

FRESK W KAPLICY ŚW. KRZYŻA PRZY KOŚCIELE
OO. DOMINIKANÓW W LUBLINIE

Kaplica św. Krzyża przy kościele oo. Dominikanów w Lublinie, zwana inaczej kaplicą Tyszkiewiczowską lub „chórową”, znajdująca się poza prezbiterium tego kościoła i otwarta do niego szeroką arkadą, posiada ciekawą dekorację malarską i sztukaterie z okresu baroku. Sklepienie kopulaste tej kaplicy wypełnia fresk, przedstawiający Sąd Ostateczny; nadzwyczaj ciekawy w treści i o dużych walorach artystycznych, stanowiący zjawisko dość odosobnione i wyjątkowe na tle malarstwa polskiego XVII wieku, był on już wspomniany nie raz w literaturze naukowej¹, nie doczekał się jednak dotąd opracowania monograficznego. Próbę tego stanowi rozprawa autorki, streszczona poniżej.

Wykorzystane w pracy arciwalia: 1. *Acta Consularia Lublensis*: 129, f. 121, rok 1647; 132, f. 677, rok 1655. (Arch. Państw. w Lublinie). 2. Księga ekspensy konwentu dominikańskiego lubelskiego z lat 1653—1693 (Bibl. im. H. Łopacińskiego w Lublinie, Rkps N 1215). 3. Księga ekspensy konwentu dominikańskiego lubelskiego od roku 1654—1688 (P. A. U. w Krakowie, Rkps N 1753). 4. Lustracja województwa lubelskiego z lat 1659—1660 (Arch. Gł. Państw. Akt Dawnych w Warszawie, Rkps N 39, f. 159). 5. Akta konwentu dominikańskiego lubelskiego (zbiór luźnych dokumentów (P. A. U. w Krakowie, Rkps z r. 1768, N 2388/I, fasc. 3). Źródła rękopiśmienne nowsze: 1. Inwentarz kościoła oo. Dominikanów w Lublinie z r. 1888. 2. „Notatki o Klasztorach Dominikańskich w Lublinie, Wilnie, Mościcach”.

¹ Józef Smoliński, Sprawozd. Kom. do Bad. Hist. Szł. w Polsce, t. VIII, z. 3—4, s. CCCLXXXIV—V.

Wł. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVIII wieku*. (BHSK, R. XIII, nr 2—3).

zebrał brat Kazimierz Jucewicz Z. K. Klasztoru Krakowskiego 1894—1900 (Arch. Klaszt. OO. Dominikanów w Krakowie).

Fundowana w r. 1645 przez Janusza z Łohojska Tyszkiewicza, wojewodę kijowskiego i wkrótce rozpoczęta kaplica św. Krzyża nie była ukończona przed śmiercią fundatora, która nastąpiła w kilka lat po fundacji. Zamierzenia zmarłego kontynuowali: siostra i spadkobierczyni jego, Krystyna z Tyszkiewiczów Jelcowa oraz Stanisław z Popowa Witkowski, kasztelan Sandomierski. Najwcześniejsze wiadomości archiwalne o pracach przy dekoracji wnętrza pochodzą z r. 1654. W księdze ekspensy konwentu lubelskiego pod datą *Annus Dni 1654 Februar* znajdujemy wzmiankę o przyjeździe sztukatora i wydatkach na materiał do dekoracji kaplicy. W tymże samym roku pod tytułem *Augustus. Expensae fabricae. Im Capellam S. Crucis i febr. et Mart.* czytamy: *Pictori pro depigenda Capella initium marcedis... 400 fl. Stucatori pro exornandi Capella de iitium marcedis... 500 fl. Conducti sunt autem Pictor mille quadragentis, stucator mille quingentis florenis.* Dalej kartki rękopisu są wyrwane aż do r. 1670. W księdze wydatków klasztoru w PAU (p. w.) znajdujemy nazwisko malarza pracującego w r. 1655 przy dekoracji kaplicy, Tomasza Musiskiego, i to dwukrotnie². Datę ukończenia malowidła Inwentarz kościoła z r. 1888, na s. 85 odnosi na r. 1658: „malowania alfresco, dokonane tu w 1658 przez Albina Kuczewicza artystę-malarza krakowskiego“. Ks. A. Wadowski, zwracając uwagę na datę „A. 1658“, umieszczoną wśród płaskorzeźb kaplicy

² Księga ekspensy konw. dominik. lubelsk., zac. od r. 1654: „Anni 655. Aprilis... Expense... p. Thomaszowi Musińskiemu Malarzowi... 300 f.“... „chłopom od... i wymiatańia piasku... na krokwicy do rusztowania... na tychaki, tratanale tak malarzowi iako y sztukatorowi... Julius. p. Baptiscis stuka'orowi Raty iego... 300 f. Augustus. Augusti Stucatorowi ...200 f. p Musińskiemu Malarzowi 450 f.“.

