

ANNA RÓŻYCKA-BRYZEK

NIEZACHOWANE MALOWIDŁA „GRAECO OPERE” Z CZASÓW WŁADYSŁAWA JAGIEŁŁY

Znane są i upowszechnione w literaturze malowidła fundacji pierwszych Jagiellonów, które Długosz określał terminami: *graeco opere*, *pic-tura graeca*, my zaś nazywamy bizantyńsko-ruskimi lub ze względu na związki również ze światem bałkańskim, bizantyńsko-słowiańskimi. Świadomość ich wartości „starożytniczej” mieli XVII-wieczni wizytatorzy kościołów, zalecając opiekę nad nimi, co nie zawsze było realizowane; gust baroku przesądził o losie większości tych malowideł zakrywanych wówczas warstwą pobiałą lub tynku. Uniknęły tego jedynie malowidła wawelskiej kaplicy Św. Krzyża — pierwsze zatem stały się przedmiotem badań naukowych w połowie ubiegłego stulecia, prowadzonych wówczas z pozycji ogólnej wiedzy filologiczno-slawistycznej¹. Dopiero przypadkowe odkrycia (osunięcie się barokowego *panneau* w prezbiterium katedry sandomierskiej w r. 1887, odpadnięcie tynku w kaplicy zamku lubelskiego w r. 1899, wreszcie zniszczenia wojenne r. 1914 w kolegiacie wiślickiej) ujawniły istnienie tego bogatego zespołu malowideł, pod względem pełni programów ikonograficznych, monumentalnej skali założeń i wartości artystycznej nie mających sobie równych w Polsce średnio-wiecznej. Odsłaniane spod tynku, konserwowane i interpretowane w duchu następujących po sobie etapów metodologicznych w historii sztuki, różnie były dotychczas wyjaśniane. Przyczyn ich wprowadzenia do katolickich kościołów rdzennej Polski upatrywano kolejno: w nieumiejęt-ności malarzy miejscowych²; w naturalnej niejako infiltracji z terenów etnicznie ruskich, a wyznaniowo prawosławnych, wcielonych do Polski i Litwy³; wreszcie w programowej działalności prounijnej, powołującej

* Wyrazy wdzięczności winna jestem Pani Prof. Suzy Dufrenne za przyjacielską pomoc w dokonaniu przekładu streszczenia na język francuski, jak również za możliwość korzystania z jej bizantynistycznego księgozbioru w Paryżu.

Część artykułu dotycząca teoretycznej rekonstrukcji programu malowideł w zamku trockim jest zaledwie wprowadzeniem w zagadnienie i wymaga dalszych badań, jakie wkrótce zamierzam podjąć. W poniższych przypisach, by nie przeciążać ich ilością pozycji bibliograficznych, z reguły powołuję się na prace nowsze, zwykle przytaczające również dawniejszą literaturę przedmiotu.

¹ J. Muczkowski, *Dwie kaplice jagiellońskie w katedrze krakowskiej*, Kraków 1859.

² Np. T. Wojciechowski, *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900, s. 31–32.

³ M. Sokołowski, *O malarstwie na Rusi z powodu wystawy archeologicznej lwowskiej r. 1885*, Lwów 1886; W. Podlacha, *Malarstwo średniowieczne*,

do życia polską szkołę malarstwa bizantyńskiego⁴. Ogólne te teorie nie przystają do rzeczywistości, jaka się wyłania w wyniku badań analitycznych ostatnich dziesięcioków lat⁵. Na przełomie w. XIV i XV obficie jest poświadczona źródłami i samymi dziełami, choć zachowanymi fragmentarycznie, działalność malarzy pozostających na usługach dworu, możnowładców i mieszczaństwa, miejscowych bądź przybyłych ze Śląska, Czech czy Styrii. Upada zatem argument o niższości sztuki uprawianej wówczas w Krakowie i Małopolsce w ramach aktualnych w Europie środkowej kierunków⁶. Nie ma też racji bytu teoria o naturalnym przenikaniu, gdyż warunki geograficzno-historyczne były ustabilizowane na kilka stuleci, a malowidła *graeco opere* pojawiały się wyłącznie za panowania Jagiełły i wyjątkowo raz tylko za jego następcy Kazimierza. Wreszcie brak podstaw dla poglądu trzeciego, każdy bowiem z zachowanych zabytków wykazuje powiązania z innym ośrodkiem ruskim o różnym przy tym stopniu nasilenia rysów bałkańskich, przecząc istnieniu szkoły; były to realizacje jednorazowe, po których wykonaniu malarze wracali „ad patriam”, nie wrastając w grunt miejscowy, ani nie utrwalając tu swej tradycji.

Przychodzi zatem powrócić do jakże trafnej opinii Długosza, iż zjawisko to łączy się z osobistym patronatem Jagiełły, który wschodnią sztukę przedkładał nad zachodnią⁷. Choć był poganinem do chwili chrztu w r. 1386, z górą lat trzydzieści przeżył w orbicie kultury ruskiej, wprowadzonej na dwór Olgerda przez jego prawosławne żony, z których druga — Julianna, księżniczka twerska — była matką Jagiełły⁸. Zamiłowanie ku

[w:] *Historia malarstwa polskiego*, t. 1, Lwów 1914, s. 85—114; M. Walicki *Malowidła ścienne kościoła Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, Warszawa 1930; W. Molè, *Kilka uwag o malowidłach ściennych w Wiślicy*, „Ochrona Zabytków Sztuki” z. 1—4 (1930—1931) s. 98—102; A. Marsówna, *Freski ruskie w katedrze sandomierskiej*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 5 (1930—1934) s. XX—XXIII.

⁴ C. Osieczkowska, *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyjskiego*, Kraków 1936.

⁵ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej*, „Folia Historiae Artium” 2 (1965) s. 47—82; też, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu (1470)*, [w:] *Studia do dziejów Wawelu*, t. 3, Kraków 1968, s. 175—293; też, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983. Obecnie przygotowuję do druku pracę o malowidłach w katedrze sandomierskiej.

⁶ Por. m.in.: T. Dobrowolski, *Tryptyk wotywny fundacji mieszczańskiej w Domu Matejki na tle najstarszych dziejów malarstwa sztalugowego w Polsce*, „Sprawozdania i Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” 1 (1952) s. 240—246; B. Przybyszewski, *Krakowski ośrodek malarski Karpentariuszów w połowie XV wieku*, „Folia Historiae Artium” 8 (1972) s. 151—159; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420—1470*, Warszawa 1981; *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984.

⁷ J. Długosz, *Historia Polonica*, ed. J. Z. Pauli, t. 4, Cracoviae 1877, s. 536: „[...] illam enim magis quam Latinam probabat”.

⁸ T. Wasilewski, *Trzy małżeństwa Olgerda wielkiego księcia litewskiego. Przyczynek do dziejów dynastii Giedyminowiczów*, [w:] *Księga ofiarowana Profesorowi Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej* (w druku).

nabytym w tym okresie gustom i obyczajom przejawiał do końca życia, mimo że jako król Polski był w sprawach wiary katolickiej nawet zelőtą. W swym stałym otoczeniu miał ruskich urzędników i dworzan, a w miarę chwilowych potrzeb sprowadzał z tamtych stron muzykantów czy łowczych⁹.

Zlecenie prac artelom ruskim rozpoczął Jagiełło od pierwszych lat panowania, a całość jego patronatu wyraża się ilością ośmiu fundacji przekazanych przez źródła, podczas gdy z jego następcą łączy się zaledwie jedna. Z pokaznej tej grupy, która w rzeczywistości była zapewne większa, zachowały się malowidła w kolegiatach sandomierskiej i wiślickiej, w zamkowym kościele w Lublinie oraz w wawelskiej kaplicy Św. Krzyża. Większość zatem nie istnieje, znana bądź wyłącznie ze skąpych wzmianek, bądź również z przetrwałych szczątkowo fragmentów, a w jednym przypadku nadto z XIX-wiecznego przekazu ikonograficznego. Te właśnie dzieła zaginione będą przedmiotem rozważań.

Kościół benedyktynów na Łysej Górze

Najstarsze wiadomości zawarte są w rachunkach podskarbiego Hinczy z Rogowa i dotyczą wydatków na farby i inne materiały oraz utrzymanie malarzy pracujących na Łysej Górze i w zamku wawelskim. Pod rokiem 1393 zapisał: „Item pro auro percusso vulgariter dicto *klepane sloto* ad ecclesiam S. Crucis in Lysiecz dato et misso, suma II marc.”; „Item pro II barilis vini rubei aut albi pictoribus pingentibus in Lisech ad mandatum literale dni Regis VI marc.”; „Item pro rubrica missa cum auro ad S. Crucem in Lisech II sc.”. Dalej pod rokiem 1394: „Item pro coloribus diversi generis iuxta indigenciam pictorum ad ecclesiam in Lisech emp-tis, et pro expensis per eosdem pictores factis in hospicio XVI marc.”; „Item pro ficibus, amigdalis, riszyo, rosincis et cimino pictoribus ad S. Crucem in Lissiecz I 1/2 marc.”; „Item pro exempcione de hospicio Ruthenorum, qui a predictis pictoribus venerant, ad vocem dni Regis in Nepolomicze factam IX gr.”; „Item pro vasis scilicet ollis etc., in quibus colores varii per pictores Ruthenicos servantur I sc. XIV den.”; „Item pro auro percusso ad decorandum ecclesiam S. Crucis in Lisech II marc. I fert.”; „Item pro IV libris cynobri ad depingendum ecclesiam S. Crucis in Lisech, recipiendo libram per fert. suma I marc.”; „Item feria III proxima ipso die S. Michaelis archangeli pro exempcione de hospicio Wladicze cum aliis pictoribus Ruthenicis VI marc. III fert.”¹⁰. Długosz w *Liber beneficiorum* potwierdza rolę Jagiełły jako fundatora: „[...] per

⁹ *Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi (1388—1420)*, wyd. F. Piekosiński, Kraków 1896, s. 169, 184, 504.

¹⁰ Tamże, s. 156, 164, 192, 197, 202, 203.

Vladislaum Secundum Poloniae regem pictura graeca exornata, quae hodie habetur pro eiusdem ecclesiae corpore”¹¹.

Malowidła w kościele na Łyścu zniszczały podczas pożaru w r. 1777. nie ma też pośrednich danych do ich odtworzenia¹². Wobec jednak nadrzędności kanonów ikonograficznych w sztuce bizantyńskiej i ustalonego systemu rozmieszczania tematów we wnętrzu sakralnym, jak również dzięki zabytkom ocalałym, teoretyczna rekonstrukcja programu wydaje się możliwa. Bizantyński program malarski powstał w nierozzerwalnej więzi z centralno-kopułowym wnętrzem sakralnym będącym nie tylko miejscem spełniania liturgii, lecz także symbolem kosmosu¹³. Dośrodkowe formy architektury podporządkowane były zawsze, nawet przy założeniach bazylikowych, kopule, odzwierciedlając teocentryczny ład świata w schodzącej ku dołowi hierarchii bytów, od astralnego i zarazem boskiego nieba kopuły, przez reprezentującą Kościół ziemski apsydę, ku nawie uosabiającej świat materialny. Obrazować miały tę symbolikę malowidła, stanowiąc razem z architekturą najbardziej pełny i harmonijny wykładnik bizantyńskiego systemu filozoficzno-teologicznego, jaki się ukształtował przy istotnym udziale spuścizny neoplatońskiej. W gradualistycznym więc porządku następowały po sobie od góry ku dołowi tematy objawiające podstawowe prawdy wiary, od ponadczasowych ku historycznym, również uszeregowanym według ważności ideowej. Przy tych założeniach nadrzędnych wypracowane też zostały zasady układów kompozycyjnych większości przedstawień oraz przepisy dotyczące wyglądu osób boskich i świętych o charakterze portretowym¹⁴. U samych więc podstaw bizantyńskiej sztuki figuralnej tkwił warunek podobieństwa do archetypu, co w sferze rozważań o sensie ikony dotyczyło jej związku z wzorem

¹¹ J. Długosz, *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis*, ed. J. Ż. Pauli, t. 3, Cracoviae 1864, s. 229—230.

