

PRO LEGE
ET PRO
GREGE



**Rzeczpospolita
Polska**

Unia Europejska
Europejski Fundusz
Rozwoju Regionalnego



Projekt pod nazwą „Pałac w muzeum, Muzeum w Pałacu. Ochrona, zachowanie i udostępnienie na cele publiczne zabytków ruchomych i nieruchomych o znaczeniu ogólnopolskim” realizowany w ramach Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko 2014–2020.

**Joanna Kaczmarczyk
Małgorzata Misztal**

PRO LEGE ET PRO GREGE

**Dekoracja stropu belkowego
Izby Stołowej Górnej
w Dawnym Pałacu Biskupów Krakowskich**



Kielce 2021

Redakcja naukowa
prof. dr hab. Robert Kotowski
Opracowanie redakcyjne
Aleksandra Sadowska
Korekta
Anna Czechowska
Fotografie
Paweł Suchanek, dr Małgorzata Stępnik
Fotoedycja
dr Michał Obiedziński, dr Małgorzata Stępnik
Tłumaczenie
Justyna Dziadek, Juliusz Gałkowski, Anna Kaczmarczyk Joanna Kaczmarczyk, Olga Mielcarska, Bożena Sabat
Skład
Jarosław Dobrołowicz
Projekt okładki
dr Michał Obiedziński

© Copyright by Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2021

ISBN 978-83-62068-79-1

Wydawca
Muzeum Narodowe w Kielcach
pl. Zamkowy 1, 25-010 Kielce
tel. 41 344 40 14, faks 41 344 82 61
e-mail: poczta@mnki.pl
www.mnki.pl

Druk
ZAPOL Sobczyk Sp.j.
al. Piastów 42, 71-062 Szczecin
tel. 91 435 19 00
e-mail: biuro@zapol.com.pl
www.zapol.com.pl

Spis treści

Wstęp	<i>Robert Kotowski</i>	7
Strop belkowy – ikonografia	<i>Joanna Kaczmarczyk</i>	9
Strop belkowy okiem konserwatora	<i>Małgorzata Misztal</i>	107
Wykaz ilustracji		117
Bibliografia		121
Abstract		125



Wstęp

W ramach Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko 2014–2020, działania 8.1 Ochrona dziedzictwa kulturowego i rozwój zasobów kultury oś priorytetowa VIII Ochrona dziedzictwa kulturowego i rozwój zasobów kultury, Muzeum Narodowe w Kielcach od 2017 roku realizuje projekt „Pałac w muzeum, Muzeum w Pałacu. Ochrona, zachowanie i udostępnienie na cele publiczne zabytków ruchomych i nieruchomych o znaczeniu ogólnopolskim”. Swym zakresem objął on szereg prac modernizacyjnych, renowacyjnych, jak i konserwatorskich. Wśród nich renowację elewacji Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich, głównej siedziby Muzeum Narodowego w Kielcach, z odtworzeniem rzeźb fasadowych przedstawiających postacie posłów moskiewskich i szwedzkich, wykonanie instalacji przeciwpożarowej i antywłamaniowej w budynku Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich czy też modernizację pomieszczeń Galerii Malarstwa Polskiego i Europejskiej Sztuki Zdobniczej. Niezwykle ważnym obszarem działań w ramach realizowanego projektu były prace we wnętrzach pałacu obejmujące: konserwację unikatowego XVII-wiecznego stropu ramowego w Drugim Pokoju Senatorskim z plafonem Tomasza Dola-belli oraz konserwację malowideł ściennych w Izbie Stołowej Górnej, czyli tzw. Sali Portretowej.

Z tym właśnie wnętrzem związana jest niniejsza publikacja, którą z ogromną satysfakcją oddaję w ręce Czytelników. Została ona poświęcona niezwykle ważnemu elementowi dekoracyjnemu pałacu, jakim jest strop belkowy. Jego bogata, polichromowana, pierwotnie utrzymywana w intensywnej kolorystyce, dekoracja jest jednym z cenniejszych elementów wystroju pałacu i stanowi doskonale uzupełnienie poddawanego konserwacji w ramach projektu POIiŚ fryzu z portretami biskupów krakowskich. Wraz ze stropami ramowymi autorstwa Tomasza Dolabelli, z których jeden był także przedmiotem prac w ramach projektu „Pałac w muzeum...”, uzupełnia dekoracje wschodniego traktu reprezentacyjnych pomieszczeń Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich. Do uzyskania pełnego blasku tych wnętrz niezbędna jest gruntowna konserwacja stropu poprze-

dzona badaniami. Ważny krok na tej drodze stanowi niniejsza publikacja, która jest pierwszym tak szerokim i gruntownym opracowaniem, wywołującego z jednej strony zachwyt, z drugiej zaś szereg pytań, stropu belkowego i zapisanych na nim treści. Na 21 modrzewiowych belkach i 1017 deskach przedstawionych zostało 40 alegorycznych scen, skrupulatnie omówionych na kartach tego wydawnictwa. Także stan zachowania stropu, dotychczasowe prace konserwatorskie, ich zakres i wszelkie przemalowania znalazły odzwierciedlenie w opracowaniu. Analiza ta odgrywa, w moim przekonaniu, niezwykle ważną rolę w „dopowiedzeniu ideowej wymowy całej dekoracji pałacu i pozwala odkryć w niej przesłanie bogatsze, niż dotychczas sądzono”.

Życząc interesującej lektury, zapraszam do wnętrza wciąż zmieniającego się Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich, by móc odczytywać treści zapisane w jego niezwykłych dekoracjach, stale odkrywanych m.in. dzięki realizowanemu projektowi.

prof. dr hab. Robert Kotowski
Dyrektor Muzeum Narodowego w Kielcach

Strop belkowy – ikonografia

Joanna Kaczmarczyk

Izba Stołowa. Do tej z szale wchodząc są odrzwie marmuru czarnego przy nich drzwi dębowe na zawiaszach z klamką, Santabą, Zamkiem y Kluczem, w Niey Połap malowany z Krańcem¹.

Powała malowana na belkach...²

Powała malowana dawna nadrujnowana z szwerniami na murze³.

Tak lakoniczne zapisy na temat malowideł na stropach belkowych w Izbie Stołowej Górnej można znaleźć w inwentarzach z lat 1668, 1746 i 1788. W najwcześniejszym inwentarzu z roku 1645 nie ma o nich żadnej wzmianki, a przecież stanowiły i nadal stanowią niezwykle ważny element nie tylko dekoracji pałacu, ale przede wszystkim założonego tu programu ikonograficznego⁴. Polichromia

¹ *Inwentarz klucza kieleckiego dóbr biskupów krakowskich z 1668 roku*, Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, Acta Visitationis Capituli, sygn. 3, k. 237, 237v.

² *Inwentarz generalny kluczków kieleckiego i samsonowskiego [...] spisany 1746 Ao*, Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, Acta Visitationis Capituli, sygn. 28, k. 13–15.

³ *Inwentarz klucza kieleckiego [...] roku 1788 spisany*, Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Skarbu Koronnego, sygn. Dział 56, nr 271, k. 6–7.

⁴ M. Pieniążek-Samek, „W honor domu jego i pamięć”. Kilka uwag o dekoracji Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2010, t. 25, s. 132–163.



Il. 1. Izba Stołowa Górna, widok ogólny

niom technologicznym i konserwatorskim. W tym miejscu warto wspomnieć, że powołany w kwietniu 1924 roku komitet restauracji pałacu, któremu powierzono pieczę nad pracami konserwatorskimi, zalecił, by rozpocząć je właśnie od stropu Izby Stołowej Górnej⁵, nie tylko z uwagi na konieczność zabezpieczenia go przed zawaleniem⁶, ale w dużej mierze w uznaniu jego wartości artystycznej. Ilustruje to znakomicie fragment artykułu, opublikowanego w miesięczniku „Sztuka i Artysta. Malarstwo. Rzeźba. Zdobnictwo. Kolekcjonerstwo”, w którym autor⁷ podkreśla, że to właśnie polichromia stropu uważana była za jeden z najciekawszych elementów dekoracyjnych rezydencji. „Wartość artystyczna stropu polega na polichromii ma-

⁵ Planowany zakres prac został znacząco okrojony z uwagi na skąpe fundusze. Pierwotnie zaplanowano usunięcie biur z zabytkowych sal i przeznaczenie ich w całości na siedzibę Muzeum Ziemi Kieleckiej. A. Lauterbach, *Restauracja pałacu po-biskupiego w Kielcach*, „Sztuka i Artysta. Malarstwo. Rzeźba. Zdobnictwo. Kolekcjonerstwo” 1924, R. 1, nr 1, s. 24.

⁶ „Prace rozpoczęto od restauracji stropu sali portretowej, który skutkiem znacznej rozpiętości sali wygiął się własnym ciężarem, grożąc runięciem. Wprowadzenie przez byłe władze rosyjskie żelaznej kratownicy, podtrzymującej na strzemionach w środku rozpiętości stropu wszystkie belki podciągowe, okazało się dobrym sposobem zabezpieczającym. Obecnie po usunięciu zbędnych obciążających strop belek z powały oraz usztywnieniu strzemion kratownicy i nasyceniu nadgniłych desek roztworem z pokostu, kleju i wosku, strop jest całkowicie zabezpieczony”. Cyt. za: ibidem.

⁷ Jan Alfred Lauterbach, historyk sztuki, muzeolog. Działał w polskich służbach konserwatorskich w dwudziestoleciu międzywojennym, urzędnik w Ministerstwie Sztuki i Kultury w 1919 roku. Zob. D. Marciniec, *Ministerstwo Sztuki i Kultury Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1918–1922*, „Rocznik Łódzki” 2015, t. 63, s. 95.



Il. 2. Izba Stołowa Górna, fragment stropu belkowego

lowanej temperą, a odznaczającej się piękną kompozycją, doskonałym wykonaniem i dobrym stanem zachowania”⁸.

Pociemniałe i słabo widoczne malowidła nie zwracają dziś szczególnej uwagi zwiedzających, są one jednak jednym z najistotniejszych elementów pierwotnego wystroju, wiele mówiącym zarówno o epoce, w której powstały, jak i o fundatorze pałacu, stanowiąc jego swoisty propagandowy manifest. Ten niezwykle interesujący zespół nie doczekał się dotąd kompleksowego opracowania. Pojedyncze wzmianki w literaturze dotyczącej pałacu czy przewodnikach⁹ nie wnoszą

⁸ A. Lauterbach, *Restauracja pałacu...*, s. 24. W świetle obecnie prowadzonych badań oraz konserwatorskich standardów „dobry stan zachowania”, o którym pisze autor artykułu, wydaje się określeniem użytym mocno na wyrost. Wątpliwości budzi też informacja, że malatury nie były przemalowane. Zagadnienie to omówione jest szerzej w dalszej części publikacji.

⁹ *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, t. 6, z. 2–3, Kraków 1898, s. LXXXIII, <https://kpbk.ukw.edu.pl/dlibra/plain-content?id=54002> [dostęp: 24 sierpnia 2021]; J. Kuczyński, *Muzeum wnętrz pałacowych. Pałac, jego twórcy, budowa, styl, funkcje i dzieje*, w: J. Kuczyński, A. Oborny,



Il. 3. Izba Stołowa Górna, fragment stropu belkowego i fryzu podstropowego

istotnych informacji ani o całości zdobienia stropu Izby Stołowej Górnej, ani o pojedynczych scenach. O dekoracji pałacu pisze w artykule „*W honor domu jego i pamięć*”. *Kilka uwag o dekoracji Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach* Marta Pieniążek-Samek. Jednak, jak podkreśla autorka, jest to spojrzenie przez pryzmat „funkcji oraz oddziaływania wizerunków pojawiających się w jej [dekoracji] obrębie”¹⁰. Zagadnienia programu ikonograficznego dekoracji pałacu, bez pogłębionej analizy poszczególnych scen i motywów występujących na stropie belkowym Izby Stołowej Górnej, poruszone zostały także w „*Tributum gratitudinis reddo*”. *Fundacje artystyczne*

Pałac w Kielcach. Przewodnik, Kraków 1981, s. 39 (tu błędna informacja o stu malowanych scenkach); A. Oborny, *Pałac Biskupów Krakowskich. Muzeum Narodowe w Kielcach*, w: M. Pieniążek-Samek, A. Oborny, J. Główka, *Kielce. Dzieje. Kultura. Sztuka*, Kielce 2003, s. 120–121; B. Paprocki, *Kielecki pałac. Izba Stołowa Górna*, Kielce 2003, s. [4–7]; M. Pieniążek-Samek, „*Tributum gratitudinis reddo*”. *Fundacje artystyczne na terenie Kielc w XVII i XVIII wieku. Studium z historii kultury*, Kielce 2005, s. 254.

¹⁰ M. Pieniążek-Samek, „*W honor domu...*”, s. 134; w przywołanym tu artykule szerzej omówione zostały malowidła na stropach ramowych wykonanych przez warsztat Tomasza Dolabelli, fryz podstropowy z portretami biskupów krakowskich, wybrane, alegoryczne przedstawienia na fryzach podstropowych w Pierwszym Pokoju Biskupim i Drugim Pokoju Prałatów, czy wreszcie licznie występujące herby oraz dekoracja kamieniarska fasady. Zob. również: eadem, „*Tributum gratitudinis reddo*”..., s. 207–210, 251–256.

na terenie Kielc w XVII i XVIII wieku. *Studium z historii kultury*. Cenną uwagę w wymienionej publikacji jest podkreślenie spójności owego programu oraz wskazanie osoby fundatora pałacu jako jego autora lub tego, który w znaczącym stopniu wpłynął na jego ideową wymowę.

Zakres podjętych prac badawczych, których efektem jest ta książka, obejmuje jedynie malowidła na stropie Izby Stołowej Górnej. Celowo pominięto na tym etapie polichromie stropów i fryzy podstropowe z Pierwszego Pokoju Biskupiego i Drugiego Pokoju Prałatów, przede wszystkim ze względu na przemalowania, które w znacznym stopniu zatarły ich pierwotny wygląd. Główny akcent położono na odczytanie treści poszczególnych scen, analizę ich symbolicznych i alegorycznych znaczeń oraz określenie graficznych pierwowzorów. W drugiej części publikacji omówione zostały zagadnienia technologiczne i konserwatorskie.

W *Krótkiej nauce budowniczej dworów, pałaców, zamków podług nieba y zwyczajui polskiego* autor¹¹ zwraca uwagę na istotne znaczenie izby stołowej i przepychu, który winien emanować z jej dekoracji:

Dziewiąty punkt albo reguła *compartitionis* niech będzie o stołowej izbie, która polskiego budynku jest część przedniejsza & *membrum aedificij principale*. W niej *hospitatus*, wesoła krotofila, dobra kompanija, zabawa z przyjacielem, w niej zgoła zażywanie największe dobrego mienia i okazałe *magnificentiey* mieszka. A tak słusznie ma być wesoła i do pokazania pompy sposobna¹².

Dekoracja Izby Stołowej Górnej jest zgodnie z tymi zaleceniami nie tylko „sposobna do pokazania pompy”, ale też, wykorzystując do tego celu szeroki wachlarz motywów alegorycznych czy symbolicznych, niesie przekaz o charakterze moralizatorskim, wskazuje na wartości i cnoty, którymi powinien kierować się dobry chrześcijanin. Jest wreszcie swoistą manifestacją wiedzy na temat świata i natury. Należy w tym miejscu podkreślić, że wystawna i bogata w treść jest także dekoracja Apartamentów Biskupich, Senatorskich czy Prałackich, a całość tworzy niezwykle rozbudowany program ikonograficzny.

Równolegle do okien przez całą szerokość Izby Stołowej Górnej biegnie 21 modrzewiowych belek o imponującej wręcz rozpiętości 14 m, pokrytych polichromowaną dekoracją roślinną i geometryczną. Przestrzeń pomiędzy nimi wypełniają zdobione, również polichromią, deski.

¹¹ *Krótką nauka budownicza dworów, pałaców, zamków podług nieba y zwyczajui polskiego*, Kraków 1659, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/47214/edition/63874/content> [dostęp: 24 sierpnia 2021]; autorstwo książki przypisane jest Łukaszowi Opalińskiemu.

¹² Ibidem, s. 13.



Il. 4. Fragment stropu belkowego i fryzu podstropowego

Namalowano na nich 40 scenek o charakterze alegorycznym i moralizatorskim, personifikacje kontynentów, pór roku i miesięcy. Poszczególne przedstawienia ujęte są w ornament rollwerkowy wzbogacony motywami roślinnymi. Dekorację uzupełniają kwiatowe i liściaste rozety oraz płaszczyny naśladowujące marmur również w rollwerkowym obramieniu. Układ scen i marmoryzacji, jak obrazuje dołączony schemat, jest naprzemienny, przy czym należy zaznaczyć, że mniej więcej w połowie sali następuje zaburzenie tego rytmu, nadto w części stropu od strony wschodniej¹³ znaczną część pól wypełniają płaszczyny naśladowujące marmur.

W tym miejscu należy podkreślić, że większość przedstawień, pomimo konserwatorskich interwencji¹⁴, zachowała oryginalny układ kompozycyjny i najistotniejsze elementy pozwalające na przeprowadzenie analizy ikonograficznej. W przypadku zaś, gdy malowana scena nie jest wystarczająco czytelna bądź brak w niej charakterystycznych atrybutów pozwalających na jednoznaczne odczytanie tematu, jak ma to miejsce m.in. w przedstawieniach alegorii miesięcy, obrazowane treści można określić na podstawie niepozostawiającego wątpliwości rytmu w rozmieszczeniu scen.

Zanim omówione zostaną poszczególne malowidła, warto przyjrzeć się całej dekoracji stropu, traktując ją jako złożony, wielowymiarowy, ale tworzący ideową całość przekaz¹⁵. Wyróżnić tu można motywy vanitatywne, odnoszące się do przemijania, kruchości ludzkiej egzystencji oraz marności dóbr doczesnych, honorów i splendorów, przedstawienia o wymowie moralizatorskiej, sceny obrazujące współczesną wiedzę na temat świata reprezentowane przez alegorie czterech kontynentów, wreszcie wizerunki alegorii pór roku i miesięcy ilustrujące cykliczność rytmów natury i ich powiązanie z rytmem ludzkiego życia. Należy w tym miejscu podkreślić, że zgodnie z duchem epoki mamy tu do czynienia z obrazami, które zdecydowanie więcej „mówią”, niż przedstawiają. Pełny odbiór malowideł stropowych warunkuje zatem nie sam ogląd poszczególnych scen – strop z kieleckiego pałacu należy „przeczytać”. Na omawiane obrazy spojrzeć jednak trzeba z perspektywy epoki, w której powstawały, przez pryzmat glo-

¹³ Ta część dekoracji uległa największym zniszczeniom i została niemal w całości przemalowana podczas prowadzonych w XIX wieku i w okresie międzywojennym prac renowacyjnych.

¹⁴ Zakres dokonanych prac konserwatorskich, w tym przemalowań, możliwy będzie do szczegółowego określenia po przeprowadzeniu pełnych badań konserwatorskich. Prace renowacyjne, podczas których doszło do częściowych przemalowań, prowadzone były w 1860 i 1924 roku. Zob. K. Ślósarczyk, M. Zyzik, *Kielce – Pałac Biskupi. Strop polichromowany w Sali Portretowej*, dokumentacja konserwatorska, Kielce 1979, mps.

