

# P. Bohdziewicz

---

## Z dziejów malarstwa barokowego w Lublinie w połowie XVII wieku na podstawie prac magisterskich absolwentów KUL z lat 1950-1954

---

Ochrona Zabytków 7/4 (27), 288-291

---

1954

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

i typowość, lub przy „niskiej“ wartości poszczególnych elementów — ich oddziaływanie zespołowe.

Dolączona bibliografia dałaby się uzupełnić, choćby pracą Grottego o miejskim domu wielkopolskim, czy Burgemeistra o śląskim.<sup>1</sup>

J. A. Miłobędzki i St. Żaryn

## RÓŻNE

### Z DZIEJÓW MALARSTWA BAROKOWEGO W LUBLINIE W POŁOWIE XVII WIEKU

na podstawie prac magisterskich  
absolwentów K.U.L. z lat 1950—1954

W liczbie rozpraw magisterskich z zakresu historii sztuki, napisanych w latach 1950—1954<sup>2</sup> cztery poświęcone zostały zabytkom malarstwa w Lublinie, pochodzącym z połowy XVII w. Trzy z nich związane są z lubelskim kościołem dominikanów i obracają się w sferze zagadnień poruszonych w pracy prof. Tomkiewicza „Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku“<sup>3</sup>, czwarta odbiega wprawdzie nieco od tematyki aktualizmu, niemniej związana jest z zagadnieniami „rodzimości“ malarstwa polskiego połowy tego stulecia.

Maria Magdalena Wysocka, „Tomasz Dolabella a obrazy w kaplicy Tyszkiewiczów w kościele oo. dominikanów w Lublinie“ (1950).

Zasługą autorki było nie wysunięcie tezy o przypuszczalnym autorstwie Dolabelli — to bowiem zostało już zrobione przed nią<sup>4</sup> — ale oparcie tej tezy, w sposób logiczny, na materiale dokumentarnym. Po wstępie omawiającym krótko twórczość Dolabelli oraz po naszkicowaniu dziejów powstania kaplicy Drzewa Krzyża Św., w której zawieszono są omawiane przez autorkę obrazy, a której ukończenie przypada, jak się zdaje, na r. 1658, przeszła autorka do opisu samych obrazów. Obrazy malowane olejno na płótnie, o wymiarach około 4½ na 3½ m, przedstawiają: „Podwyższenie Krzyża Św.“ (po stronie ewangelii) oraz „Znalezienie Krzyża Św.“ (po stronie epistoły). Autorka omawia kompozycję całości i poszczególne fragmenty każdego z obrazów, zwracając uwagę nie tylko na stronę formalną, jak forma, barwa, realizm w odtworzeniu plastycznej, trójwymiarowej rzeczywistości, ale i na treść samych scen oraz portretowość osób, wyobrażonych na tych obrazach. Autorka stwierdza zależność tych obrazów — pod względem kompozycji, kolorytu, sposobu malowania, patosu poszczególnych figur — od malarstwa włoskiego epoki baroku, a szczególnie malarstwa weneckiego. Do

cech dodatnich zalicza m. in. powagę i monumentalność, jako wady obrazów lubelskich wymienia pewne niekonsekwencje w kompozycji, natłoczenie figur na skutek unikania cezur, braku w anatomii i in. Ostatecznie przychodzi do wniosku, że „wszystkie cechy stylu Dolabelli znajdują odbicie w obrazach lubelskich“.

Odrzucając dotychczasową atrybucję tych obrazów malarzowi Kuczewiczowi, oparła się autorka na dokumentach, które stwierdzają istnienie związków rodzinnych żony Dolabelli z Lublinem, a ściślej — z rodziną burmistrza Lublina Melchiora Mężyka, najbliższego sąsiada klasztoru oo. dominikanów. Uznając pewne trudności w powiązaniu dokumentów, którymi się posilkuje (chodzi o rozbieżności w podaniu niektórych imion), autorka daje próby usunięcia tych rozbieżności w sposób, który nie jest nie do przyjęcia.

