

# Stanisław W. Makarewicz

---

## Fundacja i założenia programowe polichromii bizantyńskiej z bazyliki katedralnej w Sandomierzu

---

*Studia Theologica Varsaviensia* 13/2, 117-148

---

1975

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.

STANISŁAW W. MAKAREWICZ

## FUNDACJA I ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE POLICHROMII BIZANTYŃSKIEJ Z BAZYLIKI KATEDRALNEJ W SANDOMIERZU

Treść: Wstęp; I. Powstanie i historia polichromii; II. Program ikonograficzny: schemat rozmieszczenia scen; III. Zagadnienie stylu polichromii; Zakończenie.

### WSTĘP

Obudzenie zainteresowań polichromią sandomierską nastąpiło w r. 1887, to znaczy w chwili odsłonięcia się spod pobiałej wapiennej fresków bizantyńskich<sup>1</sup>. Po fakcie tym powstało wiele opracowań malowideł sandomierskich. Pierwszą informacją naukową na ten temat były komunikaty W. Łuszczykiewicza oparte na relacji K. Wojciechowskiego przedstawione na posiedzeniu komisji do badań historii sztuki w Polsce z 9 czerwca i 4 lipca 1888 r.<sup>2</sup> W komunikatach podana jest treść scen *Wjazdu do Jerozolimy*, *Ostatniej Wieczery* i *Zdrady Judasza* oraz hipoteza ruskiej genezy polichromii. Wyrażona została tam również opinia przypisująca fundację malowideł królowi Władysławowi Jagielle. Wkrótce potem M. Hruszewska w artykule, traktującym o działalności malarzy ruskich na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, przynosi cenną informację o dokumencie beneficjalnym wydanym przez Jagiełłę dla malarza Hayla z Przemysła za wykonanie prac malarskich, między innymi w Sandomierzu<sup>3</sup>. Autorka w oparciu o przekaz źródłowy znajdu-

<sup>1</sup> W artykule występują zamiennie: polichromia, malowidła, freski oraz: kolegiata, katedra i bazylika. Por. W. Łuszczykiewicz, *O odkrytych freskach z XV w. w katedrze sandomierskiej*. W: SKHSP, t. 4, Kraków 1891 s. XLIV n.

<sup>2</sup> Tamże, s. XLIV.

<sup>3</sup> M. Hruszewska, *Naukowa chronika. Przyczynki do historii ruskiej sztuki w dawnej Polsce* (etnograficznej). Zapiski naukowego towarzystwa imienia Szewczenki, (1903) nr 1 s. 5.

jący się w pracy I. Szaraniewicza<sup>4</sup> odszukała oblatę wspomnianego dokumentu w aktach grodzkich Przemyśla. Przyczynkarski charakter pracy Hruszewskiej ma duże znaczenie dla naświetlenia problemu datacji i autorstwa polichromii sandomierskiej. W 1905 r. ks. I. Rokoszny opublikował po raz pierwszy reprodukcję fragmentów odkrytych fresków<sup>5</sup>. Opis, analizę treści oraz pewne wstępne oceny tychże fresków przynosi praca W. Podlacha<sup>6</sup>. Cenne jest tu zwłaszcza ukazanie polskich polichromii w świetle sztuki bizantyńsko-ruskiej.

W r. 1913 podjęto pierwsze prace konserwatorskie, w wyniku których usunięto pobiałę wapienną z powierzchni jednego przęśla, gdzie znajdowały się odkryte fragmenty malarstwa bizantyńskiego. Powstałe wówczas artykuły ks. Rokosznego opisują te wydarzenia i stanowią dziś materiał historyczny<sup>7</sup>. Kontynuacją tych zainteresowań była następna jego praca o średniowiecznych freskach w katedrze sandomierskiej<sup>8</sup>, w której autor omawia wszystkie konserwowane już freski oraz podaje losy polichromii na podstawie *Akt Kapituły Kolegiackiej*. Do lepszego poznania historii malowideł sandomierskich przyczyniła się praca ks. I. Wiśniewskiego o publikująca źródła dotyczące kanoników i sesji kapituły<sup>9</sup> oraz jego monografia dekanatu sandomierskiego<sup>10</sup>. Równocześnie powstaje praca F. Kopera<sup>11</sup>, gdzie poza szczegółowym opisem i analizą odkrytych fresków jedyne go przęśla w ścianie północnej, autor podaje dokumentację fotograficzną i stawia tezę o białorusko-litewskim i wołoskim pochodzeniu sandomierskiego malarstwa. Wiedzę o sandomierskiej polichromii

<sup>4</sup> I. Szaraniewicz, *Rzut oka na beneficja Kościoła Ruskiego za czasów Rzeczypospolitej Polskiej*, Lwów 1875 s. 12 i przyp. 20.

<sup>5</sup> J. Rokoszny, *Freski w katedrze sandomierskiej*, TJ 47 (1905) nr 10 s. 174.

<sup>6</sup> W. Podlacha, *Historia malarstwa polskiego*, t. 2, Lwów 1912 s. 85—109.

<sup>7</sup> J. Rokoszny, *Przed restauracją katedry sandomierskiej*, KDS 5 (1912) s. 305—310; *Po zjeździe w sprawie naszej katedry*, tamże s. 373—376.

<sup>8</sup> J. Rokoszny, *Średniowieczne freski w katedrze sandomierskiej*, tamże 7 (1914) s. 156—160; *Średniowieczne freski w katedrze sandomierskiej*, Kraków 1914.

<sup>9</sup> J. Wiśniewski, *Katalog prałatów i kanoników sandomierskich od 1186 do 1926 r. tudzież sesje kapituły sandomierskiej od 1581 do 1866 r.*, Radom 1928.

<sup>10</sup> J. Wiśniewski, *Dekanat sandomierski*, Radom 1915.

<sup>11</sup> F. Kopera, *Średniowieczne malarstwo w Polsce*, t. 1, Kraków 1925 s. 126—133.

znacznie rozszerza praca A. Marsówny, którą referował W. Molé na Posiedzeniu Komisji Historii Sztuki<sup>12</sup>. Autorka poza znanym już materiałem zabytkowym analizowała dalszych pięć nowoodkrytych fresków, które odsłonił J. Makarewicz podczas nowej konserwacji. Autorka zamieszcza fotografię dwu fresków: *Niewiast u Grobu Chrystusa* i *Niewiast zwiastujących nowinę apostołom*. Zaslugą autorki jest znalezienie stylistycznych powiązań fresków sandomierskich ze sztuką Bałkanów i Wołoszczyzny, a zwłaszcza z cerkwią w Curtea de'Arges oraz wskazanie na pewne cechy wspólne malowideł sandomierskich z tak zwanym renesansem Paleologów. Autorka datuje freski na koniec XIV wieku, na co się nie zgadza Molé, który czas powstania polichromii umieszcza ok. r. 1426. Na odnotowanie zasługuje także hipoteza C. Osieczkowskiej o polskiej szkole malarstwa bizantyńskiego, dotycząca między innymi polichromii sandomierskiej, która jednak w świetle dzisiejszej wiedzy musi być odrzucona<sup>13</sup>.

W 1933 r. odsłonięto wreszcie spod pobiałą wapiennej całość polichromii w prezbiterium. Pierwszą publikacją na ten temat był dziesięciostronicowy referat ks. A. Wyrzykowskiego, który jako pierwszy dokonał próby odczytania treści ideowych poszczególnych przedstawień<sup>14</sup>. Rzecz zrozumiała, iż ze względu na niewielkie rozmiary rozprawy szereg scen nie został w niej opisany w sposób wyczerpujący i poprawny. Na szczególną uwagę zasługuje powstała w tym samym czasie praca M. Walickiego o *Dzieje sztuki polskiej*<sup>15</sup>, gdzie autor w sposób ogólny omawia zagadnienia stylistyczne i ikonograficzne odsłoniętej polichromii i zamieszcza reprodukcję fresku *Zaśnięcia Marii*. Ponadto zauważa, że w budowie scenariusza polichromii posłużono się także tematyką apokryficzną, dostrzega mistrzostwo reżyserii poszczególnych malowideł oraz ich charakter kontemplacyjny. Malowidła sandomierskie datuje na lata trzydzieste XV wieku i twierdzi,

<sup>12</sup> A. Marsówna, *Freski ruskie w katedrze w Sandomierzu*. W: SKHSP, t. 5, Kraków 1932 s. XX—XXIII.

<sup>13</sup> C. Osieczkowska, *O szkole polskiej malarstwa bizantyńskiego*. *Prace i Materiały Spraw. SHS*, t. 2, Wilno 1935 s. 35—130; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej*, FHA 2 (1965) s. 80, przyp. 76.

<sup>14</sup> A. Wyrzykowski, *Zabytkowe freski w prezbiterium katedry sandomierskiej*, Sandomierz 1934 (odb. KDS).

<sup>15</sup> M. Walicki, *Dzieje sztuki polskiej*. W: *Historia Sztuki*, t. 1—2, Warszawa 1934 s. 985—989.

że zbliżają się one do czołowych dzieł sąsiedniej mołdawsko-wołoskiej sztuki.

Wśród powojennych publikacji, nie licząc opracowań popularnych<sup>16</sup> i drobnych<sup>17</sup>, na uwagę zasługuje *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*<sup>18</sup>, który inwentaryzuje zabytek sandomierski i podaje próbę nazwania poszczególnych przedstawień. Przyczynkarski charakter ma również praca M. Okoń, która określiła specyfikę bizantyńskiej sceny *Zaśnięcia Marii* w gotyckim wnętrzu<sup>19</sup>. Poważniejszą pracą są publikacje A. Różyckiej-Bryzek na temat polichromii w Wiślicy i malowideł kaplicy św. Krzyża na Wawelu<sup>20</sup>. Autorka bowiem zajmując się ikonografią sztuki bizantyńskiej i tworząc monografię tych zabytków wyraża pewne ogólne poglądy, które można odnieść do sandomierskiej polichromii. Cennym podsumowaniem dotychczasowych badań nad bizantyńsko-ruskimi malowidłami ściennymi w Polsce jest inna praca tejże autorki o charakterze historycznym ukazująca stan badań nad tym tematem<sup>21</sup>. Rzecz zrozumiała, iż polichromią sandomierską zajmuje się jedynie w związku z innymi zabytkami. Część problematyki polichromii sandomierskiej (freski *Zaśnięcia Marii* i *Chrystusa w Ogrójcu*) omówiłem w osobnych artykułach<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> E. Górski, *Kościół katedralny pod wezwaniem Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu*, Sandomierz 1955 s. 5; J. Koceniak, *Katedra Narodzenia NMP w Sandomierzu 1360—1960*, KDS 54 (1961) s. 116 n.

<sup>17</sup> Z. Białowicz, *Malarstwo ścienne 1300—1450*. W: *Sztuka polska czasów średniowiecznych*, Warszawa 1953 s. 140—141; W. Kalinowski i in., *Sandomierz*, Warszawa 1956 s. 56 i il. 110; W. Podlacha, *Scena Wieczery Pańskiej w malarstwie cerkiewnym XV i XVI wieku*. W: *Rozprawy Komisji Historii Sztuki. Księga ku czci Władysława Podlacha*, Wrocław 1957 s. 29—42.

<sup>18</sup> KZSP, t. 3, *Woj. kieleckie*, z. 11, *Powiat sandomierski* (opr. J. Łoziński—Przytkowski), Warszawa 1962 s. 57 n.

<sup>19</sup> M. Okoń, *Scena Zaśnięcia NMP w gotyckiej polichromii katedry sandomierskiej*, Lublin 1963 (Praca magisterska w maszynopisie, KUL).

<sup>20</sup> A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*. W: *Studia do dziejów Wawelu*, t. 3, Kraków 1968 s. 175—293.

<sup>21</sup> A. Różycka-Bryzek, *Zarys historyczny badań nad bizantyńsko-ruskimi malowidłami ściennymi w Polsce*, BHS 27 (1965) nr 4 s. 291—294.

<sup>22</sup> S. W. Makarewicz, *Fresk Zaśnięcia Marii (Koimesis) w prezbiterium bazyliki sandomierskiej*, KDS 66 (1973) s. 196—202; *Komunikat w sprawie ikonograficznych i kompozycyjnych analogii bizantyńsko-ruskiego fresku Chrystus w Ogrójcu w prezbiterium bazyliki sandomierskiej*, tamże 65 (1972) s. 258—261.