¹² F. M. Sobieszkański, *Wycieczka archeologiczna w niektóre strony gubernii radomskiej*, Warszawa 1852, s. 91; J. Gacki, *Benedyktyński klasztor Świętego Krzyża na Łysej Górze*, Warszawa 1973, s. 56.

¹³ O genezie tych pojęć por.: A. Grabar, *Le temoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VI^e siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien*, „Cahiers Archéologiques” 2 (1947) s. 41—47. W piśmiennictwie teologicznym wcześniej dał im wyraz Maksym Wyznawca (ok. 580—662) w *Mystagogii* objaśniającej symbolikę liturgii. Szerzej ten problem poruszam w pracy: *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy...*, s. 18 nn.

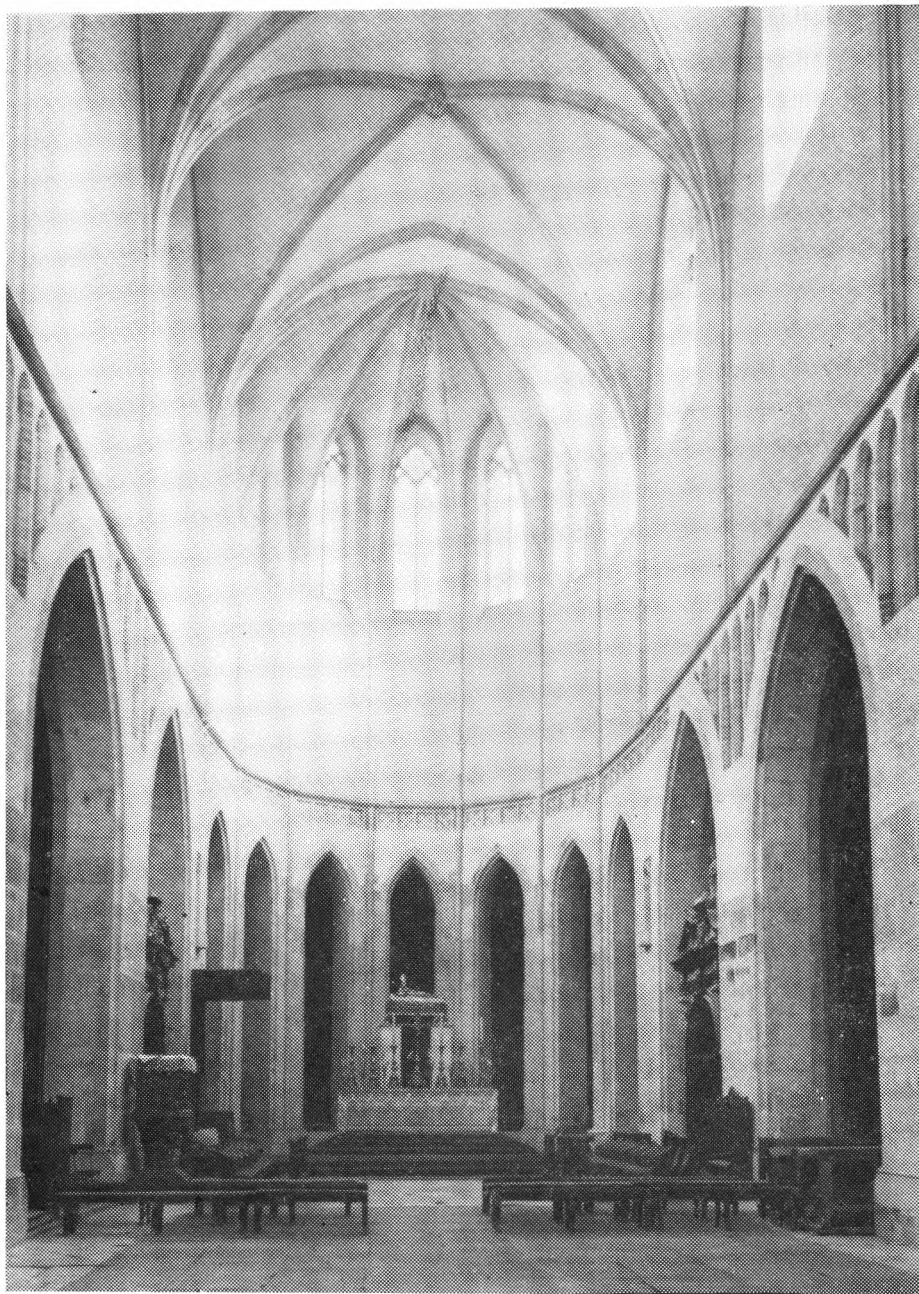
¹⁴ Najwcześniejszy znany tekst opisujący wygląd osób boskich i świętych pochodzi z w. IX, a jego autorem jest Elpios (Ulpios) Romanos; por. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312—1453*, [w:] *Sources and Documents in the History of Art Series*, wyd. H. W. Jansen, Englewood Cliffs N. J. 1972, s. 214 n. O wierności portretowej jako czynnika nadal niezbędnym, wartościującym sztukę w epoce średnibizantyńskiej, por. M. Théoharic *Les icones-portraits des saints en Grèce aux Xe—XI^e siècles*, [w:] *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines Athènes 1976*, t. 2, Athènes 1981, s. 795—806. Literaturę dotyczącą stosowania wzorników w sztuce antycznej i bizantyńskiej przytaczam we własnej pracy (jw. s. 18 n.).



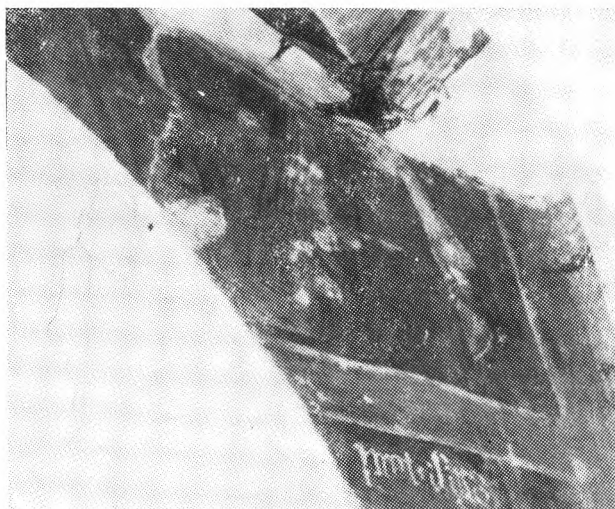
1. Idealny wizerunek króla Władysława Jagiełły. Malowidło w lubelskiej kaplicy zamkowej, r. 1418.



2. Kaplice Jagiellońskie przy katedrze krakowskiej: Trójcy Św., r. 1433; Krzyża Św., r. 1470 (fot. S. Kolowca).



3. Prezbiterium katedry gnieźnieńskiej, około połowy w. XIV.

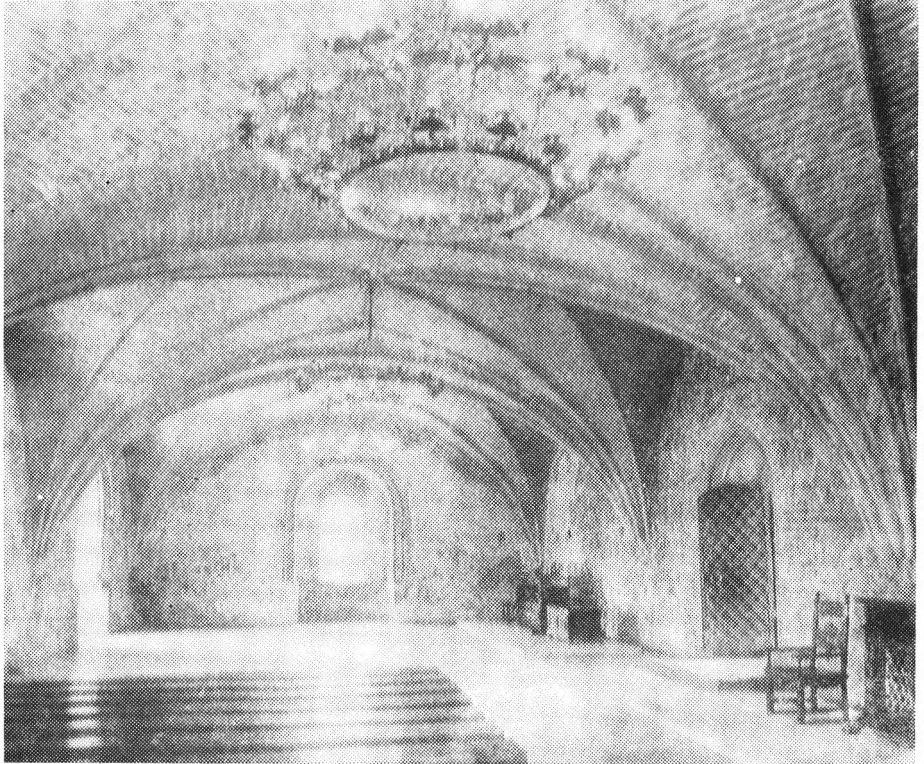


4a—b. Fragment malowidła w Kaplicy Mariackiej katedry krakowskiej, po r. 1420
(fot. A. Wierzba, rys. J. Gadomski).



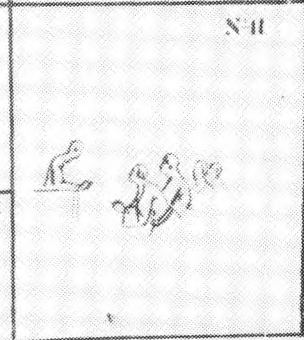
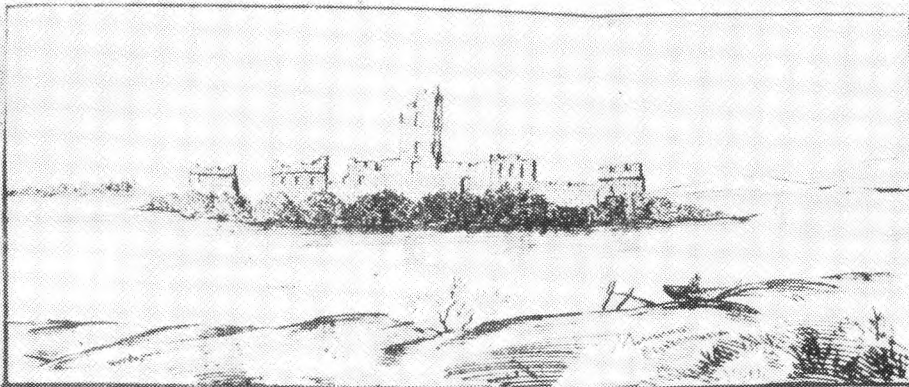
5. Fragment malowidła w prezbiterium kolegiaty wiślickiej, w. XIV/XV.



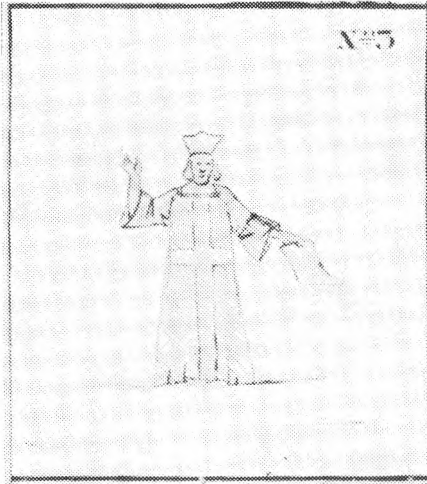


6. Sala zamku trockiego.

7. W. Smokowski: rysunek kompozycji w glichach okien sali zamku trockiego, r. 1841.



*Przewodzący sędzię na wyspie w sąpół. Drobny i mały
wybitniactwo małomiasteczkowe w sąpół. na wyspach*



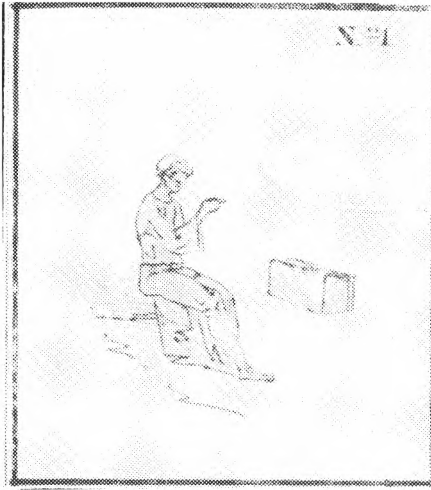
8. Fragment il. 7.



