

STANISŁAW MICHALCZUK

SĄD OSTATECZNY TOMASZA MUSZYŃSKIEGO W KOŚCIELE DOMINIKANÓW W LUBLINIE *

PROBLEMY AUTORSTWA, PIERWOWZORU I TREŚCI

Malowidło freskowe¹, zdobiące czaszę kopuły kaplicy Św. Krzyża zwanej Tyszkiewiczowską, wzniesionej w latach 1645—1658, jest powodem dyskusji i rozbieżności zdań wśród historyków sztuki zarówno ze względu na swe walory formalne, tematykę, jak i kwestię autorstwa oraz datę powstania.

Pierwszą próbą podsumowania i wyjaśnienia tych spornych poglądów była praca magisterska Janiny Eustachiewicz pisana pod kierunkiem prof. P. Bohdziewicza.² Autorka zebrała wyniki dotychczasowego stanu

* Artykuł jest poszerzonym fragmentem rozprawy doktorskiej pt. „Ikonografia Sądu ostatecznego w malarstwie małopolskim XVII wieku i jej wyraz społeczny” napisanej pod kierunkiem Prof. dra Władysława Tomkiewicza, przedstawionej i przyjętej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego w r. 1963. Mojemu Promotorowi Profesorowi Doktorowi Władysławowi Tomkiewiczowi składam w tym miejscu gorące podziękowanie za opiekę naukową nad pracą i liczne uwagi na temat poruszanej problematyki.

¹ Wbrew pierwotnym twierdzeniom malowidło wykonane jest techniką al fresco a nie temperową. Stwierdzono to podczas ostatniej konserwacji dokonanej przez E. Czuhorskiego, któremu zawdzięczam następującą pisemną informację: „Malowidło lubelskie wykonane jest techniką al fresco, bez rysunku rylcem, ale z doskonale (nawet z dołu) widocznymi partiami dniówek. Do tego stopnia, że np. dniówka widoczna jest w prostej linii (bez względu na formę rysunku) odcinającym się natężeniem koloru, a nawet samym zabarwieniem. Jak zauważyłem w czasie usuwania przemalówek, autor malowidła wprowadzał poprawki na suchym już tynku, aby zatrzeć te różnice zbyt widoczne na krawędziach dwóch sąsiadujących ze sobą dniówek. Śladów tych było już niestety niewiele, z racji słabszej technicznie warstwy malowidła, podniszczonej prócz tego późniejszą przemalówką”. Konserwacja E. Czuhorskiego przeprowadzona w roku 1954, dzięki usunięciu przemalowań, w znacznym stopniu przywróciła malowidłu dawny wygląd i wydobyla jego walory. Por. H. G a w a r e c k i, *Prace konserwatorskie woj. lubelskiego (1953—1957)*, „Ochrona Zabytków”, XI (1958), nr 1—2, s. 127.

² J. Eustachiewicz, *Fresk w kaplicy Św. Krzyża przy kościele Dominika-*

badań i wykorzystwała nieznane dotąd materiały archiwalne — księgi ekspensów klasztoru Dominikanów w Lublinie, gdzie znalazła szereg wzmianek o malarzu Tomaszu Muszyńskim i datach jego pracy w kaplicy. Malarza tego uznała hipotetycznie za twórcę fresku, rozpoczętego jednocześnie z pracami sztukatorskimi na wiosnę 1654 roku. Atrybucja ta, jakkolwiek hipotetyczna, była pierwszym wskazaniem autora malowidła popartym źródłami i sprecyzowała datę rozpoczęcia i ukończenia dekorowania kaplicy (wiosna 1654 — wiosna 1658).

J. Eustachiewicz zrobiła również szereg trafnych spostrzeżeń wskazując na udział w fundacji fresku Stanisława z Popowa Witowskiego, kasztelana sandomierskiego, oraz ówczesnego przeora klasztoru. Przypomniała też, że Tomasz Muszyński wykonał w Lublinie inne jeszcze malowidło freskowe, a mianowicie w rozebranych w roku 1855 kościele św. Michała. Zwróciła również uwagę na trzykrotne przemalowanie fresku, raz w roku 1768 przez Antoniego Paszkowskiego, drugi raz w latach 1840—1850, a trzeci w roku 1898³.

Tezy i dociekania autorki nie zostały jednak przyjęte. H. Gawarecki w przewodniku po Lublinie⁴ przyznaje, że „fresk powstał przed datą ukończenia kaplicy (tj. przed rokiem 1658), nie znamy niestety nazwiska jego wykonawcy. [...] Muszyńskiego, malarza Jego Królewskiej Mości, obywatela lubelskiego uznano ostatnio za autora fresku w kaplicy, wystarczy jednak spojrzeć na sygnowany [przez niego] obraz [*Chrystus na krzyżu* zawieszony w tejże kaplicy], by przekonawszy się o zasadniczej różnicy poziomu artystycznego, atrybucję tę uznać za nieuzasadnioną”⁵.

Ostatnio J. Kowalczyk⁶ powstanie fresku łączy z drugą fazą dekorowania kaplicy w latach 1656—1658, zastrzegając że mógł on powstać i później, a na podstawie analizy rachunków odmawia Muszyńskiemu praw autorskich do tego dzieła. Malarzowi temu przypisuje zaś trzy obrazy: sygnowane przez niego *Ukrzyżowanie* i hipotetycznie *Znalezienie i Podwyższenie Krzyża Św.*⁷

nów w Lublinie, „Roczniki Hamanistyczne”, 6 (1958), z. 4, s. 227—244. Korzystałem też z maszynopisu rozprawy magisterskiej J. Eustachiewicz pod tym samym tytułem, przechowywanej w Zakładzie Historii Sztuki KUL.

³ Przemalowania te zostały zdjęte w r. 1954.

⁴ H. Gawarecki, *Zabytki miasta*, w pracy zbiorowej *Lublin — Przewodnik*, Lublin 1959, s. 67.

⁵ Ibidem, s. 67 i 68.

⁶ J. Kowalczyk, *Architektoniczno-rzeźbiarskie dzieło Falconiego w Lublinie, kaplica św. Krzyża przy kościele dominikanów*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXIV (1962), nr 1, s. 27—43.

⁷ Ibidem, s. 29—30 i 32.

ZAGADNIENIE AUTORSTWA I DATA POWSTANIA FRESKU

Nasza próba rozstrzygnięcia problemu autorstwa i daty powstania malowidła oprze się w zasadzie na materiale źródłowym już wykorzystanym przez J. Eustachiewicza i J. Kowalczyka⁸. Dokładniejszy przegląd ksiąg wydatków klasztoru Dominikanów w Lublinie pozwolił bowiem na znalezienie kilku niedostrzeżonych dotąd zapisów, a co najważniejsze, umożliwił nową, bardziej wyczerpującą ich interpretację. Dzięki temu Tomasz Muszyński, zgodnie z hipotezą J. Eustachiewicza, uznac możemy za twórcę fresku, który rozpoczął swoje dzieło w lecie 1654 roku, a zakończył być może w jesieni roku następnego.

Księgi wydatków Dominikanów lubelskich, przechowywane dziś w bibliotekach Lublina i Krakowa, brane były zarówno przez J. Eustachiewicza, jak i przez J. Kowalczyka za dwa oddzielne woluminy mniej lub więcej kompletne, zawierające fragmenty wiadomości o rachunkach klasztoru⁹. Tymczasem zestawienie obu ksiąg, a właściwie luźnych zszywek częściowo tylko trzymających się szczątków pierwotnego zszywania, umożliwiło potraktowanie ich jako zupełnie nieźle zachowanej całości, obejmującej lata 1653—1693, oprawionej niegdyś w dwóch woluminach, z których pierwszy zszyty był na paskach skórzanych a drugi na sznurkach. Oba woluminy po wydarciu ich z opraw zostały „pokawałkowane” i wymieszane, a następnie mechanicznie podzielone na dwie części. Jedna z nich została w Lublinie, druga trafiła do Krakowa.

Oto spis i opis poszczególnych fragmentów tych ksiąg, zestawionych w porządku chronologicznym:

w y d a t k i — (Lublin lub Kraków oznacza miejsce przechowywania danego fragmentu)

1. Lublin: 8 X 1653—9(?) VIII 1654 — pojedyncza zszywka ze szczątkami brązowych nici.
2. Kraków: IX 1654—18 VIII 1655 — zszywki na czterech skórzanych paskach, w przerwie zapisów trzy czyste strony.

⁸ Księgi ekspens lubelskiego konwentu OO. Dominikanów. Biblioteka im. H. Łopacińskiego w Lublinie, rpis, nr 1215, oraz Biblioteka PAN w Krakowie, rpis, nr 1753.

⁹ J. Eustachiewicz, op. cit., s. 228 i 241 — pisze, że w egzemplarzu lubelskim kartki od sierpnia 1654 r. aż do r. 1670 są wyrwane i uważa, „że księga wydatków prowadzona była w dwóch egzemplarzach i że rękopis krakowski jest duplikatem lubelskiego”.

J. Kowalczyk, op. cit., s. 29 — uważa, że „po r. 1655 wydatki związane z wyposażeniem kaplicy zapewne prowadzono w osobnych rejestrach, gdyż po przerwie w robotach (spowodowanych wypadkami wojennymi) nie były zapisywane w dotychczasowej księdze obejmującej lata 1654—1688”.

3. Lublin: 1 XII 1673(?)—28 XII 1673(?) — luźna kartka być może z r. 1673.
4. Lublin: 17 VIII 1674—20 IX 1681 — luźne zszywki bez śladu nici, czyste karty (przerwa w tekście) od 23 IX 1675 do 20 X 1675, a dalej brak kilkunastu stron od 30 XI 1675 do 30 XII 1675.
5. Kraków: 26 IX 1681 — XI 1682 — luźne kartki.
6. Lublin: 5 XII 1682—II 1683 — luźne zszywki ze szczątkami brązowych nici.
7. Lublin: 17 I 1683—2 V 1683 — luźne zszywki pisane jednym ciągiem z częścią nr 6.
8. Kraków: 24 III 1683—25 XI 1688 — część księgi zszyta na czterech sznurkach, zachował się jeden u dołu.
9. Lublin: 26 XI 1688—24 VI 1693 — część księgi zszyta na czterech sznurkach, dwa z nich się zachowały: na środku i u góry.
10. Kraków: początek IX—X bez daty rocznej — luźna kartka, być może z r. 1655¹⁰.

przychody —

11. Kraków: 15 VI 1659—IX 1673 — zapiski przychodów współopr. z cz. 2., pisane od tyłu księgi.
12. Lublin: 14 IX 1682—14 IV 1693 — zapiski przychodów na końcowych kartach części 9.

Można przypuszczać, że księga była prowadzona w jednym egzemplarzu. Pierwsza jej część była zszyta na paskach skórzanych i zawierała zapisy wydatków od około¹¹ 8 X 1653 do 2 V 1683, a od tyłu zapisy przychodów od 15 VI 1659 do IX 1673. Druga zszyta była na sznurkach i obejmowała wydatki od 24 III 1683 do 24 VI 1693 oraz zapisy przychodów od 14 IX 1682 do 14 IV 1693.

Zestawiając ostatnią datę pierwszej księgi z pierwszą datą księgi drugiej, dostrzegamy paromiesięczne „zachodzenie na siebie” obu części. Chronologicznie ta równoległość zapisów wygląda dość charakterystycznie, gdyż wyraźnie występują dwa ciągi zapisów — jeden kończący się datą koniec lutego 1683, a drugi zaczynający się datą 24 marca 1683 r., oba jednak są jak gdyby „spięte” kilkumiesięcznym okresem od 17 stycznia 1683 r. do 2 maja tegoż roku, wpisanym jednym ciągiem w księdze pierwszej tuż za datą koniec lutego 1683 r. Zdublowanie to nie jest po-

¹⁰ Na karcie tej pod datą 7—14 IX, zapisany jest wydatek — „Cieślom od wprawiania okna w kopuli kaplice Krzyża S. 3.—” (florenty).

¹¹ Nie wiemy oczywiście, jakie były początkowe i ostatnie daty poszczególnych ksiąg, uwzględniamy to, co się zachowało.

wtórzeniem zapisów umieszczonych w końcu księgi pierwszej i na początku drugiej, obejmuje ono zapisy wydatków równoległych, ale przeznaczonych na inne cele. Podział kategorii wydatków był zupełnie przypadkowy.

Wystąpienie takiego rozluźnienia w metodzie prowadzenia klasztornej księgowości przy jednoczesnym comiesięcznym sprawdzaniu księgi przez władze konwentu — czego dowodem są kontrolne zapisy i podpisy kilku ojców tę kontrolę przeprowadzających — może budzić pewne wątpliwości, czy i w innych okresach nie prowadzono zapisów równoległych, które się nie zachowały. Trzeba jednak pamiętać, że stało się to w czasie rozpoczęcia zapisów w nowej księdze, by w starej zostawić jeszcze miejsce na wpisywane od tyłu przychody.

Ustalenie braków zapisów i luk spowodowanych zniszczeniem ksiąg utrudnione jest częstym pomijaniem przez „księgowego” dat dziennych oraz przypadkową częstotliwością wpisów dokonywanych parę razy w miesiącu lub co kilka dni. W przybliżeniu (bez skonfrontowania w jednym miejscu obu ksiąg znajdujących się w Lublinie i Krakowie) są w nich następujące ubytki:

około 1 miesiąc	—	od 9(?) sierpnia 1654 do końcowych dni września 1654 — brak kart.
ponad 4 miesiące	—	od 18 sierpnia 1655 do 1 stycznia 1656 — czyste karty.
około 9 miesięcy	—	od 28 listopada 1673(?) do 17 sierpnia 1674 — brak kart.
1 miesiąc	—	od 23 września 1675 do 20 października 1675 — czyste karty.
1 miesiąc	—	od 30 listopada 1675 do 30 grudnia 1675 — brak kart.

W sumie brakuje zatem około 16 miesięcy w okresie około 40 lat, z których pochodzą zachowane księgi. Ubytki nie są więc zbyt wielkie, a niedopatżenia prawie nieznaczne, pozwalające na potraktowanie ksiąg wydatków jako zupełnie pewnej podstawy do przesłedzenia artystycznych poczynań lubelskich Dominikanów w latach 1653—1693. Szkoda, że prowadzący księgę zaniedbali wpisy dwukrotnie właśnie w okresie najbardziej dla nas ważnym. Raz w latach 1653—1654, gdy wydatki na budowę i ozdabianie kaplicy rozbili na dwie „kategorie”, wpisując od października 1653 r. do maja 1654 r. rozmaite wydatki na murarzy, materiały budowlane i ołtarz obok wydatków na gospodarstwo domowe, a w sierpniu 1654 r. pod ogólnym tytułem „Expense fabricae in Capellam S. Crucis” wyszczególniając wydatki na tę samą kaplicę, poniesione od lutego do sierpnia na sprowadzenie sztukatora, na umowę z nim i z ma-

larzem oraz na materiał dla nich, na pomocników i mularzy im pomagających. Jakimi względami zostało to podyktowane — nie wiemy. Być może, że z prac sztukatora i malarza musieli się Dominikanie wyliczyć osobno¹². To skomasowanie wydatków na fabrykę, przy niedbałym zapisie, utrudnia nam wyraźne stwierdzenie, czy pierwsze raty sztukatorowi i malarzowi wypłacono w sierpniu 1654 r. czy w miesiącu poprzednim (patrz aneks). Drugim zaniedbaniem ze strony „księgowego” jest zostawienie czystych stron i nie wpisanie na nich wydatków z okresu od 18 sierpnia 1655 r. do 1 stycznia 1656 r. Lublin był wówczas miejscem napadów Kozaków i Rusinów a wkrótce potem Szwedów, niewątpliwie to było powodem tej przerwy, która uniemożliwia nam stwierdzenie, czy któryś z artystów zdążył w tym czasie ukończyć pracę czy nie¹³.