Jak z przytoczonych publikacji wynika, brak jest dotąd wyczerpujących opracowań obejmujących całość zagadnień dotyczących polichromii sandomierskiej, jej problemów historycznych i stylistycznych. Ten brak usprawiedliwiają, być może, nefachowe konserwacje, które utrudniają prawidłowe odczytanie treści oraz powiązanie ich w całość<sup>23</sup>. Przykładem takich błędnych odczytań mogą być niektóre stwierdzenia A. Wyrzykowskiego oraz nazewnictwo fresków w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*<sup>24</sup>. Pewnym ułatwieniem mogłoby być ustalenie genetycznych związków malarstwa sandomierskiego z jakąś szkołą bizantyńsko-ruską lub inną. Lecz i w tym względzie hipotezy są rozbieżne. Rozbieżność wykazują również próby datowania polichromii<sup>25</sup>. Ciekawą dla badań jest również kwestia adaptacji dostosowania bizantyńskiego schematu rozmieszczenia scen do gotyckiego wnętrza kolegiaty sandomierskiej. Powstaje bowiem pytanie, w jakim stopniu musimy się liczyć z koniecznymi zmianami w tym kanonie. Możliwe jest przypuszczenie, że artysta kierował się wymogami Kościoła Łacińskiego w ogóle oraz inspiracjami lokalnymi w odniesieniu do kolegiaty sandomierskiej.

## I. POWSTANIE I HISTORIA POLICHROMII

Świątynia NMP w Sandomierzu jest fundacją Kazimierza W., co odnotowują Janko z Czarnkowa<sup>26</sup> i Długosz<sup>27</sup>. Dokumenty mówią o fundacji kościoła, co świadczyłoby, że stan zniszczeń romańskiej kolegiaty był bardzo poważny<sup>28</sup>. Przekazy o fundacji dowodzą również, że Kazimierz

<sup>23</sup> KZSP, dz. cyt., t. 3 z. 11 s. 57; J. Gądomski, *Malowidła ściennie z XIV wieku w Czechowie*, FHAZ (1965) s. 9—11 i przyp. 39, (o warości konserwacji J. Makarewicza); A. Fedoruk, *Juliusz Makarewicz (1854—1936), malarz, konserwator*. W: PSB, t. 19 cz. 2 z. 81 (1974).

<sup>24</sup> KZSP, dz. cyt., t. 3 z. 11 s. 57.

<sup>25</sup> I. Rokoszny, *Sredniowieczne freski w katedrze sandomierskiej*, art. cyt., s. 22; J. Wiśniewski, *Katalog praciatów* s. 160; A. Marsówna, dz. cyt., s. 116.

<sup>26</sup> *Kronika Jana z Czarnkowa* (opr. J. Szlachetowski). W: MPH, t. 2 s. 624.

<sup>27</sup> J. Długosz w *Historiae Polonicae libri XII*, pod datą 1352, łączy sprawę fundacji z pokutą ekspijacyjną króla za zabicie wikariusza Marcina Baryczki w 1349 r. (*Opera omnia*, t. 12 s. 243). Por. *Baryczka Marcin*. W: PSB, t. 1 s. 324.

<sup>28</sup> Por. *Połnoje sobranije russkich lietoposiej*, t. 2, Petersburg 1843 s. 199.

W. zbudował (nowy) kościół, co sprowadza się do wzniesienia trzech naw i wchłonięcia części romańskiej w prezbiterium oraz jej wystylizowania w gotyk. Świątynia musiała być ukończona, skoro następny dokument stwierdza jej wyposażenie w ołtarz św. Jadwigi<sup>29</sup>. Konsekracja kolegiaty dokonana w 1382 r. przez Jana Radlicę<sup>30</sup>, biskupa krakowskiego, dowodzi istnienia w tym czasie pełnej gotyckiej bryły świątyni. Tak więc zamknięcie apsydy prezbiterium w sposób poligonalny należy wiązać z czasem powstania gotyckiego kształtu prezbiterium, a nie, jak sądzi A. Warszycki, bezpośrednio z fundacją fresków<sup>31</sup>. Tym bardziej nie można łączyć tej budowy z późniejszą fundacją kard. Oleśnickiego<sup>32</sup>. W jakich okolicznościach zatem znalazły się bizantyńskie freski w gotyckim wnętrzu?

Najważniejszym źródłem dla historii polichromii jest notatka Długosza, który w *Rocznikach* podaje o królu Władysławie Jagiello: „Kościoły gnieźnieński, sandomierski i wiślicki rzeźbą grecką (którą bowiem bardziej nad łacińską uznawał) przyozdobił”<sup>33</sup>. Kościół sandomierski Długosz wymienia razem z kościołem w Gnieźnie i Wiślicy. Jagiełło — jak podaje — przyozdobił te kościoły rzeźbą grecką. Określenie grecka zrozumiiałe jest w odniesieniu do malarstwa bizantyńskiego, nie łacińskiego. Użycie terminu rzeźba zamiast malarstwa można tłumaczyć wyobrażeniem Długosza o technice powstawania fresków.

<sup>29</sup> Długosz L. Ben, t. 1 s. 395 n.

<sup>30</sup> Wypis Wojciecha Kętrzyńskiego, *Varia e variis codicibus*. W: MPH, t. 5 s. 1003. O Radlicy por. Strzelecka, *Jan Radliczy zwaný Radlicą*. W: PSB, t. 10 s. 469—472.

<sup>31</sup> A. Warszycki, *Katedra w Sandomierzu*, Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego 7 (1970) nr 1—2 s. 103. Autor wyrażając ten pogląd opiera się na tekście Marcina Bielskiego (*Kronika Polska*, wyd. Turowski, t. 1, Sanok 1856 s. 413), który podaje, że Oleśnicki „pół tumu w Sandomierzu postawił”. Wydaje się, że wiadomość ta jest przesadna i wątpliwa, gdyż Długosz — zważywszy na zależności między tymi osobami — z pewnością by taką informację o Oleśnickim przekazał. Trudno sobie również wyobrazić, aby dla artystów bizantyńskich zmieniano architekturę prezbiterium. Precedensu takiego nie stwierdzamy w stosunku do innych zabytków tego typu w Polsce.

<sup>32</sup> Rzekoma przebudowa kolegiaty przez Oleśnickiego mogła dotyczyć tylko kaplicy mansonarzy (por. KZSP, dz. cyt., t. 3 z. 11 s. 53).

<sup>33</sup> Długosz HP, t. 4, Kraków 1877. W: *Opera omnia*, t. 13 s. 536: *Gnesnensęm, Sandomiriensęm et Visliciensęm ecclesiis sculptura Graeca (illum enim magis quam Latinam probabat) adornavit*. Późniejsi kronikarze wiadomość tę powtarzają za Długoszem, różnie ją formułując.

Na podstawie notatki Długosza nie można dokładnie określić daty powstania polichromii. Nasuwają się jedynie dwa wnioski. Mianowicie, że malatura sandomierska powstała z fundacji Jagiełły w czasie jego panowania oraz że zaistniała w tym samym, być może, okresie co malarstwo w Gnieźnie i Wiślicy. Ze wspomnianych obiektów przechowało się do naszych czasów jedynie malarstwo wiślickie i to fragmentarycznie<sup>34</sup>. Opracowanie fresków z kolegiaty wiślickiej wskazuje na datę ich powstania przed 1418 r., tj. przed powstaniem polichromii na zamku w Lublinie<sup>35</sup>. A R ó ż y c k a - B r y z e k twierdzi również, że freski wiślickie powstały przed sandomierskimi. O Jagiełłowej fundacji w Lublinie wspomina Długosz na innym miejscu: „kaplicy świętej Trójcy na zamku lubelskim, założyciel i dawca”<sup>36</sup>. Notatka ta mówi w sposób wyraźny o Jagielle jako założycielu kaplicy lubelskiej. Freski tej kaplicy, również bizantyńskie, pozwalają bliżej określić datę fundacji Jagiełły. Zostały bowiem ukończone, jak głosi stela fundacyjna, w r. 1418<sup>37</sup>. Według wspomnianej hipotezy freski sandomierskie mogły powstać w tym samym czasie co lubelskie<sup>38</sup>. Być może, iż w Sandomierzu znajduje się podobny fresk lub tablica fundacyjna. W obecnym stanie prezbiterium ewentualne odszukanie napisu fundacyjnego jest trudne<sup>39</sup>. Musimy zatem powrócić do porównań z innymi fundacjami malarstwa bizantyńskiego dokonanyymi przez Jagiełłę.

W rachunkach Jagiełły i królowej Jadwigi znajdują się rozliczenia z lat 1388 do 1420<sup>40</sup>. Niektóre z nich dotyczą wykonania polichromii bizantyńskiej na św. Krzyżu i pobytu artystów w Krakowie. W rachunkach tych nie ma wzmianki o polichromii sandomierskiej. Fakt ten mogą tłumaczyć dwie hipotezy: albo rozliczenia za Sandomierz przeprowadzono na

<sup>34</sup> A. R ó ż y c k a - B r y z e k, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kolegiacie wiślickiej*, art. cyt., s. 52.

<sup>35</sup> Tamże, s. 79.

<sup>36</sup> Długosz HP, t. 4. W: *Opera omnia*, t. 13 s. 536.

<sup>37</sup> M. W a l i c k i, *Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie*. W: SDSP, t. 3, Warszawa 1930 s. 22 n.

<sup>38</sup> A. R ó ż y c k a - B r y z e k, art. cyt., s. 79.

<sup>39</sup> Trudność tę powoduje fakt zespolenia stali ze ścianami północną i południową. Fresk lub napis taki zapewne istniał, gdyż podobne znaleziono w kościele św. Trójcy w Lublinie oraz w kaplicy św. Krzyża na Wawelu.

<sup>40</sup> *Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi z lat 1388—1420* (wyd. F. Piekosiński), MMAeH t. 15, Kraków 1896 s. 156, 164, 192, 197, 201, 311 nn.



innej zasadzie, albo zostały dokonane po r. 1420<sup>41</sup>. Po tej dacie godnym odnotowania jest fakt podejmowania w 1433 r. przez Jagiełłę w kolegiacie sandomierskiej posłów zdążających na sobór w Bazylei<sup>42</sup>. Trudno przypuścić, aby Jagiełło przyjmował ich w niewykończonym prezbiterium. Tym bardziej, iż pokazanie takiego malarstwa w świątyni łacińskiej było świadectwem współzycia obu kultur<sup>43</sup>. Sympatie Jagiełły dla wschodniego chrześcijaństwa znalazły też wyraz w licznych wystrojach innych głównych łacińskich kościołów. Jak wskazują źródła i opracowania, należy się liczyć z powstaniem za panowania Jagiełły polichromii bizantyńskich w kościołach w Gnieźnie, w Krakowie (prawdopodobnie trzy polichromie), w Lublinie, w Sandomierzu, Sieradzu, Łysej Górze i w Wiślicy<sup>44</sup>. Akcja ta kończy się ze śmiercią Jagiełły w 1434 r. Za Kazimierza Jagiellończyka powstała jedynie w 1470 r. bizantyńsko-ruska polichromia w kaplicy grobowej rodziny królewskiej pod wezwaniem św. Krzyża na Wawelu<sup>45</sup>. Przychyłność Jagiełły dla chrześcijaństwa wschodniego znajduje również uzasadnienie w jego kontaktach z Camblakiem<sup>46</sup> i zamiarze unii kościelnej w państwie polsko-litewskim. Jak wiemy, plany te miał z polecenia króla zrealizować na soborze w Konstancji patriarcha kijowski Camblak<sup>47</sup>. Czy jest możliwe sprecyzowanie na tej podstawie dokładniejszej daty powstania tego malarstwa?

W r. 1589, a więc ponad sto lat później, w księgach grodzkich Przemyśla można było odnaleźć oblatę wniesioną przez niejakiego Jędrzeja Haylewicza z Przemyśla<sup>48</sup>. Oblata ta, jak głosi wpis, dotyczyła praw beneficjalnych łącznie ze zwol-

<sup>41</sup> I. Rokoszný, *Sredniowieczne freski*, dz. cyt., s. 21.

<sup>42</sup> Długosz HP, dz. cyt., s. 493.

<sup>43</sup> Por. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, art. cyt., s. 263—266.

<sup>44</sup> Por. T. Wojciechowski, *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900 s. 29—34. O Sieradzu w dokumencie przytoczonym przez M. Hruszewską, art. cyt., s. 5.

<sup>45</sup> A. Różycka-Bryzek, art. cyt. s. 175, 266.

