

Michał Walicki

Polichromia kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie

Ochrona Zabytków 7/3 (26), 183-188

1954

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLICHROMIA KOŚCIOŁA ŚW. TRÓJCY NA ZAMKU W LUBLINIE

MICHAŁ WALICKI

Do najważniejszych zabytków Lublina, wymagających niewątpliwie specjalnej opieki konserwatorskiej, zaliczyć należy zachowane w tym mieście późnośredniowieczne polichromie — fragment większej kompozycji figuralnej w kościele Wizytek oraz zachowane w zasadzie w całości malowidła ścienne kościoła zamkowego. Obie pochodzą z pierwszej połowy XV wieku, obie też zdają się zawdzięczać swe powstanie inicjatywie Władysława Jagiełły. Mimo to reprezentują, każda z osobna, zupełnie odmienne kultury artystyczne.

Polichromia kościoła św. Trójcy zajmuje zupełnie wyjątkowe miejsce w dziejach naszej sztuki. Jak dotąd bowiem jest jedyną na ziemiach historycznej Małopolski kompletnie zachowaną polichromią późnośredniowieczną, w dodatku opatrzoną własnoręczną sygnaturą malarza. Ponadto, wbrew oczekiwaniom, jest fascynującym pomnikiem bizantyjsko-ruskiego nie zaś gotyckiego malarstwa. Zachowane fragmenty fundacyjnego napisu stwierdzają, że polichromia świętyni ukończona została w dn. 15 sierpnia 1418 r., wykonał zaś ją niejaki Andrzej, nieznanego bliżej malarz przybyły zapewne z ziem ruskich, najprawdopodobniej z obszaru dawnego halicko-wołyńskiego księstwa.

„Odkrycie fresków lubelskich“ posiada swą długą i wcale interesującą historię. Nikłe ślady malowideł, prześwitujących pod grubą warstwą pobiałą, zauważył po raz pierwszy Kazimierz Stronczyński, zasłużony w swoim czasie inwentaryzator zabytków sztuki na terenie Królestwa: ślad swej uważnej obserwacji przekazał w kilku słowach tekstu w „Albumie Lubelskim“ A. Lerue z 1857 r. Z górą w trzydzieści lat po nim, bo w 1889 r. artysta malarz Józef Smoliński odbił tynki z okrągłego obmurowania schodów wiodących na chór, odsłaniając kompozycję przedstawiającą Wł. Jagiełłę w otoczeniu przybocznej świty przed tronującą Madonną. Szczęśliwe odkrycie Smolińskiego, który przesłał o tym krótki komunikat do Akademii Umiejętności w Krakowie, wywołało żywe zainteresowanie ze strony carskiej Komisji Ar-

Ryc. 176. Wnętrze kościoła św. Trójcy. Wg akwareli z albumu K. Stronczyńskiego.





Ryc. 177. Władysław Jagiełło na koniu.
Malowidło na ścianie łuku tęczowego.

cheologicznej, która z kolei w r. 1903 wysłała z Petersburga specjalną delegację złożoną z prof. N. W. Pokrowskiego i architekta-artystę P. P. Pokryszkina. Pokryszkin w ciągu 2 tygodni listopada 1903 r. przeprowadził szereg próbnych odczyszczeń, prof. Pokrowski zajął się badaniami w zakresie ikonografii. Po dłuższej przerwie kontynuowano zaczęte badania jeszcze w 1914 r. W wyniku przeprowadzonych prac doprowadzono do częściowego odsłonięcia fragmentów większości scen, co pozwoliło na zdefiniowanie programu ikonograficznego. Bizantyńsko-ruski charakter odkrytych malowideł stał się faktem niezaprzeczalnym, niezakwestionowanym ani razu przez polskie koła naukowe. Ale właśnie styl tej polichromii oraz imię jej autora, utrwalone cyrylicą, dały asumpt komisji petersburskiej do wniosków miejscami tendencyjnych. Tak więc uznała ona kościół zamkowy w dolnych jego partiach za zabytek architektury halickiej z XIII w.; w pewnym okresie swych badań (1903) skłonna była nawet traktować zasadnicze górne partie kościoła za dzieło XIX stulecia, utrzymane w stylu pseudo-gotyckim.

