dejiny slovenského výtvarného umenia)*, ed. D. Buran, Bratislava 2003, s. 503 – ok. 1498; por. *ibidem* kat. nr 3.22 na s. 684–685 – ok. 1490; *eadem*, *Nástěnná mal'ba*, [w:] *Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*, ed. I. Rusina, Bratislava 2009, s. 294 i kat. nr. 172, 809 – trzecia ćwierć XVI w. Nie wydaje się nam to słuszne z uwagi na treść godeł heraldycznych, tym bardziej że w roku śmierci Korwina Beatrycze pojął za żonę Władysław II Jagiellończyk. Ostatnio pojawiła się propozycja datowania malowideł na rok 1476, jeszcze przed koronacją Beatrycze, ale po podjęciu decyzji o małżeństwie (zob. R. Suckale, *The Central European Connections of Matthias Corvinus' Patronage of Late Gothic Art*, [w:] *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court*

### c) Malowana roślinność

Inna grupa średniowiecznych zabytków malarskich, które mogą przychodzić na myśl widzowi oglądającemu sklepienie opolskiej kaplicy, to tzw. zielone komnaty – wnętrza o ścianach i sklepieniu pokrytym gęstwiną malowanej roślinności. Ich najbliższe terytorialnie przykłady znane są z terenu Królestwa Czech. Jak wiemy, dekorowane w ten sposób wnętrza istniały również na Śląsku (zamki w Legnicy, Opolu czy w – terytorialnie nieco odrębnym – Kłodzku)<sup>23</sup>. Mniej lub bardziej bogate dekoracje roślinne znaleźć można także na sklepieniach kościołów i kaplic, jako motywy samodzielne lub uzupełniające. Nieduża kłodzka kaplica św. Jakuba przy kościele parafialnym, zbudowana w latach 1500–1501 z fundacji Podiebradów i zaopatrzona wnet w wystrój malarski, jest dobrym przykładem bliskiej łączności tego typu dekorowania wnętrz świeckich i sakralnych<sup>24</sup>.

Na ścianach niektórych „zielonych komnat” przedstawiano galerie herbowe (Blatná, ok. 1480, Žirovnice, 1490; Zvíkov, ok. 1500)<sup>25</sup>. Na sklepieniu „zielonej sali” zamku kłodzkiego miał być namalowany pojedynczy herb. Z obszaru dawnego królestwa Węgier znane są nam dwa przykłady umieszczenia herbów na sklepieniu w otoczeniu gęstej roślinności: w „zielonej izbie” domu Turzonów w Bańskiej Bystrzycy (Besztercebánya) na Słowacji (po 1476 – przed 1490), gdzie znajduje się para herbów króla Macieja Korwina (zm. 1490) i jego żony, Beatrycze aragońskiej (zm. 1508)<sup>26</sup>, oraz w prezbiterium kościoła w Daia Secuiească (Székelydálya) w Rumunii (ok. 1500–1523) [il. 10]. W tym ostatnim wśród zwojów stylizowanej wici akantowej, wzbogaconej o pojedyncze, duże kwiaty, ukazane są naprzeciw siebie tarcze, na których widnieją herby Węgier, ich jagiellońskiego króla, prowincji, jak też miast i wojewody tamtejszego obszaru<sup>27</sup>. Nie wykazując żadnych bezpośrednich związków formalnych, są te malowidła najbliższą kompozycyjną analogią dla fresków opolskich. Zaznaczyć jednak należy, że łączenie tarcz herbowych z bogatą ornamentyką floralną, niekiedy zawieszanie ich nawet na łożdych wici, było w późnym gotyku dosyć częstą praktyką, a najliczniej zachowane przykłady znane są chyba z rękopisów iluminowanych (np.: *Rozporządzenia wojskowe Karola Śmiałego*, rkps londyński, 1475<sup>28</sup>; rękopis *Znojemskego prava miejskego*, 1523)<sup>29</sup>.

Malowidła opolskie przynależą zatem niewątpliwie do najogólniej pojętego zespołu malarskich dekoracji wnętrz wykorzystujących motywy floralne [il. 11]. Tym, co je wyróżnia, jest sposób przedstawiania roślin. Na przełomie XV i XVI w. w regionie środkowoeuropejskim nadal bowiem zdecydowanie dominują stylizowane formy, przybierające najczęściej kształty liściastej wici, która jest mniej lub bardziej soczysta lub mięsista. Liście również są stylizowane, przeważnie wywodzą się z form akantowych, niekiedy wzbogacane o równie stylizowane kwiaty. Natomiast w Opolu poszczególne rośliny ukazane są jako odrębne, nie tworzą splotów i dają się bez większych problemów identyfikować [il. 12–16]. Możemy mówić o realistycznym charakterze tych przedstawień. W sztuce późnego średniowiecza tak malowane rośliny, nie układane w formy wici