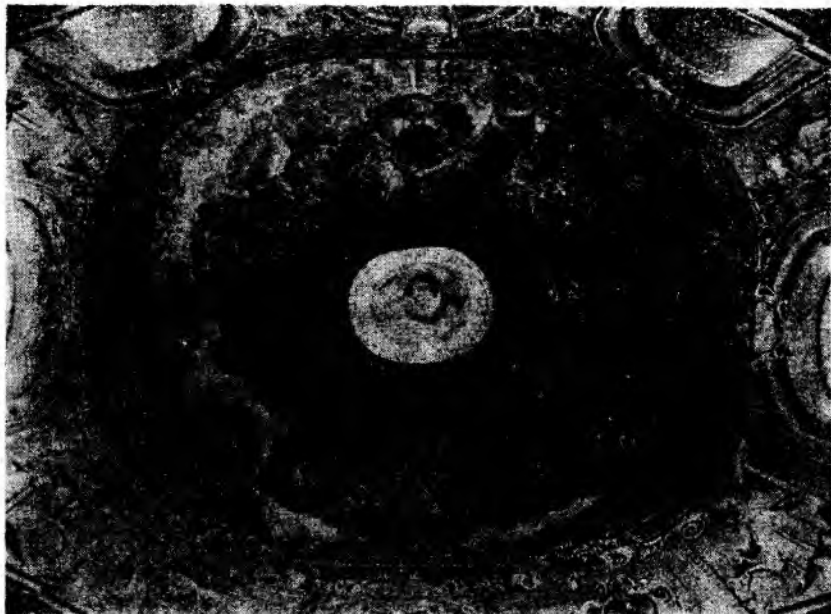
Acta Cons. 129, f. 121, 1647 r.: *Famatus Tomasz Muszyński Pictor eius civile suscepit, et sub fidelitate ac obedientia Magistratui civili...* Cons. 132, f. 677, 1655 r.: „Z Tomasza Muszyńskiego Malarza zostaje ściągnięty podatek wojskowy.“

dodaje: „prawdopodobnie wykończenia robót sztukatorskich, obrazy i freski niezawodnie później wykonano”. Prof. W. Tomkiewicz sądzi, że „fresk ten musiał powstać około r. 1660 pod świeżym wrażeniem... ustawy sejmowej, skazującej Arian na wygnanie z kraju”. Według Jucewicza (p. w.) kaplicę ozdobił sztukateria i obrazami o. Chryzostam Polewicz z funduszu klasztornego.

Pierwsza restauracja malowideł miała miejsce w r. 1768, przemalowano je 1840—1850 r. „Kontrakt między Nayprzewiele... Przeorem Lub... y JW. Antonim Paszkowskim malarzem... w Lublinie 18 Apr. 1768. Rkps PAU, zbiór luźnych aktów (p. w.), wymieniają, „iż Przeor ma tęć kaplicę Hurową wielką do malowania. Pan A. Paszkowski podejmuje się tę kaplicę odmalować tym sposobem i takowym kształtem; Nayprzód w teyże kaplicy malowanie stare aby było z gruntu odnowione... „Jak twierdzi Smoliński, malowidło było jeszcze względnie w niezłym stanie do r. 1898, w którym je ostatecznie w sposób bardzo nie- dołączny przemalowano.

Fresk, wykonany według Smolińskiego, techniką temperową, pokrywa banię kopuły, wzniesionej na planie owalnym i posiadającej latarnię. Cała scena Sądu Ostatecznego składa się z wielu grup skomponowanych samodzielnie, ale powiązanych w jedną całość. Tematycznie malowidło można podzielić na 3 główne części: 1. scenę niebiańską, zajmującą środkową część bani, naokoło otworu latarni, 2. scenę przedstawiającą zmartwychwstanie wybawionych, umieszczoną po stronie Ewangelii i 3. wyobrażenie piekła — po stronie Epistoły. Wszystkie te sceny umieszczone są na tle ogólnym utrzymanym w kolorze jasno-żółtym z odcieniem różowym, zbliżonym do koloru piasku. Wielkość figur ludzkich jest większa od wielkości naturalnej. Rozmieszczenie scen obliczone jest w zasadzie na patrzeć od strony prezbiterium. A więc na osi głównej (krótszej), na boku przeciwległym prezbiterium, widzimy postać Chrystusa w otoczeniu Świętych i wybranych. Po przeciwnej stronie, również na osi krótszej —

duży krzyż adorowany przez aniołów i wiernych. Pozostałe sceny, wspomniane wyżej — na osi dłuższej. Wszystkie grupy otoczone są obłokami, które łączą je w jedną całość, nadając kształt zbliżony do elipsy całej scenie niebiańskiej oraz wprowadzając ogólną tonację fresku przez swój kolor brunatno-zielonkawy, ożywiony plamami barwnymi szat i gdzie-niegdzie przebijającym się kolorem „piaskowym” tła.



Lublin, kościół o. o. dominikanów. Sąd Ostateczny. Fresk w kaplicy św. Krzyża. Fot. PIS.

Chrystus w scenie niebiańskiej przedstawiony jest na tarczy, jako Sędzia, z podniesioną do góry lewą ręką, w której trzyma sierp, z nogami wspartymi na kuli ziemskiej, utrzymanej w barwie ciemno-niebieskiej. Postać Chrystusa otacza wieniec obłoków, wśród których widzimy grupki aniołków. Poniżej kuli ziemskiej — stojąca, rozłożona księga z napisem: *liber scriptus*

proferetur in quo totum continetur, unde mundus iudicetur. Po prawej i lewej stronie Chrystusa grupy świętych, proroków i wybranych, po dwie grupy z każdej strony, umieszczone jedna nad drugą, przy czym dolne większe liczbowo i rozmiarami postaci. Osoby w grupach przedstawione są w postawie siedzącej, klęczącej lub stojącej. Najbliżej Chrystusa figury — N. M. P. i św. Jan. Nad krzyżem umieszczonym naprzeciwko figury Chrystusa — wstęga z napisem: *Hoc signum crucis erit in coelo.*

Scena zmartwychwstania ludzi, utrzymana w tonacji ogólnej zielonkawo-szarej, która nadaje tło, przedstawia pękającą i rozsuwającą się powierzchnię ziemi oraz otwarte groby. Powstali na głos trąb archanielskich zmarli przybierają na powrót postać ludzką. Gdziekolwiek tylko widzimy szkielety lub czaszki. Zmartwychwstający przedstawieni są w różnych pozycjach i wyrażają różne stany uczuciowe. Całą scenę można podzielić na kilka grup zwiększających się ku środkowi, zróżnicowanych pod względem barwy, kompozycji oraz wyrazu psychicznego.