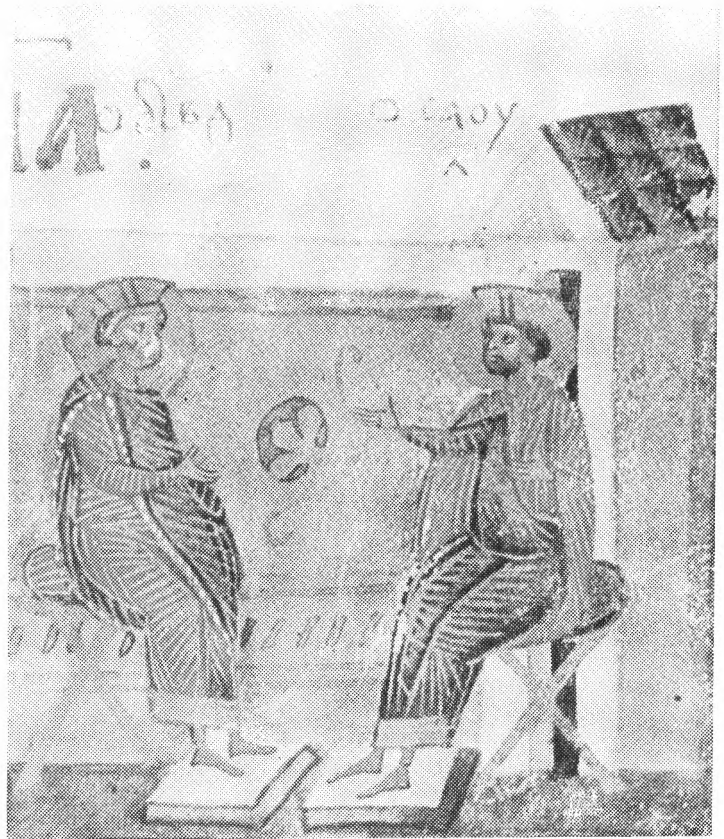
9. Dawid. Miniatura tzw. Psalterza Iwana Groźnego szkoła nowogrodzka, koniec w. XIV.



10a—b. Miniatury psalterza greckiego, r. 1066 (Muz. Bryt. Add. 19352): a. Dawid;
b. Salomon.



11. Fragment il. 7.



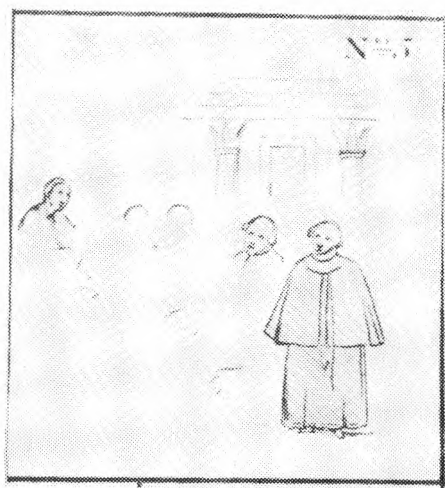
12. Dawid rozmawiający z Saulem. Miniatura Psalterza Kijowskiego, r. 1397 (Leningrad, Bibl. Publ. OLDP F6)



13. Fragment il. 7.



14. Dawid napominany przez Natana. Miniatura Psalterza kijowskiego, r. 1937 (Leningrad, Bibl. Publ. OLDP F6).



15. Fragment il. 7.



16. Dawid zwycięski wraca do Jerozolimy. Miniatura psalterza greckiego, około r. 1088 (Atos, Vatopedi cod. 761).



17. Miniatury psalterzy greckich, w. IX: a. Atos Pantokr. cod. 61; b. tzw. Chłudowskiego (Moskwa, Muz. Hist. 129 d).



18. Dawid błogosławi sprawiedliwych. Miniatura psalterza greckiego, w. XII (Atos, Vapopedi cod. 760).



19. Fragment il. 7.



20. Józef sprzedawany przez Izmaelitów. Malowidło w narteksie cerkwi w Sopotczanach, 2. połowa w. XIII.



21. Adoracja portretu cesarza. Miniatura psalterza greckiego, r. 1066 (Muz. Bryt. Add. 19352).



22. Fragment il. 7.



23. Józef w więzieniu. Malowidło w narteksie cerkwi w Sopotczanach, 2. połowa w. XIII.

pozaziemskim, w praktyce zaś malarskiej oznaczało ciągle odwoływanie się do obrazów najstarszych, uznanych za wierne i prawdziwe. Wynikająca z takich założeń ideowych nadrzędność ikonografii w żadnym razie nie jest jednoznaczna z jej niezmiennym trwaniem, reagowała bowiem na bodźce czasu i środowiska podlegając, jak każdy język przekazu, prawom ewolucji historycznej¹⁵. Jednoznaczność teologiczną i bezsporną ortodoksyjność, kanoniczność, miały zapewnić obrazom podręczniki malarskie, dbające także o wartość artystyczną dzieła zależną od jego doskonałości techniczno-materiałowej. Dopiero zesumowanie się owych jakości ideowych i formalnych sprawiało, że obraz mógł właściwie spełniać swoją rolę w kulcie. Mając wartość absolutną jako przedmiot uświęcony łaską emanującą nań z góry, pomagał z kolei wznosić się w akcie modlitewnym ku niebu¹⁶.

Te ideowe i praktyczne reguły wykształcone w Bizancjum po okresie ikonoklazmu obowiązywały malarzy na całym obszarze prawosławia, w tym także przybywających do Polski „pictores Ruthenicos”. Ci ostatni stawali jednak tutaj przed koniecznością dostosowania się do innej, gotyckiej architektury, służącej nadto rzymskiemu obrządkowi. Każdorazowy program ustalał najpewniej główny mistrz zespołu (wówczas zazwyczaj kilkuosobowego) z fundatorem i miejscowym klerem. Nie sposób odpowiedzieć, czy zalecenia Jagiełły i benedyktynów łysogórskich, jeśli były, dotyczyły ogólnej koncepcji, np. uwypuklenia treści związanych z wezwaniem kościoła lub eremickim typem zakonu. Porównanie z zachowanymi w Polsce malowidłami pozwala sądzić, że czuwali oni niewątpliwie nad usunięciem tematów niezgodnych z rytym katolickim, przede wszystkim więc z głównego miejsca nad ołtarzem — Komunii apostołów pod dwiema postaciami, nazbyt jaskrawo przypominającej liturgię „schizmatycką”, a nawet wprost błąd utrakwizmu, który już rychło miał być potępiony

¹⁵ W obecnej wiedzy o sztuce bizantyńskiej traci aktualność pojęcie typu ikonograficznego raz na zawsze ustalonego i niezmiennego, jakie było raczej wyabstrahowanym z rzeczywistości wytworem nauki aniżeli konkretnych warunków historycznych. Przy nadrzędności ikonografii i większej niż na Zachodzie trwałości podstawowych tematów oraz kanonów ich obrazowania, zawiera ona całe bogactwo odmian, niuansów i przemian zachodzących w czasie, w których nie da się ściśle oddzielić strony semantycznej od formalnej, razem składających się na całość dzieła, właściwą dla danego środowiska i czasu. Por. m.in. ściśle, historyczne badania współzależności sztuk przedstawiających i retoryki: H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.

¹⁶ Do podstawowych, źródłowych prac o sensie i roli ikony, wyjściowych niejako dla licznych późniejszych publikacji, należą: G. B. Ladner, *The Concept of Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, „Dumbarton Oaks Papers” 7 (1953) s. 1—34; E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, tamże 8 (1954), s. 83—150; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris 1957 (wyd. 2: 1984). Obszerniejszą literaturę przytaczam w artykule: *Pojęcie oryginału i kopii w malarstwie bizantyńskim*, [w:] *Oryginał-replika-kopia*, red. A. Ryszkiewicz, Warszawa 1971, s. 99—111.

razem z husytyzmem przez sobór w Konstancji w r. 1415¹⁷ Inne zmiany polegać mogły na przemieszczeniach i ewentualnie redukcjach wynikających z warunków przestrzennych.

Niewielkie wymiary kościoła pozwalają przyjąć, że pomalowane było całe wnętrze, jak w kaplicy lubelskiej, a nie tylko prezbiterium, jak w kolegiatach sandomierskiej i wiślickiej. Ponieważ jednak przestrzeń budowli gotyckiej wyznaczona jest przez oś horyzontalną prowadzącą od wejścia ku ołtarzowi, nie zaś wertykalną podporządkowaną kopule, jak w Bizancjum — bardziej wydaje się prawdopodobne, że główny wizerunek, zapewne Chrystusa w majestacie, umieszczono nad ołtarzem według zasady realizowanej w kościołach bazylikowych, np. Sycylii. Nie można jednak wykluczyć, że widniał on na głównym polu sklepienia nawy, istniało bowiem zalecenie, włączone do późniejszego podręcznika, *Hermenei*¹⁸, aby w tym miejscu przedstawiać Pantokratora w kościołach pozbawionych kopuły. Wokół skupiały się, zapewne w układzie koncentrycznym, chóry aniołów, składając się razem na temat doksologiczny: odwiecznej chwały Boga, przypisany sklepiennej strefie wnętrza. Drugi z kolei temat, poczet postaci starotestamentowych, zajmował zgodnie z regułą hierarchii zstępującej strefę niższą, pośrednią między „niebem” kopuły a nawą symbolizującą ziemię. Czy jednak wybrano jako odpowiednik tamburu — gdzie zwykle figurowały — obrzeżne pola sklepienia, jak w kaplicy wawelskiej, czy pola szczytowe ścian, jak w obu kolegiatach i kaplicy lubelskiej trudno rozstrzygnąć. W wyższych partiach ścian rozwijał się wątek ewangeliczny w wyborze dwunastu głównych świąt roku, *dodekaorton*, otaczając nawę i prezbiterium w następstwie scen od lewej do prawej¹⁹. Po tych trzech tematach stanowiących trzon programu bizantyńskiego strefę niższą przeznaczono, jak zwykle, przedstawieniom hagiograficznym, których wybór był traktowany swobodniej, uzależniony od typu i funkcji kościoła. Przyjąwszy miejscową regułę, mogli więc dominować święci anachoreci i eremici. Nie brakowało też, być może, w zachodniej części nawy lub w przejściu do prezbiterium inskrypcji czy kompo-

¹⁷ Por. m.in.: H. Barycz, *Alma Mater Jagiellonica. Studia i szkice z przeszłości Uniwersytetu Krakowskiego*, Kraków 1958, s. 58—60; J. Serczyk, *Husytyzm na Mazowszu w drugiej połowie XV wieku*, [w:] *Studia z dziejów Kościoła Katolickiego*, t. 1, Kraków 1960, s. 161—180; Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy...*, s. 124.

¹⁸ A. N. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris 1845, s. 447—448. O datowaniu *Podręcznika z Góry Atos* por.: V. Grecu, *Byzantinischer Handbücher der Kirchenmalerei*, „Byzantion” 9 (1934) s. 675—701. O posługiwaniu się tym późnym tekstem w badaniach nad sztuką średniowieczną por.: P. A. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, [w:] *The Kariye Djami*, t. 4, Princeton 1975 s. 246.

¹⁹ O cyklu tzw. Dwunastu Świąt Roku por.: Różycka-Bryzek, jw., s. 57 n. (literatura przedmiotu s. 95).

zycji figuralnej odnoszącej się, jak w kaplicy lubelskiej, do fundatora.

