

# Jan Żelbromski

---

## "Sąd Ostateczny" - fresk z kaplicy rodziny von Restisów w farze wrocławskiej

---

Ochrona Zabytków 47/2 (185), 215-217

---

1994

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## „SĄD OSTATECZNY” — FRESK Z KAPLICY RODZINY VON RESTISÓW W FARZE WROCŁAWSKIEJ

W 1982 r. podczas prowadzenia prac badawczych we wnętrzu kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu odkryty został fresk z przedstawieniem „Sądu Ostatecznego”. Malowidło wykonał w latach 1456-1458 mistrz Piotr: „*mstr Petry dem maler... czu deme gemilde an dem kor das Gericht Got, als Got czu gerichte sitzt*”<sup>1</sup>. W końcu XVII w. podczas przebudowy kaplicy przy powiększaniu biblioteki Rehdigerów część malowidła została zniszczona poprzez przebicie otworu drzwiowego, a pozostały fragment został zatynkowany<sup>2</sup>. Pamięć o malowidle przetrwała, ale miejsce zostało zapomniane. Wzmiankowane wyżej określenie „*an dem kor*” (przy chórze) okazało się mało precyzyjne, ponieważ wyobrażenie Sądu znajduje się na ścianie wschodniej kaplicy rodziny von Restisów. Pomieszczenie przylega do północnej ściany nawy północnej w szerokości przęsła pseudotranseptu.

Budowę kaplicy ukończono około 1380 r. i była ona fundacją rodową<sup>3</sup>. W 1388 r. J. von Restis z synami scedował patronat nad kaplicą Ottonowi z Nysy<sup>4</sup>, ten zaś swe prawo własności przekazał na syna Leutka, którego córka wniosła kaplicę w wianie do rodziny Banków w 1449 r.<sup>5</sup> Siedem lat później Bankowie przeprowadzili remont kaplicy. W tym czasie musiała być zapewne zawarta umowa z mistrzem Piotrem, w której określony został zakres prac i temat przedstawienia. Od końca XIV w. do 1456 r. ściany we wnętrzu kaplicy były tynkowane, bielone wapnem i pokryte graficznymi liniami imitującymi bonionanie. Pola wysklepków, również tynkowane i bielone, kontrastowały z czerwienią malowanych żeber sklepiennych. Wewnętrzne krawędzie otworów i łęki pozbawione tynków pokryte były czerwoną farbą, spod której widoczna była faktura kształtowanych ręcznie cegieł.

Rozpoczęte w 1456 r. prace remontowe objęły reperacje tynków sklepień, ścian, a także ich bielenie. Żebra sklepień i krawędzie ponownie pomalowane zostały farbą czerwoną, a fugi farbą białą, nie zawsze zgodnie z faktycznym układem materiału ceramicznego. Powstała dwubarwna tynkowo-ceglana architektoniczna polichromia ścian, którą znajdujemy w wielu wrocławskich świątyniach zbudowanych bądź też remontowanych około połowy XV w.

Opisanej dwubarwności przeciwstawiona została wielobarwność dzieła mistrza Piotra, które od tej pory podkreślało charakter i rangę wnętrza. Cała ściana wschodnia kaplicy, wysoka ponad 7 m, a szeroka na 5 m, pokryta została centralną, symetryczną kompozycją z przedstawieniem Chrystusa w ujęciu frontalnym, siedzącego na tęczy z atrybutami władzy. Po-

nad tym wyobrażeniem pokazano anioły dmące w trąby wzywające na sąd przed oblicze Pana. Poniżej inne anioły niosły symbole Męki Pańskiej. Po prawej stronie Chrystusa znajdowała się postać Matki Boskiej, z lewej strony całopostaciowe wyobrażenia świętych, poniżej — moce piekielne walczące o swój łup. W dole kompozycji umieszczono rozwartą paszczę Lewiatana, która pochłaniała potępionych tłoczących się w piekielnej czeluści.

Malarz tworząc swe dzieło wykorzystał założenia kompozycji strefowej, ale nie posłużył się zdecydowanym liniowym rozdziałem *dobra od zła*. Rozgraniczenie stref jest bardziej intuicyjne niż graficzne. Mistrz Piotr był kolorystą znającym doskonale symbolikę barwy i wykorzystał swoją wiedzę o niej. Środki artystycznego wyrazu uzupełnione zostały przez zastosowanie kontrastów — nie tylko barwnych, lecz również poprzez zestawienie scen statycznych i dynamicznych.