W ustaleniu autorstwa i daty powstania fresku przytoczone braki w księdze ekspens nie mają jednak większego znaczenia, materiał zachowany stanowi źródło niezawodne, a jak się okaże całkowicie wystarczające.

Pozwala on na wyjaśnienie następujących spraw wiążących się z budową i dekoracją kaplicy Św. Krzyża:

1. Budowa kaplicy, rozpoczęta najprawdopodobniej w końcu lata 1645 r.¹⁴, dobiegała końca w jesieni 1653 r. W lutym następnego roku usuwano z kaplicy gruzy, sprowadzono sztukatora i zaczęto zwozić dla niego materiały¹⁵.

2. Wznoszenie rusztowań rozpoczęte zostało w marcu, niewątpliwie po wykonaniu przez sztukatora i malarza projektu dekoracji. Stawiano je najprawdopodobniej w trzech fazach. W marcu bowiem zapłacono za 132 tarcice na rusztowanie dla dostępu do piętra 46,05 fl., w kwietniu za drzewo — krokwie i płatwy na to piętro zapłacono 17,25 fl. i zaraz potem na 48 tarcic wydano 14,12 fl. i wreszcie w maju za 91 tarcic zapłacono 24,17 fl.¹⁶ Na podstawie kolejności wydatków i określeń na

¹² J. Kowalczyk nie dostrzegł widocznie znaczenia tego podziału i w podanym przez siebie aneksie rozbił wydatki zapisane w sierpniu na poszczególne miesiące, zresztą dosyć sztucznie, pomijając duże kwoty z końca zapisu, wydatkowane na mularzy i materiał dla nich.

¹³ Falconi widocznie nie skończył sztukaterii, skoro umieścił wykonaną w stiu-kudę „A 1658” obok inicjałów przeora i swoich.

¹⁴ A. W a d o w s k i, *Kościół lubelskie*, Kraków 1907, s. 242: 20 lipca 1645 r. Janusz Tyszkiewicz uzyskał pozwolenie od Władysława IV na wybudowanie przy kościele dominikanów kaplicy na gruncie miejskim. W roku śmierci Tyszkiewicza (1649) mury zostały wzniesione pod okna drugiej kondygnacji. Podając tę ostatnią wiadomość Wadowski nie przytoczył źródeł.

¹⁵ Patrz aneks. O datach budowy kaplicy identycznie pisze J. Eustachiewicz, op. cit., s. 228 i J. Kowalczyk, op. cit., s. 28 i 29.

¹⁶ Patrz aneks. J. Kowalczyk w swoim aneksie wydatek na 91 tarcic w maju pominął.

jaką partię rusztowania poszczególne zakupy drzewa zużyto, przypuszczać można, że w pierwszym etapie zbudowano rusztowania do wysokości poziomu belkowania pod bębniem kopuły, w drugim podwyższono je do nasady czaszy kopuły, a w trzecim wypełniono nim kopułę do wysokości latarni. W maju 1654 r. stanęło więc rusztowanie w całej kaplicy. Ma to znaczenie zasadnicze z dwóch względów.

a) Sztukator rozpoczął prace nie od ozdabiania środkowej strefy kaplicy (gdzie zawieszono obrazy), jak sugeruje J. Kowalczyk, lecz od najwyższych partii kaplicy — latarni na kopule lub bębna kopuły. Poza zapiskami w księdze ekspens wskazują na to względy techniczne. Prace sztukatorskie bowiem, podobnie jak kładzenie tynków, przebiegają zazwyczaj od górnej ku dolnej części ściany, by odpadki i chlapania nie niszczyły partii dolnych. Praca podjęta w kaplicy Św. Krzyża wymagała wielkich robót tynkarskich, gdyż gzymsy, obramienia okien i monumentalne postacie wykonane są jedynie w narzucie, bez wypuszczania cegieł w trakcie budowy murów¹⁷. Nie bez znaczenia jest również fakt, że data „A. 1658” oraz inicjały Falconiego i O. Świderskiego, umieszczone zostały w najniższej partii sztukatorskich ozdób, wykonanych jak widać w cztery lata po rozpoczęciu prac dekoratorskich w kaplicy.¹⁸

b) Po wzniesieniu rusztowań w maju 1654 r. do pracy mógł przystąpić sztukator i malarz wykonujący fresk¹⁹.

3. Sztukatora „przywieziono”, zajęto się sprowadzeniem dla niego materiałów, zapłacono za naprawę okna, zapewne w jego mieszkaniu, zapłacono nawet za naprawę kociołka, którego używał przy pracy²⁰.

Malarza nie sprowadzono i nie zabiegano o przygotowanie mu po-

¹⁷ Tym bardziej trudno byłoby wyobrazić sobie zawieszenie pięciu ogromnych obrazów przed zakończeniem prac w kopule i bębnie.

¹⁸ Ustalając kolejność wykonania prac przez Falconiego na podstawie wypłaconych mu rat, J. Kowalczyk przeoczył jedną z nich i stąd może sporą część roboty przesunął poza rok 1655 (op. cit., s. 29). Otóż Falconi istotnie pierwszą ratę otrzymał w sierpniu 1654 r. — 500 fl., ale drugą już w maju 1655 r. — 400 fl. (wymienia ją Kowalczyk w aneksie (s. 42) nie wykorzystując w tekście), a następnie w lipcu — 300 fl. i w sierpniu — 200 fl. Jeżeli umowa przewidywała sumę 1500 fl., to stwierdzić należy, że już w sierpniu 1655 r. Falconi otrzymał kwotę 1400 fl., do zapłaty zostałyby więc tylko 100 fl. Czyżby zatem w sierpniu 1655 roku prace były już aż tak zaawansowane?!

¹⁹ J. Eustachiewicz, op. cit., s. 243: zwraca uwagę na równoczesne rozpoczęcie prac przez sztukatora i malarza. Konserwator E. Czuhorski w ww. liście (por. przypis 1) stwierdza, że jest to zupełnie możliwe technicznie. Również i J. Kowalczyk (s. 30) mówi o jednoczesnym zaangażowaniu Falconiego i Muszyńskiego, ale tego ostatniego uznaje za autora tylko obrazów sztalugowych w kaplicy.

²⁰ Patrz aneks.

trzebnych materiałów. Malarz musiał więc być miejscowy i miał w Lublinie własny warsztat²¹.

4. Sztukator i malarz zgodzeni zostali: pierwszy za sumę 1500 fl., drugi — 1400 fl. W księdze wydatków zapisano to w sierpniu 1654 r. notując wypłacenie pierwszych rat — pierwszemu 500 fl., drugiemu 400 fl. Z zapisu nie wynika jednak, by zawarcie umowy i wypłacenie pierwszej raty miało miejsce w tym miesiącu. W sierpniu bowiem wpisano wydatki na fabrykę kaplicy poczynając od lutego tegoż roku (por. aneks). Nie wykluczone jest zatem wypłacenie pierwszej raty o parę miesięcy wcześniej, np. w maju. Unikając nieprecyzyjnej interpretacji niejasnego w tym fragmencie tekstu przyjmujemy datę sierpnia jako termin wypłacenia pierwszej raty sztukatorowi i malarzowi. Najpóźniej więc w sierpniu musieli oni przystąpić do pracy w kaplicy. Przy wypłacie tych pierwszych rat zapisano: „Za mającą być wymalowaną kaplicę początek wynagrodzenia” i „Za mającą być ozdobioną kaplicę jest początek wynagrodzenia”²².

Takie sformułowanie: — „za mającą być wymalowaną kaplicę” ma dla nas znaczenie zasadnicze. Prowadzący bowiem księgę ekspens przez tyle lat nigdy nie zanotowali drobnego nawet wydatku odnoszącego się do pracy malarskiej bez wyraźnego określenia, jaka to była praca. Mówi się więc często o zapłacie za obraz lub obrazy, za malowanie ołtarza na klej, o zapłaceniu malarzowi za srebro lub „od malowania sklepienia”, okien, balasów itp.

W sierpniu 1654 r. zapłacono malarzowi za malowanie kaplicy — malarz ten mógł malować tylko sklepienie kopuły, gdyż innych malowideł ściennych w kaplicy nie mogło być i nie ma²³. Przypomnieć jesz-

²¹ Zwróciła na to uwagę J. Eustachiewicz, op. cit., s. 241.

²² Patrz aneks.

²³ J. Kowalczyk (op. cit., s. 30, przypis 15) przypuszcza że malarz zaangażowany był do malowania tylko obrazów zawieszonych w kaplicy i jako dowód na to przytacza nie przyjętą przeze mnie tezę o podjęciu prac dekoratorskich najpierw w dolnej kondygnacji kaplicy ozdobionej tymi obrazami. Kowalczyk zauważa dalej, że „notuje się bowiem różne wydatki na ramy do obrazów a nie np. o rusztowaniu pod kopułę dla malarza”. Tymczasem o wydatkach na ramy jest tylko jedna wzmianka — „[...] ramy do obrazu 4.— fl.” Suma ta jest tak niewielka w porównaniu z wydatkami na inne ramy do zidentyfikowanych przeze mnie obrazów z tegoż kościoła, ówczesnie sprawianych, że nie może być właściwie brana pod uwagę w wypadku ogromnych obrazów wiszących w kaplicy. Rusztowanie, o którym mówiliśmy wyżej, mogło służyć mularzowi kładącemu tynki, sztukatorowi i równocześnie malarzowi malującemu kopułę. Zresztą spośród pięciu obrazów zawieszonych w kaplicy tylko jeden, środkowy, *Ukrzyżowanie* ma sygnaturkę Muszyńskiego (odczytana w r. 1954). Muszyńskiemu przypisał ten obraz W. Zieliński, który daje mu imię Tytus, bez przytoczenia źródeł. Por. W. Zieliński, *Monografia Lublina*, t. II, cz. I, Warszawa 1887 — maszynopis u Woj. Konserwatora

cze trzeba o wypłaceniu malarzowi ogromnej kwoty, która, jak słusznie zauważyła J. Eustachiewicz, „wyższa jest od sumy, jaką otrzymał Dolabella za obrazy i malowania kaplicy królewskiej na Bielanach”²⁴.

5. Stwierdzenie J. Kowalczyka, że „rachunki określają bardzo ogólnie zakres prac” Muszyńskiego w kaplicy w przeciwieństwie do bardziej szczegółowych zapisów o pracy Falconiego, jest może zbyt pochopne. Inny jest bowiem warsztat pracy malarza a inny sztukatora. Sztukatorowi przyjezdnemu musiano dostarczyć tyczek, listew, gwoździ, sznurków, alabastru, wapna, oleju, wosku, smoły itp., oraz pomocników do usług²⁵. Malarzowi wykonującemu fresk mogli być potrzebni jedynie mularze, nakładający każdego dnia odpowiednią połać świeżego tynku²⁶. Rachunki wymieniają wielokrotnie wydatki właśnie na mularzy i materiał dla nich, od wiosny 1654 r. do lipca 1655 r. bez dodawania w zapisach, że pracowali oni przy skarpie²⁷, lecz że „in ea capellam laborantibus”²⁸.

6. Kwestią, której nie może nam wyjaśnić księga expens jest określenie daty ukończenia prac w kaplicy tak przez sztukatora, jak i malarza. Stwierdziliśmy, że sztukator w okresie jednego roku, od sierpnia 1654 do sierpnia 1655, otrzymał 1400 fl. z 1500 uzgodnionych w umowie. Rozliczenie z malarzem wygląda niemal identycznie. W sierpniu 1654 r. otrzymał on pierwszą ratę 400 fl. z sumy określonej umową na 1400 fl., w czerwcu 1655 r. 300 fl., a w sierpniu tegoż roku 450 fl. i 120 fl.²⁹ W ciągu roku otrzymał więc 1270 fl. i pozostało do zapłacenia już tylko 130 fl. Nie ulega zatem wątpliwości, że obaj artyści bliscy byli ukończenia prac w sierpniu 1655 r. Kiedy otrzymali raty ostatnie — nie wiemy, na tej dacie zapiski się urywają, a ciąg dalszy księgi prowadzony jest dopiero od stycznia 1656 r. Ostateczne rozliczenie z artystami nie zostało uwiecznione w księdze. Chociaż od stycznia 1656 r. do

Zabytków w Lublinie, s. 143. Drugi, prawy, boczny obraz *Złożenie do Grobu* podpisany jest przez Albina Kuczewicza z Krakowa. Trzeci *Zdjęcie z Krzyża* jest nie zidentyfikowany, ale przypisany przez Zielińskiego, bez podania źródeł, również Kuczewiczowi (s. 143). Oba datuje Zieliński na rok 1658, też bez podania źródeł. Dwa pozostałe obrazy, największe, bardzo inne od trzech pierwszych, *Znalezienie i Podwyższenie Krzyża*, o których inwentarz fundi instructi kościoła dominikanów lubelskich z r. 1888, s. 129 (w bibliotece klasztornej) mówi, że są „artystycznego pędzla niewiadomego artysty włoskiego”, uznaje J. Kowalczyk za ewentualne prace Muszyńskiego.

²⁴ J. Eustachiewicz, op. cit., s. 242.

²⁵ Patrz aneks.

²⁶ Por. fragment listu E. Czuhorskiego cytowany w przypisie 1.

²⁷ Równocześnie z pracami wewnątrz kaplicy umacniano jeszcze na zewnątrz skarpe, wydatki na ten cel zapisywano w maju, lipcu i listopadzie 1654 r.

²⁸ Patrz aneks — kwiecień, maj 1654 i maj, czerwiec i lipiec 1655.

²⁹ Patrz aneks. Tę ostatnią ratę opuściła w swoich wypisach J. Eustachiewicz, op. cit., s. 228.

końca 1658 r. zachowały się szczegółowe zapiski bez braku choćby jednego dnia, nie zanotowano w księdze ekspens żadnego wydatku, który by dał się odnieść do kaplicy Tyszkiewiczów. Są wprawdzie w ciągu lat 1656 i 1657 drobne wydatki na murarzy (m. in. murarz Piotr) i na materiały mularskie, podobnie w r. 1658 przez całe lato wypłacono Piotrowi mularzowi za wapno i cegłę, a mularzom różne drobne sumy za pracę, ale ani o kaplicy, ani o sztukatorze czy malarzu nie zanotowano żadnego słowa.