Il. 10 Dekoracja malarska sklepienia prezbiterium (ok. 1500–1523), kościół w Daia Secuiească (Székelydálya), Rumunia

i nie stylizowane przesadnie, ukazywane z dbałością o gatunkową rozpoznawalność, pojawiają się od przełomu XIV i XV wieku. Przykładem słynny lombardzki rękopis *Tacquinum sanitatis* (ok. 1390, Österreichische Nationalbibliothek, Hs. 2644), freski mistrza Wenceslause w Torre Aquila zamku Buonconsiglio w Trydencie oraz w dzwonnicy kościoła parafialnego w Meranie z początku XV w.<sup>30</sup>, czy rośliny rosnące w *horto concluso* na obrazie Mistrza górnořeńskiego (Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Mein)<sup>31</sup>. W następnych dekadach w sztuce północnoeuropejskiej przeważnie pojedyncze, wiernie oddane rośliny występują zwłaszcza na obrazach niderlandzkich, a w początkach XVI w., wraz z nowym zainteresowaniem naturą, pojawiają się samodzielne rysunkowe studia roślin. W drugiej połowie XV w. realistycznie i na



1458–1490 [kat. wystawy], ed. P. Farbaky, E. Spekner, K. Szende, A. Végh, Budapest 2008, s. 110).

<sup>27</sup> D. Radocsay, *op. cit.*, s. 172.

<sup>28</sup> Karl der Kühne. *Glanz und Untergang des letzten Herzogs von Burgund* [kat. wystawy], Hg. T.-H. Borchert, G. Keck, Brugge 2009, nr kat. 47, s. 220–221 (autor hasła: S. McKendrick).

<sup>29</sup> J. Krása, *Knižní malířství*, [w:] J. Holmka, J. Krása, V. Mencl, J. Pešina, J. Petráň, *op. cit.*, s. 450, il. na s. 451.

<sup>30</sup> F. de Gramatica, *Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila*, [w:] *Il Gotico nelle Alpi 1350–1450*, ed. E. Castelnovo, F. de Gramatica, Trento 2002, s. 357–365.

<sup>31</sup> *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 3: *Gotik*, Hg. B. Klein, München 2007, s. 444–445, nr kat. 185 (autorka hasła: I. Grötecke).



Il. 11 Malowidła z motywami roślinnymi (m.in. figa, granat, jabłka) na sklepieniu środkowego przęsła kaplicy św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu



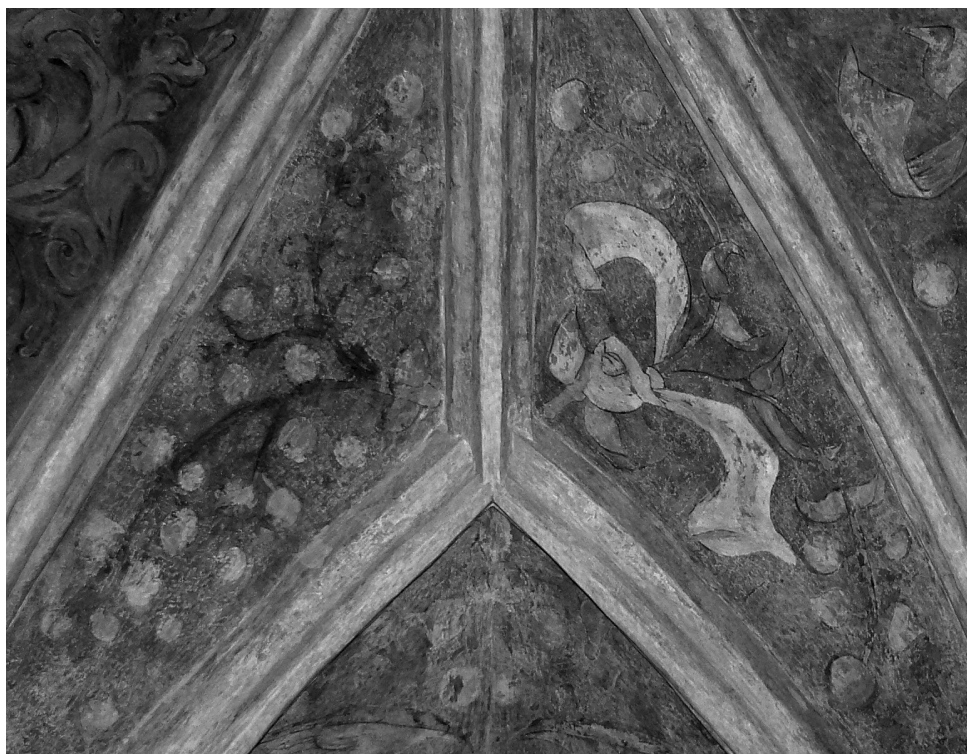
<sup>32</sup> H. Kunze, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert. Bildband*, Leipzig 1975, il. 235-250.

<sup>33</sup> I. Kotvan, *Inkunábuly na Slovensku*, Martin 1979, kat. nr. 603, 649, s. 210, 222, il. 24, 27.