Wąski pas ziemi, biegnący pod krzyżem, łączący scenę wyobrażającą piekło ze sceną opisaną poprzednio, jest utrzymany w kolorze zgniłej zieleni. Z lewej strony — kościotrup, z wyciągniętą do góry prawą ręką, tkwiący w ziemi do pasa. Poza nim wyłania się na powierzchnię głowa człowieka oraz wysunięta ręka, zasłaniająca twarz. Dalej, na prawo od widza, postać leżąca, jak się wydaje, kobieca. Następnie widzimy pagórek, utrzymany w kolorze żółtawo-zielonkawym, w którym tkwią figury ludzkie — nagie lub spowite częściowo w śmiertelne całuny. Wyrażają one trwogę na twarzach lub modlą się.

Między opisaną grupą a następną przedstawiony jest anioł na tle obłoków. Następna grupa wyraża nastrój pogodny. Tworzą ją siedzący na ziemi anioł i trzy postaci ludzkie, przedstawione w momencie wyjścia z grobów. Dalej jeszcze umieszczona grupa rozbudowana jest w kierunku pionowym, a tworzy ją szereg postaci ludzkich, biegnący od ziemi w kierunku niebios. Szereg ten rozpoczynają osoby siedzące na ziemi. Na pierwszym planie widzimy mężczyznę na wprost leżącego, jak gdyby jeszcze pogrązo-

nego we śnie, dalej dwie siedzące na ziemi niewiasty, z głowami podniesionymi do góry, ujęte w skrócie perspektywicznym. Wyżej umieszczone osoby mają ręce wyciągnięte przed siebie lub twarze skierowane ku niebiosom. Przejście do sceny ostatniej tworzy postać niewiasty stojącej w otwartym grobie. Związane przy dłoniach ręce ma ona wyciągnięte przed siebie, nogi ugięte w kolanach, głowę skręconą w bok i podniesioną ku górze. Całe ciało i głowę spowija biało-szary całun. Tuż przy grobie leżą na ziemi piszczele i czaszka.

Ostatnia scena jest najmniej zróżnicowana pod względem koloru. Szaro-zielonkawej barwy ziemia, pękająca i rozsuwająca się oraz jakby podnoszące się płyty grobowców ukazują nagie ciała ludzkie. Na pierwszym planie, po lewej stronie leżący na ziemi kościotrup zwrócony w stronę kobiety stojącej w grobie. Dalej widać trzy postacie ludzkie wystające ponad powierzchnię grobów. Jedna z nich wznosi do góry szeroko rozłożone ręce. Następne postacie tkwią w ziemi po szyję, jedynie postać umieszczona na pierwszym planie, odwrócona do widza plecami, wystaje górną połową ciała ponad powierzchnię ziemi. Koloryt ciał tych postaci żółtawo-szarawy.

Może najciekawiej przedstawia się scena piekła. W ogólnym kolorycie przeważa tu barwa żółtawo-brązowa, z zaakcentowaniem pomarańczowych i czerwonych płomieni ognia. Kompozycję tę można z kolei podzielić na trzy grupy, wykazując stopniowanie zarówno w barwie, jak we wzmagającym się napięciu dramatycznym: wjazd do piekła, „przedpiekle” i „piekło właściwe”, w którym także wydzielić się da poszczególne sceny, odtworzające katusze ludzi skazanych na potępienie. Widać tu bramę piekielną, grupę heretyków i szlachty, rzuconych na dno piekieł, wrzucanie ofiar do piekła oraz kadź napelnioną potępionymi.

Wśród przedstawionych w piekle scen zwraca na siebie m. in. uwagę fantastyczna karoca, utworzona z kręgosłupa i żeber ludzkich, wioząca do piekła młodą parę: damę w wydekolutowanej sukni i wąsatego mężczyznę w żupanie i butach. Powóz ciągną skrzy-

dlate potwory-konie, powozi zaś szatan z wielkim krogulczym nosem, ubrany w pelerynę, spodnie i buty z cholewami. Z tyłu karocy postępują dwaj szatani o postaci pół-ludzkiej, pół-zwierzęcej. Ptak o długim dziobie, stojący na wierzchu powozu oraz dwa skrzydlate potworki, siedzące na koniach uzupełniają tę fantastyczną scenę. Ogólny koloryt całej grupy jest nieco odmienny od dwu następnych. Zielonkawa tonacja tła pozwala domyśleć się, że scena ta rozgrywa się jeszcze na ziemi.

Następną grupę malarz przedstawił w sposób nieco humorystyczny. Nie dotarł tu jeszcze ogień wydobywający się z czeluści piekielnych. Na pierwszym planie widać nagiego szlachcica, ciągnionego siłą na postronku przez rogatego diabła w stronę piekła. Wieziony zdaje się dopiero podnosić z miejsca, na którym leżał. Lewą ręką wspiera się on na przewróconej beczułce piwa, a w prawej, wyciągniętej do góry trzyma talię kart. Czupryna mocno podgolona, ciemny, zakręcony włos i buńczuczna mina nadają tej fizjonomii wyraz wesoły. Z prawej strony szlachcica siedzący nieco w głębi diabeł przygrywa na mandolinie. Na dalszym planie widzimy cztery postacie kobiece, widoczne górną częścią ciała, zwrócone w stronę bramy piekła, prawie nagie. Trzy z nich, przedstawione w profilu mają ręce przyciśnięte do piersi, czwarta, widoczna *en face*, jakby usiłuje oderwać się od towarzyszek, wyciąga rękę do góry i twarz ma wzniesioną do góry.