Skąd wzięła się więc data „A 1658” i inicjały ówczesnego przeora? Wplecenie tej daty w liście i łodygi ornamentu, wyraźnie świadczy o wykonaniu tych partii dekoracji właśnie w tym roku. Czy nie ukończono w roku 1655 również fresku? Te pytania muszą pozostać bez odpowiedzi.

Przerwanie zapisów w księdze ekspens lub prowadzenie ich w innym tomie³⁰ po dn. 18 sierpnia 1655 r. były spowodowane bez wątpienia wypadkami wojennymi, które dotknęły miasto od jesieni tegoż roku do końca lata 1657 r. nie przynosząc właściwie żadnych strat lubelskim Dominikanom³¹. Od stycznia 1656 r. aż do roku 1662, jak sądzić można z zapisków, wydatki konwentu ograniczają się jedynie na zakupy żywności i gospodarstwo domowe, rzadko pojawiają się zapiski o pracach budowlanych czy remontowych, notujące niewielkie sumy.

7. Do wyjaśnienia pozostała jeszcze sprawa autorstwa fresku. Czy księga ekspens może być wystarczającą podstawą do przypisania go Tomaszowi Muszyńskiemu? Niewątpliwie tak.

O sprowadzeniu malarza w księdze tej się nie wspomina. Pierwsza rata została wypłacona Pictori bez wymienienia nazwiska i zaraz potem dodano, że został on zgodzony za sumę 1400 fl. Później przy sumie 300 fl. zanotowano: P. Tomaszowi Muszyńskiemu malarzowi, a przy racie następnej: P. Muszyńskiemu malarzowi. Dane te wystarczają chyba, by

³⁰ Może z tego właśnie okresu pochodzi luźna kartka z zapisami z września i początku października niewiadomego roku, z zapiską o oknie w kopule kaplicy (por. przypis 10). Kartka ta nie pasuje do żadnego innego roku w ciągu lat 1653—1693.

³¹ Por. H. Łopaciński, *Z czasów wojen kozackich, przyczynki do dziejów Lublina z lat 1648—1655*, „Przegląd Historyczny”, 9 (1909) 228—229, oraz A. Kosowski, *Lublin w latach „Potopu”*, „Roczniki Humanistyczne”, IV (1958), z. 5, s. 256. W. Tomkiewicz skłonny był uważać, że fresk powstał dopiero po tych właśnie wypadkach wojennych. Por. *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XIII (1951), nr 2—3, s. 34. J. Kowalczyk wypadkami wojennymi tłumaczy przerwę prac w kaplicy w końcu roku 1655 i kontynuowanie ich w drugiej fazie w latach 1656—1658, a datę powstania fresku przenosi na te właśnie lata drugiej fazy prac lub nawet na lata późniejsze — op. cit., s. 29.

uznać Tomasza Muszyńskiego malarza za pictora, który zawarł umowę z dominikanami i otrzymał 1270 fl. za malowanie kaplicy.

Malarz ten pominięty w słownikach i historiach malarstwa polskiego, legitymuje się serwitorem nadanym mu przez Jana Kazimierza i wymieniony jest w aktach miasta Lublina jako „przedni Malarz y Conterfectysta KJM”³².

Najwcześniejsza wiadomość o nim pochodzi z r. 1647, wtedy to Jan Tomasz Muszyński, malarz z przedmieścia, złożywszy przysięgę wierności i posłuszeństwa magistratowi, według przepisów prawa magdeburckiego, zaliczony został w poczet obywateli miasta Lublina, co wpisano do konsularnych akt ławniczych³³. W roku 1651, za wymalowanie własnym kosztem obrazu-wizerunku (imagine) „in pariete murato” nad pasją ukrzyżowanego Chrystusa w kościele kolegiальnym Św. Michała Archanioła w Lublinie³⁴, otrzymał zwolnienie od podatku na rzecz trzech lubelskich kościołów: wymienionej kolegiaty oraz kościoła szpitalnego Św. Ducha i kościoła Św. Krzyża³⁵. W latach 1659—1660 stawiał się przed urzędem dokonującym lustracji woj. lubelskiego przedstawiając dokument serwitorku Jana Kazimierza³⁶. Wreszcie w 1665 r. przegrywa

³² Por. *Lustracja województwa lubelskiego 1661*, wyd. H. Oprawko i K. Schuster, Warszawa 1962, s. 107. Wiadomość tę znalazł i opublikował H. Łopaciński (zob. przypis 36), odkrywając nieznanego wówczas z żadnych prac lubelskiego malarza. Kilka faktów z jego życia znamy dzięki zapiskom w aktach konsularnych, wydobytych przez J. Riabinina, por. tegoż — *Murarze, malarze i rzeźbiarze lubelscy w XVII w.*, „Biuletyn Naukowy Zakł. Archit. Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej”, (1932), nr 2, s. 3—4.

³³ Acta Cons., nr 129, f. 121, W.A.P. w Lublinie. Wzmianka znaleziona przez J. Riabinina, op. cit., lecz nie opublikowana dotąd w wypisie: „Joannes Thomas Muszynski Pictor subcivitalis suscepit et suam fidelitatem ac obedientiam Magistratui Civili prostandam corporale iuramentum iuxta formam in iure civili Magdeburgensi per descriptam flexis ad imaginem Passionis Christi Domino genibus prestitit atque in numerum ac ordinem aliorum civium ad scriptus et coaptatus est. Quod actis presentibus consularibus est connotatum”.

³⁴ Kościół ten został rozebrany w roku 1855, malowidło najprawdopodobniej było na ścianie tęczowej.

³⁵ Wzmiankę tę znalazł i opublikował J. Riabinin, op. cit., s. 3—4.

³⁶ Następującą notatkę w wymienionej lustracji (por. przypis 32) znalazł i opublikował H. Łopaciński, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki”, VIII (1907/12), z. 1, s. CXXII—CXCI: „Szlachetny Tomasz Muszyński producował przed urzędem naszym Lustratorum literas servitoratus Jego Królewskiej Mości Pana naszego Miłościwego, którego iako przedniego Malarza y Conterfectistę Króla Jego Mości od podatków prywatnych mieyskich z specyalney swoiey uwalnia Łaskiey y Clementiey. Przy którym przywileiu aby był zachowany, upraszał. Więc że prawo pospolite y praeiudicata Sądu Jego Królewskiej Mości takowe poznosili servitoratus, my cale decisiey Jego Kr. Mości Pana naszego Miłościwego tę iego Libertacyą submittimus”.

Jan Tomasz Muszyński „malarz z miasta Lublina” spór z poborcą podatków wojskowych i musi zapłacić za dzierżawę kamienicy zwanej „Bronowską” 16 florenów³⁷.

Data jego śmierci, podobnie jak urodzin, nie jest dotąd znana. Umarł pozostawiając żonę Annę, córkę rajcy lubelskiego Gabriela Dobrogosta, która w roku 1694, jako wdowa „olim famatorum Thomae Muszynski Pictores Lublinensis”, toczyła spór o spadek³⁸.

W roku 1954 odczytano jego sygnaturę na wspomnianym już (por. przypis 23) obrazie *Ukrzyżowanie* i przypisano (J. Eustachiewicz) mu omawiany fresk.

Znane dotąd wiadomości możemy uzupełnić wzmiankami o malarzu, jakie udało się znaleźć w dominikańskiej księdze ekspens konwentu lubelskiego, rzucającymi światło na inne prace Muszyńskiego w kościele Dominikanów w Lublinie.

28 sierpnia 1663 r. Tomaszowi malarzowi zapłacono 60 fl. za malowanie sklepienia nad wielkim ołtarzem³⁹ oraz za malowanie okien w prezbiterium. 21 czerwca 1664 r. otrzymał „P. Tomasz Malarz” 25 fl. za malowanie „balasów y postumentów” do ganku kościelnego⁴⁰. Przed 7 lutego 1665 r. „P. Tomaszowi Malarzowi od malowania wielkiego obrazu, który jest w kroczganku S. Czesława” zapłacono 50 fl.⁴¹ Wreszcie w marcu 1668 r. za wino dla Im. P. Moszyńskiego zapłacono 2 fl.⁴²

Byłaby to 21-letnia kariera lubelskiego malarza, o którym nie wiemy dotąd, gdzie się uczył, jaką drogą doszedł do serwitratu króla i wykorzystując pierwowzory obcych mistrzów, osiągnął poziom artystyczny

³⁷ Wiadomość tę znalazł J. Riabinin w księgach konsularnych, lecz jej nie opublikował, op. cit., Acta Cons. nr 132, f. 677 paginacji starej lub 679 paginacji nowej, W.A.P. w Lublinie — tekst tej notatki podajemy w tłumaczonym omówieniu.

³⁸ I tę wiadomość zawdzięczamy J. Riabininowi, znalazł ją w księgach konsularnych, lecz nie opublikował — Acta Cons., nr 137, f. 578 i 579 oraz nr 160, f. 584, w W.A.P. w Lublinie.

³⁹ Malowidło to zostało przemalowane w r. 1768 przez Antoniego Paszkowskiego, potem zabieleno i wydobyte spod pobiały w roku 1952. A. Wadowski, op. cit., s. 352 — przytoczył tekst umowy z Paszkowskim w wypisie.

⁴⁰ Patrz aneks. We wrześniu i październiku 1664 r. płacono za różne prace jakiemuś malarzowi bez notowania imienia i nazwiska.

⁴¹ Obraz o charakterze warsztatowym, około r. 1838 został przeniesiony do kaplicy tzw. Matki Boskiej Paryskiej przy prezbiterium kościoła. Oprawiono go wówczas w nowe ramy prostokątne, dorabiając do płótna z papieru dwa górne narożniki, dopasowane niegdyś kształtem ramy do miejsca w krużganku. W tej samej kaplicy zawieszono wtedy, identycznie „preparując”, trzy inne obrazy malowane w latach 1682—1683, być może, w pracowni Muszyńskiego, zdobiące przedtem krużganek klasztoru.

⁴² W latach 1663—1665 malarz wymieniany jest tylko z imienia, najprawdopodobniej jednak chodzi tu o naszego Muszyńskiego, który w r. 1665 ma w Lublinie zatarg z poborcą podatków.



Ryc. 4. Tomasz Muszyński, *Sąd ostateczny*. Fresk w kopule kaplicy Św. Krzyża przy kościele Dominikanów w Lublinie. Stan po konserwacji w roku 1954.

Fot. J. Szandomirski



Ryc. 5. Jean Cousin Młodszy, *Sąd ostateczny*. Rycina P. Jodego z roku ok. 1630. Muzeum Lubelskie.

Fot. J. Urbanowicz

przekraczający prowincjonalną przeciętność⁴³. *Sąd ostateczny* w kaplicy Św. Krzyża był zapewne jego największym przedsięwzięciem, ukazującym możliwości warsztatowe, wady i zalety rodzimego malarstwa z połowy siedemnastego wieku.

OPIS MALOWIDŁA⁴⁴

Kompozycja malowidła niewątpliwie podyktowana jest owalnym kształtem czaszy kopuły, której oś dłuższa usytuowana została prostopadle do osi nawy i prezbiterium, a oś krótsza stanowi przedłużenie osi kościoła. W ten sposób najbardziej eksponowaną część czaszy, wyłaniającej się spoza łuku arkady otwierającej prezbiterium na kaplicę w miarę zbliżania się do ołtarza głównego (stojącego obecnie już w kaplicy poza linią nie istniejącej ściany zamykającej niegdyś wydłużone gotyckie prezbiterium), zajęła postać Chrystusa Sędziego z Niebieskim Trybunałem. Przeciwległą zaś stronę, widoczną dopiero po wejściu za ołtarz, poświęcono na scenę Adoracji Krzyża. Obie wieloosobowe symetryczne sceny, w których Chrystus i krzyż znalazły się dokładnie na krótkiej osi elipsy, połączono postaciami sfruwających aniołów, dmących w trąby, usytuowanych na dłuższej osi czaszy, a całość obwiedziono wieńcem obłoków zbliżonych do koła. Dzięki temu otrzymano kompozycję dwusferową: kolistą niebiańską, unoszącą się na obłokach i ziemsko-piekielną, wypełniającą resztę powierzchni elipsy, poza wpisaniem w nią kołem. Po stronie prawej, wzdłuż gzymsu wieńczącego tambur, umieszczono sceny zmartwychwstania. Po stronie lewej wyobrażono piekło i potępionych. Swego rodzaju trzecią sferą kompozycji jest wysklepek latarni z postacią Boga Ojca wynurzającego się z obłoków. Tak przemyślany graficzny układ kompozycji podkreślony jest i wydobyty przez kolorystykę i światłocień. Ponad brązami scen piekielnych i ciężkimi zieleniami

⁴³ Prof. W. Tomkiewicz w udzielonej mi informacji, za którą składam serdeczne podziękowanie, stwierdził brak nazwiska Muszyńskiego w metryce koronnej, natomiast w rachunkach dworu Jana Kazimierza, w latach 1652—1653, jest wzmianka o zapłaceniu pewnej kwoty malarzowi Tomaszowi za malowanie portretów J.K.M. Pewne światło na warsztat twórczości Muszyńskiego rzuca wykorzystanie przez niego ryciny przedstawiającej *Sąd ostateczny* J. Cousina, co omawiamy niżej. Ostatnio I. M. Laskowska podjęła próbę przypisania mu kilku obrazów z warszawskiego kościoła Dominikanów, przygotowując na ten temat artykuł do „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie”.

⁴⁴ Do ponownego dokonania opisu malowidła, zamieszczonego już w pracy J. Eustachiewicz, op. cit., s. 229—235, zmusza nas przede wszystkim przeprowadzona w roku 1954 konserwacja, która przez usunięcie osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych przemalowań przywróciła freskowi jego pierwotny rysunek i koloryt.

i brązami krajobrazu ze zmartwychwstającymi, rozciąga się jasne żółto-biało-niebieskie niebo, na którego tle odcinają się szaro-oliwkowo-liliowe ciężkie obłoki i barwne żółte, zielone, brunatne i liliowe szaty siedzących na nich osób. Wreszcie rozświetlona głowa Boga Ojca, okolona rozwianą brązową szatą na tle żółtych obłoków, tworzy akcent centralny, dominujący ponad strukturą scenerii.