¹⁵ Tę konsekwencję w doborze tematów akcentuje powtórzenie wybranych motywów na malowanych fryzach podstropowych w Apartamentach Biskupich czy Prałackich, o czym będzie jeszcze mowa.

ryfikowanych wówczas duchowych postaw, ideałów czy moralnych wzorców. Należy także odwołać się do literatury, wreszcie wskazać najważniejsze źródła inspiracji. Dopiero umieszczenie ich w kulturowej przestrzeni pozwoli na właściwe odczytanie i poszerzenie kontekstu znaczeniowego poszczególnych przedstawień, uruchomi proces skojarzeń, które sprawiają, że obrazy napełnią się treścią. Większość występujących na stropie scen ma swe graficzne pierwowzory, te zaś w znacznym stopniu bazują na utartych schematach ikonograficznych. Potrzeba plastycznego przedstawiania niemających materialnego kształtu pojęć abstrakcyjnych zaowocowała koniecznością stworzenia kanonów ich obrazowania. Swoistym kompendium wiedzy dla artystów był traktat *Iconologia* Cesarego Ripy. Pierwsze wydanie z 1593 roku zawierało jedynie opisy poszczególnych przedstawień, kolejne, poczynając od roku 1603, ozdobione zostały drzeworytami¹⁶. Pełny tytuł dzieła w polskim przekładzie: *Iconologia albo opis wizerunków uniwersalnych, wydobytych z zabytków starożytności i z innych miejsc [...] Dzieło tyleż przydatne, co i niezbędne poetom, malarzom i rzeźbiarzom przy przedstawianiu cnót, przywar,*

¹⁶ We wstępie do padewskiego wydania *Iconologii* z 1630 roku jej wydawca Donato Pasquari znaczną część ilustracji przypisał Giuseppe Cesariemu zw. Cavalier d'Arpino („La terza volta uscì fuori assai ampliata con Figure in gran parte disegnatte dal Cavaier d'Arpino celebre Pittore, stampata in Roma nel 1603”). Na tej podstawie autorstwo rysunków, według których powstały drzeworyty ilustrujące wydanie *Iconologii* z 1603 roku i późniejsze, również przypisywane było Giuseppe Cesariemu. Taką atrybucję dla niektórych ilustracji („quelques-unes sont du Cavalier d'Arpin”) wskazuje Emile Mâle (*L'art religieux après le concile de Trente*, Paryż 1932, s. 387). Z kolei Erne Mandowsky (*Ricerche intorno all'Iconologia de Cesare Ripa*, Florencja 1939, s. 8, 66) Cavalierowi d'Arpino przypisuje autorstwo znacznej części wyobrażeń („la maggior parte”). Informację o tym, że „ilustracje pochodzą w znacznej części z dzieła Giuseppe Cesarego” znaleźć można także w polskim wydaniu książki. Uwaga ta jest powtórzona za notą edytorską towarzyszącą wydaniu *Iconologii* w edycji Pierro Buscarolego, na którym polskie wydanie bazuje. Stefano Pierguidi w artykule *Giovanni Guerra and the illustrations to Ripa's Iconologia* („Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1998, vol. 61, s. 158–175) na podstawie analizy sześciu rysunków Giovanniego Guerry, jakie pojawiły się na aukcji w Mediolanie w 1975 roku, wysuwa tezę, że pracował on nad ilustracjami do wydania z 1603 roku.

C. Ripa, *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Rzym 1593; idem, *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cauate dall'antichità & di propria inventionione*, Rzym 1603; kolejne wydania z lat 1611, 1613, 1618, 1624 i 1630 (uwzględniono tu tylko te, które ukazały się przed powstaniem dekoracji w pałacu) zmieniały się – stopniowo wzrastała liczba haseł z ok. 700 do niemal 1500. O kolejnych wydaniach *Iconologii* m.in.: M. Praz, *Studies in seventeenth-century imagery*, Rzym 1964; A. Karpiński, *Ripa w pigułce*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 75–82; T. Chrzanowski, *Iconologia wedle Cesare Ripy*, <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IS/ikona.html> [dostęp: 10 lutego 2021].



Il. 5. Fragment stropu belkowego



Il. 6. Ornament z kwiatów, owoców i warzyw, fragment dekoracji belki

*afektów i namiętności ludzkich*¹⁷ znakomicie oddaje zamysł, jaki przyświecał jego autorowi. Co prawda żadna z namalowanych na stropie kieleckiego pałacu scen nie odwzorowuje w sposób bezpośredni rycin z kolejnych wydań *Ikonologii*, nie sposób jej jednak pominąć z uwagi na opisy, które objaśniając sposoby obrazowania poszczególnych pojęć, wskazują całą „paletę” użytych atrybutów. Uzasadniają też ich zastosowanie, niejednokrotnie odwołując się do źródeł literackich, w jakich są one zakorzenione. W tym sensie stanowiły one inspiracje dla większości przedstawień alegorycznych, symbolicznych, personifikujących, pomocne artystom zwłaszcza epoki nowożytnej, a współczesnemu odbiorcy ułatwiające zrozumienie często zapomnianego już języka alegorii.

Niezwyczajnie ważnymi wzorami, na których opiera się kompozycja części scen na stropie w Izbie Stołowej Górnej kieleckiego pałacu, są książki emblematyczne. Wśród nich z uwagi na największą liczbę bezpośrednich analogii wymienić należy *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda*¹⁸ z rycinami Crispijna van de Passe Starszego, czy też opartą na niej, wydaną ponad dwadzieścia lat później, *A collection of emblems, ancient and moderne* George’a Wither’a¹⁹.

¹⁷ C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 1998. Z polskiego wydania pochodzą wszystkie wykorzystane w niniejszym tekście cytaty.

¹⁸ G. Rollenhagen, *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda*, Utrecht 1613.

¹⁹ G. Wither, *A collection of emblems, ancient and moderne quickened with metricall illustrations, both morall and divine: and disposed into lotteries, that instruction, and good counsell, may bee furthered by an honest and pleasant recreation*, Londyn 1635. George Wither, angielski poeta i satyryk, został zatrudniony przez londyńskiego wydawcę Henry’ego Tauntona do napisania wersetów objaśniających alegoryczne tablice zdobiące dzieło Gabriela Rollenhagena. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że niektóre z emblematów, które stanowić mogły wzór dla malowideł stropowych, występują też w innych księgach emblematycznych – są one wskazane przy omówieniach poszczególnych scen.



Il. 7. Fragment fryzu podstropowego z ornamentem analogicznym do zdobienia na belkach

Emblematyka, łącząca w sobie elementy wiedzy, treści filozoficzne czy moralizatorskie (wyrażone ujętym zazwyczaj w formę poetycką tekstem) z motywami plastycznymi opartymi na ikonografii zakorzenionej w szeroko rozumianej kulturze europejskiej, literaturze antycznej czy biblijnej, stanowiła niezwykle bogaty materiał dla artystów²⁰. Stworzenie uniwersalnego kodu (*clavis universalis*), bazującego na bliskim mentalności człowieka baroku alegorycznym postrzeganiu świata i praw rządzących ludzkimi sprawami, umożliwiło przekazywanie istotnych prawd w rozbudowanej, jednakże czytelnej formie, a przenikanie emblematyki do sztuk plastycznych

²⁰ Za pierwszą księgę emblematów uznano wydaną w 1531 roku w Augsburgu *Emblematum liber* (*Książeczka emblematów*), której autorem był włoski prawnik i humanista Andrea Alciato. Od połowy XVI wieku stopniowo utrzymywała się koncepcja emblematu jako trójczłonowej kompozycji, na którą składały się rycina (*imago, icon, pictura*), motto (lemma, inskrypcja, sentencja) i subskrypcja zazwyczaj ujęta w formę epigramatu. Pod koniec XVI wieku Jacobus Pontatus, pochodzący z Czech filolog, humanista i jezuita, określił główne zasady, jakim podlegać winien ten gatunek literacki. O emblematyce zob. m.in. J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002 (tam literatura).

pozwalalo na tworzenie złożonych programów ikonograficznych. Praktyka korzystania z coraz liczniejszych zbiorów emblematów zalecana była zarówno artystom, jak i odznaczającym się zdecydowanie mniejszą inwencją rzemieślnikom. Nie dziwi zatem, że wzorowali się na nich także twórcy polichromii w kieleckim pałacu²¹. Wskazuje na to kompozycyjna zbieżność scen dekorujących strop belkowy i rycin w wymienionych wyżej księgach, jak i użyte na niektórych malowidłach stropowych sentencje. Kolejną grupę bezpośrednich wzorów dla przedstawień na stropie stanowią ryciny Adriaena Collaerta, wykonane według rysunków Maertena de Vosa z serii Cztery Kontynenty²². Jedna ze scen stanowi niemal dokładne odwzorowanie ryciny Jacquesa Callota ze zbioru *Lux Claustri*²³. Wśród pozostałych źródeł inspiracji wymienić należy ilustracje do *Triumfów* Francesca Petrarki²⁴, przy czym w tym przypadku zaobserwować można jedynie pewne podobieństwo użytych motywów. Mają one zatem większe znaczenie dla opisu obrazowanych treści, nadto wskazują na literackie powiązania motywów plastycznych. Przedstawienia pór roku i miesiące wykorzystują typowe dla epoki sposoby obrazowania. W ich przypadku, z uwagi na brak charakterystycznych cech pozwalających jednoznacznie ustalić pierwowzór, tam gdzie to możliwe, wskazano tylko wybrane ryciny z bogatego repertuaru analogii. Na koniec należy wspomnieć o scenach, które, z uwagi na całkowite niemal przemalowanie w czasie działań konserwatorskich, nie mają zapewne nic wspólnego z pierwotnym zdobieniem. Dla tych scen nie udało się ustalić obrazowanych treści. Całość uzupełnia bogata dekoracja belek stropowych. Każda z płaszczyzn pokryta jest typowym dla epoki ornamentem roślinno-geometrycznym,

²¹ Emblematy stanowiły też źródło inspiracji dla scen malowanych na fryzach podstropowych w Apartamentach Biskupim i Pałacowym.

²² Rysunek Maertena de Vosa przedstawiający Azję znajduje się w zbiorach Hessisches Landesmuseum Darmstadt (nr inw. AE 440); rysunek z przedstawieniem Europy dotychczas nie został odnaleziony (informacja za: <https://harvardartmuseums.org/art/296217> [dostęp: 25 marca 2021]); w kolekcji Museum Plantin-Moretus w Antwerpii znajdują się rysunki de Vosa z przedstawieniem kontynentów, na których personifikujące je kobiety zobrazowane są w zbliżonym układzie kompozycyjnym z wykorzystaniem tych samych atrybutów. Nr inw. Azja PK.OT.00077; Afryka PK.OT.00075; Ameryka PK.OT.00074, <https://search.museumplantinmoretus.be/results> [dostęp: 25 marca 2021]. O rycinach Collaerta m.in. E. Smith, *De-personifying Collaert's Four Continents: European descriptions of continental diversity, 1585–1625*, „European Review of History: Revue europeenne d'histoire” 2014, vol. 21, s. 817–835.

²³ *Kot czyhający przed klątką z ptakiem*, wyd. F. Langlois, 1621–1635, akwaforta, typografia, tabl. 10. O innych wydaniach *Lux Claustri*, patrz przyp. 94.

²⁴ Wymienić tu należy cykl autorstwa Georga Pencza (ok. 1500–1550) czy Hansa Brosamera (ok. 1500–1554). Zarówno same *Triumfy*, jak i wspomniane ilustracje stanowiły inspirację dla staropolskich utworów poetyckich, m.in. *Żwierciadła* i *Żwierzyńca* Mikołaja Reja.



Il. 8. *In Manu Dei Cor Regis*, scena na stropie belkowym

wstęgowym, cekinowym, laurowym, akantowym, astragalem oraz plecionką na płaszczyznach poziomych i fazowaniu, natomiast na płaszczyznach pionowych znalazły się w układzie naprzemiennym rollwerkowo-okuciowe kartusze oraz motywy roślinne z dominującą kompozycją z kwiatów, owoców i warzyw²⁵ (il. 6).

Poszczególne przedstawienia omówione zostały w znacznej mierze zgodnie z kolejnością ich umiejscowienia w przestrzeniach między belkami, poczynając od strony zachodniej (elewacja okienna). Starano się jednocześnie, nie zaburzając w znaczący sposób tego porządku, grupować tematy, tak by uczytelnić ikonograficzny przekaz.

Można przypuszczać, że kluczowe dla ideologicznej wymowy malowideł stropowych Izby Stołowej Górnej jest przedstawienie (il. 8) opatrzone tekstem zaczerpniętym z Księgi Przysłów: *In Manu Dei Cor Regis* (Serce Króla w ręku Pana, Prz 21,1). Znajduje się ono na osi stropu pomiędzy pierwszą a drugą belką. Sąsiaduje bezpośrednio ze zdobionymi ścianą zachodnią portretami

²⁵ Analogiczny ornament towarzyszy malowanemu fryzowi podstropowemu z portretami biskupów (il. 7).



Il. 9. Izba Stołowa Górna, fragmenty dekoracji ściany zachodniej z portretami królów Zygmunta III Wazy i Władysława IV

królów Zygmunta III Wazy i Władysława IV, biskupów Jakuba Zadzika i Piotra Gębickiego, herbami Korab (bp. Zadzika), Snopek (Wazów), kapituły krakowskiej oraz scenami batalistycznymi²⁶ (il. 9). Przedstawienie, o którym mowa, wzorowane jest na emblemacie 46 z *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda*²⁷ (il. 10) lub opatrzonej tym samym numerem rycinie ze zbioru *A collection of emblemes, ancient and moderne* George'a Withera²⁸ (il. 12). Rytowanym

²⁶ Malowidła na ścianie zachodniej datowane są na 1640 rok.

²⁷ Patrz przyp. 18.

²⁸ G. Wither, *A collection of emblemes, ancient and moderne...*, s. 180, emblemat 46. Emblematy są tu drukowane z płyt oryginalnie wygrawerowanych przez Crispijna van de Passe Starszego do dzieła Gabriela Rollenhagena, stąd nie sposób jednoznacznie określić, która z ksiąg stanowić mogła bezpośredni wzór dla sceny na stropie.

scenom towarzyszy okalający je łaciński napis: *In Manu Dei Cor Regis*. Na stropie Izby Stołowej Górnej motto umieszczone jest wzdłuż górnej krawędzi obrazu²⁹. Jego kompozycja powtarza wszystkie elementy znajdujące się na rycinie, w nieco innym jednak układzie. W centralnej części (w obecnym stanie zachowania słabo czytelnej) autor umieścił wyłaniającą się z obłoków rękę Boga, trzymającą serce zwieńczone zamkniętą koroną. Motyw dłoni czy też ręki jest głęboko zakorzenionym w ikonografii nośnikiem znaczeń symbolicznych. *Manus Dei* (*dextra Dei*) należy do najstarszych judeochrześcijańskich symboli obecnych już na malowidłach w Dura Europos (z III wieku), w katakumbach czy na sarkofagach. Oznaczał on w szerokim pojęciu boską ingerencję w sprawy ludzkie, stąd występował m.in. w scenach starotestamentowych ofiar (Kaina i Abła, Abrahama, Melchizedeka), wygnania z raju, przekazania Mojżeszowi tablic Dekalogu, a także w przedstawieniach chrystologicznych, jak: Chrztost Chrystusa, Przemienienie, Wnie-

²⁹ W napisie na stropie belkowym błąd: *IM MANU*... Powstał najprawdopodobniej w trakcie prac konserwatorskich.



Il. 10. *In Manu Dei Cor Regis*, emblemat 46, *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda*

nie, to już dla podejmujących próbę interpretacji z pewnością ważna jest całość, która była też zapewne istotna dla autora programu ikonograficznego. W *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda* oprócz wspomnianego motta okalającego przedstawienie graficzne znajduje się również dwuwiersz: *Regum corda manu Deus omnipotente gubernat, Ut mundum auxilio consilique juvent* (Sercami królów rządzi wszechmocna ręka Boga, aby wesprzeć świat pomocą i radą³²). Treść obrazu dopowiada umieszczony w pierwszej części książki epigramat w języku francuskim:

³⁰ Zob. m.in. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 350–353.

³¹ M. Górka, *Ut pictura emblema? Teoria i praktyka*, w: *Ut pictura poesis / ut poesis pictura. O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVIII wieku*, red. A. Bielak, Warszawa 2013, s. 33.

³² Tłumaczenie Juliusz Gałkowski.

bowstąpienie³⁰. Podobne znaczenie ma w omawianej scenie. Ręka, trzymająca zwieńczone koroną serce, w sposób dosłowny ilustruje zaczerpnięty z Księgi Przysłów cytat, symbolizując boskie kierownictwo w rządach monarchów.

Dla poszerzenia kontekstu przedstawienia warto przytoczyć towarzyszące emblematowi, będącemu dla niego wzorem, inskrypcje. Nie sposób zresztą ich nie uwzględnić, stanowiły bowiem nierozłączny element całości. Jak podkreśla Magdalena Górka w artykule *Ut pictura emblema? Teoria i praktyka* „od XVI w. teoretycy pisali o konieczności określenia *ikonu* słowem, m.in. po to, by uniknąć niejasności czy błędnej interpretacji”³¹. I choć z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że dla twórcy, wykorzystującego jako wzór kompozycyjny obraz (*imago*), część słowna miała znikome znacze-



Il. 11. *Dominus custodiat introitum tuum*, emblemat XXX, *Emblemes ou deviseschrestiennes* Georgette de Montenay

Tout le gouvernement, & bonheur des Provinces
Confifte entre les bras des Eftats foubverains
Et le Grand Eternel foubftient le mains
Le Coeur & le vouloir des grands Roys & des Princes³³.

Całe zarządzanie i szczęście Prowincji³⁴
Spoczywa w rękach państw suwerennych,
A Wielki Bóg dzierży w swych rękach
Serce i wolę wielkich królów i książąt³⁵.

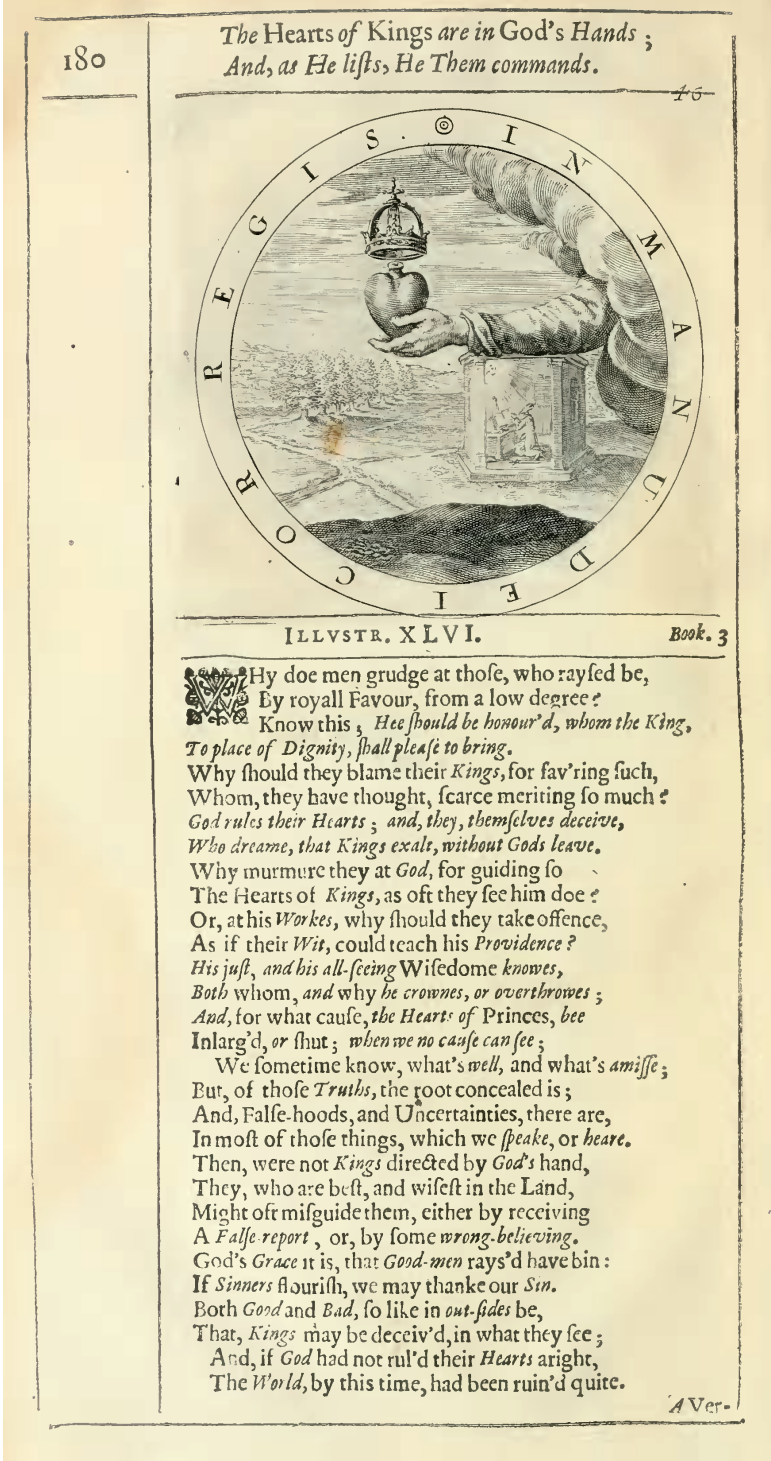
To nic innego, jak poetyckie rozwinięcie myśli zawartej w Księdze Przysłów. Znacznie dłuższym tekstem opatrzona jest rycina w *A collection of emblemes, ancient and moderne* Georę'a Withera³⁶.

³³ G. Rollenhagen, *Gabrielis Rollenhagii...*, emblemat 46.

³⁴ Prowincje należy tu rozumieć jako państwa.

³⁵ Tłumaczenie Bożena Sabat.