<sup>34</sup> H. Kunze, *op. cit.*, il. 43-45.

zasadzie *trompe l'oeil* malowane pojedyncze kwiaty i owoce stanowią dekorację bordiur rękopisów niderlandzkich, jest to jednak innego rodzaju koncepcja przedstawieniowa, która nie ma wiele wspólnego z reprezentowaną w Opolu. W malowidłach opolskich sposób komponowania pojedynczych roślin w „naturalne” układy przypomina chyba najbardziej, wśród zbliżonych chronologicznie dzieł, drzeworytnicze przedstawienia roślin jako wyodrębnionych gatunków publikowane w drukowanych w końcu XV w. zielnikach [il. 17], jak np. *Herbarius* Petera Schöffera (Mainz 1484), tegoż *Gart der Gesundheit* (Mainz 1485)<sup>32</sup>, *Herbarius* (Pataviae 1486), *Hortus sanitatis* (Ulm 1487)<sup>33</sup>, czy *Hortus sanitatis* Johannes Prüssa st. (Strassburg ok. 1499)<sup>34</sup>.





— II.12 Motywy roślinne (jabłka) na sklepieniu kaplicy św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu



— II.13 Motywy roślinne (konwalia, grusza lub pigwa) na sklepieniu kaplicy św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu





— II.14 Motywy roślinne (groch, granat) na sklepieniu kaplicy św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu



— II.15 Motywy roślinne (granat, róża) na sklepieniu kaplicy św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu





Il. 16 Motywy roślinne (granat, ogórecznik) na sklepieniu kaplicy św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu



il. 17 Ogórecznik (*Borago officinalis*), drzeworyt z zielnika *Rogatu plurimorum inopum nummorum egentium appotecas*, oficyna Petera Schöffera, Moguncja 1484





Il. 18 Tarcze typu włoskiego z herbami Jerzego von Hohenzollern i Beatrycze Frankopan na sklepieniu przęśła ołtarzowego kaplicy św. Anny, kościół Franciszkanów w Opolu



Il. 19 Biskup wrocławski Jan IV Roth z herbem własnym i biskupstwa, drzeworyt, 1502

#### d) Tarcze włoskie i wieńce

Do elementów występujących w malowidłach opolskich, które zasługują na bliższą uwagę, należą też tarcze tzw. typu włoskiego, o wydłużonym kształcie zwiężającym się ku dołowi i z symetrycznie wykrawanymi bokami [il. 18]. Powtórzone czterokrotnie w przęśle ołtarzowym, stanowią najmodniejszy wówczas typ tarczy heraldycznej, jednoznacznie kojarzony z renesansem włoskim<sup>35</sup>. W Europie Środkowej najwcześniej pojawiają się one w kręgu mecenatu Macieja Korwina, szczególnie licznie w dekoracjach rękopisów ze zbioru zw. Biblioteka Corviniana. Znaleźć je można również w kodeksach wykonywanych po 1490 r. przez warsztat kontynuujący w Budzie tę tradycję za panowania Władysława II Jagiełłończyka. Rzadziej spotkamy je w dekoracjach kamieniarskich. Za czasów Korwina występują na płytach fundacyjnych typu włoskiego, np. Jana aragońskiego, biskupa Esztergom (1482 r.) czy Zygmunta Ernuszta, biskupa Pécs (1488 r.)<sup>36</sup>. Nie są one wcale tak częste w okresie od ok. 1500 do ok. 1510 roku. W chronologicznym następstwie na początku umieścić można epitafium Filipa Kallimacha w Krakowie (ok. 1500). Dalej sytuują się dwa druki: ołomuniecki – z drzeworytniczym wyobrażeniem herbów Aleksandra VI i inkwizytora Heinricha Institoris, datowanym na rok 1500<sup>37</sup>, oraz drzeworyt ukazujący biskupa wrocławskiego Jana Rotha [il. 19] z parą herbów – biskupstwa i własnym (1502)<sup>38</sup>. W latach 1502–1505 powstało, według projektu Franciszka z Florencji, piaskowcowe obramienie nagrobka Jana Olbrachta, w którym ten typ tarczy w sty-





Il. 20 Tablica fundacyjna rezydencji własnej przy ul. Kanoniczej 17 z herbem biskupa płockiego Erazma Ciołka (1505), Kraków, Collegium Maius (fragment)

lizacji *all'antica* występuje wielokrotnie; w 1505 r. zaś znalazła się ona na krakowskiej tablicy fundacyjnej biskupa płockiego Erazma Ciołka [il. 20]. W pontyfikale tegoż biskupa z ok. 1510–1515 r. oraz w jego mszale (1513–1518) również znajdujemy tarcze tego rodzaju<sup>39</sup>. Do niewielu węgierskich przykładów z tego czasu należy marmurowa płyta pamiątkowa zwana nagrobkiem Gizeli w kościele św. Stefana węgierskiego w Mokrancah na Słowacji<sup>40</sup>, tarcze na portalu (1511/1512) kaplicy archidiacona Jánoša Lázói przy katedrze w rumuńskiej Alba Julia (Guylafehérvár) [il. 21]<sup>41</sup>, tarcza herbowa w polu tympanonu portalu w kościele św. Marcina w słowackich Lipanach (Vicenzo da Ragusa, 1513)<sup>42</sup>. Na Śląsku, poza przytoczonym przykładem druku Jana Rotha, tarcze takie pojawiają się dopiero w późniejszych fundacjach biskupa Jana V Turzona (pierwsza na tablicy fundacyjnej kaplicy św. Anny w Nysie z 1513 r.)<sup>43</sup>, czyli już po powstaniu malowideł w Opolu.