Chrystus i Trybunał Niebieski. Chrystus Sędzia siedzi na barwnej tęczy opierając nogi o niebieski glob Ziemi. W lewej wzniesionej ręce trzyma sierp, prawą opuszcza w geście aprobaty. Patrzy przed siebie wzrokiem utkwionym w przestrzeń. Ubrany jest w przepaskę wokół bioder i czerwono-brązowy płaszcz okrywający nogi i biodra, przerzucony na pasku za plecami na prawe ramię. Od głowy rozchodzą się złoto-żółte promienie, tworzące jasne tło dla całej postaci, obramione wieńcem kłębiastych obłoków, wśród których, ponad tęczą, unoszą się aniołki i główki cherubinów. Pod globem ziemskim dwa fruwające aniołki trzymają opartą o obłoki otwartą księgę z następującym napisem:

LIBER SCRIPTUS PROFERATUR
IN QUO TOTUM CONTINETUR
UNDE MUNDUS IUDICETUR⁴⁵

Po obu stronach Chrystusa na obłokach kłęczą lub siedzą święci. Po stronie prawej⁴⁶ Matka Boska z lewą ręką na piersiach a prawą skierowaną w dół, wskazującą zmartwychwstających, ubrana w liliowo-czerwoną wydekoltowaną suknię i jasnoniebieski płaszcz oraz małą chusteczkę przewiązaną na jasnych sfalowanych włosach. Za nią siedzi św. Piotr w liliowej sukni i żółtym płaszczu, trzymając dwa klucze. Dalej kłęczy św. Franciszek z rękami złożonymi do błagalnej modlitwy. W głębi kłęczy kilkunastu mężczyzn, sędziwych i młodych, patriarchów i zakonników, wpatrzonych w Chrystusa. Nad nimi na obłokach siedzą święte Dziewice. Na pierwszym planie św. Katarzyna ze strzaskanym kołem i św. Krystyna (?) trzymająca młyńskie koło (?).

Na czele drugiej grupy, po stronie lewej kłęczy Jan Chrzciciel, ubrany w czerwono-brązowy płaszcz. Za nim dwóch brodatych starców: Mojżesz w zielonej sukni i żółtym płaszczu z tablicą dekalogu i prorok Izajasz wskazujący gestem prawej ręki na piekło, ubrany w żółto-szarą suknię i biały płaszcz. Dalej siedzi prorok Daniel (?) w niebieskiej sukni i czerwonym płaszczu. Na końcu kłęczy św. Dominik, rozkładając w bok opuszczone ręce w geście pokornej prośby. W głębi wśród licznej

⁴⁵ Na rycinie J. Jodego, którą omawiamy niżej, na księdze pod stopami Chrystusa umieszczony jest inny tekst, zaczerpnięty z księgi Daniela i Apokalipsy.

⁴⁶ Stroną prawą określamy stronę zbawionych, lewą — potępionych.

rzeszy Świętych Mężów, portretowo zindywidualizowanych i młodzieńców trzymających palmy, wyróżnia się król Dawid z harfą i św. Ignacy Loyola. Powyżej zasiadają na obłokach Ojcowie Kościoła: papież, kardynałowie i biskupi — poważni starcy, trzymający zamknięte lub otwarte księgi.

Gloria Krzyża. Potężny brązowy krzyż wyrasta z kłębu obłoków, wśród kórych tkwią główki aniołków. Podtrzymują go dwie pary aniołów: u dołu, klęcząc na obłokach, i za belkę poprzeczną, unosząc się w powietrzu na rozpostartych skrzydłach. Od krzyża rozchodzą się żółte promienie, rzucając blask na wieńce obłoków. Nad krzyżem wśród obłoków i główek cherubów unosi się wstęga z napisem:

HOC SIGNUM CRUCIS ERIT IN CELO

Po obu stronach krzyża zgrupowani są dostojnicy ziemscy i święci, tworząc zwarty tłum ginących w dali głów wpatrzonych w znak Odkupienia.

Na lewo od krzyża na pierwszym planie siedzą i klęczą papież, kardynałowie, biskupi i zakonnicy. Po stronie prawej królowie w uroczystych szatach, złotych, czerwonych i w bogatych koronach na głowach. W głębi rzesza adorujących różnego stanu i wieku.

Ponad ramionami krzyża, tuż przy obramieniu latarni po stronie prawej wśród obłoków, klęczą młodzieńcy, a po stronie przeciwnej — panny.

Obie sceny, Niebieski Trybunał i Głorię Krzyża, łączą umieszczone na dłuższej osi elipsy anioły dmące w długie trąby. Są to postacie najbardziej dynamiczne w całej kompozycji, oddane w ruchu w silnych skrótach, zlatują z nieba po trzy z każdej strony z rozpostartymi skrzydłami i rozwianymi szatami. Potraktowano je bardzo dekoracyjnie, zarówno w rysunku (wzdęte łukowato lekkie tkaniny), jak i barwnie (czerwień, brąz, jasny błękit, zieleń, żółć, lila, biel). Unoszą się na tle chmur, z których wyłaniają się po stronie lewej (strona piekła) grupy główek dziecięcych, po stronie prawej obok główek cherubinów, zastępy tych, którzy osiągnęli już niebo.

Zmarłych wstający i zbawieni. W krajobrazie urozmaiconym widokiem odległego miasta, ciągnącym się wzdłuż gzymsu wieńczącego bęben kopuły od sceny Adoracji Krzyża aż do księgi pod stopami Chrystusa, rozgrywają się liczne epizody powszechnego zmartwychwstania ciał. Spod zsuwających się płyt grobowców, z pieczar i dołów wydobywają się zmarli. Obudzeni głosem trąb, witają gestami wzniesionych rąk albo wystraszone spojrzeniem Najwyższego Sędziego. Wśród nagich, półnagich i owiniętych w śmiertelne całuny wskrzeszo-

nych ożywają również dwa ludzkie szkielety i porozrzucane kości.

Powołani do nieba unoszą się w powietrze w zwartym tłumie ginącym w kłębiastych obłokach. Nad porządkiem czuwa anioł z sierpem w ręku, stojący na podwyższeniu. W środku sceny na pierwszym planie siedzi drugi anioł trzymając rękę na barkach młodej, pięknej kobiety, siedzącej poniżej, wspartej o jego kolano. Oboje patrzą na zmartwychwstałych włączających się w niebiański pochód. Kobieta jest półnaga, na biodra i nogi ma narzucony szeroki jasnoliliowy płaszcz, jasne włosy związane małą chusteczką, na której trzyma się maleńka korona.

Piekło i potępieni. Lewą stronę czaszy kopuły, ponad gzymsem, zajmuje wyobrazenie piekła i potępionych. Na gadatliwą scenerię miejsca wiecznych kar składają się następujące epizody: wjazd do piekła, schwytanie hulaszczego szlachcica, potępienie heretyków, torturowanie grzesznicy, męki w ogniu piekielnym.

Na lewo od księgi pod stopami Chrystusa, na tle rozległego kraj-obrazu, skalistego i zasnutego dymami, ożywionego widokiem dalekiego zamku, zdąża w kierunku piekła fantastyczny pojazd, uformowany z ogromnego szkieletu, ciągnięty przez dwa wielbłądy. Jedzie na nim szlachcic z kielichem w ręce, obejmując siedzącą przy nim kobietę. Powozi diabeł o ptasim pysku, dwaj inni trąbią siedząc na wielbłądach. Jeszcze inni, jeden z szablą u pasa, popychają z tyłu tę piekielną karetę.

Blżej piekła diabeł-satyra ciągnie na powrozie schwytanego za szyję szlachcica, nagiego, z owiązanymi biodrami, oplatanego splotami węzów, trzymającego w prawej ręce karty do gry, w lewej ceber po trunku. Obok przygrywa mu na lutni inny diabeł-satyra, a za szlachcicem drwi z niego jakiś potępieniec.

Tuż pod ogniskiem piekła, dosięgani przez płomienie, zgrupowani są innowiercy demonstrując przyczynę wiecznej zguby — płonące już heretyckie księgi i wór z monetami. Ogarnięci trwożą krzyczą, jeden rozdiera kartę z napisem „Arius infelix”, inny pije z ogromnego dzbana. Obok duchownego w czarnej sutannie i paru ubranych z cudzoziemska (krzyczący pierwszy z lewej w czarnym berecie w żółtej szacie z kryzą na szyi i drugi z księgą po stronie prawej — w liliowej szacie z białym kołnierzem), znalazły się tu sarmackie typy braci szlacheckiej. Rozdzierający kartę ubrany jest w liliowy kabat z białym gorsetem i mankietami, na głowie ma płaską czerwoną czapkę z białym otokiem. Są również dwie kobiety: jedna z odkrytym biustem i rozpuszczonymi włosami, druga stara w białym czepku, trzymająca zaciśnięte pięści przy policzkach. Prawie wszyscy wpatrzeni są w kłęczącą przed nimi na postumencie starą, wyschniętą kobietę o trupiej głowie, opasaną węzem, wznoszącą do góry ręce.

W głębi za innowiercami stoi murowana brama piekieł. Wylatuje z niej skrzydlaty gad ziejący ogniem, a wokół kłębią się węże. Do bramy wchodzi cztery rozpaczające kobiety. Obok przy bramie leży na wznak naga kobieta napastowana przez węża. Nad nią wylania się zza kamieni męczyzna duszący schwytanego gada.

Na prawo, obudowane kamiennymi murami, bucha płomieniami ognisko piekła. Na pierwszym planie obok przewróconego dzbana, z którego wylewa się woda, stoi przywiązana łańcuchem do kraty naga kobieta. Za nią stłoczeni skazańcy krzykiem i gestami zdradzają swoją rozpacz. Wyżej stoją diabły, jeden z nich rzuca na pogrążonych w ogniu nową ofiarę.

Tuż nad gzymsem umieszczony jest następujący napis: „Restaurowano w R. P. 1899 za Xsiedza Kłobotowskiego przez Wojciecha Stępienia”.

PROGRAM TEMATYCZNO-IDEOWY

W obecnym stanie badań trudno wskazać inspiratora programu ikonograficznego kaplicy wznoszonej jako sanktuarium relikwii drzewa Krzyża św. Daty jej budowy pokrywają się z okresem powstania i rozwijania się przy konwencie lubelskim, drugiego wówczas po Krakowie w prowincji polskiej, studium generalnego (1644—1686)⁴⁷. Możliwość założenia takiej uczelni zakonnej w Lublinie i utrzymywanie się jej ponad czterdzieści lat, pomimo konkurencyjnych starań konwentu poznańskiego, świadczy o dużych możliwościach środowiska lubelskiego i jego znaczeniu w Polsce w połowie XVII wieku. Niemalże przyczyniło się do tego tak zwane studium formalne, istniejące przy klasztorze lubelskim od roku 1586 aż do kasaty zakonu. Oba studia prowadzone były przez profesorów i magistrów, dominikanów wykształconych w kraju i zagranicą (Paryż, Rzym), dysponowały wspólną biblioteką, liczącą, już po zniszczeniach spowodowanych przez Szwedów w roku 1703, około dwunastu tysięcy tomów w pierwszej połowie XVIII wieku⁴⁸. Wydaje się, że twórcy ideologicznego programu dekoracji kaplicy szukać należy właśnie w gronie tych świątłych uczonych i kaznodziejów. Fundatorzy świeccy nie mogli mieć w tych okolicznościach większego udziału poza finansowaniem budowy. Janusz Tyszkiewicz zmarł w roku 1649, kiedy mury kaplicy doprowadzone były zaledwie do wysokości piętra. Kontynuująca fundację siostra Tyszkiewiczza, Krystyna Jelec, nie mogła zapewnić odpowiednich środków na budowę. Ukończenie budowy i sfinansowanie

⁴⁷ A. W a d o w s k i, op. cit., s. 290.

⁴⁸ Ibidem, s. 293—296.

sowanie wystroju wnętrza zawdzięczają więc dominikanie Stanisławowi z Popowa Witowskiemu, staroście lubelskiemu (zm. w r. 1662)⁴⁹. Jest bardzo prawdopodobne, co zauważył W. Tomkiewicz⁵⁰, że Stanisław Witowski przyczynił się do sprowadzenia przez dominikanów Falconiego, wykonawcy sztukaterii, Tomasz Muszyński miał już w Lublinie utrwaloną pozycję wziętego malarza, po kilkuletniej działalności artystycznej w tym mieście (przed r. 1651 malował „na murze” w kościele św. Michała). Zaangażowany przez dominikanów, potrafił zaspokajać ich artystyczne ambicje, nieprędko ukończył bowiem różnego rodzaju inne malarskie prace dla klasztoru, w księdze wydatków notowany jest jeszcze w latach 1663—1665 i 1668 (?)⁵¹, ale trudno przypisać mu większy udział w decydowaniu o sprawach tematyki.

Przy wyrobionej w stiuku przez sztukatora dacie „A. 1658”, obok inicjałów J. B. Falconiego figuruje inicjał Waleriana Świderskiego „FVST” (Frater Valerianus Swiderski Theologus)⁵². Był on trzecim moderatorem studium generalnego i przeorem w latach 1656—1659, co pewnie upoważniło go do upamiętnienia swego nazwiska na ścianie kaplicy. Program ikonograficzny i projekty jego graficznego opracowania musiały być przygotowywane w okresie sprowadzania sztukatora (luty 1654) i po skontaktowaniu się z miejscowym malarzem. Przypuszczać należy, że projekt tematyczny gotów był w końcu r. 1653, a z artystami omawiano już tylko jego plastyczną realizację. W latach 1652—1656 przeorem był Jan Czesław Bajera⁵³, a przed nim (1650—1652) Jan Chryzostom Polewicz⁵⁴. Obaj odbyli studia zagranicą, byli profesorami i wielce zasłużyli się dla klasztoru lubelskiego. Ale stanowisko przeora nie przesądzało przecież o konieczności zajęcia się tematyczną stroną wykańczanej kaplicy. Pracy tej mógł się podjąć któryś z bardziej uczonych w teologii i Piśmie św. profesorów czy magistrów. Może dokonał tego Paweł Ruszel (zm. 1658), wykształcony w Krakowie i Rzymie, autor

⁴⁹ Ibidem, s. 218, 223—224 i 242—244, oraz J. Eustachiewicz, op. cit., s. 228 — autorka, podobnie jak Wadowski, Witowskiego uważa za fundatora fresku. Por. też J. Kowalczyk, op. cit., s. 28.

⁵⁰ J. Kowalczyk, op. cit., s. 29, przypis 11.

⁵¹ Patrz aneks.

⁵² J. Kowalczyk, op. cit., s. 35.

⁵³ A. Wadowski, op. cit., s. 317—318 — autor pisze o nim, że „nauki kończył za granicą [...] Na katedrach profesorskich i urzędach klasztornych wiek spędził. Był dwukrotnie przeorem klasztoru lubelskiego (1633—1635 i 1652—1656) i wielkie zasługi położył w restauracji i powiększeniu tegoż klasztoru [...] Pozostawił po sobie ślady prac naukowych [...] zmarł w r. 1670”.

⁵⁴ Ibidem, s. 318 — kształcił się w Paryżu, był profesorem i polemistą, doktorem Pisma św., jemu konwent lubelski zawdzięczał posiadanie studium generalnego, zmarł w r. 1652.

ogromnego dzieła pt.: *Skarb nigdy nieprzebrany Kościoła św. katolickiego Krzyż Pański*, promotor Bractwa Drzewa Krzyża Św., uczone i profesor, pierwszy moderator studium generalnego⁵⁵. W swoim dziele poświęca Ruszel rozdział 29 ukazaniu się Krzyża na sądzie ostatecznym: „Krzyż Święty, na którym Chrystus Jezus Syn Boży był Ukrzyżowany pokaże się na Niebie w wielkiej jasności, przy Sądzie jego ostatnim Generalnym”.