<sup>46</sup> K. Chodynicki, *Stosunek Rzeczypospolitej do wyznania grecko-wschodniego*, PHis 18 (1922) s. 122—134; O. Halecki, *Zagadnienia kulturalne w dziejach unii jagiellońskiej*, tamże, 22 (1926) s. 396—408.

<sup>47</sup> Por. A. Różycka-Bryzek, art. cyt., s. 266. Autorka niesłusznie uważa stanowisko Jagiełły wobec unii Kościoła Wschodniego za niejasne.

<sup>48</sup> I. Szaraniewicz, art. cyt., s. 12 i przyp. 20; M. Hruszewska, art. cyt., s. 5. 11 oraz przyp. 2.

nieniem od podatków przyznanych przez Jagiełłę duchownemu obrządku wschodniego, imieniem Hayl, którego dokument nazywa „malarz kapłan inaczej baitko z Przemyśla”<sup>49</sup>. Przywileje nadane zostały tytułem zapłaty za malowanie kościołów w Sandomierzu, Krakowie i Sieradzu. Pergaminowy oryginał został wystawiony w Gródku Jagiellońskim w 1426 r. Dokument ten przypisuje również Haylowi autorstwo malarstwa w Sieradzu. Niestety, z zabytku tego nic się nie zachowało i jedynie na podstawie wschodniego pochodzenia ich autora możemy przypuścić, że freski były wykonane w stylu bizantyńskim. Na tej podstawie sądzimy, że dokument Hayla można odnieść również do polichromii w kolegiacie sandomierskiej. Tak więc prawdopodobnie freski zostały ukończone przed r. 1426<sup>50</sup>.

Ukończenie polichromii sandomierskiej przed 1426 r. wskazywałoby, że początek prac w Sandomierzu przypada na lata powstania polichromii lubelskiej i wiślickiej. Ponieważ Długosz w tym samym zdaniu, w którym mówi o Sandomierzu, wymienia Gniezno i Wiślicę, należy zatem do wspomnianych zabytków dołączyć również malarstwo w Gnieźnie. Podjęcie tak wielkich i licznych prac było możliwe przy jednoczesnym zatrudnieniu kilku grup artystów<sup>51</sup>. Powstanie fresków lubelskich w 1418 r. wskazywałoby, że dotacje pozostałych polichromii, a więc i sandomierskiej, należy umieścić wokół tego roku. Na lata drugiej dekady XV w. przypadają również wspomniane wyżej zabiegi Władysława Jagiełły o unię i związane z tą działalnością kontakty z patriarchą Camblakiem. Jest zatem rzeczą bardzo prawdopodobną, że powstanie tyłu polichromii bizantyńskich w tak krótkim okresie czasu jest przejawem wzmoczonej wówczas prounijnej polityki króla.

Pewne światło na problem dotacji może rzucić analiza wewnętrznych cech malarstwa sandomierskiego w aspekcie autorstwa. Jak się przekonamy, malowidła sandomierskie są dziełem kilku artystów<sup>52</sup>. Wiadomo, że tak monumentalne malarstwo jak w Sandomierzu wymagało specjalistycznego

---

<sup>49</sup> M. Hruszewska, art. cyt., przyp. 2.

<sup>50</sup> Prawdopodobnie praca Hayla w Sandomierzu była już w tym roku ukończona, skoro otrzymuje on beneficjum. Zwłaszcza, że Sandomierz jest wymieniony w pergaminie na pierwszym miejscu, co wygląda na główny motyw zapłaty królewskiej.

<sup>51</sup> O pracy i zwyczajach prawnych zespołów malarzy por. W. N. Łazariew, *Wizantijskaja žiwopis*, Moskwa 1972 s. 173.

<sup>52</sup> Por. S. W. Makarewicz, *Komunikat w sprawie ikonograficznych i kompozycyjnych analogii*, art. cyt., s. 259.

przygotowania w szkole malarskiej o znakomitych tradycjach. Nie mogli więc to być artyści prowincjonalni. Takie zaś przygotowanie artystyczne zapewniały ośrodki monastyczne<sup>53</sup>. Za tezę tą przemawia też fakt, że osiągnięcia malarskie były chronione pewną tajemnicą zawodową, a zdobycie jej było możliwe przez przynależność do danej społeczności mniszej. Prace malarskie tego rodzaju traktowano w świecie bizantyńskim jako szczególny rodzaj powołania religijnego, do którego artysta przygotowywał się całym życiem jako mnich<sup>54</sup>. Dowodem istnienia ścisłych reguł przy przedstawianiu religijnych treści była *Hermeneia* z góry Athos, a na Rusi *poblinniki*<sup>55</sup>. Dalszym świadectwem artystycznej działalności malarzy — mnichów na ziemiach polskich są zachowane fragmenty malarstwa w pobazylikańskiej bazylice w Supraślu, którego autorem był serbski mnich Nektarij<sup>56</sup>. Wszystkie te okoliczności wskazują, że również w Sandomierzu twórcami polichromii byli malarze wywodzący się z jakiejś znanej szkoły klasztornej malarstwa, a wspomniany Haył, duchowny z Przemyśla, był jednym z nich, prawdopodobnie kierownikiem zespołu. Hayła można by uznać za wybitnego przedstawiciela grupy malarzy (wspomina o tym dokument) i takimi — być może — byli jego współpracownicy. Pochodzenie autorów polichromii — zresztą do końca nierozstrzygnięte — nie może jednak przesądzać o genezie ich twórczości. Na rozwiązanie problemu autorstwa polichromii sandomierskiej, tzn. wskazanie jakiejś konkretnej szkoły malarstwa bizantyńskiego, może rzucić światło analiza ikonograficzna i kompozycyjna oraz porównanie jej wyników z tradycjami artystycznymi wybitnych ośrodków.

Pierwsza wzmianka źródłowa dotycząca dalszych dziejów polichromii znajduje się dopiero w protokole wizytacji kanonicznej bp. Bernarda Maciejowskiego z r. 1604. Ma ona charakter zalecenia: „Ściany w chórze z kurzu oczyścić, nie uszkodziwszy starożytnych malowideł, a w nawie wybielić i potłuczone szyby wprawić. — Termin uroczystości Narodze-

<sup>53</sup> A. K. Didron, *Manuel d'icographie chrétienne*, Paris 1845 s. 192.

<sup>54</sup> M. V. Alpatow, *Andriej Rublew*, Moskwa 1959 s. 26.

<sup>55</sup> A. K. Didron, dz. cyt., s. 192; J. Kamiński, *Z dziejów kanonu i normy w malarstwie staroruskim*, *Slavia Orientalis* 1967 nr 2 s. 133—145.

<sup>56</sup> S. Stawicki, *Czy Nektarij autor „Tipika” był twórcą malowideł supraślskich?*, *BHS* 34 (1972) nr 1 s. 30—35.

nia NMP. Gruz i wapno z kościoła wyrzucić”<sup>57</sup>. Nakazu tego przestrzegano jeszcze przez długie lata, a z porządkowaniem świątyni można połączyć istnienie napisów rytych ostrym narzędziem na licu fresków, które zawierają nazwiska i daty. Domyślać się należy, że prace te zostały wykonane, gdyż protokół z wizytacji bp. Jakuba Zadzika (21—30 V 1639 r.) zawiera pochwałę dla kapituły za gorliwość<sup>58</sup> oraz nakazuje przeniesić *Sanctissimum* (cyborium) z ołtarza znajdującego się przy drzwiach zakrystii w chórze do nowego tabernakulum w głównym ołtarzu, sprawionego przez W. Lipnickiego, prepozyta, później sufragana<sup>59</sup>. W latach 1646 i 1647 ufundowane zostały obrazy sztalugowe<sup>60</sup>, które w znacznej części przysłoniły bizantyńskie freski, tak że protokół wizytacyjny bp. Piotra Gębickiego (z 15—20 V 1652 r.) notuje, iż kolegiata pięknem, splendorem i sprawowaniem kultu Bożego przewyższa inne bazyliki w Królestwie<sup>61</sup>.

Na skutek działań wojennych wybuchł dnia 20 I 1656 r. pożar w sąsiadującym z bazyliką zamku królewskim. Następnie pożoga objęła kolegiatę<sup>62</sup> pałac dach i częściowo wnętrze<sup>63</sup>. Jesienią tego samego roku kapituła postanowiła podjąć restaurację świątyni<sup>64</sup>. Ogromnisze zniszczeń i trudności finansowe stają temu na przeszkodzie<sup>65</sup>. Ustaje służba Boża, gdyż niemal jeszcze w rok później (10 IX 1657 r.) członkowie kapituły czynią starania, aby wznović oficjia w świątyni<sup>66</sup> i by podjąć najkonieczniejsze prace dźwigające kościół po pożarze<sup>67</sup>. Mimo dalszych trudności finansowych<sup>68</sup> została podjęta naprawa starożytnego malowidła<sup>69</sup>. Kolejne uchwały przynoszą decyzje o usunięciu rusztowań w obawie przed poża-

<sup>57</sup> J. Wiśniewski, *Katalog prałatów*, dz. cyt., s. 28; I. Rokosznny, *Sredniowieczne freski*, art. cyt., s. 22.

<sup>58</sup> J. Wiśniewski, dz. cyt., s. 45.

<sup>59</sup> Tamże, s. 46.

<sup>60</sup> I. Rokosznny, art. cyt., s. 26; A. Wyrzykowski, dz. cyt., s. 2.

<sup>61</sup> J. Wiśniewski, dz. cyt., s. 64.

<sup>62</sup> J. Rokosznny, art. cyt., s. 23 i przyp. 1; A. Wyrzykowski, dz. cyt., s. 3; J. Koceniak, art. cyt., KDS 53 (1960) s. 123.

<sup>63</sup> J. Wiśniewski, dz. cyt., s. 72.

<sup>64</sup> Tamże, s. 72.

<sup>65</sup> Tamże.

<sup>66</sup> Tamże, s. 73.

<sup>67</sup> Tamże, s. 80.

<sup>68</sup> Tamże, s. 81.

<sup>69</sup> Tamże.

rem<sup>70</sup> i ratowaniu malarstwa chóru mniejszego czyli prezbiterium<sup>71</sup>. Prace te miały się rozpocząć wczesną wiosną.

Do realizacji tego postanowienia nie doszło. W gronie kanoników zapewne odzywały się głosy przeciwne ratowaniu malarstwa i dowodzące, że tynk w wyniku pożaru jest zbyt zniszczony, by mógł służyć dalej<sup>72</sup>. Wstrzymanie prac zostało spowodowane również troską kapituły o bezpieczeństwo świątyni przed wrogiem<sup>73</sup>. W roku następnym podjęto decyzję o zdjęciu odpadającego tynku ze sklepienia<sup>74</sup>, które w dwa lata później zostało wzmocnione wypalaną cegłą<sup>75</sup>.

Jeszcze w tym samym roku polichromii zagroziło zniszczenie w wyniku postanowienia kapituły: „Chór mniejszy obieć, stare malowidło usunąć; a kapituła na sesji partykularnej postanowi, w jaki sposób pomalować na nowo”<sup>76</sup>. Decyzji tej sprzeciwił się bp Andrzej Trzebiński nakazując malowidła zachować<sup>77</sup>. Zabrakło jednak fachowców do wykonania renowacji. Nad losem malowideł nadal debatowano<sup>78</sup>. Ostatecznie w r. 1713 całe wnętrze prezbiterium pobielono<sup>79</sup>, a w r. 1756 wstawiono ołtarz główny niszcząc tę część polichromii, która znajdowała się na ścianach apsydy<sup>80</sup>. Pamięć o malowidłach zaginęła.

Dopiero w r. 1887 przypadkowe oberwanie się jednego z dużych płóciennych obrazów odsłoniło część zapomnianej polichromii<sup>81</sup>, którą zainteresował się K. Wojciechowski, dokonując pierwszych obserwacji i fotografii dla krakowskiej Akademii Umiejętności<sup>82</sup>. Jednocześnie W. Łuszczkiewicz poinformował o sandomierskim odkryciu<sup>83</sup>, a nieco później ks.

---

<sup>70</sup> Tamże, s. 83.

<sup>71</sup> Tamże.

<sup>72</sup> J. Rokosznym, art. cyt., s. 23 i przyp. 4.

<sup>73</sup> J. Wiśniewski, dz. cyt., s. 86.

<sup>74</sup> Tamże, s. 87.

<sup>75</sup> Tamże, s. 89.