Na podstawie wszystkich tych okoliczności z jednej, a wyników analizy porównawczej — z drugiej strony, autorka przychodzi do wniosku, że twórcą omawianych przez nią obrazów był Tomasz Dolabella i że obrazy te powstały między 1640 a 1648 r.<sup>5</sup>

Elżbieta Szymbańska, „Sześć obrazów z warsztatu Dolabelli w nawach bocznych kościoła oo. dominikanów w Lublinie“ (1954).

Nie mając żadnych wskazówek natury archiwalnej, autorka oparła się na wynikach analizy stylistycznej i ikonograficznej, a zamiast rozdziału omawiającego dzieje samych obrazów, poprzedziła opis tychże wyjątkami z dzieła o. Pawła Ruszla „O skarbie nigdy nieprzebranym i cudach Drzewa Św.“ (XVII w.), omawiającymi te

<sup>1</sup> L. Burgemeister, Das Bürgerhaus in Schlesien, Berlin 1921; A. Grotte, Das Bürgerhaus in den Posener Landen, Wrocław 1932.

<sup>2</sup> Streszczone w artykule niniejszym rozprawy zostały wybrane z większej ilości rozpraw magisterskich dlatego, że dotyczyły Lublina i że po ich złożeniu na Wydziale Humanistycznym nie dokonano jakichkolwiek odkryć archiwalnych czy innych, które by wymagały gruntownego przerobienia rozprawy. Jako główne zadanie Seminarium Historii Sztuki postawione zostało opracowanie zabytków Lublina i Lubelszczyzny, w porozumieniu z miejscową władzą konserwatorską.

<sup>3</sup> Władysław Tomkiewicz, Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku, „Biul. Hist. Sztuki“, R. XIII, Warszawa, 1951.

<sup>4</sup> Prof. M. Morelowski na seminarium hist. sztuki K. U. L. oraz ks. L. Zalewski, Z epoki renesansu i baroku na Lubelszczyźnie, Lublin, 1949.

<sup>5</sup> Zdaniem prof. Wł. Tomkiewicza analiza omawianych malowideł wskazuje, iż są w nich pewne fragmenty pokrewne twórczości Dolabelli, lecz zarówno kolorystyka jak i rysunek większości postaci wskazują na inną rękę, a analiza kostiumologiczna wykazuje, iż malowidła te powstały znacznie później (przyj. red).

wydarzenia, jakie zostały przedstawione na obrazach.

Następny rozdział poświęciła autorka opisowi obrazów, uwzględniając kompozycję, poszczególne grupy figur lub przedmiotów, z podaniem dokładnie barwy każdego fragmentu.<sup>1</sup> Obrazy, o wymiarach 3,50×2,80 m, malowane olejno na płótnie, w ramach drewnianych, przedstawiają następujące wydarzenia: „Cud przy próbie wywiezienia Drzewa Krzyża Św. z klasztoru Dominikanów w Lublinie przez biskupa Andrzeja Leszczyńskiego“, „Przekazanie Drzewa Krzyża Św. Dominikanom lubelskim przez tegoż biskupa“, „Uroczystość złożenia przez hetmana Kalinowskiego w kościele Dominikanów w Lublinie chorągwi i buławy, zdobytych przez niego w bitwie z pułkownikiem Nieczajem“, „Zwrocenie oo. Dominikanom lubelskim przez mieszczanina gdańskiego Henryka bezprawnie zabranego przez niego Drzewa Krzyża Św.“, „Procesja podczas pożaru m. Lublina“ i „Przyjęcie przez Dominikanów w kościele wotum od zakonnika bernardyna“.