Obok nagromadzenia niezwykle konsekwentnie dobranych wątków tematycznych, składających się na treść monumentalnie potraktowanej sceny Sądu ostatecznego, zasługą nieznanego nam inspiratora jest umieszczenie tego dzieła w czaszy okazałej kopuły. Stało się to zapewne zupełnie świadomie dzięki właściwemu zrozumieniu ideowej treści kopuły, symbolizującej ład kosmiczny i niebo, rozpiętej jak baldachim nad relikwiarzem z drogocenną częścią drzewa krzyża św.⁵⁶ Wybór tematu, przeznaczenie nań czaszy kopuły i wykorzystanie do ideologicznego i artystycznego uświetnienia miejsca przechowywania św. relikwii, przynoszącej splendor konwentowi i miastu, zrealizowany został w powiązaniu z tematem zawieszonych na ścianach obrazów i wystrojem sztukateryjnym w sposób ogromnie przemyślany i oryginalny w swej konsekwencji⁵⁷. Temat Sądu ostatecznego był mianowicie okazją do ukazania krzyża pojawiającego się na niebie w glorii w Dniu Pańskim po raz ostatni w dziejach świata, a jednocześnie miał przypominać wiernym o drugim przyjściu Chrystusa, który, kładąc kres królestwu świata z wysokości nieba, dokona powszechnego sądu nad ludzkością, oddzielając na zawsze dobro od zła i zakładając w nowych niebiosach i na nowej ziemi Królestwo Boże.

Wyobrażenie Najwyższego Sędziego, Pantokratora, Kosmokratora „kierującego ruchem świata i regulującego harmonię wszystkiego”, jako oryginalność Wschodu, praktykowane było od czasów starochrześcijańskich⁵⁸. Przygotowany tron („Hetojmazja”) czekał na przyjście Sędziego w mozaikowych dekoracjach sklepień i apsyd starochrześcijańskich

⁵⁵ Ibidem, s. 283—293 oraz St. Michalczyk, *Ukrzyżowanie na palmie jako nowy nieznan typ krucyfiksu barokowego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXV (1963), nr 1, s. 22—23.

⁵⁶ L. Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe kaplicy Zygmuntowskiej*, [W:] *Studia do dziejów Wawelu*, t. 2, Kraków 1960, s. 60 — autor szerzej omawia treści ideowe kopuły.

⁵⁷ Treści ideowe architektury i wystroju plastycznego kaplicy omawia i interpretuje J. Kowalczyk, op. cit. Po raz pierwszy szczegółowy opis kaplicy opracował K. Dębiński, *Drzewo Krzyża św. w kościele św. Stanisława B. i M. w Lublinie*, „Przegląd Katolicki”, 1895, nr 33, s. 516—518.

⁵⁸ L. Hautecoeur, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris 1954, s. 201—219.

i wczesnobizantyjskich budowli sakralnych⁵⁹. Kontrreformacja, wykorzystując niebiańskie interpretowanie renesansowej kopuły⁶⁰, wydzwignęła na jej czasę temat Sądu ostatecznego, zapewniając mu tym samym najświetniejsze miejsce w świątyni, dominujące nad strukturą budowli. W latach 1572—1574 ozdobiono wyniosłą kopułę katedry florenckiej kolosalnym malowidłem Sądu ostatecznego — Giorgia Vasariego i F. Zucchariego⁶¹. Hubert Goltzius dla ratusza w Venlo (Holandia) namalował obraz Sądu ostatecznego, komponując całą scenę na tle iluzoryjnej kopuły⁶².

PIERWOWZÓR JEAN COUSINA MŁODSZEGO

Projektodawcy fresku lubelskiego dysponowali pierwowzorem, zdobytych raczej drogą przypadku niż uzasadnionego wyboru, który w znacznym stopniu wykorzystali. Była nim rycina Pietera de Jode I z Antwerpii, sztychowana według obrazu Jean Cousina Młodsze⁶³.

J. Cousin Młodszy (1522—1594), artysta wszechstronny, manierysta ze szkoły Fontainebleau, temat Sądu ostatecznego powtarzał wielokrotnie w licznych witrażach, obrazach i grafice. Obraz *Sąd ostateczny* z Luwru jest obok obrazu *Eva prima Pandora* z tegoż muzeum i *Zdjęcia z krzyża* w muzeum w Mayence, jednym z nielicznych zachowanych jego dzieł⁶⁴.

Pieter de Jode I (1570—1634) sztychował dzieło Cousina przed rokiem 1630⁶⁵ i pod wpływem cenzury i wydawcy dokonał kilku „popra-

⁵⁹ Ibidem, s. 201, oraz W. Podlacha, *Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny*, Lwów 1912, s. 135—136.

⁶⁰ L. Kalinowski, op. cit., s. 60 — autor podaje przykłady z wieku XV i XVI malarskich przedstawień nieba w postaci kopuły.

⁶¹ U. Thime, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1940, t. XXXIV, s. 121, oraz E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Saint-Quen 1955, t. 8, s. 480.

⁶² L. Kalinowski, op. cit., s. 60.

⁶³ Odkrycie pierwowzoru fresku lubelskiego w obrazie *Sądu ostatecznego* Jean Cousina jest zasługą J. Eustachiewicz. Egzemplarz nieznaney jej ryciny przypadkowo odnalazł się w Warszawie i dzięki staraniom I. M. Laskowskiej od kilku miesięcy stanowi własność Muzeum Lubelskiego. Dyrektor tego Muzeum, Pani Irene Iskrzyckiej, serdecznie dziękuję za udostępnienie mi tego cennego miedziorytu.

⁶⁴ E. Bénézit, op. cit., t. 2, s. 691, A. Michel, *Histoire de l'art*, t. IV, cz. II, Paris 1911, s. 756 i 760 oraz A. Weese, *Sculptur und Malerei in Frankreich vom 15 bis zum 17 Jahrhundert*, Berlin 1917, s. 209 i 212. A. Weese błędnie przypisał obraz *Sądu ostatecznego* z Luwru ojcu malarza, również wszechstronnemu artyście, o tym samym imieniu.

⁶⁵ U. Thime, F. Becker, op. cit., t. 19, Leipzig 1926 — słownik podaje, że sztych *Sądu ostatecznego* J. Cousina jest największym dziełem P. Jode I, wykonany został na 12 płytach. Rycina z Muzeum Lubelskiego składa się z 9 części papieru, naklejonych na tekturę i płótno i zawerniksowanych. Została wycięta z ramy,

wek'' podyktowanych duchem czasu. Głowę Chrystusa uwieńczył koroną i zmienił gest prawej ręki, pomnożył świętych i dodał im nimby, aniołowi wręczył kartusz z sentencją ewangeliczną, krzyż umieścił na tle promieni, zdejmując zeń cierniową koronę i zacierając ślady gwoździ.

Nie potrafimy wyjaśnić, jaką drogą dzieło Cousina, przerysowane i uzupełnione przez Jodego, dotarło do Lublina i zostało powtórzone przez Tomasza Muszyńskiego w kopule kaplicy Św. Krzyża. Być może, flamandzką rycinę przywiózł z Paryża studiujący tam Jan Chryzostom Polewicz⁶⁶. Niewątpliwie powodem sięgnięcia do tego pierwowzoru mógł być krzyż, umieszczony poniżej postaci Sędziego, znacznie wydobyty przez Jodego w skomplikowanej kompozycji obrazu Cousina. Ale Muszyński nie ograniczył się bynajmniej do tego tylko motywu. Skrupulatnie skopiował szereg grup i postaci, wypełniając nimi znaczną część swego malowidła. Fakt ten nie umniejsza artystycznych osiągnięć lubelskiego malarza. De facto Muszyński stworzył dzieło oryginalne, które „[...] stanowi wynik szczególnych potrzeb społecznych i religijnych [...] sformułowane przez indywidualnego artystę zgodnie z artystycznymi normami okresu, odwołujące się do sposobu myślenia i odczuwania, do smaku estetycznego współczesnych twórcy odbierców”⁶⁷.

Słusznie dopatrywano się w nim „wspomnień zarówno genialnego Michała Anioła, jak i również późniejszych florenckich i górnowłoskich manierystów”⁶⁸, nie przypuszczano jednak, jaką okreśną drogą wspo-

pozbawiona jest więc marginesu i uszkodzona przez zwiżanie. Wymiary całości wynoszą: szerokość 121 cm, wysokość 141,5 cm, każda z plakiet ma 40×47,7 cm. W liniach styków poszczególnych części rytownikowi nie udało się uniknąć niedokładności w powiązaniu szczegółów bardzo bogatego rysunku. Rycina opatrzona jest u dołu napisami: W lewym dolnym rogu — JOANNES COUSIN SENONIENSIS INVENTIT ET PINXIT Petrus de Jode in aes Incidit. Giul. Wittenbroot Evulgavit Antverpie — na środku — Vidit, examinavit, et praelo dignum censuit hoc Paradigma Laurentius Bayerlinck S. Theologiae Licenciatius, Canonicus Antverpiensis et Censor Librorum — a w prawym dolnym rogu umieszczona jest dedykacja G. Wittenbroota Ludwikowi XIII.

⁶⁶ Por. przypis 54.

⁶⁷ J. Białostocki, *Tradycje i przekształcenia ikonograficzne*, [W:] *Teoria i twórczość*, Poznań 1961, s. 139. Słowa autora dopasowaliśmy do ciągu zdania w naszym kontekście.

⁶⁸ J. Starzyński, M. Walicki, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 1069—1070 — dalszy ciąg tekstu omawiającego fresk lubelski, bardzo trafnie charakteryzującego nasz obiekt, brzmi następująco: — „[...] ale mocną nutą lokalną wnoszą pełne charakterystyki wizje piekielnych potępieńców, pośród których dostrzegamy zamaszyste postacie braci szlachty, a na samo dno piekieł rzuceni ponoszą karę przywódcy ruchów reformatorskich. W akcencie tym odbija się echo szczególnie gwałtownych walk religijnych, których ogniskiem był Lublin w połowie XVII wieku. Równocześnie jednak lubelski *Sąd Ostateczny* posiada dla dziejów

mnienia te dotarły do Lublina. Jean Cousin, malarz, witrażysta, rzeźbiarz, architekt, grawer, matematyk i pisarz, ulegał wpływowi Michała Anioła „zwłaszcza w traktowaniu anatomii drobnych postaci w Sądzie Ostatecznym, ale wpływ mistrza zdaje się oddziaływać na niego za pośrednictwem manierystów antwerpskich”⁶⁹. Michał Anioł został więc „przefiltrowany” przez kilka warsztatów europejskich manierystów zanim go spolszczył lublinianin. W ramach tego samego typu formalnego i tematu ikonograficznego doszło do bardzo swobodnych przekształceń, tym bardziej że rycina stała się pośrednikiem między utworami malarzkimi. Muszyński skorzystał z dzieła Cousina jak z albumu — wzornika. Z obrazu o formacie zbliżonym do kwadratu, wybrał oderwane fragmenty i utworzył z nich kompozycję dopasowaną do owalnej czaszy kopuły. Była to praca niewątpliwie twórcza, a metoda powszechnie stosowana przez mistrzów mniejszej klasy, nadrabiających w ten sposób brak własnej inwencji i niedostateczne środki warsztatowe.

Na podstawie porównania z ryciną P. Jodego w utworze Muszyńskiego doszukać się można następujących motywów zaczerpniętych z pierwowzoru: postać Chrystusa w otoczeniu obłoków, grupa świętych ze św. Janem, księga (inne szczegóły), krzyż (inne szczegóły), postacie biskupów w grupie adorujących krzyż, anioł z sierpem wśród zmarłych-wstających, anioł z dziewczyną w koronie na głowie, kilka postaci zmarłych-wstających na lewo od anioła z dziewczyną, szlachcic ciągnięty przez diabła-satyra (inne szczegóły), kobieta leżąca na skale przed grota piekła (na rycinie mężczyzna), stara kobieta o trupiej twarzy⁷⁰.

Przez analogię przypuszczać można, że szereg innych postaci powtórzył Muszyński z innych pierwowzorów. Zwłaszcza trąbiące anioły, ozdobione sięgającym antyku motywem kuliście nad głową rozwianej tkaniny, wydają się pochodzić z atelier mistrza większej miary.

TREŚCI IKONOGRAFICZNE

W dziele Muszyńskiego objawił się smak artystyczny i klimat epoki panujący w Lublinie w okresie kontrreformacji. Wybrano pierwowzór wyraźnie cofający się w tradycyjnym schemacie kompozycyjnym w stosunku do fresku Michała Anioła i kompozycji na ten temat Rubensa.

sztuki w Polsce nader doniosłe znaczenie, ze względu na to, że jest to u nas jeden z najwcześniejszych przykładów dekoracji monumentalnej w duchu pełnego baroku, opartej na doskonałych wzorach włoskich”.

⁶⁹ P. Lavedan, *Historia sztuki*, przekład H. i S. Kozakiewiczów, Wrocław 1954, s. 205.

⁷⁰ J. Eustachiewicz w swej pracy magisterskiej zwróciła uwagę na uderzające podobieństwo motywów: 1, 2, 3, 5, 6, 7.

Dostosowano do lokalnych warunków i potrzeb, aktualizując i spolszczając wzory obce.

Chrystus Sędzia, powtórzony przez Muszyńskiego z obrazu Cousina, zasiadający na tęczy⁷¹, z sierpem w ręce i stopami opartymi na kuli ziemskiej, przedstawiony jest zgodnie z nauką Kościoła, jako przychodzący „z mocą wielką i majestatem”. Sierp nadaje Mu grozę Sędziego z Apokalipsy — „a w rękę jego [był] ostry sierp” (Obj 14, 14), obnażony tors i ukazane rany mówią o spełnionej przez niego misji Odkupienia⁷². Złączono więc w osobie Chrystusa dwa popularne niegdyś ujęcia: Sędziego Apokaliptycznego i Syna Człowieczego z Ewangelii, widząc w nim Boga w majestacie otoczonego blaskiem promieni i wieńcem adorujących aniołków.

Wyrok zapada na podstawie ujawnienia dobrych i złych uczynków popełnionych przez ludzi, które spisywane były w księgach. Trzymana przez aniołki otwarta księga z napisem „Liber scriptus proferatur in quo totum continetur unde mundus iudicetur” jest ilustracją tekstu o Sądzie w Księdze Daniela oraz wersetu Apokalipsy: „Zasiadł sąd i księgi otworzono” (Dn 7, 10), „[...] a otwarto księgi. I inną księgę otwarto, która jest (księgą) życia. I osądzono zmarłych z tego, co w księgach zapisano, według ich czynów” (Obj 20, 12).

Trybunał Niebieski otacza Sędziego w dwóch strefach. Wielofigurowe grupy wyobrażają członków Kościoła tryumfującego. Obok Matki Bożej, św. Jana Chrzciciela, św. Piotra, Mojżesza, Dawida, Apostołów i Proroków, klęczą św. św. Franciszek, Dominik i Ignacy Loyola, założyciele zakonów przynoszących odrodzenie Kościołowi i zwalczających herezje⁷³. Wyżej przedstawione są święte Dziewice, na pierwszym planie św. Katarzyna Aleksandryjska i św. Krystyna (?). Po drugiej stronie Chrystusa zasiedli Ojcowie i Doktorzy Kościoła, bardzo poszerzając grono Trybunału, zarobiwszy na ziemi na zaszczytne miejsce w orszaku Boskiego majestatu.