Zadać można pytanie, czy w wątku tym nie został w jakiś sposób zaznaczony ekspijacyjny charakter fundacji malarskiej, będącej, być może, formą zadośćuczynienia za świętokradcze złupienie najcenniejszej relikwii Krzyża Św., popełnione przez Kiejstusa i Olgerda podczas najazdu w r. 1370²⁰. Jagiełło darzył to miejsce szczególnym kultem od chwili objęcia tronu, dochodząc do kościoła — jak podaje Długosz²¹ — pieszo i odprawiając modły przed powzięciem ważnych decyzji państwowych. Podwójny krzyż stauroteki, *crux bina*, przyjął on na swoje godło rodowe (il. 1), a niewątpliwie za wyraz i kontynuację tej czci w rodzinie założyciela dynastii można uznać wezwania dwu kaplic przy zachodniej fasadzie katedry krakowskiej, powtarzające podwójną dedykację kościoła na Łysej Górze, pierwotnie Krzyża Św., od w. XV również Trójcy Św.: jedna ufundowana przez królową Zofię poświęcona została Trójcy Św., druga zaś, będąca dopełnieniem tego zamysłu, fundacji Kazimierza Jagiellończyka — Krzyżowi Św. (il. 2)²².

Sypialna komnata Jagiełły w zamku wawelskim

Po wykonaniu prac na Łyścu ten sam zespół malarzy przeniósł się do Krakowa (i Niepołomic?) aby ozdobić sypialną komnatę króla. Podskarbi Hincza wymienia pod rokiem 1394 wydatki na ten cel dwukrotnie: „Item feria IV post diem Assumpcionis pro I 1/2 talento cinobri ad depingendum dormitorium dni Regis in castro Cracoviensi III fert.”; „Item pro II equis datis ad mandatum dni Regis Ruthenis pictoribus dormitorii in castro Cracoviensi V marc. Item pro II pelliciis eisdem pictoribus II marc. Item pro expensis eisdem, cum reversi sunt ad patriam II marc.”²³. Długosz kilka razy wspomina malowaną komnatę na Wawelu (*cubiculum pictum*); czy chodzi tu jednak o tę samą?²⁴ Podobnie w sferze domysłów pozostaje, co przedstawiały te malowidła. Na podstawie dedukcji *per analogiam* z dekoracją sal zamku w Trokach (por. niżej s. 307 nn.) sądzić by można o figuralnym, a nie czysto ornamentальnym ich charakterze.

Tę najwcześniej przez Jagiełłę zatrudnioną grupę Hincza określa ja-

²⁰ Relikwię Krzyża Świętego ofiarował, według tradycji, benedyktynom łyso-górskim król węgierski Emeryk, posłuszny widzeniu, iż dar jaki otrzymał od swego ojca Stefana ma złożyć na Kalwarii. Por. różne wersje pochodzenia i dziejów relikwii: Długosz, *Liber beneficiorum...*, t. 3 s. 228—230; Gacki, jw., s. 20 n. O najęździe litewskim por.: Długosz, *Historia Polonica...*, t. 3 s. 327.

²¹ Długosz, jw., t. 4 s. 536.

²² Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne...*, s. 179—182.

²³ Piekosiński, jw., s. 202, 211.

²⁴ A. Franaszek, *Budowle gotyckie zamku królewskiego na Wawelu na tle dziejów w czasach nowożytnych*, Kraków 1982, s. 36—37.

ko malarzy ruskich — niejasny jest przy tym termin „Władicze”²⁵ — tj. pochodzących z Rusi Czerwonej lub Białorusi, Wielkorusów bowiem nazywano w tym czasie „Mosquiti”, jak wynika z rejestrów dworu z r. 1416, w odniesieniu zresztą do innych zawodów: „Venatoribus, hrodnatum, Mosquitis et aliis Ruthenis”, „Mosquitis et aliis omnibus Ruthenis”²⁶. Nie wiemy, czy król wezwał malarzy sam, może za pośrednictwem swych rozgałęzionych ruskich koligacji, czy też przybywali oni samorzutnie, zachęceni możliwością korzystnych zleceń²⁷. Zawarta w rachunkach wiadomość o wyposażeniu w konie i futra na drogę powrotną do ojczyzny („cum reversi sunt ad patriam”) wskazuje niedwuznacznie na dorywczy charakter zatrudnienia tego, a zapewne też i później tu pracujących arteli ruskich. Dzieło ich zatem uznać trzeba za import, przerzut wschodniej sztuki monumentalnej na obszar zachodniej, łacińskiej kultury artystycznej.

W chronologii źródeł trwa po rachunkach Hinczy przerwa. Dokument następny, znany z transumptu z r. 1589, wystawiony przez Jagiełłę w Gródku r. 1426, dotyczy nadania malarzowi Hajlowi dochodów w Przemysłu za liczne prace dla króla: „[...] fidelis noster Hajl pictor, sacerdos alias Baitko de Praemislia [...] in depingendo ecclesias nostras in terris nostri regni Sandomiriae, Cracoviae, Siradiae, terrarumque Poloniae [...] eundem Hajl pictorem nostrum spiritualibus Graecorum prosequi favoribus et ad servitia ac labores nostros reddere promptiorem ecclesiam Ruthenicalem in littore fluvij San in Praemislia [...] damus. [...] Quae ecclesia more Ruthenicali in nomine Natalis Domini, alias *Bozegorodstwa*, est dedicata”²⁸. Z tekstu tego wynikają następujące wnioski: malarz pochodził z Rusi Czerwonej lub Białej, gdyż imię Hajl, Hayl, Hal udokumentowane jest źródłowo na tym obszarze z początkiem w. XV, czasem dookreślone przymiotnikowo „Ruthenus” lub „Ruthenus sive Graecus”²⁹; był związany z Przemyślem, choć nie wiadomo, czy tam otrzymał dochody ze względu na miejsce urodzenia, czy z innych powodów; uprawiał zawód malarza jako duchowny, zgodnie z tradycją wcześniejszą, niebawem ustępującą na rzecz laicyzacji; prace jego były liczne, skoro

²⁵ Piekosiński, jw., s. 207. O interpretacji terminu zob.: Wojciechowski, jw., s. 32; Walicki, jw., s. 4.

²⁶ Piekosiński, jw., s. 503, 504, 507, 509, 510.

²⁷ Oba sposoby nawiązywania kontaktu między fundatorem a wykonawcami były praktykowane w średniowieczu, przy czym zleceńodawcy świadomi wagi i celów swych zamierzeń dokładali nieraz niemało trudu, by sobie pozyskać malarzy najlepszych, jak np. feudał gruziński Wameka Dadiani w końcu w. XIV czy serbski despota Stefan Lazarewicz z początkiem w. XV (Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy...*, s. 15).

²⁸ Dokument cytuję według przechowywanego w Archiwum Lwowa oryginału, F. 13. Nieco inaczej podają: A. Szaraniewicz, *Rzut oka na beneficja kościoła ruskiego za czasów Rzeczypospolitej Polskiej*, Lwów 1875, s. 12; I. Sułkowska-Kuraś, S. Kuraś, *Zbiór dokumentów małopolskich. Cz. 7: Dokumenty króla Władysława Jagiełły z lat 1418—1434*, Wrocław 1975, s. 204—205.

wymienione są aż trzy ziemie Królestwa, na których działał; wreszcie, iż zasługi jego król cenił wysoko, przy czym zwroty „fidelis noster Hajl” czy „eundem Hajl pictorem nostrum” mogłyby wskazywać na jego pozycję jako malarza nadwornego. Jednakże brak nazw konkretnych miejscowości sprawia, że przypisanie mu któregośkolwiek z zachowanych dzieł staje się teoretyczną spekulacją (por. niżej s. 306 n.). Przynoszą je natomiast teksty Długosza.

Katedra gnieźnieńska

Charakteryzując Jagiełłę i jego zasługi w osobnym rozdziale *Historiae Polonicae*, Długosz stwierdził: „Gnesnensem, Sandomiriensem et Vislicensem ecclesias sculptura [sic! w znaczeniu: ozdoba] graeca adornavit”, kończąc zdanie przytoczonym na wstępie wyjaśnieniem o osobistym upodobaniu króla do sztuki wschodniej (por. wyżej przypis 7). Zawierając opisowi Stefana Damalewicza z r. 1649 („Antiquam picturam testudo prioris chori Ruthenici et Moscoviticae non dissimilem retinet, fenestrasque color varius, diversas Divorum imagines referens inumbrat”²⁹), malowidła zdobiły tylko prezbiterium katedry, jak w Sandomierzu i Wiślicy, niewątpliwie ze względu na wielkość budowli, której sam chór wschodni zdolny był pomieścić cały program bizantyński (il. 3). Domyślać się więc można tematu chwały Boga na sklepieniu, pocztu proroków w lunetach, na ścianach w kilku zapewne strefach scen ewangelicznych, niżej zaś wizerunków świętych i ewentualnie kompozycji fundatorskich. Uwaga Damalewicza o podobieństwie do malarstwa ruskiego czy moskiewskiego świadczy o odróżnianiu stylu tej sztuki od zachodniej.

Dozwolone w katedrze arcybiskupiej, najwyższej więc rangi w Polsce, malowidła „greckie” zyskały status oficjalny, wykraczający poza ramy tylko osobistego patronatu króla. Nie budziły sprzeciwów natury ideowej po niezbędnych adaptacjach dyktowanych przez swego rodzaju cenzurę teologiczno-dogmatyczną, odrębność zaś ich sylu na tle miejscowej sztuki gotyckiej nie wywoływała poczucia niestosowności, gdyż różnice te w średniowieczu nie były jeszcze tak jaskrawe, jak miały się stać później w aspekcie estetyki renesansu czy baroku.

Kaplica Trójcy Św. przy katedrze wawelskiej

Budowlę tę wzniosła, przeznaczając na swoje miejsce grobowe, czwarta żona Jagiełły Zofia Holszańska, ochrzczona powtórnie w obrządku rzym-

²⁹ *Słownik staropolskich nazw osobowych*, red. W. Taszycki, t. 2, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975, s. 245.

³⁰ S. Damalewicz, *Series archiepiscoporum Gnesnensium*, Varsaviae 1649, s. 28.

skim w przeddzień ślubu w r. 1422³¹. Fundację zatwierdził król aktem z r. 1431, a 6 stycznia 1433 rozpoczęto tam pełnić liturgię: „In die Circumcisionis Domini cantus missae SS. Trinitatis in capella reginali Sereniss. Dnae Sophiae cantare inceptus”³². Usytuowanie kaplicy o takim przeznaczeniu przy zachodniej fasadzie katedry wprowadziło nową tradycję, groby bowiem królewskie dotychczas umieszczano w pobliżu ołtarza, *ad sanctos*, według zwyczaju zachodniego³³. Znamienne jest, że zgodnie z tą koncepcją wyznaczył Jagiełło miejsce na swój grób przy ołtarzu w nawie i tam został pochowany, mimo że w chwili jego śmierci kaplica już stała.

Malowidła pokrywały wnętrze od sklepienia do posadzki, tak je bowiem jeszcze widziano w trakcie wizytacji biskupa Jakuba Zadzika w r. 1635: „Cuius interior fabrica est testudinata variis floristis coloribus cum figuris variorum ritus graeci doctorum ab ipsa testudine usque deorsum undique exornata”³⁴. Zniszczono je bezpowrotnie w trakcie przebudowywania i renowacji kaplicy w ciągu XIX wieku³⁵. Lakoniczność i często przypadkowy sposób określania tematów zależny od wykształcenia przeprowadzającego wizytację nie pozwalają wierzyć, iż były tam wyłącznie wizerunki świętych hierarchów Kościoła. Przeciwnie, domyślać się trzeba, podobnie jak w bliższej kaplicy Krzyża Św. (por. wyżej s. 301), pełnego programu, być może odpowiadającego wezwaniu i funkcji kaplicy. Przyjąwszy litewskie pochodzenie fundatorki, malarzy wezwwała zapewne ze swoich stron, tj. białoruskich lub dalszych północno-wschodnich o kilku co najmniej artystycznie kwitnących ośrodkach.