Autorka omówiła kolejno zagadnienia kompozycji, rytmiki, kolorytu i in. Stwierdza zbieżność podziału formalnego obrazów na grupy poszczególnych osób lub przedmiotów z podziałem na „etapy treściowe“. Autorka stwierdza przewagę prostokątów nad trójkątami (z wyjątkiem drugiego obrazu) powodującą brak dynamiki i pewną ciężkość, szczególnie w dolnej części obrazów. Z tego wyciąga autorka wniosek, że „w samym założeniu kompozycyjnym tkwi jeszcze nełny renesans. natomiast w przedstawieniu figur występują cechy charakterystyczne dla okresu przejściowego między renesansem a barokiem“. Ta przejściowość przejawia się, zdaniem autorki, w spokojnej postawie i zastygłych ruchach wyobrażonych na obrazach zakonników, obok ciężkości i bryłowatości samych figur. Autorka widzi tu zresztą i „dowód zmagania się chęci z nieudolnością“. Rysunek w obrazach, zdaniem autorki, słaby, bryłowatość poszczególnych figur i przedmiotów podkreślona, postacie, względnie przedmioty, są jakby nadęte powietrzem albo poruszone przez wiatr i nagle zastygły w bezruchu. Stąd... przypominają swoją sztywnością rzeźbę“. Stosunek wzajemny poszczególnych figur i przedmiotów przedstawiony jest z błędami, ale poszczególne przedmioty namalowane są z precyzją.

Barwę występującą w obrazach, mówi autorka, można podzielić na dwie: 1. Barwa ciemna, złamana w tonacji brunatno-ugrowej i szaro-ugrowej i 2. Barwa czysta w kolorze, względnie złamana, ale jasna w tonacji. Pierwsza występuje „przeważnie w tłach“, druga „przeważnie

w strojach osób, dekoracji wnętrz, drapeżach i przedmiotach drobnych“. „Plama barwna jest szeroka, malarska, znaczna fakturę“. Po wyliczeniu różnych odcieni, w jakich ta barwa „czysta“ występuje, autorka przychodzi do wniosku, że w omawianych przez nią obrazach „barwa... jest dość słaba pod względem artystycznym“.

Analizę porównawczą w stosunku do dzieł Tomasza Dolabelli autorka prowadzi idąc od założeń formalnych do założeń treści, a z dzieł Dolabelli w tym celu wybiera „Sąd nad arianami“ na plafonie zamku w Kielcach. Za cechy wspólne uznaje autorka „te same zestawienia barwne“, jakkolwiek „obrazy Dolabelli posiadają szlachetniejszą i bardziej wyszukaną barwę“, wybór tematów „o treści religijno-historycznej, pozwalającej autorowi na wypowiedzenie się w portrecie“, podanie tematu „w sposób epicki“, a przede wszystkim zamiłowanie twórcy obrazów lubelskich i Dolabelli do przedstawiania stroju polskiego z najdrobniejszymi szczegółami. Porównując obrazy lubelskie z plafonami kieleckimi, autorka robi uwagę, że „punkty stykowe, jakie mogły by je wiązać, są przeważnie ze strony ich wad i nieudolności“, którymi są barbaryzacja i deformacja, „powtarzanie się pewnych typów twarzy, o zagiętym nosie i okrągłych oczach“, sposoby przedstawiania krajobrazu. Autorka przychodzi do wniosku, że w Lublinie mamy do czynienia z dziełami nie samego Dolabelli, a tylko jego warsztatu, może więcej niż dwu malarzy brało udział w wykonaniu omawianych przez nią obrazów. Powiada ona: „Obok cech sztuki dolabellowskiej, obrazy lubelskie znamionuje prowincjonalizm, często nieudolny, ale oryginalny i rodzimy“<sup>2</sup>.

Przechodząc do analizy treści, autorka twierdzi „z całym przekonaniem“, że omówione przez nią obrazy „odpowiadają... wymogom swojej epoki“, nie tylko bowiem przedstawiają pewne wydarzenia „historyczno-religijne“, ale i „dają okazję do zrobienia portretu zbiorowego“ (Jan Kazimierz, królowa Maria-Ludwika, hetman Kalinowski, Stefan Czarnecki, biskup Andrzej Leszczyński i inni), a nawet do „sportretowania epoki w ogóle“.

<sup>1</sup> Obrazy były zdejmowane w lecie 1953 r. ze ścian celem oczyszczenia. Dzięki temu dokonano przez Zakład fotograficzny przy Zakładzie Hist. Sztuki zdjęć z 4 obrazów. Ze względu na trudności technicznych nie można było, niestety, wykonać zdjęć dwu pozostałych.