³⁶ G. Wither, *A collection of emblemes, ancient and moderne...*, s. 180, emblemat 46.



Il. 12. In Manu Dei Cor Regis, emblem 46, A collection of emblems, ancient and moderne George'a Withera

Czemu z zawiścią patrzą na tych, co się wznieśli
Ze stanu niskiego dzięki łasce królewskiej?
Bo przecież ten powinien czuć się zaszczycony
Przez króla na godne miejsce wyniesiony.
Czemu swych królów winią, gdy ci wywyższają
Tych, którym oni najchętniej zasług odmawiają?
Bóg włada ich sercami i sam się oszukuje,
Kto myśli, że ręką królów duch boski nie steruje.
Czemu szepczą, gdy Bóg królów sercami
Tak kieruje? Wszak często są tego świadkami.
Czemuż burzą się na dzieła boskiej mądrości,
Jakby ich spryt mógł dorównać Jego Opatrzności?
Jego sprawiedliwość i mądrość wszechwiedząca
Wie kogo oraz czemu namaszcza bądź strąca.
On to, gdy serca książąt otwarte są lub głuche,
Zna powód, choć dla nas przesłanki są kruche.
My czasem wiemy co słuszne, a co się nie godzi,
Lecz przy szukaniu prawd tych wzrok nas wciąż zawodzi,
Jak również są fałszerstwa oraz niejasności
W tym, co mówimy i czego słuchamy w większości.
A gdy nie ręka Boża królami kieruje
Wtedy ten, kto mądrzejszym i lepszym się czuje,
Często może władcę zwieść na pokuszenie
Czy ze złej woli, czy też przez nieporozumienie.
Więc z łaski boskiej jest człęk dobry wywyższany
Powodzenie grzeszników własnym grzechom zawdzięczamy.
Tym, co widzą, królowie mogą być zmieszani
Wszak zło i dobro podobnie jawią się czasami,
Więc gdyby nie serca królów przez Boga wiedzione
Dotąd wszystko na świecie byłoby zniszczone³⁷.

³⁷ Tłumaczenie Olga Mielcarska.

Kolejnym elementem kompozycji ważnym dla treści przedstawienia jest sylwetka modlącego się biskupa. Klęczy on przed ołtarzem we wnętrzu kaplicy, a z namalowanego u jej sklepienia słońca spływają w jego kierunku promienie światła³⁸. W symbolice światłości znajdujemy z jednej strony przymioty boskie, by wspomnieć choćby słowa proroka Habakuka: „Wspaniałość Jego podobna do światła, promienie z rąk Mu tryskają, w nich to ukryta moc Jego” (Ha 3,4), ale także zadania stojące przed człowiekiem. Bóg wkracza w przestrzeń ludzkiego życia w światłości, która zawsze jest synonimem dobra i świętości: „Ścieżka prawych jest światłem” (Prz 4,18), „Światło wschodzi dla sprawiedliwego i radość dla ludzi prawego serca” (Ps 97,11). Promienie boskiego światła towarzyszą momentowi ekstatycznego połączenia z Bogiem, czego konsekwencją jest przeobrażenie duszy. Wreszcie, oznaczają one daną człowiekowi przez Boga prawdę, która ma go prowadzić „Ześlij światłość swoją i swoją prawdę, niech one mnie wiodą i niech mnie przywiodą na Twoją świętą górę” (Ps 43,3). Światło słońca jest też symbolem natchnienia i kontemplacji³⁹. Zatem treść omawianego przedstawienia można w skrócie ująć następująco: w rękach Boga jest serce królów, a jego światło prowadzi jego pomazańców. Umieszczenie tej sceny w sąsiedztwie malowideł (na ścianie okiennej) przedstawiających portrety królów Zygmunta III Wazy i Władysława IV, biskupa Jakuba Zadzika i Piotra Gębickiego oraz herbów Korab (fundatora pałacu), Aaron (kapituły krakowskiej) oraz Snopek (godła Polski z czasów dynastii Wazów) nie tylko wzmacnia przekaz, ale też konkretyzuje jego wymowę.

Podobną kompozycją odznacza się także jeden z emblematów wchodzących w skład *Emblemes ou devises chrestiennes* Georgette de Montenay⁴⁰. Ta niezwykle interesująca (także z uwagi na fakt, że autorką była kobieta) publikacja jest jednym z pierwszych zbiorów emblematów chrześcijańskich. Motto w każdym z wydań stanowi cytat z Wulgaty. Układ emblematu XXX (il. 11) zbieżny

³⁸ Na emblemacie ręka dzierżąca ukoronowane serce opiera się na kaplicy. Na stropie oba elementy zostały rozdzielone, a kaplica zyskała kopułę.

³⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 415–417; P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014.

⁴⁰ G. de Montenay, *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lion 1571, wersja elektroniczna: [www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/search.php?sub=99&new=y&lang=0&text=&icon=&names=&book\[\]=FM0a&v_lang=0&v_el=0&metre=0&lines=&stanza=](http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/search.php?sub=99&new=y&lang=0&text=&icon=&names=&book[]=FM0a&v_lang=0&v_el=0&metre=0&lines=&stanza=) [dostęp: 24 sierpnia 2021].

Inne wydania m.in.: *Emblematum christianorum centuria. Cent emblems chrestiens*, Zurych 1584; G. Montaneae, N. Gallae, *Emblematum christianorum centuria, cum eorundem latina interpretatione=cent emblemes chrestiens de damoiselle Georgette de Montenay*, Heidelberg 1602, wersja elektroniczna: www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/75652 [dostęp: 24 sierpnia 2021].

We wszystkich edycjach wykorzystano rycinę Pierre’a Woeiriota de Bouzey II.

jest z omawianymi wyżej emblematami Rollenhagena i Withera, a co za tym idzie, także z malowidłem na stropie kieleckiego pałacu. Różnica polega na tym, że nie ma tu postaci modlącego się biskupa, a mottem jest fragment Księgi Psalmów: *Dominus custodiat introitum tuum* (Pan będzie strzegł twego wejścia, Ps 121,8). Poszczególne wydania książki Georgette de Montenay różnią się co prawda sentencjami, jednak każda z nich odnosi się do myśli zaczerpniętej z Księgi Przysłów: „Serce króla w ręku Boga”, stanowiącej motto emblematów Rollenhagena i Withera oraz malowideł na stropie belkowym.

Na zakończenie omówienia tej sceny warto przywołać jeszcze jedno przedstawienie, które ilustruje łacińskie motto *Rex regum reges regit* (Król królów rządzi królem). Na tle miejskiego pejzażu z szeroką rzeką, okazałym mostem i dominującą wieżą kościoła zobrazowana została wyłaniająca się z obłoków ręka, trzymająca zawieszone na linie uskrzydłone serce zwieńczone koroną. Całość otacza wspomniany napis. Emblemat pochodzi z *Symbola et emblemata politico-sacra et historico-politica* Jacobo Bornitio⁴¹.

W kolejnej przestrzeni pomiędzy belkami symetrycznie po obu stronach sali (na schemacie nr 2 i 3) namalowane zostały dwie sceny pejzażowe, na jednej z nich daje się zauważyć wędrowca na moście. Ich pierwowzorów oraz wymowy nie udało się dotychczas ustalić, a schematyczność kompozycji i niemal konturowe potraktowanie elementów krajobrazu i sylwetki mężczyzny pozwala przypuszczać, że obie sceny zostały wtórnie przemalowane.

Kolejne malowidła przedstawiają personifikacje czterech kontynentów (il. 13, 14). Zanim omówione zostaną poszczególne sceny, warto pokrótce odnieść się do genezy samego motywu.

Wielkie odkrycia geograficzne i podbój nowych krain w istotny sposób wpłynęły na zmianę europejskiej wizji świata. Znalazło to odzwierciedlenie także w sztuce, m.in. w rozbudowanej ikonografii czterech kontynentów⁴². Ich personifikacje zyskują wielopłaszczyznowe znaczenie, a rola tych przedstawień wybiega daleko poza funkcję dekoracyjną. Istotniejsze jest tu podkreślenie dominacji Europy nad pozostałymi lądami.

Przydawanie personifikacjom czy alegoriom kontynentów określonych atrybutów, odzwierciedla jedynie część europejskiego rozumienia świata. Należy pamiętać, że obraz dalekich krain kreowany był przez swoistych ambasadorów – podróżników, handlowców, misjonarzy.

⁴¹ J. Bornitio, *Moralia Bornitiana: hoc est: Symbola et emblemata politico-sacra et historico-politica. Opus omnibus non solum historiae amatoribus sed & oratoribus sacris & profanis*, Moguncja 1678, emblemat XIII.

⁴² O ikonografii kontynentów m.in. *Bodies and Maps. Early Modern Personifications of the Continents*, red. M.C. Horowitz, L. Arizzoli, Leiden–Boston 2020 (tam wcześniejsza literatura).



Il. 13. Personifikacje Europy, Azji i Ameryki, fragment stropu belkowego



Il. 14. Personifikacje Europy, Ameryki i Afryki, fragment stropu belkowego

Między innymi na podstawie ich wiedzy i doświadczeń tworzone artystyczną reprezentację poszczególnych kontynentów. Bazowano na opisach podróźniczych, zawierających wiele informacji praktycznych, niejednokrotnie jednak odznaczających się także elementami fantastycznymi czy legendarnymi. Czerpano z tych opisów to, co dla artystycznej wizji było atrakcyjne i stanowiło swoistą kwintesencję tych relacji⁴³. Co warte podkreślenia, personifikacje poszczególnych kontynentów były także punktem odniesienia do zdefiniowania własnej, europejskiej tożsamości. Nie dziwi zatem przypisanie artystycznej wizji Europy cech akcentujących jej dominację nad resztą świata. Istotną rolę, nie tyle ze względu na samą ikonografię, ile na wynikającą z niej ideową wymowę, przypisać tu można mapom typu *Europa Regina* (*Europa in forma virginis*)⁴⁴. Trudno doszukać się na niej kształtu kontynentu czy poszczególnych krajów, których rozmieszczenie i przyporządkowane atrybuty podkreślają wspomnianą wyżej wymowę przedstawienia. Państwa zostały wpisane w sylwetę dostojnej monarchini. Jej koronę i głowę stanowią Hiszpania i Portugalia, na piersi znalazły się Galia i Germania, prawa ręka to Italia, trzymane w dłoni jabłko królewskie to Sycylia, lewa ręka – Dania – trzyma berło, przy nim zaś w formie chorągwi znalazły się Anglia i Szkocja. Pozostałe kraje tworzą powiewającą szatę, a u stóp monarchini są otomańskie Bałkany (il. 15). Alegoryczne przedstawienia kontynentów stanowiły też częsty motyw zdobniczy map. Warto w tym miejscu przytoczyć choćby *Orbis terrae compendiosa descriptio ex peristissimorum totius orbis gaeographorum operibus desumpta* Joannesa Baptisty Vrientsa⁴⁵ czy *Novissima orbis universali descriptio accuratissime*

⁴³ Zob. m.in. E. Smith, *De-personifying Collaert's Four...*

⁴⁴ Przywołana tu mapa z powodzeniem wpisuje się w powszechny w XVI wieku typ map antropomorficznych. Początki tego typu przedstawień sięgają 1. połowy XIV wieku, a za ich twórcę uważa się Opcinusa de Canistrisa. Jedną z pierwszych w okresie nowożytnym map typu *Europa Regina* była wydana w 1537 roku mapa Johannesa Buciusa Aenicola (Putscha). Adaptację putschowskiej *Europa Regina* w formie miedziorytu opublikował w 1587 roku Jan Bußemaker, a poczynając od 1588 roku mapa ta znajdowała się we wszystkich późniejszych wydaniach *Cosmographii* Sebastiana Münstera, jej też zawdzięczamy rozpowszechnienie wizerunku. Zob. m.in. P. Meurer, *Europa Regina. 16th-century maps of Europe in form of a queen*, <https://journals.openedition.org/belgeo/7711> [dostęp: 20 stycznia 2021].

⁴⁵ Mapa Joannesa Baptisty Vrientsa jest drugą drukowaną mapą świata (po mapie Planciusa z 1594 roku). Zastosowano na niej bogato zdobione obramowania, które stały się standardem dla map świata na ponad 100 lat. Wykonana została przez holenderskich mistrzów grawerskich Arnolda i Hendrika van Langrenów do pierwszego wydania *Itinerario, Voyage ofte Schipvaert* Jana Huygena van Linschotena, opublikowanego w 1596 roku. Egzemplarz m.in. w Bibliotece Uniwersytetu w Stanford, nota katalogowa i il.: <https://exhibits.stanford.edu/ruderman/catalog/tb115tm5976> [dostęp: 24 sierpnia 2021].

delineata Fausto Rughesiego⁴⁶. Nie sposób pominąć w tym miejscu także niezwykle bogatej w treści dekoracji Palazzo Farnese w Caprarola (Sala Mappa del Mondo)⁴⁷.

Wróćmy jednak do malowideł przedstawiających personifikacje czterech kontynentów na stropie kieleckiego pałacu. Wszystkie one wzorowane są na opublikowanej w latach 1588–1589 serii rycin Adriaena Collaerta⁴⁸, powstałej według rysunków Maertena de Vosa⁴⁹. W centralnej płaszczyźnie pomiędzy trzecią a czwartą belką zobrazowana została Europa (il. 16). Przywoływany wcześniej Cesare Ripa zaleca, by przedstawiana była jako:

niewiasta ubrana w przepyszny, wielobarwny strój królewski, w koronie na głowie, zasiadająca na dwu, skrzyżowanych rogach obfitości: jeden pełen jest wszelkiego rodzaju owoców, zbóż, prosa, kukurydzy, ryżu itp., drugi zaś białych i czarnych winogron. W prawej dłoni trzyma prześliczną świątynię, palcem lewej zaś wskazuje na znajdujące się po jej jednej stronie królestwa, rozmaite korony, berła i wieńce; po drugiej stronie ma konia obwieszonego trofeami, tarczami i różnorodnym orężem. Jest tam też książka, na niej zaś sowa, w pobok leżą nadto różne instrumenty muzyczne, węgielnica, dłuta i deszczułka, jakiej zwykle używają malarze wraz z farbami i parę pędzli⁵⁰.

⁴⁶ Wydana w Rzymie w 1597 roku; ilustracje w: J.P. Snyder, *Map projections in the Renaissance*, https://press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V3_Pt1/HOC_VOLUME3_Part1_chapter10.pdf [dostęp: 24 sierpnia 2021].

⁴⁷ O dekoracji m.in. L. Partidge, *The Room of Maps at Caprarola*, „The Art. Bulletin” 1995, vol. 77, no. 3, s. 413–444.

⁴⁸ F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 44, *Maerten de Vos*, Rotterdam 1996, s. 1396–1399.

⁴⁹ Patrz przyp. 22.

⁵⁰ C. Ripa, *Ikonomia*, s. 387.



Il. 15. *Europa Regina*, alegoryczne przedstawienie mapy Europy, *Cosmographia* Sebastiana Münstera



Il. 16. Personifikacja Europy, scena na stropie belkowym



Il. 17. *Europa*, rycina Adriaena Collaerta według Maertena de Vosa



Il. 18. *Europa*, ilustracja z *Iconologii* Cesarego Ripy

W dalszej części autor, powołując się na pisma Pliniusza i Strabona, uzasadnia użycie poszczególnych przedmiotów składających się na ikonografię kontynentu. I tak królewski strój wskazuje na znajdujące się w Europie bogactwa, korona podkreśla jej dominującą rolę w świecie. Rogi obfitości odnoszą się do urodzajności ziemi, którą przewyższa pozostałe kontynenty. Świątynia w dłoni akcentuje, że jest w niej „doskonała i najprawdziwsza, przewyższająca wszystkie inne Religia”⁵¹. Berła i korony umieszczono na znak tego, że to właśnie w Europie żyją najwięksi i najpotężniejsi królowie i książęta, cesarze oraz najwyższy kapłan w Rzymie. Koń, oręż, siedząca na księdze sowa, instrumenty muzyczne i malarskie podkreślają, że Europa zawsze górowała nad resztą świata zarówno orężem, jak i literaturą czy sztuką i „posiada ludzi odznaczających się najświetniejszymi umysłami i wielce wybornych malarzy, rzeźbiarzy oraz architektów, zarówno Greków, jak i Rzymian”⁵². Takiemu opisowi odpowiada ilustracja zamieszczona w pierwszym ilustrowanym wydaniu *Iconologii* z 1603 roku (il. 18). Nieco zbliżony w ogólnym zamyśle jest rysunek Maertena de Vosa, stanowiący wzór dla grafiki Collaerta (il. 17). Zachowując zawarty w opisie Ripy ideologiczny przekaz, artysta wprowadził także nowe elementy. Kobieta personifikująca Europę przedstawiona została w cesarskiej koronie i bogatych szatach z misternie wykonanym napierśnikiem, z berłem w prawej i winoroślą w lewej ręce. Zasiada na ziemskim globie (nie na rogach obfitości), na tle kilkuplanowego, rozbudowanego krajobrazu, wzbogaconego mającymi symboliczne znaczenie scenami⁵³. W głębi, po lewej stronie, widać pasące się bydło, biegające swobodnie konie i jelenie oraz zamek na jednym ze wzgórz. Po prawej, na bliższym planie, ukazane zostały dwa niedźwiedzie, w głębi natomiast rozgrywająca się na dwóch planach bitwa. Warto w tym miejscu przyrzeć się towarzyszącym Europie elementom znajdującym się w głębi kompozycji, poszerzając one bowiem interpretację o kolejne istotne zagadnienia. Ważną rolę zdają się tu odgrywać niedźwiedzie. Jeśli uznać je za symbol

⁵¹ Ibidem, s. 388.

⁵² Ibidem.

⁵³ Pośród personifikacji czterech kontynentów wchodzących w skład omawianej serii jedynie Europa zobrazowana została jako kobieta zasiadająca na ziemskim globie, nie na zwierzęciu (jak personifikacje pozostałych kontynentów), co w założeniu autora w sposób jednoznaczny akcentować ma jej dominację. Z uwagi na identyczną niemal kompozycję oraz towarzyszący przedstawieniu tekst, warto w tym miejscu wskazać także na rycinę *Induperatrici decorata Europa corona Orbe quo sedet ut solio regina superbo* autorstwa Crispijna van de Passe Starszego, m.in. w zbiorach Biblioteki Casanatense w Rzymie, nr inw. RML0210749, <http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=&case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ARML0210749&qt=> [dostęp: 21 stycznia 2021].

okrucieństwa i brutalności⁵⁴, przedstawienie ich po tej samej stronie co bitwa, oznaczać by mogło potępienie zła, które przynosi wojna. Europa odwraca się od tej sceny, a nad emanujący spokojem i dostatkiem pejzaż zobrazowany po drugiej stronie wyciąga berło, ku tej części jest też zwrócona, obejmując symbolicznie swoją opieką. Można jednak przyjąć inną interpretację. Pliniusz w *Historii naturalnej* wyraził pogląd, że niedźwiedzie rodzą się jako bezkształtna bryła mięsa, która dopiero urabiana ozorem przez matkę, przyjmuje właściwy kształt zwierzęcia⁵⁵. Myśl tę wykorzystał Kościół średniowieczny, czyniąc z niedźwiedzia symbol chrześcijaństwa. Takie znaczenie było powszechne w sztuce do XVIII wieku. Umieszczanie na przedstawieniu niedźwiedzi podkreślałoby rolę Europy w dziele nawrócenia i obrony wiary. Taka interpretacja byłaby bliższa ogólnej wymowie programu ikonograficznego dekoracji pałacu, w którym upowszechnianie wiary katolickiej i walka z jej oponentami stanowiły ważne przesłanie⁵⁶. Korrespondowałyby również z napierśnikiem, który ma na sobie personifikująca Europę kobieta, choć ten element stroju akcentuje także militarną dominację nad pozostałymi kontynentami. Artystyczny przekaz dopełnia umieszczony pod ryciną tekst: *Induperatrici decorata EUROPA corona Orbem quo sedet ut solio regina superbo, Cum numero populi haud posset superare vel auro Viribus et valido sibi subdidit inclita ferro* ([Postać Europy] Europa ozdobiona koroną cesarską zasiadająca na globie ziemskim niczym królowa na wspaniałym tronie, która ze swoim ludem [wojskiem] i bogactwem jest nie do pokonania, a która znana jest ze swojej siły [potęgi] i poddania wszystkich swojemu niezwykłemu mieczowi)⁵⁷.

Personifikacja tego kontynentu na stropie belkowym Izby Stołowej Górnej ukazana została w centralnej części sceny zamkniętej rollwerkowym obramieniem (il. 16). Autor malowideł stropowych z dokładnością odwzorował wszystkie kluczowe elementy kompozycji. Niemal identyczne jak na rycinie Collaerta poza, strój oraz zwierzęta i bitwa w tle nie pozostawiają wątpliwości co do pierwowzoru.