Odkrycie polichromii na sklepieniu w r. 1914 spowodowało oczywiście zaniechanie tej tezy. Samą polichromię uznano za pracę zbiorową kilku pokoleń artystycznych, od XIII (!) do pocz. XV wieku. Co gorsza, zrozumiwały zapał odkrywców doprowadził do niezrozumiałego, zapewne przypadkowego, zniszczenia części napisu fundacyjnego, zawierającego królewską tytułaturę Jagiełły oraz spowodował niedochowanie się portretu malarza Andreja, który, sądząc z zachowanych fragmentów obramienia i tła, musiał się niechybnie znajdować nad przechowanym dziś za ledwie w połowie tekstem napisu. Ważnym stwierdzeniem komisji było ustalenie techniki malowideł nawy, które wykonano na mokrym tynku, odmiennie niż malowidła prezbiterium. Te ostatnie, jak wykazały to późniejsze badania, wykonano na suchym murze przy czym zastosowano retusze temperowe.

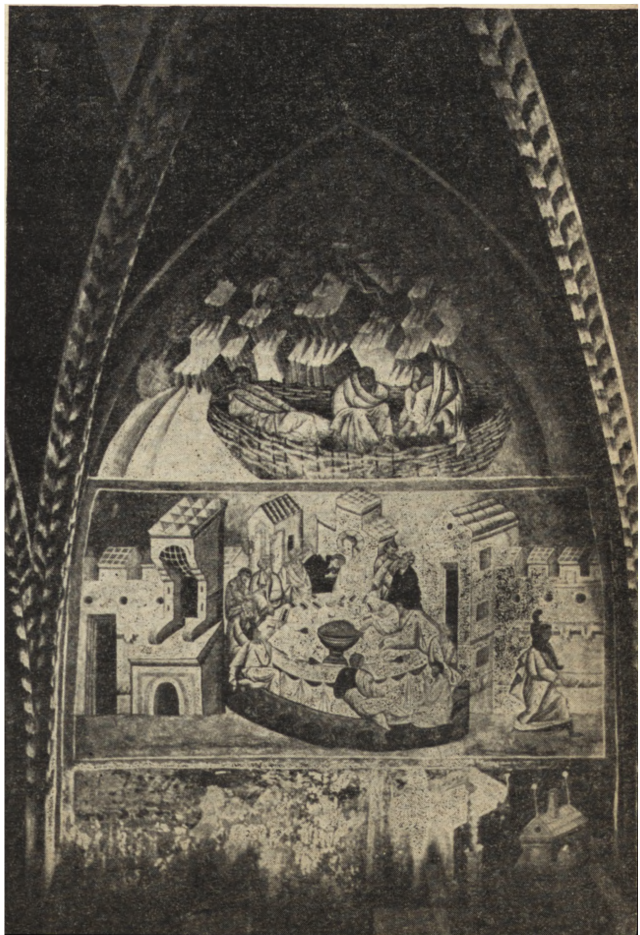
Wybuch wojny europejskiej nie tylko przerwał te prace, lecz uniemożliwił również opublikowanie ostatnich ich osiągnięć. Zabiegi konserwatorskie wznowiono w latach 1917—18 za okupacji austriackiej Lublina; pod kierownictwem prof. J. Makarewicza odczyszczono wówczas, nie cofając się przed daleko sięga-

jącymi retuszowaniami, cykl prezbiterium. W r. 1921 ówczesne Ministerstwo Sztuki i Kultury zleciło kontynuowanie konserwacji prof. E. Trojanowskiemu, który wspólnie ze swymi uczniami odsłonił ostatecznie i utrwalił dekorację nawy: również i te prace, dzięki wadliwie przeprowadzonemu punktowaniu nie uwydatniły obiektywnej jakości polichromii.