<sup>2</sup> Dla informacji warto zaznaczyć, że autorka nie uznaje za dzieła Dolabelli tych dwu obrazów, które zawieszono na bocznych ścianach kaplicy Tyszkiewiczowskiej poza prezbiterium kościoła Dominikanów w Lublinie; widzi w nich bowiem dzieła malarza bardziej uzdolnionego niż Dolabella.

Wreszcie we „wnioskach ostatecznych“ wypowiada autorka trzy tezy: 1. że omawiane „obrazy lubelskie są związane z warsztatem Dolabelli, ale bez udziału samego mistrza“, przy czym „mógł przy tym brać udział w warsztacie tym i malarz o pochodzeniu holenderskim“; 2. że „za okres powstania obrazów należy przyjąć drugą połowę XVII wieku, może... lata 1651—1653“, i 3. że obrazy te „pomimo swojego dość prowincjonalnego charakteru posiadają dużą wartość jako materiał dokumentarny dla historii kultury polskiej“.

Janina Eustachiewicz, „Fresk w kaplicy Św. Krzyża przy kościele oo. Dominikanów w Lublinie“. (1954).

Praca omawia fresk zdobiący banię kopuły, która wieńczy kaplicę tzw. „chórową“, będącą zakończeniem prezbiterium kościoła. Kaplica fundowana przez Tyszkiewiczów w r. 1645, budowana była przez kilka lat. W „Księdze ekspensy“ konwentu dominikańskiego lubelskiego z lat 1653—1693 (Bibl. im. H. Łopacińskiego w Lublinie) znalazła autorka pod r. 1654 wzmiankę o przybyciu sztukatora i wydatkach na materiał do dekoracji kaplicy. Tamże z sierpnia tego samego roku mamy wiadomość o wypłaceniu „malarzowi za malowanie kaplicy z początkiem marca 400 zł., sztukatorowi za ozdabianie kaplicy z początkiem marca 500 zł“, i bezpośrednio po tym: „Wynajęci są zatem malarz za tysiąc czterysta, sztukator za tysiąc pięćset złotych“. Z innej księgi ekspens konwentu lubelskiego (P. A. U. w Krakowie) przytacza autorka kilka drobnych wzmianek o malarzu Tomaszu Muszyńskim, któremu wypłaca się znaczne sumy, m. in. w jednym wypadku 450 flor. Dotąd jako malarza fresku wymieniano Albina Kuczewicza, a data ukończenia dekoracji kaplicy — 1658 — podana jest wśród sztukaterii zdobiących jej ściany.

Drugą część rozprawy poświęciła autorka opisowi malowidła. Dzieli ona je na części pod względem tematycznym i formalnym, zwracając uwagę na to, że oba te podziały pokrywają się wzajemnie. Środek fresku, naokoło otworu latarni przedstawia scenę niebiańską, z Chrystusem na tronie, na głównej (krótszej) osi owalu sklepienia i krzyżem namalowanym po przeciwnej stronie; dolna część fresku przedstawia po stronie Ewangelii zmarłych wstanie ludzi na Sąd Ostateczny, a po stronie Epistoły piekło. Każdą z tych części dzieli autorka na poszczególne grupy, opisując kolejno wszystkie figury względnie przedmioty z podaniem barwy każdego fragmentu (opis inwentaryzacyjny). W końcu omawia technikę malowidła i stan zachowania.