W kolejnej przestrzeni między belkami namalowane zostały po lewej stronie – Azja (il. 20) i po prawej – Afryka (il. 23).

⁵⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 253–255.

⁵⁵ K. Pliniusza Starszego *Historii naturalnej ksiąg XXXVII*=C. Plinii Secundi, *Historiae naturalis libri XXXVII*, t. 3, ks. 8, tłum. J. Łuszczkiewicz, Poznań 1845, <https://polona.pl/item/k-pliniusza-starszego-historii-naturalnej-ksiag-xxxvii-c-plinii-secundi-historiae,MjAyMjI1/4/#info:metadata> [dostęp: 24 sierpnia 2021].

⁵⁶ Najdobitniejszym przykładem może tu być scena ukazująca *Sąd nad arianami* w Trzecim Pokoju Biskupim.

⁵⁷ Tłumaczenie Justyna Dziadek.

Według Cesarego Ripy Azja powinna być przedstawiana jako:

kobieta w przepięknym wieńcu z nadobnego kwieciami przeplecionego rozmaitymi owocami, odziana w nader okazałą szatę, wyszywaną złotem, perłami i innymi cennymi klejnotami. W prawej dłoni trzyma gałązki uliścione, obsypane owocami kasji, pieprzu i goździków, w lewej śliczną, misternej roboty kadzielnicę, wydzielającą obficie dym. Obok kobiety widzimy wielbłąda leżącego na kolanach albo w jakiejś innej pozycji, wedle uznania bystrego i oględnego malarza⁵⁸.



Tak zobrazowano ją w pierwszym ilustrowanym wydaniu *Iconologii* z 1603 roku (il. 19),

Il. 19. Azja, ilustracja z *Iconologii* Cesarego Ripy

do takiego sposobu obrazowania nawiązał też Maerten de Vos⁵⁹ (il. 22). Niewiasta, ubrana w strojne, zdobione drogocennymi kamieniami szaty, siedzi na wielbłądzie, w prawej ręce trzyma dymiącą kadzielnicę. Każdy ze szczegółów ma znaczenie dla alegorycznej wymowy przedstawienia. Szata oddaje wyobrażenie o bogactwie kontynentu, wskazuje też na zamiłowanie jego mieszkańców do pysznych strojów i kunsztownej biżuterii; kadzielnica w ręce zwraca uwagę na to, iż właśnie Azja obfituje w wonne rośliny, zaspakajając „potrzeby kultu religijnego na całym świecie”⁶⁰. Za najbardziej charakterystyczne dla Azji zwierzę uznawano wielbłąda, który nawiązywał do handlu, stąd zajmuje tak ważne miejsce. Jednak przywołana tu, powstała na podstawie rysunku Maertena de Vosa, rycina Adriaena Collaerta wnosi także nowe ideologiczne treści (il. 21).

⁵⁸ C. Ripa, *Iconologia*, s. 389.

⁵⁹ Rysunek ze zbiorów Muzeum Plantin-Moretus w Antwerpii, nr inw. PK.OT.00077. Maerten de Vos jest autorem kilku serii rysunków obrazujących cztery kontynenty. Warto w tym miejscu przywołać m.in. rysunki, na których personifikacje kontynentów jadą na rydwanach ciągniętych przez identyfikowane z tymi częściami świata zwierzęta, rytowane przez Juliusa Goltziusa, <https://harvardartmuseums.org/collections/object/296217?position=1> [dostęp: 24 sierpnia 2021].

⁶⁰ C. Ripa, *Iconologia*, s. 390.



Il. 20. Personifikacja Azji, scena na stropie belkowym



Il. 21. Azja, rycina Adriaena Collaerta według Maertena de Vosa



Il. 22. Azja, rysunek Maertena de Vosa

Schemat przedstawienia jest analogiczny do personifikacji Europy. Centralne miejsce zajmuje siedząca na klęczącym wielbłądzie dostojna niewiasta z kadzielnicą w ręku. Za nią, na kilku planach, w urozmaiconym górzystym pejzażu z fantastycznymi skalistymi szczytami, ukazane zostały po prawej stronie wielbłądy, słonie, nosorożec i trudne do zidentyfikowania rogate zwierzę o wyjątkowo długiej szyi przypominające żyrafę. Po lewej, również na tle wzgórz z warownym zamkiem, pokazano scenę walki, zaś głębiej obóz wojsk z charakterystycznymi tureckimi namiotami. Widoczna na przedstawieniu armia osmańska jest ewidentnym nawiązaniem do walk z czasów świetności tego imperium. To symboliczne zobrazowanie wkroczenia Orientu do chrześcijańskiej Europy. Podobnie jak we wszystkich grafikach z tej serii, scenę dopowiada umieszczony pod ryciną napis: *Nympha potens spatiis terrarum et divite censu, Hirti ASIAE Dorso residet spectanda cameli, Quae, virtute velut Europa virisque triumphat, Femineis merito palmam fert unica formis* (Nimfa [młoda kobieta] Azja potężna jest poprzez ogrom swoich ziem i wielkie bogactwo, siedzi na plecach kudłatego wielbłąda. Podobnie jak Europa swój triumf odnosi poprzez swoją odwagę i wojsko [lud], a ze względu na swoją kobiecą urodę otrzymuje nagrodę zwycięstwa)⁶¹.

Schemat tej kompozycji powtórzony został na malowidle stropu Izby Stołowej Górnej (il. 20). Niestety zły stan zachowania oraz późniejsze przemalowania nie pozwalają stwierdzić, czy tak jak w przypadku alegorii Europy, także i tu występowały wszystkie charakterystyczne elementy sceny, wpływające na jej ideologiczny wydźwięk. Centrum kompozycji zajmuje niewiasta zasiadająca na wielbłądzie, trzymająca w prawej dłoni dymiącą kadzielnicę. Widoczne są także zarysy wzgórz z zamkiem na szczycie i zwierzęta – słonie i żyrafa. Umieszczenie ich na jednym z pierwszych planów, podobnie jak na grafice, potwierdza inspirację ryciną. Nie widać jednak występujących na pierwowzorze ścierających się wojsk i tureckiego obozu z charakterystycznymi namiotami. Czy to wynik pominięcia tego elementu, czy też późniejsze przemalowania zakryły go schematycznym pejzażem? Na obecnym etapie badań nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie.

W tej samej przestrzeni międzybelkowej, symetrycznie (względem osi), po przeciwległej stronie znalazła się personifikacja Afryki (il. 23). Według *Ikonologii* miała być przedstawiana jako:

niewiasta smagłolica, niemal naga, o włosach kręconych i rozpuszczonych, z łbem słonia miast szyszaka i sznurem koralu na szyi; koralowe również ma kolczyki w uszach. W prawej ręce trzyma

⁶¹ Tłumaczenie Justyna Dziadek.



Il. 23. Personifikacja Afryki, scena na stropie belkowym



Il. 24. *Afryka*, rycina Adriaena Collaerta według Maertena de Vosa



Il. 25. *Afryka*, ilustracja z *Iconologii* Cesarego Ripy

skorpioną, w lewej róg obfitości pełen kłosów pszenicy. U jednego boku ma mieć wielce srogiego lwa, z drugiej strony kłęb żmij i jadowitych węży⁶².

Ryciny w ilustrowanych wydaniach *Iconologii* zgodne są z przytoczonym opisem (il. 25). W znaczący sposób odbiega od niego natomiast rysunek Maertena de Vosa. Nie ma na nim w zasadzie żadnego z podanych przez Ripę atrybutów, jednak w odróżnieniu od drzeworytów towarzyszących tekstowi *Iconologii* personifikująca Afrykę niewiasta jest niemal naga, zwracają także uwagę jej negroidalne rysy twarzy. Na tym jednak podobieństwa się kończą. Przedstawienie graficzne (A. Collaert według M. de Vosa) ukazuje Afrykę jako kobietę zasiadającą na krokodylu. Jej łono okrywa jedynie fantazyjnie udrapowana materia, nagą pierś przepasuje ozdobny pas, ręce zdobią bransolety (il. 24). Niezwykle bogate jest tło. Na kilku planach, z rozbudowanym krajobrazem, ukazano rozmaite zwierzęta, i te typowe dla Afryki – lwy (wymieniane przez Ripę), słonie, jaszczury, ale także fantastyczne, przypominające dinozaury, mające za zadanie podkreślić dzikość prezentowanego kontynentu. Są wreszcie wspomniane w *Iconologii* węże. Po obu stronach na ostatnim planie kompozycję zamykają skaliste wzniesienia, pomiędzy nimi widoczne są fragmenty akweduktów, zaś nieco bliżej ukazano obelisk. Wśród odtworzonej roślinności dominują typowe dla Afryki palmy. Scena na stropie belkowym kieleckiego pałacu, analogicznie do pozostałych wyobrażeń kontynentów, wzorowana jest na grafice Collaerta, przy czym jej autor wiernie powtórzył zarówno postać kobiety, jak i krokodyla z charakterystycznie zawiniętym ogonem, natomiast tło zredukował do schematycznego krajobrazu. Możliwe, że w obecnym stanie zachowania niektóre elementy nie są czytelne, można jednak przypuszczać, że owo uproszczenie jest celowe (il. 23).

Cykl zamyka personifikacja Ameryki. W opisie Cesarego Ripy uosabia ją:

naga kobieta o karnacji ciemnej, z domieszką koloru żółtego, o twarzy budzącej trwogę. Prążkowana, wielobarwna chusta opadająca jej skosem z ramienia, przyokrywa jej części wstydlive. Włosy ma mieć puszczone luźno, jej ciało [chodzi raczej o głowę] zaś otacza wdzięczna, kunsztowna ozdoba z różnobarwnych piór. W lewej ręce trzyma łuk, w prawej – strzałę, u boku ma kołczan również pełen strzał, pod stopą głowę ludzką przebitą strzałą, na ziemi zaś z jednej strony leży ogromnej wielkości jaszczur⁶³.

⁶² C. Ripa, *Iconologia*, s. 390.

⁶³ Ibidem, s. 391–392.

W dalszej części swego wywodu Ripa podaje uzasadnienie dla każdego z elementów przedstawienia, powołując się na dzieła współczesnych historyków (Girolamo Gigli, Ferrante Gonzalesa, Giovanniego Botero) oraz informacje, jakie pozyskał w rozmowie z Faustem Rughesim z Montepulciano, autorem *Tablic historycznych i kosmograficznych dla wszystkich czterech części świata*. Na wydanych przez niego w 1597 roku mapach widnieją alegorie kontynentów, które w ogólnym zarysie zgodne są z tekstami Ripy⁶⁴.

Ilustracje zamieszczone w *Iconologii* dość wiernie odtwarzają opis (il. 28). W wydaniu z 1603 roku co prawda jaszczur nie jest ani ogromny, ani nie budzi trwogi, niemniej znalazły się tam wszystkie kluczowe elementy⁶⁵. Maerten de Vos wprowadza pewną innowację w obrazowaniu Ameryki, zachowując nadal znaczną część jej atrybutów wymienionych w traktacie Ripy. I tak personifikująca kontynent kobieta zasiada na pancerniku, nie ma już pod stopami przebitej strzałą ludzkiej głowy. Ta zmiana zwierzęcia jest istotna z uwagi na to, że jaszczur (krokodyl) u de Vosa znalazł się przy alegorii Afryki (u Ripy przy Afryce znajduje się lew). Pozostałe elementy, jak łuk w jednej i strzała w drugiej ręce, kołczan ze strzałami i fantazyjne ozdoby z piór, występują zarówno w rysunkach de Vosa, jak i wzorowanych na nich grafikach Collaerta (il. 27), a co za tym idzie także na malowidle ze stropu Izby Stołowej Górnej (il. 26).

Od strony północnej i południowej pomiędzy belkami trzecią i czwartą oraz piątą i szóstą, zatem w tych samych przestrzeniach co personifikacje Europy i Ameryki, a także na osi sali, pomiędzy belką siódmą a ósmą, namalowano pięć scen wzorowanych na emblematkach. Są to: od strony północnej sowa na czaszce i postać uskrzydłonej kobiety również stojącej na czaszce (il. 29), po stronie południowej uciekający jeleni i serce na klepsydrze (il. 30), a także karmiący pisklęta pelikan w części środkowej (il. 46). Dla wszystkich pięciu przedstawień graficzne pierwowzory odnaleźć można w *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda* i *A collection of emblemes, ancient and moderne* George'a Withera. Analogiczne kompozycje występują co prawda pojedynczo w rozmaitych księgach emblematycznych, jednak tylko w wyżej wymienionych można znaleźć je wszystkie. Pozwala to z dużym prawdopodobieństwem uznać emblematy ze zbiorów Rollenhagena lub Withera za bezpośredni wzór dla wymienionych tu malowideł ze stropu Izby Stołowej Górnej kieleckiego pałacu.

⁶⁴ Ilustracje w: J.P. Snyder, *Map projections in the Renaissance*, https://press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V3_Pt1/HOC_VOLUME3_Part1_chapter10.pdf [dostęp: 24 sierpnia 2021].

⁶⁵ Nieco większy przypominający aligatora gad zobrazowany jest w wydaniu *Iconologii* z 1766 roku, takie też są ilustracje w kolejnych wydaniach (aż po współczesne).



Il. 26. Personifikacja Ameryki, scena na stropie belkowym



Il. 27. Ameryka, rycina Adriaena Collaerta według Maertena de Vosa



Il. 28. Ameryka, ilustracja z *Iconologii* Cesarego Ripy



Il. 29. *Memento mori*
(sowa stojąca na czaszce)
i personifikacja Famy
lub Fortuny, sceny
na stropie belkowym



Il. 30. *Hinc dolor inde fuga*
(jeleń przeszyty strzałą)
i *Festinat decurrere*
(serce na klepsydrze),
sceny na stropie belkowym



Il. 31. *Hinc dolor inde fuga* (jelen przeszyty strzałą), scena na stropie belkowym

Analogie dla scenki z uciekającym jeleniem (poza Rollenhagenem i Witherem) odnaleźć można też w *Hadriani lunii medici Emblemata*⁶⁶, *Minerva Britannia*⁶⁷, *Symbolorum et emblematum*⁶⁸, *Emblemata amatoria*⁶⁹, *Emblemas morales*⁷⁰ czy *Emblemas morales* Sebastiana de Covarrubias

⁶⁶ J. Hadrianus, *Hadriani lunii medici Emblemata ad D. Arnoldum Cobelium; eiusdem Aenigmatum libellus, ad D. Arnoldum Rosenbergum*, Antwerpia 1565, emblemat 47. Tu oprócz motta (*hinc dolor...*) autor zamieścił wers zaczerpnięty z *Pieśni* Petrarke (*Sonet* 174, wers 14): „Di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco” (Bólem niszczeję, uciekaniem ginę), por. przyp. 68.

⁶⁷ H. Peachan, *Minerva Britannia or a Garden of Heroical Devises, furnished, and adorned with Emblemes and Impresa's of sundry natures, Newly devised, moralized and published*, Londyn 1612.

⁶⁸ J. Camerarius, *Symbolorum et emblematum centuriae tres: I. ex herbis & stirpibus. II. ex animalibus quadrupedibus III. ex volatilibus & insectis. Editio secunda, auctior [...]* Accessit noviter centuria IV. ex aquatilibus & reptilibus [...], Heidelberg 1605 (1590–1604). Tu oprócz motta (*hinc dolor...*) podobnie jak w dziele Hadrianusa (patrz przyp. 66) autor zamieścił wers zaczerpnięty z *Pieśni* Petrarke.

⁶⁹ D. Heisius, *Emblemata amatoria iam demum emendate*, Amsterdam 1608.

⁷⁰ J. de Horozco y Covarrúbias, *Emblemas morales*, Segovia 1589. Inne wydania m.in. Segovia 1591, Saragossa 1603, 1604. Tu rycinie towarzyszy motto *Nemine persequente* stanowiące fragment Księgi

Orozco⁷¹. Każdemu z emblematów w księgach towarzyszy motto *Hinc dolor inde fuga* (Zarówno ból, jak i ucieczka nie mają litości [Ból z jednej strony, a ucieczka z drugiej, jest dotkliwa])⁷². Prócz niego w ramach rytowanego przedstawienia plastycznego znalazły się też inne sentencje, pozwalające na różne interpretacje (patrz przyp. 66, 68, 70 i 71). Tu szerzej opisane zostaną subskrypcje towarzyszące ilustracjom ze zbiorów Rollenhagena i Witherera, te bowiem z dużym prawdopodobieństwem stanowić mogą bezpośredni wzór dla przedstawienia ze stropu kieleckiego pałacu. Analiza ich treści oraz spójność z wymową pozostałych scen zdają się także potwierdzać tę tezę.

Pod ryciną w *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda* (il. 33) znajduje się inskrypcja: *Sunt infixi mihi Domini tela Omnipotentis, Pectoribus nostris hinc dolor, inde fuga* (Broń jest nieodłącznym elementem władców, tak jak ból odczuwany najpierw w piersi, odczuwany jest później podczas ucieczki)⁷³.

Dodatkowym komentarzem jest czterowiersz w języku francuskim:

L'Eternel a bon droit nous bat de sa main dure
Pour nous faire tourner du chemin de pesche
Du rest le chatiment don't le suit est cause
Mais las! Le cerf navre ne suit pas sa blessure

Wiekuiesty ma prawo ukarać nas swą twardą ręką,
Aby nas zawrócić z drogi grzechu,
Surowa jest kara, która zmusza do ucieczki,
Niestety, ranny jelen nie ucieknie od swej rany⁷⁴.

W *A collection of emblemes, ancient and moderne* George'a Witherera powyżej ryciny znajduje się motto *When woe is in our selvs begun, then, whither from it can wee run* (Gdy cierpienie ma swój początek w nas samych, jakże możemy przed nim uciec), natomiast poniżej poetycki komentarz (il. 32).

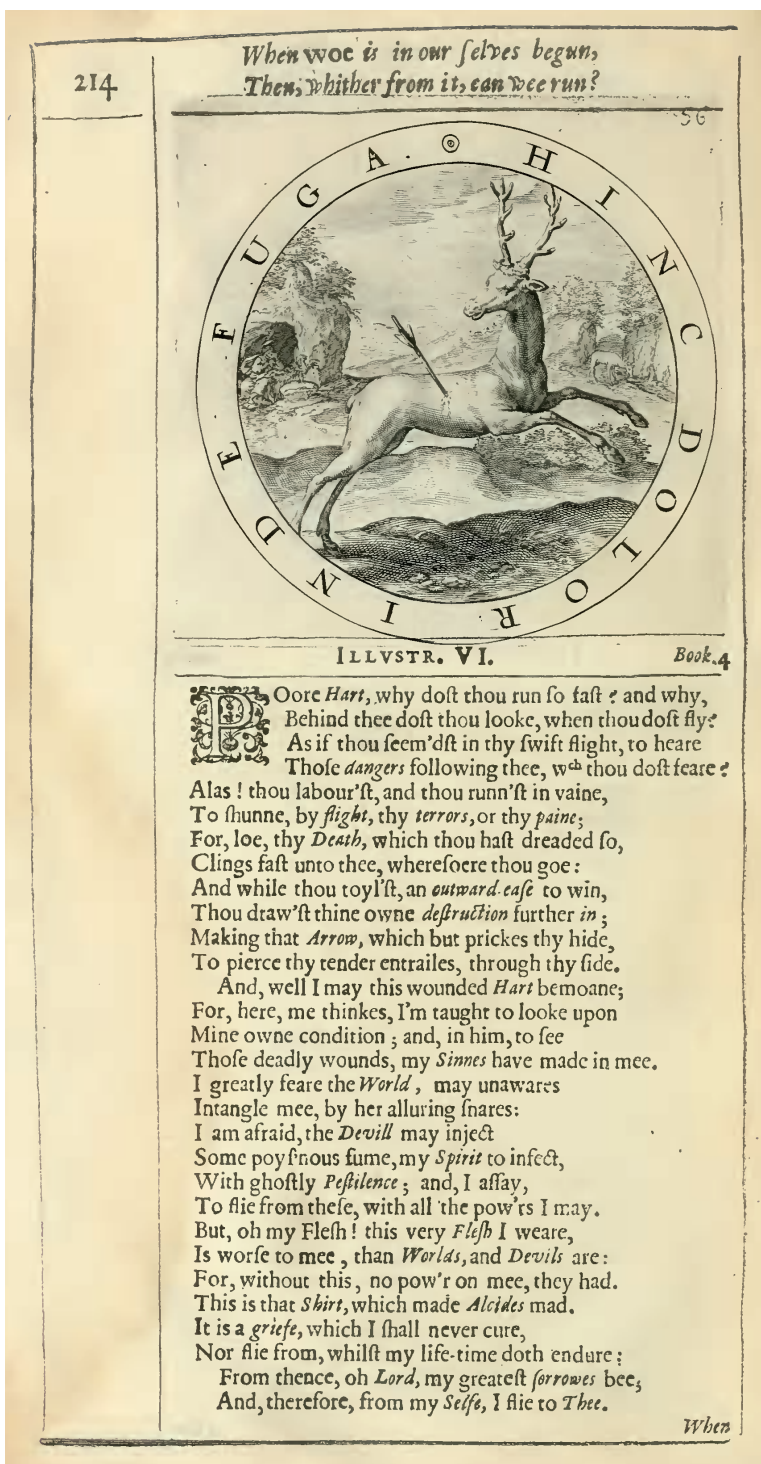
Przysłów: *Fugit impius nemine persequente Justus autem quasi leo confidens absque terrore erit* (Ucieka występny, choć go nikt nie goni, lecz prawy jest ufny jak młody lew, Prz 28,1).