<sup>76</sup> J. Rokosznym, art. cyt., s. 24 i przyp. 1; J. Wiśniewski, dz. cyt., s. 89.

<sup>77</sup> Tamże, s. 91.

<sup>78</sup> Tamże, s. 106.

<sup>79</sup> Tamże, s. 127.

<sup>80</sup> Tamże, s. 165.

<sup>81</sup> J. Rokosznym, art. cyt., s. 1.

<sup>82</sup> W: SKHSP, t. 4, Kraków 1891 s. XLIV n. (cyt. za J. Rokosznym, tamże).

<sup>83</sup> W. Łuszczkiewicz, art. cyt., s. XLIV n.

J. Rokoszny na łamach *Tygodnika Ilustrowanego* w r. 1905 opublikował zdjęcie odkrytych malowideł<sup>84</sup>.

Bp Marian R y x rozpoczął w tym czasie całościową restaurację katedry. W tym celu powołał komisję, która wysoko oceniła wartość odkrytych malowideł<sup>85</sup>. Konserwację powierzono artystom malarzom: Karolowi Fryczowi i Janowi Taladze. W punkcie 9 protokołu komisja postanowiła: „Obecnie widoczne, średniowieczne freski w prezbiterium okazują tak wyjątkową wartość dla historii sztuki w Polsce i są tak cennym jej pomnikiem, że uważamy za rzecz konieczną i nieodzowną odkrycie dalszych pól”<sup>86</sup>. Wtedy to przeprowadzono prace konserwatorskie przy jednym przęsle w ścianie północnej, najbliższym ołtarza wielkiego<sup>87</sup>.

W kwietniu 1914 r. do odebrania przeprowadzonej konserwacji zaproszono komisję w następującym składzie: „pp. dra Tomkowicza, prezesa Komisji Historii Sztuki przy Akademii Umiejętności, dra Kopere, dyrektora Muzeum Narodowego, dra Muczkowskiego, konserwatora zabytków Krakowa, dra Szydłowskiego, historyka sztuki, delegata Krakowskiego Towarzystwa Opieki nad zabytkami, dra Tatarkiewicza i kilka osób miejscowych — Zebrani stwierdzają, że zabytek odsłonięty przedstawia pierwszorzędną wartość dla sztuki i nauki w Polsce i wyrażają wdzięczność J. E. Ks. Bp-wi Ryxowi za podjęcie tego dzieła, a pp. Karolowi Fryczowi i Janowi Taladze wysokie uznanie za sumienne i pełne petyzmu wykonanie restauracji; dodają przy tym życzenie, aby dalsza restauracja tych malowideł była prowadzona w tym samym duchu i kierunku”<sup>88</sup>: Artyści odsłanili tylko jedno przęsło, gdyż natrafili na znaczne trudności przy zdejmowaniu pobiałych i przerwali pracę<sup>89</sup>.

Odsłonięcia całości zachowanej polichromii podjął się bp Włodzimierz J a s i ń s k i i pracę tę powierzył art. mal. J. Makarewiczowi z Krakowa, który dla pogłębienia znajomości tego malarstwa odbył nawet podróż do klasztorów greckich,

<sup>84</sup> W 1905 r. w numerze 10 *Tygodnika Ilustrowanego* ks. J. Rokoszny podał reprodukcję zdjęciową malowideł, opis fresków jednego przęsła oraz przypuszczenie oparte na wzmiance J. Długosza, że malowidła te pochodzą z czasów Władysława Jagiełły.

<sup>85</sup> J. Rokoszny, *Po zjeździe*, art. cyt., s. 373—376.

<sup>86</sup> Tamże, s. 6.

<sup>87</sup> J. Rokoszny, *Średniowieczne freski w katedrze sandomierskiej*, art. cyt., s. 157 n.

<sup>88</sup> Tamże, s. 159 n.

<sup>89</sup> J. Koceniak, art. cyt., s. 127.

w tym na Athos<sup>90</sup>. Nadzór nad całym przedsięwzięciem z ramienia rządu sprawowali: A. Oleś, konserwator zabytków sztuki na województwo krakowskie i kieleckie, Rem er, generalny konserwator oraz W. Zarzycki, dyrektor Wyższej Szkoły Zdobniczej w Krakowie<sup>91</sup>. Zespół nadzorujący pracę konserwatora wydał przy tym charakterystyczne polecenie: „...gdzie malowidło zostało już zniszczone bezpowrotnie, postanowiono pomalować tak, aby nowe malowanie nie tłumilo starożytnego, lecz było dlań niejako tłem i oprawą”<sup>92</sup>. Pozostawiono więc wiele swobody wykonawcy J. Makarewiczowi<sup>93</sup>, który ukończył prace w r. 1933<sup>94</sup>.

Pierwszym zadaniem renowacji fresków było umiejętne usunięcie pobiałych wapiennej, z czym mieli wiele trudności Frycz i Talaga. Z tego etapu pracy Makarewicz wywiązał się bardzo dobrze<sup>95</sup>. Odkryte malowidła zostały następnie wzmocnione kolorystycznie<sup>96</sup>. Nastąpiło więc tzw. przemalowanie fresków, w tym także konserwowanych przez Frycza<sup>97</sup>. Trzeba pamiętać, że prace renowacyjne były nadzorowane przez komisję utworzoną z ówczesnych autorytetów<sup>98</sup>. Jeżeli więc koloryt nałożony przez Makarewicza może odbiegać od oryginału, to zapewne całość konserwacji nie jest na tyle różna,

<sup>90</sup> Tamże, s. 126.

<sup>91</sup> A. Wyrzykowski, dz. cyt., s. 4.

<sup>92</sup> Tamże, s. 5.

<sup>93</sup> Takie decyzje podjęto przede wszystkim ze względów adaptacji malowideł dla liturgii. Mimo tych zaleceń konserwator pozostawił niektóre pola puste, co zaznaczył równo położonym kolorem w miejscu ubytków.

<sup>94</sup> A. Wyrzykowski, dz. cyt., s. 9; M. Walicki, *Dzieje sztuki polskiej*, dz. cyt., s. 988.

<sup>95</sup> Tajemnicą J. Makarewicza pozostała umiejętność wytwarzania tzw. „mleczka”, płynu o nieustalonym składzie chemicznym, które wytwarzał w zupełnym ukryciu. „Mleczkiem” skrapiano pobiałę wapienną. Tak zwilżone wapno kruszało odsłaniając zabytek (przekaz ustny ks. E. Górskiego). Por. J. Kocenia k, art. cyt., s. 126.

<sup>96</sup> Makarewicz w znacznej mierze dobierał kolory swoje do otrzymanych po usunięciu pobiałych. Zdaniem ks. E. Górskiego, nadzorującego prace z ramienia władz kościelnych, autor konserwacji wykonał pracę mu powierzoną „nadzwyczaj starannie i dokładnie”. Ze stwierdzenia tego wynikałoby, że przynajmniej ta konserwacja „uratowała” wierność kompozycyjną.

<sup>97</sup> Sceny: *Wniebowstąpienie, Wjazd do Jerozolimy, Ostatnia Wieczerza, Zadrada Judasza, Umycie nóg i Sąd Piłata*.

<sup>98</sup> Konserwacja malarstwa ściennego w dzisiejszym rozumieniu ówczesnie nie istniała, zaś powołani do komisji nadzoru byli najbardziej kompetentni. Por. wykaz nazwisk w tekście o komisji.

aby niweczyła kompozycje przedstawień i ich treść<sup>99</sup>. Potwierdzają to zdjęcia wcześniejszych odkryć i renowacji<sup>100</sup>. W takim przekonaniu utwierdza nas dokonane szczegółowo rozpoznanie, które wskazuje na istnienie na licu malowideł, pod powłokami farb, wklęsłych linii kontrolujących postacie, draperię szat, szczegóły architektoniczne, elementy krajobrazu i detal malarski<sup>101</sup>. Linie te tworzą swoistą grafikę i pozostają w harmonii z płaszczyznami kolorów. Istnienie tak mocno naciętych linii na licu fresków można wytłumaczyć tylko ich pochodzeniem od średniowiecznych twórców, co tłumaczy się techniką powstawania malowideł<sup>102</sup>. Można więc powiedzieć, że obecny stan zachowania zabytku jest autentyczny w zakresie kompozycji i treści, a kolorystykę ukazuje w sposób zbliżony do oryginału. Potwierdza to również analiza ikonograficzna, która zna przykłady, gdzie konserwator nie rozumiejąc niejednokrotnie treści fresku poprawnie dokonywał renowacji<sup>103</sup>.

W latach 1944—1945 jeden z odłamków pocisku artyleryjskiego częściowo uszkodził freski przedstawiające *Marię przed trzema kapłanami* i *Sąd Piłata*<sup>104</sup>. W takim stanie przechowała się do dnia dzisiejszego polichromia z epoki Jagiellonów.

## II. PROGRAM IKONOGRAFICZNY: SCHEMAT ROZMIESZCZENIA SCEN

Bizantyńskie malarstwo w prezbiterium katedry sandomierskiej wypełnia powierzchnię ścian: północnej, wschodniej i południowej. Pierwotnie całe gotyckie sklepienie posiadało również dekorację bizantyńską, ale zostało zniszczone podczas pożaru. Dolna granica zachowanych fresków biegnie przez całą długość ścian: północnej, wschodniej i południowej, mniej więcej na wysokości zwieńczenia stall. Jest to jednak granica wy-

<sup>99</sup> Potwierdza to praca M. Walickiego, dz. cyt., s. 987 n., który analizuje ikonografię nie mając takich zastrzeżeń.

<sup>100</sup> J. Rokoszny, art. cyt., fig. 1—7.

<sup>101</sup> W niektórych miejscach powłoka malarska wierzchnia popękała i odsłania warstwę poprzednią (obserwacje przy fresku *Zaśnięcia Marii* oraz na niektórych malowidłach ściany południowej).

<sup>102</sup> Na mokrym tynku artyści kreślili linie kompozycyjne, następnie kładli kolory. Często używano szablonu.

<sup>103</sup> Makarewicz np. utrzymywał, że fresk *Maria przed trzema kapłanami* wyobraża *Pokłon Trzech Króli* (z przekazu ustnego ks. E. Górskiego).

<sup>104</sup> J. Koceniak, art. cyt., s. 127.



znaczona przede wszystkim przez ostatnią konserwację, o czym świadczą choćby urwane dolne partie niektórych przedstawień, np. *Niedowiarstwo Tomasza*, *Opłakiwanie Chrystusa*, *Umycie nóg i inne*<sup>105</sup>. Prezbiterium nakryte jest kamiennym sklepieniem krzyżowo-żebrowym<sup>106</sup>. Żebra są jarzmowe i przyścienne, spływy żeber przechodzą w wiązkowe. Służki są profilowane<sup>107</sup>. W sklepieniu znajdują się trzy zworniki, z których jeden, w zamknięciu prezbiterium nad wielkim ołtarzem, przedstawia orła (bez korony)<sup>108</sup>. Okna są ostrołukowe, rozglifowane. Trzy umieszczone w poligonalnej wschodniej części prezbiterium mają środkowe okna zamurwane w związku z późniejszym ustawieniem ołtarza wielkiego, który zupełnie je zasłonił. Dalsze trzy okna znajdują się po stronie południowej. Dwa z nich zostały zamurwane w części przylegającej do kaplicy misjonarzy<sup>109</sup>.

Bizantyńscy twórcy polichromii sandomierskiej posługiwali się zwykle określonymi tematami i kanonicznym programem<sup>110</sup>. W gotyckim wnętrzu łacińskiej świątyni natknęli się jednak na trudności, z którymi w cerkwiach nie spotykali się nigdy. Ustalony porządek rozmieszczenia scen nie mógł być tutaj zastosowany. Koniecznością okazało się odejście od kanonu i przystosowanie się do łacińskiej architektury wnętrza.

Na sklepieniu nad wielkim ołtarzem artyści umieścili Pantokratora siedzącego na tronie, trzymającego w ręku otwartą księgę. Dookoła Zbawiciela ustawiono symbole ewangelistów (obecnie widoczne dwa: orzeł i człowiek). Chóry serafinów, które powinny być rozmieszczone wokół Chrystusa, znajdują

<sup>105</sup> Freski są popękane w dolnych partiach, zwłaszcza nad stallami. Prawie przez całą długość stall warstwa malarska odstaje od podłoża. W scenie *Niewierność Tomasza* na wysokości Chrystusa, poniżej dolnej granicy renowacji, jest zachowana nierestaurowana część fresku (ok. 70 cm). Tynk fresku jest silnie zlepiony włosiem i robi wrażenie wiszącego dywanu. Dolna granica renowacji jest zaznaczona krzyżykiem i dwoma poziomymi ułożonymi jęczyczkami w płomieniach. O technice por. P. Rudniewski, *Technika malowideł bizantyńsko-ruskich na przykładzie polichromii ściennych w Lublinie i Supraślu* (Biblioteka Muzealnictwa i Ochrona Zabytków 9, Seria B), Warszawa 1965 s. 82—109.