W dwóch następnych rozdziałach pracy znajdujemy kolejno analizę stylistyczną i ikonograficzną malowidła. W symetrii układu całości widzi autorka cechę epoki Odrodzenia, stwierdzając jednocześnie istnienie w malowidle i innych cech, „wkraczających już w domenę baroku“. Malowidło obliczone jest na patrzenie od strony wejścia do kaplicy, jakkolwiek „każda ze scen posiada swe oddzielne punkty widokowe“. Cechy baroku widzi autorka w ujęciu poszczególnych figur. Anatomia na ogół poprawna, ale są i błędy. W szatach panuje miękka linia, przy czym czasem występuje dążenie do dekoracyjności i do ekspresji. Czasem jednak natrafiamy na linię „twardą i mocną“. Kompozycja barwna, oparta na przewadze kolorów ciepłych, a szczególnie brunatnej, wykazuje jednak i akcenty jasne i żywe. Przy tym „W złożeniu poszczególnych plam barwnych przejawia się tendencja do harmonizowania i zrównoważenia całości, jakkolwiek pewien dysonans do ogólnego rytmu barwnego wprowadzają mocne akcenty barw — ciemnoniebieskiej i zielonej“. „Ta dążność do harmonii i równowagi“, czytamy dalej, „ujawnia się w równomiernym zlokalizowaniu odpowiedników barwnych w scenach przeciwległych sobie“. Skala barwna jest ograniczona przez „sprowadzenie jej do kilku zasadniczych kolorów, jak żółty, zielony, niebieski, fiolet, powtarzających się czasem kilkakrotnie“, przy czym „czasem przez łączenie kilku barw otrzymał artysta w niektórych miejscach specjalne efekty, szczególnie przy oglądaniu z większej odległości“, jak „łśnienie barwy w miejscach oświetlonych i matowienie jej w partiach zaciemnionych“. Obok tego autorka stwierdza w innych wypadkach decydujące znaczenie względów ikonograficznych lub realistycznych (uzyskanie plastyczności wyobrażonych postaci). Trochę uwagi poświęca autorka i „wyrazowi psychologicznemu“ poszczególnych osób na fresku.

W analizie ikonograficznej podkreśla autorka ścisłe nawiązanie do treści Pisma Świętego, starając się odcyfrować poszczególne osoby świętych oraz wyobrażonych na fresku przywódców Reformacji. Obok tego „przejęcia się ideą kontrreformacji“, które fresk dominikański wyraża, artysta przejawiał w niektórych miejscach, w scenach piekła „jowialny humor sarmacki“, wnoszący nutę swojskości w „kosmopolityczny na ogół charakter fresku“.

Szukając analogii dla omawianego malowidła, autorka najwięcej podobieństw znajduje w obrazie francuskiego malarza Jean'a Cousin z końca XVI w. oraz w obrazie Möllera (w gmachu giełdy w Gdańsku)

z r. 1601, oba o tym samym temacie, co i fresk lubelski.

Odrzucając dotychczasowe atrybucje, autorka uważa omawiane przez nią malowidło za dzieło Tomasza Muszyńskiego. Wychodzi ona z faktu, że był to malarz królewski, „famatus“ i że malował w Lublinie i freski. Co do czasu powstania fresku, autorka nie podziela zdania prof. Tomkiewicza o powstaniu go w latach po ustawie sejmowej z r. 1658 — wychodząc z założenia, że księgi ekspens konwentu lubelskiego wykazują równoczesność przebiegu robót sztukatorskich i malarskich. Co do Muszyńskiego, autorka sądzi, że jest on artystą „o dużej indywidualności twórczej“ i że źródłem jego inwencji są ryciny.

Jako pewne uzupełnienie, podaje autorka na końcu wiadomość o fresku kościoła w Zawieprzycach pod Lublinem, z lat ok. 1683—1690, będącym „wierną, chociaż nie bardzo udaną kopią“ fresku u Dominikanów lubelskich, wykazującym obok wad w rysunku i w kolorystyce, szereg „oryginalnych i pełnych humoru inowacji“ oraz wprowadzającym tendencje realistyczne, m. in. w krajobrazie.

Elżbieta Łosiówna, „Malowidła w stalach i ławkach kościoła Panny Marii Zwycięskiej w Lublinie“. (1952).