Wstęp do właściwego piekła stanowi brama piekielna, murowana z kamienia, z wejściem w dół jak do piwnicy, umieszczona na dalszym planie. Wysuwająca się z impetem z głębi bramy głowa węża-smoka zieje ogniem. Mnóstwo spadających i kłębiących się naokoło bramy węzów potęguje grozę. Ofiarami są dwie postacie ludzkie: mężczyzna, wysuwający się górną częścią ciała chwytając się rękami cielska węża, które, trzymając na wysokości swego czoła, usiłuje zdusić, oraz kobieta, przedstawiona w momencie spadania w otchłań piekła. Ramiona jej mocno oplatają węża, a nogi jej, zgięte mocno w kolanach szukają jakiegoś oparcia. Usta są otwarte jak do krzyku. Na tors kobiety spadają iskry

ognia wyrzucane z paszczy węzów. Koloryt ciał ludzkich jest w tej scenie ugrowo-różowy, cielska węzów zielone, z brunatnymi centkami.

Poniżej opisanej grupy spostrzegamy wrzucanych do dna piekieł przywódców ruchów reformatorskich i ich przedstawicieli spośród szlachty. Pierwsi występują ze swymi księgami. Widać tylko ich popiersia. Barwy strojów ciemne. W środku grupy widzimy postać świeckiego księdza w czarnej sutannie z białym kołnierzykiem pod szyją, trzymającego w wyciągniętej prawej ręce otwartą księgę. Powyżej Ariusz w fioletowej szacie i czerwonej czapce na głowie, obszytej barankowym futrem, rozdziera arkusz papieru z napisem: *Arius infelix*. Spoza lewego ramienia księdza wychyla się głowa młodego mężczyzny w białej krymce na głowie. Poniżej wąsaty mężczyzna, trzymający otwartą księgę, ubrany w fioletową szatę, z białą kryzą dokoła szyi. Przy nim worek z talarami. Na dalszym planie, odwrócona w trzech czwartych tyłem postać mężczyzny w szaro-fioletowej szacie, trzymającego dzban przy ustach. Bardziej na prawo — popiersie młodej kobiety w wydekoltowanej sukni, a następnie starszej niewiasty, trzymającej ręce przy twarzy. Ponad księgą trzymaną przez księdza występuje głowa brodatego heretyka. Na lewo (od widza) na pierwszym planie wyobrażona jest postać mężczyzny w żółtej sukni z białą kryzą i w czarnym kapeluszu na głowie, trzymającego również otwartą księgę. Poza nim, nieco wyżej, nagi szlachcic z podstrzyżoną czupryną. Czerwone płomienie ognia dosięgają już tej grupy. Palą się księgi, a twarze heretyków wykrzywione są bólem, z ustami otwartymi jak do krzyku.

Przejsście do ostatniej grupy stanowi postać kobiety z głową potwora, przedstawiona w pozycji na wpół kłęczącej, mająca ręce zgięte w łokciach i wzniesione do góry. W pasie owija się dokoła jej ciała cielsko węża.

Ostatnia scena przedstawia murowaną kadź, z otworami okratowanymi, a na jej tle ofiary męczone przez diabłów. Kadź zapełniona jest ludźmi, widać ich głowy i twarze wykrzywione grymasem bólu poza kratami, między płomieniami ognia. W górę

wybucho z kadzi ogień. W ogniu tym szatani znęcają się nad swymi ofiarami. Jeden z nich ujmuje wpół ciało młodej kobiety, która rozpaczliwymi ruchami rąk i nogi usiłuje wyrwać się z trzymających ją rąk. Wśród ludzi znajdujących się przed kadzią na plan pierwszy występuje kobieta, w pozycji na wpół leżącej, z rękami skrępowanymi do tyłu, a obok niej stojący nagi mężczyzna, który lewą ręką szarpie włosy na głowie. Usta jego są otwarte jak do krzyku. Podobnie przedstawiona jest wyżej postać kobiety. Cała ta grupa najsilniej akcentowana jest w kolorystyce. Występuje tu najwięcej czerwieni oraz barw żółtych i żółto-pomarańczowych. Kadź jest w kolorze brunatno-szarawym, ciała diabłów brązowawe, potępieńców zaś w tym samym kolorze, nieco jednak jaśniejsze, a czasem różowawe.

Kompozycja barwna fresku na czaszy kopuły kaplicy wykazuje przewagę kolorów ciepłych. Ogólną tonację nadaje brunatna barwa obłoków oraz brązowa i różowo-ugrowa ciał ludzkich. Tonację tę ożywiają akcenty jasnych i żywych, czasem nawet jaskrawych kolorów szat występujących postaci, złocisto-żółte promienie otaczające Chrystusa i krzyż, żółto-różowa barwa tła oraz żółte i czerwone płomienie ognia. Przy dobrym oświetleniu wrażenie kolorystyczne zmienia się i potęguje, wywołując illuzję, iż cała scena nabiera jednego, jakby zalanego światłem słonecznym kolorytu. W rozłożeniu poszczególnych plam barwnych przejawia się tendencja do szarmonizowania i zrównoważenia całości, jakkolwiek pewien dysonans do ogólnego rytmu barwnego wprowadzają mocne akcenty barw — ciemno-niebieskiej i zielonej (szata Maryi i anioła pod krzyżem oraz anioła trąbiącego — być może późniejszy dodatek). Ta dążność do harmonii i równowagi ujawnia się w równomiernym zlokalizowaniu pewnych, powtarzających się barw: jasno-zielonej, niebieskiej, purpurowej, różowej oraz w zastosowaniu odpowiedników barwnych w scenach przeciwległych sobie, np. w scenie ziemi i piekła, które malarz starał się zrównoważyć, mimo że w obu wprowadził nieco odmienne tło — zielonkawo-szare i brązowawe, a na tym tle brązowawe i ugrowo-różowe barwy, wskutek czego scena piekła jest