Matka Boża opuszcza dłoń ku ziemi, pośrednicząc tym gestem między ludźmi i Sędzią. Św. Piotr spoglądając na zmartwychwstających wskazuje ręką ich Orędowniczkę. Mojżesz pokazuje potępionym tablice z Dekalogiem, a Izajasz wskazując na piekło potwierdza spełnienie się swoich proroctw o sądzie nad światem, karach za grzechy i odstępstwo od Boga. Inni w pokorze adorują tego, którego posłannictwo spełniali na ziemi i który teraz dokonuje żniwa na uprawianej przez nich „roli”.

⁷¹ Odstępstwem od takiego tradycyjnego ujęcia jest Chrystus Sędzia Michała Anioła i naśladujące go obrazy Rubensa.

⁷² Świadectwem Odkupienia są również Narzędzia męki, pominięte w kompozycji malarskiej, gdyż przedstawił je sztukator na pilastrach dolnej kondygnacji kaplicy.

⁷³ Na obrazie Cousina i rycinie Jodego nie ma tych trzech świętych.

Krzyż pojawiający się na niebie w Dniu Sądu, w sanktuarium jego relikwii zajął na fresku poczesne miejsce. W kaplicy, która nosi jego wezwanie zilustrowano w malarsko-sztukatorskiej dekoracji wszystkie ważniejsze momenty wiążące się z ofiarą krzyżową Chrystusa⁷⁴. Trzymają go w rękę starotestamentowi Prorocy, na obrazach wyobrażono Przybijanie do krzyża, Ukrzyżowanie i Zdjęcie, umieszczono na pilastrze obok innych Narzędzi męki, na pozostałych obrazach opiewane jest jego Znalezienie i Podwyższenie, jego Gloria uwidoczniła została na czaszy kopuły.

W średniowieczu w scenie Sądu ostatecznego nie wyodrębniono krzyża spośród innych Narzędzi męki. W Chartres (ok. 1240, portal połudn.) i Bourges (ok. 1270, portal zachodni) trzymają go aniołowie obok pozostałych instrumentów męki. Ujęcia te pozostają w dosyć luźnym związku z ówczesnymi tekstami Honoriusa D'Autun, *Złotej legendy* czy Wincentego de Beavis, mówiącymi o świetle siedem razy jaśniejszym od blasku gwiazd, rzuconym przez krzyż ukazujący się na niebie w chwili Sądu⁷⁵. W Bizancjum krzyż umieszczano na tronie („Hetojmazja”)⁷⁶. W malarstwie ruskim, od XVI do XVIII wieku, krzyż wyobrażano w scenie Sądu przed Chrystusem, przychodzącym w białych szatach w orszaku cherubinów⁷⁷. Przypuszczalnie dopiero u Fra Angelico i J. Cousina zilustrowane zostają w ikonografii łacińskiej w wyraźny sposób słowa Ewangelisty: — „A na on czas ukaże się znak Syna Człowieczego na niebie” (Mt 24, 30). Krzyż zajmuje w ich kompozycjach centralne miejsce poniżej Chrystusa, a obok nie ma już innych Narzędzi męki.

W Polsce w okresie kontrreformacji w literaturze kościelnej często wspomniano o znaku Syna Człowieczego, który pojawi się w Dniu Pańskim. P. Ruszel we wspomnianym już rozdziale swego dzieła pisze: „A że w Ewangelii nie wspomina się krzyż, ale znak Syna człowieka, to nie ma żadnej czynić wątpliwości, że się to ma rozumieć o Krzyżu Chrystusowym [...] Aniołowie y Archaniołowie ten znak Syna człowieka, to iest Krzyż, poniosą na ramionach swoich, iako przed Cesarzem żołnierze zwykli chorągiew nosić [...] obaczmy ten drogi, y ożywiający Krzyż na Niebie świecący, y wszystek okrąg ziemi nad iasność słoneczną oświecający [...] a po dniu Sądym będzie wzięty od Aniołów do nieba, y tam będzie trwał nieskazitelny na wieki, aby Święci Boży zawsze patrzyli na ten Instrument Zbawienia swego, na którym

⁷⁴ Por. J. Kowalczyk, op. cit., s. 35.

⁷⁵ E. Mâle, *L'art religieux du XIII siècle...*, Paris 1898, s. 471. Siedmiokrotna jasność przychodzącego w chwale Chrystusa opisywana jest w apokryfach.

⁷⁶ E. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, cz. II, Paris 1957, s. 733 oraz W. Podlacha, op. cit., s. 135.

⁷⁷ N. V. Pokrovskij, *Straszny sud v zabytkach bizantynskavo i ruskavo iskuštva*, [W:] *Trudy VI Archeolog. Sjezda w roku 1884*, t. III, Odessa 1887, s. 314.

iako na ołtarzu Chrystus Pan samego siebie ofiarował”⁷⁸. O krzyżu wspomina przy kaznodziejskim opisie Sądu Mikołaj z Mościsk⁷⁹, podobnie zapowiada ukazanie się krzyża Młodzianowski, nazywając go laską marszałkowską, którą aniołowie nosić będą wśród ogromnej chwały Sędziego⁸⁰.

We fresku lubelskim krzyż zajął miejsce naprzeciw Sędziego i adorowany przez świętych (podobnie do koncepcji Ruszla), stanowi w kompozycji optyczny odpowiednik Chrystusa nie mniej niż Jego Majestat, pełen glorii i świetności. Gigantyczny, rzucający promienisty blask na kłębiące się wieńce obłoków, przestał być jednym z instrumentów męki ukazujących się w szeregu obok Odkupiciela, zajął drugą stronę nieba i ukazał się w pełni potęgi swego znaku. Adorują go nieprzeliczone rzesze zbawionych, klęczą przed nim najwięksi dostojnicy: papieże, królowie, kardynałowie, biskupi. Aniołowie trzymają go poprzez delikatne welony, by uszanować najcenniejszą relikwię — drzewo oblane krwią Boga.

Lubelska wizja glorii krzyża daleka jest od pierwowzoru Cousina. Pewne podobieństwo (aniołowie z welonem podtrzymujący krzyż) dostrzec można między tą sceną i ryciną umieszczoną parokrotnie, jako przerywnik, w książce J. Bosiusa *Cruz triumphans et gloriosa* (Antwerpia 1617), z której w dużym stopniu skorzystał P. Ruszel pisząc swoje dzieło o krzyżu Pańskim⁸¹. Najbardziej jednak ten fragment malowidła bliski jest cytowanemu wyżej tekstowi Ruszla. Znak Syna Człowieczego świecący na niebie niosą aniołowie, jak chorągiew, a święci patrzą nań odając hołd „Instrumentowi Zbawienia”.

Poszczególne epizody lubelskiej sceny Sądu odpowiadają ściśle oficjalnej nauce Kościoła. Młodzianowski w kazaniu o Sądzie Pańskim w następujący sposób opisuje wydarzenia ostatniego dnia: „[...]po głosie trąby na sąd Boży pozywaiący, naprzód będzie zmartwychwstanie ciał, potym iako wiele świętych uważa, pokazanie się Krzyża na niebie, zaś potym zprowadzenie zmarłych na miejsce pewne sądu, toż dopiero sąd”. Zmartwychwstający wydobywają się z grobów i ziemi, półnadzy, spowici w śmiertelne całuny, wszyscy są w dojrzałym wieku, cieleśnie do-

⁷⁸ P. Ruszel, *O skarbie nigdy nieprzebrany* [...] *Krzyżu Pańskim*, księga II, Częstochowa 1725, s. 224—227. (Wydanie pierwsze w Lublinie w r. 1655).

⁷⁹ Mikołaj z Mościsk (Mościcki), *Akademia pobożności z przydatkiem nie tylko zakonnyom osobom do doskonałości potrzebna, ale y świeckim do zbawienia barzo przydatna*, Kraków 1628, druk. W. Piątkowski, s. 492—495. Estr. XXII, 582. Bibl. KUL, P. XVII, 796.

⁸⁰ T. Młodzianowski, *Kazania i homilije na niedziele doroczne, także święta uroczyste...*, t. 2, Poznań 1681, druk. Collegium Pozn. SJ., s. 396. Estr. XXII, 453, Bibl. KUL, P. XVII, 1412.

⁸¹ Zwrócił na to uwagę J. Kowalczyk, op. cit., s. 37, przypis 22 i 23.

skonali, równi, bez oznak przynależności stanowej i ziemskich godności. Obok nich walają się jeszcze kości i ożywające szkielety. Młodzianowski pisze, że „[...]zbieranie tych prochów i kości zleci Pan Bóg nasz Aniołom [...] Każdy Anioł stróż zbierze prochy tego człowieka, którego strzegł”⁸². Muszyński poprzez Cousina kontynuuje nowożytny sposób przedstawiania zmartwychwstania, przyjęty przez Michała Anioła od Signorelliego, który we fresku w katedrze w Orvieto zilustrował wizję Ezechiela, wyobrażając ożywające szkielety wdziewające na siebie strzępy ciała⁸³.

Odłączenia dobrych od złych dokonuje anioł z sierpem w dłoni (skopiowany z pierwowzoru Cousina) stojący wśród zmartwychwstających. Jest on zilustrowaniem wersetu Apokalipsy „I wyszedł inny Anioł z świętyni, który jest w niebie, i on miał ostry sierp” (Obj 14, 17)⁸⁴. Zbawieni ulatują w górę i wypełniają niebo ginąc za obłokami. Są tam już dzieci zmarłe w stanie niewinnym (obok trąbiących aniołów po lewej stronie Chrystusa). Młodzianowski⁸⁵ przytacza tezę św. Tomasza, który „rozumie że pokażą się [one] na sądnym dniu, nie przeto, aby ich sądzono, ale przeto, aby widziały chwałę Sędziego”.

Wyobrazenie piekła należy do wyjątkowo ciekawych przedstawień tego tematu w sztuce polskiej okresu kontrreformacji. Znaleźli się w nim moiżni tego świata, szlachta, heretycy, bluźniercy, rozpustnicy, chciwcy i opoje. Szatani wymierzają im kary stosownie do popełnionych grzechów. Rodzaje cierpień nie odbiegają daleko od wzorów średniowiecznych. Kontynuuje je Cousin, za nim powtarza Muszyński. Analogicznie działo się w literaturze. Ludwik z Grenady pisze: że „skąpcy cierpieć będą straszny niedostatek, leniwczy popychani będą bodźcami ognistymi, pijanice i obżercy dręczeni będą wiecznym głodem i palącym pragnieniem, cielesni i bezwstydni rozpustnicy otoczeni będą siarczystymi płomieniami, zazdrośni w okropnych boleściach wydawać będą bolesne wy-cia, jakby psi wściekli, pyszni i zarozumiali okryci będą wiecznym wstydem i wieczną hańbą. Tak każdy właściwe męki cierpieć będzie”⁸⁶.

Muszyński, wykorzystując pierwowzór Cousina, z którego zaczerpnął szereg piekielnych epizodów, rozprawia się z wadami szlachty, innowierca-

⁸² T. Młodzianowski, op. cit., s. 506 i 507.

⁸³ L. Réau, op. cit., s. 741. W średniowieczu, zgodnie z nauką św. Pawła o zmartwychwstaniu trwającym tylko jeden moment, zmarłych przedstawiano jako ludzi w dojrzałym wieku, zrównanych jednakową pięknnością cielesną.

⁸⁴ Jak wynika z dalszego tekstu Objawienia św. Jana, anioł z sierpem przychodzi na ziemię by wykonać karę nad złymi. Por. A. Jankowski, *Apokalipsa św. Jana. Komentarz*, Poznań 1959, s. 228 i 229.

⁸⁵ T. Młodzianowski, op. cit., s. 507.

⁸⁶ *Rozmyślenia gorzkiej męki Jezusa Chrystusa [...] wyjęte z dzieł Ludwika z Grenady*, Kraków 1858, s. 201.



Ryc. 6. Tomasz Muszyński, *Sąd ostateczny*. Fragment fresku, piekło i lewa grupa Niebieskiego Trybunału. Stan podczas konserwacji w r. 1954.

Fot. WKZ Lublin



Ryc. 7. Tomasz Muszyński, *Sąd ostateczny*. Fragment fresku, pojazd piekielny. Stan podczas konserwacji w r. 1954.

Fot. WKZ Lublin



Ryc. 8. Jean Cousin Młodszy, *Sąd ostateczny*. Fragment ryciny P. Jodego, Anioł oddzielający dobrych od złych i potępieni.

Fot. J. Urbanowicz



Ryc. 9. Jean Cousin Młodszy, *Sąd ostateczny*. Fragment ryciny P. Jodego, *Wiara i Herezja*.

Fot. J. Urbanowicz

mi i ofiarami grzechów głównych. Tak jak Cousin, piekło wyobraził w postaci ruin z zakratowanymi oknami i bramą, wśród skał, pełne gadów, dodając do tego buchające płomienie⁸⁷. Szatani wiodą do niego potępionych: — parę szlachecką w powozie z piszczele, szlachcica pijanicę i „kartownika”, występne kobiety. Tuż przed ruinami stoi grupa innowierców z płonącymi księgami i worem rozsypujących się monet. W głębi jedna z kobiet leży na wznak na skale szarpana przez jadowite węże. Inna (na pierwszym planie) stoi przykuta łańcuchem do kraty. W płomieniach między diabłami cierpią skazańcy. Obok wylewa się z dzbana nieosiągalna dla nich woda. Potępieni w różny sposób reagują na dosięgające ich męczarnie, krzyczą, wznoszą i załamują ręce, jeden drze kartę z napisem „Arius infelix”, drugi przykładą usta do pustego dzbana, inny zlorzeczy Najwyższemu Sędziemu pokazując figę⁸⁸. Tortury piekielne przypominają opisy piekła u pisarzy i kaznodziejów kontrreformacji. Ludwik z Grenady w *Przewodniku grzeszników*⁸⁹ pisze: „Tam [w piekle] nieszczęśliwi, ciężką przywiedzeni desperacją, szaloną cholerę swoją obrocą przeciwko Bogu, y przeciwko sobie samym, gryząc na sobie własne ciało, drapiąc wnętrzości, ostatnich z głębokości serca dobywając westchnienia, łamać się ich zęby będą od wielkiego ściskania, szarpać na kawałki iako szaleni swe własne członki będą, a zlorzeczając nieprześcannie przeciwko sprawiedliwemu sędziemu, który ich na te męki osądził”. Birkowski⁹⁰ przedstawia potępionych jako „nagie nieiakie więźnie [którzy] [...] będą leżeć w wiecznym mrozie, a gdy przeniesieni będą do gorąca, nie ulży się im mąk, y owszem przymnoży, a to dla odmiany prędkiej z mrozu do ognia, z ognia do mrozu. Do tego bladymi będą dla głodu, wyschli dla pragnienia [...]”.