<sup>106</sup> A. Warszycki, art. cyt., s. 101.

<sup>107</sup> KZSP, dz. cyt., t. 3 z. 11 s. 55.

<sup>108</sup> Tamże.

<sup>109</sup> Długosz L. Ben, t. 1 s. 393.

<sup>110</sup> W. Podlacha, *Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny*, Lwów 1912 s. 18—21.

się na polach sklepienia wydzielonych przez żebra, w bezpośrednim sąsiedztwie Pantokratora. Zachowało się ich tylko osiem w części sklepienia nad apsydą. Dalsza część sklepienia ku nawie jest zdobiona przez J. Makarewicza.

Postacie proroków, które w kościołach bizantyńskich umieszczano po chórach anielskich, w Sandomierzu są malowane na ścianach, tzn. na wąskich pasach międzyokiennych, między oknami a gurtami sklepień od strony południowej i wschodniej, u samego szczytu, tam gdzie pola są najmniejsze i najwęższe. Bezpośrednio przy zwieńczeniu ołtarza znajdują się postacie w strojach królewskich, trzymające w rękę tablice z tekstami Pisma św., niestety uszkodzone. Należy przypuszczać, że postacie te wyobrażają czterech proroków-królów starotestamentowych, wśród nich zapewne Dawida i Salomona. Napisy są podane w języku starocerkiewno-słowiańskim<sup>111</sup>.

Freski rozmieszczone są na wszystkich przęsłach czteropoziomowo, z wyjątkiem pierwszego od nawy po stronie północnej, gdzie zajmuje przestrzeń tylko jeden duży fresk *Zaśnięcie Marii* z wizerunkami śś. *Niewiast*. Szerokie brunatno-czerwone pasy oddzielają nie tylko rzędy poziome, ale pionowymi liniami odcinają pola prostokątne, zamknięte gotyckim łukiem w szczycie przęsła. W polach tych znalazły się sceny z życia Marii i Chrystusa. Podobny układ pól freskowych posiada program malarski z cerkwi św. Jerzego w Kurbinowie (Jugosławia)<sup>112</sup>.

Czternastu proroków umieszczonych jest w najwyższej kondygnacji, przez całą długość ścian wschodniej i południowej. Cykl ewangeliczny rozpoczyna się od naroża wschodniej i południowo-wschodniej ściany w drugiej kondygnacji<sup>113</sup>. Otwiera go scena *Narodzenia Marii* (kdg. II) zachowana fragmentarycznie wskutek zniszczeń przy dobudowaniu ołtarza. Niżej (kdg. I) znajduje się prawdopodobnie fresk *Piastowania Marii* (scena jeszcze mniej czytelna)<sup>114</sup>. Dalej, po prawej stronie okna, przedstawiona jest scena z *Joachimem, Anną i Marią*

<sup>111</sup> Napisy te są trudne do odczytania, zdaniem prof. dr. J. Klingera z CHAT w Warszawie oraz prof. dr. A. Stalony-Dobrzańskiego z ASP w Krakowie, kierownika katedry liternictwa.

<sup>112</sup> Por. W. N. Łazariew, dz. cyt., s. 196.

<sup>113</sup> Przez pojęcie kondygnacji rozumiemy tu szereg scen ułożonych poziomo wzdłuż ścian polichromii na tej samej wysokości. Numeracja od dołu ku górze (I—IV).

<sup>114</sup> Można przypuszczać, że oba freski mogły kiedyś stanowić całość kompozycyjną. Zob. analogiczne połączenie dwu fresków po przeciwnej stronie ołtarza (*Ukrzyżowanie, Trzech grających żołnierzy*).

(kdg. I) oraz *Marią przed trzema kapłanami* (kdg. II). Wszystkie te cztery sceny są oparte na przekazach apokryficznych. Wątek chronologiczny prowadzi następnie do sceny *Ofiarowania Marii w świątyni* (kdg. II) w sąsiednim południowym prześle. Po przeciwnej stronie okna widnieje fresk *Zaślubin Marii z Józefem* (kdg. II), niżej — przypuszczalnie — *Modlitwa Elżbiety* (kdg. I). Fresk ten oznaczono w schemacie literą M. Po przeciwległej stronie okna jest ukazane *Zwiastowanie Marii*. Następna scena obrazuje *Nawiedzenie św. Elżbiety*, która znajduje się jednak w znacznym oddaleniu od wymienionej grupy przedstawień, bo aż w prześle stycznym z nawą po stronie południowej (kdg. I). Zastanawia to tym bardziej, że scenę *Modlitwy Elżbiety* od *Nawiedzenia* dzieli przestrzeń trzech fresków ukazujących: *śś. Chryzostoma (?) i Filipa*, *śś. Mikołaja i Bazylego* oraz *śś. Biskupów łacińskich*. Czyżby postacie te miały związek z cyklem maryjnym? Czy związek ten dotyczy całości programu?

Jak widać, twórca polichromii rozwinął znacznie cykl maryjny, a fakt umieszczenia aż ośmiu przedstawień z życia Marii w pobliżu ołtarza, na miejscu bardzo widocznym, świadczy o związku polichromii z tytułem kolegiaty Narodzenia NMP. Dotyczy to zwłaszcza czterech fresków na południowo-wschodniej ścianie, rozwijających tematykę z dzieciństwa Marii, całkowicie apokryficzną.

Cykl działalności Chrystusa zawiera 12 fresków i rozpoczyna się od sceny *Narodzenia Chrystusa* w narożu ścian wschodniej i południowo-wschodniej (kdg. III). Dalej, po drugiej stronie okna, umieszczone jest *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni* (kdg. III). Następnie, nieco w prawo — w sąsiednim prześle — ukazany jest *Chrzest Chrystusa* (kdg. III) i *Wskrzeszenie Łazarza* (kdg. III). W kolejnym prześle (środkowym ściany południowej) zgrupowane są przedstawienia: *Zacheusz* (kdg. III), *Chrystus i Samarytanka* (kdg. III), *Emmaus* (kdg. III) ukazane jako cud eucharystyczny („łamanie chleba”) i *Uzdrowienie ślepego* (kdg. II). Prześło najbliższe nawet po stronie południowej zawiera kolejno sceny: *Uzdrowienie chorego na wodną puchlinę* (kdg. III), *Przypowieść o pannach* (kdg. II), *Uzdrowienie pochyłej* (kdg. II) i *Rozesłanie apostołów* (kdg. III). To ostatnie przedstawienie kończy grupę scen z cyklu działalności Chrystusa. Tak więc z dwunastu scen poświęconych życiu i działalności Chrystusa tylko trzy przeznaczili artyści na wyobrażenie ukrytego życia Chrystusa. Następnich dziewięć fresków dotyczy Jego życia publicznego. Jest ich

mniej od przedstawień obrazujących dzieciństwo Marii. Przy tym są to przedstawienia oparte wyłącznie na tekstach ewangelicznych.

Wśród tej grupy fresków, po stronie południowej, ponad stallami na murze prezbiterium znajdują się napisy zawierające nazwiska i daty. Nazwiska są pisane ostrym narzędziem, z różną wprawą i starannością, najczęściej na pasie rozdzielającym freski *Przypowieść o pannach* i *Biskupi łacińscy*, a także między freskami: *Uzdrowienie ślepego* oraz *śś. Mikołaj i Bazyli*. Widnieją tu nazwiska *Joannes Świerkowicz, Stanislaus Gordon, Gregorius Dzieżgowski, Antonius Odmykoka, Teodorik, Adam Kukulka, Franciscus Saininus, A.D. 1634... Septembris, Joannes Franciscus Gisius, Wasil Koubij, Stanisław Marczewski 1630, Jan A. 1631 die Apr., Jan A. 1634, Jan Bagiński Ano Dni 1664*. Oprócz tego jest widoczny nieudolny rysunek mężczyzny grającego na instrumencie dętym (flet?). Najbardziej interesujący jest rysunek przedstawiający herb umieszczony na pasie działowym między freskami *Uzdrowienie ślepego* oraz *śś. Mikołaj i Bazyli* w części przylegającej do okna<sup>115</sup>. Rysunek pochodzi zapewne z 1 poł. XVII w. W tarczy widnieje topór przesunięty nieco ku lewemu górnemu narożu. Poza tarczą, po lewej stronie, od góry ku dołowi znajdują się trzy litery: H, A, C. Poza tarczą, po prawej stronie, od góry ku dołowi wykonany jest rysunek lisa (?) z literą O pod łbem, poniżej zaś wyryte są litery M.P.

Oceniając powyższe napisy, należy stwierdzić, że mogły one powstać w związku z odczyszczeniem polichromii dokonany w czasie wskazanym przez daty. Możliwe jest również, że niektóre z napisów związane są z wykonanymi wówczas stallami (napisy umieszczone są na linii oczu dorosłego mężczyzny stojącego na wysokości zwieńczenia stall)<sup>116</sup>. W każdym razie napisy te dotyczą rzemieślników porządkujących wnętrze prezbiterium w związku z zaleceniem bp. B. Maciejowskiego z r. 1604<sup>117</sup>, za co kapituła otrzymuje pochwały od bp. J. Zadzika (dekret z r. 1639) i bp. P. Gębickiego (dekret z 1652).

Dalszy ciąg wątku ewangelicznego odnajdujemy w scenie *Przemienienia* na północno-wschodnim prześle (kdg. III). Jest to jedyne umieszczone po stronie północnej przedstawienie

<sup>115</sup> Wydaje się, że jest to ten gmerk, o którym mówi M. Waliński, dz. cyt., s. 988.

<sup>116</sup> KZSP, dz. cyt., t. 3 z. 11 s. 60 i fot. 190.

<sup>117</sup> J. Wiśniewski, dz. cyt., s. 28.

należące treścią i chronologią do czasu publicznej działalności Chrystusa. Znalazło się ono tutaj ze względu na wartości ikonologiczne. Okazały fresk *Wjazdu do Jerozolimy* (zajmujący całą szerokość sąsiedniego prześła północnego, na wys. III kdg.) otwiera cykl męki Chrystusa. Fresk ten pokrywa pola pozostałych prześeł, z wyjątkiem północnego — od strony nawy, gdzie znajduje się fresk *Zaśnięcia Marii* i szereg śś. *Niewiast*. Poniżej *Wjazdu* są dwie sceny: *Ostatnia Wieczerza* (kdg. II) i zupełnie u dołu — *Umycie nóg* (kdg. I). Zgodnie z zasadą chronologii następne sceny umieszczone są w środkowym prześle ściany północnej, a więc *Judasz zaprzędający Jezusa* (kdg. III) i monumentalny fresk przedstawiający *Chrystusa w Ogrójcu* (kdg. IV). Dwa freski: *Zdrada Judasza* (kdg. II) i *Sąd Piłata* (kdg. I) w północnym prześle od ołtarza kontynuują wątek ewangeliczny. Następną chronologicznie jest scena *Biczowania* (kdg. II) w północno-wschodnim prześle, pod nią scena *Niesienia krzyża* (kdg. I).

Wyjątkowo trudna jest interpretacja ikonograficzna części polichromii znajdującej się w narożu utworzonym przez ściany: północną i północno-wschodnią, a należy przypuszczać, że właśnie tam mieści się dalszy ciąg scen. Przedstawienia te nigdy nie były poprawnie rozpoznane. Zdaniem piszącego, część fresku przedstawiająca *Trzech grających żołnierzy* stanowi grupę ze sceny *Ukrzyżowania* (kdg. I). Wyżej ukazane są trzy postacie kobiece i jedna męska (szczegół ikonograficzny dla sceny *Ukrzyżowania* czyli *Rozpięcia na krzyżu*). Postacie te to zapewne trzy Marie i Józef z Arymatei (?). Pozostała część fresku uległa zniszczeniu. Fresk z naroża powyżej tej grupy (kdg. III) jest również zupełnie zniszczony. Brak tu jakiegokolwiek śladu polichromii. Możliwe, że było tam wyobrażone *Zstąpienie do piekieł*. Wskazuje na to zarówno chronologia, jak i analogia do pobliskiego fresku *Przemienienia*. Sugeruje to również brak takiego przedstawienia w całości polichromii oraz centralną położeń fresku. Cykl męki Chrystusa kończy *Optakiwanie*, które znajduje się w środkowym prześle ściany północnej (kdg. I).