Gotycki kościół zamkowy w Lublinie jest, obok zniżonego w 20 latach ub. w. donjonu, jedyną istniejącą dziś średniowieczną pozostałością zamkowego kompleksu. Wbrew opinii Długosza, czas ukończenia tej budowli przypada zapewne już na r. 1395; wznosić zaczęto ją jeszcze wcześniej, prawdopodobnie już za Kazimierza W., który przeprowadził szeroko zakrojoną przebudowę zabudowań zamkowych. Jest to budowla jednoprzestrzenna, na planie zbliżonym do kwadratu, z centralnie usytuowanym filarem, podtrzymującym gotyckie wielopolewe sklepienie, zakończona prezbiterium o rzucie wydłużonego prostokąta, zamkniętym trzema ścianami ośmioboku. Tak wygląda dziś kościół św. Trójcy, wzniesiony z cegły, w zredukowanym typie „dwunawowych“ kościołów charakterystycznych dla czasów Kazimierzowskich nawiązujący blisko układem swego wnętrza i bryły do kościołów w Kurzelowie i Skotnikach. Kościół jeszcze przed upływem połowy tego stulecia, obecnym szczytem o późnorenansowym wykończeniu. Podupadły już w XVII wieku, niszczone przez cały wiek XVIII, obrócony został w okresie 1822—1825 na kaplicę więzienną: w tym samym czasie, zburzono ruiny zamkowe, wznosząc pseudogotycki gmach więzienny. Decyzją Rządu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, po stu trzydziestu blisko latach, kompleks lubelskich zabudowań pozamkowych przeznaczony został na muzeum i dom kultury. Tym samym udostępnione zostało szerokim masom dzieło mistrza Andrzeja w kościele św. Trójcy.

A dzieło to jest istotnie niepospolite. Wyróżnić należy w nim dwa zasadnicze cykle. Cykl prezbiterium wykonany własnoręcznie przez mistrza, jak o tym świadczy jego sygnatura oraz odrębny, bardzo osobisty i jednolity styl malowideł, przejawiony zarówno w ujęciu kompozycyjnym jak i rysunku figur. Świadczy też o tym odmienna technika oraz obfitość zapożyczeń ze sztuki gotyckiej. Zasadniczym motywem jest tutaj cykl pasyjny obiegający ściany, przeprowadzony w ciągłym wątku narracyjnym. Małoformatowe kompozycje sprawiają wrażenie powiększonych miniatur uderzając dramatycznością („Cios włóczni“) bądź realizmem ujęcia („Nai-grawanie się“ w otoczeniu parodystycznie pojętej kapeli); niektóre ze scen oparte zostały zapewne o doświadczenie zaczerpnięte ze sztuki zachodnio-euro-

Ryc. 178. Modlitwa w Ogroju, Ostatnia Wieczerza. Malowidło na ścianie północnej prezbiterium.





Ryc. 179. Malowidło na ścianie zachodniej nad chórem.

Ryc. 180. Biczowanie. Malowidło na ścianie południowej prezbiterium.



pejskiej („Komunia apostołów“). Na sklepieniu rozwija się apologia Sądu Ostatecznego i Trójcy Świętej, przeprowadzone, jak się zdaje, w nawiązaniu do tekstów liturgicznych leodyjskiego teologa Ruperta de Deutz z XII w. Jest to dodatkowy akcent, wzmacniający znajomość zachodnio-europejskiej kultury u mistrza Andrzeja, który zapewne od dawna już przebywał na terytorium polskiego państwa, stąd też zaczerpnął znajomość gotyckich realiów a częściowo i gotyzujące formy. W przejściu pod łukiem tęczowym po stronie północnej namalował on herb kasztelana lubelskiego Kmity („Szreniawa“), umieszczając nad nim stylizowaną heraldycznie postać Jagiełły na wspiętym koniu; po stronie południowej, namalował niedochowany dziś własny wizerunek, opatrując go szeroko rozbudowanym tekstem opowiadającym wykonanie dzieła.

Jednolitemu stylistycznie charakterowi prezbiterium przeciwstawia się polichromia nawy, będąca dziełem co najmniej dwóch, może nawet trzech malarzy. Reprezentują oni zespół bardziej konserwatywny, zapewne przynależny do starszej generacji: być może, w przeciwieństwie do zasymilowanego ze sztuką miejscową swego przewodnika, mistrza Andrzeja, reprezentują oni ekipę wędrowną, przybyłą z dalszych terenów słowiańskiego pogranicza Bizancjum. Niejednolity styl ich malowideł wolny od zapożyczeń zachodnich, nawiązuje do zwyczajowych kanonów bizantyńskiej sztuki, ponadto nasycony jest zupełnie określonymi wpływami staroruskiego i bałkańskiego malarstwa. W odróżnieniu do zwartego pojęciowo cyklu prezbiterium — przedstawienia nawy nie układają się w zamkniętą całość. Sceny dzieciństwa Jezusa przeplatają się z wątkami starotestamentowymi, postaciami proroków i cenobitów oraz scenami zaczerpniętymi ze wschodnio-chrześcijańskiej hagiografii; oddzielną pozycję stanowią przedstawienia żołnierzy — męczenników. Najciekawszym przedstawieniem w tym zespole scen jest kompozycja umieszczona na okrągłym obmurowaniu schodów prowadzących na chór. Odtwarza ona Jagiełłę, klęczącego przed tronuującą Madonną, w otoczeniu przedstawicieli swego dworu — duchownego, zapewne sprawującego czynności w królewskiej kancelarii oraz giermka. Scena opowiedziana jest językiem realistycznym, przy czym utrzymane zostały

