

KAPLICA ZAMKOWA W LUBLINIE

Kościół Św. Trójcy w Lublinie zwany także kaplicą zamkową należy do najcenniejszych zabytków sztuki w Polsce. Pierwsze wzmianki źródłowe pozwalające nam ustalić w przybliżeniu jego wiek spotykamy w rachunkach Arnolda de Verulis oraz Piotra z Alwerni, pobierających w latach 1325—27 świętopietrze z prowincji polskich. Kościół Św. Trójcy stał więc na lubelskim wzgórzu zamkowym już w latach dwudziestych XIV stulecia. Był przypuszczalnie świątynią drewnianą różniącą się znacznie wyglądem od obecnej budowli murowanej. Został wzniesiony około 1340 r. w związku z ogólną przebudową zamku lubelskiego przeprowadzoną przez Kazimierza Wielkiego. W *Liber Beneficiorum* Długosza spotykamy informację o wystawieniu kaplicy w 1395 r. Błędna interpretacja wzmianki przeprowadzona bez porównania ze stanem istniejącego zabytku sprawiła, że w literaturze historycznej, a z czasem także w przewodnikach rok 1395 był traktowany jako data erekcji kościoła, który wzniesiono przecież znacznie wcześniej.

W połowie XIV w. kościół Św. Trójcy był jednokondygnacyjną świątynią gotycką zbudowaną częściowo z wapienia, a przede wszystkim cegły o formacie $27,5 \times 13,5 \times 8,0$ cm do $28,5 \times 14, 6,0 \times 10,5$ cm. Pod koniec XIV w. Władysław Jagiełło postanowił podwyższyć kaplicę dobudowując górną kondygnację. Powstała gotycka świątynia z wielobocznym, wydłużonym prezbiterium i kwadratową

nawą. Potężny ośmioboczny filar ustawiony w środku nawy podkreślał być może jej podział na dwie części, a przede wszystkim podtrzymywał żebrowe sklepienie. W XIV w. kościół uległ częściowej przebudowie w duchu późnego renesansu. Śladem tej renowacji jest szczyt elewacji czołowej budynku, portal główny zamieniony około 1890 r. na okno i fragmenty renesansowych malowideł przy wejściu wewnętrznym od strony północnej.

Ciekawa architektura gotycka z elementami renesansowymi nie zadecydowała jednak o zakwalifikowaniu kaplicy zamkowej w Lublinie do zabytków najwyższej grupy zerowej. Swoją rangę zawdzięcza kościół polichromii bizantyńskiej wykonanej prawdopodobnie przez zespół malarzy ruskich w 1418 r.

Ścienne malarstwo o charakterze bizantyńskim pojawia się w Polsce w ostatnich latach XIV w. Promotorami „nowej sztuki” są dwaj pierwsi władcy z dynastii Jagiellonów — Władysław i jego syn Kazimierz zwany Jagiellończykiem. Wychowani w atmosferze sztuki cerkiewnej Jagiellonowie przenoszą swoje upodobania do Polski. Władysław Jagiełło staje się fundatorem licznych kościołów i kaplic, które poleca ozdobić polichromią o charakterze bizantyńskim na wzór cerkwi ruskich. Długosz przekazał nam informacje o freskach w katedrze gnieźnieńskiej i sandomierskiej, w kolegiacie wiślickiej, w kościele opackim na Świętym Krzyżu, w dwóch kaplicach — Mansjonarzy i Św. Trójcy w katedrze kra-

kowskiej i w kościele Św. Trójcy na zamku w Lublinie. Kazimierz Jagiellończyk kontynuując działalność artystyczną ojca ozdabia kaplicę Św. Krzyża w krakowskiej katedrze.

Z wymienionego cyklu jedynie malowidła lubelskie zachowały się w względnej całości. Inne zabytki sztuki ruskobizantyńskiej uległy całkowitemu zniszczeniu bądź zachowały się w postaci fragmentarycznej ze śladami licznych prze-malowań dokonywanych w okresie kolejnych renowacji kościołów.

Kaplica Św. Trójcy w Lublinie jest więc jedynym zabytkiem malarstwa bizantyńskiego na ziemiach polskich umożliwiającym względnie całościową analizę systemu dekoracji. Jest jednocześnie unikatem w skali światowej ze względu na zespolenie architektury gotyckiej z dekoracją malarską o charakterze bizantyńskim.

