

GABRIELA GŁODZIK

HISTORYCZNE I ARTYSTYCZNE ZNACZENIE KRUCYFIKSU UNII LUBELSKIEJ*

Krucyfiks Unii Lubelskiej znajduje się w wyposażeniu klasztoru oo. Dominikanów w Lublinie. Jest to drewniany krzyż ołtarzowy z figurką żywego Chrystusa wykonaną z kości słoniowej. Z podobnymi krucyfikszami włoskiego pochodzenia można się zetknąć w kościołach i klasztorach na terenie całego kraju. Stanowią one zespół niewielkich krucyfikszów ołtarzowych, popularnych szczególnie w okresie baroku, masowo produkowanych w katolickich krajach Europy, zwłaszcza we Francji i Włoszech. Ich wyróżniającą cechą jest rzadki i kosztowny materiał (kość słoniowa), z którego rzeźbiono figurkę Zbawiciela, oraz drewniany krzyż, powlekany czarną emalią. Niestety, zjawisko to nie zostało dotąd dostrzeżone w polskiej historii sztuki i nie doczekało się żadnych naukowych opracowań. Lubelski krucyfiks zasługuje na szczególną uwagę badaczy nie tylko jako przykład rzeźby z kości słoniowej na terenie Polski, ale również ze względu na związaną z nim tradycję. Obiekt ukazała się dopiero w najnowszych przewodnikach po Lublinie¹ orazw opracowaniach dotyczących unii lubelskiej² w formie kolorowej fotografii autorstwa Piotra Maciuka. Figuruje tam jako Krzyż Unii Lubelskiej (1569 r.) ze zbiorów bazyliki oo. Dominikanów (il. 5). Jest to jedyne przedstawienie stanu krzyża sprzed konserwacji, jaką przeprowadzono w 1995 r. w klasztorze na zlecenie

* Artykuł jest częścią pracy magisterskiej pt. *Historyczne i artystyczne znaczenie Krucyfiks Unii Lubelskiej*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Urszuli Mazurczak w Instytucie Historii Sztuki KUL.

¹ M. D e n y s, M. W y s z k o w s k i, *Lublin i okolice*, Lublin 2000, s. 28, 48. A. E. W ó j c i k o w s c y, *Przewodnik turystyczny. Lublin*, Lublin 2002, s. 23.

² J. K ł o c z o w s k i, *Unia Lubelska: Lublin – miasto Unii*, Lublin 1999, s. 78.

ówczesnego przeora o. E. Pokrywki³. Podczas konserwacji kość słoniową oczyszczono i usunięto z niej brązową emalię, ręce na nowo połączono z tułowiem, proste, zwykłe, o wiele późniejsze gwoździe przy nogach zastąpiono nowymi, na wzór kutych gwoździ w formie gwiazd u rąk. Podstawę i krzyż zabezpieczono przed drewnojadami, a otwory po nich wypełniono. Dzięki własnym staraniom dominikanie lubelscy wydali serię pocztówek z wizerunkiem krucyfiksu oraz skróconą wersję przewodnika po kościele i klasztorze dominikanów⁴, w której po raz pierwszy podano wybór bibliografii na temat wymienionych obiektów. W rozdziale *Zarys historii kościoła i klasztoru* autor, o. W. Kapec, zamieszcza następującą informację: „Według tradycji klasztornej, Unia Lubelska została podpisana w gotyckim refektarzu na parterze klasztoru. Do dzisiaj zachował się krucyfix, na który składana była przysięga. Prawdopodobnie ten to krucyfix miał oglądać Jan Matejko przed namalowaniem obrazu przedstawiającego Unię Lubelską”⁵.

Podstawowym celem pracy jest ukazanie historycznego i artystycznego znaczenia Krucyfiksu Unii Lubelskiej. W pierwszej jej części została przedstawiona historia obiektu w świetle tradycji dominikańskiej, która łączy krzyż lubelski z ceremoniałem zaprzysiężenia Unii Lubelskiej z 1569 r. Wiązało się to z koniecznością dotarcia do korzeni klasztornej tradycji w na podstawie zachowanych źródeł archiwalnych i opracowaniu J. A. Wadowskiego z 1906 r., które dotąd stanowi najobszerniejsze źródło informacji o kościele i klasztorze oo. Dominikanów w Lublinie. W toku dalszych badań analizie poddano materiały źródłowe dotyczące przebiegu obrad Unii Lubelskiej, które następnie zestawiono z przedstawieniem *Unii Lubelskiej* Matejki. W celu porównania krucyfiksu namalowanego na tym obrazie z jego prawdopodobnym pierwowzorem – Krzyżem Unii Lubelskiej. Pozwoliło to na uchwycenie cech charakterystycznych dla ikonografii żywego Chrystusa przedstawionego na Krucyfixie Unii Lubelskiej. Analizą stylistyczno-porównawczą objęło na koniec niewielką grupę krucyfixów ołtarzowych z kości słoniowej. Materiał porównawczy zebrany w efekcie samodzielnych poszukiwań autorki, pochodzi głównie ze zbiorów krakowskich, był jednak zbyt skąpy, aby móc szerzej rozwinąć temat rzeźby z kości słoniowej w Polsce.

³ Dane dotyczące konserwacji pochodzą z klasztoru oo. Dominikanów w Lublinie.

⁴ W. Kapec OP, *Kościół i klasztor dominikanów w Lublinie*, Lublin 1985.

⁵ Tamże, s. 9.

I. HISTORIA OBIEKTU W ŚWIETLE TRADYCJI DOMINIKAŃSKIEJ

Nie da się ustalić, od jak dawna Krucyfiks Unii Lubelskiej znajduje się w klasztorze dominikańskim w Lublinie. Zbiory archiwalne lubelskich dominikanów⁶ poniosły poważne straty już w XVI w. na skutek licznych pożarów kościoła i klasztoru. W 1703 r. archiwum spustoszyli Szwedzi. W 1864 r. w następstwie powstania styczniowego władze rosyjskie ograniczyły liczbę zakonników i przejęły majątek klasztorny na skarb państwa. Od tego czasu archiwum pozostawało bez opieki, narażone na dalszą grabież. Zbiory uległy całkowitemu rozproszeniu, a nawet zniszczeniu podczas ostatecznej kasaty klasztoru z rozkazu zaborcy w 1886 r. Znaczną część zbiorów przejął ks. Wadowski, wówczas diakon dominikański⁷. Na ich podstawie powstała publikacja, która jest jak dotąd jedynym znanym, szczegółowo udokumentowanym opracowaniem dotyczącym bazyliki i klasztoru oo. Dominikanów w Lublinie⁸. W samym Lublinie zachowało się niewiele akt w archiwum dominikańskim; znikoma ich część znajduje się w Archiwum Państwowym, Archiwum Diecezjalnym oraz w Bibliotece im. H. Łopacińskiego. Najbogatsze zbiory przechowuje centralne Archiwum Dominikanów w Krakowie, gdzie złożone są również odpisy dokumentów klasztornych sporządzonych przez ks. Wadowskiego. Część zbiorów to inwentarze, począwszy od 1601 r., często niekompletne⁹. Ostatni z nich, tzw. *fundi instructi*¹⁰ powstał na zlecenie władz zaborczych w 1888 r., już po kasacie klasztoru, na podstawie inwentarza z 1887 r. W żadnym z nich nie udało się znaleźć informacji o Krzyżu Unii Lubelskiej bądź krucyfiksie z kości słoniowej.

⁶ O losach archiwum dominikańskiego w Lublinie na podstawie zachowanych akt klasztornych piszą: S. O s t r o ł ę c k i, *Kościół i klasztor po-Dominikański w Lublinie*, Warszawa 1902, s. 9-14; ks. J. A. W a d o w s k i, *Kościół lubelskie na podstawie źródeł archiwalnych*, Kraków 1907, s. 4-6, 210-211, 295-296, 299-303.

⁷ K a p e ć, dz. cyt., s. 9.

⁸ W a d o w s k i, dz. cyt., s. 5.

⁹ Dane dotyczące inwentarzy zostały ustalone na podstawie kwerendy autorki niniejszej pracy w centralnym Archiwum Dominikanów w Krakowie.

¹⁰ W dokumentach archiwalnych pełna jego nazwa brzmi następująco: *Inwentarz „fundi instructi” kościoła filialnego sine cura animarum poklasztornego, rzymsko-katolickiego pozostającego po OO. Dominikanach pod wezwaniem Świętego Stanisława Biskupa w Lublinie sporządzony w 1888 r.*

W lubelskim klasztorze dominikanów utrzymuje się tradycja, według której akt unii lubelskiej z 1569 r. podpisano w gotyckim refektarzu na parterze budynku. Na pamiątkę tego wydarzenia to XIV-wieczne pomieszczenie, przykryte sklepieniem palmowym wspartym na jednej kolumnie, nazwano Salą Unii Lubelskiej¹¹. Zachował się też do dzisiaj krucyfiks, na który składano przysięgę. Tradycja wspomina też, że krzyż ten miał oglądać Jan Matejko przed namalowaniem *Unii Lubelskiej*. Malarz na temat swego dzieła wybrał moment składania przysięgi.

Do źródła tradycji klasztornej o refektarzu dotarł ks. Wadowski w dominikańskim archiwum. W swojej pracy przytacza spisana w aktach wypowiedź przeora O. Olszewskiego z 29 stycznia 1825 r.: „Ten to miał zaszczyt klasztor, że w czasie ogłoszonego połączenia Litwy z Polską w Lublinie, bał wielki i feta odprawiły się w refektarzu klasztornym, czego dowodził napis zostawiony na murze, ręką czasu starty”¹². Wadowski dodaje przy tym, że tradycja dominikańska łączyła z unią dwa „przedmioty klasztorne”: „stół drewniany okrągły w trzeciej zakrystii przechowywany, na którym miała być podpisywana unia” i „refektarz dawny klasztorny”¹³, nic jednak nie wspomina o Krzyżu Unii Lubelskiej, którego niezwykła historia mogła wówczas sprowadzić do Lublina Matejkę, poszukującego inspiracji do zamierzonego dzieła. Tego wątku z historii krucyfiks Wadowski nie mógł poznać, gdyż obraz powstał w 1869 r., kiedy dominikanów w Lublinie już nie było, a rozmowy z nimi na temat tradycji przeprowadzał do 1863 r.¹⁴

Celem autora *Kościółów lubelskich* było zbadanie ich przeszłości w świetle źródeł historycznych. Poddając analizie relację kanonika Marcina Gerstmana¹⁵ na temat unii, próbował odtworzyć jej przebieg. Obrady sejmu polskoliteńskiego zwołanego przez króla Zygmunta Augusta odbywały się głównie na zamku. 29 czerwca, w dniu ich zakończenia, po wysłuchaniu mszy św. król odśpiewał dziękczynne *Te Deum laudamus* w kaplicy zamkowej Trójcy Świętej, a następnie w kościele Bernardynów, gdzie biskup krakowski Filip Padniewski wezwał zebranych do „zjednoczenia umysłów i serc”. Dnia 1 lipca, po podpisaniu i zaprzysiężeniu unii na zamku, o godzinie 7 po południu, „mimo rześistego deszczu”, król udał się do kościoła św. Stanisława oo. Dominikanów. Tam w obecności biskupów, senatorów, rycerstwa, posłów „po

¹¹ K a p e ć, dz. cyt., s. 35.

¹² W a d o w s k i, dz. cyt., s. 277, przypis 1.

¹³ Tamże, s. 342, 347.

¹⁴ Zob. tamże, s. 347, przypis 1.

¹⁵ A. P r z e d z i e c k i, *Jagiellonki polskie w XVI w.*, t. V, Kraków 1878, s. 351 i 262 – dodatki.

lewej stronie wielkiego ołtarza padł na kolana, i ze złożonymi, podniesionymi w górę rękoma, z promieniejącą od radości twarzą, donośnym głosem zaśpiewał” po raz trzeci *Te Deum laudamus*. Następnie biskup Padniewski „odśpiewał modlitwę za króla, królestwo, i udzielił błogosławieństwa, wszyscy obecni wzajemnie sobie składając życzenia, rozeszli się w podziwieniu godnym podniesieniu ducha”¹⁶.

Wadowski korzystał z dostępnego mu wówczas tekstu źródłowego, sporządzonego przez hrabiego Przeździeckiego na podstawie archiwum wiedeńskiego¹⁷. Zachowana, zadziwiająco bogata korespondencja posłów austriackich z 1569 r. dostarczyła znacznie obszerniejszych wiadomości do zakulisowych dziejów unii lubelskiej¹⁸ niż dostępne dotąd wydania diariusza sejmu lubelskiego z 1569 r.¹⁹ Diariusz ten potwierdza świadectwo austriackiego posła o nabożeństwie dziękczynnym w świątyni dominikańskiej²⁰.