Cykl tryumfu Chrystusa i Marii rozpoczyna się czterema freskami w środkowym prześle ściany północnej. Są to kolejno: *Niewiasty u grobu* (kdg. II), *Niewiasty zwiastujące nowinę* (kdg. II), *Chrystus ukazujący się apostołom* (kdg. III) i *Niewierność Tomasza* (kdg. I). Chronologicznie następną sceną byłby domniemany, wyżej wymieniony, fresk *Zstąpienia do piekieł*, dalej zaś umieszczona w szczytowej części ściany pół-

nocnej, w pobliżu ołtarza, scena *Wniebowstąpienia* (kdg. IV). Całość cyklu zamyka najokazalszy fresk *Zaśnięcie Marii* zajmujący powierzchnię trzech kondygnacji i całą szerokość przeszła najbliższego nawy w ścianie północnej. Poniżej znajduje się grupa *Dziesięciu śś. Niewiast* komponowanych rzędem, jak w ikonostasie. Takie rozmieszczenie postaci kobiecych należy wiązać z charakterem i tematyką *Zaśnięcia*.

W przedstawionych wyżej scenach ewangelicznych (także apokryficznych) zarysowuje się wyraźnie sześć wątków. Pierwszym jest temat narodzenia i życia Marii opowiedziany w scenach *Narodzenia*, *Piastowania*, *Marii przed trzema kapłanami*, *Joachima*, *Anny i Marii*, *Ofiarowania w świątyni*, *Zaślubin z Józefem*, *Modlitwy Elżbiety*, *Zwiastowania*, *Nawiedzenia* i *Zaśnięcia*. Drugi wątek stanowi zespół fresków portretowych umieszczonych w najniższych rzędach kondygnacji I. Są to: *śś. Jan Chryzostom (?) i Filip*, *śś. Mikołaj i Bazyli*, *Biskupi łacińscy* i *śś. Niewiasty* pod sceną *Zaśnięcia Marii*. Trzeci wątek obejmuje temat narodzenia i dzieciństwa Chrystusa opowiedziany w scenach *Narodzenia*, *Ofiarowania w Świątyni* i zakończony *Chrztem*. Czwarty wątek to sceny z publicznej działalności Chrystusa: *Wskreszenie Łazarza*, *Zacheusz*, *Emmaus*, *Chrystus i Samarytanka*, *Uzdrowienie ślepego*, *Uzdrowienie chorego na wodną puchlinę*, *Przypowieść o pannach*, *Uzdrowienie niewiasty pochylej*, *Rozesłanie apostołów* i *Przemienienie*. Piąty wątek rozwija temat męki Chrystusa. Rozpoczyna się sceną *Wjazdu do Jerozolimy* i przedstawia pełny cykl pasyjny w obrazach: *Ostatnia Wieczerza*, *Umycie nóg*, *Judasz zaprzędający*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Zdrada*, *Sąd Piłata*, *Biczowanie*, *Niesienie krzyża* i *Ukrzyżowanie*, a zamyka się sceną *Opłakiwania*. Szósty wątek tematyczny obejmuje cykl zmartwychwstania i tryumfu: *Niewiasty u grobu*, *Niewiasty zwiastujące nowinę*, *Chrystus ukazujący się apostołom*, *Niewierność Tomasza*, *Zstąpienie do piekieł (?)*, *Wniebowstąpienie* i *Zaśnięcie Marii*.

Z rozmieszczenia scen bizantyńskiego malarstwa w katedrze sandomierskiej wnioskować można o logicznym układzie treści ideowych i umiejętnym ich adaptowaniu do gotyckiego wnętrza w oparciu o dwie zasady komponowania scen: wertykalną i horyzontalną. Wybitne umiejętności adaptacyjne twórcy polichromii poświadczono są przez fakt komponowania naczelnych tematów malarstwa (*Zaśnięcie Marii*, *Chrystus w Ogrójcu*, *Wniebowstąpienie*) na powierzchni północnej ścia-

ny prezbiterium, które ze względów architektonicznych posiadało najlepsze oświetlenie <sup>118</sup>.

### III. ZAGADNIENIA STYLU POLICHROMII

Z chwilą odkrycia fresków sandomierskich i dokonania konserwacji jedyne go przesła ściany północnej (*Wniebowzięcie, Wjazd do Jeruzolimy, Ostatnia Wieczerza, Zdrada Judasza, Umycie nóg, Sąd Piłata*) <sup>119</sup> zaczęła powstawać literatura fachowa, zmierzająca do oceny stylu i ustalenia autorstwa polichromii <sup>120</sup>. I tak np. C. Osieczkowska opowiedziała się za istnieniem polskiej szkoły malarstwa bizantyńskiego <sup>121</sup>, czego współcześni nam badacze nie aprobują. W. Podlacha wyraził pogląd, że artyści pochodzili z „białoruskich okolic litewskich bądź z małoruskich” <sup>122</sup>. Opinię tę podtrzymał również F. Kopera <sup>123</sup>.

Dopiero praca A. Marsówny przyniosła, wydaje się, właściwą ocenę zagadnień stylistycznych, która tym bardziej zasługuje na uwagę, że została oparta na konserwacji wykonanej przez Karola Frycza, a potwierdzona przez znakomitego znawcę przedmiotu, profesora W. Molé <sup>124</sup>. Autorka wiąże sandomierskie freski ze stylem zwanym w historii sztuki renesansem Paleologów oraz ze sprawą rozszerzania się sztuki bizantyńsko-balkańskiej na północ Europy <sup>125</sup> poprzez Bułgarię i Rumunię na Ruś <sup>126</sup>. W pracy Marsówny podkreślona została wyjątkowa rola sandomierskiego zabytku, który — według autorki — ma dawać pogląd na malarstwo Rusi południowej <sup>127</sup>. Równocześnie autorka twierdzi, że freski z Lublina

<sup>118</sup> W czasie powstawania polichromii prezbiterium posiadało sześć dużych okien, przez które dostawało się do wnętrza światło dzienne. Dwa okna w ścianie południowej, obecnie zamurowane, dawały pełnię światła. W ten sposób przez cały dzień ściana północna była oświetlona przez trzy okna od wschodu i trzy od południa. Analiza problemu oświetlenia wykazuje, że zamknięcie prezbiterium poligonalnymi ścianami musiało powstać znacznie wcześniej niż kaplica mansjonarzy, zasłaniająca ścianę południową.

<sup>119</sup> Dotyczy konserwacji K. Frycza z roku 1913.

<sup>120</sup> W. Łuszczkiewicz, art. cyt., s. 45.

<sup>121</sup> C. Osieczkowska, art. cyt., s. 35—130.

<sup>122</sup> W. Podlacha, *Historia malarstwa polskiego*, dz. cyt., s. 87.

<sup>123</sup> F. Kopera, dz. cyt., s. 126.

<sup>124</sup> A. Marsówna, art. cyt., s. XXb—XXIIIb.

<sup>125</sup> Tamże, s. XX.

<sup>126</sup> Tamże, s. XXI.

<sup>127</sup> Tamże.

i Wiślicy, „nie okazują jednak bliższego związku z sandomierskimi, tak że za dzieła tej samej grupy artystów nie można ich uważać”<sup>128</sup>. Marsówna pisze: „Wszystkie trzy kompleksy wyszły zapewne z ośrodka artystycznego, który nie miał, jak się wydaje, zbyt silnego zabarwienia odrębnego i podlegał różnorodnym wpływom. Na poparcie tego przypuszczenia, umiejscawiającego możliwy ośrodek na obszarze Rusi południowo-zachodniej, przytoczyć można pracę M. Walickiego, który również podobną hipotezę wysunął”<sup>129</sup>. Autorka najbliższe analogie malarskie znajduje w cerkwi zamkowej Curtea de Arges (Rumunia). Dlatego też uważa, że pomostem dla rozszerzenia się sztuki bałkańskiej na północ Rusi była Mołdawia i Wołoszczyzna<sup>130</sup>.

Analizę stylistyczną całości sandomierskiej polichromii można — w obecnym stanie zachowania fresków — opierać przede wszystkim na badaniu kompozycji poszczególnych przedstawień w układzie i rysunku postaci, prawdopodobnie jeszcze najwierniej zachowanych. Jedynie taka metoda jest dziś możliwa, gdyż kilkakrotne niewłaściwe konserwacje i przemalowania nie zezwalają na rzeczywiste ustalenie jakości malarskich<sup>131</sup> wskutek częściowego przysłonięcia autentycznej powłoki malarskiej wykonanej przez artystów średniowiecznych. Dopiero nowa, naukowa konserwacja całości polichromii<sup>132</sup> pozwoliłaby podać właściwą ocenę stylistyczną. Dlatego przy obecnym stanie badań metoda porównań kompozycyjnych wydaje się jedynie możliwa i właściwa dla odszukania powiązań polichromii sandomierskiej z zachowanymi zabytkami monumentalnego malarstwa bizantyńskiego.

We wszystkich przedstawieniach polichromii sandomierskiej postać Chrystusa malowana jest w podobny sposób: Zbawiciel ubrany jest w czerwoną suknię i brunatny płaszcz przerzucony przez lewe ramię, w lewej ręce trzyma zwój. Głowa jest otoczona dużym złotym nimbem wypełnionym greckim krzyżem. Taką aureolę posiada Chrystus nawet wtedy, gdy występuje jako małe dziecko, np. w scenie *Ofiarowanie w świątyni*. Jedynie w scenach *Przemienienia na górze Tabor*

<sup>128</sup> Tamże, s. XXIII.

<sup>129</sup> Tamże.

<sup>130</sup> Tamże, s. XXI.

<sup>131</sup> Por. J. G a d o m s k i, art. cyt., s. 9 nn. i przyp. 39.

<sup>132</sup> Powierzchnie ścian za stallami nie były przebadane do ok. 1930 r. tj. od fundacji stall. Stalle są zespolone ze ścianą żelaznymi prętami. Z przyczyn niezależnych od autora badań takich nie przeprowadzono też obecnie.



i w *Emmaus* jest opromieniony blaskiem lśniącej aureoli. Ubrany jest przy tym w białe szaty. Natomiast nie posiada zwoju przy sobie w następujących przedstawieniach: *Chrzest w Jordanie*, *Zaśnięcie Marii*, *Emmaus*, *Wjazd do Jerozolimy* (!) oraz w scenie *Ukazanie się apostołom*. To, że Chrystus występuje bez zwoju, który jest jego atrybutem, znakiem mądrości Bożej, w takich scenach jak *Emmaus* czy *Zaśnięcie*, da się wytłumaczyć zajęciem dłoni Chrystusa inną funkcją — zgodnie z normą malarstwa bizantyńskiego. Brak jednak tego atrybutu w scenach *Wjazdu do Jerozolimy* i *Ukazania się apostołom* można wytłumaczyć przemałowaniem.

Postać Chrystusa — z wyjątkiem niektórych scen, np. *Pantokratora*, *Chrztu*, *Emmaus* i *Przemienienia* — jest ukazana przeważnie w trzech czwartych, zwrócona od lewej ku prawej stronie. Pozostałe osoby w większości są malowane różnie. Sceny znajdujące się w kondygnacjach II i III obejmują tematykę, która z natury swej wymaga ruchu postaci. Natomiast kondygnacje I i IV przeważnie zawierają postacie świętych i pronoków malowanych w bezruchu, majestacie i dostojności. W kompozycjach, gdzie Chrystus malowany jest frontalnie, ma On włosy rozdzielone przedziałem, odchylone na boki i otaczające głowę. Tylko w scenie *Przemienienia* opadają one na ramiona. W pozostałych przedstawieniach twórcy malowali Chrystusa z włosami opadającymi na ramię lewe lub prawe. Ponadto wyobrażony jest On przeważnie z krótko przyciętą brodą. Postacie innych mężczyzn malowane są o tyle inaczej, że mają włosy najczęściej krótsze, nie opadające na ramiona. Dotyczy to przede wszystkim apostołów. Kapłani i apostołowie przyodziani są w długie tuniki. Przez ramię mają zwykle przerzucone płaszcze. Serafini i cherubini noszą uroczyście szaty. Żołnierze zaś, czasem ukazani w pomniejszeniu, dźwigają pancerze, hełmy i zbroje<sup>133</sup>.