⁷¹ S. de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madryt 1610, emblemat 39. Autor przedstawia ten sam motyw z lemmą *Mors et fugacem persequitur* (Śmierć ściga nawet uciekiniera).

⁷² Tłumaczenie Justyna Dziadek.

⁷³ Tłumaczenie Justyna Dziadek.

⁷⁴ Tłumaczenie Bożana Sabat.



Il. 32. Hinc dolor inde fuga, emblemat 56, A collection of emblemes, ancient and moderne George'a Withera

Biedne serce, gdzie się tak spieszysz
I dlaczego oglądasz się za siebie?
Czy biegnąc, czujesz jak niebezpieczeństwo podąża za tobą?
Niestety na próżno uciekasz przed strachem i bólem,
Bo dokądkolwiek nie pójdziesz, śmierć cię znajdzie.
Podczas gdy ty tak trudzisz się ucieczką
Pozornie tylko wygrywasz, w istocie zaś sprawiasz,
Że twoje zniszczenie się pogłębia,
Tak jak strzała, która najpierw kłuła tylko twoją skórę
Powoli zagłębia się w bok.
Dobrze jest być świadomym swojego cierpienia,
Aby móc opłakiwać swój los.
Nauczono mnie patrzeć na swój własny stan,
A w nim widzieć te śmiertelne rany,
zadane mi przez moje grzechy
Boję się, że świat może nieświadomie
wplątać mnie w swoje kuszące sidła
I że diabeł może okadzić mnie trującym dymem
I zarazić mojego ducha upiorną zarazą.
Postanawiam uciec od nich ze wszystkich sił, jakie tylko zgromadzę.
Ale, o moje ciało! To ciało, które noszę
Jest dla mnie większym wrogiem od świata i diabłów,
Bez niego nie mieliby nade mną żadnej władzy.
To jest ta koszula, która doprowadziła Alcydesa do szaleństwa.
To smutek, którego nigdy nie uleczę
Ani nie ucieknę od niego, póki moje życie trwa.
Stąd, o Panie są moje największe smutki
I dlatego od siebie samego uciekam do Ciebie.



Il. 33. *Hinc dolor inde fuga*, emblemat 56, *Gabrielis Rollenhagenii Selectorum emblematum centuria secunda*

rycinie jelenia i od tego cierpienia nie ma ucieczki. Uzdrawieniem jest woda ze źródła życia. Na stropie kieleckiego pałacu (il. 31) namalowany został jedynie przesyty strzałą uciekający jelen, nie ma pozostałych elementów występujących na emblematkach oraz tekstów, które im towarzyszą, można jednak przypuszczać, że dla współczesnych odbiorców język znaków i symboli, jakimi „przemawiały” namalowane sceny, był aż nadto czytelny, nie wymagał zatem dodatkowego komentarza.

Kolejne przedstawienie znajdujące się od strony południowej to serce na klepsydrze (il. 35). Motyw oparty został na emblemacie 54 ze zbiorów Rollenhagena (il. 36) i Withera (il. 34).

Na omawianej tu rycinie Crispina van de Passe Starszego (il. 32 i 33) jest jeszcze jeden ikonograficznie ważny element. W tle po lewej stronie kompozycji znajduje się sylwetka świętego Piotra siedzącego przy wejściu do groty, obok piejący kogut i klucze, zaś po prawej stronie łania pijąca wodę ze strumienia. Kogut, jeden z atrybutów świętego, przypomina o zaparciu się Chrystusa przez apostoła, klucze oznaczają misję, jaką świętemu (pomimo jego zdrady) powierza Bóg. Pijąca ze strumienia łania nasuwa skojarzenie z fragmentem psalmu: „Jak łania pragnie wody ze strumienia, tak dusza moja pragnie Ciebie Boże” (Ps 42,1). W tym kontekście lepiej można zrozumieć treść, jaką przedstawia omawiany emblemat. Cierpienie spowodowane grzechem tkwi głęboko w duszy człowieka jak strzała w boku przedstawionego na

Rycinę otacza motto *Festinat decurrere* (Czas płynie szybko) dopełnione w *Gabrielis Rollenhagenii Selectorum emblematum centuria secunda* łacińską sentencją: *Festinat celeri lapsu decurrere vita, Et certam praesens vix habet hora fidem* (Bardzo szybko upływa czas naszego życia i obecna godzina ledwo ma jakąkolwiek pewność)⁷⁵ oraz czterowierszem w języku francuskim:

L'on voit bien vite verfer fa poudre fine
Qui diftingue le jour, l'horologe au fablon:
De mefmes vont nos jours, & nous fuit au talon
La Mort, qui tout fubit nos ans, & nos moys fine.

Widać, jak szybko sypie się piasek,
Który wyznacza dzień piaskową klepsydrą:
Tak samo płyną nasze dni i po piętach depcze nam śmierć,
Która doświadcza nasze lata i nasze maje [w znaczeniu naszej młodości]⁷⁶.

Nieco szerszym poetyckim komentarzem opatrzony jest emblemat w zbiorze George'a Withera. Powyżej ujętej w okrąg ryciny znalazł się dwuwiersz: *Pursue thy Workes, without delay, For, thy short houres runne fast away* (Pracuj bez zwłoki, bo twoje krótkie godziny szybko uciekają). Poniżej zaś wpisano tekst, który nie tylko rozwija główną myśl, ale też opisuje symboliczne znaczenie obrazu. Kruchość ludzkiego życia została tu przyrównana do kruchości szkła, z którego wykonana jest bańka klepsydry. Cztery filary, które ją podtrzymują, to symbole czterech cnót: Roztropności, Sprawiedliwości, Umiarkowania i Męstwa⁷⁷, na których powinno być oparte ludzkie życie, by było dobre i pełne. Przesypujące się ziarenka piasku to chwile, których nie można zatrzymać ani cofnąć. Znalazło się tu też odwołanie do rozważań świętego Augustyna⁷⁸ o czasie, o tym że przeszłość i przyszłość nie istnieją. Do człowieka należy tylko teraźniejszość i tylko nią, wykorzystując wymienione wyżej cnoty, może dobrze zarządzać, by spełnić misję, jaką przeznaczył mu Bóg.

⁷⁵ Tłumaczenie Justyna Dziadek.

⁷⁶ Tłumaczenie Bożena Sabat.

⁷⁷ Wymienione są one w Księdze Mądrości. „Jeśli w życiu bogactwo jest dobrem pożądanym – cóż cenniejszego niż Mądrość, która wszystko sprawia? Jeśli rozważa jest twórcza – której ze stworzeń bardziej twórcze niż Mądrość? I jeśli kto miłuje sprawiedliwość – jej to dziełem są cnoty: uczy bowiem umiarkowania i roztropności, sprawiedliwości i męstwa, od których nie ma dla ludzi nic lepszego w życiu” (Mdr 8, 5–7).

⁷⁸ Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2018, ks. XI, w. 12–26.



Il. 34. *Festinat decurrere*, emblemat 54, A collection of emblemes, ancient and moderne George'a Withera

Choćby to był tylko obraz tego szkła [bańki klepsydry],
Przez które odmierzasz, jak mijają Twoje godziny,
Nie lekceważ [nie przeocz] tego, bo wiele Ci to przyniesie,
By zastanowić się, jakie z niego płyną morały.
Oto emblemat, z którego mądrzy mogą się dowiedzieć,
Co ich samych dotyczy.
Krucha tafla szkła dobrze służy do wyrażenia
Kruchości ciała i wielu [czyhających] niebezpieczeństw.
Cztery filary, na których szkło się wspiera,
Pouczają cię, że wartości [cnoty] kardynalne
Powinny być wciąż praktykowane, by strzec godności człowieka,
Bo inaczej, ta słaba konstrukcja zostanie zniszczona.
Piasek stale i bez zwłoki uciekający pokazuje,
Że czas życia szybko przemija
I nie robi żadnej przerwy; także i Motto
Informuje cię o tym, żebyś nie zapomniał.
Przyjrzyj się temu i skorzystaj z okazji,
Z Twoich szybko lecących godzin, by jak najwięcej z nich korzystać,
I uważaj byś unikał pospolitego zła.
Ci, którzy zabiegają o to, by nie tracić czasu,
Jakby to zasługiwało na ich największą troskę.
Mogą stracić klejnot, który najbardziej pragną zdobyć.
Czas przeszły już jest stracony. Czas przyszły,
Należy jak dotąd, nie wiesz do kogo.
Teraźniejszość jest twoja i tylko nią możesz rozporządzać.
A te chwile od ciebie tak szybko odlatują,
Że ledwie je poznasz, póki nie przeminają.
Panie daj mi łaskę, bym umiał myśleć i używać czasu w ten sposób,
Abym mógł wykonać Twoje dzieło, zanim odejdę.



Il. 35. *Festinat decurrere*, scena na stropie belkowym



Scena na pałacowym stropie, odwzorowująca dokładnie omówiony tu emblemat, głosi zatem pochwałę pracowitości, a nade wszystko dobrogo wykorzystania czasu, który został nam dany.

O upływie czasu w innym nieco aspekcie opowiada scena znajdująca się pomiędzy trzecią a czwartą belką po przeciwległej, północnej stronie Izby Stołowej Górnej. Przedstawia ona siedzącą na czaszce sowę (il. 38). Pierwowzorem dla niej jest emblemat 34 ze zbioru Rollenhagena (il. 39) lub Withera (il. 37).

Czaszka, jeden z najpopularniejszych i najczytelniejszych symboli vanitatywnych, jest

Il. 36. *Festinat decurrere*, emblemat 54, *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda*

motywem niezwykle często pojawiającym się w alegorycznych przedstawieniach pouczających o przemijaniu i śmierci. Na malowidle ze stropu oraz na emblematkach stanowiących dla niego wzór czaszka, na której siedzi sowa, spoczywa na przypominającym nagrobną płytę kamieniu. Na drugim planie znalazł się pejzaż z niewielkim kościołem po prawej stronie, do którego zmierzają żałobnicy niosący trumnę⁷⁹. Takie nagromadzenie jednoznacznych w odbiorze elementów potęguje wrażenie i wzbogaca treść przedstawienia. Scenę okala napis: *Memento mori*. W *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda* poniżej ryciny znajduje się motto:

*Res est plena boni, sanctae meditatio MORTIS,
Dum sinit haec igitur vita, MEMENTO MORI.*

Piękną rzeczą jest radować się ze swojego oddechu [ze swojego życia], należy pamiętać jednak o śmierci.

Dopełnieniem, podobnie jak w przypadku pozostałych emblematów tego zbioru, jest cztero-wiersz w języku francuskim:

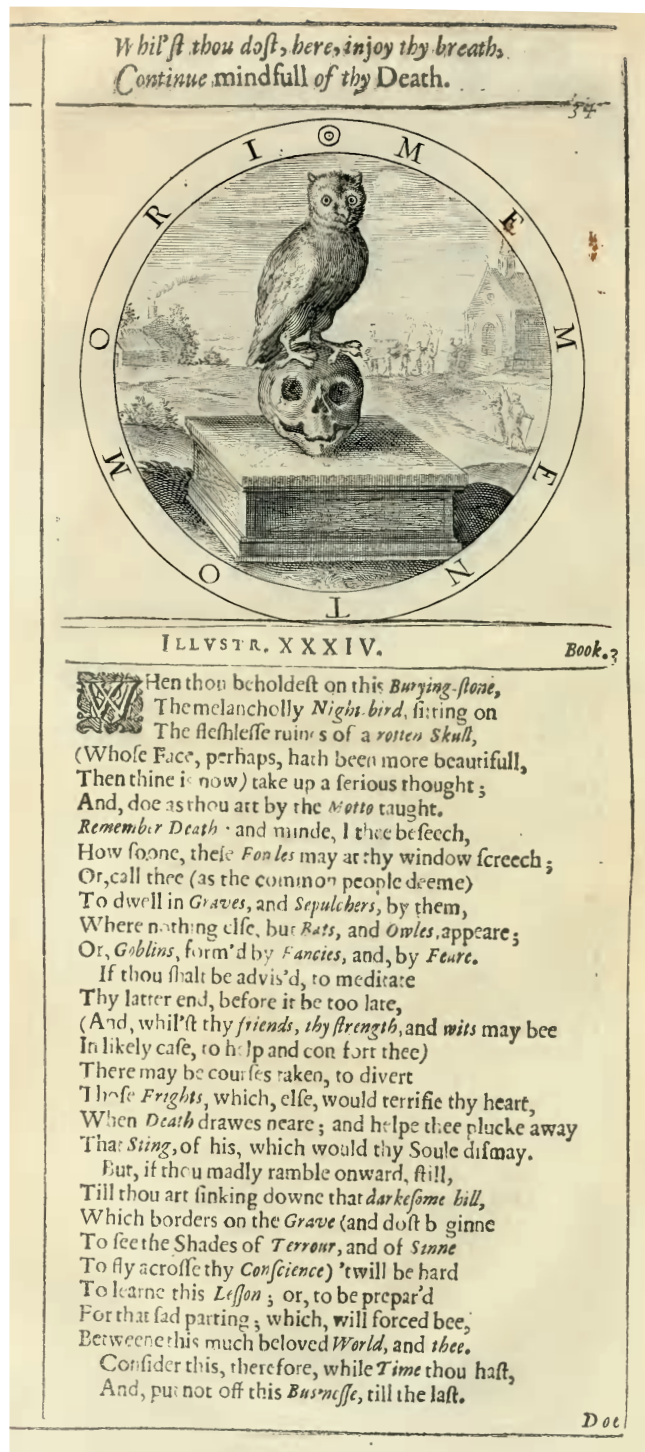
Puis que, nos jours fen vont commeau a vau de route
Soubuenons nous foubuent de lincertaine mort
Il ny a rien plus feur foit qu'on veille ou qu'on dort,
Que de fe preparer au trepas qu'on redoubre.

Ponieważ nasze dni płyną jak woda, szybko i bezładnie,
Pamiętajmy często o niepewnej śmierci,
Nie ma nic cenniejszego, czy się czuwa, czy się śpi,
Od przygotowania się do śmierci, której się boimy⁸⁰.

W *A collection of emblemes, ancient and moderne* George'a Withera powyżej ryciny znajduje się motto *Whil'st thou dost, here, injoy thy breath, Continue mindfull of thy Death* (Gdy będziesz, tutaj, cieszyć się twoim oddechem, wciąż pamiętając o swojej śmierci), zaś poniżej jego poetyckie rozwinięcie:

⁷⁹ Na stropie pałacowym ów dalszy plan z kościołem i żałobnikami jest słabo czytelny, jednak układ kompozycyjny nie pozostawia wątpliwości co do pierwowzoru. Po prawej stronie widzimy wyraźnie sylwetkę budynku, który w ogólnym kształcie, choć pozbawiony charakterystycznej wieżyczki, przypomina kościół znajdujący się na rycinie. Odtworzona została także wiodąca do niego droga.

⁸⁰ Tłumaczenie Bożena Sabat.



Il. 37. Memento mori, emblem 34, A collection of emblems, ancient and moderne George'a Withera

Kiedy zobaczysz na tym kamieniu pogrzebowym,
Melancholijnego nocnego ptaka, siedzącego na
Mięsistych zgłiszczach zgniłej czaszki,
(Której twarz, być może, była piękniejsza,
Niż twoja jest teraz) podejmij poważną myśl;
I czyń tak, jak cię uczy motto.
Pamiętaj o śmierci: i pamiętaj, błagam cię,
Że wkrótce, ten ptak może zaskrzeczeć w twoim oknie
Lub wezwać cię (jak zwykli to czynić ludzie)
Byś zamieszkał w grobach i grobowcach, przy nich,
Gdzie nic innego, tylko nietoperze i sowy się pojawiają;
Albo Gobliny, powstałe z fantazji i strachu.
Więc radzę ci, byś zastanowił się
I przemyślał swój ostateczny koniec, zanim będzie za późno,
(I dopóki twoi przyjaciele, twoja siła i rozum
Mogą ci pomóc i pocieszyć cię)
Można jeszcze podjąć kroki, by odwrócić
Te strachy, które w przeciwnym razie przeraziłyby twe serce,
Gdy śmierć się zbliży i pomoże ci się wyrwać.
To jej żądło, przerazi twoją duszę,
Jeśli szaleńczo gnasz naprzód, wciąż,
Aż zejdziesz w dół tego mrocznego wzgórza,
Które graniczy z grobem,
I zaczniesz widzieć cienie grozy i grzechu.
Naucz się tej lekcji albo przygotuj się
Na to smutne rozstanie, które będzie wymuszone,
Między tym ukochanym światem a tobą.
Rozważ to więc, póki masz czas,
I nie odkładaj tej lektury na ostatnią chwilę.



Il. 38. *Memento mori*, scena na stropie belkowym



Kolejna scena ze stropu przedstawia uskrzydloną niewiastę stojącą na czaszce (il. 41). Malowidło z uwagi na stan zachowania jest słabo czytelne, stąd też interpretacja jego treści, a także ustalenie pierwowzoru pozostawia pewne wątpliwości. Pomimo drobnych różnic kompozycyjnych za pierwowzór uznać tu można emblemat ze zbiorów Rollenhagena (il. 43) czy Withera (il. 40) lub z *Mikrokosmos. Parvus mundus* Laurensa van Haecht Goidtsenhovena z ilustracją

Il. 39. *Memento mori*, emblemat 34, *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda*

mi Gerarda de Jode⁸¹ (il. 42). Na każdym ze wspomnianych emblematów kobieta stoi co prawda nie na czaszce, lecz na kuli, jednak sam układ pozwala powiązać scenę ze stropu z jednym z nich. Określenie pierwowzoru, podobnie jak w przypadku pozostałych scen, ma istotne znaczenie dla prawidłowego odczytania treści. Tu, z uwagi na to, że nie można jednoznacznie określić, który z emblematów stanowił bezpośredni wzór, omówione zostaną oba wraz z towarzyszącymi im mottami i subskrypcjami.