Źródła wyraźnie wskazują na zamek jako miejsce podpisania i zaprzysiężenia aktu unii. W świątyni dominikańskiej odbyło się jedynie nabożeństwo dziękczynne. Tradycja wspomina jeszcze o uroczystościach w wielkim refektarzu po ogłoszeniu połączenia Litwy z Polską. Obecnie niektórzy zakonnicy mówią nawet o podpisaniu unii w refektarzu klasztornym²¹. W obszernym kościele św. Stanisława mogły mieć miejsce jedynie obrady sejmu unijnego. Wiadomo, że za panowania Sasów odbywały się tu sejmiki wojewódzkie, czego dowodzą zachowane pisemne skargi dominikanów w sprawie odszkodowania za psucie ławek kościelnych²².

¹⁶ W a d o w s k i, dz. cyt., s. 64, przypis 1; s. 340-341, 524, przypis 1.

¹⁷ P r z e ź d z i e c k i, dz. cyt.

¹⁸ J. S z u j s k i, *Ostatnie lata Zygmunta Augusta i Anny Jagiellonki*, [w:] P r z e ź d z i e c k i, dz. cyt., s. CLXXVIII.

¹⁹ *Diariusz Lubelskiego Sejmu Unii. Rok 1569*, [w:] *Źródłopisma do Dziejów Unii Korony Polskiej i W. K. Litewskiego*, cz. 3, wyd. A. T. Działyński, Poznań 1856-1861. We wstępie Działyński wyjaśnia, że kodeks, który służył autorowi za podstawę, pochodzi z archiwum Podhoreckiego i został mu udostępniony przez hrabiego Leona Rzewuskiego. *Dniownik Ljublinskiego Sejma 1569 goda*, wyd. M. J. Kojalovic, Petersburg 1869. Jest to wydanie polsko-rosyjskie, które w dużym stopniu opiera się na wydaniu Działyńskiego, ale zawiera więcej szczegółów. Oba korzystają z tego samego źródła.

²⁰ „Po odprawieniu przysięg król wstał od stołu i szedł prosto do konia, bo mu dierzono koni w pogotowiu. W ten czas gdy jechał do kościoła był rzeński deszcz, niezmierny. Jechali do kościoła św. Stanisława do miasta [...]. Tam Panu Bogu swemu w Trójcy Jedynemu, z wielkim nabożeństwem, płaczem, dziękował, chwałę dawał, *Te Deum laudamus* śpiewać kazał i sam śpiewał”. Cyt. za: *Dniownik Ljublinskiego Sejma...*, s. 490, przypis 1.

²¹ K a p e ć, dz. cyt., s. 9, 35, 36.

²² W a d o w s k i, dz. cyt., s. 346.

II. UNIA LUBELSKA WEDŁUG MATEJKI

1. HISTORIOZOFIA MATEJKI

Każde z wielkich płócien Matejki stanowi zawiłą łamigłówkę, którą należy rozwiązać, aby zrozumieć jej ukryte znaczenie. Kluczem do tego jest rekonstrukcja wyobraźni historycznej artysty, której podjął się Jarosław Krawczyk w rozprawie *Matejko i historia*²³. Autor próbuje odsłonić wizję przeszłości, którą nosił w sobie malarz i która nadała oryginalny ton jego twórczości. W XIX stuleciu doszło do istotnych zmian w malarstwie historycznym. Wraz z rozwojem wiedzy archeologicznej zwiększyła się troska o wierność realiom. Wyobraźnia artysty została podporządkowana prawdzie historycznej, co wiązało się z wprowadzeniem w kompozycję obrazu rekwizytów epoki. Wymagało to od malarza ogromnej wiedzy z zakresu historii, niekiedy znajomości źródeł. Matejko chętnie podporządkował się nowym zasadom wieku, w którym królowała historia. Świadczą o tym wypowiedzi współczesnych malarzowi znawców sztuki. Chłędowski podkreśla trudności, jakie musiał pokonać artysta:

Z niepospolitym zapalem wiedzy przystępował Matejko do swych historycznych obrazów, a zdobycie takiej wiedzy już było niemałym zadaniem, jeśli zważymy, iż w literaturze przedmiotu, nie było jeszcze dzieł pomocniczych, które by malarzowi ułatwiły historyczną część pracy, a artysta musiał swą wiedzę czerpać wprost ze źródeł²⁴.

Matejko niezwykle poważnie potraktował starą akademicką zasadę *costume* – zgodność historycznych akcesoriów. Biorąc pod uwagę ówczesny stan badań nad przeszłością Polski, wiązało się to z podjęciem samodzielnej pracy badawczej, której owocem jest bezcenna dokumentacja historyczno-ikonograficzna, pozostawiona nam przez artystę. *Skarbczyk* i *Ubiory w Polsce* stały się zapleczem jego ogromnej wiedzy archeologicznej oraz podstawą dawno już zamierzonego projektu „malowanych dziejów”²⁵. Matejko, który sztukę

²³ J. K r a w c z y k, *Matejko i historia*, Warszawa 1990.

²⁴ K. C h ł ę d o w s k i, *Sztuka współczesna i jej kierunki*, Lwów 1873, s. 123, cyt. za: K r a w c z y k, dz. cyt.

²⁵ W tzw. *Skarbczyku* Matejko latami konsekwentnie gromadził niezliczoną liczbę szkiców i studiów sporządzonych z rzeźb, miniatur, pieczęci, kodeksów, przedmiotów sztuki użytkowej, zabytków architektury. Bogata zawartość *Skarbczyka* stała się podstawą niezwykłego dzieła z zakresu dziejów ubiorów w Polsce. Artysta w stroje historyczne z różnych epok przyodział żywe postacie, odtworzone z oryginalnych zabytków. Por. H. M. S ł o c z y Ń s k i, *Matejko*, Wrocław 2000.

podporządkował historii, a swoje obrazy traktował jako rozbudowane traktaty historyczne, zmuszony był korzystać ze źródeł. Z kroniką Długosza praktycznie się nie rozstawał, a opisane w niej cudowne wydarzenia wykorzystywał w swoich kompozycjach, posługując się językiem pełnym aluzji, tworząc zarazem malarskie rebusy²⁶. Krawczyk słusznie zauważa, iż

wyobraźnia krakowskiego artysty była całkowicie sterroryzowana przez jego historyczne pasje. Matejko maluje tak jakby ciągle żałował, że nie jest historykiem. Przygotowywał się do malowania obrazu jak historyk do pisania książki, zbierał i czytał wszystko, co mogło przydać się do budowy ostatecznej wizji, która – jak rozprawa historyczna – miała możliwie najbardziej szczegółowo rekonstruować przebieg określonych zająć z przeszłości²⁷.

Jednak Matejko nie chciał być zwykłym malarzem-kronikarzem, ale historiozofem, który usiłował wydarzenia historyczne podnieść do poziomu historycznego, nie odbiegając od źródła²⁸. Celem jego malarstwa stał się obraz historyczny jednocześnie „relacjonujący” i „refleksyjny”²⁹. Malarz chciał przedstawiać wydarzenia rzeczywiste, a zarazem odkrywać prawdy wyższe, usiłując połączyć ilustrację i symbol. Wierny tej szczególnej historiozofii, celowo wprowadzał do swych obrazów postacie, które nie brały bezpośrednio udziału w przedstawionym momencie dziejowym, ale miały istotny wpływ na rozwój dalszych wydarzeń. Na jednym kawałku płótna starał się zawrzeć „całość dziejowego wypadku”, sugerując przy tym jego przyczyny i skutki³⁰. Krawczyk artystyczny program Matejki nazwał w skrócie „teorią całości faktu historycznego”. Polski artysta dokonał na polu historycznego malarstwa przewrotu, jakiego dotąd nie było w całej historii sztuki³¹. Zwykły odbiorca jego dzieł może mieć poważne trudności w odczytaniu treści ukrytych w obrazie. Dopiero Krawczyk spostrzegł pewną prawidłowość zawartą w płótnach Matejki, który stara się wciągnąć widza w „grę narracyjną”, przemawia do niego językiem ukrytych znaczeń zawartych nie w centrum kompozycji, ale na „peryferiach obrazów, dalekich płach, wysuniętej w przestrzeń widza

²⁶ Por. J. K r a w c z y k, *Jan Matejko. Mistrz Legendy św. Stanisława*, Warszawa 1998.

²⁷ Tamże, s. 51.

²⁸ K r a w c z y k, *Matejko*. Jako przykład autor podaje białą gołębicę unoszącą się nad polską armią w *Sobieskim pod Wiedniem* Matejki. Malarz odwołał się do źródła listu Jana III Sobieskiego do Marysieńki z 13 listopada 1683 r.: „Padre D’Aviano – donosił król swej małżonce – który mię się nacałować nie mógł, powiada, że widział gołębicę białą nad wojskami naszymi przelatującą”.

²⁹ Tamże.

³⁰ Por. S. T a r n o w s k i, *Matejko*, Kraków 1897, s. 472-473.

³¹ Por. K r a w c z y k, *Jan Matejko*, s. 57.

rubieży pierwszego planu...”. Są to postacie komentujące wydarzenia zwykle za pomocą gestu, nieznacznego ruchu ręki czy szczególnego wyrazu twarzy.

Na peryferiach matejkowskich płócien zawsze dzieją się rzeczy niezwykle ciekawe, niekiedy naprawdę tajemnicze. Trzeba im się tylko dobrze przyjrzeć, aby zobaczyć, że niepozorni mieszkańcy pogranicza dyskretnie usiłują nam powiedzieć to, czego malarz z jakichś względów nie chciał wyrazić w centrum obrazu. Wydaje się bowiem, że to centrum relacjonując wydarzenia, przede wszystkim stawia różne problemy historyczne, których ostateczne rozwiązania trzeba wydobyć z obszarów peryferyjnych. Dopiero wtedy będzie możliwa wiarygodna rekonstrukcja podstaw matejkowskiej historiozofii³².

Na „aluzyjny język znaczeń”³³ składają się nie tylko żywe postacie, ale i martwe przedmioty. Wiąże się to z koniecznością szczegółowego rozbioru każdego płótna na drobne elementy w celu odsłonięcia znaczących treści ukrytych w zawilej symbolice. Należałoby wówczas pójść śladami artysty i spróbować dotrzeć do źródeł, z których mógł korzystać on sam.

Matejko miał swój własny program „malowanych dziejów”, który konsekwentnie realizował. Chciał „zacząć od ran” – wspominał Jabłoński³⁴. Zapowiedzią projektu rozliczeniowego malarza stał się *Stańczyk* – symbol narodowego sumienia. Następnie głosem *Skargi* wezwał naród do pokuty, w *Rejtanie* zaś przedstawił tragiczną wizję upadku Polski³⁵. Jednak z powodu ostrej krytyki projektu jawnie rozrachunkowego, po uprzednim „wyznaniu win”, zamiast „rozcinać blizny” postanowił „wskrzесиć narodu glorię”³⁶.

Unia Lubelska to kolejne z wielkoformatowych płócien Matejki, którym rozpoczyna cykl obrazów malowanych „ku pokrzepieniu serc”. Tym razem wybrał doniosły moment z przeszłości ojczyzny, co zrehabilitowało go w oczach polskich krytyków. Jednak Matejko nie zrezygnował z krytyki historii. Zaprzestał jedynie bezpośredniego ujawniania swoich poglądów na całość przedrozbiorowych dziejów Polski. Teraz jeszcze chętniej posłużył się językiem malarskich aluzji, które dochodzą do głosu na „peryferiach” tego dzieła.

³² K r a w c z y k, *Matejko*, s. 82.

³³ Tamże, s. 132.

³⁴ I. J a b ł o Ń s k i - P a w ł o w i c z, *Wspomnienia o Janie Matejce*, Lwów 1912, s. 46.

³⁵ Por. S ł o c z y Ń s k i, dz. cyt.

³⁶ Cyt. za: J. K o z i a r s k a - K o w a l i k, „*Unia Lubelska*” *Jana Matejki*, Lublin 1999, s. 5-6.

2. ŹRÓDŁA

W 1866 r. powstał szkic olejny do *Unii*, w szczegółach dość znacznie odbiegający od ostatecznej wersji obrazu³⁷ (il. 1). Już tutaj artysta szukał odpowiedniej pozy i gestu dla króla oraz miejsca umieszczenia krucyfiks. Scena przysięgi została umieszczona w sali o widocznych w głębi arkadach. Krucyfiks stoi pośród dwóch płonących świec na przykrytym stole z otwartym ewangelizmem. Zygmunt August prawą rękę wznosi w geście przysięgi. Tuż za nim widnieje wsparty o ścianę sztandar z białym orłem. Dopiero na obrazie *Unii* Matejko umieścił krucyfiks w dłoni króla.