Wśród motywów architektonicznych we freskach sandomierskich powtarza się najczęściej budowla kolumnowa, za każdym razem inaczej redagowana, o cechach gotyckich, choć posiadająca łuki romańskie, bogato przewieszona draperią, co jest charakterystyczne dla malarstwa epoki Paleologów. Architektura tła w sandomierskiej polichromii jest imponująca, bogata w formy, lecz jednocześnie symboliczna i umowna. Jedynym przypadkiem, w którym można by dopatrywać się

<sup>133</sup> Podobny typ zbroi ukazują freski z kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu. Por. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, art. cyt., przyp. 49.

chęci przedstawienia realnie istniejących budowli, jest fresk *Wjazd do Jerozolimy*, gdzie architektura, być może, ukazuje sandomierski zamek królewski z XV w.<sup>134</sup> Ponadto kilkakrotnie występuje widziana z boku bazylikowa budowla ujęta po obu stronach wieżami oraz baldachimem wspartym na dwóch lub czterech kolumnach, nadająca całości architektury wyraz fantastyczny. Wybitniejsze kompozycje architektoniczne znajdują się w przedstawieniach: *Maria przed trzema kapłanami*, *Ofiarowanie Marii w świątyni*, *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, *Joachim Anna i Maria*, *Zwiastowanie*, *Emmaus*, *Przypowieść o pannach*, *Uzdrowienie pochyłej*, *Judasz zaprzeczający Jezusa*, *Niewierność Tomasza* i *Zaśnięcie Marii*.

Krajobraz tworzą najczęściej zieleń, ciemnoniebieskie niebo<sup>135</sup> oraz spadziście spiętrzone skały. Góry lub wzgórza są prawie zawsze traktowane w ten sam sposób, że tworzą jakby kulisy akcji. Najpiękniej występuje to w scenie *Chrystusa w Ogrójcu*. Motywy roślinne znajdujemy zaledwie czterokrotnie. Są nimi: dwa cyprysy i centralnie komponowana palma we *Wjeździe do Jerozolimy* (gałęzie palmy w rękach witających i rozrzucone gałęzie po drodze), drzewa oliwne w scenie *Chrystusa w Ogrójcu*, drzewo sykomory w obrazie *Zacheusza* i krzew z siekierą w przedstawieniu *Chrztu*. Oryginalnością sandomierskiego wizerunku *Chrystus i Samarytanka* jest umieszczenie w krajobrazie żurawia studziennego. Czy jest to przykład adaptacji bizantyńskich wzorów do polskich warunków, czy tylko wyniki ostatniej renowacji — wykazać może ponowne odczyszczenie fresku. Przykłady bardziej rozwiniętego krajobrazu spotykamy we freskach: *Chrystus i Samarytanka*, *Wskrzeszenie Łazarza*, *Chrzest Chrystusa*, *Chrystus w Ogrójcu*, *Chrystus ukazuje się apostołom*, *Niewiasty u grobu*, *Oplakiwanie Chrystusa* i *Wjazd do Jerozolimy*.

Nie można badać sandomierskich fresków, w obecnym stanie zachowania, pod względem kolorystycznym<sup>136</sup>. Badania takie w przyszłości będą konieczne, pozwolą bowiem bliżej określić malowidła i ich miejsce w rozwoju form sztuki bizantyńsko-ruskiej. Obecny stan zezwala na przeprowadzenie oceny jedynie wartości kompozycyjnych i rysunkowych tego

<sup>134</sup> Wskazuje na to gotycka forma zamku na malowidle. Niestety, nie mamy źródeł dla przeprowadzenia analogii. Por. A. Miłobędzki, *Zamek sandomierski*. W: *Studia sandomierskie*, Sandomierz 1967 s. 250 n.

<sup>135</sup> Por. M. Kašanin — D. Bošković — P. Mijović, *Le Monastère de Zica*, Beograd b.r., s. 354; M. Kašanin — W. Konać — T. Tasić — D. Szakota, *Studenica*, Beograd 1968 s. 17.

malarstwa, gdyż temat każdego przedstawienia jest zawarty w układzie postaci i zrećnie zharmonizowany z pejzażem, co albo bardziej dynamizuje obraz (np. *Oplakiwanie*), albo nadaje mu cechy spokoju, niemal sentymentalności (np. *Joa-chim, Anna i Maria*). Zawsze jednak ruch związany jest z czynnością tym aktywniejszą, im bardziej żąda tego temat przedstawienia. Występuje to z reguły w drugiej i trzeciej kondygnacji. Ornament jest stosowany w części wewnętrznej przedstawień oraz w zdobieniu wnęk okiennych i pod względem rysunku znajduje analogie w cerkwi św. Konstantyna i Heleny w Ochrydzie<sup>137</sup>, w katedrze św. Zofii w Kijowie<sup>138</sup>, a także kościele św. Mikołaja w Curtea de Arges<sup>139</sup>.

Charakterystyczną cechą sandomierskiej polichromii jest obfitość łacińskich i starocerkiewnosłowiańskich napisów (dziś zniekształconych), co stanowi cechę sztuki renesansu Paleologów<sup>140</sup>. Styl malarstwa epoki Paleologów, z czasów ich pretendowania do tronu, wywarł nacisk na malarstwo całego Bizancjum, choć niedługo utrzymał się w stolicy<sup>141</sup>. Obecnie można uważać za dowiedzione, że źródeł tego stylu należy szukać w w. XIII<sup>142</sup>. Dawniejszy spokój epicki został zastąpiony nastrojem dramatycznym. Przejście od monumentalnego do narracyjnego, tj. opisowego stylu, najłatwiej stwierdzić w serbskim malarstwie wieku XIII<sup>143</sup>. W stylu Paleologów istniały wewnętrzne przeciwieństwa, które pozostawały w bardzo skomplikowanych związkach<sup>144</sup>. Ten okres sztuki bizantyńskiej odpowiada chronologicznie twórczości Giotto i Duccia w Italii<sup>145</sup>.

<sup>136</sup> Badania te są niemożliwione, jak wspomniano wyżej, kilkoma kolejnymi błędnymi konserwacjami.

<sup>137</sup> G. Subotić, *Swiety Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971 tabl. 7.

<sup>138</sup> *Kiewer Sophienkathedrale*, Kiew 1971 fot. 22 (album).

<sup>139</sup> M. A. Musicescu — G. Ionescu, *The Princely Church of Curtea de Arges*, Bucharest 1967 fot. 15.

<sup>140</sup> C. Delvoye, *L'art Byzantin*, Paris 1967 s. 355; S. Radojčić, *Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance*, JÖBG 7(1958) s. 115.

<sup>141</sup> Tamże, s. 111; C. Olivier, *Byzance et le Christianisme*. W: *Mythes et Religions*, Paris 1964 s. 81.

<sup>142</sup> *Istoria Wizantii*, t. 1, Moskwa 1967 s. 278.

<sup>143</sup> S. Radojčić, art. cyt., s. 119.

<sup>144</sup> Tamże, s. 123. 107 n. O stylu epoki Paleologów por. K. Papiannou, *La peinture byzantine et russe*, Lusanne 1965 s. 76—84; L. Brehier, *Les institutions de L'Empire Byzantin*, Paris 1970 s. 449—456.

<sup>145</sup> D. T. Rice, *Fresques médiévales en Yougoslavie*, Milano, 1963 s. 20.

Przeprowadzone studia nad programem malarstwa w prezbiterium bazyliki katedralnej w Sandomierzu pozwalają stwierdzić znaczne analogie, a nawet pewne tożsamości ikonograficzne i kompozycyjne<sup>146</sup> z malarstwem tzw. szkoły macedońskiej, której istnienie jest dyskutowane<sup>147</sup>. Fakt istnienia takiej szkoły uznają np. David Talbot Rice<sup>148</sup>, Charles Delvoye<sup>149</sup> i znakomity znawca przedmiotu Andreas Xyngopoulos, który uważa, że centrum szkoły macedońskiej stanowiły Saloniki i przeciwstawia tę szkołę Konstantynopolowi<sup>150</sup>. Inni autorzy twórczość bizantyńską Cypru, Grecji i Macedonii łączą w jedną wspólną szkołę malarstwa<sup>151</sup>.

Wspomniane wyżej analogie dotyczą zwłaszcza kościoła Péribleptos (św. Klimenta) w Ochrydzie w Macedonii<sup>152</sup>, gdzie twórcami polichromii byli dwaj mistrzowie, Michał i Euty-chios, którzy wspólnie pracowali także w kościele św. Nike-tasa w Skopje (1307—1310) i w kościele w Staro-Nagoroćino (1317)<sup>153</sup>. Freski kościoła Péribleptos w Ochrydzie są świadectwem nowej tendencji<sup>154</sup>, gdyż zanikają tu sceny narra-cyjne, a zaczynają się pojawiać teologiczne zespoły obrazów o poetyckim i symbolicznym charakterze<sup>155</sup>. Malarstwo to przypomina Giotta<sup>156</sup>, antyczne zaś detale fresków są powi-

<sup>146</sup> S. W. Makarewicz, *Komunikat w sprawie ikonograficznych i kompozycyjnych analogii*, art. cyt., s. 258—261.

<sup>147</sup> W. N. Łazariew, dz. cyt., s. 170.

<sup>148</sup> D. T. Rice, *Art of the Byzantine Era*, London 1970 s. 252.

<sup>149</sup> C. Delvoye, dz. cyt., s. 343.

<sup>150</sup> W. N. Łazariew, dz. cyt., s. 171.

<sup>151</sup> L. Bréhier, *La civilisation byzantine*, Paris 1970 s. 427.

<sup>152</sup> Freski w kościele Matki Bożej Péribleptos wykonali malarze: Michał i Euty-chios. Budynek kościoła był wzniesiony w 1295 r. przez wysokiego dygnitarza bizantyńskiego, wielkiego hierarchę Pro-gnosa Sgourosa, krewnego przez powinowactwo z cesarzem Andronikiem II Paleologiem. Miasto Ochryda zostało zdobyte przez Serbów dopiero w r. 1334. Podpisy obu malarzy i napisy na obrazach są wykonane w języku greckim (za C. Delvoye, dz. cyt., s. 311—319); D. Cornakov, *Nowo-otkrywieni freski i podpisy na zograficie wo crkwata sw. Bogorodica Periweleptos (sw. Kliment) wo Ohrid*, Lihnid godiszen zbornik na narodniot muzej wo Ohrid 23(1959) s. 105—110.

<sup>153</sup> S. Radojčić, *La pittura in Serbia e in Macedonia dell' inizio del secolo XII fino alla metà secolo XV (Corsi di cultura sull' arte ravenata e byzantina)*, Ravenna 1963 s. 121.

<sup>154</sup> S. Radojčić, *Die Entstehung*, art. cyt., s. 109.

<sup>155</sup> Tamże.

<sup>156</sup> Tamże, s. 110.

zane z „żywym” antykiem średniowiecza<sup>157</sup>. Można obecnie ustalić dość dokładnie rodzaj zmian w omawianym malarstwie na podstawie tzw. „osobistych cech” obu wybitnych mistrzów Michała i Eutychiosa<sup>158</sup>. Podobne zmiany występują w końcu XIII w. i na początku XIV w. w malarstwie bizantyńskim, w którym mistrzowie ci odegrali bardzo aktywną rolę<sup>159</sup>.

Lokalnego pochodzenia fresków z Ochrydy, a więc i tezy o tzw. szkole macedońskiej broni M. Čorović-Lubinković przypuszczając, że tak znaczny ośrodek sztuki cerkiewnej nie mógł się zadowolić przybyłymi z innych stron artystami, lecz zapewne dysponował własnymi mistrzami<sup>160</sup>. Ochryda stanowiła przecież w pewnym okresie stolicę<sup>161</sup> i patriarchat<sup>162</sup>, a cerkiew św. Klimenta była świątynią arcybiskupią<sup>163</sup>, której prawa i władzę potwierdził car Duszan w r. 1345<sup>164</sup>.