mocniejsza w kolorycie, posiadająca przewagę brązów oraz żółtych i czerwonych kolorów; przewagę tę złagodził artysta przez wprowadzenie zielonkawej tonacji, jaką posiada scena ziemiska — do pierwszej grupy scena piekła, oraz przez namalowanie barwą różową i czerwoną większej ilości szat osób występujących w scenie ziemskiej. Scena niebiańska jest na ogół zrównoważona przez barwę obłoków i ugrowo-różową tła; barwy te przytłumiają w pewnym stopniu żywość pozostałych akcentów barwnych — w stosunku do obu scen bocznych, które posiadają ich mniej. Ogólna rytmika barwna została tu nieco złamana przez zgrupowanie w jednym miejscu przeważającej ilości półcieni (w grupie adoracji krzyża); również jedna z grup figuralnych (śdostojników Kościoła) posiada odmienny od całości pastelowy koloryt. W doborze barw „ożywiających” zastosowana została pewna ograniczona skala barwna, sprowadzająca się do kilku zasadniczych kolorytów, jak: różowy, żółty, zielony, niebieski i fiolet, powtarzających się, czasem kilkakrotnie. Barwy te występują albo w swej naturalnej, czystej postaci, albo też zmieniając jedynie swą intensywność pod wpływem światła i cienia, albo też przybierają oryginalny, niemal wyszukany ton, uzyskany przez połączenie dwóch, trzech a nawet kilku barw nakładanych na siebie, przy czym ogólny efekt takiej improwizacji barwnej uzależniony jest od oglądania ze znacznej odległości, zachodzącej pomiędzy malowidłem a widzem. Piękny, mieniący się złoto-zielonkawy kolor tkaniny (szaty Mojżesza i św. Piotra) zawdzięczamy połączeniu barwy żółtej z jasnym brązem i zielenią. Złocisto-żółta barwa szat postaci dwu królów i papieża uzależniona jest od światła promieni rozchodzących się naokoło krzyża, wskutek czego, w miejscach oświetlonych wzmagają się potencja i lśnienie, w cieniu matowieje, przybierając odcień pokrytego patyną złota; to stonowanie uzyskał artysta przez połączenie czystej barwy jasno-żółtej w miejscu największego oświetlenia, jasno-niebieskiej w zagłębieniach fałd oraz przez pokrycie partii znajdujących się całkowicie w cieniu warstwą barwy jasno-brązowej. Kontrastowane są ze sobą przeważ-

nie barwy ciepłe i zimne, potęgując wrażenie kolorystyczne, np. zielona i różowa, zielona i porpurowa, niebieska i purpurowa, żółta i niebieska, złocista i fiolet, brąz i fiolet; czasem barwy „gorące”, jak brąz i czerwień, pomarańczowa i czerwona, a w rzadkich wypadkach barwy „neutralne” — biała i czarna, przy czym ta ostatnia z odcieniem niebieskawym. Złocisty kolor światła promieni uzyskany został przez zróżnicowanie żółcieni, kładąc je wąskimi pasmami obok siebie, natomiast dla oddania połysku koron artysta zastosował barwę żółtą w świetle i jasno-brązową w cieniu. Przy dokładnej obserwacji poszczególnych plam barwnych szat stwierdzić można ich subtelne zróżnicowanie, nie zawsze widoczne z odległości. Występujące kolory zieleni wydają się prawie identyczne, lecz przy obejrzeniu z bliska daje się zauważyć ich nieco odmienny odcień; i tak jedna zieleń przybiera ton niebieskawy, inna połączona jest z domieszką żółtej lub jasno-ugrowej. Najbardziej zróżnicowane są róże, gdyż przez połączenie ich z barwą brązową (ugrami), żółtą, niebieską i fioletową uzyskał artysta bogatą gamę odcieni, począwszy od głębokiej purpury aż do jasnej cynobrowej czerwieni włącznie z różnymi odcieniami różowej barwy.

Do wymienionych wyżej barw uzyskanych przez połączenia dochodzą jeszcze w naszym fresku następujące: biało-szara, biało-szara z odcieniem błękitu, szaro-biała, kremowo-szara, szaro-ugrowa, biało-ultramaryna, ciemno-granatowa, złocisto-brązowa, brunatna, brązowo-czerwona, purpurowa o odcieniu brązowym, szaro-fioletowa, ciemno-czerwona, ciemno-różowa, żółta w odcieniu zielonkawym, żółta w odcieniu cytrynowym (w szatach), zielonkavo-żółtawa, złoto-różowa, jasno-żółta, niebiesko-brązowa, ciemno-niebieska (przedmioty), zielonkavo-brunatna, brązowa zbliżona do pomarańczowego, brunatna z odcieniem srebrzystym, szaro-zielonkawa, zielonkavo-ugrowa, szaro-żółtawa, jasno-brązowa, żółtawo-różowa, szaro-zielonkawa (ciała ludzi).

Reasumując ogólne cechy układu barwnego na fresku kaplicy, dodać należy jeszcze, że głównym celem malarza było, jak się zdaje, takie rozplanowanie barw, by wywołały one jak najwięk-

szy efekt dekoracyjny. Z tego też względu zastosował artysta różnorodność szat, jakkolwiek w niektórych wypadkach uwzględnił wymagania realizmu lub przepisów ikonograficznych. I tu jednak kierował się czasem własnym wyborem, dając np. różowo-zieloną szatę franciszkanina w grupie otaczającej krzyż.