Do malowania *Unii* przystąpił z końcem 1867 r. W sierpniu 1869 r. gotowe, jeszcze mokre płótno wystawiono w Sukiennicach, w związku z głównymi obchodami trzechsetnej rocznicy unii lubelskiej w Krakowie i we Lwowie, przewidzianymi na wrzesień³⁸. Matejko, zgodnie ze swoim zwyczajem, zanim podjął się realizacji projektu, zbierał informacje o fakcie historycznym, sięgał do dostępnych opracowań i tekstów źródłowych. Zapewne wówczas zapoznał się z dominikańską tradycją Krucyfiks Unii Lubelskiej, którego zbliżony wizerunek wprowadził do obrazu. Zatem tradycję wplótł w przekaz źródłowy. Swoją malarską wizję stworzył na podstawie przekazu diariusza sejmowego. Na pewno korzystał z wydania Działyńskiego z 1856 r. Mógł również dotrzeć do bardziej szczegółowego wydania Kojalovica z 1869 r.³⁹ Z dramatycznych wydarzeń sejmu lubelskiego Matejko wybrał jego końcową fazę – dzień 1 lipca. Według Tarnowskiego malarz połączył dwa momenty: przedostatni, kiedy Zygmunt August w imię Ukrzyżowanego wzywał posłów do podpisania unii, i ostatni – zaprzysiężenie. „Król z podniesionym krzyżem, [...] to chwila porwania umysłu i zwycięstwa nad resztkami oporu, to argument i prośba, to akcja na ukończeniu, ale jeszcze nie ukończona”. Przysięga zaś jest „końcem, zamknięciem, przypieczętowaniem akcji już skończonej. Walki, trudy, namiętności, zatargi, wszystko ustało, przynajmniej ucichło;

³⁷ *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, red. K. Sroczyńska, wstęp J. Malinowski, wybór ilustracji K. Sroczyńska, Warszawa 1993, s. 107. Ostatnim właścicielem szkicu olejnego (od 1938 r.) był Gustaw Wertheim z Warszawy. Podczas II wojny światowej wraz z całą kolekcją szkic został wywieziony lub zniszczony przez Niemców. Obecnie znamy go jedynie z czarno-białej reprodukcji i opisów katalogowych. Był to karton naklejony na płótno o wym. 59,5 x 95,5 cm, sygnowany – JM rp 1866.

³⁸ Por. K o z i a r s k a - K o w a l i k, dz. cyt., s. 6. *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, s. 104.

³⁹ Zob. przypis 19.

nastał spokój, którego wyrazem jest właśnie ta przysięga, akt uroczysty, wielki, ale już nie dramatyczny”⁴⁰.

Zaprzysiężenie unii artysta umieścił w renesansowej komnacie zamkowej, ozdobionej kasetonowym stropem i witrażowymi oknami. Pośrodku, na tle tronu i arrasu z godłem Polski, stoi król Zygmunt August z wysoko wzniesionym krucyfiksem w prawej dłoni. Tuż obok prymas Polski – Jakub Uchański odbiera przysięgę na Ewangelię od klęczącego przed nim ze zwojem aktu unii kasztelana krakowskiego – Marcina Zborowskiego. Kasztelan powtarza rolę przysięgi, odczytywaną przez biskupa krakowskiego Filipa Padniewskiego, stojącego za prymasem. Stanowią oni centralną grupę obrazu⁴¹ (il. 2). Znanym jest przebieg ceremoniału zaprzysiężenia opisany w diariuszu unii:

Po odczytaniu przywilejów, tak od Panów Polskich, jako też od Panów Litewskich, w obecności wszech stanów polskich i litewskich, naprzód arcybiskup z wszystkimi biskupami klęknął, na ewangelię św. Jana we mszale napisaną położył dwa palce, przysięgał in hanc rotam.

Tekst roty kończył się wezwaniem: „Tak mi, Panie Boże, racz pomódz w Trójcy Jedyny i Jego Święta *Ewangelia*”⁴².

W powyższym opisie słowem nie wspomniano o krucyfiksie. Jego miejsce zajmuje ewangeliarz. Wiele elementów zostało wykorzystanych przez Matejkę właśnie w centrum przedstawienia: stół, otwarty ewangeliarz, gest przysięgi – dwa palce złożone na Ewangeli (il. 3), klęcząca postawa składającego przysięgę oraz król, który wówczas „stał zdjawszy czapkę, z wielkim nabożeństwem”⁴³. Krucyfiks to element wprowadzony na podstawie tradycji. Matejko jako malarz historyczny starał się być do końca wierny źródłom. Nie mógł tego zrozumieć Tarnowski, którego drażniła postać zamyślonego władcy, samotnie tkwiąca pośród poruszonego tłumu. Zarzucał artyście, iż wręczył mu do ręki krucyfiks po to tylko, „żeby król coś robił, żeby nie stał sam bezczynny i martwy”, a przecież Zygmunt August mógł siedzieć, a Zborowski składać jemu przysięgę⁴⁴. Tarnowski nie wziął pod uwagę źródeł, według których król przez cały czas składania przysięgi stał z czapką w ręku, przy-

⁴⁰ T a r n o w s k i, dz. cyt., s. 131.

⁴¹ Por. K o z i a r s k a - K o w a l i k, dz. cyt., s. 9. *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, s. 103.

⁴² *Źródłopisma do Dziejów*, s. 198.

⁴³ *Dniwnik Ljublinskago Sejma*, s. 487.

⁴⁴ T a r n o w s k i, dz. cyt., s. 135.

mując nabożną postawę. Nie znał ponadto tradycji lubelskiego krucyfiks, do której prawdopodobnie nawiązał artysta.

3. „ALUZYJNY JĘZYK ZNACZEŃ”

Niezmiernie bogata warstwa symboliczna została ukryta w martwych przedmiotach, nagromadzonych w centrum przedstawienia, niekiedy odważnie wysuniętych na pierwszy plan. Ich niezwykle realizm i precyzja drażniły niektórych francuskich krytyków. Jedna z recenzentek bez reszty pograżyła się w podziwianiu plastycznie namalowanego krucyfiks i innych detali, że nie zauważyła żadnych figur na obrazie⁴⁵. Baśniowość i dekoracyjność stała się nieodłączną częścią malarstwa Matejki. Tę szczególną umiejętność odtwarzania rekwizytów podziwiał po latach Tarnowski: „Matejko tak [je] maluje, że przez niego można się nawet zakochać w kawałku aksamitu, w zielonym lub czerwonym kolorze”⁴⁶. Matejko był mitotwórcą, który przemawiał poprzez symbol zawarty w zabytkach przeszłości, wpisanych w przestrzeń obrazu, nie zawsze zgodnie z faktem historycznym. W rzeczywistości król nie wznosił krzyża ponad głowami zgromadzonych⁴⁷, ewangeliarz nie był otwarty na ewangelii według św. Marka ani nie opierał się o wawelski relikwiarz. Mit według Mieczysława Porębskiego jest czymś w rodzaju zbiorowego snu, który staje się uchwytne dopiero wtedy, gdy jest opowiadany bądź odtwarzany⁴⁸. Mity są najlepszą drogą do zakomunikowania uniwersalnych prawd, których inaczej nie można by wyrazić. W *Unii* artysta zawarł wizję upadku i zmartwychwstania narodu, posługując się właśnie symbolem. Odczytania symboliki ukrytej w martwych przedmiotach podjęła się Irena Koziarska-Kowalik, która wskazała ponadto ich pierwowzory⁴⁹.

W centrum obrazu, na stole przykrytym aksamitną narzutą, ozdobioną wypukłym ornamentem kwiatowym, haftowanym złotymi nićmi, spoczywa bogato iluminowany ewangeliarz, otwarty na Niedzieli Zmartwychwstania Pań-

⁴⁵ M. Z g ó r n i a k, *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865-1870*, Kraków 1998, s. 208.

⁴⁶ T a r n o w s k i, dz. cyt., s. 139.

⁴⁷ Diariusze unii nie opisują takiej sytuacji.

⁴⁸ M. P o r ę b s k i, *Czy Matejko był malarzem? [w:] Wokół Matejki. Materiały z konferencji „Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie”, zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 22-23.

⁴⁹ K o z i a r s k a - K o w a l i k, dz. cyt., s. 16-17.

skiego (Mk 16, 1-8). Dłonie prymasa i klęczącego senatora, ułożone do przysięgi, dotykają miniatury zmartwychwstałego Chrystusa. Matejko odbiega od źródeł, w których przysięgano „na ewangelię św. Jana we mszale napisaną”⁵⁰. Artysta celowo zrezygnował z prawdy historycznej na rzecz symboliki.

Ewangeliarz opiera się o złoty relikwiarz, którego niewielki fragment ukradkiem wystaje spod księgi. Wzorem dla niego stał się gotycki relikwiarz na głowę św. Stanisława z wawelskiego skarbcza. Jest to świadome nawiązanie do średniowiecznej legendy o cudownym zrośnięciu się ciała świętego biskupa męczennika, znanej z kroniki Długosza. Zawarte w niej proroctwo upadku i rozbicia Polski nabrało aktualnego znaczenia w ojczyźnie pod zaborami:

Przepowiednia z nieba objawiła się nadto niektórym pobożnym i świętobliwym mężom, że za zbrodnię dokonaną przez króla Królestwo Polskie i podległe mu kraje będą musiały ulec straszному rozbiciu na tyle części, na ile król Bolesław własnoręcznie i jego rycerze poćwiartowali jego święte ciało, a po kilku wiekach, kiedy Polacy przez skrucę i pokorę prześlą Bogu i zjedną sobie Jego łaskę, zrośnie się ona jak ciało świętego biskupa [...]. Spełnienie się tego proroctwa objawionego wtedy ludziom oglądały późniejsze wieki, widzą także obecne nasze czasy, a z łaską Chrystusa Pana zobaczą i przyszłe⁵¹.

Przepowiednia zawiera również nadzieję, że po odprawionej pokucie nastąpi koniec rozbicia. Według Krawczyka Matejko na zawsze pozostał „Mistrzem Legendy św. Stanisława”, malarzem narodowej pokuty, nad jego obrazami wciąż wisi groźba rozbiorów⁵². Artysta aż w trzech obrazach dyskretnie zaznacza ślad obecności biskupa ze Szczepanowa za pomocą przedmiotów czy cudownych wydarzeń. W *Skardze* jest to konfesja św. Stanisława, w *Bitwie pod Grunwaldem* – zjawa świętego unosząca się nad polem bitwy, w *Unii* – wawelski relikwiarz. W *Unii Lubelskiej*, podobnie jak w *Kazaniu Skargi*, obok opowieści o grzechu i upadku narodu przywołana jest również nadzieja na jego odrodzenie poprzez zestawienie relikwiarza z ewangelią o zmartwychwstaniu.

Krucyfiks został umieszczony na tle gobelinu z godłem Polski – białym orłem w koronie. Na skrzydłach orła widnieją herby ziem wchodzących w skład państwa Jagiellonów. W tondach zawieszonych po obydwu stronach gobelinu można rozpoznać herby Litwy i Rusi. Na wzorzystym dywanie

⁵⁰ *Źródłopisma do Dziejów*, s. 198.

⁵¹ J. D ł u g o s z, *Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 3 i 4 (przeł. M. Mrukówna), Warszawa 1969, s. 167-168, cyt. za: K r a w c z y k, *Matejko i historia*, s. 77.

⁵² Por. K r a w c z y k, *Jan Matejko*, s. 75.

u stóp króla leżą porzucane dokumenty z połamanymi pieczęciami, wysunięte na pierwszy plan obrazu. Są to akta poprzednich unii zawartych między Polską a Litwą. Według Ireny Koziarskiej-Kowalik mają one przypominać trudny proces jednoczenia obu państw, rozpoczęty w 1385 r. unią krewską i małżeństwem królowej Jadwigi z Władysławem Jagiełłą. Do genezy unii nawiązuje również racjonal biskupów krakowskich, ufundowany przez Jadwigę, którym artysta ozdobił liturgiczną szatę prymasa. Zgodnie z tradycją wykonała go sama królowa.

Jasna figurka Chrystusa z kości słoniowej, rozpięta na czarnym krzyżu, uniesionym przez króla wysoko nad głowami zebranych w sali osób, wyraźnie dominuje nad całością przedstawienia. Według Tarnowskiego gest króla – wzniesiony krzyż – oznacza „poryw i zapał”, „argument i prośbę”, a odwoływał się do chwili „porwania umysłów i zwycięstwa nad resztkami oporu”⁵³. Witkiewicz w zamyślonych obliczach ludzi potężnych i rozumnych, jednak pełnych powagi i smutku, tkniętych jakby złym przecuciem odkrywa wizję upadku Polski.