Spróbujmy przyrzeć się polichromii zwracając uwagę na warsztat malarza, który usiłuje przenieść system dekoracji dostosowany do konstrukcji kopułowych we wnętrze kościoła gotyckiego o innym podziale przestrzennym. Najwięcej kłopotów ma malarz z ozdobieniem żebrowego sklepienia i prezbiterium, odbiegającego rozmiarami i kształtem od jednolitej półkuli wschodniej absydy. Korzystając ze wzorów stosowanych w cerkwiach białoruskich, serbskich lub macedońskich malarz wypełnia prezbiterium scenami pasyjnymi. Na sklepieniu prezbiterium króluje postać Chrystusa w mandorli. Obok umieszcza artysta wyobrażenia Matki Boskiej, św. Jana Chrzciciela oraz archaniołów: Michała i Gabriela. Pozostałą przestrzeń wypełniają postacie cherubinów i serafinów.

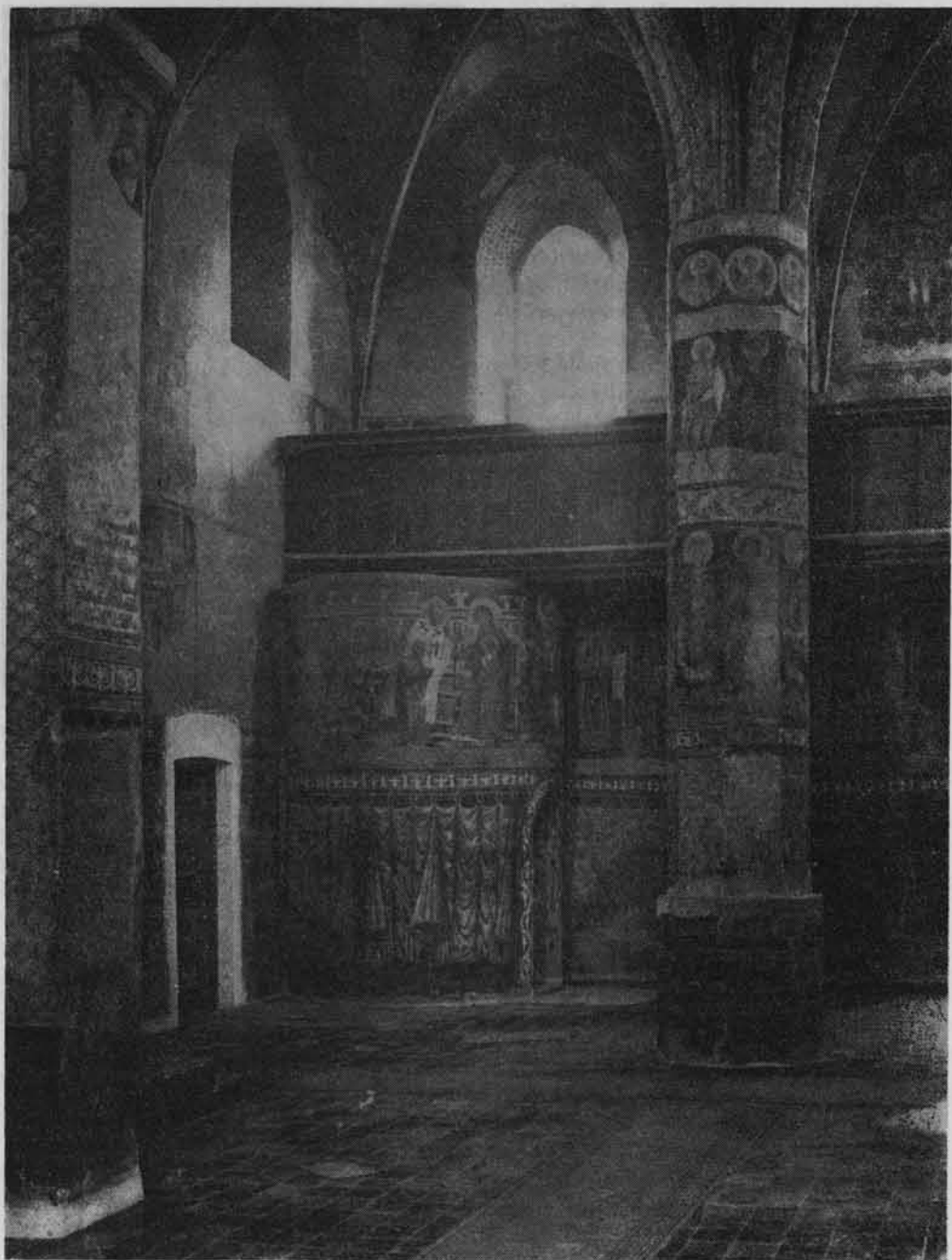
W przejściu do nawy głównej na bocznej ścianie łuku tęczowego znajdują się sceny zasługujące na szczególną uwagę. Jedną z nich to kompozycja złożona z postaci pogrążonego w modlitwie żebraka i błogosławiącego go Chrystusa. Mimo złego stanu zachowania malowidła nietrudno określić jego charakter. Jest to



Portret Władysława Jagiełły. Fot.
L. Urbanowicz

obraz motywny twórcy polichromii. Przedstawiony w postaci żebraka malarz oddaje się w opiekę Chrystusowi. Scenę uzupełnia niezwykle cenny napis zawierający datę ukończenia polichromii i imię wykonawcy. Odpowiedzialny za dekorację kościoła był malarz o imieniu Andrzej. Dzień 10 sierpnia 1418 r. stanowi datę ukończenia pracy malarskiej w kaplicy.