Podobnie jak tarcze o charakterystycznym wykroju, z inspiracjami włoską sztuką renesansową jednoznacznie kojarzą się również wieńce liściasto-kwiatowo-owocowe okalające herby. Mają one wymowę gloryfikującą. W Opolu takimi wieńcami wzbogacono nie tylko owe cztery tarcze włoskiego typu, lecz również cztery tarcze późnogotyckie umieszczone w środkowym prześle. Motyw ten, stosowany do obu tych rodzajów tarcz, powszechnie wykorzystywany był na Węgrzech w sztuce doby Macieja Korwina i krótko po jego śmierci (tablica herbowa Györgiego Szathmáry,



<sup>35</sup> Zob. H. von Ledebur, *Heraldisches aus Italien*, [w:] *Festschrift zur Feier...*, s. 178–179.

<sup>36</sup> *Matthias Corvinus the King*, nr. kat. 642, 747, s. 572–573, 617 (autorzy hasel: J. Balogh, I. Horváth).

<sup>37</sup> *Od gotyki k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, t. 3, *Olomoucko* [kat. wystawy], ed. I. Hlobil, M. Perůtka, Olomouc 1999, nr kat. 388, s. 505 (autor hasła: V. Pumprla).

<sup>38</sup> Jak się wydaje, ta grafika nie była dotąd znana ani historykom, ani historykom sztuki na Śląsku; nie wzmiankują jej ani opracowania dotyczące biskupa Rotha i jego humanistycznych zainteresowań, ani traktujące o wczesnym drukarstwie na Śląsku; jak dotąd, nie przyniosły również rezultatu wstępne poszukiwania w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Grafikę opublikowali czescy historycy: *Slezsko*, ed. J. Bakala, P. Koukal, J. Urbanec, Opava 1992, il. 29, s. 191 (bez podania źródła ilustracji, bez rozpoznania postaci i z datą błędnie odczytaną jako „1702”) oraz D. Pindur, *Książę czasów przełomu. Kazimierz II cieszyński (1450–1528) i jego wladztwo*, Wrocław 2010, s. 59 (jako źródło ilustracji autor podał jedynie przywołaną książkę, ale prawidłowo odczytał datę i rozpoznał w biskupie Jana Rotha).

<sup>39</sup> Zob. B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540*, Warszawa 1993, s. 182, il. 239, 274.

<sup>40</sup> *Súpis pamiatok na Slovensku*, t. 2, red. A. Güntherová, Bratislava 1968, s. 333; *Renesancia*, il. na s. 277.

<sup>41</sup> *Matthias Corvinus the King*, nr. kat. 793, s. 647–650 (autorka hasła: J. Balogh).

<sup>42</sup> *Renesancia*, nr. kat. 10, s. 660–661 (autor hasła: J. Žary).

<sup>43</sup> J. Kębtowski, *Renesansowa rzeźba na Śląsku 1500–1560*, Poznań 1967, s. 16–18, il. 8.



<sup>44</sup> Z. Ludiková, *Sochárstvo*, [w:] *Renesancia*, s. 273, il. 116.

<sup>45</sup> *Od gotyki k renesanci...*, t. 3: *Olomoucko*, nr kat. 298, s. 387 (autor hasła: I. Hlobil).

<sup>46</sup> Por. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Hg. E. Kirschbaum, Rom 1968, szp. 640; I. Frühling, H. Oleschko, *Ewolucja ikonografii anielskiej w malarstwie europejskim*, [w:] *Księga o aniołach*, red. H. Oleschko, Kraków 2002, s. 521-523.



Il. 21 Dekoracja nad portalem kaplicy (1511-1512) archidiacona Jánosa Lázói przy katedrze w Alba Julia (Rumunia)

1492, ratusz w Koszycach) [il. 22]<sup>44</sup>, skąd od ostatniej dekady wieku XV sporadycznie przechodził także na obszar Moraw (tablica herbowa portalu zamku starosty morawskiego w Tovačovie, 1492)<sup>45</sup>. W Polsce najstarszy przykład znajduje się w tle arkady nagrobka króla Jana Olbrachta (1502/1503) na Wawelu. Tarcza włoskiego typu okolona owalnym wieńcem liściastym widnieje pod sceną intronizacji króla polskiego we wzmiankowanym już Pontyfikale Erazma Ciołka (ok. 1510-1515). Wieńce opolskie są bardzo zróżnicowane: od wątlých, złożonych z suchych form łodyg z liśćmi w typie „gałęzianki”, przez zbudowane z girland liściasto-kwiatowo-owocowych, po taki wieńiec, w którym w ciąg form roślinnych wbudowany jest element o charakterze architektoniczno-złotniczym [il. 18].