Zaczawszy od Zygmunta Augusta, który zdaje się jednoczące się narody błogosławić krzyżem, na jakiś beznadziejny, złowrogi pochód, skończywszy na klęczącym na przodzie młodym paziu, wszyscy ci ludzie zdają się odprawiać jakiś żałobny obrządek⁵⁴.

Jerzy Malinowski dostrzega w krzyżu symbol integrujący naród⁵⁵. Koziarska-Kowalik interpretuje krucyfiks w zestawieniu z umieszczonymi w tle herbami Korony, Litwy i Rusi jako symbol wiary chrześcijańskiej, wspólny dla tych narodów⁵⁶ (il. 4). Nikt dotychczas nie zwrócił uwagi na podstawę krzyża, która zawiera interesujące szczegóły: perłową kulę oplata złoty wąż z jabłkiem w rozwartej paszczy. Jest to wyraźne odniesienie do rajskiego węża – kusiciela pierwszych rodziców. W tym zestawieniu ukrzyżowany Chrystus to Nowy Adam – zwycięzca grzechu i śmierci. Wąż leżący u stóp krzyża lub wijący się wokół niego pojawił się już w sztuce średnio-wiecznej jako odniesienie do Psalmu 91, 13 (według Wulgaty – Ps 90, 13): „Będziesz stąpał po węzłach i żmijach a lwa i smoka będziesz mógł podep-

⁵³ T a r n o w s k i, dz. cyt., s. 131, 135.

⁵⁴ S. W i t k i e w i c z, *Jan Matejko*, Lwów 1908, s. 226.

⁵⁵ *Matejko. Obrazy olejne*, s. 11. Autor zauważył analogiczny układ trzech obrazów Matejki, w których postaci ideowo dominujące znajdują się w centrum, trzymając symbole integrujące naród: w *Unii* – Zygmunt August z krzyżem, w *Ślubach Jana Kazimierza* – Stefan Czarniecki z orężem, w *Konstytucji 3 maja* – Stanisław Małachowski z konstytucją.

⁵⁶ K o z i a r s k a - K o w a l i k, dz. cyt., s. 16.

tać”. Wąż to biblijny przeciwnik, symbol szatana i zła⁵⁷. Materiał – kość słoniowa – dodatkowo podkreśla aspekt zmartwychwstania. Symbolika węża nadała nowy kierunek interpretacji krzyża: zniewolony naród podobnie jak Chrystus odniesie wkrótce zwycięstwo nad potęgą przeciwnika. Legenda ukryta w relikwiarzu na głowę św. Stanisława, ewangelia o zmartwychwstaniu, krzyż – znak triumfu – współtworzą malarską wizję upadku i zmartwychwstania narodu.

4. PIERWOWZORY

Matejko szukał wzorów do namalowania historycznych akcesoriów w oryginalnych zabytkach przeszłości⁵⁸. Ze skarbca katedralnego na Wawelu pochodzi relikwiarz na głowę św. Stanisława⁵⁹, XIV-wieczny racjonął, gotycka infuła, haftowana perłami, wykonana dla biskupa Tomasza Strzępińskiego według projektu Stanisława Samostrzelnika (w *Unii* zdobi ona głowę krakowskiego biskupa – Filipa Padniewskiego). Wzory miecza przypasanego do boku Zygmunta Augusta i czapki, którą przyciska do boku, artysta zaczerpnął również ze zbiorów wawelskich. Jest to autentyczny królewski miecz ceremonialny z 1540 r., sporządzony według renesansowych wzorów. Czapkę podarował królowi polskiemu papież Klemens VIII. Dostęp do skarbcza katedralnego umożliwił Matejce jego przyjaciel, ks. Ignacy Polkowski, ówczesny kustosz i autor katalogu zbiorów z 1882 r.⁶⁰

Nikt dotąd nie próbował dotrzeć do genezy krucyfiksu. Biorąc pod uwagę sposób malowania Matejki, musiał on korzystać z jakiegoś pierwowzoru. Najprawdopodobniej był nim Krucyfix Unii Lubelskiej z klasztoru oo. Dominikanów w Lublinie. Niestety, nie zachowały się żadne wzmianki na ten

⁵⁷ *Wąż i smok*, [w:] D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, B. Pachciarek, R. Turzyński, Kraków 2001, s. 304; S. K o b i e l u s, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 93.

⁵⁸ K o z i a r s k a - K o w a l i k, dz. cyt., s. 18-20.

⁵⁹ Tamże, s. 17. Autorka słusznie rozpoznała w złotym przedmiocie gotycki relikwiarz św. Floriana z połowy XV w. ze zbiorów wawelskich pierwotnie przeznaczony był na głowę św. Stanisława. Słoczyński błędnie identyfikuje go z relikwiarzem Marcina Marcińca z 1504 r., również przeznaczonym na głowę św. Stanisława, który znacznie odbiega w szczegółach od właściwego pierwowzoru. Zob. S ł o c z y ń s k i, dz. cyt., s. 103 (il.).

⁶⁰ Pełna nazwa katalogu brzmi: *Skarbiec katedralny na Wawelu w 32 tablicach* [...], Kraków 1882. W katalogu znajdują się rysunki poszczególnych przedmiotów stanowiących zawartość skarbcza.

temat w materiale biograficznym dotyczącym malarza. Jedyny ślad to dominikańska tradycja oraz lubelski krucyfiks, który Matejko miał oglądać osobiście przed namalowaniem obrazu. Podobieństwo obu pasyjek w ogólnym ujęciu jest dość znaczne, zwłaszcza w opracowaniu klatki piersiowej i perizonium, które spływa dekoracyjną kaskadą wzdłuż prawego biodra. Ręce podobnie uniesione są w lekkim łuku ku górze, a palce dłoni układają się w geście błogosławieństwa (por. il. 4, 5, 6). Pewne różnice są widoczne w ujęciu twarzy, sposobie przewiązania perizonium, przebiciu stóp jednym gwoździem oraz ułożeniu ciała na krzyżu. Jednak czerni krzyża, biel kości słoniowej oraz cechy formalne uchwycone w namalowanym wizerunku Chrystusa w dużym stopniu oddają charakter pierwowzoru. Zmiana podstawy mogła wynikać z chęci wprowadzenia symbolu węża. Należy przy tym zauważyć, że rokokowa podstawa oryginału została dodana później. Nie wyklucza to jednak możliwości istnienia innego pierwowzoru.

III. OPIS FORMALNY

Krucyfiks Unii Lubelskiej z klasztoru oo. Dominikanów w Lublinie jest drewnianym krzyżem ołtarzowym włoskiego pochodzenia z figurką żywego Chrystusa, wyrzeźbioną z kości słoniowej. Rokokową podstawę dodano później (il. 5 i 6). Wysokość krzyża wraz z podstawą dochodzi do 78 cm. Sam krzyż mierzy 59 cm, a rozpiętość jego ramion wynosi 26,5 cm. Pasyjkę o wymiarach 22 x 17,3 x 3 cm (głowa) wykonano z jednego ciosu kości słoniowej, ręce zaś wyrzeźbiono oddzielnie i doklejono. Kość słoniowa obecnie nie ma żadnych śladów złocień ani polichromii⁶¹. Dłonie i stopy przybite są do prostego, łacińskiego krzyża oddzielnie za pomocą metalowych gwoździ w kształcie sześcioramiennych gwiazdek. Nad figurką widnieje banderola z kości słoniowej z wrytym na niej majuskułą tytułem: INRI. Dębowy krzyż, powleczony czarną emalią stoi na polichromowanej i złoczonej podstawie z drewna lipowego.

Chrystus został przedstawiony w momencie agonii z uniesioną głową, przechyloną na prawe ramię. Wzrok kieruje ku górze, usta ma rozchylone,

⁶¹ Przed zabiegiem konserwacyjnym figurka Chrystusa była częściowo (ciemie, włosy z tyłu głowy, ręce, plecy) pokryta brązową emalią (il. 5).

z wyraźnie zaznaczonym językiem (il. 8). Wychudzona i ściągnięta twarz jest pełna oznak cierpienia. Zapadnięte policzki, podkrążone oczy nadają jej wyraz zmęczenia i silnego wyczerpania. Rozdzielony na dwa pukle wąski zarost brody podkreśla owal twarzy, włosy w długich, gęstych splotach dekoracyjnie opadają na ramiona. Głowę wieńczy korona spleciona z dwóch gałązek ciernia (il. 7 a i b).

Pełne cierpienia oblicze Ukrzyżowanego silnie kontrastuje z Jego młodzieńczym, delikatnym, choć wychudzonym ciałem, pozbawionym drastycznych śladów męki i deformacji. Figurka jest opracowana rzeźbiarsko z wszystkich stron (il. 7a-b). Wygięte w lekkim łuku ciało wymodelowano z anatomiczną dokładnością, zarówno z przodu, jak i z tyłu. Klatka piersiowa ma dekoracyjnie zaznaczony układ mięśni i żeber. Dolne żebra, ostro wydobyte półkolem, sugerują nadludzki wysiłek i nienaturalne rozciągnięcie całego ciała. Podkreślają to również napięte ścięgna rąk i nóg. Krótkie perizonium, przerzucone przez sznur, przykrywa całe lewe biodro, odsłania prawe, za którym spływa dekoracyjną kaskadą. Wątle ramiona Chrystusa są szeroko rozpostarte i uniesione ku górze. Palce dłoni układają się w geście błogosławieństwa. Ustawione równolegle stopy, przebite dwoma gwoźdźmi, są opuchnięte (il. 9). Gwiazdy w miejscu zwykłych gwoździ dodatkowo przemawiają za dekoracyjnym charakterem dzieła.

Zastosowany materiał – kość słoniowa – znacznie łagodzi ekspresyjną wymowę rzeźby, ale jednocześnie ją wzmacnia poprzez grę światła, odbijającego się od gładkiego, napiętego ciała (il. 10).

Podstawa, ścięta z tyłu, z trzech pozostałych stron jest ozdobiona złotą dekoracją roślinną o motywie rocaille na granatowym tle, ujętym w złote ramy. Na spodzie podstawy zachowały się ślady nieczytelnej inskrypcji (il. 11).

Stan zachowania. Stan pasyjki jest dość dobry, jednak w niektórych miejscach kość słoniowa jest poważnie uszkodzona. Widać drobne ubytki w koronie nad czołem, w palcach rąk i nóg. Prawa noga jest wyraźnie złamana w udzie, połączona drutem, widocznym z tyłu (il. 7a-b). Okrągłe ubytki w prawym udzie pod złamaniem i z tyłu głowy we włosach są wypełnione kością słoniową (il. 7b, 9). Z tyłu prawego uda nad złamanym miejscem widnieje dziura. Na całej długości rzeźby miejscami można zauważyć pionowe pęknięcia. Gwieździe z gwoźdźmi lewej dłoni brakuje promieni. Krzyż jest złamany poniżej poprzecznego ramienia. W podstawie widać ubytek w lewym górnym gzymsie, przetarcia w złoceniach dekoracji, a z tyłu liczne ślady po drewnojadach.