Na przeciwległej ścianie od strony północnej z granatowego tła wyłania się postać jeźdźca, któremu anioł wkłada na głowę koronę królewską. Przedstawienie przypomina herb Litwy. Realistyczne potraktowanie postaci, brak pola heraldycznego, wskazuje jednak, że mamy do czynienia raczej z konnym portretem władcy. Ozdobiony królewskim atrybutem jeździec, trzymający w ręku kopię z pod-



Fragment wnętrza kaplicy. Fot. I. Urbanowicz.

wójnym krzyżem litewskim to fundator fresków — król Władysław Jagiełło.

Na półokrągłej baszcie okalającej wejście na chór znajduje się jeszcze jeden wizerunek króla wkomponowany w scenę fundacyjną. Malowidło przedstawia męczącą w starszym wieku klęczącego ze złożonymi modlitewnie rękoma przed Madonną z Dzieciątkiem. Scenie rozwijającej się na tle muru asystują dwaj święci, z których jeden poleca Bogurodzicy klęczącego donatora, drugi trzyma w rękę zwój pergaminu z zatartym, niestety nieczytelnym napisem. Ściany nawy zapełniają kompozycje („Ofiarowanie w świątyni”, „Chrzest w Jordanie”, „Wskrzeszenie Łazarza”, „Wjazd do Jerozolimy”, „Przemienienie Pańskie”), których treścią jest życie Chrystusa oraz postacie proroków, świętych i ojców Kościoła. Sklepienie nawy wypełniają wyobrażenia przybranych w lory archaniołów, w partiach nadchórowych — symbole 4 ewangelistów, z których jedynie lew św. Marka zachował się we względnej całości. Dolne partie ścian nawy i prezbiterium ozdabia zasłona zawieszona na pręcie przy pomocy kółek. Nad nią artysta zastosował fryz z wachlarzowato rozwiniętych liści palmy tzw. palmetek. W symetrycznych odstępach pas palmetek przerywany jest zacheuszkami — okrągłymi medalionami, wewnątrz których umieszczono krzyże greckie z rozszczepionymi ramionami.

Otwory okienne lub drzwiowe obramione są motywem winnej łązy bądź pozalamywanej wstęgi. Tło poszczególnych scen wypełniają krajobraz architektoniczny, górski lub roślinny. Kompozycje figuralne ujęte w rdzawo-czerwone ramki umieszcza malarz na ciemnym o kolorze wyblakłego granatu tle.

Porównując kompozycje nawy i prezbiterium dostrzegamy różnice uwidaczniające się zwłaszcza w przygotowaniu malowideł od strony technicznej. Malowidła absydy wykonane zostały temperą na suchym tynku, w nawach zastosowano technikę al fresco (na mokrym tyn-

ku). W nawie głównej grunt do malowania stanowi porowata powierzchnia zaprawy, w prezbiterium — płaszczyzna o konsystencji twardej i spójnej. Inne są także barwy, rysunek i rozmiary poszczególnych scen. Malowidła nawy odpowiadają fakturą i rozmiarami wzorom stosowanym w malarstwie ściennym. Freski prezbiterium stwarzają wrażenie miniatur, ze względu na detaliczne opracowanie szczegółów stroju i twarzy. Ozdabiając prezbiterium artysta ograniczony był koniecznością umieszczenia w absydzie rozległego cyklu pasyjnego. Miniaturowość malowideł jest ponadto rezultatem korzystania z iluminowanych rękopisów.

Analiza formalna nakazuje wyżej ocenić dekorację prezbiterium od malowideł pokrywających sklepienie i ściany nawy. Kompozycje ściany południowej i zachodniej odznaczają się niedbałym, często wręcz nieudolnym rysunkiem, nie są zharmonizowane z tłem. Wyjątek stanowi malowidło fundacyjne i niektóre przedstawienia ściany północnej. Różnorodność pod względem wykonania poszczególnych kompozycji sugeruje przypuszczenie, że dekoracja nie jest dziełem jednego autora. Polichromię prawdopodobnie wykonali trzej malarze, z których jedynie Andrzej występujący zapewne w charakterze kierującego pracami zostawił swoje imię w tekście umieszczonym pod malowidłem wotywnym. Mistrz Andrzej jest prawdopodobnie autorem fresków w prezbiterium i scen na bocznych ścianach łuku tęczowego. Drugiemu malarzowi należy przypisać autorstwo polichromii ściany północnej i łuku tęczowego. Trzeci dekorator występujący zapewne w charakterze pomocnika wykonał malowidła ściany południowej i zachodniej. Pochodzenie malarzy, ani droga, którą dotarli do Lublina nie jest dostatecznie znana. Całość polichromii należałoby określić mianem bizantyjskiej, choć niektóre jej partie zwłaszcza absydialna, w przeciwieństwie do tradycyjnie potraktowanej nawy wy-



Prace konserwatorskie mające na celu
rekonstrukcję kościoła Św. Trójcy. Fot.
CAF — Trembecki.

kazują wyraźny związek malarza — autora tej części malowideł z zachodnio-europejskim kręgiem kulturalnym i sztuką gotycką.