w ruskim charakterze szczegóły stroju zarówno króla jak i jego przybocznych. Postać św. Bazylego, stojąca za tronem MB, zdaje się wskazywać, że autor tej kompozycji mógł być związany — jeśli nie przynależnością to przynajmniej swymi sympatiami — z zakonem bazylianów.

Polichromia lubelska jest mimo zniszczeń, wadliwej częściowo restauracji oraz ostatnich zawilgoceń najpełniejszym i najbardziej plastycznym uzmysłowieniem osobistych zainteresowań artystycznych Jagiełły. Wychowany w atmosferze ruskiej kultury, ów pierwszy z Jagiellonów na tronie polskim dążył uporczywie do zaszczerpienia na polskim gruncie monumentalnej sztuki bizantyńskiej Rusi. Jeśli nawet świadomie nie chciał jej przeciwstawić miejscowej sztuce gotyckiej, to w każdym bądź razie musiał ją cenić wysoko; może ją rozumiał, na pewno był jej bliski uczuciowo. Rachunki podskarbiego Hinczki z Przemankowa z lat 1393—1394 zawierają ogółem 17 pozycji odnoszących się do prac w opactwie benedyktyńskim na Łyścu oraz w sypialni królewskiej na Wawelu, przeprowadzonych przez zaważwanych przez króla ruskich malarzy. Z aktu donacyjnego Jagiełły z 1426 r. dowiadujemy się o zasługach położonych przez duchownego Hayła, rusina, przy dekoracji kościołów w ziemi krakowskiej, sandomierskiej, sieradzkiej i innych. Uzupelniają te wiadomości Długosz, Wapowski, Kremer i Bielski wymieniając ponadto ruską polichromię katedry gnieźnieńskiej i kolegiaty wiślickiej. Skąd inąd wiemy o niedochowanej polichromii kaplicy św. Trójcy w katedrze krakowskiej (ok. 1433 r.). Sporadycznie raz jeszcze odżyły osobiste zainteresowania Jagiellonów za Kazimierza Jagiellończyka, któremu zawdzięczamy polichromię kaplicy na Wawelu z 1478 r. Ze śmiercią tego monarchy zamknięty został arcyinteresujący rozdział w dziejach sztuki polskiej, będącej być może już na drodze osobliwej symbiozy dwóch odmiennych a spokrewnionych na polskim gruncie kultur artystycznych. Ze tak być mogło, świadczą o tym zarówno wyraźne ślady wpływów zachodnich, widoczne w prezbiterial-



Ryc. 181. Fragment centralny „Komunii apostołów”. Malowidło na ścianie północnej prezbiterium.

Ryc. 182. Naigrwanie się. Malowidło na ścianie południowej prezbiterium.





Ryc. 183. Wł. Jagiełło przed Madonna. Fragment malowidła na obmurowaniu klatki schodowej wiodącej na chór.



Ryc. 184. Napis fundacyjny na ścianie południowej łuku tęczowego.

nym cyklu lubelskiego kościoła czy też rusko-łacińskich inskrypcjach na malowidłach sandomierskich, z drugiej zaś strony wskazująca na rusko-bizantyńskie reminiscencje, gotycka polichromia kaplicy Hinczki z Rogowa w katedrze wawelskiej (ok. 1460 r.).

Pieczolowite, poprawne pod względem naukowym zakonserwowanie malowideł lubelskich, usunięcie bądź naprawienie szkód, wyrządzonych przez prace poprzednie, będzie ważnym zadaniem służby konserwatorskiej w najbliższym czasie.

WAŻNIEJSZA LITERATURA:

M. Walicki, Malowidła ścienne kaplicy św. Trójcy w Lublinie. Studia do dziejów sztuki w Polsce, t. III, 1930, str. 1—92; C. Osieczkowska, Les peintures byzantines de Lublin. „Byzantion“, t. VII, z. 1, Bruksella 1932.