IV. ANALIZA IKONOGRAFICZNA
I STYLISTYCZNO-PORÓWNAWCZA

Kość słoniowa⁶² była ulubionym materiałem rzeźbiarskim w starożytnych cywilizacjach śródziemnomorskich, niezwykle cenionym i rzadkim. Jej zastosowanie zyskało dużą popularność w sztuce rzymskiej i Bizancjum. Do Europy łacińskiej dotarła już we wczesnym średniowieczu dzięki importom bizantyńskim. Rzeźbionych plaketek z kości słoniowej używano wówczas do dekoracji opraw książkowych, kasetek relikwiarzowych i przenośnych ołtarzyków. Zachowały się również przykłady krzyży i krucyfiksów z tego okresu: krzyż-relikwiarz z figurą Chrystusa z kości słoniowej z 990-1030 r. (ze zbiorów Victoria and Albert Museum w Londynie), hiszpański krucyfiks z kości słoniowej z Carizzo z 1120-1140 r., na którym oczy Chrystusa wykonano z drogocennych kamieni (ze zbiorów Museo Arqueologico Prov. w Leon)⁶³. W Europie średniowiecznej często były kły słonia afrykańskiego niedostępne ze względu na koszty materiału. W zastępstwie używano podróbek z kości wieloryba, morsa, narwala. Począwszy od XIII w., w wyniku rosnących kontaktów handlowych z Bliskim i Dalekim Wschodem (w 1285 r. powraca z Azji do Italii Marco Polo) oraz wypraw wojennych na Bliski Wschód (krucejaty), wzrastała popularność kości słoniowej. Dopiero niedawno archeolog Mark Horton dowiódł istnienia od X w. wzdłuż wybrzeży Afryki Wschodniej tzw. korytarza suahilskiego. Był to międzynarodowy szlak handlowy, który prowadził na północ do Europy oraz na wschód do Indii i Chin. Tą drogą do Europy przez Sycylię wędrowały cenne surowce: złoto, kryształ górski, kość słoniowa. Korytarz funkcjonował aż do XVI w. Okres rozkwitu handlu kością słoniową w Afryce (1250-1350) ściśle odpowiada dominacji tego materiału w Europie Zachodniej. Ciosy afrykańskich słoni, większe od kłów słonia azjatyckiego, były chętniej wykorzystywane przez średniowiecznych rzeźbiarzy. Osiągają one 10 stóp długości i mogą ważyć 150 funtów, a nawet więcej. Twarda zębina o drobnoziarnistej strukturze, wypełniająca przestrzeń kła, najbardziej nadawała się do rzeźbienia. Kalogen znajdujący się w zębieniu zawiera oleistą substancję, nadającą kości połysk zwłaszcza po jego wypolerowaniu. Szkliwo i miazga były dla rzeźbiarzy zbyt kruche. Na podstawie

⁶² P. B a r n e t, *Gothic Sculpture in Ivory*, [w:] *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, red. P. Barnet, The Detroit Institute of Arts 1997, s. 3-7.

⁶³ Zob. G. J o s z a i, *Crocifisso*, [w:] *Enciclopedia dell'arte medievale*, red. A. M. Romanini, t. V, Roma 1991, s. 577-585.

XII-wiecznego traktatu mnicha Theophilusa można odtworzyć proces powstawania rzeźbionych plaketek z kości słoniowej w średniowieczu. Theophilus poucza:

Kiedy zamierzasz rzeźbić w kości słoniowej, najpierw nadaj tabliczce wielkość, jaką chcesz, połóż na niej kredę i rysuj figury kawałkiem grafitu według własnego upodobania. Wtedy zaznacz kontury cienkim narzędziem, tak aby były wyraźne. Następnie wytnij tło narzędziami tak głęboko, jak chcesz, i rzeźbij postacie lub cokolwiek innego zgodnie z twoimi umiejętnościami i wiedzą. Jeśli chcesz ozdobić twoje dzieło płatkami złota, nałóż podkład klejowy z pęcherza ryby zwanej jesiotrem, potnij płatki na kawałki i ułóż, jak sobie życzysz⁶⁴.

Z badań nad średniowieczną rzeźbą z kości słoniowej wynika, iż metody pracy w tym materiale były podobne do metod stosowanych w snycerstwie. Rzeźbiono za pomocą podobnych narzędzi wzdłuż słoju, zgodnie z naturalną strukturą materiału: długa oś kości słoniowej odpowiada długości kła. W przypadku gotyckich krucyfików figurkę rzeźbiono z jednego ciosu kości słoniowej, a ręce i ciernie wykonywano z oddzielnych kawałków (il. 12). Zachowane przykłady charakteryzują się ogromną precyzją wykonania. Pasyjki są opracowane rzeźbiarsko z wszystkich stron. Pomimo niewielkich rozmiarów figurek (wymiary twarzy wahają się od 3,7 do 4,4 cm) wiernie oddano wszystkie detale twarzy (zmarszczki na czole, zapadnięte policzki, zaciśnięte powieki), włosów, draperii szat i umęczonego ciała. Kość słoniowa była polichromowana, złożona i inkrustowana od antyku. W gotyku malowana dekoracja i złocenia miały jedynie uwydatniać piękno tego materiału, dlatego nie pokrywano jego całej powierzchni. Podobnie postępowano z rzeźbą z alabastru lub z marmuru. W przypadku niektórych gotyckich pasyjek z kości słoniowej doskonałość materiału podkreślano zaledwie kilkoma dotknięciami koloru i złota (usta, rany, perizonium, włosy)⁶⁵.

Omówione powyżej przykłady gotyckich pasyjek z pewnością były przeznaczone na krzyże ołtarzowe, których tradycja sięga XI w. Począwszy od IX w. w Europie Zachodniej we wnętrzach świątyń między chórem a nawą pojawiały się rzeźbione krucyfiksy, co miało związek z ustawianiem w tym miejscu ołtarza. Obok wielkich, monumentalnych krucyfików umieszczanych na belce tęczowej od XI w. zaczęto wprowadzać niewielkie krucyfiksy bezpośrednio na ołtarz⁶⁶. Wynikało to z bogatej tradycji Kościoła, według której

⁶⁴ B a r n e t, dz. cyt., s. 6-7.

⁶⁵ Zob. D. G a b o r i t - C h o p i n, *Polichromy Decoration in Gothic Ivory*, [w:] B a r n e t, dz. cyt., s. 46-61.

⁶⁶ G. S c h i l l e r, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, t. II, Gütersloh 1968, s. 156;

krzyż, na którym umarł Zbawiciel był prototypem ołtarza. Święty Tomasz z Akwinu ujął to następująco: „Ołtarz jest obrazem krzyża, na którym Chrystus we własnej osobie się ofiarował”. Już wówczas ofiarę eucharystyczną utożsamiano z realnym powtórzeniem ofiary krzyżowej Chrystusa⁶⁷. Ugruntowana średniowieczną tradycją obecność krucyfiksu na ołtarzu została zatwierdzona dopiero przepisami liturgicznymi Soboru Trydenckiego w XVI w. Zaowocowało to produkcją krucyfiksów ołtarzowych na wielką skalę. W okresie kontrreformacji krucyfix stał się także przedmiotem prywatnej dewocji, co uczyniło go w praktyce niezbędnym elementem wyposażenia wnętrz mieszkalnych. Wpłynęło to na niezwykle popularność niewielkich krucyfiksów wykonywanych z różnych materiałów w katolickich krajach Europy⁶⁸.

W klimat tamtej epoki doskonale wprowadzają portrety dominikańskich biskupów z początku XVIII w. (il. 13). Wśród przedmiotów umieszczonych w tle, a odnoszących się do funkcji sakralnej (infuła, krzyż patriarchalny, paliusz) i życia religijnego (modlitewnik, różaniec) portretowanych osób, widoczne miejsce zajmuje zawsze niewielki barokowy krucyfix na ozdobnej podstawie relikwiarzowej. Lubelski krucyfix został umocowany na znacznie późniejszej rokokowej podstawie z nieczytelną inskrypcją na spodzie. Stanowi ona dla niego jedynie zwykłą podpórkę. W rzeczywistości podstawy XVII-wiecznych krucyfiksów ołtarzowych z kości słoniowej wykazują zadziwiającą różnorodność i nierzadko bogactwo treści ikonograficznych. Obok podstaw o prostych, architektonicznych formach (il. 7a) występują podstawy z częstką relikwii (il. 16a). Podstawa krucyfiksu Georga Petela z 1628 r. została utworzona z kamieni jako wyraźne nawiązanie do góry Ukrzyżowania (il. 20). Podobne rozwiązanie można odnaleźć w krucyfixie z figurką martwego Chrystusa ze skarbca kościoła Mariackiego w Krakowie. U stóp krzyża na stosie dekoracyjnie ułożonych czarnych kamieni umieszczono złotą czaszkę (il. 18). Zgodnie z przekazem Ewangelii Chrystusa ukrzyżowano na Golgocie – Miejscu Czaszki (Mt 27, 33; Mk 15, 22; Łk 23, 33; J 19, 17). Istniała również tradycja, według której krzyż Chrystusa umieszczono w centrum świata na grobie pierwszego człowieka – Adama⁶⁹. We wczesnej ikonografii

R. H a u s s h e r r, *Kruzifixus*, [w:] *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. II, 1970, s. 677-683.

⁶⁷ *Krzyż ołtarzem – ołtarz krzyżem*, [w:] S. K o b i e l u s, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 169-170.

⁶⁸ S c h i l l e r, dz. cyt.

⁶⁹ *Grób Adama*, [w:] K o b i e l u s, dz. cyt., s. 93-99.

Ukrzyżowania u stóp krzyża często ukazywano postać Adama w grobie. Motyw samej czaszki Adama pod krzyżem zaczęto przedstawiać w sztuce już od X w. Miało to symbolizować także zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią⁷⁰.

W sztuce nowożytniej funkcjonowały obok siebie dwa typy przedstawień Chrystusa ukrzyżowanego: żywego z uniesionymi ku górze oczami i martwego, z opuszczoną głową. Lubelski krucyfiks przedstawia obraz żywego Chrystusa jako młodzieńca przybitego do krzyża czterema gwoźdźmi. Chrystus został ukazany w momencie konania z uniesioną głową i wzrokiem zwróconym ku niebu. Jego bok jeszcze nie został przebity.

Najstarsze rzeźbione wizerunki ukazywały Chrystusa stojącego na krzyżu w postawie oranta, z otwartymi oczami. W ten obrazowy sposób podkreślano boskość Chrystusa. W VI w. pojawiły się przedstawienia Zbawiciela przymocowanego do krzyża za pomocą czterech gwoździ, z raną w boku jako znakiem śmierci. Otwarte oczy Zbawiciela były symbolem triumfu nad śmiercią⁷¹. Nowożytne przedstawienie żywego Chrystusa z otwartymi oczami uzyskało zupełnie inną, bardziej ekspresyjną wymowę. Odnosiło się bowiem do ostatnich słów Jezusa na krzyżu zawartych w tekstach Ewangelii: „Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścił?” (Mt 27, 46; Mk 15, 34), „Ojcze, w Twoje ręce powierzam ducha mego” (Łk 23, 46) albo „Wykonało się” (J 19, 30). Najbardziej dramatyczne są słowa przywołane przez ewangelistów Mateusza i Marka, odnoszące się do pierwszych wersów Psalmu 22. Były one wyrazem duchowego osamotnienia w obliczu cierpienia. Przedstawienie żywego Chrystusa z głową wzniesioną do góry podczas wypowiedzania słów skierowanych do Boga Ojca rozpowszechniło się w okresie baroku w sztuce Michała Anioła⁷².

Gwoździe, którymi przymocowano figurkę Zbawiciela do krzyża zostały wykonane w kształcie sześcioramiennych gwiazd. Podobne rozwiązanie istniało już w gotyckich krucyfikach. Gwiazdy przyjmują tam promieniste formy, które pojawiają się nie tylko w miejscu gwoździ, ale i korony cierniowej (por. il. 14-15)⁷³. W gwieździe od dawna dostrzegano znak krzyża na

⁷⁰ Tamże, s. 97, il. 53, 54, 55.

⁷¹ Zob. G. J a s z a i, *Crocifisso*, [w:] K o b i e l u s, dz. cyt.

⁷² T. D o b r z e n i e c k i, *Wybrane zagadnienia ikonografii pasyjnej w sztuce polskiej*, [w:] *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H. D. Wojtyska, J. J. Kopeć, Lublin 1981, s. 137-138.

⁷³ „Ujrzę go, ale nie teraz; zobaczę go ale nie z bliska. Wznijdzie gwiazda z Jakuba i powstanie laska z Izraela” (Lb 24, 17 – prorocstwo Balaama), „Bo oto ja przywiodę sługę mego wschodzącego” (Za 3, 8); „Oto mąż, Wschód imię jego” (Za 6, 12), cyt. za: K o b i e l u s, dz. cyt., s. 168-169.

podstawie tekstów mesjańskich w Starym i Nowym Testamencie. Gwiazdę tę utożsamiano z chwalebnyim znakiem krzyża – krzyżem światła z paruzji⁷⁴.

Średniowieczna praktyka wprowadzania gwiazd w miejsce gwoździ na gotyckich krucyfikach wynikała prawdopodobnie z żywego wówczas kultu ran Chrystusa. Narzędzia Męki Pańskiej – włócznia, cierniowa korona, gwoździe, młotek, obcęgi, drabina – rany i krew Chrystusa otaczane były powszechną czcią jako święte relikwie pasyjne. Arma Christi uznawano za „ozdobę Kościoła”, „leki świata”, „słodczy i żywicy”. Ślady tego niezwykłego kultu są zapisane w średniowiecznych kodeksach liturgicznych. Msze św. wotywnie o cierniowej koronie, o włóczni czy o pięciu ranach Chrystusa ugruntowały nurt mistyczny związany z Pasją. Kult ran, propagowany przez zakony żebracze, był popularny zwłaszcza w Polsce, szczególnie w drugiej połowie XIV i w XV w.⁷⁵ Rozwinął się u schyłku średniowiecza, zaś na stałe przeniknął do współczesnej sztuki chrześcijańskiej. Tłumaczy to umieszczanie w XVI- i XVII-wiecznych krucyfikach z kości słoniowej gwoździ w formie gwiazd, a nawet ze szlachetnych kamieni (il. 16a).