Kaplica Mariacka katedry wawelskiej

Długosz w *Liber beneficiorum* zapisał: „Capella choro confrontata et in orientem versa, quam Vladislaus Secundus rex Poloniae graeco opere depingi procuravit et quae nunc mansionarium appellatur”³⁶. Usytuowana centralnie na osi prezbiterium katedry, po przeniesieniu kolegium księży mansjonarzy w r. 1380 zwana też mansjonarską, w swej funkcji ideowo-artystycznej odzwierciedlała właściwy epoce gotyku kult maryjny, czy

³¹ A. Lewicki, *Sprawa unii kościelnej za Jagiełły*, „Kwartalnik Historyczny” 11 (1897) s. 335; Z. Wdowiszewski, *Genealogia Jagiellonów*, Warszawa 1968, s. 44–47.

³² Wojciechowski, jw., s. 106.

³³ Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne...*, s. 261–262.

³⁴ *Acta visitationum Illrmi et Rndmi Dni Jacobi Zadzik*. Archiwum Kapituły Katedralnej w Krakowie, *Akta wizytacji* t. 43, f. 56.

³⁵ Muczkowski, jw., s. 13; M. Rożek, *Nieznany przekaz ikonograficzny do wyglądu wnętrza kaplicy królowej Zofii (Św. Trójcy) w katedrze na Wawelu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 35 (1973) s. 273–275.

³⁶ Długosz, *Liber beneficiorum...*, t. 1, s. 264.

przyjąć, że była integralną częścią nowej katedry konsekrowaną w r. 1331, czy też, że zbudowano ją dopiero w latach 1382—92 z fundacji biskupa Radlicy³⁷. Pierwsze przemiany nastąpiły w trakcie przystosowania jej na mauzoleum Stefana Batorego z inicjatywy Anny Jagiellonki w latach 1594—95. Malarz nadworny Kasper Kurcz przemaalował wówczas kompozycje na sklepieniu, na ścianach zaś przedstawił gloryfikujące króla sceny bitewne³⁸. Wzmianka w wizytacji biskupa Maciejowskiego z r. 1602 mówi o wizerunku Zbawiciela z apostołami i doktorami Kościoła na sklepieniu³⁹. W r. 1649 dokonano na zlecenie kanonika Serebryskiego dalszych zmian: zmniejszono przestrzeń główną przez wymurowanie ścian po bokach, dzięki czemu powstały dwa wąskie pomieszczenia służące celom pomocniczym, i zgodnie z gustem baroku wyłożono wewnątrz czarnym marmurem dębnickim. Wiarygodność przekazu Długosza udowodniły prace konserwatorskie ukończone w kaplicy w r. 1950, w bocznych bowiem komorach odkryto fragmenty malowideł ruskich, na wcześniejszej zaś warstwie zaprawy — zacheuski z czasów konsekracji⁴⁰.

U góry wschodniej ściany komory północnej widnieją częściowo zachowane cynobrowe obramowania dwu kwater, jednej nad drugą, z wizerunkami świętych na ciemnoniebieskim tle (il. 4). W górnej pozostała partia popiersia z lewą dłonią przed piersią, w czerwonej szacie i narzuconym na ramiona zielonym płaszczu oraz białej chuście opadającej z (nieistniejącej) głowy. W dolnej — jedynie segment nimbu i napis gotycką minuskułą: *Protasius*. Mniejszy fragment obramienia, tła i nimbu widać na ścianie północnej. W komorze południowej na resztach pierwotnego tynku zaledwie się daje rozpoznać zarys postaci oraz skrzydło anioła powyżej, na południowej zaś — obramienie z partiami malachitowej zieleni.

Skąpe te pozostałości pozwalają wysnuć tylko ograniczone wnioski o pierwotnym wyglądzie malowideł. Nie ulega wątpliwości, że obok św. Protazego figurował św. Gerwazy, stanowili bowiem w hagiografii i ikonografii nierozłączną parę diakonów-męczenników. Zastanawia wybór tych świętych, znanych wprawdzie w sztuce pierwszego tysiąclecia, później jednak nie cieszących się większą popularnością w świecie prawosław-

³⁷ Wojciechowski, jw., s. 23—28; J. Frazik, *Niektóre uwagi związane z tzw. sklepieniem piastowskim w katedrze wawelskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 14 (1962) s. 428—431.

³⁸ A. Fischinger, *Przebudowa kaplicy Mariackiej w katedrze wawelskiej na mauzoleum Stefana Batorego*, [w:] *Studia do dziejów Wawelu*, t. 1, Kraków 1955, s. 349—366.

³⁹ Cytuję za Wojciechowskim (jw., s. 29).

⁴⁰ Prace konserwatorskie, w wyniku których doszło do potwierdzenia wiadomości przekazanej przez Długosza, prowadził R. Kozłowski; por. tegoż, *Konserwacja zabytków malarstwa ściennego w zamku i w katedrze na Wawelu*, [w:] *Studia do dziejów Wawelu*, t. 1, Kraków 1955, s. 406—412.

nym⁴¹. Także umieszczenie tych wizerunków w najwyższej strefie wnętrza nie jest typowe. Wyjaśnienie przynoszą fakty historyczne: do kaplicy Mariackiej został w nieokreślonym czasie przeniesiony ze starej katedry i ustawiony w tym właśnie północno-zachodnim narożu ołtarz, ufundowany przez Leszka Białego i Konrada Mazowieckiego na upamiętnienie zwycięstwa nad Romanem Halickim, jakie odnieśli oni w dniu śś. Gerwazego i Protazego 19 czerwca 1205⁴². Wprowadzenie zatem podobizn tych świętych do programu dekoracji malarskiej dowodzi ścisłego jej związku z funkcją wnętrza, jakie nie tylko zdobiła, lecz także obrazowo dopowiadała.

Na sklepieniu niewątpliwie miejsce główne zajmował Pantokrator, odkryta bowiem ostatnio hieratyczna postać Chrystusa z końca w. XVI nosi wyraźne znamiona pierwotnej kompozycji ruskiej. Otaczające go medaliony z popiersiami świętych są zapewne wynikiem dalej posuniętej przeróbki malarza Anny Jagiellonki. Nie ma przesłanek do odtworzenia programu przedstawień na ścianach poza omówionymi już fragmentami wysoko umieszczonych podobizn świętych. Może był przystosowany do funkcji sepulkralnej, jaką kaplicy przeznaczył Jagiełło, bo w nim — mimo że źródła o tym milczą — należy widzieć zleceniodawcę malowideł: tu w narożu północno-zachodnim pochowana została w r. 1420 trzecia żona króla Elżbieta, której pamięć uczcił nadto jej syn Jan Granowski ufundowaniem w r. 1426 ołtarza dedykowanego św. Elżbiecie⁴³.

Przypuszczalny *terminus a quo* malowideł, rok 1420, nie pozwala przypisać ich temu samemu zespołowi, który pracował na Łyścu i Wawelu w latach 1393—94, tym bardziej że podskarbi dworu zanotowałyby sumy wydatkowane i na tę fundację króla. Cechy formalne dające się określić w obecnym stanie malowideł: proporcje szerokich w ramionach postaci odcinających się ostro od tła, nieporadny rysunek zbyt małej dłoni, nie zróżnicowane płaszczyzny prostych kolorów, wreszcie gruby sztywny kontur fałdów o kanciastych załomach, wskazują na twórcę talentu miernego. Choć nie zachowała się żadna twarz — najczulszy wyróżnik stylu zarówno epoki, jak i manier indywidualnych — zwraca uwagę tak bliskie pokrewieństwo z najbardziej prowincjonalnymi partiami malowideł wiślickich (por. il. 4 i 5), że w grę wchodzi zapewne jeden autor. Z kolei w ramach ogólniejszej wspólnoty stylu, poziomu i cech warsztatowych łączyć go można z lubelskim „mistrzem trzecim”, tym samym przypisu-

⁴¹ ŚŚ. Gerwazy i Protazy, według legendy synowie św. Witalisa, diakoni-męczennicy mediolańscy. Kościół łaciński czci ich pamięć 19 czerwca i 14 października. Wizerunki znane najwcześniej w mozaikach kościołów Mediolanu i Rawenny z w. V—VI; por. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, t. 6, 1974, szp. 408—411.

⁴² Wojciechowski, *ju.*, s. 28.

⁴³ Tamże, s. 27—28.

ją środowisku przemysko-lwowskiemu, tradycyjnie zwanemu halickim⁴⁴. Znalezione dotychczas przede wszystkim z twórczości ikonowej, dzięki niedawnemu odkryciu w cerkwi Św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej koło Przemyśla daje się ono poznać również w zakresie sztuki monumentalnej⁴⁵. Stylistyczne pokrewieństwo przytoczonych przykładów dowodzi, że z tych stron pochodził przynajmniej jeden z malarzy arteli pracujących dla Jagiełły w Krakowie, Wiślicy i Lublinie.

Kościół Trójcy Św. w Błoniu mazowieckim

Według przekazu z r. 1604 „picturis ruthenicis” miał być ozdobiony kościół Trójcy Św., wybudowany w Błoniu zapewne przez Konrada Mazowieckiego. Wiadomość ta, skądinąd nie potwierdzona, jest historycznie prawdopodobna, gdyż fundator ożeniony był — jak wielu ówczesnych feudałów polskich — z Rusinką⁴⁶. Agapei więc, bo znana jest ona z imienia, można by przypisać inicjatywę sprowadzenia malarzy z jej rodzimego kręgu. Brak przekazów o podobnych zleceniach skłania do przyjęcia, że w okresie piastowskim było to zjawisko wyjątkowe, któremu dopiero patronat Jagiełły nadał skalę prawdziwie królewską.

Na tym wyczerpywałyby się ilości malowideł *graeco opere* w granicach Korony. Pozostaje jeszcze zwrócić się ku Litwie.

Zamek w Trokach

Źródła milczą o malowidłach w zamku zwanym nowym na jeziorze Galwa w Trokach. Opierając się nieprzychylnemu losowi — szybko bowiem przyszedł schyłek funkcji rezydencjonalnej zamku, w w. XVI obróconego na miejsce zesłań i więzienia, w r. 1655 zniszczonego przez wojska moskiewskie i odtąd popadającego w coraz większą ruinę — przetrwały one, w postaci co prawda śladowej, w glicach okien sali przyległej do wieży (il. 6). Malownicze reszty zamku „zrobionego z cegieł na sposób francuski” — jak trafnie określił jego cechy gotyckie Gilbert de Lannoy, flandryjski rycerz i podróżnik przebywający na dworze Witolda zimą

⁴⁴ Obszerniej o tym Różycka-Bryzek: *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy...*, s. 134, 144, 147 (il. 157—162, 173—177).

⁴⁵ W. Kurpik, *Dalsze prace nad odkryciem malowideł ściennych i napisów w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej*, „Materiały Budownictwa Ludowego w Sanoku” 7 (1968) s. 53—56; A. Różycka-Bryzek, *Program ikonograficzny malowideł cerkwi w Posadzie Rybotyckiej*, [w:] *Symbolae historiae artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, red. M. Porębski, Warszawa 1986, s. 349—365.

⁴⁶ Wiadomość tę na podstawie wypisów ks. Knapińskiego, zaginionych zapewne w r. 1944, a zaczerpniętą z tekstu wizytacji ks. Goślickiego z r. 1604, podaje J. Zathay: *O kilku przepadłych zabytkach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej w Warszawie*, [w:] *Studia z dziejów kultury polskiej*, Warszawa 1949, s. 86; Wojciechowski, jw., s. 34.

r. 1414⁴⁷ — przyciągały w w. XIX romantycznych wędrowców. Tylko dzięki ich przekazom uda się może choćby w trybie hipotetycznym odtworzyć to stracone dla sztuki dzieło.