Opis malowideł byłyby niepełny bez uwzględnienia ich historii. Od daty ukończenia polichromii w 1418 r. przez okres pięciu stuleci kaplica oparła się zasadniczym zmianom. Dopiero w pierwszej

ćwierci XIX w. podczas budowy neogotyckiego zamku—więzienia piękne freski znikły pod warstwą tynku i wapna. W końcu XIX w. odpadający tynk odsłonił fragmenty malowideł. Zainteresował się nimi malarz J. Smoliński, który 26 lutego 1899 r. odsłonił malowidło fundacyjne na bębnie okalającym wejście na chór, wykonał jego kopię i posłał raport do komisji carskiej w Petersburgu sprawującej opiekę nad zabytkami w Królestwie Polskim. Komisja przystąpiła do odsłaniania malowideł w 1904 r., nie zakończyła jednak pracy i nie zabezpieczyła odkrytych fragmentów polichromii. Planową akcję konserwatorską przeprowadzono pod nadzorem malarza J. Makarewicza w latach 1917—18, w okresie austriackiej okupacji Lublina. Po odbiciu resztek tynku, warstwy wapna zmywano kwasem octowym i wodą, a odsłonięte malowidła utrwalano mleczkiem figowym. Miejsca zniszczone zupełnie zakładano barwą neutralną. W 1921 r. nadzór nad pracami objął prof. E. Trojanowski. Drobne o drugorzędnym charakterze uszkodzenia zapunktowywano, następnie malowidło skrapiano roztworem temperey celem utrwalenia wierzchniej warstwy.

W 1954 r. po zlikwidowaniu więzienia na zamku lubelskim renowacją kaplicy zajęła się Pracownia Konserwacji Zabytków w Warszawie. Po zakończeniu prac jeszcze w tym samym roku, kaplicę udostępniono zwiedzającym. Dziś niestety kościół Św. Trójcy w Lublinie jest znów zamknięty. Wymaga nowych zabiegów konserwatorskich. Można mieć nadzieję, że konserwacja nie będzie trwała zbyt długo, unikalny zaś zabytek zespalaający architekturę gotycką ze sztuką bizantyńską, stanowiący uzupełnienie obrazu średniowiecznej kultury artystycznej na ziemiach polskich zostanie znów udostępniony turystom.

1. Walicki M.: *Malowidła ścienne kościoła Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*. „Studia o Dziejów Sztuki Polskiej”. T. III, 1930, s. 1—92.
2. Sokolowski M.: *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*. Sprawozdanie Komisji Historii Sztuki. T. VIII. Kraków 1922.
3. Tomkowicz S.: *O średniowiecznych malowidłach kaplicy zamkowej w Lublinie*. Prace Komisji Historii Sztuki. T. II. Kraków 1922.
4. Siennicki J.: *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*. Warszawa 1924.
5. Sierpiński S. Z.: *Obraz miasta Lublina*. Warszawa 1839, s. 22 n.
6. Łopaciński H.: *Z powodu odkrycia zabytków malarstwa starożytnego w kościele Św. Trójcy w Lublinie*. „Gazeta Lubelska” nr 69, 1904.
7. Filipowicz-Osieczkowska C.: *Les peintures byzantines de Lublin*. T. 7. Byzantion 1932.
8. Gawarecki H., Gawdzik Cz.: *Lublin*. Warszawa 1959, s. 31 n.
9. *Rachunki dworu króla Władysława Jagielly i królowej Jadwigi (1388—1420)*. Wyd. F. Piekosiński. W: *Monumenta medii aevi historica*. Kraków 1896, s. 192, 197, 202.
10. Filipowicz-Osieczkowska O.: *O szkole polskiej malarstwa bizantyńskiego*. Prace i Mat. SHS Wil. T. 24, 1935, s. 35—130.
11. Koper F.: *O malarstwie bizantyńskim w Polsce*. Polskie Muzeum. R. 8, 1906.
12. Mole W.: *Sztuka bizantyńsko-ruska 1040—1300 (1500)*. W: *Historia sztuki polskiej*. T. I. Kraków 1962, s. 149—156.