Młodzięczo piękne i delikatne, choć wychudzone ciało Chrystusa nie nosi drastycznych oznak męki; nie ma również rany w boku. Jedyne ślady umęczenia, oprócz przebitych rąk i nóg, to przejmujący wyraz cierpienia rysujący się na ściągniętej z bólu twarzy o zapadniętych policzkach i podkrążonych oczach. Bolesne oblicze nosi wyraźne cechy sztuki gotyckiej, podczas gdy tors ma już charakter renesansowy. Wyidealizowane, spokojne ciało, wymodelowane z anatomiczną dokładnością, odwołuje się do kanonu antycznych aktów młodzieńczych. Biel materiału kości słoniowej oddaje idealne boskie piękno „Chwalebego Ciała” Odkupiciela.

Perizonium na krucyfikach jest wyraźnie krótkie i skąpe. Podtrzymywane sznurem, układa się drobnymi fałdami na lewym biodrze, odsłaniając prawe, za którym opada dekoracyjną kaskadą. Ewangelie nie zawierają informacji o perizonium. Wspominają jedynie: „Gdy Go ukrzyżowali, rozdzielili między siebie Jego szaty, rzucając o nie losy” (Mt 27, 35; por. Mk 15, 24). Łacińskie słowo *perizoma* oznacza pas, fartuch, szorc. Problem nagości Chrystusa na krzyżu był znany już ojcom Kościoła, którzy przyznawali, że Chrystus wisiał na krzyżu całkowicie obnażony, podobnie jak wszyscy skazani na śmierć

⁷⁴ „Gwiazda ta nie była taką jak inne gwiazdy, lecz była bardzo wielką gwiazdą w formie koła: jej kształt był jakby w formie krzyża” (apokryficzna ewangelia pochodzenia koptyjskiego), cyt. za: tamże, s. 169.

⁷⁵ J. J. K o p e ć, *Nurt pasyjny w średniowiecznej religijności polskiej*, [w:] *Męka Chrystusa*, s. 53-60.

krzyżową⁷⁶. Święty Ambroży dostrzegał w nagości Adama analogię do nagości Chrystusa wiszącego na krzyżu⁷⁷. Nagość Chrystusa na krzyżu miała podkreślić Jego człowieczeństwo. Obok podkreślenia nagości fizycznej istniały interpretacje alegoryczne. Chromancjusz z Akwilei w kazaniu *O umywaniu nóg* zauważył, że człowieczeństwo Chrystusa przyjęte podczas Wcielenia stanowi szczególny rodzaj odzienia⁷⁸. Zmieniający się stosunek do obnażonego ciała Chrystusa na krzyżu można prześledzić w rodzaju i kształcie perizonium.

Forma i układ przepaski w ikonografii Ukrzyżowania ulegały zmianom do tego stopnia, że stały się jednym z elementów pozwalających datować krucyfiks. W sztuce romańskiej sięga ono do kolan, układając się w sztywne, pionowe fałdy, związane najczęściej w węzeł. W gotyku jest nieco krótsze i bogato udrapowane. W późnym gotyku końce perizonium często są fantazyjnie rozwiane, co potęguje dramatyzm przedstawienia. W renesansie następuje powrót do form uspokojonych, lecz zdecydowanie krótszych, wówczas też odważono się ukazać pełną nagość Chrystusa. W XVII w. wąskie perizonium podtrzymywał często sznur okalający biodra⁷⁹.

Krucyfiks Unii Lubelskiej reprezentuje grupę niewielkich krucyfiksów ołtarzowych z kości słoniowej, często spotykanych w kościołach i klasztorach na terenie całej Polski. Większość z nich ma włoski rodowód i tam należy szukać ich korzeni. Zebrany materiał porównawczy stanowi jedynie ich znikomą część i ogranicza się głównie do XVII-wiecznych krucyfiksów ze zbiorów krakowskich. Analogiczny dla tej grupy krucyfiksów jest układ dłoni w geście błogosławieństwa. Perizonium zwykle jest przewiązane sznurem. Możemy wśród nich wyróżnić dwa warianty przedstawień Chrystusa na krzyżu: żywego i martwego.

Motyw żywego Chrystusa z lubelskiego krucyfiksu, unoszącego głowę do Boga Ojca, można odnaleźć na dwóch przedstawieniach z kościoła Mariackiego i na jednym z klasztoru klarysek w Krakowie. Zadziwia precyzja, z jaką oddano takie szczegóły twarzy, jak oczy, język, a nawet zęby, pomimo jej

⁷⁶ „Władca w odmiennej postaci, z ciałem obnażonym, nawet odzienia Mu dać nie raczono, aby nikt Go nie widział. Dlatego też słońce się odwróciło i dzień w mrok się oblekł, aby ukryć Tego, który był obnażony na drzewie, zasłaniając nie ciało Pana, lecz oczy ludzi” (z homilii paschalnej Melitona z Sardes), cyt. za: K o b i e l u s, dz. cyt., s. 123.

⁷⁷ Zob. tamże, s. 125.

⁷⁸ Zob. tamże, s. 127.

⁷⁹ *Perizonium*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 275.

niewielkich rozmiarów (w lubelskiej pasyjce twarz ma zaledwie 3 cm) (il. 16b, 8). Najbliższą analogią dla naszego krucyfiksów jest jedna z figurek żywego Chrystusa z kościoła Mariackiego (il. 17b). Podobieństwo obu pasyjek zostało uchwycone zwłaszcza w fizjonomii twarzy, w kształcie korony cierniowej uplecionej z dwóch gałązek ciernia oraz w opracowaniu klatki piersiowej i sposobie przewiązania perizonium (por. il. 17b, 10). Jednak w niektórych szczegółach krakowski krucyfiks odbiega od lubelskiego wizerunku Ukrzyżowanego. Ciało Chrystusa jest znacznie bardziej wychudzone. Nieco dłuższe perizonium opada dekoracyjną kaskadą wzdłuż lewego biodra, stopy o długich, kościstych palcach zostały przebite jednym gwoździem.

Niezwykle piękna i subtelna jest twarz Zbawiciela ukazana na drugim krucyfiksie z kościoła Mariackiego (il. 16a-b). Koronę cierniową wykonano z oddzielnych kawałków kości słoniowej. Delikatne ciało zostało zupełnie pozbawione śladów męki i deformacji, nawet gwoździe zastąpiono szlachetnymi kamieniami. Perizonium wydaje się cienkie i niemal przezroczyste. Szczegóły dłoni i stóp zostały doprowadzone do perfekcji. Jest to przedstawienie Chrystusa doskonałego i pełnego blasku.

Warto jeszcze wspomnieć o krucyfiksie z Trzcianny, który stał się przedmiotem artykułu zamieszczonego w „Niedzieli”⁸⁰. Stanowił on niegdyś własność prababki autorki – Zofii z Niemiryczów. Zamieszczony opis krzyża w dużym stopniu odpowiada Krucyfiksowi Unii Lubelskiej. Figurkę wykonano z jednego ciosu kości słoniowej, natomiast szeroko rozpostarte ręce – osobno. Wymowa dzieła jest przejmująca, choć materiał, z którego jest zrobiony, spowodował złagodzenie ekspresji. Głowa jest lekko cofnięta do tyłu i przechylona na lewe ramię, oczy wzniesione ku niebu, a usta nieco rozchylone. Stopy zostały przybite osobno. Modelunek ciała jest subtelny, nie pozbawiony realizmu, a perizonium – staranny i dekoracyjny. Chrystus został rozpięty na drewnianym krzyżu powleczonym czarną emalią. Ta czerń według autorki artykułu miała imitować heban, który zastępowano mniej kosztownym drewnem, np. gruszą. Jedyne różnice to przechylenie głowy i wygięcie ciała w lewą stronę oraz bardziej rozbudowany napis na banderoli z kości słoniowej: INRI – REX. Autorka zalicza swój krucyfiks do typu portatywnego, który w domach pełnił różne funkcje, np. podczas wizyty kapłana, przy konających, zmarłych, jako obiekt prywatnej adoracji i kontemplacji Męki Pańskiej. Datuje go na ok. 1690 r., a za miejsce powstania uznaje Antwer-

⁸⁰ J. W y l e ż y ń s k a, *Krucyfiks prababki Zofii*, „Niedziela”, 45(2002), nr 11A.

pię i miejscowość Dieppe, słynącą z wyrobów z kości słoniowej w XVI i XVII w. Swoje przypuszczenia podpira wyraźnymi zbieżnościami stylowymi krucyfiksów z rzeźbionymi pasjami z ośrodka z Dieppe, których bogatą kolekcję mają siostry wizytki w Warszawie. Jest to zbiór niewielkich krucyfiksów na szyję wykonanych z kości słoniowej w warsztatach w Dieppe w XVI i XVII w. Zakon wizytek został sprowadzony do Francji przez królową Ludwikę Marię Gonzagę, wówczas żonę Jana Kazimierza, króla Polski. Po drodze do Warszawy siostry zatrzymały się w Dieppe, gdzie nabyły niewielkie pasje z kości słoniowej. Kolekcja krucyfiksów z Dieppe wymaga odrębnych badań w powiązaniu z rzeźbą z kości słoniowej z terenów Francji.

UWAGI KOŃCOWE

Praca w znacznym stopniu miała charakter historyczny. Jej zamierzeniem było wyjaśnienie wielowiekowej tradycji dominikańskiej i zestawienie jej z malarską wizją *Unii Lubelskiej* Matejki. Wiązało się to z umieszczeniem Krzyża Unii Lubelskiej w kontekście przysięgi na podstawie diariusza sejmowego z 1569 r. Źródła nie wspominają o krucyfiksie. Jego miejsce zajmuje Ewangeliarz. Przed podobnym problemem stanął malarz, który w efekcie dominikańską tradycję wplótł w przekaz źródłowy. Czy tradycja Krucyfiksów Unii Lubelskiej jest prawdziwa, dziś trudno orzec. Musiała być powszechnie znana w XIX w., skoro dotarł do niej Matejko. Dominikański krzyż z kości słoniowej stał się inspiracją dla jego dzieła. Artysta nadał mu nowe znaczenie i uczynił z niego symbol nadziei i zmartwychwstania zniewolonej ojczyzny.

Dalsza część pracy była próbą analizy ikonograficznej lubelskiego krucyfiksów jako przykładu nowożytnej rzeźby z kości słoniowej o włoskim pochodzeniu z przedstawieniem żywego Chrystusa. To nowe, przejmujące ujęcie Ukrzyżowanego z głową wzniesioną ku niebu podczas wypowiedzania słów skierowanych do Boga Ojca wymaga szerszego omówienia. Brak opracowań dotyczących rzeźby z kości słoniowej nie pozwolił w pełni rozwinąć problemu. Jest to jednak odrębne zagadnienie, które wymaga szczegółowego zbadania krucyfiksów ołtarzowych z kości słoniowej w Polsce.

HISTORICAL AND ARTISTIC SIGNIFICANCE
OF THE CRUCIFIX OF THE UNION OF LUBLIN

S u m m a r y

It is not known for how long the Crucifix of the Union of Lublin has belonged to the furnishing of the Dominican Fathers monastery in Lublin. Dispersed, and to a large extent destroyed archival records of the monastery do not allow reconstruction of history of that object that is linked by the Dominican tradition with the swearing-in ceremony of the Union of Lublin in 1569 and with Jan Matejko's painting.

The first part of the present article is an attempt at explaining the old tradition and comparing it to Matejko's artistic vision of *Unia Lubelska (Union of Lublin)*. This required putting the Lublin crucifix in the context of the swearing-in on the basis of the diary of the Union of 1569. The records do not mention the crucifix. Its place is taken by the New Testament. The painter faced a similar problem; as a result he weaved the Dominican tradition in the source description of the event. Today it is hard to tell if the tradition of the Crucifix of the Union of Lublin is credible. It must have been generally known in the 19th century since Matejko learned about it. The Dominican cross made of ivory became inspiration for his painting. The artist willingly used a language full of allusions to painting and meanings hidden in objects. The symbol of the snake on the base made it possible to give a new direction to the interpretation of the cross: an enslaved nation, like Christ, will soon defeat the enemy power. The legend hidden in the reliquary for St. Stanisław's head, the gospel about resurrection, the cross as a sign of triumph, together form a pictorial vision of the fall and resurrection of the homeland.