## 2. Wymowa symboliczna

W pierwszej części naszego opracowania wyjaśnialiśmy okoliczności historyczne i polityczne powstania zespołu herbów na sklepieniu kaplicy w Opolu oraz ich wymowę. Program genealogiczno-polityczny został istotnie wzbogacony o zestaw wyobrażeń związanych z symboliką i ikonografią sakralną. Jest nim przede wszystkim orkiestra anielska<sup>46</sup> – obecnie jedyny znany przykład ukazania tego tematu w tak rozbudowanej formie w średniowiecznej sztuce Śląska. W kaplicy książęcej nie ma dziś jednak innych wyobrażeń o treściach sakralnych, dla których aniołowie tworzyliby uroczystą oprawę. Nie wiemy, czy były takowe pierwotnie namalowane na stosunkowo niskich ścianach bocznych lub na ścianie ołtarzowej. Należy zakładać istnienie nastawy ołtarzowej w tym wnętrzu. Nie znamy *patrocinium* ołtarza, ale biorąc pod uwagę wezwanie kaplicy i program starszych dekorujących ją fresków, możemy uznać za pewnik, że odnosiło się ono do matki Marii Panny. Jednak sam już ołtarz





II.22 Tarcza w wieńcu, tablica herbowa Györgiego Szathmáry (1492), Koszyce

i odbywająca się przy nim liturgia mogła stanowić punkt odniesienia dla ukazania grających aniołów. Albowiem „Niebios się otwierają i rzesze aniołów spieszą asystować podczas Ofiary świętej” (św. Grzegorz Wielki), „Aniołowie otaczają kapłana i pomagają mu, kiedy odprawia Mszę świętą” (św. Augustyn), a kiedy „odprawia się Msza święta, sanktuarium jest wypełnione niezliczoną ilością aniołów, które adorują Boską Ofiarę, składaną na ołtarzu” (św. Jan Chryzostom)<sup>47</sup>. Bez wątpienia, anioły w Opolu sławią muzyką także św. Annę, patronkę kaplicy, a wraz z nią matkę Chrystusa, podobnie jak „śpiewające” hymny maryjne anioły namalowane na sklepieniu kaplicy Mariackiej w Le Mans, opisanej wcześniej.

Symboliczną wymowę ma także bogata i różnicowana flora wypełniająca pozostałe partie sklepienia. Zarówno kwiaty (konwalia, lilia, róża biała, ogórecznik lekarski, mak), jak i owoce (groch, gałęzie z granatami,

<sup>47</sup> M. Fryszkiewicz, *Rzecz o Aniołach między Bogiem a człowiekiem*, Marki-Struga 1985, s. 53.



<sup>48</sup> Zob. **B. Szczepanowicz**, *Atlas roślin biblijnych. Pochodzenie, miejsce w Biblii, symbolika*, Kraków 2003, *passim*; **S. Kobielius**, *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Tyniec-Kraków 2006, *passim*.

<sup>49</sup> **B. Kleinschmidt**, *Die heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*, Düsseldorf 1930, s. 164, 424–425; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 5, Hg. **W. Braunfels**, Rom 1973, szp. 170 (hasło Anna; autor: **M. Lechner**).

<sup>50</sup> **A. Dülberg**, *Die so genannte „Schatzkammer“ im Kaufmannshaus Untermarkt 5 in Görlitz. Zur Ikonographie der illusionistischen Wandmalereien vom Anfang des 16. Jahrhunderts*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft“ 2001, Bd. 28, s. 133–158; *eadem*, *Die illusionistischen Wandmalereien in der so genannten „Schatzkammer“ des Hans Frenzel in Görlitz*, [w:], *Die Kunst im Markgraftum Oberlausitz während der Jagiellonenherrschaft* (Studia Jagellonica Lipsiensia, Bd. 3), Hg. **T. Torbus**, **M. Hörsch**, Ostfildern 2006, s. 149–162.

<sup>51</sup> **A. Dülberg**, *Die so genannte „Schatzkammer“...*, s. 144, 152–153; *eadem*, *Die illusionistischen Wandmalereien...*, s. 149, 157–158. **E.-H. Lemper** (Görlitz, Leipzig 1987 [wyd. 1: 1960], s. 88) datował malowidła na ok. 1515, wskazując, iż ich dekoracyjne układy kwiatowe mają najbliższe odpowiedniki w dürerowskich bordiurach modlitewnika cesarza Maksymiliana z 1515 roku.

jabłkami, figami, gruszkami) mają wieloznaczną wymowę, ale w kontekście analizowanej kaplicy możemy je w pierwszej kolejności odnieść do Marii, a także św. Anny i związanych z nimi znaczeń chrystologicznych. Koncentrują się one na aspektach macierzyństwa, płodności, a w odniesieniu do Chrystusa łączą się z Odkupieniem i Zmartwychwstaniem. Katalog cech i sensów, jakie reprezentują ukazane rośliny, obejmuje też m.in.: błogosławieństwo Boże, miłość, pokorę, czystość, pomyślność, piękno, obfitość, małżeństwo<sup>48</sup>. Jak jednak widać, szereg tych symboli odnosić można również do wymowy kompozycji heraldycznej, w której pomiędzy herbami książąt śląskich oraz margrabiego Jerzego i jego małżonki, Beatrycze, rozmieszczono poszczególne rośliny. W średniowieczu świat flory nie tylko był nośnikiem symboliki sakralnej, lecz także miał bardzo rozbudowane znaczenia związane ze sferą życia doczesnego – medycyną i popularnymi wierzeniami. Być może zatem, zawarto w treściach analizowanej roślinnej dekoracji nawiązania do (w tym sensie rozumianych) pojęć obfitości, płodności i małżeństwa, czyli sytuacji młodej pary, oczekującej właśnie potomstwa. Szczególną patronką spraw związanych z małżeństwem i rodzicielstwem była właśnie św. Anna<sup>49</sup>. W kontekście umowy o sukcesję w księstwach opolskim i raciborskim pojawienie się potomka zapewniałoby gwarancję jej kontynuacji w obrębie rodziny, do której Jerzy został zaliczony, co dobitnie wyrażono w języku heraldyki.