W r. 1822 Troki odwiedził Wincenty Smokowski i opisał zamek, fragmenty malowideł oraz, co równie o ile nie bardziej ważne, wykonał rysunki kompozycji (il. 7). Wyniki swej naukowej wyprawy opublikował w r. 1841⁴⁸ — i one to stanowią podstawowe źródło dla dalszych dociekań nad tymi malowidłami. Z kolei w r. 1857 był w Trokach Władysław Syrokomla. Spostrzegł on duże spustoszenia w stanie zachowania scen: „Jeszcze w r. 1822 p. Smokowski w jednej sali naliczył i przerysował dwanaście obrazków znalezionych na murze w sali pierwszego piętra, a raczej dwanaście nieodgadzionych ułamków malowidła. Dzisiaj tynk podpadał, deszcz opiókał farby, tak, że ledwie kilka pojedynczych rysów pędzla gdzie niegdzie dostrzedz można. [...] Obraz Najśw. Panny, którego nie dostrzegł p. Smokowski, [a który] w naszych oczach wraz z tynkiem spadł z wysokości trzech sążni i potłukł się na najdrobniejsze okruchy”⁴⁹.

Następnie głos zabierali historycy sztuki i konserwatorzy. Władysław Podlacha domyślał się scen sądów lub z żywotów świętych, stwierdzając zresztą, że rysunki Smokowskiego stanowią zbyt nikłą podstawę do odczytania tematów⁵⁰. Technikę malowideł próbował określić Jerzy Hoppen, bez możności jednak przeprowadzenia badań ścisłych⁵¹. Na podstawie jedynie oględzin warstwy wierzchniej, wygładzonej, bez dodatku piasku, ze śladami farby nie przenikającej w głąb, wyciągnął niesłuszny wniosek o zastosowaniu techniki wyłącznie temperowej, czemu przeczą pozostałości rytých rysunków wstępnych, obok wykonanych czerwoną farbą. Na jednej z lepiej zachowanych twarzy zauważył typowe dla malarstwa ruskiego modelowanie białymi kreskami „światel”. Porównując szkice Smokowskiego z zachowanymi fragmentami, potwierdza ich wierność w stosunku do oryginalnych kompozycji przy znacznym odejściu od pierwotnego stylu.

Rysunki te odpowiadają scenom zachowanym w rozglifieniach okien, łącznie z półkolistym podniebieniem, wysokich do sześciu łokci (około 350 cm), dających więc powierzchnie dostatecznie duże, aby pomieścić pos-

⁴⁷ Gilbert de Lannoy i jego podróże, tłum. J. Lelewel, Poznań 1844, s. 42: „[...] fait de brique à la manière de France”.

⁴⁸ W. Smokowski, *Rysy Zmudzi*, „Athenaeum” (Wilno 1841) s. 165—181 (opis zamku w Trokach); przytaczane dalej w tekście cytaty z tego artykułu pochodzą z tychże stron.

⁴⁹ W. Syrokomla, *Wycieczki po Litwie w promieniach od Wilna (Troki, Stokliszki, Jezno, Funie, Niemież, Miedniki etc.)*, Wilno 1857, s. 94.

⁵⁰ Podlacha, jw., s. 97—98.

⁵¹ J. Hoppen, *Malowidła ścienne zamku trockiego na wyspie*, „Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie” 2 (1935) s. 228—239.

tacie połowy wielkości naturalnej. Z opisu Smokowskiego zdaje się wynikać, że w grę wchodzi dwie sale dolnej i górnej kondygnacji, Syrokomla mówi już tylko o jednej. Rysunki są numerowane, ponieważ jednak odnoszą się do znikomych reszt cyklu malarskiego rozwiniętego na ścianach, cyfry te nie pozostają w żadnym stosunku do chronologii narracji — mają tylko charakter rozpoznawczy. Przyjmując, że odtwarzają stan, jaki autor zastał w dwu salach, nry 1—6 odnosiłyby się do jednego cyklu, do drugiego zaś nry 7—12. Nawet i bez tego topograficznego podziału pewne cechy ikonograficzne wskazują, że zilustrowano tu dwa różne tematycznie cykle. Przy zachowaniu zarysów figur, tj. ich póz i gestów, nadał im Smokowski własną interpretacją stylową, przeinaczając w duchu klasycyzmu. Brak znajomości ikonografii i stylu sztuki bizantyńskiej czy ruskiej, ustalonych układów i typów postaci, fizjonomii, retoryki gestów, wreszcie rodzajów szat przypisanych określonym kategoriom osób sprawił, że figury w długich strojach, jeśli bez koron, przedstawił jako kobiece w zawojach na głowach. W większości są to niewątpliwie mężczyźni w ubiorach, jakimi wyróżniano Żydów, tj. długich sukniach, płaszczach luźno nałożonych oraz opadających na nie chustach okrywających głowy, niekiedy przybierających kształt zawoju. Tak więc za rysy prowadzące do hipotetycznej identyfikacji tematów przyjąć trzeba sam układ figur i ich „mówiące gesty”, odrzucając obce naleciałości stylistyczne.

Jako punkt wyjścia do rozważań nad cyklem pierwszym nasuwa się rysunek nr 3 ze względu na dość jednoznaczne cechy (il. 8): jest to wizerunek króla w ujęciu reprezentacyjnym, zachowany na podniebiu okna nad scenami narracyjnymi. Stoi z prawą ręką uniesioną, jakby trzymał berło, w lewej prezentując filakterion, odziany w cesarski strój ceremonialny z lorosem późnego typu, przymocowanym do kołnierza (szczegół na rysunku nie zaznaczony) i krzyżowo nałożonym na tunikę⁵², w koronie o również późniejszym kształcie, rozszerzającej się ku górze jak w wielu przedstawieniach ruskich w. XV i XVI. Pośród królów biblijnych — bo raczej taki wątek może być brany pod uwagę — miejsce wyjątkowe zajmuje Dawid tak pod względem ilości przedstawień „portretowych”, jak i cykli narracyjnych dzięki przede wszystkim ilustracjom psalterzy. Jakkolwiek w małych kompozycjach marginesowych identycznie nieraz wygląda Salomon (por. il. 10a, b), to jednak w ujęciach większych ich fizjonomie i fryzury są wyraźnie różnicowane: Dawid ma bujne włosy obcięte równo na wysokości szyi, gdy włosy Salomona bardziej przylegają do głowy. Bliskie trockiemu przedstawienie Dawida wy-

⁵² O lorosie pisze obszernie, w wyniku badań tekstowych i ikonograficznych, W. H. Rudt de Collenberg: *Le „Thorakion”. Recherches iconographiques*, [w:] *Mélanges de l'École Française de Rome, „Moyen Age. Temps Modernes”* 83 (1971) s. 269—277.

stępuje, między wielu innymi, w tzw. Psalterzu Iwana Groźnego z końca w. XIV (il. 9)⁵³.

Obszerne cykle, ilustrujące dzieje Dawida w scenach zaczerpniętych z Ksiąg Królewskich i Psalmów w ilości od kilku do kilkudziesięciu, znane były malarstwu książkowemu i monumentalnemu wczesnego okresu, od w. IX zyskując na popularności dzięki grupie psalterzy tzw. arystokratycznych, zdobionych miniaturami całostronicowymi, oraz klasztor-nych z ilustracjami marginalnymi⁵⁴. Greckie wzory były kopiowane i przetwarzane w krajach słowiańskich, żeby przytoczyć tylko Psalterz Serbski z około r. 1400 i tzw. Kijowski z r. 1397, za którego naśladow-nictwo uchodzi Psalterz Uglicki z w. XV. Przede wszystkim te słowiańskie redakcje cyklu powinny być brane pod uwagę jako materiał porównawczy przy próbie określenia scen w zamku trockim, a tylko w ich braku przyjdzie się powoływać na przykłady greckie.

Naturalna ekspresja póz i gestów ożywionej rozmowy w kompozycjach nr 1 i 2 otwiera drogę do identyfikacji z kilkoma epizodami cyklu. W pierwszej (il. 11) można widzieć Dawida napominającego Saula za oszczerstwa (Psalm 51,3—4). Siedzi on z boku po lewej stronie w szacie o szerokich rękawach, jaka i w pozostałych kompozycjach charakteryzuje mę-żczyznę w koronie — oczywistego bohatera opowiadania — wyciągając rękę ku swemu rozmówcy, którego miejsce nieco w głębi z prawej wyznacza ława, bo tak należy rozpoznać zachowany tam prostokątny, ujęty w skrócie przedmiot. Niech za przykład podobnego układu posłuży mi-niatura Psalterza Kijowskiego, choć krzesła są tam innego kształtu (il. 12)⁵⁵.

Epizodem w cyklu niemal niezbędnym było napominanie Dawida przez Natana za grzech cudzołóstwa z Batszebą, żoną wysłanego podstępnie na

⁵³ Zob. O. Popova, *Les miniatures russes du XIe au XVe siècle*, Leningrad 1975 il. 44. Syrokomla (jw. s. 94) zauważył „coś na kształt miecza” w prawej ręce postaci, która nasunęła mu porównanie z podobizną Zygmunta Kiejstutowicza na jego pieczęci majestatycznej. Hoppen (jw., s. 235) przytacza opinię malarza Griazonowa, iż mógł to być wizerunek św. Mikołaja. Oba przypuszczenia są niewłaściwie ikonograficzne. Jeśli istotnie postać ta trzymała jakiś przedmiot, a nie tyl-ko gestem władcy unosiła rękę z dłonią otwartą, mającym u swej genezy sens magiczno-apotropiczny (por. H. P. L'Orange, *Studies in the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, s. 139 n.), byłoby to raczej berło o długiej łasce, jak np. w miniaturze psalterza greckiego z r. 1066 (Muz. Bryt. Add. 19.352); zob. S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, t. 2, Paris 1970, il. 122.

⁵⁴ Por. K. Wessel, *David*, [w:] *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, wyd. K. Wessel, t. 1, Stuttgart 1966, szp. 1145—1161. O psalterzach grupy arystokra-tycznej pisał ostatnio A. Cutler: *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984; grupy klasztornej m.in. S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age* t. 1: *Pantocrator* 61. *Paris. grec. 20, British Museum 40731*. Paris 1966; M. W. Szczepkina, *Miniatury Chłudowskiej Psaltyri. Grieczeskij illu-strirowanujj kodiaks IX wieka*, Moskwa 1977.

⁵⁵ G. Wzdornow, *Issledowanije o Kijewskoj Psaltyri*, Moskwa 1978, fol. 71 r.

śmierć Uriasza (Psalm 50). Zwykle król siedzi na tronie po stronie lewej — choć porządek ten bywa odwracany — wyciągając dłoń w stronę nadchodzącego i gwałtownie gestykulującego obiema rękami proroka Natana; niekiedy w oknie domu powyżej przedstawiano Batszebę, wymownie unaoczniając przedmiot burzliwej rozmowy, obok zaś — Dawida już pokutującego w proskyniezie (il. 14)⁵⁶. Właśnie gwałtowność gestów postaci prawej (il. 13) naprowadza, że nie została tu zobrazowana kilkakrotnie występująca w cyklu rozmowa z posłańcem, gdyż ten wykonuje bardziej umiarkowany gest jedną tylko ręką, lecz z prorokiem, który przemawiając z woli Boga, czyni to w niepohamowanym gniewie.

Dla sceny nr 4 (il. 17) nie udało się znaleźć wzoru odpowiadającego wszystkim jej elementom. Komentarz Smokowskiego do postaci podającej królowi nieokreślony przedmiot, a lewą ręką przytrzymującej „jakiś sznurek naokoło szyi oprowadzony” sugerowałby temat przekazania Dawidowi insygniów władzy przez Amalekitę po zabitym na polu bitwy Saulu, według Drugiej Księgi Samuela 1,10: „Potem zabrałem jego diadem, który miał na głowie, i naramiennik. Przynoszę to memu panu”. W świetle tego tekstu nie tłumaczy się jednak grupa prawa z mężczyzną w koronie na planie pierwszym. Z kolei obecność dwu królów w jednej scenie zawiera podobieństwo sytuacyjne z tekstem Pierwszej Księgi Królewskiej 2,35 o назначeniu Salomona następcą Dawida: „On przyszedłszy, zasiądzie na moim tronie i on będzie królował po mnie”. Może dalsze poszukiwania doprowadzą do wskazania właściwej tradycji obrazowej i jednoznacznego zatem określenia tematu.