Otoczenie Chrystusa namalowane zostało na niebieskim tle symbolizującym niebo i wieczną szczęśliwość raju. Realizm tego miejsca podkreślają barwy żywe, o pełnym nasyceniu. Sfera zła malowana jest szarością i czernią będącą tłem dla mocy piekielnych i wystanników szatana szukających łupu. Piekło jest malowane jednorodną czerwienią transparentną o dużej głębi koloru. Nie widzimy płomieni, ale wyczuwamy temperaturę miejsca określoną przez kolor i ekspresję twarzy wykręconych w bólu osób potępionych. Na tym tle żywo rysują się szaroczarne postacie diabłów. Wewnętrzne krawędzie kompozycji obwiedzione zostały w całej przestrzeni szeroką bordiurą z motywem stylizowanych liści akantu malowanych szarą farbą na jednorodnym tle.

Zwraca uwagę technika wykonania fresku. Mistrz Piotr odrzucił technikę *all fresco* wymagającą dniówkowego zakładania podłoża, pośpiechu w pracy oraz konieczności przygotowania ogromnego wielobarwnego kartonu stanowiącego wzorzec realizacyjny. Fresk suchy dawał możliwość równoległego podmalowywania całej przestrzeni kompozycji i wprowadzania korekt, był więc w organizacji pracy zbliżony do sposobu, w jaki buduje się obraz w technice temperowej. Czternastowieczne tynki zostały uzupełnione i wyszpachlowane cienką warstwą zaprawy wapienno-piaskowej. Rysunek całej kompozycji wykonany został „z ręki” (prawdopodobnie na podstawie wcześniej przygotowanego szkicu), szarą farbą na mokrym jeszcze tynku bez precyzyjnego zaznaczania szczegółów. Dalsze prace prowadzone były po dokładnym wysuszeniu tynków. Powierzchnia nie

1. I. C. H. Schmeidler, *Die Evangelische Haupt und Pfarrkirche zu St. Elisabeth*, Breslau 1857, s. 132; L. Burgemeister, G. Grundmann, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, t. II, Breslau 1933, s. 77.

2. L. Burgemeister, op. cit., s. 95.

3. M. Niemczyk, *Kaplica w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu* (w:)

*Badania kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu*, praca zbiorowa, tzw. Raport nr 57 IHASIT Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1978, s. 8, masz.; L. Burgemeister, op. cit., s. 94.

4. I. C. H. Schmeidler, op. cit., s. 93; L. Burgermeister, op. cit., s. 94.

5. I. C. H. Schmeidler, op. cit., s. 93.



1. „Sąd Ostateczny” — fresk z XV w. odkryty we wrocławskiej farze p. w. św. Elżbiety. Fot. J. Zelbromski

1. „The Final Judgement” — a fresco from the fifteenth century discovered in the St. Elisabeth parish church in Wrocław. Photo: J. Zelbromski

była bielona, a kolor zakładany był warstwowo przy użyciu spoiwa wapiennego. Mistrz znał techniki malarstwa ściennego, ale zapewne uprawiał przede wszystkim malarstwo sztalugowe. Przemawia za tym technika pracy oraz ogromna precyzja. Namalowane zostały szczegóły, których nie widać już z odległości dwóch metrów, takie jak małe spinki z ornamentami, paseczki z bogatą dekoracją. Malarze „uprawiający” malarstwo ścienne stosują uproszczenia odpowiednie do wielkości realizacji i odległości miejsca, z którego kompozycja jest oglądana. Mistrz Piotr musiał zatem być malarzem w zakresie technik sztalugowych, które cenione były za perfekcję i technikę wykonaną. Nawet partie kryte płatkowym złotem (trąby, nimby), które mogłyby oddziaływać wyłącznie przez kolor, pokryto laserunkowym rysunkiem oraz światłocieniowym modelunkiem.

6. A. Fedorowicz, *Obraz Madonna w komnacie. Z zagadnień malarstwa śląskiego 2 połowy XV wieku* (w:) „Roczniki Sztuki Śląskiej”, t. III, 1965, s. 95-102 (tam też literatura przedmiotu).