W *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda* i *A collection of emblems, ancient et moderne* rycinę otacza motto *Virtute ac Studio per Orbem fama perpetua comparatur* (Przez cnotę i gorliwość zdobywa się wieczną sławę). Nadto u Rollenhagena dopełnienie stanowi znajdująca się pod ryciną subskrypcja: *Virtus ac studium causa est, quod in orbe, per omne Aevum, perpetuo gloria nostra viret* (Dzięki cnotcie i pracowitości wzrasta przez cały czas nasza chwała na całym świecie) i druga, w języku francuskim (w pierwszej części książki):

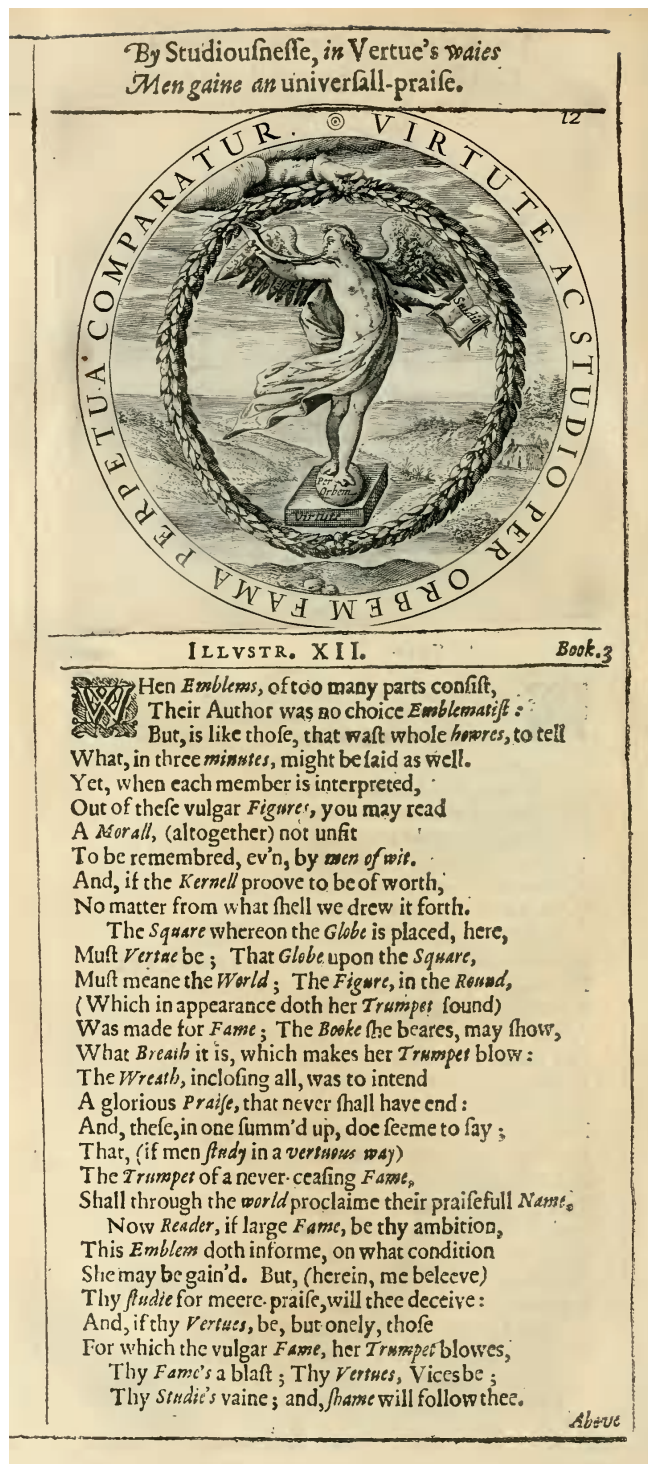
Quand l'humaine vertu doctement faccompaigne
Des Eftudes, a lors croit de ce faint labeur
Vn nom, qui tour remply de los, & de bonheur
Durera fi longtemps que cil de Charlemaigne.

Kiedy cnota ludzka mądrze towarzyszy nauce,
Wtedy z tego świętego trudu rodzi się
Imię, które całkiem okryte chwałą i szczęściem
Trwa tak długo jak chwała Karola Wielkiego⁸².

Znacznie bardziej rozbudowane są poetyckie komentarze w zbiorze Withera. Tu nad ryciną znajduje się napis: *By Studiousnesse, in Vertue's waies Men gaine an universall-praise* (Dzięki nauce w służbie prawdy, ludzie zyskują powszechną sławę), zaś poniżej tekst objaśniający znaczenie poszczególnych elementów *iconu*.

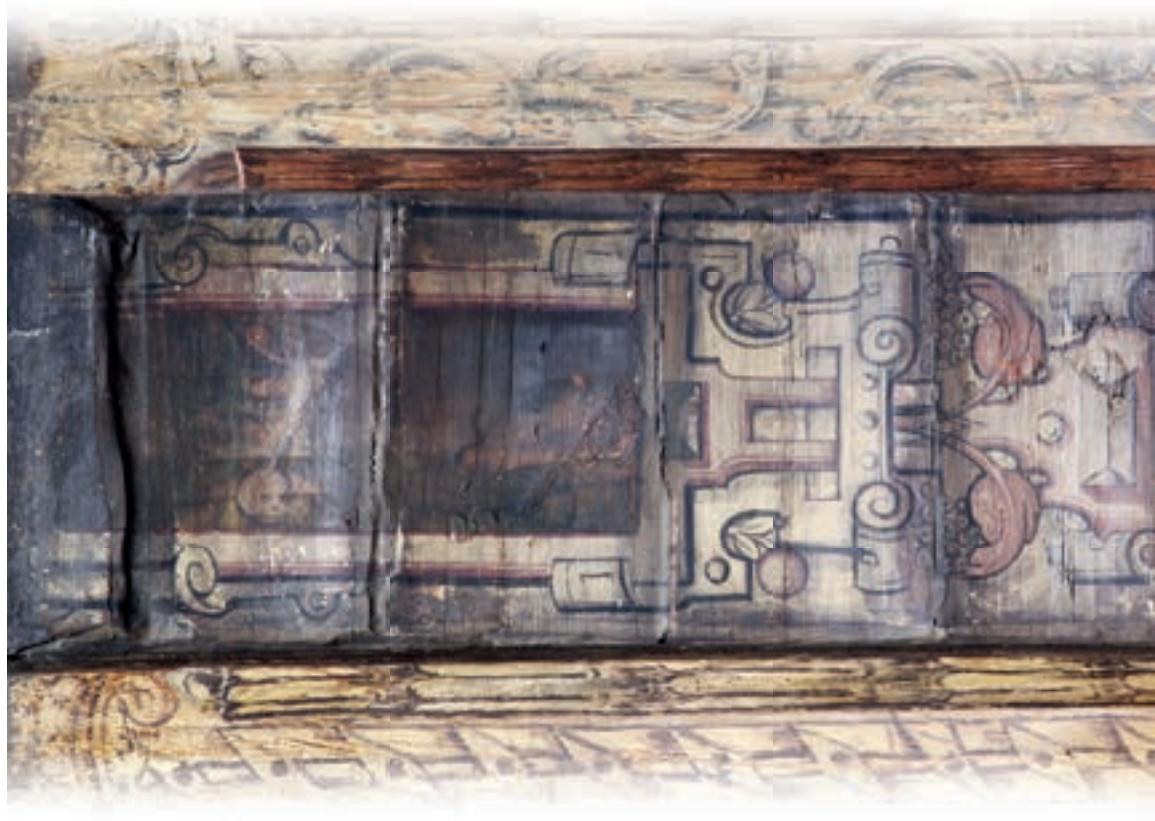
⁸¹ L. van Haecht Goidtsenhoven, ryt. G. de Jode, *Mikrokosmos. Parvus mundus*, Antwerpia 1579. Księga ta wchodziła w skład księgozbioru biskupa Jakuba Zadzikiego ofiarowanego *curiae kielcensi*. Informacja za: M. Pieniążek-Samek, „*Tributum gratitudinis reddo*”..., s. 209 (tam źródła); eadem, „*Curia kielcensis do*”. O darze biskupa Jakuba Zadzikiego i pałacu kieleckim uwag kilka, w: *Praxis atque theoria: studia ofiarowane profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, red. W. Bałus, J.K. Ostrowski, P. Krasny, A. Betlej, Kraków 2006, s. 293–294; o Gerardzie de Jode zob. *The De Jode Dynasty 1450–1700*, t. 1, red. P. van der Coelen, Amsterdam 2018.

⁸² Tłumaczenie Bożena Sabat.



Il. 40. Alegoria Famy, emblemat 12, A collection of emblems, ancient and moderne George'a Withera

Gdy Emblematy ze zbyt wielu części się składają,
Ich autor nie był wybitnym Emblematystą:
Ale jest jak ci, którzy marnują całe godziny, by opowiedzieć
Co w trzy minuty może być powiedziane równie dobrze.
Jednak, gdy każdy element jest interpretowany,
Z tych pospolitych figur można wyczytać
Morał, który jest zdatny
Do zapamiętania, choćby przez ludzi rozumnych.
I jeśli okaże się, że dzieło jest wartościowe,
Nieważne, z jakiej skorupy go wyciągnęliśmy.
Oto kwadrat, na którym umieszczony jest globus,
Kula w tym kwadracie musi być piękna,
Oznacza bowiem świat; figura, w środku,
(Która z daleka przypomina trąbę),
Została stworzona dla sławy; księga, którą nosi, pokazuje,
Co to za tchnienie, które sprawia, że jej trąba brzmi:
Wieniec, obejmujący wszystko, pomyślany był jako
Chwalebna chwała, która nigdy nie będzie miała końca:
I to wszystko, w jednym podsumowaniu, zdaje się mówić:
Że, jeśli ludzie uczą się w szlachetny sposób
Trąba nieustającej sławy
Będzie przez świat ogłaszać ich chwalebne imię.
Teraz, czytelniku, jeśli wielka sława jest twoją ambicją,
To godło informuje, pod jakim warunkiem
Można ją zdobyć. Ale, (tutaj, ostrzegam),
Twoja nauka dla zwykłej chwały cię zwiedzie:
I jeśli takie tylko będą twoje zalety,
O których pospolita sława trąbi,
Twoja sława jest podmuchem, twoje zalety wadami;
Twoja nauka jest próżna, a wstyd pójdzie za tobą.



Il. 41. Alegoria Famy lub Fortuny, scena na stropie belkowym



Oba emblematy pouczają zatem, że nie warto gonić za próżną, pospolitą sławą i że wieczną sławę zyskać możemy jedynie dzięki godnemu, mądrymu, pełnemu szlachetności życiu.

W *Mikrokosmos. Parvus mundus* rycina (il. 42) opatrzona jest tytułem *Fortunae natura* (*Natura Fortuny*). Komentarz do ilustracji stanowi fragment psalmu z Wulgaty: *Cadent à la-*

Il. 42. Alegoria Fortuny, *Mikrokosmos. Parvus mundus* Laurensa van Haecht Goidtsenhovena

tere tuo mille, et decem millia a dextris tuis; ad te autem non appropinquabit (Choć tysiąc padnie u Twego boku, a dziesięć tysięcy po Twojej prawicy, ciebie to nie spotka, Ps 90,7). Dodatkowo treść dopowiada łaciński epigramat pouczający o niestałości Fortuny. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że dzieło Laurensa van Haecht Goidtsenhovena poprzez zestawienie cytatów biblijnych z postaciami ze świata mitów łączy mądrość filozofii starożytnych z prawdami religii objawionej. Sam autor w przedmowie uzasadnia obranie takiego schematu tym, że jego zdaniem oba te źródła mają swe korzenie w Bogu. O naturze Fortuny i wynikających z niej sposobów obrazowania pisze też Cesare Ripa w *Ikonologii*⁸³. W swoim tekście odwołuje się zarówno do pogańskiego jej rozumienia, jako mocy tkwiących w gwiazdach, „które rozmaicie kierują ludzkimi naturami”⁸⁴, jak i pojmowania jej w duchu chrześcijańskim, gdzie nad wszystkim czuwa boska opatrność. Stanowi to bezpośrednie nawiązanie do rozważań świętego Tomasza z Akwinu zawartych w trzeciej księdze *Summa contra gentiles*⁸⁵. Płynące z nich przesłanie wyraźnie koresponduje ze słowami psalmu, którego fragment użyty został jako komentarz do ilustracji w dziele Laurensa van Haecht Goidtsenhovena „Albowiem Pan jest twoją ucieczką, jako obrońcę wzięłeś sobie Najwyższego, [...] bo swoim aniołom dał rozkaz o tobie, aby cię strzegli na wszystkich twych drogach” (Ps 90, 9–11). Z malowidła można zatem odczytać pouczenie, że zmiennością ludzkich losów, której uosobieniem jest Fortuna, kieruje opatrność Boża, a nie przeznaczenie, i to jedynie ona decyduje o losach każdego człowieka. Zagadnienie mające swe korzenie w Biblii, poruszane w traktatach teologicznych czy kazaniach⁸⁶, obecne było także

⁸³ C. Ripa, *Ikonologia*, s. 34–35.

⁸⁴ Ibidem, s. 34.

⁸⁵ Św. Tomasz z Akwinu, *Summa contra gentiles. Prawda wiary chrześcijańskiej w dyskusji z poganami, innowiercami i błędzycami*, t. 2, ks. 3, tłum. Z. Włodek, W. Zega, Poznań 2007.

⁸⁶ Zob. m.in.: Św. Augustyn, *Dialogi filozoficzne*, oprac. W. Seńko, Kraków 1999, s. 493–649; Św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. 2, O Bogu, tłum. i objaśnienia P. Belch, Londyn 1977, wersja elektroniczna: https://zwola-old.karmelicibosi.pl/p/z/formacja/summa/summa_02.pdf [dostęp: 15 lipiec 2021]. O roli



Il. 43. Alegoria Famy, emblemat 12, *Gabrielis Rolenhagii Selectorum emblematum centuria secunda*

w staropolskiej poezji, by przytoczyć w tym miejscu choćby fragment wiersza Mikołaja Sępa Szarzyńskiego:

Nie trafunek przygodny ludzkie sprawy rządzi:
I Fortunę szaloną choć upiornie błądzi,
Chęlna twardym mańsztukiem twego moc zrządzenia
O Mądrości wszystkiego żywocie stworzenia⁸⁷.

Należy nadto podkreślić, że zobrazowanie Fortuny na czaszce (jak ma to miejsce na stropie Izby Stołowej Górnej) miało na celu wywołać jednoznaczne skojarzenia z ideą vanitas, ukierunkowując tym samym wyobraźnię odbiorców na nadrzędną rolę opatrności Bożej jako siły sprawczej kierującej ludzkimi losami, aż po kres życia.

W środkowej płaszczyźnie między siódmą a ósmą belką przedstawiony został pelikan raniący się dziobem w pierś i karmiący swoją krwią pisklęta (il. 46). Jego symbolika jest różnorodna⁸⁸. Największą popularność w sztuce zyskał jako symbol odkupieńczej misji Chrystusa. Ma to swoje źródło w *Fizjologu*⁸⁹, wczesnochrześcijańskim tekście, który stanowił podstawę większości średniowiecznych bestiariuszy. Pisklęta pelikana giną – wedle jednej redakcji dzieła – zatrute jadem węża, według innej zabite przez samych rodziców za krnąbrność. Ptaki opłakują swe młode przez trzy dni, po czym matka rani się w bok i skrapia bądź karmi pisklęta własną krwią, przywracając je w ten sposób do życia. Historia ta zawiera wszystkie niezbędne elementy, by nadać pelikanowi symbolikę chrystologiczną: pisklęta martwe przez trzy dni, rana w boku, odkupicielska krew, wreszcie zmartwychwstanie. Przedstawienia pelikana symbolizującego odkupienie często występują w sztuce chrześcijańskiej. W takim też kontekście pojawiają się w wielu księgach emblematycznych, gdzie zazwyczaj towarzyszy im motto *Pro lege et pro grege* (Za prawo i trzodę, wspólnotę). W *Gabrielis Rollenhagenii Selectorum emblematum centuria secunda* (il. 44)

opatrzności Bożej jako siły sprawczej mówią też kazania Joannesa Ferusa przechowywane w bibliotece kolegiackiej (ADK, *Inwentarz 1650*, k. 17v). Informacja za: M. Pieniążek-Samek, „*Tributum gratitudinis reddo*”..., s. 231.

⁸⁷ M. Sęp Szarzyński, *Pieśń I O bożej opatrności na świecie*, w: *Mikołaja Sępa Szarzyńskiego Poezye z pierwodruku 1601 i z rękopisu wydał Ignacy Chrzanowski*, Kraków 1903, s. 22.

⁸⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 306–307.

⁸⁹ *Fizjolog*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła K. Jażdżewska, Warszawa 2003, wersja elektroniczna: https://www.academia.edu/571752/Fizjolog_Physiologus_Translation_from_Greek_into_Polish_Warszawa_2003 [dostęp: 20 kwietnia 2021].

czy *A collection of emblemes, ancient and moderne* George’a Withera (il. 45) w tle przedstawienia, dla podkreślenia jego chrystologicznej wymowy, zobrazowany został Chrystus na krzyżu. Z jego boku, do trzymany przez ludzi kielichów, wypływa siedem strumieni krwi. Stanowi to ewidentne nawiązanie do siedmiu sakramentów jako strumieni łaski. W powiązaniu z mottem *Pro lege et pro grege* treść przedstawienia można odczytać następująco: Chrystus oddając swe życie za wszystkich ludzi, wypełnił Prawo⁹⁰. Jednak interpretacja przedstawienia w kontekście towarzyszących rycinie tekstów może być bardziej złożona i wieloznaczna. U Rollenhagena subskrypcja: *Dux, Vitam, bonus, et pro lege, et pro grege ponit, Haec veluti pullos sanguine spargit avis* (Dobry monarcha poświęca swoje życie zarówno za prawo, jak i za ludzi, tak jak ptak spryskuje swoje pisklęta swoją krwią [poświęca dla nich swoje życie⁹¹]) odnosi się do gotowości suwerena, by złożyć siebie w ofierze za swój lud. Scena nabiera więc znaczenia szerszego, utożsamia poniekąd przykład ofiary Chrystusa na krzyżu z gotowością suwerena do ofiarowania samego siebie za powierzony jego pieczę naród. W tym kontekście emblemat z jednej strony przypomina o zbawczej misji Chrystusa, z drugiej o tym, że suweren powinien wypełniać swój urząd jako przedstawiciel Boga⁹².

Znacznie bardziej rozbudowana, z podobnym jednak przesłaniem, jest subskrypcja towarzysząca emblematowi w zbiorze Withera. Nad ryciną znajduje się napis: *Our Pelican, by bleeding, thus, Fulfill'd the Law and cured Vs.* (Nasz Pelikan krwawiąc, w ten sposób, wypełnił prawo i uleczył), zaś poniżej rozwinięty komentarz w formie poetyckiej.

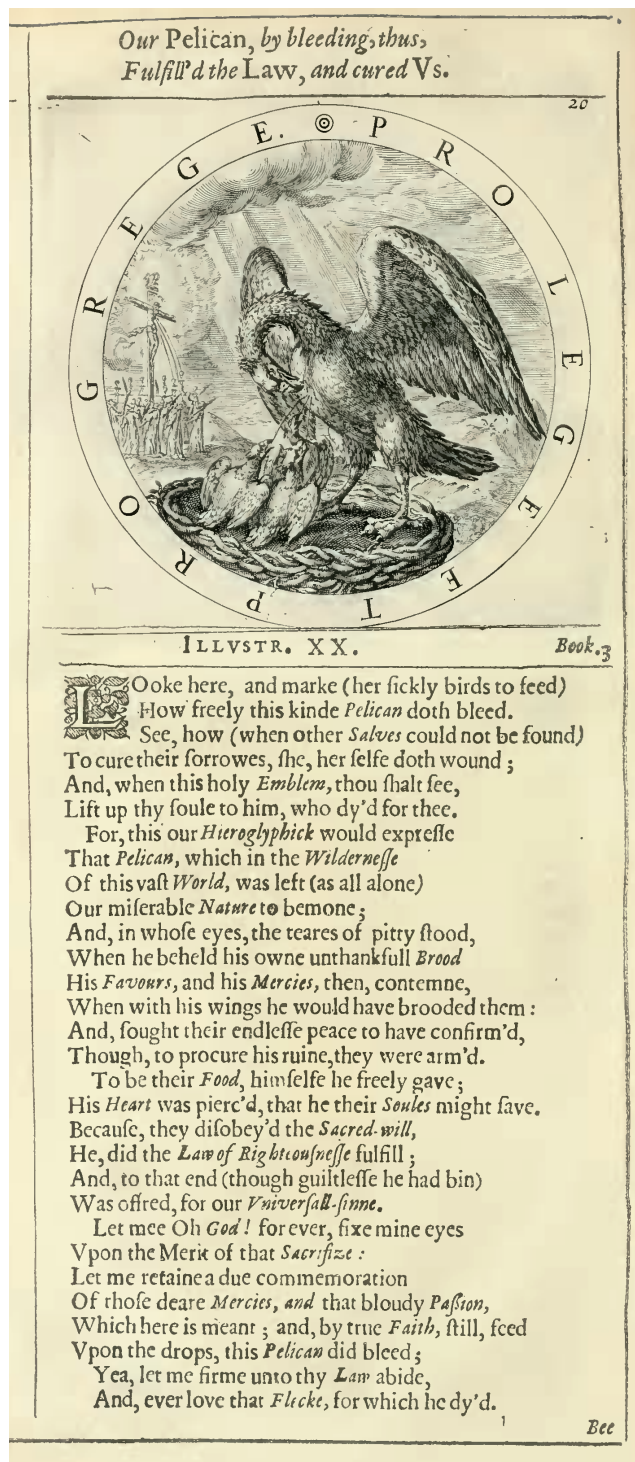
⁹⁰ „Nie sądzicie, że przyszedłem znieść Prawo albo Proroków. Nie przyszedłem znieść, ale wypełnić” (Mt 5,17).

⁹¹ Tłumaczenie Justyna Dziadek.

⁹² D. Peil, *Emblem Types in Gabriel Rollenhagen's Nucleus Emblematum*, „EMBLEMATICA. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies Winter” 1992, vol. 6, no. 2, s. 272.