Odczytanie treści rysunku nr 15 (il. 15) może być dwojakie. Biorąc za wyznaczniki ikonograficzne następujące elementy: wyższe usytuowanie postaci nadchodzącej od strony lewej, przeciwstawne jej ustawienie czterech mężczyzn, wreszcie budowlę w tle — mógł być przedstawiony albo powrót Dawida do Jerozolimy po zwycięstwie nad Goliatem (Pierwsza Księga Samuela 15,57) przyjąwszy, że uległ zniszczeniu wierzchowiec oraz włócznia z zatkniętą głową pokonanego, albo też Dawid błogosławiący sprawiedliwych (Psalm 118), jak — w braku przykładów bliższych — w miniaturach greckich psalterzy, w drugiej przy odwrotnym układzie grup (il. 16, 18)⁵⁷. W obu tematach znajduje uzasadnienie niezwykle wygląd dwu lepiej zachowanych postaci, które Smokowski opisał wnikliwie: „Głowy coś dziwnego w sobie mają, twarze bowiem jakby do kocich podobne, a uszy wielkie po stronach obu, sterczące i odstawione, jak zwykle Tatarów malują”. Pisemna charakterystyka twarzy razem z przekazaną w rysunku uderzająco krępą sylwetą w krótkim płaszczu upodobnionym do peleryny i chustą zamotaną wokół szyi nie pozostawiają

⁵⁶ Tamże, fol. 69 r.

⁵⁷ Cutler, jw., il. 67

wątpliwości, że chodzi o specyficzny typ postaci wywodzący się od antycznego sylena, jakim się sztuka bizantyńska posługiwała dla wyróżnienia Żydów starego prawa, nierzadko w sensie negatywnym. Wiele sylenowatych postaci pojawia się na kartach dwu zwłaszcza psalterzy greckich typu klasztornego z w. IX: atoskiego Pantokr. 61 i tzw. chłudowskiego (il. 17 a,b)⁵⁸, co wskazywałoby, że u źródeł wzoru kompozycji w Trokach — bez względu na ostateczne odczytanie jej tematu — stała ta archaiczna tradycja.

Enigmatyczny pozostaje fragment utrwalony w rysunku nr 6 (il. 19), przedstawiający zawieszony w prostokątnej ramie portret mężczyzny w stroju królewskim, na co wskazuje opis białej ozdobnej taśmy z kołnierzem — oczywistego lorosu. Ikonografia bizantyńska zna temat adoracji portretu osób boskich, świętych i cesarzy (il. 21), jedyny jednak znaleziony przykład adoracji portretu Dawida pochodzi z karolińskiego Ewangeliarza z Lorsch⁵⁹, zbyt jest więc odległy, aby posłużyć do identyfikacji późnego malowidła kręgu ruskiego.

Do numeracji i opisu dalszych rysunków wkradły się jakieś zaburzenia. Wydaje się, że od nru 7 można mówić o innym temacie, zwracająca bowiem uwagę poza postaci środkowej w tej i następnej scenie, prowadząca do hipotetycznego określenia cyklu jako historii biblijnego Józefa. Nieczęsto bowiem jest spotykany układ rąk założonych na piersi, oznaczający trwożliwe zaniepokojenie, lęk i obawę, jakim charakteryzowano zazwyczaj Józefa w scenach sprzedawania go⁶⁰. Historia Józefa pojawiła się we wczesnej epoce w obszernych cyklach, żeby przypomnieć tylko miniatury Genesis Wiedeńskiej i reliefy tronu biskupa Maksymiana. Weszła również do programów malarstwa monumentalnego ze względu na konkordancję z Ewangelią; z czasem większość wydarzeń z życia Chrystusa znalazła w niej swoje prefiguracje⁶¹. W w. XIII została zrealizowana w cyklu mozaikowym w San Marco w Wenecji liczącym czterdzieści dwie sceny oraz freskach w Sopoczanach, w XIV zaś w również freskowym cyklu w narteksie katedry w Ochrydzie, równocześnie kontynuowana w ilustracjach do Księgi Rodzaju⁶².

⁵⁸ Dufrenne, jw., pl. 10; Szczepkina, jw., fol. 31r, 84 v, ponadto na wielu innych stronach obu psalterzy. Kontynuacja typu sylena jest szczególnie oczywista w bizantyńskich wyobrażeniach personifikacji Hadesu.

⁵⁹ Zob. *Das Lorsch Evangeliar*, wyd. W. Braunfels, München 1967, fol. 14 r.

⁶⁰ J. Lassus (*L'illustration byzantine du Livre des Rois. Vaticanus Graecus 333*, Paris 1973, s. 49) stwierdza, że tę pozę niepewności i zaniepokojenia przybierają, prócz Józefa przed faraonem, Ezaw, Achan przed Jozuem, a także Jonatan jako świadek rozmowy Saula z Dawidem.

⁶¹ K. Wessel, *Joseph*, [w:] *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* t. 3, Stuttgart 1978, szp. 655—665.

⁶² O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, t. 2: *The Thirteenth Century*, Chicago and London 1984, s. 155 n., tabl. 264—305; R. Ljubinković,

Temat rysunku nr 8 (il. 19) można by zidentyfikować z epizodem sprzedania Józefa Potifarowi przez Izmaelitów (Księga Rodzaju 37,28). Wygląd mężczyzny siedzącego po lewej stronie, skorygowany w opisie spostrzeżeniem, iż odznacza go kędzierzawa broda, a czapkę ma niższą niż w scenach poprzednich, pozwala przyjąć pojawienie się w narracji osoby nowej. Gest wyciągniętej ręki człowieka na czele grupy (sięgania po pieniądze?). założone na piersi ramiona stojącego po środku młodzieńca, którego twarz „młoda bez wąsów i brody, wiele jednak ma charakteru i rysami niepospolitymi się odznacza” — co znakomicie odpowiada wyglądowi pięknego Józefa — wreszcie strój mężczyzny zamykającego grupę po prawej o wyrażnych znamionach wschodnich, w „czapce do głowy cukru podobnej, niezbyt jednak wysokiej”, są elementami kompozycji uprawniającymi do wysunięcia tej hipotetycznej identyfikacji (il. 20)⁶³.

W scenie nr 7 (il. 7) opisowa charakterystyka postaci lewej: „cała postawa poruszenie gniewu i złości dokładnie maluje”, wskazywałaby na żonę Potifara oskarżającą Józefa w obecności domowników, wówczas jednak ten powinien by gestem otwartej dłoni odpierać kłamliwy zarzut, tu zaś ma postawę uległości. Wygląd brodatego mężczyzny skłania do określenia go jako Potifara, a więc może doszło do kontaminacji epizodu oskarżania i wtrącenia Józefa do więzienia (Księga Rodzaju 39, 13—20).

Rysunek nr 12 (il. 22) z dużym prawdopodobieństwem przedstawia Józefa w więzieniu, dzięki pozie „głębokiego zadumania” mężczyzny siedzącego w komnacie — jak dodano w tekście — z głową wspartą na lewej ręce, a prawą bezwolnie złożoną na udzie (il. 23). Ze względu na obecność przemawiającej do niego postaci jest to już może oznajmienie rozkazu faraona o uwolnieniu (Księga Rodzaju 41,14).

Cechy kompozycji nr 11 wskazywałyby na temat rozdawania zboża Egipcjanom (?) albo aklamacji; cechy rysunku nr 9 — jednego ze snów faraona, podczaszego lub piekarza, a może narodzin synów Józefa, Efraima i Manasses, czy też błogosławieństwo Jakuba; zagadkowa natomiast i nie tłumacząca się w proponowanym kontekście treściowym pozostaje scena nr 10 (por. il. 7).

Jest sprawą dalszych badań uprawomocnienie hipotezy, iż malowidła trochę obrazowały w dwu cyklach dzieje biblijnych bohaterów, Dawida i Józefa. Bezspornie natomiast z analizy kompozycji wynika, że nie był to zwykły we wnętrzach sakralnych cykl ewangeliczny. Tak ozdobiona komnata pełniła zatem funkcje świeckie, najpewniej jako sala reprezentacyjna⁶⁴. Czy dodały jej splendoru malowidła w czasach Witolda, czy

Sur le symbolisme de l'Histoire de Joseph du narthex de Sopoćani, [w:] *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani 1965*, Beograd 1967, s. 207—237.

⁶³ Ljubinković, jw., pl. I i fig. 2/VII.

⁶⁴ Ze względów ikonograficznych nie mogą też być brane pod uwagę nieliczne wątki świeckie znane sztuce bizantyńskiej, np. historia Aleksandra czy opowieść

już — jeśli wyłączyć niefortunne lata wielkoksiążęcych rządów Zygmunta — za panowania Kazimierza Jagiellończyka? Okres świetności zamku przypada na czasy Witolda, który w Trokach się urodził i najchętniej przebywał, ufundował kościół katolicki (1409), a w r. 1418 na jednej z wysp cerkiew Św. Jerzego dla swej prawosławnej żony Juliany Holszańskiej⁶⁵. Gilbert de Lannoy wychwalał nie tylko gościnność i hojność Witolda, lecz także wystawność jego dworu⁶⁶. W późniejszym opisie posła weneckiego Contariniego, w lutym 1477 roku goszczonego w Trokach przez Kazimierza Jagiellończyka, mowa jest o komnacie, w której król witał przybyłego, oraz o drugiej, gdzie ucztowano⁶⁷. Szczegóły jednak ceremoniału przyjęcia, jak również dotyczące potraw i sposobu ich podania bardziej przyciągały uwagę posła włoskiego aniżeli wnętrza zamkowe, o malowidłach bowiem nie ma wzmianki.

Mimo hipotetycznego na razie odczytania treści malowideł jakże kuszące jest przypisanie ich Witoldowi. Cóż bowiem bardziej odpowiadającego jego osobowości, aspiracjom i zmiennym losom powiązań rodzinnych i politycznych z Jagiełłą i Koroną niż dzieje Dawida, uosabiającego ideał władcy w średniowieczu, i Józefa, brata zdradzonego i przebaczącego w imię pojednania rodu?

Myśl o koronowaniu Witolda, jakiej wobec sprzeciwu Krzyżaków nie udało się Jagielle zrealizować w r. 1398, odżyła w r. 1428⁶⁸. Cel działania króla gorzko ujął Długosz: „In amplitudinem patriae suae Lithuaniae proclivis”⁶⁹. Rozdwojony między interesem rodzinnym, dynastycznym, a powinnością wobec Królestwa, Jagiełło uległ stronie polskiej, wycofując się ze zjazdu w Łucku w styczniu 1429 roku. Zdradę tę Witold odczuł boleśnie, gdy doniósł mu o niej poseł cesarza Zygmunta 13 lutego tegoż roku w Ejszyszkach. W liście z 17 lutego Witold wyrzucał z żalem królowi poniżenie, jakiego doznał razem z całą Litwą⁷⁰. Odtąd zabiegi o koronę toczyły się bezpośrednio z cesarzem. Wyznaczono nawet termin samej koronacji: najpierw na 15 sierpnia 1430, następnie na 8, później na 29 września tegoż roku. Dramatyczne wydarzenia wokół tej sprawy zakończyła śmierć Witolda 27 października⁷¹.

umoralnijająca o Barlaamie i Jozafacie. Syrokomla (jw., s. 94 n.) zastanawia się, czy sala nie pełniła funkcji sakralnej jako kaplica zamkowa, wtórnie w ciągu w. XV do tego celu przystosowana.

⁶⁵ Syrokomla, jw., s. 110; J. Fijałek, *Uchrześcjanienie Litwy przez Polskę i zachowanie w niej języka ludu*, [w:] *Polska i Litwa w dziejowym stosunku*, Kraków 1914, s. 65.

⁶⁶ Gilbert de Lannoy..., jw. s. 43.

⁶⁷ Syrokomla, jw., s. 117—119.

⁶⁸ Por. m.in.: L. Kolankowski, *Dzieje Wielkiego Księstwa Litewskiego za Jagiellonów*, t. 1, Warszawa 1930, s. 153 n.

⁶⁹ Długosz, *Historia Polonica...*, t. 4, s. 370.

⁷⁰ *Codex epistolaris Vitoldi magni ducis Lithuaniae*, wyd. A. Prochaska, Cracoviae 1882, s. 814—818.