7. Podobieństwo postaci anielskich w obrazie „Madonna w komnacie” i w ołtarzu św. Barbary widzieli P. Knothel, *Der Pleydenwurffsche Hochaltar der Elisabeth Kirche, in Breslau*, „Schlesiens

Żadne ze znanych dzieł średniowiecznego śląskiego malarstwa ściennego w technice wykonania, ani w rysunku, nie przypomina pracy mistrza Piotra. Finiecja rysunku widoczna jest nie poprzez obrys, ale wyczuwamy ją na styku plam barwnych. Dążenie do realizmu w kształtowaniu przestrzeni i znajdujących się w „jej powietrzu” postaci istnieje zarówno w ogólnym traktowaniu wyobrażeń, jak w interpretacji szczegółów. Światło rzeczyste, wpadające do kaplicy przez duże okno w północnej ścianie organizuje przestrzeń malarską. Namalowane zostały refleksy świetlne na grzbieciech floratur, nimbach, trąbach, włosach. Półtony zyskały światło przez pogłębienie cieni aż do czerni (krawędzie i łodygi floratur). Zamiarem mistrza nie było zatem tylko przekazanie sensu dydaktycznego poprzez proste środki ikonograficzne właściwe przy realizacji takiego tematu jak „Sąd Ostateczny”. Twórca dążył do „otwarcia przestrzeni” wschodniej ściany kaplicy przez stworzenie perspektywy i umożliwienie przestrzennego widzenia przedstawień figuralnych.

Jakości warsztatowe uzyskane w malowidle ściennym przez mistrza Piotra można porównać z dokonaniami znanymi z przykładów malarstwa sztalugowego, i to z tymi, które w szczególny sposób określają pozycję dokonań śląskich. Znajdujący się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu obraz „Madonna w komnacie”<sup>6</sup>, wiązany z mistrzem ołtarza św. Barbary<sup>7</sup>, a także „Veraicon” z kościoła św. Barbary w wielu szczegółach i rysunku przywodzą skojarzenia z dziełami mistrza Piotra. Postać Chrystusa z zewnętrznych drzwi ołtarza św. Barbary jest w rysunku powtórzeniem kompozycji z kaplicy rodziny von Restisów. Twarze, włosy, ręce, sposób modelowania szat i elementów roślinnych są analogiczne. Nawet krzyż trzymany przez anioła w „Veraiconie” z kościoła św. Barbary jest identyczny w proporcjach i przestrzennym widzeniu do tego, jaki dzierży w swych dłoniach anioł po prawicy Syna Bożego w „Sądzie Ostatecznym”. Błędy rysunkowe popełnione przez malarza przy kresleniu architektury wnętrza w obrazie „Madonna w komnacie” są podobne do wykonanych w przestrzeni architektonicznych elementów lewej strony kompozycji z kaplicy rodziny von Restisów. Mięsiste akanty ryte w złożonym tle środkowej tafli ołtarza św. Barbary są analogiczne do wypełniających bordiurę fresku z kaplicy fary elżbietańskiej. W każdym z wymienionych dzieł malarskich poruszamy się pomiędzy dążeniem do realizmu i idealizmem, pomiędzy obserwacją zjawisk realnie istniejących, a ogólną wiedzą o przedmiotach, która uległa subiektywnej transformacji.

Doskonałość fresku mistrza wspomiano i sławiono aż do czasu, gdy proces destrukcji nie zatarł w poważnym stopniu walorów artystycznych i treściowych dzieła. Ostatecznie, w końcu XVII w. w trakcie prac przy powiększaniu pomieszczeń bib-

Vorzeit im Bild und Schrift”, Bd IX, 1928, s. 66-67, M. Otto, *Zagadnienie wrocławskiego ołtarza św. Barbary*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XVII, 1955, nr 1, s. 448, A. Sławska, *Obraz Matki Boskiej z donatorami z kościoła w Drzeczkwowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XX, 1958, nr 1, s. 394-395, A. Labuda, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy*, Poznań 1984, s. 186.

liotecznych część malowidła zniszczono, a resztę zatytnkowano.

Odkryte przed kilkoma laty fragmenty „Sądu Ostatecznego” i analiza porównawcza pozwalają ocenić

wartość dzieła mistrza Piotra, ale także upoważniają do postawienia hipotezy, że ten wrocławski malarz był również twórcą dzieł malarstwa sztalugowego przypisywanych dotąd anonimowym mistrzom.

### „The Final Judgement” — a Fresco from the von Restis Family Chapel in the Parish Church in Wrocław

A fresco depicting „The Final Judgement” was discovered in 1982 during research conducted in the interior of the St. Elisabeth church in Wrocław. The painting was executed in 1456-1458 by Master Piotr. In the seventeenth century it was destroyed during the rebuilding of the chapel which accompanied the enlargement of the library.

The discovery of fragments of the fresco makes it possible to evaluate the merits of the work and, in the opinion of the author, to propose a hypothesis that Master Piotr was also the author of works which up to now have been regarded as anonymous: the „Madonna in a Chamber” or „Veraicon” in the St. Barbara church in Wrocław.