Również z dzieła Cousina przeniósł Muszyński na lubelską kopułę dwie postacie: piękną dziewczynę w koronie na głowie i starą kobietę o trupiej twarzy, wiernie powtarzając wszystkie szczegóły z pierwowzoru. W obrazie Cousina obie kobiety siedzą naprzeciw siebie, przedzielone grupą osób walczących między sobą. Pierwsza siedzi wsparta o udo

⁸⁷ Również skaliste i pełne rozpadlin są piekielne kręgi w *Boskiej komedii* Dantego.

⁸⁸ Potępieńca pokazującego figę nie znaleźliśmy na obrazie Cousina i rycinie Jodego. Łysy starzec z drwiącym uśmiechem na twarzy trafił do dzieła Muszyńskiego jakąś inną drogą. Jest to zapewne jeden ze złodziei bluźniący Bogu, opisany przez Dantego w 25 pieśni: — „Ledwo te słowa wyrzekł potępiony, wznosił obie ręce ułożone w figę, krzycząc — Masz Boże ode mnie pokłony!”

⁸⁹ Pierwsze wydanie w tłum. polskim w r. 1567. Cytujemy z wyd.: — Lublin 1687, druk. Collegium SJ, s. 84—85. Estr. XVII, 331. Bibl. Semin. Duchownego w Kielcach, nr 1387.

⁹⁰ A. F. Birkowski, *Kazania na niedziele i święta doroczne...*, T. 1, s. 5, wyd. 2, Kraków 1623, druk. A. Piwowarczyk, Estr. XIII, 143, Bibl. KUL, P. XVII, 591.

anioła, który w lewej ręce trzyma sierp przyłożony do szyi podnoszącej się z ziemi nagiej kobiety. Druga unosi do góry ręce klęcząc w ciemnej grocie przedpiekła. Na fresku, po stronie zbawionych, dziewczyna w koronie na głowie powtórzona jest niemal identycznie, zabrakło jedynie sierpa i niewiasty skazanej na ścięcie. A postać klęczącej starej kobiety, oplecionej węzłem, też niczym nie różni się od pierwowzoru. Muszyński umieścił ją w przedpieklu obok innowierców, a tuż przed nią przedstawił nie zadumanego mężczyznę, jak Cousin, lecz wylekzioną damę w czepku na głowie. Z kontekstu obu dzieł i Cousina, i Muszyńskiego wynika, że przedstawiono je jako personifikacje Wiary i Herezji. Nie bez znaczenia jest bowiem przeciwstawienie sobie dwu kobiet — pięknej i maskary, między którymi toczy się walka Dobra ze Złem lub które występują po stronie zbawionych i potępionych (heretyków). Znamienny jest również gest anioła, obejmującego jedną ręką ukoronowaną Wiarę a drugą ścinającego sierpem głowę „złego owocu”. Średniowieczna alegoria Kościoła w okresie kontrreformacji była też personifikacją Wiary. Herezja uzyskała w okresie kontrreformacji postać szpetnej, starej kobiety z węzłem. Tryumf wiary nad herezją był w czasach zmagania z reformacją tematem szczególnie popularnym⁹¹.

W ten sposób wyreżyserowana scena Sądu zawiera w sobie ogromne walory dydaktyczne. Nietrudno zauważyć, że nie chodzi tu tylko o zilustrowanie pewnego fragmentu Pisma św., ale przede wszystkim o wyłożenie wiernym prawd wiary, o odstraszenie od grzechów i przypomnienie o nieuchronności grozy Dnia Pańskiego. Napis na księdze pod stopami Sędziego nie głosi jego wyroku, lecz przypomina, że na Sądzie przedstawione zostaną księgi, gdzie zapisane będą wszystkie uczynki ludzi. Podobnie napis na banderoli nad krzyżem mówi, że „ten znak Krzyża będzie na niebie” w dniu sądnym. Słowa te mają przestrzec przed zaniedbaniem lub porzuceniem znaku Odkupienia, tak jak piekielne męki heretyków mają przekonać wiernych o przyszłym losie tych, co odstąpili od wiary Kościoła. Scena Sądu ostatecznego, rozgrywającego się na kopule nieba, miała być również manifestacją dzieła Odkupienia w obliczu Boga Ojca, „który jakby jednym gwałtownym ruchem (wy-

⁹¹ Nagrobek św. Ignacego w kościele Il Gesu w Rzymie zdobią dwie grupy — po stronie lewej Religia tryumfująca nad bałwochwalstwem, po prawej Wiara, młoda kobieta z krzyżem i pochodnią, tryumfuje nad Herezją, starą brzydką kobietą, obok której wije się wąż i odwraca głowę od światła, personifikacja ciemności. Por. E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1951, s. 40, 41, 436 i 437 oraz ryc. 252. Wąż, król fauny diabolicznej, który okręcił głowę Synagogi, aby ją zaślepić (w rzeźbie zdobiącej przedsionek kościoła Saint-Seurin w Bordeaux, XIII wiek) — w płastyce konrreformacji oznacza herezję. Por. V. H. Debidour, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Paris 1961, s. 291, 314 i nn., oraz E. Mâle, op. cit., s. 39 i 40.



Ryc. 10. Tomasz Muszyński, *Sąd ostateczny*. Fragment fresku, *Wiara*.
Stan po konserwacji w r. 1954.

Fot. S. Butrym



Ryc. 11. Tomasz Muszyński, *Sąd ostateczny*. Fragment fresku, potępieni innowiercy.
Stan w trakcie konserwacji w r. 1954.

Fot. WKZ Lublin

ciągniętej ręki) likwiduje przez siebie powołany świat”⁹². Obok Chrystusa znalazły się najbliższe mu osoby, Matka Boska, zastępy świętych, Apostołowie, Prorocy, Ojcowie i Doktorzy Kościoła. Nieprzeliczone tłumy wyznawców adorują krzyż. Wiara zbiera owoce wśród zmartwych-wstających. Herezja ukazała swą ohydę potępionym grzesznikom i innowiercom. Dokonało się zwycięstwo Kościoła powszechnego nad siłami szatana i odstępcami od wiary.

WĄTKI AKTUALIZACJI ÓWCZESNYCH STOSUNKÓW SPOŁECZNYCH I WYZNANIOWYCH

Sztuka kościelna, powstająca w dobie ogromnego zaangażowania społeczeństwa polskiego sprawami wiary, korygowana przez biskupów, synody i osobistości zakonne, tworzona na określone kościelno-społeczne zamówienie, bardziej niż w innych okresach dziejów naszej kultury bliska była aktualnym problemom społecznym i religijnym. Nic więc dziwnego, że obok konwencjonalnej tematyki Sądu ostatecznego przeniknęły do tej sceny religijnej w siedemnastym wieku dwa wątki wyrastające z ideologicznego programu kontrreformacji: walka z herezją i uzdrowienie wad społecznych. Nadawano im różny kształt i wyraz w zależności od środowiska, w jakim dany obiekt sztuki powstawał i któremu miał służyć. Zjawiska społeczne znalazły w sztuce najpełniejsze odbicie w szeroko uprawianych tematach „rzeczy ostatecznych człowieka” oraz w wyobrażeniach „tańca śmierci”. Przedstawianie złej śmierci bogacza, jego pochodzenia do piekła i mąk za grzechy złego życia lub płasów ze śmiercią było okazją do pokazania nicości tego wszystkiego, co stanowiło jego doczesną wielkość. Nie był to pomysł kontrreformacji. Nie odszedłszy w niczym od późnego średniowiecza, wykorzystano wzory czternasto- i piętnastowieczne. Jak przedtem tak i teraz nadawano tym ujęciom charakter nie tylko pobożnego napomnienia, lecz także społecznej satyry, ironicznej zarówno w formalnej interpretacji, jak i wierszowanych inskrypcjach dopełniających malowidło⁹³. Literatura religijna i świecka okresu kontrreformacji przekazała nam daleko bogatszy materiał o tej problematyce niż plastyka, ale fresk Muszyńskiego zaliczyć wypada do szczególnie osobliwych wyjątków. Dominikanie lubelscy okazali wiele śmiałości i odporności na interwencje panów-szlachty, ukazując grzechy i występki przeciwko chrześcijańskiemu życiu w osobach najwyższego stanu.

⁹² J. Kowalczyk, op. cit., s. 35.

⁹³ Por. J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, Warszawa 1961, s. 186, oraz W. Tomkiewicz, op. cit., s. 40—41.

Po stronie prawej trudno dopatrzeć się przedstawicieli klas uprzywilejowanych, łatwo natomiast charakterystyczne typy braci szlachty zobaczyć wśród skazanych na piekło. Tu puszczono wodze fantazji. Dostojna para wjeżdża do miejsca wiecznej kaźni „powozem”. Pani w bogatej sukni, czuje się bezpieczna otoczona ramieniem pana wpatrzonego w nią i podnoszącego gestem toastu okazały kielich. Oboje zdają się nie dostrzegać niesamowitości pojazdu i pokraczności ciągnących go zwierząt, ani diabelskich giermków, na których się zdali jeszcze wśród ziemskich radości i rozkoszy. Pijaństwo i „kartownictwo” zostało napiętnowane poprzez postać typowego szlachciury — hulaki, podgolonego, z czubem na głowie i wąsem na ogorzałej twarzy zawiadałki. Schwytany na sznur za gardło, wjeżdża na kłębiących się splotach węża, ciągnięty przez diabła-satyra. W prawej ręce trzyma talię kart, w lewej pusty już garniec po trunku. Towarzyszy mu diabeł grający na lutni, a obok wskazuje palcem ofiarę piekła i śmieje się ze skutków nałogów rywala pewnie jakiś towarzysz ziemskiego używania.

Obie sceny są z pogranicza makabrycznego żartu i kpiny. Wyraźnie zadrwiono sobie z wad możnych i szlachty. Powaga sytuacji zabarwiona została niemal groteską, a groza rubasznym humorem. Źródeł tego rodzaju przedstawień dostarczyć mogły wzory graficzne, w naszym wypadku rycina P. Jodego, i żywe słowo opowiadań — facecji o mniej lub więcej znanych sługach Bachusa, Wenery czy pospolitych grzechów głównych⁹⁴.

Kareta zmontowana z kości zdumiewa fantastyką wizji, tak bardzo pokrewnej sztuce Hieronima Boscha, Piotra Bruegela Starszego i jego syna Piotra Bruegela II, zwanego Piekielnym. Pokraczne wielbłądy⁹⁵ egzotyką swych kształtów i wymyślnym zastąpieniem głowy jednego z nich dziobatą czaszką, a nogi ludzką ręką dosztukowaną kołkiem przekraczają w wyrazie eschatologicznej karawany wszystkie najchudsze konie i najnędniejsze krowy, jakie zaprzęgano w pochodach tryumfującej śmierci. Diabły o zwierzęco-ludzkich kształtach uzupełniają paradę wielkopańskiego powozu. Dwaj, jadący na garbach wielbłądów, głosem trąbek podnoszą splendor orszaku, inni kroczą z tyłu, jeden z nich z szablą uwiązaną do pasa. Stangret o ptasiej twarzy, dziwacznie ubrany, ze swadą wymachuje długim batem.

Brać szlachecką i strojne panie widzimy również w przedpieklu w grupie innowierców skupionych obok personifikacji Herezji.

⁹⁴ Por. *Pamiętniki Maskiewiczów*, oprac. A. Sajkowski, Wrocław 1961, s. 184. Samuel Maskiewicz zapisał pod rokiem 1613 historyjkę o Wojtku Brzezickim spod Lublina, przebiegłym francie-hulace, który usiłował okpić diabła, zapraszającego go na wóz zaprzężony w cztery łagosze.

⁹⁵ Wielbłąd w ujemnym znaczeniu jest symbolem pychy, chciwości i łakomstwa.

Lubelscy Dominikanie mieli dużo powodów do umieszczenia w piekle przedstawicieli „nowinkarskich wyznań”. Oni przecież przed przybyciem Jezuitów, nie licząc na lubelską kolegiatę, osłabioną odstąpieniem od Kościoła swego kaznodziei ks. T. Falkoniusza, pierwsi podjęli walkę z wybitnymi przywódcami obozu innowierczego, znajdującymi uznanie i poparcie najznakomitszych okolicznych rodów magnatów i szlachty⁹⁶.

Epizody walki z herezją były w plastyce kościelnej o wiele mniej popularne niż w literaturze, żywym słowie kaznodziejów i drukach polemicznych. Wydaje się, że wyobraźnia malarzy nie nadała za polotem krasomówczych dysputantów. Również trzymanie się utartych schematów tematycznych, szczególnie na prowincji, i poszanowanie świętego miejsca w kościele nie sprzyjało ukazywaniu „sprośnych heretyków”, nawet w piekle. Fresk lubelski i pod tym względem stanowi ciekawy wyjątek.

Wśród innowierców, przedstawionych na fresku w sposób wyraźnie zindywidualizowany, z dbałością o naturalność twarzy i wierność strojów, dopatrywano się dawniejszych i ówczesnych przywódców różnych odłamów „herezji”⁹⁷. Rozdzierającego kartę z napisem „Arius infelix”, ubranego w liliową suknię z białym gorsetem i mankietami, w czerwoną czapkę z białym otokiem, brano za Ariusza. Lutra widziano w osobie niemłodego już mężczyzny z kryzą na szyi, trzymającego płonąca księgę przed worem z pieniędzmi. Księdza w sutannie, podnoszącego do góry płonąca księgę, łączono z osobą Stanisława Orzechowskiego. Rabin w hiszpańskim stroju uchodził za Arona z Bełżyc. Wnikliwsze porównanie niektórych postaci z fresku z portretami Lutra, Kalwina czy Zwingliego nie potwierdziło pierwotnych przypuszczeń. Zapewne Muszyński, znany jako królewski portrecista, popisał się tu swoimi możliwościami, ale nie sięgnął do wizerunków reformatorów religijnych. W kilkunastuosobowej grupie przedstawił ubranych z cudzoziemska „heretyków”, których dosięgnął ogień piekielny niszcząc ich fałszywe pisma⁹⁸, obok

⁹⁶ L. Zalewski, *Z epoki renesansu i baroku na Lubelszczyźnie*, Lublin 1949, s. 88 i 92, oraz A. Kossowski, *Protestantyzm w Lublinie i Lubelskiem w XVI—XVII w.*, Lublin 1933, s. 129, por. też pracę A. Wadowskiego, op. cit., s. 306, 312, 314, 319 i 320.

⁹⁷ Por. J. Smoliński, *Fragment malowidła ściennego z Lublina i obraz olejny ze Słucka, przedstawiające prześladowanie reformatorów religijnych*, [W:] „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, t. 8, z. 1—2, Kraków 1907, s. 395—399.