The Crucifix of the Union of Lublin represents a group of small altar crucifixes made of ivory, often found in churches and monasteries all over Poland. They were especially popular in the baroque period. They were mass-produced in the Catholic countries of Europe, especially in France and Italy. Their distinguishing features are the rare and costly material – ivory – of which the figure was sculptured, and the wooden cross covered with black enamel. Two variations of presentations of Christ on the cross can be distinguished: that of Christ as an alive person, and as a dead one. The Lublin crucifix is an example of modern sculpture in ivory, with a new iconographical interpretation, presenting the alive Christ, raising his head to God the Father and uttering his last words at the moment of his death. The problem of the ivory sculpture in Poland has not yet been undertaken by Polish researchers.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Krucyfiks Unii Lubelskiej, krucyfiks ołtarzowy z kości słoniowej, rzeźba z kości słoniowej w Polsce, *Unia lubelska* Jana Matejki.

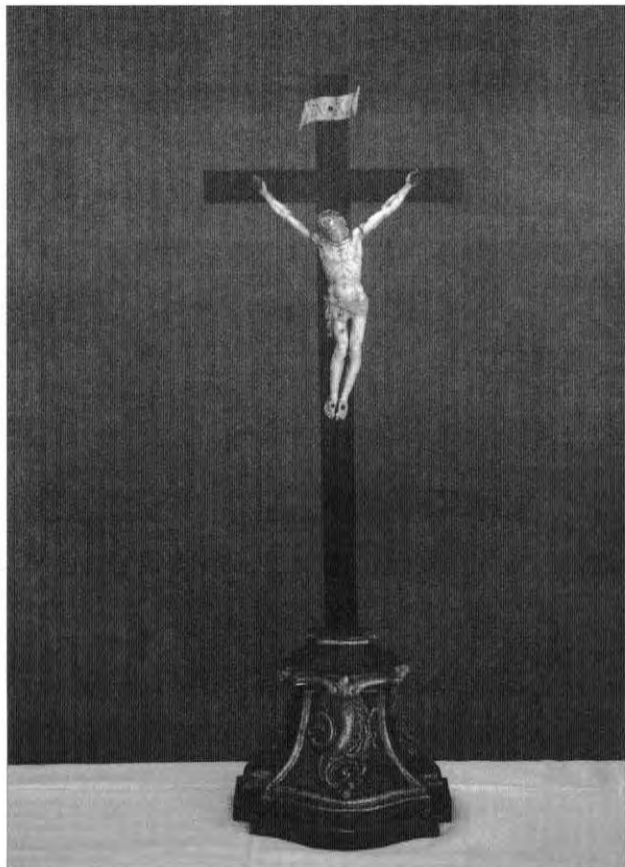
Key words: Crucifix of the Union of Lublin, ivory altar crucifix, ivory sculpture in Poland, Jan Matejko's *Union of Lublin*.



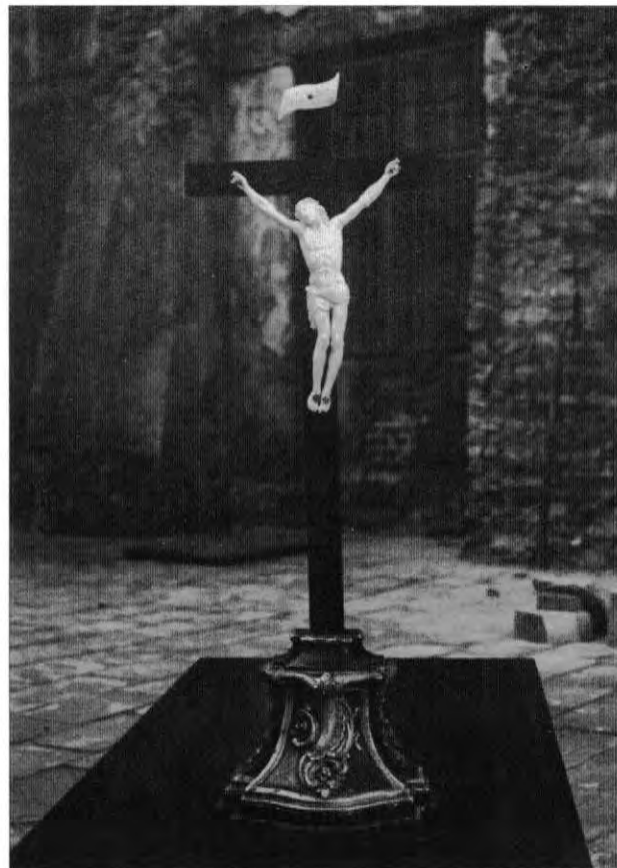
3. Ewangeliarz otwarty na Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego – fragm. obrazu. Repr. za: J. Koziarska-Kowalik, „Unia lubelska” Jana Matejki, Lublin 1999, il. 7. Fot. P. Maciuk



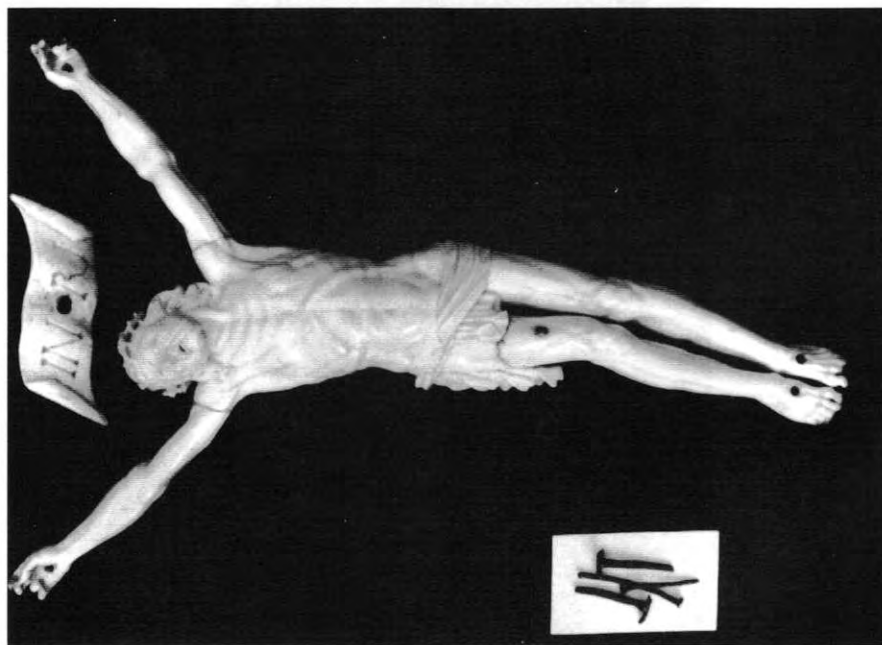
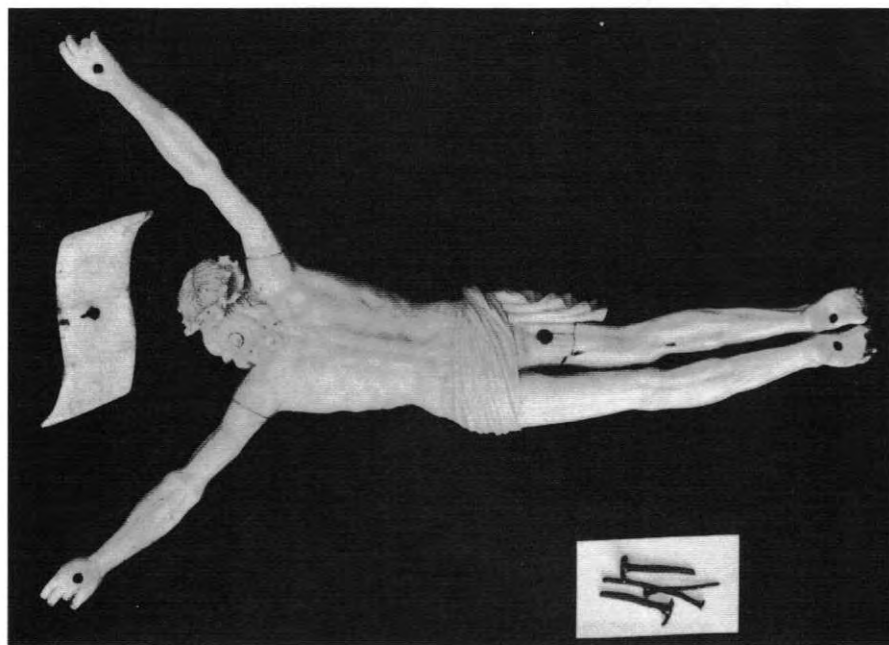
4. Krucyfiks z kości słoniowej – fragm. obrazu, dotąd niereprodukowany. Fot. P. Maciuk



5. Krucyfiks Unii Lubelskiej w klasztorze dominikanów w Lublinie. Stan przed konserwacją. Fot. P. Maciuk



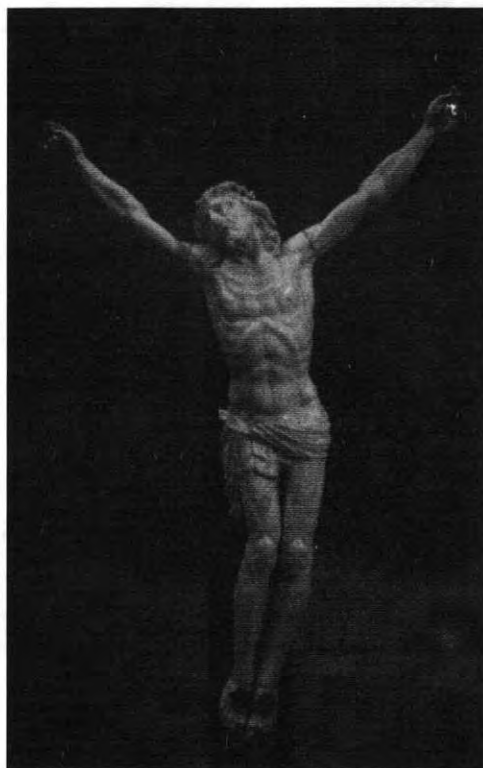
6. Stan krucyfigsu po konserwacji. Fot. K. Ożóg



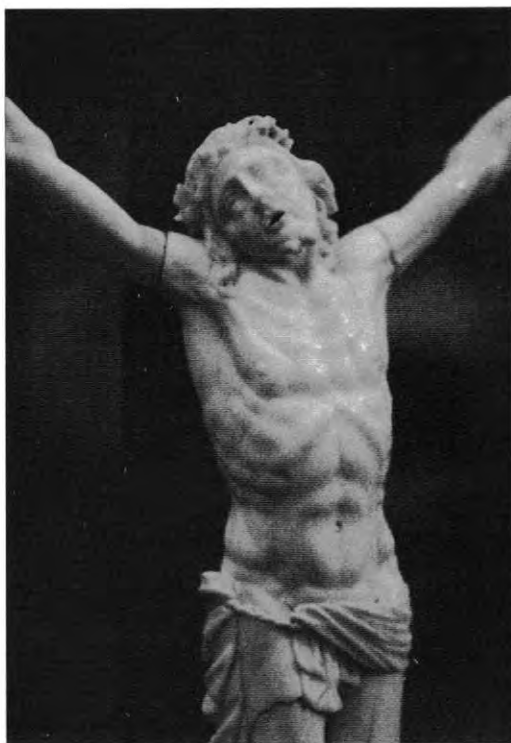
7a-b. Fotografie krucyfiks z dokumentacji konserwatorskiej



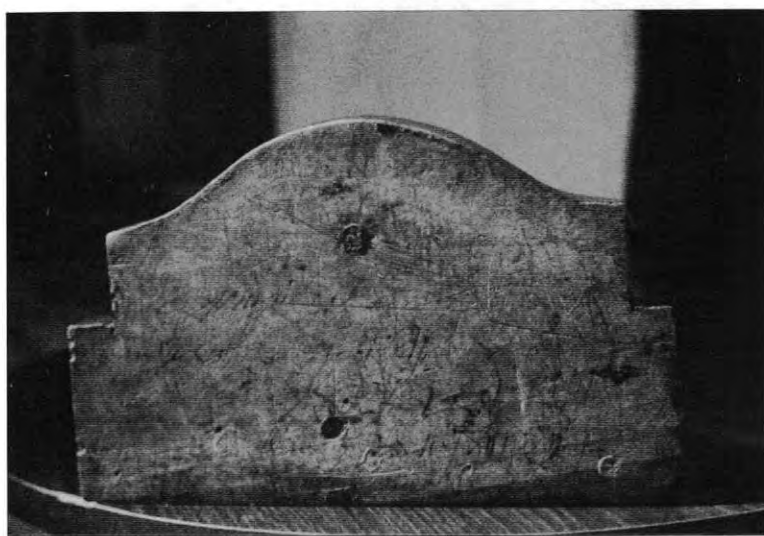
8. Krucyfiks lubelski (fragm.). Fot. G. Głodzik