⁷¹ Sprawy koronacji Witolda wyczerpująco pod względem źródłowym opracował

Prawdopodobny termin malowania dziejów Dawida i Józefa w zamku trockim w świetle przytoczonych faktów przypadłby więc na okres przygotowań do koronacji, a sam moment podjęcia myśli o tym — na dni zjazdu w Ejszyszkach w lutym 1429 roku. Współcześni zgodni byli w ocenie Witolda jako człowieka obdarzonego wybitną inteligencją i bystrością umysłu, władającego kilkoma językami, lubującego się w dyskusjach i nieraz zabierającego głos w sprawach teologicznych. Obraz ten podtrzymał Długosz, porównując Aleksandra-Witolda z Aleksandrem Macedońskim dla podniesienia przede wszystkim jego zasług i umiejętności politycznych⁷². Po odrzuceniu nawet znacznej warstwy panegiryzmu⁷³, jest przecież w tej charakterystyce dość miejsca, by przyjąć, że Witold, niewątpliwie znający Biblię, był nie tylko fundatorem, lecz i zleceńodawcą programu malowideł. O ile przy tym ideał Dawida jako monarchy doskonałego był niejako własnością powszechną średniowiecza i nasuwał się sam w tych warunkach⁷⁴, to już myśl przedstawienia historii Józefa mógł Witold powziąć w wyniku własnych skojarzeń faktów aktualnych z dziejami biblijnego bohatera. Wcześniejszego przykładu nie tylko typologicznego, lecz właśnie aktualizującego posłużenia się tym tematem dostarczała freski w cerkwi Trójcy Św. w Sopoczanach⁷⁵.

Nie trudno było w Wielkim Księstwie Litewskim znaleźć malarzy do wykonania dzieła, którego realizacja swobodnie się mieściła w okresie jednego letniego sezonu pracy⁷⁶. Przy ich zatrudnieniu pośredniczyła może żona Witolda Julianna Holszańska, blisko spokrewniona z królową Zofią, w tym samym czasie zajęta wznoszeniem kaplicy przy katedrze krakowskiej i zdobieniem jej malowidłami „greckimi”.

Spojrzawszy na całość malowideł *graeco opere* z czasów Jagielly na tle dziejów sztuki polskiej zadziwia już sama wielkość założeń dzieł przetrwałych, na podstawie których sądzić możemy o zaginionych, jak również ich liczebność daleko zapewne przekraczająca ilość notowaną w źród-

A. Lewicki: *Powstanie Swidygielty*, „Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności” 29 (1892) s. 160 n.; Kolankowski, jw.

⁷² Długosz, jw., t. 3, s.

⁷³ S. M. Kuczyński (*Rozbiór krytyczny r. 1385 „Dziejów polskich” Jana Długosza*, „Studia Źródłoznawcze” 3, 1958, s. 239 n.) analizuje przyczyny wyjątkowo pozytywnej opinii o Witoldzie u współczesnych kronikarzy.

⁷⁴ Por. m.in. H. Steger, *David. Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter. Nach Bilderstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, Nürnberg 1961, s. 125—132.

⁷⁵ Ljubinković, jw.

⁷⁶ Wbrew dawniejszym poglądom, prace malarskie przebiegały nader szybko i nawet w obrębie dużej cerkwi mogły się nie przeciągać poza jeden sezon letni, jak wynika z badań konserwatorskich nad tzw. dniówkami. Nie potwierdzona źródłowo późniejsza tradycja przekazała imię Jakuba Wężyka, malarza pochodzenia litewskiego, który miał przybyć do Polski z Jagiellą jako malarz nadworny; por. w obu wstępiach: Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy...*, s. 130, 152.



Malowidła *graeco opere* z czasów Jagiełły

- I Zachowane: Lublin — kaplica zamkowa; Sandomierz — kolegiata; Wiślica — kolegiata.
 II Niezachowane: Gniezno — katedra; Łysa Góra — kościół klasztorny; Kraków — zamek na Wawelu; komnata sypialna.
 Zachowane w niewielkich fragmentach lub śladowo: Kraków — Kaplica Mariacka przy katedrze; Troki — sala zamkowa.

łach. Przerzut monumentalnej sztuki wschodniej na taką skalę i w tak krótkim okresie nie był znany w żadnym z krajów średniowiecza zachodniego. W przeciwieństwie jednak do powstałych tam niekiedy nowych nurtów i kierunków łączących w sobie cechy, czy to ikonograficzne czy stylowe, obu sztuk — import ten nie zaowocował podobnie, wyjąwszy przypadki sporadyczne⁷⁷, na naszym gruncie. Działalność arteli ruskich miała tu charakter dorywczy: przybywały one z różnych środowisk i po wykonaniu zlecenia wracały. Sztuka ich, nie kontynuowana przez następców, trwała w samym dziele.

⁷⁷ Należą do nich malowidła na sklepieniu kaplicy Hinczów w katedrze wawelskiej, nasuwające wręcz myśl o współpracy malarza miejscowego ze wschodnim (por. Różycka-Bryzek, jw., s. 150—151; także niżej s. 327 nn.), oraz drzeworyt Ukrzyżowania w Oktoichu Sz wajpółta Fiola z r. 1491, w którym elementy późnogotyckie nawarstwiły się na bizantyńskim schemacie kompozycyjnym (por. E. Chojcka, *Wokół wyposażenia graficznego druków słowiańskich Sz wajpółta Fiola*, „Biuletyn Historii Sztuki” 40: 1978 s. 235).

Szeroki kult obrazów Matki Boskiej w typie bizantyńskiej Hodegetrii, czczonych w kościołach polskich w oryginałach czy późniejszych, zwłaszcza barokizowanych powtórzeniach, mieści się w ramach zjawiska innego: powszechnego w średniowieczu zachodnim kultu ikon cudownych, pochodzących z Bizancjum czy Ziemi Świętej i przez to samo uznanych za autentyczne i wierne, mające status niemal relikwii, kultu, który w Polsce przeszedł również na czasy nowożytne niewątpliwie pod wpływem form religijności prawosławia, znanych nie tylko na pograniczu wschodnim, lecz i w obrębie wielonarodowościowego państwa ukształtowanego przez pierwszych Jagiellonów.

LES PEINTURES „GRAECO OPERE”, PERDUES, DU TEMPS DU ROI
LADISLAS JAGELLON

R é s u m é

Les peintures murales de l'époque du roi Ladislas Jagellon, mentionnées par le chroniqueur Długosz et nommées par lui „graeco opere” ou „pictura graeca”, sont bien connues des historiens de l'art qui les appellent byzantino-ruthènes ou encore byzantino-slaves, en raison de leurs rapports avec les oeuvres balkaniques. Au XVII^e siècle les visiteurs épiscopaux proposèrent de les conserver à cause de leur ancienneté, mais la plupart disparurent soit sous des couches de plâtre, soit par destruction pour faire place à de nouveaux bâtiments. Les découvertes accidentelles, dans les collégiales de Sandomierz et de Wiślica, et de la chapelle de Lublin, éveillèrent l'attention des savants et déclenchèrent des travaux de restauration. En Pologne, où l'art s'est développé dans le cadre de la culture latine, ces peintures firent problème et plusieurs explications furent avancées: soit que les peintres locaux aient été de formation insuffisante, soit par infiltrations dues au voisinage, soit par formation d'une école polonaise suscitée par les tentatives de rapprochement des Eglises. Les recherches actuelles tendent à rejeter ces diverses hypothèses: d'une part en effet l'art gothique est alors florissant en Pologne; d'autre part le contexte géographico-historique resta identique pendant un temps beaucoup plus long que la manifestation de ce phénomène; enfin on ne peut parler d'une école, car les diverses oeuvres considérées proviennent chacune de milieux différents et leur apparente homogénéité dépend de l'adaptation des programmes iconographiques byzantins à l'architecture gothique et à liturgie catholique.

Długosz a sûrement évalué justement le rôle du patronage royal et du goût de Ladislas Jagellon pour l'art oriental: „illam enim magis quam latinam probabat”. Baptisé et couronné en 1386, il avait passé environ toute la première moitié de sa vie en Lituanie qui subissait alors l'influence de la culture ruthène, introduite à la cour de Wilno par la première et la seconde femme d'Olgierd, père de Jagellon; la seconde, Julianna de Tver, fut la mère de Ladislas. Roi de Pologne et ardent catholique Jagellon n'en aimait pas moins les courtisans et

éventuellement les *citharistae* et *venatores* ruthènes. Il invita aussi des peintres ruthènes: à part les ensembles de Sandomierz, Lublin et Wiślica, leurs oeuvres, connues par des sources écrites, ont disparu; seuls quelques témoignages permettent ici de les considérer.

Le plus ancien de ces témoignages provient des comptes du chancelier Hincza de Rogov, datés de 1393—94, où sont relevées les sommes payées pour les matériaux et les moyens de subsistance des „*pictores ruthenici*” chargés d'exécuter les peintures de l'église bénédictine de Łysa Góra et de la chambre du roi au château du Wawel. Długosz atteste aussi le rôle de Jagellon comme commanditaire de la peinture de Łysa Góra et sa vénération pour cette église, sans doute en raison des reliques de la Vraie Croix qui y étaient conservées. Ces peintures disparues dans l'incendie de 1777 couvraient probablement tout l'intérieur de cette église, comme à Lublin. Le terme „*pictores ruthenici*” indique que les peintres provenaient de Ruthénie et de Biélorussie (les Grands Russes étant nommés à l'époque Mosquiti).

Le document suivant est une charte de 1426 par laquelle le roi Ladislas Jagellon conférait des privilèges au peintre Hail, prêtre orthodoxe, pour des travaux exécutés sur commande du roi dans les provinces de Sandomierz, Cracovie, Sieradz et autres. On ne peut pas, pourtant, lui attribuer avec certitude aucune oeuvre.

Seul Długosz a donné des informations précises sur les lieux où travaillèrent des peintres ruthènes: dans la cathédrale de Gniezno et dans les collégiales de Sandomierz et de Wiślica. Son témoignage sur Gniezno a été confirmé par S. Damalewicz en 1649. Vu les grandes dimensions de la cathédrale de Gniezno, on peut supposer que les peintures ne décoraient que le chœur, mais que le programme était complet, comme à Wiślica et à Sandomierz.

La crédibilité de Długosz à propos des peintures „grecques” de la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Cracovie a été confirmée par la récente découverte de fragments de peintures murales. Il est vrai que Długosz ne présente pas Jagellon comme commanditaire de cette décoration, mais cela paraît plus que probable, car en 1420 la troisième femme du roi, Elżbieta Granowska, y a été ensevelie.

La quatrième femme de Jagellon, la princesse orthodoxe Sophie de Holzszany, rebaptisée dans le rite catholique fit bâtir, en 1430, la chapelle de la Trinité dans la cathédrale de Cracovie; les visiteurs épiscopaux de 1635 semblent sûrs qu'il s'agit d'une peinture „grecque”.

Une autre mention, en 1604 (connue par une copie plus récente), concerne l'église de Błonie, fondée par Conrad, duc de Mazovie, vers 1270, et décorée par des peintres ruthènes; ceci s'accorde avec l'origine ruthène de la femme de Conrad, Agapeia.

Telle est la liste des peintures „*graeco opere*” en Pologne. Quelques fragments de peintures murales subsistent en Lituanie, dans une salle du château de Troki. Décrites esquissées par W. Smokowski en 1822 (publiées en 1841), elles attestent, malgré le silence des sources, des liens avec l'art orthodoxe. Plusieurs traits iconographiques, observables sur les dessins, suggèrent des thèmes bibliques, un cycle de David et un cycle de Joseph; des travaux ultérieurs, et spécialement l'étude des psautiers illustrés ruthènes, seront nécessaires pour fortifier cette hypothèse; il est tentant de voir en Vitold, grand duc de Lituanie, le commanditaire de ces peintures et de les dater des années 1429—30, lors des démarches pour son couronnement royal (contexte favorable au cycle de David) et des querelles, des trahisons et des réconciliations fraternelles avec Ladislas Jagellon (contexte favorable au cycle de Joseph).