⁹⁸ Lublin ówczesny nie był pozbawiony widowiska palenia ksiąg. 27 maja 1627 r. palono publicznie na rynku książkę Pierre du Moulina — *Héraclite au de la vanité et la misère de la vie humaine*, wydaną w r. 1609 w Amsterdamie, a przełożoną na język polski i wydaną w r. 1624 przez Bolestraszyckiego. Zob. A. Kossowski, op. cit., s. 134—137. Bolestraszycki został w Lublinie skazany na karę pieniężną i sześć miesięcy więzienia.

krajowych „odszczepieńców” — podgolonego szlachcica i dwóch pań, jednej rozpaczającej, drugiej z frywolnie odkrytym biustem (przy personifikacji Herezji)⁹⁹.

* * *

*

Dzieło Muszyńskiego, uznane za jeden z najwcześniejszych przykładów malarskiej dekoracji monumentalnej w Polsce w duchu pełnego baroku, bliższe jest wprawdzie manierystycznym malowidłom Vasarięgo i Zuccarięgo w kopule katedry florenckiej niż utworom Pietra da Cortona czy Andrea del Pozzo, stanowi jednak najokazalszy przykład plastycznej, wizualnej interpretacji Sądu ostatecznego na gruncie polskim. Nie wyszły poza jego wspaniałość późniejsze osiemnastowieczne obrazy i polichromie, jedynie dzieła ówczesnych mistrzów gdańskich przewyższają go poziomem warsztatu, chociaż nie dorównują ogromowi. Lubelski malarz, zręczny kompilator, posługujący się gotowymi, obcymi wzorami, wykazał niemało maestrii w przeniesieniu dwustrefowej kompozycji obrazu Cousina na powierzchnię owalnej kopuły. Stworzył polichromię śmiałą kompozycyjnie i kolorystycznie, urozmaiconą mnogością ludzkich typów, równie autentycznych jak atmosfera i wyraz, z jakim przedstawił ten wielki temat¹⁰⁰.

⁹⁹ Innowierców i ich przywódców umieszcza w piekle S. Orzelski w jednym ze swoich makaronów. Zob. M. Pełczyński, *Studia macaronica. Stanisław Orzelski na tle poezji makaronicznej w Polsce*, Poznań 1960, s. 55—56. Zbiór makaronów Orzelskiego pochodzi z roku 1623.

¹⁰⁰ Fresk Muszyńskiego, jak zauważyła J. Eustachiewicz, op. cit., s. 244, powtórzony został nieudolnie w kopule kaplicy zamkowej w Zawieprzycach. Wydaje się, że dokonał tego Antoni Paszkowski „odmalowujący” fresk lubelski w r. 1768. Nie ulega wątpliwości, że malarz ów musiał znać nie tylko fresk Muszyńskiego, z którego przeniósł do Zawieprzyc gotową kompozycję, ale również i rycinę Jodego. Zaczepnął bowiem z niej kilka motywów pominiętych przez Muszyńskiego. W ten sposób powstało dzieło bliższe w szczegółach obrazowi Cousina niż fresk lubelski.

ANEKS

Księga ekspensów konwentu oo. Dominikanów w Lublinie. Zapisy od dnia ok. 8 X 1653 r. do ok. poł. VIII 1654 r. — w części rękopisu przechowywanego w Bibliotece im. H. Łopacińskiego w Lublinie, rkps nr 1215, i od końca IX 1654 r. do dnia 30 IX 1673 r. — w części rękopisu przechowywanego w Bibliotece PAN w Krakowie, rkps nr 1753. Z zachowaniem oryginalnej pisowni przytaczamy wyciąg zawierający jedynie te wydatki, które wiążą się z budową i wyposażeniem kaplicy Św. Krzyża. Kropki ujęte w nawias kwadratowy oznaczają opuszczone teksty, cyfry przed zapisami (np. 28.) daty dzienne wpisów.

1653 r.

	fl. gr
(ok. 8 X) Cangrowi mularzowi ad rationem roboty jego dotąd [...]	1150,—

s. 3

November

P. Prior do Warszawy in negotio altaris ładu strawił flor. [...]	11,—
Stolarzowi za drugie trzy ramy do kościoła Eidem od rozbierania ołtarza Nominis Dei [...]	30,— 5,—
Stolarzowi w Warszawie rata druga na ołtarz Czeladzi jego snicerzom i stolarzom po talarze [...]	1000,— 6,—
Mularzom ad rationem dwudziestu dwu tysięcy cegły Cangrowi ad rationem wapni do roboty [...]	40,— 100,—

s. 4

Cangrowi wina garniec przy testamencie Chłopom co rum z kościoła wyrzucali [...]	3,— 5,—
--	------------

1654 r.

s. 7

Furmanom co ołtarz wielki z Warszawy przywieźli Mularzom ad rationem uprzątnienia rumu z Kaplice [...]	141,— 45,—
--	---------------

s. 9

Augustus

4—10, Residuum pro expurgata Capella S. Crucis Calcis łaszt apud Dominum Christophori Pictorem [...]	15,— 30,—
--	--------------

s. 10

Maius

23, Fenestrae reparatae apud stucatorem 2.16
[...]

s. 14

Augustus

Expensae Fabricae In Capellam S. Crucis in Febr. et Martio
Pro exportatione rudorum et constructione sepulchri in capella S. Crucis 60,—
Pro conducendo stucatore. eius exornanda Ira [!] 14,—
Pro alabastro advecto et fratre advenente 40,—
Pro una exagena modiorum calcis ex parte soluta 30,—
Asseres 132 pro contignatione ista, Krokwy i platwy na Rusztowanie 17,25
Asseres 48, vulgo tarcice 14.12

s. 15

In Maio

[...]

Asseres 91 24,17
Rustici Qui iuvabant Muratores in fabricanda condignatione 36,25
Item 2,06
Alabastrum 12,—
Vertura lapidum pro scarpe ad capellam 20,—
Asserculi compacti ad continendas imagines, vulgo Ramy do obrazu 4,—
Virgulae longae ex aheno ductae, vulgo drut 6,24

[...]

In Iunio Stanni tria pondo 13 florenis unum 39,—
Artifici pro deducto in tabulas stanno 7,—
In Iulio Stanni Quinque pondo cum dimidio 71,15
Artifici pro deducto in tabulas stanno 3,—
Clavi ad eas configendas 8,18
Artifici Michaeli ad rationem configendis tabulis 6,—
Clavi stucatorii —,24
Vascula pro usu stucatoris 3,06
Rustici qui stucatori inserviunt 29,22
Pix et oleum stucatori 3,06

[...]

In Augusto. Rustici Adiutores stucatoris 19,26

[...]

Alabastrum 7,—

[...]

Fossio lapidum pro scarpe capellae 12,19
Vertura lapidum pro scarpe 20,—
Reparatio lebetis stucatori 7,—

A die 20 Aprilis ad 25 duobus muratoribus uni flor. 7, alteri flor. 5, — 20,
duobus [...] adiutoribus eorum per 5 dies fl. 12 in dies singulos, uni cuius-
que in ea capellam laborantibus 16,20

Item a die 27 Aprilis ad 2 Maii aliis floreni 16,20

Item aliis a die 4 Maii ad 9 eiusdem 16,20

Pictori pro depingenda capella initium maercedis 400,—

Stucatori pro exornanda capella est initium maercedis 500,—

Conducti sunt autem pictor mille quadrigentis, stucator mille quingentis florenis

[...]

s. 16

In Junio et Julio ab expurgata ruderere Capella 32,06

Pro fenestra fabro Sellario Ramy do okna 9,—

[...]

Muratores et adiutores eorum [...] a die 10 Maii ad 7 Juni 141,10

A die 7 Junii ad 9 Augusti 321,—

[...]

[brak paginacji]

October

[...]

13, Murario ad rationem eius mercedis 100,—

Clavi stucatorii ad capellam S. Crucis 2,20

Operatores stucatoris in capella S. Crucis 9,22

[...]

November

Murarzowi circa scarpe Capella S. Crucis 71,20

Magistro Muratorum ad rationem eius operae 100,—

[...]

[dalej do końca 1654 roku zapisano różne wydatki na kaplicę, ale nie wspomniano o malarzu]

1655 r.

Februarius

[...]

Petro Magistro Muratorum ad rationem materiał [...] za rok 1654 300,—

Gregorio operario a contusione alabastri pro fabrica 3,15

[...]

Aprilis

[wydatki na materiały do kaplicy i dla sztukatora, różne kwoty — nic o malarzu]

[...]

Vitrario pro fenestris ad Capellae 45,10

[...]

Maius

[ciągłe trwają roboty w kaplicy i kościele]

Mularzom z pomocnikami w tym miesiącu dało się 139,—

Za krokwi i łąty do rusztowania mularzom 3,24

Postronki do wiązania rusztowania tego —,16

P. Baptiście Stukatorowi 400,—

Na bratnele do roboty iego 5,—

[...]

Iunius

P. Thomaszowi Musinskiemu Malarzowi	300,—
Malarzom warszawskim za gruntowanie ołtarza	21,06
Stolarzowi warszawskiemu za poprawę ołtarza	9,—
P. Piotrowi mularzowi magistrowi ad rationem materiej	100,—
Mularzom i ich pomocnikom w tym miesiącu dano	138,—
Na Krokwy do rusztowania	1,20
Na tyczaki, bratnele tak mularzom iako i stucatori	7,19

Iulius

[...]	
Mularzom z pomocnikami w tym miesiącu dano	111,27
[...]	
P. Baptiscie Stucatorowi ratii iego	300,—
Na bratnele do jego i inne potrzebeczki	1,25
[...]	

Augustus

[...]	
10, Stucatorowi	200,—
[...]	
18, P. Musinskiemu malarzowi	450,—
wkrótce potym znowu	120,—
[...]	
Kotlarzowi na blache ad contegendam capella S. Crucis zadałem in Julia [od 18 VIII 1655 do końca grudnia 1655 r. brak zapisów, zostawiono trzy czyste stronice. Poniżej przytaczamy jeszcze zapisy związane z pracami malarzskimi i z osobą T. Muszyńskiego, poczynione w następnych latach]	100,—

1663 r.

Augustus

28, P. Thomaszowi Malarzowi od malowania sklepienia nad Wielkim Ołtarzem, także y od malowania okien pobocznych w tymże chórze małym	60,—
[...]	

1664 r

Iunius

[...]	
21, P. Thomaszowi Malarzowi który maluje te balasy [do ganków kościelnych] y postumenta, dałem mu ad rationem	25,—
[...]	

September

[...]	
Malarzowi [...] od malowania balasów	49,—
[...]	

October

[...]	
Snicerzowi od roboty kroksztynów do obrazów Wielkich które są w Małym chórze	32,—

Malarzowi od malowania y złocenia tychże kroksztynów	64,—
Malarzowi od odnawiania ramów y przełożenia tychże obrazów	6,—
Za bratnele do przybijania kroksztynów do obrazów	—,16
[...]	

1665 r.

Februarius

1—7. P.Thomaszowi Malarzowi od malowania Wielkiego Obrazu który jest w kroczganku S. Czesława	50,—
Za ramę y wszystko drewniane podbicie tegoż obrazu	16,—
Chłopom od przywiezienia tej Ramy	18,—
Za cwieki do przybijania tego obrazu	6,—
[...]	

1668 r.

Martius

[...]	
17—24, Za wino dla Jm. P. Moszynskiego	2,—
[...]	

LE JUGEMENT DERNIER DE THOMAS MUSZYŃSKI
FRESQUE À L'ÉGLISE DES DOMINICAINS DE LUBLIN

L'analyse critique de l'état actuel des recherches et celle des sources a permis de préciser la date et l'auteur de première fresque monumentale dans l'art polonais moderne, représentant la scène du *Jugement Dernier* dans la période de la Contre Réforme en Pologne.

La fresque ornant la coupole de la Chapelle Sainte-Croix dite Chapelle des Tyszkiewicz, fondée dans les années 1645—1654 comme prolongement du choeur de l'église, fut créée dans les années 1654—1655. Elle est l'oeuvre d'un peintre local, Thomas Muszyński, serviteur du roi Jean-Casimir et auteur des peintures disparues dans l'église Saint Michel qui n'existe plus, auteur aussi de quelques tableaux généralement connus. La fresque est sans conteste son oeuvre la plus importante, témoignant d'une grande maîtrise — des qualités et défauts de la peinture polonaise du milieu du XVII^e siècle. Elle couvre en entier la coupole ovale et dans une riche composition fait ressortir les événements du Jour de Dieu. La partie la mieux exposée présente le Christ en Juge avec son tribunal céleste. La partie opposée reflète la scène de l'adoration de la croix. Les deux groupes symétriques à plusieurs personnes où le Christ et la croix se trouvent juste sur le plus court des deux axes de l'ellipse sont liés entre eux par des anges volant et jouant de la trompette, le tout étant entouré de nuages. Au-dessous de cette sphère céleste on voit à droite des ressuscités et à gauche l'enfer et les damnés. La partie la plus élevée de toute la composition représente Dieu le Père. L'ensemble de la peinture est maintenue dans des couleurs brunes-vertes-bleues, avec des accents du rouge foncé, de jaune, violet, blanc et noir.

Le programme idéologique de la scène du *Jugement Dernier*, comme aussi la conception du décor de toute la chapelle conçue comme un mausolée pour les reliques de la Sainte-Croix, fut l'oeuvre des dominicains locaux.

La composition de principaux groupes et quelques petits épisodes sont répétés d'après le tableau de Jean Cousin le Jeune (1522—1594) intitulé *Le Jugement Dernier* et se trouvant actuellement au Louvre. Vers 1630, le tableau fut gravé au burin par Peter de Jode I. Cette rare gravure dont un exemplaire inconnu servit de modèle au fresque de Lublin, fut dernièrement retrouvée en Pologne et enrichit les collections du Musée de Lublin. C'est de cette façon, par une voie détournée, par l'intermédiaire des ateliers des maniéristes italiens, français et flamands que certaines réminiscences de Michel-Ange pénétrèrent dans la fresque de Muszyński.

Bien que la fresque de Muszyński eût pour modèle le tableau de Cousin, bien qu'on y trouve d'autres emprunts, il est en fait une oeuvre originale. On y découvre plusieurs éléments indigènes, locaux, résultant des besoins religieux et sociaux de la période de la Contre Réforme en Pologne. Parmi les scènes aux enfers, il y en a qui mettent aux côtés des sectateurs d'autres religions les représentants de la noblesse polonaise souffrant d'affreux supplices. C'est un exemple intéressant de l'esprit critique dont on usait alors envers les nobles.

Au point de vue formel, le *Jugement Dernier* reflète également l'état d'esprit des gens d'alors. La scène monumentale, riche en sujets, fut composée avec clarté et respect de l'ordre hiérarchique de l'action. La voûte de la coupole s'étend comme le baldaquin du ciel au-dessus de la chapelle ce qui est une trouvaille d'ordre artistique et idéologique à la fois. Avec tout le respect pour l'enseignement de l'Église concernant le Jour de Dieu, l'auteur se permit d'actualiser consciemment le sujet ce qui, de pair avec une forme facilement lisible, eut pour l'effet une oeuvre aux grandes valeurs didactiques. Le peintre local créa donc une polychromie de composition hardie, intéressante par le jeu de couleurs et du clair-obscur, riche en types humains, authentiques comme atmosphère et expression avec lesquelles ce grand sujet fut traité.