W malarstwie szkoły macedońskiej, przez niektórych autorów uważanej za szkołę serbską, widać przy zachowaniu własnych cech indywidualnych wpływ Italii<sup>165</sup>. W XIV w. i na początku w. XV Włosi przybywali dość licznie na studia do Konstantynopola<sup>166</sup>. Jeden z wybitniejszych profesorów Uniwersytetu w Konstantynopolu, Manuel Chrysoloras (1350—1415), został zaproszony dla zorganizowanie kursu greki we Florencji, w Pawii i Rzymie, a inni humaniści bizantyńscy (Jerzy z Trebizondy, Jan Argyropoulos, Leonikos Chalkokondyles) przybyli w ślad za nim do Florencji i innych części Italii<sup>167</sup>.

Wydaje się słuszna opinia, że pomostem dla rozszerzenia się wzorów sztuki na Ruś i Polskę była Mołdawia oraz Wołoszczyzna. Na terenach południowo-zachodniej Rusi nie zachowały się jednak zabytki, które mogłyby obecnie stanowić materiał konieczny do przeprowadzenia studiów porównaw-

<sup>157</sup> Tamże, s. 112.

<sup>158</sup> Tamże, s. 122.

<sup>159</sup> Tamże. Por. *Srpsko zdino slikarstvo XIII w.*, Beograd 1965 s. 5.

<sup>160</sup> W. N. Łazariew, dz. cyt., s. 180.

<sup>161</sup> Tamże, s. 172.

<sup>162</sup> C. Olivier, *L'Essor du Christianisme Oriental*, Paris 1964 s. 88 n.

<sup>163</sup> W. M. Łazariew, dz. cyt., s. 175.

<sup>164</sup> G. Ostrogorski i in., *Ohrid, zbornik na trudovi posjebno izdanie*, Ohrid 1961 s. 14.

<sup>165</sup> C. Delvoye, dz. cyt., s. 318.

<sup>166</sup> Tamże, s. 317.

<sup>167</sup> Tamże.

czych<sup>168</sup>. Zachowała się natomiast w ruskich kronikach klasztornych pamięć o artystach greckich. Wybitną rolę odegrali tu tacy mistrzowie, jak Izajasz Grek i jego koledzy<sup>169</sup> oraz Teofan Grek<sup>170</sup>. W późniejszym okresie znany jest ze swej twórczości na terenie Polski Serb Nektarij, autor polichromii supraślskiej<sup>171</sup>.

#### ZAKOŃCZENIE

Przeprowadzone badania<sup>172</sup> ujawniły, że program polichromii jest logiczny, teologicznie poprawny i zbudowany wokół dwóch centralnych idei, a mianowicie idei tryumfu Chrystusa oraz idei chwały Marii. Idee te zostały wyrażone przy pomocy rozwiązań konstrukcyjnych. W układzie scen widać gradację wertykalną polegającą na rozmieszczeniu w dolnych partiach polichromii scen związanych z życiem doczesnym, ziemskim, niekiedy pełnym cierpień oraz narastaniem elementów chwalebnych i radosnych w miarę wznoszenia się kondygnacji, aż do tematów umieszczonych w zwieńczeniu przeseł i na sklepieniu, a opowiadających chwałę Chrystusa. Z układem wertykalnym koresponduje układ horyzontalny. Rozwija on treści chronologiczne, to znaczy od apokryficznych scen dzieciństwa Marii i Chrystusa przez sceny ewangeliczne, aż do tryumfalnego przedstawienia Chrystusa-Pantokratora. Fakt, że kolegiata posiadała tytuł Narodzenia NMP, sugerował eksponowanie tematu narodzenia Marii dla ziemi i na wskroś bizantyńskiego tematu Jej zasnienia jako narodzin dla nieba. Tak więc polichromia oparta na ogólnych zasadach komponowania bizantyńskich fresków, to znaczy wertykalizmu i horyzontalizmu, została jednocześnie tematycznie podporządkowana lokalnym wymogom kultowym. Pierwszoplanowość idei maryjnej zaznaczyła się przez rozbudowanie, w oparciu o apokryfy, wątku dzieciństwa Marii. Ideę maryjną podkreśla również cykl wizerun-

<sup>168</sup> A. Marsówna, art. cyt., s. XXXI. Por. C. Delvoye, dz. cyt., s. 383.

<sup>169</sup> Tamże, s. 353.

<sup>170</sup> Tamże; W. Molé, *Ikona ruska*, Warszawa 1956 s. 33.

<sup>171</sup> L. Lebedińska, *Freski Supraśla*, Białystok 1968 s. 24; S. Stawicki, art. cyt., s. 30—35.

<sup>172</sup> S. W. Makarewicz, *Bizantyńska polichromia bazyliki katedralnej (stan badań)*, KDS 67 (1974) s. 138—141.

ków śś. Niewiast, które są świadkami chwały Maryii, a jednocześnie wzorem do naśladowania dla ludzi. Rozwinięty w ten sposób wątek maryjny niemal zrównoważył wątek chrystologiczny. Artysta i tutaj realizował program ikonograficzny w układzie horyzontalnym i wertykalnym. Przez umieszczenie scen chrystologicznych nad freskami cyklu maryjnego zaznaczył absolutnie nadrzędny charakter pierwszego. Warto podkreślić, że cykl chrystologiczny oparty został wyłącznie o źródła ewangeliczne. Dosyć zaskakującym dla naszego sposobu myślenia jest umieszczenie pasyjnego tematu Chrystusa w Ogrójcu na tej samej wysokości co chwalebna scena wniebowstąpienia oraz postaci proroków zapowiadających Chrystusa i królów wyrażających Jego królewską godność. Trzeba jednak pamiętać, że bizantyńska interpretacja tematu Chrystusa w Ogrójcu przedstawiała Go nie w chwili męki i słabości, ale w chwili najwyższego zjednoczenia Jego woli z wolą Ojca.

Analiza treści fresków sandomierskich dowodzi, że było to malarstwo artystycznie i teologicznie bardzo dojrzałe. I chociaż nosiło wszystkie cechy *biblia pauperum*, to jednak ze względu na walory formalne i treściowe było dziełem wybitnym, a w Polsce wyjątkowym, przynajmniej w porównaniu do innych zabytków tego rodzaju, jakie dochowały się do naszych czasów.

Przeprowadzone badania polichromii sandomierskiej wykazały przystosowanie kanonu bizantyńskiego do wymogów kultu Kościoła łacińskiego. Wydaje się, że twórca polichromii nie przypadkowo zrezygnował z pewnych tematów, typowych dla malarstwa bizantyńskiego, jak *Gościnność Abrahama*, a także z licznych świętych czczonych w prawosławiu; natomiast obok kilku zaledwie świętych wschodnich — celowo dobranych — znaleźli się biskupi Kościoła łacińskiego.

Rozpoznanie założeń teologicznych i artystycznych pozwoliło na poprawne odczytanie nie tylko dotychczas błędnie interpretowanych scen, ale przede wszystkim na hipotetyczne — w oparciu o strukturę programu — uzupełnienie brakujących scen *Ukrzyżowania* i *Zstąpienia Chrystusa do piekieł* oraz brakującej dekoracji sklepienia. W tym celu wykorzystano w możliwie najszerszy sposób źródła biblijne i apokryficzne, pełną dokumentację fotograficzną, a także sporządzony w trakcie badań schemat rozmieszczenia scen. Fakt odczytania całości tematyki polichromii ma ogromne znaczenie dla wykazania dotychczasowych zniekształceń rekonstrukcyjnych, jak rów-

niez przeprowadzenia poprawnej konserwacji w przyszłości. Studium programu ikonograficznego oraz analiza poszczególnych przedstawień pozwoliły wreszcie na odczytanie niektórych ruskich, starocerkiewnosłowiańskich i łacińskich inskrypcji dotychczas zbadanych w niewielkim stopniu.

Okazało się również, że analiza ikonograficzna może rzucić pewne światło na problem autorstwa, datacji oraz innych zagadnień z tym związanych. I tak wydaje się rzeczą niewątpliwą, że istniały związki artystyczne między sztuką Słowian Południowych, a freskami sandomierskimi. Można na to przytoczyć dowody wynikające z analizy formy i tematyki malowideł. W szczególności idzie tu o dwa centralne przedstawienia *Chrystusa w Ogrójcu* i *Zaśnięcie Marii*<sup>173</sup>. Zachodzi uderzające podobieństwo kompozycyjne między pierwszym z tych tematów w Sandomierzu, a freskiem z cerkwi św. Klementa w Ochrydzie. Podobnie wiele cech wspólnych występuje między licznymi przykładami malarstwa macedońskiego i serbskiego, a *Zaśnięciem Marii* w polichromii sandomierskiej. Fresk z cerkwi św. Klimenta powstał jednak w r. 1295, a wymienione zabytki malarstwa południowo-słowiańskiego pochodzą w większości z XIV w., nie może być zatem mowy o jakimś bezpośrednim ich wpływie na malarstwo sandomierskie. Jak więc tłumaczyć tak uderzające analogie między odległymi w czasie dziełami sztuki? Analiza porównawcza uwidoczniła, że ogniwo pośrednie stanowią freski z terenów Wołoszczyzny i Mołdawii, które jako wykazujące zgodności kompozycyjne powstały później niż macedońsko-serbskie, a wcześniej niż sandomierskie. Istnienie tego ogniwa potwierdza wykryta w toku badań obecność elementów italo-bizantyńskich, które występują tak w sztuce macedońsko-serbskiej, jak i wołosko-mołdawskiej. Koncepcje formalne i treściowe rozpoznane w polichromii sandomierskiej, a charakterystyczne dla renesansu Paleologów, potwierdzają jeszcze dobitniej istnienie tego rodzaju związków artystycznych. W ten sposób praca niniejsza czyni bardziej prawdopodobną hipotezę W. Molé i A. Marsówny o południowo-słowiańskiej genealogii sandomierskich fresków. Fakt, że wykazują one równocześnie analogie do malarstwa bizantyńsko-ruskiego każe przypuszczać, że wpływy południowo-słowiańskie zostały tu przefiltrowane przez świadomość artystyczną ukształtowaną w kręgu sztuki ruskiej.

<sup>173</sup> S. W. Makarewicz, *Treści ideowe sceny Zaśnięcia NMP w bizantyńsko-ruskiej polichromii katedry sandomierskiej*, Warszawa 1970 (ATK, maszynopis); *Fresk Zaśnięcia Maryi*, art. cyt., s. 196—202.



Te i inne problemy wyłaniające się w związku z hipotezą docierania do Polski malarstwa bizantyńskiego z Południa i Wschodu należałoby uczynić przedmiotem dalszych badań, a polichromii sandomierskiej — jako zabytkowi wyjątkowej rangi i zjawisku niemal symbolicznie obrazującemu płodne przenikanie się idei i wpływów artystycznych w Polsce na początku XV w. — życzyć trzeba konserwacji odpowiadającej dzisiejszym wymogom technologii i dokumentacji naukowej.

Fondation et idées-maitres de la polychromie  
bizantine de la basilique-cathédrale  
de Sandomierz

Résumé

L'auteur présente l'état des recherches concernant la polychromie bizantine de la basilique de Sandomierz à partir de 1887, c'est-à-dire du moment de la découverte des fresques. Il essaie d'établir la date d'origine de cette oeuvre ainsi que son auteur. Et il le fait sur la base des actes de fondation, en comparaison avec d'autres polychromies, mieux conservées (celles de Lublin et de Wiślica) et par une analyse des thèmes et du style de la polychromie de Sandomierz. Ensuite, il décrit l'histoire de la polychromie: les endommagements subis au cours du temps, les conservations et repeintures, dégâts causés par suite de la guerre.

Un autre thème de l'article concerne le programme iconographique de la polychromie de Sandomierz, en particulier la question de l'adaptation du canon byzantin à l'intérieur gothique de la basilique et son caractère latin. L'auteur expose ici, d'une façon assez large, la répartition de différentes scènes de l'oeuvre et essaie d'établir leurs sujets. Il remarque par exemple un développement assez considérable du cycle marial du fait du titre de la basilique — Naissance de la Sainte Vierge.

L'analyse du style de la polychromie de Sandomierz est difficile à cause de nombreuses repeintures et conservations mal réussies. La seule base de l'analyse qui est disponible, c'est la composition de différentes présentations, le dessein des personnages et de leur disposition.

En conclusion l'auteur souligne que les fresques de Sandomierz c'est une peinture mûre du point de vue aussi bien artistique que théologique. Leurs valeurs formelles et thématiques en font une oeuvre exceptionnelle. On y trouve des ressemblances artistiques avec l'art slave du sud de l'Europe, c'est-à-dire avec celui de Macédoine et Serbie.

*S. W. Makarewicz*