### 3. Autorstwo


Analiza niezwykłych malowideł w Opolu ukazuje nam ich autora (warsztat?) jako osobowość twórczą rozpiętą pomiędzy stylistyką i tradycją późnogotycką a wczesnorenesansową. Cechy tej pierwszej przejawiają się głównie w opracowaniu motywów figuralnych oraz w części dekoracji heraldycznej. Otwarcie się na formy nowoczesne wtedy, tj. ok. 1509–1510 r., możemy zaobserwować w sposobie potraktowania motywów roślinnych, jak też heraldycznych. Zespół elementów formalno-stylowych, występujących w Opolu, należy, jak podkreślaliśmy, do wyjątkowych w tym czasie na obszarze Śląska i krajów ościennych. Tym bardziej intrygująca jest zbieżność wielu z nich z dekoracją malarską zachowaną w domu zgorzeleckiego patrycjusza Hansa Frenzela [il. 23]. Dla tego znanego badaczom od ponad półwiecza wystroju niewielkiego pomieszczenia w kamienicy przy Untermarkt 5 nie znaleziono dotąd bliższych analogii formalnych. Dla Angeliki Dülberg, autorki najnowszych monografii malowideł w Görlitz, punkt odniesienia stanowią, podobnie jak (po części) i dla nas w przypadku omawianych fresków z Opoła, wystroje malarskie różnego rodzaju „zielonych komnat”<sup>50</sup>. Wskazywała ona jednak ostatecznie na grupę osób i zachowanych zabytków z obszaru Kutna Hora – Wrocław – Görlitz, jako na te, w ramach których należałoby poszukiwać rozwiązania problemu stylistyki mistrza/warsztatu malowideł w tzw. skarbczyku domu Frenzela, datowanych przez nią na ok. 1512 rok<sup>51</sup>. Istotną cechą tego zespołu malarstwa jest połączenie późnogotyckich w swej istocie cech for-





II.23 Dekoracja malarska na sklepieniu „skarbczyka” domu Hansa Frenze-  
la, Görlitz

malnych partii figuralnych na ścianach z nowatorsko potraktowanymi partiami iluzjonistycznymi oraz roślinnymi dekoracjami na sklepieniu [il. 24]. Dla malarskiej iluzji przykrytych brokatowymi materiałami parapetów z ustawionymi na nich różnego rodzaju naczyniami, rozrzuconymi owocami i siedzącymi ptakami najbliższy odpowiednik znalazła badaczka we fragmentarycznie zachowanej dekoracji malarskiej w Izbie Radnych wrocławskiego ratusza [il. 25]<sup>52</sup>. Wprawdzie w publikacji, na którą autorka się powołuje, są one hipotetycznie związane z przekazem źródłowym o pracach malarza Hansa w tej izbie w 1548 r., ale Dülberg, nie polemizując z tym, przyjęła, że wrocławskie polichromie nieznacznie wyprzedzają w czasie malowidła w Görlitz<sup>53</sup>. Niemniej jednak, wobec podobieństw między iluzjonistycznie malowanymi dekoracjami we Wrocławiu oraz tymi w Görlitz, które można – z uwagi na kompletność wystroju i dane historyczne – datować bardziej precyzyjnie, przesunię-

 <sup>52</sup> A. Dülberg, *Die so genannte „Schatzkammer”...*, s. 153; *eadem*, *Die illusionistischen Wandmalereien...*, s. 157–158. Na wrocławski przykład wskazywał już E.–H. Lemper (*loc. cit.*).

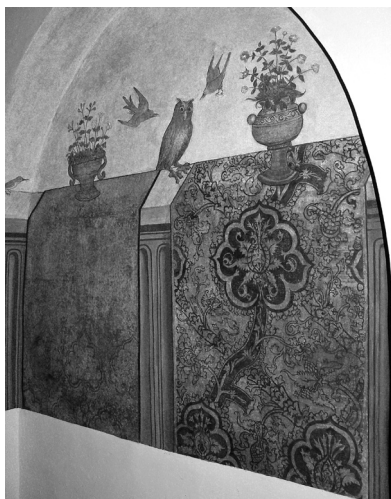
<sup>53</sup> Zob. M. Zlat, s. 228, 255; *idem*, *Ratusz wrocławski*, Wrocław 1976, s. 54–55. A. Dülberg (zob. przyp. 50), powołując się jedynie na strony niemieckiego streszczenia w starszej publikacji Złata, przejęła stamtąd błędne określenie izby ratuszowej jako Izby Ławników.