Modelunek ciał postaci wydobywa nasz artysta przez zastosowanie barwy w odcieniach — brązowo-ugrowym, różowo-ugrowym lub ugrowo-zielonkawym. Światłocieniem malarz nasz operuje w zależności od tego, czy światło jest w danym wypadku rozproszone czy wychodzi z jakiegoś określonego punktu. W pierwszym wypadku w miejscach oświetlonych rozjaśnia barwę, przechodząc łagodnie w półcienie, rzucając refleksy małymi plamkami, w drugim zaś stosuje silne kontrasty, zatapiając kontury postaci w cieniu i mocno oświetlając pozostałe części, albo też zaciemnia całe duże płaszczyzny. W scenie wyobrażającej piekło barwa ciał niektórych postaci zmienia się zarówno pod wpływem światła jak gdyby padającego z góry lub rozproszonego, jak również i pod wpływem refleksów padających od ognia.

W twarzach wyobrażonych na fresku postaci znajdujemy odbicie ogarniających je uczuć i ich stan psychiczny: szczęście wybranych do królestwa niebieskiego, strach i nadzieję ludzi powstających z grobów, następnie ich ekstazę przy wstępowaniu na drogę wiodącą od niebiosów; wesołość bawiących się w przedpieklu szlachciców oraz męki potępieńców w piekle. To zróżnicowanie uczuć osiągnął artysta przez mimikę twarzy oraz gestykulację, czasem napięcie dramatyczne podkreślone jest jeszcze przez wzmoczony koloryt.

Przedstawienie sceny Sądu Ostatecznego na fresku kopuły kaplicy św. Krzyża w kościele Dominikanów w Lublinie oparte jest przede wszystkim na Piśmie Świętym. Przedstawienie Chrystusa siedzącego na tęczy, z sierpem w ręku, w otoczeniu wybranych, namalowanie krzyża, wprowadzenie napisu *Hoc signum crucis erit in coelo* oraz aniołów trąbiących, jak również i fantastyczne wyobrażenie potworów w scenie piekła — oparte jest na słowach

Apokalipsy i Ewangelii. W pewnym stopniu brano pod uwagę i tradycję.

W scenie niebiańskiej artysta przedstawił kościół tryumfujący i kościół walczący. Pierwszy symbolizują grupy otaczające Chrystusa — postacie Ojców i Doktorów Kościoła, proroków Starego i Nowego Testamentu, świętych zakonów — dominikańskiego, franciszkańskiego i jezuickiego — oraz świętych męczenników i męczenniczek. Korowód postaci ludzkich, otaczający krzyż wyobraża kościół walczący, zaczynając od papieży, kardynałów i biskupów aż do prostych zakonników i ludzi świeckich. Wśród świętych figurują: św. Piotr, Mojżesz, Dawid król, święte: Katarzyna Aleksandryjska (palma i koło), św. Krystyna (koło młyńskie) i inni święci. Przypuszczać też można, że wyobrażone zostały i niektóre postacie historyczne — założyciele zakonów (pod postacią zakonników w habitach założonych przez nich zakonów), św. Ignacy Lyola, św. Dominik i św. Franciszek, z drugiej jednak strony — w piekle — i założyciele kościołów protestanckich czy sekt. Wśród tych przedstawicieli ruchów reformackich niektórzy (Zalewski, Smoliński) dopatrują się tu, oprócz Ariusza, Zwinglego, Lutra i Kalwina, również ks. Stanisława Orzechowskiego i Arona z Bełżyc. Z nich tylko postać Ariusza jest pewna. Na ogół wyobrażenia pozostałych postaci nie zgadzają się z portretami tych osób, malowanymi przez współczesnych im osób. Może tylko portret Zwinglego z jego lat młodzieńczych wykazuje pewne pokrewieństwo z jedną z osób wyobrażonych w grupie heretyków na fresku lubelskim. A i umieszczona obok litera 3 oznacza prawdopodobnie literę Z, co by potwierdzało wyżej wyrażone przypuszczenie. Zresztą artyście nie chodziło o sportretowanie tej czy innej osoby; wystarczyć mogły umieszczone na trzymanyh przez te osoby księgach napisy. Niestety, niejednokrotne przemalcwania stworzyły z tych liter niezrozumiałe znaki. Można też przypuszczać, że chodziło przede wszystkim o przedstawicieli tych herezji, jakie miały w owym momencie swych wyznawców na terenie Lubelszczyzny.

Sens zasadniczy fresku łączył by się więc z ideą kontr-reformacji.

Ciekawy jest wreszcie i przejaw w scenie piekła jowialnego humoru sarmackiego. Ta aktualizacja tematu unosi, wg wyrazu prof. Tomkiewicz, nutę lokalną w nasz fresk.

Wśród malowideł freskowych polskich w XVII w. nie znajdujemy analogii do naszego fresku. Z obrazów obcych o tej samej tematyce zwraca na siebie uwagę obraz *Jean's Cousin's* z końca XVII w. Pomimo odrębnej, wynikającej zresztą z odmiennego kształtu obrazu, ogólnej kompozycji, analogie są bardzo wyraźne. W podobny też sposób ujęta została na obydwu malowidłach i postać Chrystusa. To samo dotyczy i szeregu innych postaci. Fantastyczne przedstawienie diabłów i potworów było stosowane w malarstwie XVI—XVII w., aktualizacja zaś tematu przez wprowadzenie postaci konkretnych przypomina „Sąd Ostateczny”, malowany przez Möllera ok. 1601 r., który znajdował się w gmachu Giełdy w Gdańsku, a w którym malarz „w postaci jednej przywary zrobił portret córki burmistrza miasta, o podobną niecnotę obwinioną” (p. u. Rastawieckiego, *Sł. mal. polsk.*).