Il. 44. *Pro lege et pro grege*, emblemat 20, *Gabrielis Rollenhagenii Selectorum emblematum centuria secunda*



Spójrz tutaj i zauważ jak swobodnie krwawi ten miły pelikan,
By nakarmić swoje chore pisklęta.
Zobacz, jak (gdy innych lekarstw nie można było znaleźć),
Aby uleczyć ich cierpienie, sam sobie zadaje rany;
A kiedy ten święty emblemat zobaczysz,
Wznies swą duszę do tego, który umarł za ciebie.
Bo to nasz hieroglif wyraża
Oto pelikan, który w dzikich ostępach
Tego ogromnego świata, został pozostawiony (jako samotny)
Naszej nieszczęsnej Naturze, by się nie smuciła;
W jego oczach wzbierały litościwe łzy,
Gdy widział, że jego własna niewdzięczna gromada
Jego łaską i miłosierdziem pogardza,
Kiedy swoimi skrzydłami chce ich ochronić
Chcieli, by ich koniec nie oznaczał pokoju,
Lecz, by zapewnić mu cierpienie, byli uzbrojeni.
On stał się ich pożywieniem, sam się dobrowolnie oddał;
Jego serce zostało przebite, by ocalić ich dusze.
Ponieważ nie posłuchali świętej woli,
On wypełnił prawo sprawiedliwości;
I w tym celu (choć był niewinny)
Został ukarany za nasz grzech.
Pozwól mi, o Boże, na zawsze utkwic oczy
W zasługi tej ofiary:
Niechaj zachowam należną pamiętkę
O tych śmiertelnych łaskach i tej sromotnej męce,
Którą tu mamy na myśli; i, dzięki prawdziwej wierze,
Niech wciąż karmię się kroplami, które ten pelikan wykrwawił;
Tak, pozwól mi trwać przy Twoim prawie,
I zawsze kochać tę trzodę, za którą zginął.

Il. 45. *Pro lege et pro grege*, emblemat 20, *A collection of emblemes, ancient and moderne* George'a Withera



Il. 46. *Pro lege et pro grege*, scena na stropie belkowym

W pierwszej części autor tłumaczy symbolikę przedstawienia, odnosząc ją do odkupieńczej misji Chrystusa, który przelewając krew za swój lud, wypełnił Prawo. Zakończenie stanowi modlitewne wezwanie: „Pozwól mi trwać przy Twoim prawie i zawsze miłować stado, za które On [Chrystus] umarł”.

Podobne przesłanie płynie z subskrypcji towarzyszącej emblematowi w *Selectorum symbolorum heroicorum centuria gemina*⁹³, która, odnosząc się do ikonograficznych źródeł motywu, poszerza jego znaczeniowy kontekst. Ofiara Chrystusa, symbolizowana przez pelikana, ma stanowić wzór dla dobrego władcy. Jego moralnym obowiązkiem jest ofiarować swe życie za wiarę, którą wyznaje i która go podtrzymuje, ale także za swych wasali, traktując ich jak pasterz swoje owce. Tak więc dobry władca nie zawaha się przelać swej krwi w imię boskiej czci i bezpieczeństwa poddanych oraz wypełniać prawo, nie zważając na osobiste okoliczności.

⁹³ S. Neugebauer, *Selectorum symbolorum heroicorum centuria gemina. Enotata atque eno-data a Salomone Neugebauero a Cadano*, Francofurti (Frankfurt), Iennis (Jenna) 1619, s. 101–102. Każdy emblemat prócz *imago*, motta i subskrypcji opatrzone jest dedykacją. Całość z jednej strony podkreślać ma przymioty osoby, której emblemat jest dedykowany, z drugiej stanowić pouczenie o cnotach, jakimi kierować należy się w życiu. Omawiane tu przedstawienie dedykowane jest królowi Alfonsowi X.

Od strony południowej, między siódmą a ósmą belką, znajduje się scena przedstawiająca zamkniętego w klatce ptaka i czyhającego na niego kota (il. 48). Za wzór dla niej uznać należy rycinę Jacquesa Callota z serii 27 emblematów *Lux Claustri*⁹⁴ (il. 47).

To niezwykle interesujące, choć mało znane dzieło, w którym każda z rycin opatrzona została poetyckim komentarzem, stanowiło pochwałę życia klasztornego i praktykowanej tam pobożności w kontraście do zewnętrznego świata grzechu. Wskazywało też na niebezpieczeństwa związane z nadmiernie indywidualistycznym podejściem do „duchowych wędrówek”, zachęcając jednocześnie do prywatnej kontemplacji, wreszcie przypominało o władzy biskupów i przełożonych klasztorów. Niemal wszystkie sceny ukazujące różne obrazy życia i śmierci, tego, co naturalne i nadprzyrodzone, tego, co codzienne i tego, co niezwykle, rozgrywają się w zacisznych plenerach, gdzie „cywilizacja”, ledwie widoczna w oddali, przekazuje ogólną myśl, że życie z dala od zepsutego świata jest zarówno godne podziwu, jak i piękne. Ilustracja przedstawiająca kota czyhającego na zamkniętego, choć trafniejszym określeniem w kontekście wymowy przedstawienia byłoby ukrytego, w klatce ptaka opatrzona jest mottem *Captiva sed segura* (W zamknięciu, lecz bezpieczny). Poniżej znalazło się poetyckie rozwinięcie łacińskiej sentencji:



Il. 47. *Captiva sed segura*, emblemat 10, *Lux Claustri*

⁹⁴ Pierwsze wydanie *Lux Claustri* bez miejsca i daty druku jest niezwykle rzadkie. Wydanie drugie ukazało się w Nancy w 1646 roku. Katalog Metropolitan Museum w Nowym Jorku datuje serię rycin na lata 1621–1635, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/419182> [dostęp: 13 maja 2021], podobnie katalog British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1853-1008-84-10 [dostęp: 13 maja 2021]. Natomiast w katalogu Fine Arts Museums w San Francisco rycina pochodząca ze zbioru *Lux Claustri* datowana jest na rok 1628, <https://art.famsf.org/jacques-callot/cat-watching-bird-cage-plate-10-lux-claustri-1963301650> [dostęp: 13 maja 2021]; zob. m.in.: É. Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, vol. 1–2, Paryż 1860, poz. 243; T. Schroder, *Jacques Callot: Das gesamte Werk Druckgraphik*, t. 2, Monachium 1971, s. 1171–1184; *Piękna książka i grafika francuska do XVIII wieku. Katalog wystawy*, Warszawa 1979, s. 93, poz. 183; *Jacques Callot: 1592–1635: Musée historique lorrain, Nancy, 13 juin – 14 septembre 1992*, Paryż 1992, s. 527, poz. 712.



Il. 48. *Captiva sed secure*, scena na stropie belkowym

Cet Oiseau prisonnier chante dans ce haut lieu,
Sans auoir peur du Chat, qui sans cesse l'éclaire;
Malgré tous les Demons, le Moine craignant Dieu,
Psalmodie, benit sa Prison volontaire.

Ten uwięziony ptak śpiewa na tym wysokim miejscu,
Nie bojąc się kota, który nieustannie go obserwuje;
Na przekór wszystkim Demonom, bogobojny Mnich
Psalmami błogosławi swoje dobrowolne więzienie.

W kontekście tekstów towarzyszących emblematowi przedstawienie ze stropu kieleckiego pałacu jest przekątnikiem ważnych, propagowanych w epoce potrydenckiej, treści.

Moralizatorskie przesłanie polichromii na stropie zamykają dwie sceny znajdujące się pomiędzy dziewiątą a dziesiątą belką, rozmieszczone symetrycznie w drugim i czwartym rzędzie.

Są to przedstawienia ikonograficznie bliskie Triumfowi Famy i Triumfowi Śmierci, przy czym ikonografia tego ostatniego jest zdecydowanie bardziej złożona.

Personifikująca Famę kobieta zobrazowana została w centralnej części przedstawienia (il. 49). Siedzi na słoniu, a przy ustach trzyma skierowane w dwie strony trąby. W dole u jej stóp leżą sztandary z długimi drzewcami i bębny, zaś na dalszym planie wśród pagórkowatego krajobrazu namalowany został zamek i wieża. Cesare Ripa w *Iconologii*⁹⁵ opisuje Sławę (Famę) jako kobietę okrytą cienkim welonem, z białymi skrzydłami, z trąbą w prawej ręce i gałązką oliwną w lewej. Na piersi ma mieć zawieszone złote serce. W dalszej części autor uzasadnia użycie każdego z atrybutów, na koniec wprowadza pojęcia dobrej i złej Famy, szeroko opisując i uzasadniając wybrane sposoby ich obrazowania. Wizerunek z kieleckiego pałacu jako jedyny atrybut występujący w traktacie Ripy zachował trąbę, a ściślej dwie, w które dmie personifikująca Famę kobieta. Pojawia się tu natomiast nowy element – słoń, na którym siedzi Sława. Wprowadzenie tego zwierzęcia do jej ikonografii zawdzięczamy *Triumfom* Petrarki⁹⁶. Twórcy ilustracji do poematu inspirowali się przedstawieniami triumfów rzymskich wodzów obrazowanych na antycznych reliefach czy monetach. Każda z personifikacji zasiadała na powozie, za którym podążał tłum hołdowników, zaś powozy ciągnięte były przez niosące symboliczne przesłanie zwierzęta⁹⁷. Fama zasiadała na powozie ciągniętym przez słonie⁹⁸. Taki wizerunek, poczynając od ilustrowanych

⁹⁵ C. Ripa, *Iconologia*..., s. 143–144. W wydaniu polskim (s. 169), będącym tłumaczeniem włoskiej edycji z 1992 roku, bazującej na znacznie skróconym wydaniu z 1618 roku, opis Sławy odbiega od przytoczonego. Powtarzającym się elementem jest trzymana w ręce trąba.

⁹⁶ „Na *Triumfy* (*Triumphy*), pisany przez ponad dwadzieścia lat i ostatecznie nieukończony poemat Francesco Petrarki, złożyło się sześć części. Każda poświęcona została alegorycznej postaci, odnoszącej zwycięstwo nad poprzednią: pierwsza opowiada o wiktorii upersonifikowanej miłości nad bogami i ludźmi (*Triumphus Cupidinis*), kolejne o pokonaniu Kupidyna przez Czystość (*Triumphus Pudicitiae*), Czystości przez Śmierć (*Triumphus Mortis*), Śmierci przez Sławę (*Triumphus Famae*), Sławy przez Czas (*Triumphus Temporis*) i Czasu przez Wieczność (*Triumphus Aeternitatis*). Razem składają się one na panoramę dialektycznych sił sprawujących władzę nad ludzkim losem.” Cyt. za: R. Grześkowiak, *Z dziejów poetyckiej recepcji rycin do Tryumfów Petrarki: Mikołaj Rej, Maciej Strykowski, Stanisław Witkowski*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2020, nr 64, s. 8.

⁹⁷ Tak rozbudowana intrada opisana została jedynie w *Tryumfie Kupidyna* (*Triumphus Cupidinis*), jego sugestywność spowodowała, że ilustracje do pozostałych części poematu przybrały tę samą formułę.

⁹⁸ Długowieczność słonia sprawiła, że starożytni uczynili go symbolem wieczności. Na macedońskich monetach ich wizerunek opatrzony był napisem „aeternitas”. Słonie pojawiały się też na monetach i medalach rzymskich, gdzie zaprzężone były do rydwanu cesarskiego lub właśnie do wozu Sławy (Famy). O symbolice słonia m.in. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 385–387.



Il. 49. Triumf Famy, scena na stropie belkowym

kodeksów włoskich iluminatorów z 1. poł. XV wieku poprzez drzeworyty Hansa Brosamera czy serię rycin Georga Pencza, zakorzenił się w ikonografii na kolejne stulecia⁹⁹ (il. 50). Na stropie kieleckiego pałacu personifikująca Famę niewiasta siedzi bezpośrednio na słoniu. Ten sposób obrazowania koresponduje z omówionymi wcześniej przedstawieniami kontynentów. Pomimo tej zmiany w kompozycji wydaje się zasadnym powiązanie sceny malowanej na stropie z ilustracjami do *Triumphus Famae*. Jest to istotne dla odczytania pełnej treści malowidła, które byłoby w tym przypadku nie tyle personifikacją Famy, ile wyobrażeniem jej triumfu, czyli, podążając

⁹⁹ Drzeworyty Hansa Brosamera, które posiadał krakowski drukarz, tłumacz i księgarz Maciej Wirzbięta, ważne są też z innego powodu, to m.in. dzięki nim w polskiej poezji pojawiły się wiersze poświęcone obrazowanym triumfom. Zagadnienie to omawia R. Grześkowiak, *Z dziejów poetyckiej recepcji rycin...*; T. Kostkiewiczowa, *Echa Tryumfów Petrarki w poezji staropolskiej i oświeceniowej*, „Pamiętnik Literacki” 2004, R. 95, z. 3, s. 139–144. O ilustracjach do *Triumfów* zob. m.in.: E. Nyholm, *A Comparison of the Petrarchan Configuration of the ‘Trionfi’ and Their Interpretation in Renaissance Art*, w: *Petrarch’s ‘Triumphs’. Allegory and Spectacle*, red. K. Eisenbichler, A.A. Iannucci, Toronto 1990, s. 235–255; M.A. Zaho, *Imago Triumphalis. The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, Nowy Jork 2004, s. 36–45.



Il. 50. *Triumf Sławy* [Famy], z serii *Triumfy Petrarki*, rycina George’a Pencza

za treścią poematu Petrarki, pokonania przez Sławę Śmierci. Użycie tu symbolizującego wieczność słonia jako jednego z atrybutów zdaje się tę tezę potwierdzać. Taka interpretacja wybiega poza samo przedstawienie plastyczne, jednak poszerzenie kontekstu treściowego malowidła na stropie, wobec popularności zarówno dzieła Petrarki, jak i pojawiających się w literaturze polskiej poetyckich recepcji towarzyszących mu ilustracji, zdaje się być zasadne.

W wydany na przełomie 1567 i 1568 roku *Żwierciadło* Mikołaja Reja¹⁰⁰ znalazł się podrozdział *Poćciwy jako sobie ma pamięć a dobrą sławę czynić* ilustrowany ryciną przedstawiającą Triumf Famy, zaś w wydany kilka lat później *Żwierzyńcu*¹⁰¹ czytamy m.in.:

Sława ta brzmi po świecie, aż i na kraj świata,
A kto ją tu utraci, wielka to utrata.
Lepiej by snadź, aby to, co człek ma, zginęło,
Cne nasze zachowanie, by po nas słyneło,
Gdyż świeckie majątności nietrwałe są rzeczy,
Przetoż to, co wiecznie trwa, mieć by nam na pieczy.
Acz i złość niezbożnika teżci długo słyne,
Ale natrząwszy się nią, potym marnie zginie¹⁰².

¹⁰⁰ M. Rej, *Żwierciadło albo kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawom jako we zwierciadle przypatrzeć*, Kraków 1567/1568, Gabinet Starych Druków BUW, sygn. Sd 612.636, k. 161.

¹⁰¹ Idem, *Żwierzyńcu, w którym rozmaitych stanów ludzi, żwirząt i ptaków kształty przypadki i obyczaje są właśnie wypisane*, Kraków 1574.

¹⁰² Ibidem, k. 115 rec. Podobny wydźwięk ma też fraszka *Sława* wchodząca w skład cyklu *Siedm cnót przedniejszych krześcijańskich*: „Cóż po wszystkim na świecie, jeśliże złą sława, / ta cię ma wszem okazać, jaka twoja sprawa, / bowiem ta za żywota jeszcze obumiera, / lecz po śmierci to-żwiew swe ogary wywiera / Gdyż doczesne nabycie społu z ciałem ginie, / sama sława pocziwa – ta na wieki słyne”, ibidem, k. 137 rec.

Ta sama rycina zdobiła też jedną z kart *Gońca cnoty* Macieja Strykowskiego. Wiersz *Sława*, znajdujący się na odwrociu strony tytułowej, doskonale koresponduje nie tylko z ilustrującą go ryciną, ale także, co ważne, ze sceną na stropie kieleckiego pałacu, poszerzając jej kontekst znaczeniowy:

Sława trąbi na lewą i na prawą stronę:
O złych głos zły, a dobrym dawa czci koronę.
Tej sławy jedni, broniąc ojczyzny, szukali,
Szturmy i wojska zwodząc, tak wieniec wygrali
(On fendel na mur wznosi, ten z włócznią harcuje),
Filozof też z nauki w wieńcu triumfuje.
Na słoniach w Rzym hetmany z triumfy wożono,
Piramides i słupy drugim wystawiono,
Które od wieków dawnych i dziś całe trwają,
Cnotę sławiąc, drugich tym do niej pobudzają¹⁰³.

Zatem malowidło na stropie pałacowym opiewa przymioty Famy, która nie tylko sama trwa wiecznie, ale nade wszystko przenosi do wieczności pamięć o tym, którego czyny sławi. Poucza też, że tylko o taką sławę warto się troszczyć i zabiegać. Pojawia się tu jeszcze jeden ważny aspekt – cnotliwe życie, które opiewa sława, stanowić ma wzór dla innych („drugich tym do niej pobudzają”).

Podobnie rzecz ma się z kolejnym przedstawianiem na pałacowym stropie, podpisanym jako TEPUS (sic!)¹⁰⁴. Personifikacji Czasu zarówno w kontekście *Tryumfów* Petrarke, tekstów obecnych w poezji staropolskiej, jak i podejmujących ten temat licznych przedstawień graficznych, przypisać można znacznie bardziej złożony przekaz, o którym świadczy mnogość użytych tu symbolicznych środków wyrazu. W centralnej części przedstawienia namalowany został jeździec-szkielet, jadący na jeleniu i przeskakujący przez okrąg (il. 51). Za nim znalazła się czaszka w biskupiej mitrze, ze skrzyżowanymi piszczelami poniżej, zaś przed nim klepsydra. Mamy tu zatem do czynienia

¹⁰³ M. Strykowski, *Goniec Cnoty do prawych ślachciców przez Matysa Strykowiusa uczyniony / w którym są przykłady [...] spraw mężów zacnych [...] Przytym napominanie Ojczyzny ku prawdziwym synom [...]*, Kraków 1574, k. A1 ver., <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/320615/edition/263083/content> [dostęp: 31 sierpnia 2021].

¹⁰⁴ Powinno być TEMPUS. Na obecnym etapie badań nie udało się określić, czy napis w całości stanowi pierwotną warstwę malarską, czy też błąd pojawił się w trakcie prac konserwatorskich.



Il. 51. Personifikacja Czasu, scena na stropie belkowym

z nagromadzeniem symboli, które „opowiadają” nie tylko o przemijającym, płynącym szybko czy wręcz uciekającym czasie (klepsydra, jeleni¹⁰⁵). W omawianej scenie znalazły się też odwołania do wieczności zobrazowane przez symbolizujące ją koło¹⁰⁶ (stanowiące wyraźne nawiązanie do uroborosa¹⁰⁷), przez które przejechać ma jeździec, czy czaszka zwieńczona mitrą, przypominająca o tym, że wobec śmierci wszyscy są równi. Na ilustracjach do poematu Petrarke jelenie ciągnęły powóz, na którym zasiadał triumfujący nad Sławą Czas, przedstawiony zgodnie z ikonografią jako starzec ze skrzydłami wspierający się na dwóch laskach¹⁰⁸. Na malowidle stropowym jelenia dosiada Śmierć, kryjąca się pod postacią szkieletu, naturalna konsekwencja upływu czasu. Powiązanie jej personifikacji z tym zwierzęciem jest wyraźną aluzją do tego, że równie szybko jak mija czas, nadchodzi śmierć. Należy jednak zwrócić uwagę, że jeździec przeskakując przez okrąg, przekracza granicę czasu ziemskiego i zmierza ku wieczności, śmierć zatem nie jest kresem czasu, a jedynie przekroczeniem progu *aeternitas*. Jednocześnie, jak wspomniano wyżej,

¹⁰⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 125–128.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 153–154.

¹⁰⁷ Uroboros – wąż pożerający swój własny ogon i stale się odradzający. Oddzielał świat od zaświatów, stąd uważany jest za symbol wieczności i odrodzenia. Ibidem, s. 447–451; J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2002, s. 253.

¹⁰⁸ C. Ripa, *Ikonomia*, s. 238–239.