9. Krucyfiks lubelski (fragm.). Fot. K. Oźóg



10. Krucyfiks lubelski (fragm.). Fot. K. Ożóg



11. Podstawa krucyfiks lubelskiego. Fot. K. Ożóg



12. Giovanni Pisano, Korpus Chrystusa, Włochy (Piza lub Siena), ok. 1300, kość słoniowa, wys. 15,5 cm, zbiory Victoria and Albert Museum, Londyn. Repr. za: *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, ed. P. Barnet, The Ditroit Institute of Arts 1997, fig. 36



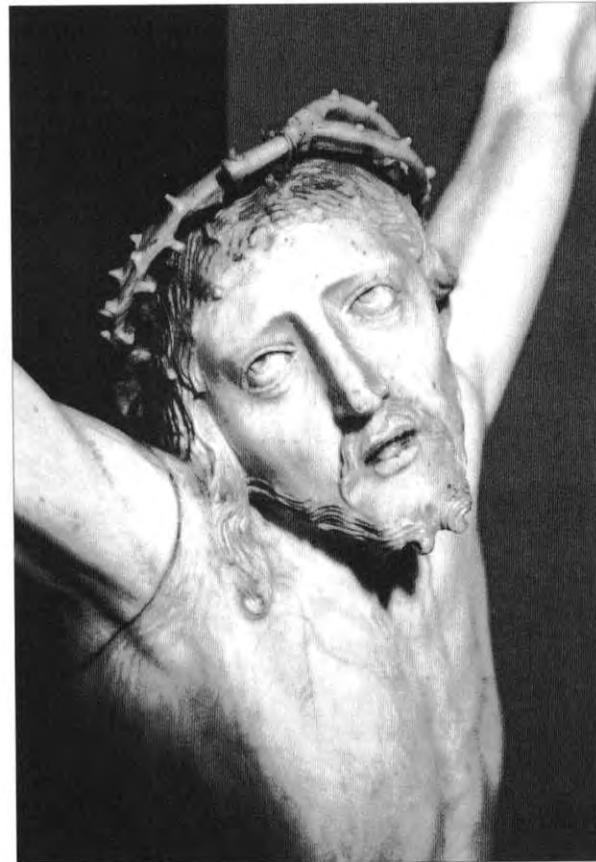
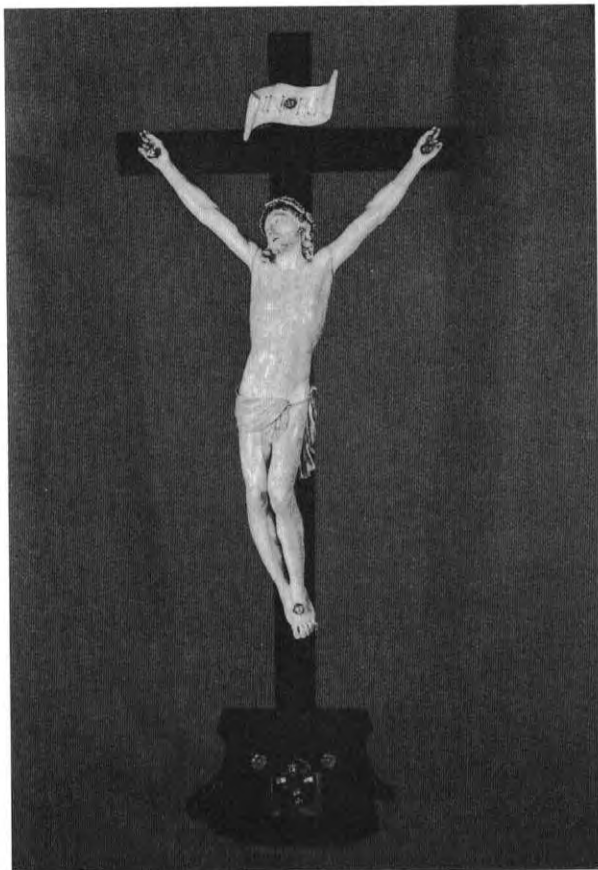
13. Nowożytny portret dominikańskiego biskupa, ok. 1710, krużganki klasztoru dominikanów w Krakowie – fragm. z krucyfiksem ołtarzowym. Fot. G. Głodzik



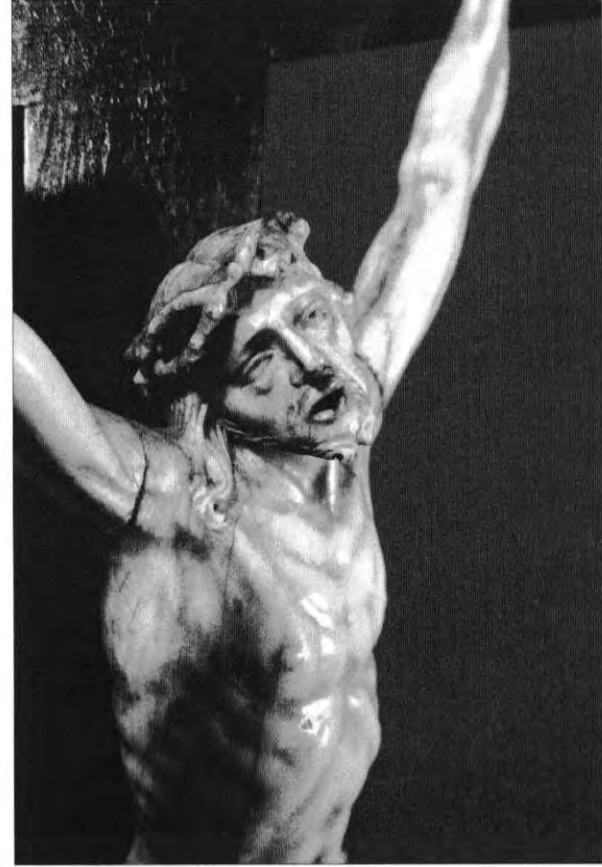
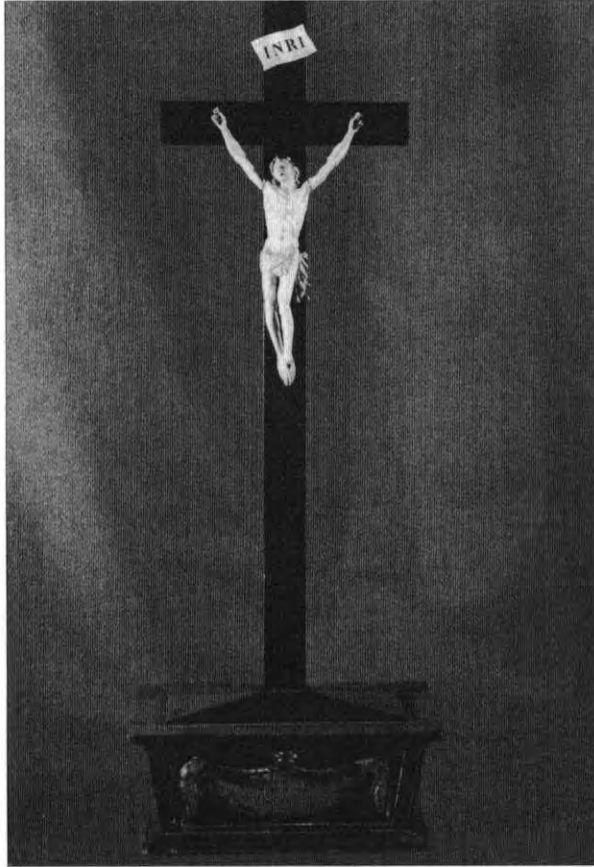
14. Krucyfiks w ołtarzu głównym w kościele św. Marka w Krakowie, 2 poł. XV w. Repr. za: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV, cz. III: *Kościół i klasztor śródmieścia*, 2, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1978, fig. 644



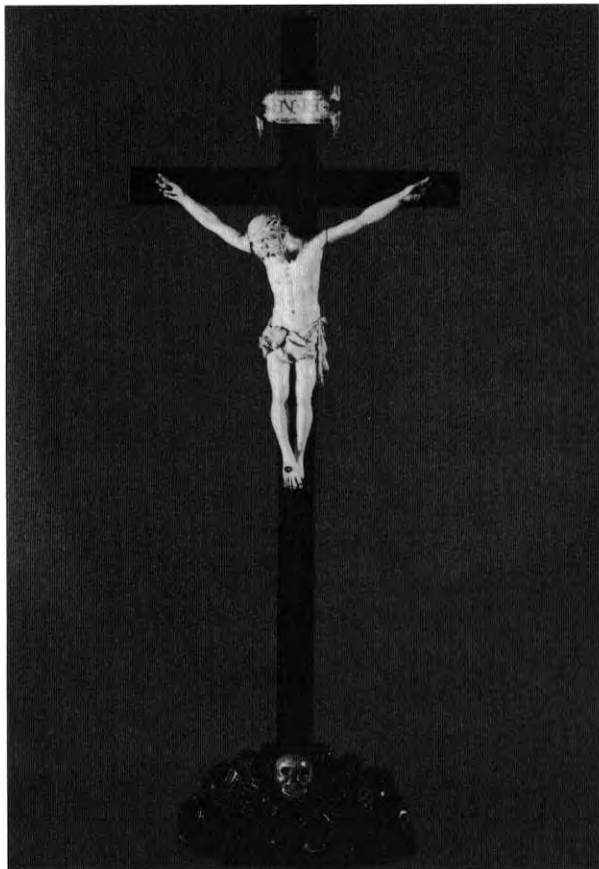
15. Gotycki krucyfiks z XV w., bazylika katedralna w Sandomierzu, wg repr. A. Rozpendowskiego



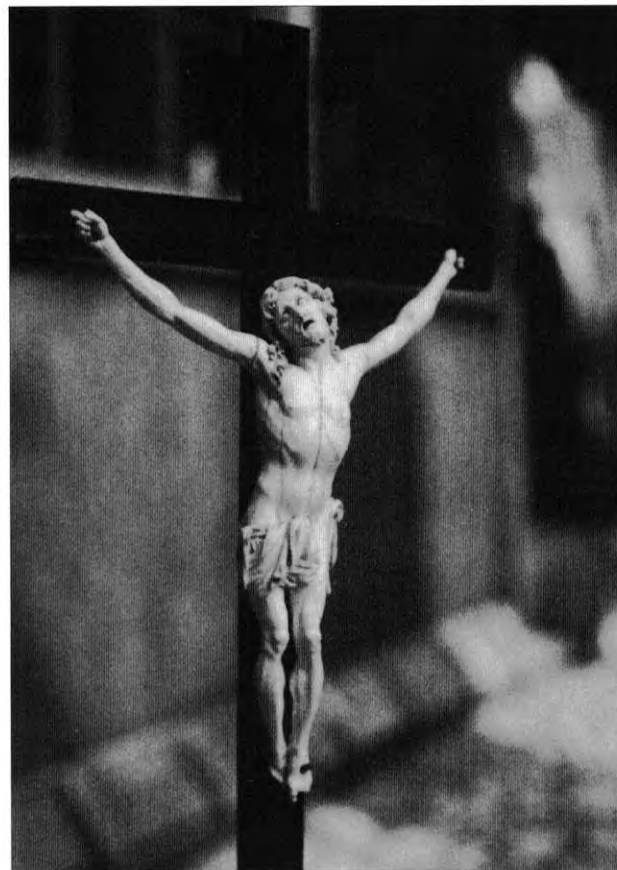
16a-b. Krucyfiks ołtarzowy z figurką żywego Chrystusa o włoskim pochodzeniu, XVII w.,
skarbiec kościoła Mariackiego, Kraków. Fot. P. Guzik



17a-b. Krucyfiks ołtarzowy z figurką żywego Chrystusa, XVII w., skarbiec kościoła Mariackiego, Kraków. Fot. P. Guzik



18. Krucyfiks ołtarzowy z figurką martwego Chrystusa, XVII w., skarbiec kościoła Mariackiego, Kraków. Fot. P. Guzik



19. Krucyfiks ołtarzowy z figurką żywego Chrystusa, XVII w., klasztor klarysek przy kościele św. Andrzeja, Kraków. Fot. G. Głodzik



20. Krucyfiks z kości słoniowej Georga Petela, ok. 1628, zbiory zamku Frederiksborg k. Kopenhagi, Dania. Repr. za: W. Zieliński, *Krzyż: symbol i rzeczywistość*. Warszawa 1998