Duże walory artystyczne fresku w kopule kaplicy św. Krzyża kościoła lubelskiego oo. Dominikanów zmusza do zastanowienia się nad tym, kto był jego twórcą. /Stanisław Ostrołęcki/, autor monografii o kościele lubelskim oo. Dominikanów, wymieniając nazwisko malarza krakowskiego, Albina Kuczewicza, nie podał źródeł, na jakich przy tym się opierał. Na razie pozostaje więc to przypisywanie tylko hipotezą. Przy opisie samego malowidła autor powołuje się nawet na monografię ks. Karola Dębińskiego, cytując jego słowa. Ten jednak nie wysunął żadnych przypuszczeń do osoby malarza. Wł. K. Zieliński w *Opisie Lublina* również wymienia Kuczewicza, uważa go jednak za twórcę nie fresku, lecz dwu obrazów zdobiących kaplicę św. Krzyża. Te niezgodności u autorów nie mogą nie wywoływać wątpliwości. Któż zatem mógł być autorem „Sądu Ostatecznego” w kaplicy św. Krzyża u Dominikanów lubelskich?

Księga ekspensy klasztoru z r. 1655 wymienia nazwisko „Thomasza Musińskiego”, malarza, któremu wypłacono pewną sumę pieniędzy (p. wyżej). Malarz o tym nazwisku rzeczywiście istniał i mieszkał w Lublinie, jak o tym świadczą kilkakrotne wzmianki w aktach miejskich Lublina. W lustracji województwa lubelskiego z lat 1659—1160, znajdującej się w Archiwum Głównym w Warszawie, czytamy wiadomość, iż Tomasz Muszyński, przedni malarz i konterfektysta króla JMCI [Jana Kazimierza,³ przyp. autora] osiadły w Lublinie, został zwolniony od podatków³.

Nie ulega wątpliwości, że „Tomasz Musiński”, występujący w ekspensach Dominikanów lubelskich a Tomasz Muszyński, mieszkający w tym czasie w Lublinie, są jedną i tą samą osobą. Świadczyłby o tym i fakt, że w księdze wydatków z r. 1654, prowadzonej bardzo skrupulatnie przez oo. Dominikanów, znajdujemy notatkę o przyjeździe jedynie w związku z osobą sztuczka, nie ma natomiast mowy o malarzu „przyjezdny”. Wynikałoby z tego, że malarz był miejscowy. Ten to więc zapewne *famatus*, „przedni”, „szlachetny” malarz Tomasz Muszyński został „wynajęty za 1400 zł do ozdabiania kaplicy”.⁴ Świadczy o tym zarówno zgodność w kolejności lat (*Pictor* bez podania nazwiska występuje w marcu i kwietniu 1654 r., malarz Misiński w sierpniu 1655 r.), jak i ten sam charakter pisma w obydwu rękopisach oraz powtarzające się nazwiska podpisanych w nich zakonników, co nasuwa przypuszczenie, że księga wydatków prowadzona była w dwóch egzemplarzach i że rękopis „krakowski” jest duplika-

³ Rkps lustracji woj. lubelsk. Arch. Gł. w Warsz. Lustracje i rewizje Nr 39, Miasto Lublin, f. 159. Malarze: „Szlachetny Thomasz Muszyński produkował przed Urzędem naszym Lustrator L[ite] ras Servitoranes JKMPNM kturamy jako przedniego Malarza y Conterfectiste KJM. od Podatków prywatnych Miejskich specjalney Swoiey uwalnia Łaskiey y Clementiey. Przy którym Przywileju aby był zachowany upraszał. Wiele że Prawo popsolite y Praeindicata Sądu JKM takowe poznosili servitorans My cale decisiey JKMPNM te iego Libertacyię submittimus“. (Riabinin J., *Murarze, malarze i rzeźbiarze lubelscy XVII wieku*, s. 3—4).

⁴ Księga ekspensy oknw. wominik. lubelsk. z l. 1653—1693.

tem „lubelskiego”. O tym, że wymieniany wyżej malarz lubelski Tomasz Muszyński był także i malarzem freskowym, mamy wiadomość w lubelskich aktach radzieckich: *imagineis in ecclesia collegiata tituli S. Michaelis in pariete murato supra passionem crucifixi Christi Domini per eundem Thoman Muszyński sumptu illius proprio atque opera depictae*⁵. Dość długi okres trwania robót dekoratorskich świadczy, iż zamierzenia artystyczne przeprowadzane były na szeroką skalę i nie ograniczały się do namalowania obrazów, jak to przypuszczał Zieliński⁶, nie byłoby bowiem wówczas potrzebne zastosowanie przyrządów pomocniczych, wymienionych w ekspensach (p. przyj. 2). Suma, jaką miał otrzymać za robotę „Tomasz Musiński” (w umowie figuruje 1400 zł, w wydatkach figuruje zapłacona kwota 750 zł), wyższa jest od sumy, jaką otrzymał Dellabella za „obrazy i malowania kaplicy królewskiej na Bielanach”⁷. O jakichkolwiek innych pracach artystycznych, poza kaplicą św. Krzyża, nie ma żadnych wzmianek i raczej wątpliwe jest, by takowe były przeprowadzane w tym czasie.

Mniemanie więc, iż autorem dekoracji malarskiej kaplicy był Albin Kucewicz jest raczej fałszywą atrybucją. Również przypuszczenie co do obcego pochodzenia anonimowego twórcy fresku, wypowiedane w nauce, należałoby odrzucić.