II.24 Dekoracja malarska ściany „skarbczyka” domu Hansa Frenzela, Görlitz





Il. 25 Dekoracja iluzjonistyczna, Izba Rady w ratuszu we Wrocławiu



Il. 26 Fragment fresku z brokatową materią zasłony, kaplica św. Anny w Opolu



<sup>55</sup> Motyw „gałęzianki” w tkaninach brokatowych występuje na części z licznych malowanych kotar na skrzydłach ołtarza z katedry wrocławskiej (1507) fundacji biskupa Jana Turzona, zob. **B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka, Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu**, red. **B. Guldán-Klamecka**, Wrocław 2003, nr. kat. III. 173, s. 463–467 (autorka hasła: **A. Ziomecka**).

cie chronologii fragmentów zachowanych w ratuszu wrocławskim na ok. 1510 r. wydaje się jak najbardziej do zaakceptowania. W związku z tym znaczenia nabierają zachowane w niewielkich fragmentach partie malarskie w niszy na ścianie ołtarzowej kaplicy św. Anny w Opolu [il. 26]. Jak pisaliśmy, zachował się tam motyw brokatowej, czarno-złotej materii, a także nieduży fragment po prawej stronie niszy, który interpretować można jako detal parapetu bądź – co pewniejsze – konstrukcji, do której brokatowa zasłona była podwieszona<sup>54</sup>. Również w Opolu mielibyśmy zatem do czynienia z dekoracją malarską o charakterze iluzjonistycznym, wykorzystującą motyw kosztownej tkaniny o specyficznym wzorze. Co ciekawe, szczegółowe formy zdobnicze brokatu, jakie występują na fragmencie malowanej materii w Opolu – chodzi zwłaszcza o wcale nieczęsty motyw „gałęzianki” widoczny na czarnym tle „łodygi” kwiatowej formy – są bliskie tym we Wrocławiu, a częściowo także zgorzeleckim<sup>55</sup>. Oczywiście, z uwagi na wielką popularność odwzorowywania tych tkanin w malarstwie od drugiej połowy XV w. wymagana jest tu ostrożność przy wyciąganiu wniosków.

O wiele większe znaczenie mają bliskie podobieństwa, jakie są widoczne na pierwszy rzut oka w sposobie przedstawiania form roślinnych na sklepieniach kaplicy w Opolu i „skarbczyka” Hansa Frenzela w Görlitz [il. 27]. Tu i tam malowane z dbałością o realizm i ukazane na niebieskim tle rośliny są w wielu przypadkach analogiczne co do gatunku, kompozycji ich całości, jak i w detalach – w kształtowaniu liści, kwiatów i owoców – oraz w sposobie rozmieszczenia w polach między żebrami, rzeczywistymi w Opolu i imitowanymi malarsko w Görlitz. W „skarbczyku” mamy także do czynienia z wijącymi się szarfami o lekko karbowanych krawędziach, przepasującymi łodygi roślin i wieńce liściasto-kwiatowe.

II.27 Dekoracja malarska ściany i sklepienia „skarbczyka” domu Hansa Frenzela, Görlitz



Występują one również w Opolu, choć tu przeważają jeszcze ostre, późnogotyckie formy powiewających szarf o krawędziach prowadzonych równą linią. W Görlitz są one nieliczne. Wraz z rozbudową motywów malarstwa iluzjonistycznego oraz elementami mody wczesnorennesansowej występującymi w scenach figuralnych (Pokłon Trzech Króli) mogłoby to potwierdzać niewielkie czasowe opóźnienie prac w stolicy Łużyc w stosunku do Opolu. Monografistka malowideł zgorzeleckich charakteryzowała ich twórcę jako artystę, który „choć jeszcze umocowany w późnogotyckiej stylistyce, okazuje się zarazem otwarty na renesansowe tendencje kształtowania”. Można to stwierdzenie odnieść całkowicie – mimo iż w Opolu mamy do dyspozycji zdecydowanie mniej form figuralnych poddających się analizie i są one gorzej zachowane – do wystroju powstałego na zlecenie margrabiego Jerzego i księcia Jana II w opolskiej kaplicy książęcej.



Wymienione podobieństwa w ukazywaniu form dekoracji roślinnej są tak duże, że wolno ostrożnie rozważać tożsamość warsztatową obu zespołów. Jaką drogą mogłoby dojść do zlecenia prac temu samemu warsztatowi najpierw przez młodego Hohenzollerna we współpracy ze znacznie odeń starszym księciem opolskim, a następnie – przez najbogatszego mieszczanina w Görlitz? Czy miejscem pośredniczącym mógł być Wrocław? Poza wzmiankowanymi niewielkimi fragmentami w ratuszu wrocławskim, które można łączyć z malowidłami w domu Frenzela, a poprzez nie – z dekoracją kaplicy św. Anny w Opolu, nie znamy innych śladów obecności na Dolnym Śląsku i jego pograniczu malarza czy warsztatu posługującego się tak charakterystycznymi formami dekoracji roślinnej.