Praca omawia obrazy umieszczone na zapieckach stall, które dawniej stały po obydwóch stronach prezbiterium kościoła ss. brygidek, obecnie wizytek w Lublinie. Powstanie stall sięga l. 1632—1660, tzn. czasów ksieni Doroty Firlejówny. Stalle zdobiły malowidła, w liczbie 17, wykonane przez nieznanego artystę i przedstawiające sceny z życia św. Brygidy. Obecne stalle są rekonstrukcją dawnych, a część obrazów wstawiono w ławki, które stoją w kościele. Obrazy malowane są na drzewie, techniką olejną i mają wymiary 39×103 cm, nie licząc dwu większych, o wymiarach 52×103 cm. Rodzaj kartuszy namalowanych u dołu obrazów, objaśnia ich treść. Początkowo tworzyły one „pewien chronologiczny cykl“, obecnie zestawione są przypadkowo. Akcja rozwija się w obrazach w dwu poziomach: u dołu postać świętej, u góry postać Chrystusa lub Bogarodzicy otoczona obłokami. „Akcja rozgrywa się przeważnie w wąskich i mrocznych wnętrzach, w których z wielką drobiazgowością przedstawione są sprzęty codziennego użytku“. Czasem występuje skrawek pejzażu, a na jednym z większych obrazów widzimy ogród z epoki baroku. „Ruchu na obrazach mało, postacie ustawione są raczej teatralnie... na twarzach wciąż ten sam konwencjonalny uśmiech. Koloryt prosty, barwy kładzione są na

ogół jednolicie, bez zwalorowania i tworzą przeważnie dość dużą gładką płaszczyznę“. Dużo czerwonej barwy, obok której występuje biała z domieszką szarego oraz „dużo brązów i odcieni złotych, którymi artysta zaznacza światło padające zazwyczaj z góry obrazu i nikle tylko rozpraszające mrok, mający podkreślić tajemniczość akcji“.

W sprawie autorstwa obrazów autorka, nie mając do rozporządzenia odpowiednich wskazówek archiwalnych, stara się oprzeć na podobieństwach, jakie łączą obrazy przez nią omawiane z obrazami w kościele brygidek w Grodnie, malowanymi w r. 1646 przez Jana Szrettera oraz na fakcie, że oba klasztory łączyły bliższe stosunki w czasie powstania zarówno jednych jak i drugich obrazów. Píše ona: „Zarówno czas powstania obrazów, związki łączące oba klasztory, związki rodzinne przełożonych, jak i cechy formalne i treściowe samych obrazów zdają się wskazywać, że malarzem stall lubelskich jest Jan Szretter“.

P. Bohdziewicz

#### WAŻNIEJSZE ARTYKUŁY I NOTATKI Z ZAKRESU OPIEKI I KONSERWACJI ZABYTKÓW WOJEWÓDZTWA LUBELSKIEGO Z LAT 1944—1954 W WYDAWNICTWACH LUBELSKICH

OGÓLNE: W. H., *Konserwacja zabytków ziemi lubelskiej*, „Sz. L.“<sup>1</sup>, 17. XII. 1945 (odbudowa 15 obiektów zabytkowych, m. in. w Radzynie, Puławach, Kazimierzu, Zamościu i Lublinie); 85 mil. zł na odbudowę otrzyma w tym roku woj. lubelskie. *Szkołnictwo i zabytki na pierwszym miejscu*, „Z. L.“, 12. IV. 1947; 22 mil. zł na konserwację zabytków. *Posiedzenie Wojewódzkiej Rady Sztuki*, „Z. L.“, 30. IV. 1948; St. Brodzia k, *Kilka uwag o zabytkach, muzeach i upowszechnieniu kultury*, „Sz. L.“, 17. III. 1951 (prace konserwatorskie w Kazimierzu, Zamościu, Lublinie, Lubartowie, Radzynie i Puławach; nowa społeczna funkcja odbudowywanych zabytków); H. Gawarecki, *Ochrona zabytków na terenie Lubelszczyzny*, „Szt. L.“, 7. IV. 1951. H. Gawarecki, *Restaurujemy zabytki kultury*, „Z. L.“, 20. IV. 1953 (Kazimierz, Zamość, Radzyń, Lubartów, Czemiernik, Szczebrzeszyn, Lublin, Krasnobród); *Cenne zabytki w pow. biłgorajskim należy otoczyć opieką*, „Z. L.“, 18. XI. 1948 (Biłgoraj, Tarnogród, Huta Plebańska, Kały).

BIŁGORAJ: *Biłgoraj dźwiga się z gruzów. Kościół parafialny już prawie odbudowany*, „Z. L.“, 24. II. 1948.

<sup>1</sup> Skróty tytułów czasopism: „Sz. L.“ — „Sztandar Ludu“, „Z. L.“ — „Życie Lubelskie“, „G. L.“ — „Gazeta Lubelska“.