Jak już stwierdziliśmy wyżej, brak ścisłej daty powstania fresku. Lata ok. 1744, wysunięta hipotetycznie przez Zachorską, jest nie do przyjęcia, gdyż w tym czasie kaplica jeszcze nie istniała. Przypuszczenie, że rok 1658 łączy się z zupełnym ukończeniem robót malarskich i sztukatorskich, oparte jest na dacie umieszczonej między ornamentem stiukowym zdobiącym ścianę kaplicy. Wł. Tomkiewicz, opierając się na analizie formalnej i treściowej, odnosi czas powstania fresku do pierwszych lat po

⁵ J. Ribinin, *Murarze...* s. 3—4.

⁶ Wł. K. Zieliński, op. c.: „Chrystus na krzyżu pendzla Tomasza Muszyńskiego”.

⁷ J. Płaśnik, (Spraw. K.H.S.P.A.U., t. IX, s. LXVIII).

uchwaleniu ustawy sejmowej z r. 1658, skazującej arian na wygnanie z kraju. Niewątpliwie, datowanie na tej podstawie jest słuszne i w tym wypadku trafne, chociaż przypuszczenie, jakoby malowidła powstały później niż dekoracja rzeźbiarska nie wydaje się słusznym. Według źródeł archiwalnych bowiem prace malarskie i sztukatorskie zostały rozpoczęte równocześnie. Prowadzone są one przez r. 1654, od marca do października, po czym następuje krótka przerwa. Może miesiące zimowe nie pozwalały na kontynuowanie robót. Ruch wzmagą się na wiosnę. Ostatnie wiadomości mamy z miesiąca sierpnia (p. przyp. 2). Dalej z powodu zniszczenia kartek rękopisu nie podobna nic ustalić. W r. 1658 brak jest wzmianek o wydatkach związanych z kaplicą św. Krzyża. Prawdopodobnie więc litery A 58 oznaczają rok całkowitego ukończenia dekoracji kaplicy, które nastąpiło zapewne w pierwszych miesiącach tegoż roku. Raczej należy przypuszczać, że prace sztukatorskie wymagały dłuższego czasu na ukończenie. Aktualizacja tematu niekoniecznie spowodowana została ustawą sejmową z r. 1658; „umieszczenie heretyków w piekle” lub przedstawienie alegorii kościoła triumfującego nad herezją było charakterystyczne dla epoki kontrreformacji.

Co do o. Chryzostoma Polewicza, podawanego za fundatora dekoracji wnętrza kaplicy (p. wyżej), znany on jest w historii zakonu dominikańskiego jako założyciel studium generalnego i parokrotny przeor lubelski. O jego działalności na polu artystycznym nie ma żadnych wzmianek, a i fakt śmierci jego w r. 1652 wyklucza powyższą hipotezę. Najbardziej prawdopodobne jest przypisywanie fundacji naszego fresku Stanisławowi z Popowa Witowskiemu (ks. Wadowski). Możliwy jest również udział w fundacji ówczesnego przeora klasztoru.

Przyjmując hipotezę, że twórcą w kopule kaplicy św. Krzyża u Dominikanów lubelskich był Tomasz Muszyński, musimy postawić sobie pytanie, czy przejawiające się w malowidle wpływy sztuki obcej były wynikiem jej bezpośredniego oddziaływania. Działalność artystyczna tego malarza jest prawie nieznaną, jak również nie wiemy nic o jego pobycie na dworze Jana Kazimie-

rza, ani o tym, w jakim warsztacie obywatel swoje studia malarzkie. Dane archiwalne wiążą jego osobę z Lublinem, wskutek czego wolno domyślać się, że nie odbywał podróży za granicę, a raczej korzystał z rycin dzieł znakomitych malarzy, w XVII w. licznie rozpowszechnianych przez sztycharzy. Gdyby wypowiedziana tu hipoteza co do jego autorstwa w odniesieniu do fresku w kaplicy św. Krzyża okazała się słuszną, to dzieło byłoby dowodem, że był to artysta dość wysokiej klasy, o dużej — jak na ówczesne polskie warunki indywidualności twórczej.

Jako pewne uzupełnienie do naszych wiadomości o fresku kościoła kaplicy św. Krzyża w kościele Dominikanów w Lublinie warto na zakończenie wspomnieć, że fresk ten przynajmniej jeden raz posłużył jako wzór dla innego dzieła. Tym ostatnim jest malowidło na sklepieniu kaplicy zamkowej w Zawieprzycach (k. Lublina), powstałe, jak się zdaje, między 1680 a 1690 r. Fresk zawieprzycki jest niemal wierną, chociaż nie zbyt udaną kopią fresku lubelskiego, w treści jednak wprowadza oryginalne i pełne humory momenty. Wyczuwa się tu niewyrobioną rękę prowincjonalnego artysty, figury są płaskie i rysowane grubym konturem, koloryt jaskrawy i mało zróżnicowany. Dużo fantazji wykazał artysta, przedstawiając scenę piekła w postaci rekina z otwartą paszczą, z tkwiącymi w niej postaciami grzeszników między wydobywającymi się płomieniami ognia. Na grzbiecie rekina umieścił duży kocioł napełniony ofiarami, które rogaty diabeł upycha widłami. Na podobieństwo swego wzoru malarz uaktualizował swe dzieło, wprowadzając do sceny piekła osobę ówczesnego właściciela Zawieprzyc, Jana Granowskiego. Inowacją w stosunku do lubelskiego fresku jest też prowadzenie krajobrazu z architekturą w scenie przedstawiającej powstanie zmarłych. Na uwagę zasługują też tendencje realistyczne, widoczne np. w wprowadzeniu ornamentu na płaszczach królów i papieży. Są i motywy wzięte z natury, np. pioruny.