Z dużą ostrożnością wolno pokusić się o odpowiedź na pytanie o genezę artystyczną twórcy lub twórców wymienionych dzieł malarskich. Po pierwsze, nie jesteśmy pewni, czy mamy do czynienia rzeczywiście z jednym tylko malarzem, w którym łączyła się tradycja z impulsami nowej sztuki. Różnice między przedstawieniami figuralnymi w Opolu i w Görlitz mogą sugerować albo zmieniający się skład warsztatu, albo przemianę zachodzącą w twórczości głównego wykonawcy. Mogło być i tak, że partie roślinne wykonywał specjalizujący się w nich malarz, operujący zasobem najbardziej aktualnych form dekoracyjnych, popularnych w środowiskach wyczulonych na nowinki przybywające z renesansowej Italii, i że podejmował on współpracę z malarzami tworzącymi w ciągle akceptowanej manierze późnogotyckiej. Pozostaje pytanie o to, gdzie zapoznał się ten artysta z nowymi wzorami. Nie można ich bowiem wywodzić bezpośrednio z przytaczanych wcześniej renesansowych, włoskich iluminacji rękopisów zamawianych przez Macieja Korwina. Autor analizowanych dekoracji nie stosuje także renesansowych motywów ornamentalnych (np. w typie tych występujących na ramach ołtarza z katedry wrocławskiej, pochodzącego z 1507 r.), których wzory docierały za pośrednictwem wczesnych druków północnowłoskich<sup>56</sup>. Czy zatem miał ów twórca możliwość poznania z autopsji jakichś wystrojów wnętrz na północy Półwyspu Apenińskiego<sup>57</sup> lub na terenie monarchii Korwina, a potem Władysława Jagiellończyka, lub jeszcze gdzie indziej?<sup>58</sup> Czy inspirowało go malarstwo monumentalne, czy miniaturowe (niderlandzkie?), albo także ilustracje inkunabułów? Na pewno da się powiedzieć jedno: w jego osobie widzieć można kolejną indywidualność malarską przełomu gotyku i czasów nowożytnych na Śląsku.

#### **dr hab. Romuald Kaczmarek**

Kierownik Zakładu Historii Sztuki Pradziejowej i Średniowiecznej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalista w zakresie dziejów sztuki średniowiecznej. Zainteresowania badawcze autora obejmują także sztukę śląską od XVII do początku XIX wieku.

#### **dr Jacek Witkowski**

Pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalista w zakresie dziejów sztuki średniowiecznej. Zainteresowania badawcze autora dotyczą także sztuki baroku w Europie Środkowo-Wschodniej.



<sup>56</sup> A. Koziół, *Ołtarz Pięciu Boleści Marii z wrocławskiej katedry*, „Dzieła i Interpretacje” 1994, t. 2, s. 43–45, przyp. 55.

<sup>57</sup> Np. w typie tych zdobiących sklepienie południowej logii Palazzo della Ragione w Padwie.

<sup>58</sup> Interesującym odpowiednikiem sposobu przedstawiania roślin wypełniających pola sklepienia w Opolu wydają się malowidła na sklepieniu prezbiterium kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Kájově w południowych Czechach, w ich przypadku weryfikacji wymagałoby jednak datowanie na początek XVII w. podane w: *Umělecké památky Čech*, t. 2, s. 21.

#### **Źródła ilustracji:**

- R. Kaczmarek – 1-16, 18, 20, 21, 25
- P. Farys – il. 26
- A. Dülberg, *Die illusionistischen Wandmalereien* – 23, 24
- D. Pindur, *Książę czasów przełomu*, s. 59 – 19
- D. Radocsay, *Wandgemälde...*, s. 173 – il. 10
- Renesancja*, il. 116 – 22
- internet – 17, 27

### Summary

#### **ROMUALD KACZMAREK, JACEK WITKOWSKI/ Newly discovered paintings in St. Anna chapel of the Franciscan church in Opole. Part 2**

In the previous part of the article a history of the chapel and its painterly decoration as well as heraldic contents were discussed. They refer to Margrave Georg Hohenzollern's earliest efforts to succeed in the Opole Duchy. The analysis of historic data indicates that in early autumn of 1509 Georg and his wife Beatrice Frangipan, who was expecting a baby at that time, could have met with duke John II. The painterly works were most probably initiated soon afterwards.

The paintings comprise three types of forms: heraldic shields, angel orchestra and plants. Considering their forms, as the most traditional part come the angels whose way of presentation is of Netherlandish origins dating back at the second quarter of the 15th century. Whereas the Italian type of representation of the heraldic shields is modern, considering Silesia and Central Europe around 1510. They are surrounded by garlands and plants depicted with a great care and in a detailed way that enables the species identification.

Despite the heraldic contents, the chapel's decoration (angels playing, symbolics of plants) refers to its patroness St. Anna, as well as to Mary. However, equivocality of symbolics of the depicted plants allows us to assume that the included connotations related with plenitude, fertility and marriage refer to the situation of the young couple of potential successors awaiting descendants. In this context the patronage of St. Anna is also meaningful.

The paintings' author appears as a creative personage extended between Late Gothic and Early Renaissance stylistics and tradition. Similar characteristics is ascribed to an executor of the decoration in the so-called Schatzkammer in the Frenzel's House in Görlitz. Its plant presentation is the closest analogy with the one in Opole. Both sets of frescoes may be included in the same group of works as the partially preserved paintings in the town hall of Wrocław. All of them were probably created in the period between ca. 1510 and 1520, still the frescoes in Opole are the oldest.