Il. 52. Alegoria Wiosny, scena na stropie belkowym



Il. 53. Alegoria Lata, scena na stropie belkowym

zrównuje ona ludzi wszystkich stanów, o czym poucza umieszczona po prawej stronie czaszka z biskupią mitrą. Takie przesłanie bliskie jest popularnym w tym czasie rycinom opatrzonym mottem *Mors sceptrum ligonibus aequat* (Śmierć zrównuje berła i motyki). Tę samą myśl ilustruje rozbudowana scena z *Quinti horatii flacci emblemata*¹⁰⁹ opatrzona mottem *Cunctos Mors una manet* (Śmierć dopada każdego)¹¹⁰. Mimo iż towarzysząca mottu ilustracja prócz ogólnej wymowy nie ma nic wspólnego z samą kompozycją malowidła stropowego, warto ją w tym miejscu przywołać z uwagi na to, że wspomniany tu zbiór emblematów znajdował się w księgozbiorze biskupa Jakuba Zadzika, ofiarowanym *curiae kielcensi*¹¹¹. Spośród atrybutów wskazujących na równość wszystkich stanów wobec śmierci, na malowidle z kieleckiego pałacu znalazła się jedynie biskupia mitra, co jest najzupełniej zrozumiałe wobec osoby jego fundatora.

Pomiędzy belkami szóstą i siódmą oraz ósmą i dziewiątą symetrycznie od strony południowej i północnej znalazły się personifikacje pór roku. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że jedynie Jesień i Zima zobrazowane zostały w „towarzystwie” czytelnych atrybutów. Rozpoznanie alegorii Wiosny i Lata wynika w większym stopniu z niepozostawiającego wątpliwości rytmu w rozmieszczeniu scen niż z samej ich ikonografii, która ogranicza się w tym przypadku do schematycznie ujętego pejzażu. Z uwagi na symboliczną wymowę dekoracji niezwykle istotne jest umiejscowienie alegorii pór roku w tym konkretnym miejscu, a ideologiczny przekaz staje się znacznie bogatszy, gdy analizie poddane zostaną nie tylko pojedyncze motywy, ale także relacje pomiędzy sąsiadującymi ze sobą przedstawieniami. Wielu badaczy podkreśla, że każdy symbol wykracza poza ramy swych bezpośrednich znaczeń i oddziałuje na inne, wchodząc z nimi w swoiste „mariacje” i tworząc zdecydowanie bogatsze i bardziej rozbudowane przesłanie. Zanim jednak omówione zostaną treści wynikające ze wzajemnego oddziaływania poszczególnych scen, kilka słów o ikonografii samego motywu.

Przemiany zachodzące w przyrodzie, także te związane ze zmianą pór roku, od zawsze fascynowały człowieka, nie dziwi zatem, że obrazowanie zjawisk stanowiących jedną z zasad rządzących uniwersum było popularnym tematem w sztuce nowożytnej¹¹². Rytm przyrody,

¹⁰⁹ O. van Veen, *Quinti horatii flacci emblemata. Imaginibus in aenis notisq[ue] illustrate*, Antwerpia 1612.

¹¹⁰ W rozbudowanej subskrypcji autor roztacza przed czytelnikiem obraz śmierci zbierającej jednakowe żniwo wśród ludzi starych i młodych, pukającej do drzwi zarówno rzemieślników, jak i dworzan. Śmierci jednakowo lojalnej wobec wszystkich.

¹¹¹ M. Pieniążek-Samek, „*Tributum gratitudinis reddo*”..., s. 209; eadem, „*Curiae kielcensi*...”

¹¹² Alegoryczne przedstawienia czwórpodziału czasu łączono niejednokrotnie z obrazowaniem żywiołów (ziemia, woda, powietrze, ogień) stanowiących cztery podstawowe pierwiastki ziemskiej materii, czterech stron świata, a po 1492 roku, czyli po odkryciu Ameryki, czterech części świata, czyli personifikacji

następujące po sobie pory dnia czy roku łączono niejednokrotnie z cyklem ludzkiego życia, podobnie jak one dzielonym na cztery etapy¹¹³. Podkreślało to zasadę jedności człowieka i otaczającego go świata. Dla zobrazowania Czasu, określonego cyklicznością przyrody, artyści posługiwali się całym wachlarzem alegorii czy personifikacji. Ważnym źródłem wyobrażeń poszczególnych pór roku, zarówno w sztukach plastycznych, jak i literaturze, były przekazy mitologiczne. I tak wiosna, czas odradzania się przyrody, początek nowego życia, kojarzona była najczęściej z boginią Wenus¹¹⁴ lub Florą¹¹⁵, utożsamiane z pełni rozkwitłą naturą lato z Cererą. Z czasem do kanonu przedstawień dołączyły sceny rodzajowe, charakterystyczne dla danych pór zajęcia, niejednokrotnie wyobrażeniom tym towarzyszyły też znaki zodiaku. Cesare Ripa w *Ikonologii*, odwołując się do stosownych fragmentów dzieł Owidiusza i Horacego, zaleca, by Wiosnę przedstawiać jako „dziewczątka w wieńcu z borówek z rękami pełnymi rozmaitego kwiecia”¹¹⁶ z igrającymi wokół młodymi zwierzętami. Lato obrazować mają „dziewoja o hożym wyglądzie w wieńcu z kłosów pszenicznych”¹¹⁷ z płonącą pochodnią w prawej dłoni lub postać bogini Cerery, natomiast Jesień „niewiasta w wieku dojrzałym, tłusta i bogato odziana, na głowie mająca wieniec z winnych gron razem z liśćmi”¹¹⁸ z rogami obfitości pełnym rozmaitych owoców lub Bachus. Wreszcie Zimę przedstawiać ma „starzec lub staruszka siwa, pomarszczona, odziana w skóry, siedząca przy suto zastawionym stole

Europy, Azji, Afryki i Ameryki, wreszcie czterech temperamentów. Alegoryczne przedstawienia żywiołów i pór roku znalazły się także w narożnikach stropów ramowych w Trzecim Pokoju Biskupim i Drugim Pokoju Senatorskim, zaś wspomniane cztery kontynenty na omawianym w tym miejscu stropie belkowym.

¹¹³ Dzieciństwo odpowiadało porankowi i wiosnie, młodość łączona była z południem i latem, wiek dojrzały ze zmierzchem i jesienią, zaś starość z nocą i zimą.

¹¹⁴ O bogini Wenus wspomina m.in. Owidiusz, *Fasti. Kalendarz poetycki*, tłum. i oprac. E. Wesołowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008, ks. IV, s. 148, 151, w. 67–71, 125–133; jako uosobienie wiosny występuje też w poemacie Lukrecjusza: „idzie wiosna i Wenus, a przodem kroczy skrzydlaty zwiastun Wenery. Im zaś Matka kwietnia [Flora] zasypuje zawczasu całą drogę śladów zefira i wypełnia wybranymi barwami i zapachami”, T. Lukrecjusz Karus, *O rzeczywistości*, tłum. A. Krokiewicz, Wrocław 1958, s. 111.

¹¹⁵ Flora opisana m.in. przez Owidiusza w *Fasti. Kalendarz poetycki*, tłum. i oprac. E. Wesołowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008, ks. V, s. 201–208, w. 190–388.

¹¹⁶ C. Ripa, *Ikonologia*, s. 330.

¹¹⁷ Ibidem, s. 331.

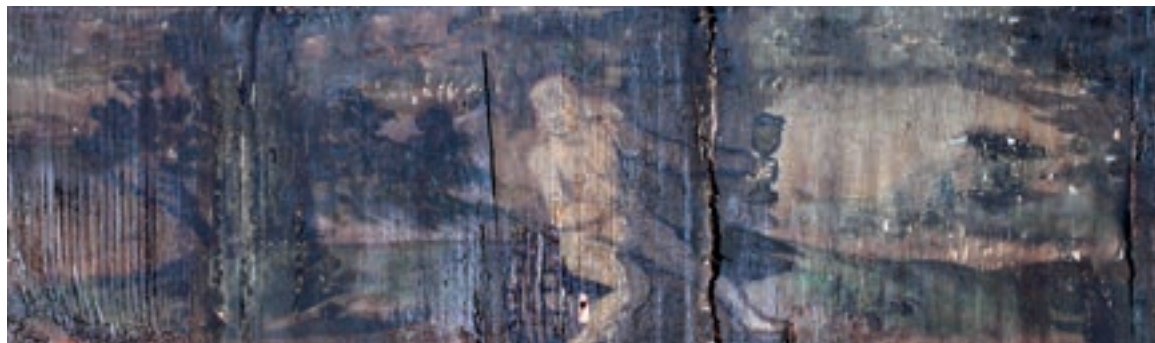
¹¹⁸ Ibidem, s. 332.



Il. 54. Alegoria Jesieni, scena na stropie belkowym



Il. 55. Alegoria Zimy, scena na stropie belkowym



Il. 56. Bachus, fragment sceny z alegorią Jesieni na stropie belkowym

wedle ognia i zajądająca, jednocześnie grzejąc się przy ogniu”¹¹⁹. Personifikacją Zimy może być też postać Wulkanu w kuźni lub Eola z wiatrami.

Na omawianym stropie z szerokiego wachlarza alegorycznych przedstawień pór roku wybrano Bachusa jako personifikację Jesieni (il. 54, 56) i grzejącego się przy ogniu starca jako Zimę (il. 55, 63), Wiosna (il. 52) i Lato (il. 53), jak już wspomniano, w obecnym stanie zachowania nie odznaczają się charakterystyczną ikonografią. Łączenie pór roku z kolejnymi etapami ludzkiego życia przyporządkowuje do wiosny młodość, do lata wiek dojrzały, do jesieni starość, zima zaś oznacza schyłek życia. W kontekście kommemoratywnej wymowy całej dekoracji pałacu zasadnym zdaje się odniesienie tej paraleli do osoby jego fundatora. Młodość i wiek dojrzały Jakuba Zadzika¹²⁰ wypełniła kariera polityczna – w 1605 roku został sekretarzem królewskim, potem piastował najważniejsze urzędy w kraju, na kartach historii zapisał się jako zaufany doradca króla Zygmunta III Wazy, kanclerz wielki koronny, biskup chełmiński, a następnie krakowski, przy czym tę ostatnią godność powiązać już należy z przedstawieniami Jesieni i Zimy. Alegorie wszystkich czterech pór roku otaczają wyobrażenie pelikana karmiącego własną krwią pisklęta (il. 58, 59). Scena ta, powiązana z emblematami opatrzonymi mottem *Pro lege et pro grege* (Za prawo i trzodę, wspólnotę), kieruje uwagę widza na to, że całe życie, symbolizowane tu przez alegorie pór roku, Jakub Zadzik poświęcił wypełnianiu prawa, zarówno w odniesieniu do piastowanych funkcji świeckich, jak i w wymiarze duchowym, pełniąc posługę biskupią, służąc Bogu i powierzonemu jego pieczy stadu. Ale omawiane sceny to także swoiste *memento* dla współczesnych i przyszłych pokoleń.

¹¹⁹ Ibidem, s. 333.

¹²⁰ J. Dorobisz, *Jakub Zadzik (1582–1642)*, Opole 2000.



Il. 57. Personifikacja Jesieni, rysunek Maertena de Vosa

Warto przyrzeć się jeszcze bliżej scenom ilustrującym Jesień i Zimę, nie tylko z uwagi na interesującą ikonografię, ale też na głębokie przesłanie, jakie wynika z powiązania ich z alegoriami Famy i Czasu. Wyraźny związek pomiędzy tymi wyobrażeniami, nakazujący odczytywać ich treść we wzajemnej relacji, sugeruje zaburzenie rytmu ich rozmieszczenia¹²¹.

W płaszczyźnie sąsiadującej bezpośrednio z wyobrażeniem Famy przedstawiona została alegoria Jesieni pod postacią siedzącego na beczce Bachusa (il. 56). Nagi, nieco pulchny młodzieniec z wieńcem uplecionym z kiści winogron w lewej ręce trzyma wzniesiony kielich. W tle na bliższym planie po obu stronach znalazły się potężne drzewa, nadto po lewej stronie beczka, zaś po prawej fragment winnicy. W głębi namalowany został dość schematyczny pejzaż. Ten typowy sposób obrazowania, przywołujący skojarzenia z winobranieniem, doczekał się licznych realizacji graficznych i malarskich. Wdzięczna, pełna witalności scena pojawia się też w księgach emblematycznych, niosąc wówczas dodatkowe przesłania, o których mówią towarzyszące jej motta i subskrypcje¹²². Układ kompozycyjny sceny namalowanej na stropie zbliżony jest do rysunku Maertena de Vosa (il. 57) rozpowszechnionego dzięki rycinom m.in. Pietera de Jode¹²³ (il. 60). Treść ilustracji dopowiada umieszczony pod grafiką napis: *Bacchus amat summa nasci sua munera colle: Et solus vini dicitus esse Pater* (Bachus lubi, gdy jego dary rodzą się na wysokim wzgórzu i tylko on nazwany jest ojcem wina)¹²⁴.

¹²¹ To jedyny przypadek w obrębie całego stropu, gdy malowane sceny sąsiadują ze sobą i nie rozdziela ich płaszczyzna naśladowująca marmurową płytkę.

¹²² Motyw Bachusa zasiadającego na beczce wykorzystany został m.in. w jednym z emblematów ze zbioru *Mikrokosmos. Parvus mundus* (emblem 10) czy Florentiusa van Schoonhovena *Emblemata Florentii Schoonhovi I.C. Goudani. Partim Moralia partim etiam Civilia*, Gouda 1618, emblem XII. W obu pozycjach Bachusowi towarzyszy postać wzbijającego się do lotu Pegaza.

¹²³ Sygnowany inicjałami i datowany śr. d.: MDV 1593 rysunek przygotowawczy z serii Cztery Pory Roku; F.W. Hollstein, *Dutch and Flemish Eathings, Engravings and Woodcuts c. 1450–1700*, t. 44, Rotterdam 1996, s. 282, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.3.html/2010/old-master-drawings-n08609> [dostęp: 13 maja 2021]. Podobny układ kompozycyjny ma rysunek autorstwa Maertena de Vosa z 1587 roku. Na nim jednak Bachus przedstawiony jest w postaci małego chłopca. Rycinę według tego wzoru wykonali m.in. Adriaen Collaert i Crispijn van de Passe Starszy.

¹²⁴ Tłumaczenie Juliusz Gałkowski.



Il. 58. Personifikacje Wiosny i Jesieni oraz przedstawienie pelikana karmiącego pisklęta własną krwią,
fragment stropu belkowego



Il. 59. Personifikacje Jesieni i Zimy oraz przedstawienie pelikana karmiącego pisklęta własną krwią,
fragment stropu belkowego



Il. 60. Personifikacja Jesieni, rycina Pietera de Jode według Maertena de Vosa

tycznej kariery i jak się okazało u schyłku życia. Połączenie przedstawień Famy i Jesieni zdaje się akcentować funkcję, jaką pełniła ta fundacja – pałac miał być nie tylko wystawną rezydencją, ale pomnikiem chwały swego fundatora, sławić jego czyny z czasów kanclerskiej i biskupiej posługi. Wszystkie wyobrażenia ważnych wydarzeń obecne w dekoracji pałacu¹²⁵ odnieść należy nie tylko do ich historycznego znaczenia, ale przede wszystkim potraktować jako *memento*, zaś alegoria Famy wskazuje, by akcentować ich wagę, mierzoną nie ludzką, a boską miarą. Odzwierciedlenie tej idei odnaleźć możemy w cytowanym już wyżej wierszu Mikołaja Reja towarzyszącym triumfowi Famy:

Lepiej by snadź, aby to, co człek ma, zginęło,
Cne nasze zachowanie by po nas słyńęło,
Gdyż świeckie majątności nietrwałe są rzeczy,
Przeżoż to, co wiecznie trwa, mieć by nam na pieczy¹²⁶.

¹²⁵ Mowa tu o malowidłach na stropach ramowych w Apartamentach Biskupim i Senatorskim.

¹²⁶ M. Rej, *Żwierzyniec...*, k. 115 rec.

Jak wspomniano, personifikacja Jesieni sąsiaduje bezpośrednio z triumfem Famy (il. 61). To wymowne zaburzenie rytmu rozmieszczenia scen sugeruje konieczność połączenia ilustrowanych treści w jeden spójny przekaz, a mając na uwadze kommemoracyjny charakter dekoracji, odnieść go do osoby fundatora pałacu. Jego budowę zlecił biskup Jakub Zadzik u schyłku swojej poli-



Il. 61. Personifikacja Jesieni i triumf Famy, fragment stropu belkowego

W tym kontekście konwencjonalne tematy obecne w dekoracjach wielu współczesnych kieleckiemu pałacowi rezydencji nabierają głębszego znaczenia¹²⁷.

¹²⁷ Podobne w wymowie i tematyce programy ikonograficzne występują w licznych rezydencjach współczesnych kieleckiemu pałacowi, poczynając od królewskich i magnackich aż po drobnoszlacheckie. Warto w tym miejscu przywołać choćby dekoracje tzw. Pokoju Marmurowego na zamku warszawskim, apartamenty Zamku Ujazdowskiego czy pałacu w Podhorcach, gdzie w Sali Stołowej znalazły się sceny o identycznej jak w Kielcach tematyce (sąd nad arianami i rokowania w Sztumskiej Wsi). O programach ikonograficznych dekoracji rezydencji XVII wieku m.in.: J. Lileyko, *Władysławowski Pokój Marmurowy na Zamku Królewskim w Warszawie i jego twórcy – Giovanni Battista Falconi i Peter Danckers de Rij*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, R. 37, nr 1, s. 13–31; idem, *Z rozważań nad programem ideowym pokojów królewskich na Zamku Warszawskim za Wazów*, „Rocznik Warszawski” 1979, t. 15, s. 185–200; Z. Bania, *Pałac w Podhorcach*, „Rocznik Historii Sztuki” 1981, t. 13, s. 97–170; J. Ross, *Sala stołowa zamku w Podhorcach i jej malowidła stropowe*, „Folia Historiae Artium” 1978, t. 14, s. 49–66.

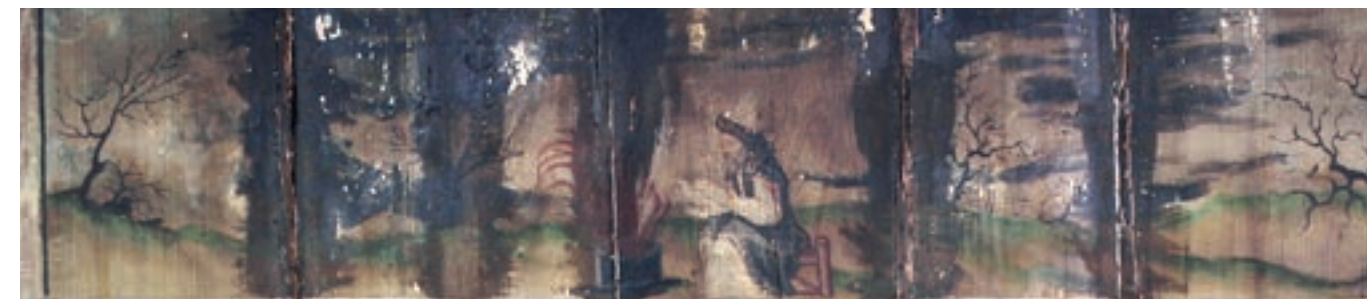


Il. 62. Personifikacja Zimy i alegoria Czasu, fragment stropu belkowego

Zima na stropie kieleckiego pałacu (il. 63) przedstawiona została pod postacią grzejącego się przy ogniu starca ubranego w sięgający ziemi płaszcz i wysoką czapkę obszytą futrem¹²⁸. Siedzi on na niskim krzeselku i w kierunku wydobywających się z kociołka wysokich płomieni wyciąga obie dłonie. Tło dla sceny stanowi sumarycznie potraktowany pejzaż z dominującymi drzewami ogołoconymi z liści. Ten sposób ujęcia nie odbiega od typowych schematów obrazowania tej ostatniej pory roku, obecnych zarówno w malarstwie, jak i w grafice nowożytnej. Przywoływany wielokrotnie Cesare Ripa wskazując na sposoby przedstawiania zimy m.in. pod postacią grzejącego się przy ogniu starca lub staruszki, przytacza fragment *Przemian* Owidiusza (ks. 15), który posłużył jako jeden z literackich wzorów dla takiego sposobu jej przedstawiania: „A potem nadchodzi chwiejnym krokiem straszna, przytłoczona starością zima, ogołocona z włosów lub całkiem siwa”¹²⁹. Co jednak istotne, personifikacja Zimy zobrazowana została w bezpośrednim

¹²⁸ W zbliżony sposób przedstawiany jest także styczeń, zwykle jednak ilustrację dopełnia znak zodiaku lub podpis (w przypadku rycin) pozwalający identyfikować scenę jako alegorię tego miesiąca.

¹²⁹ C. Ripa, *Ikonologia*, s. 333.



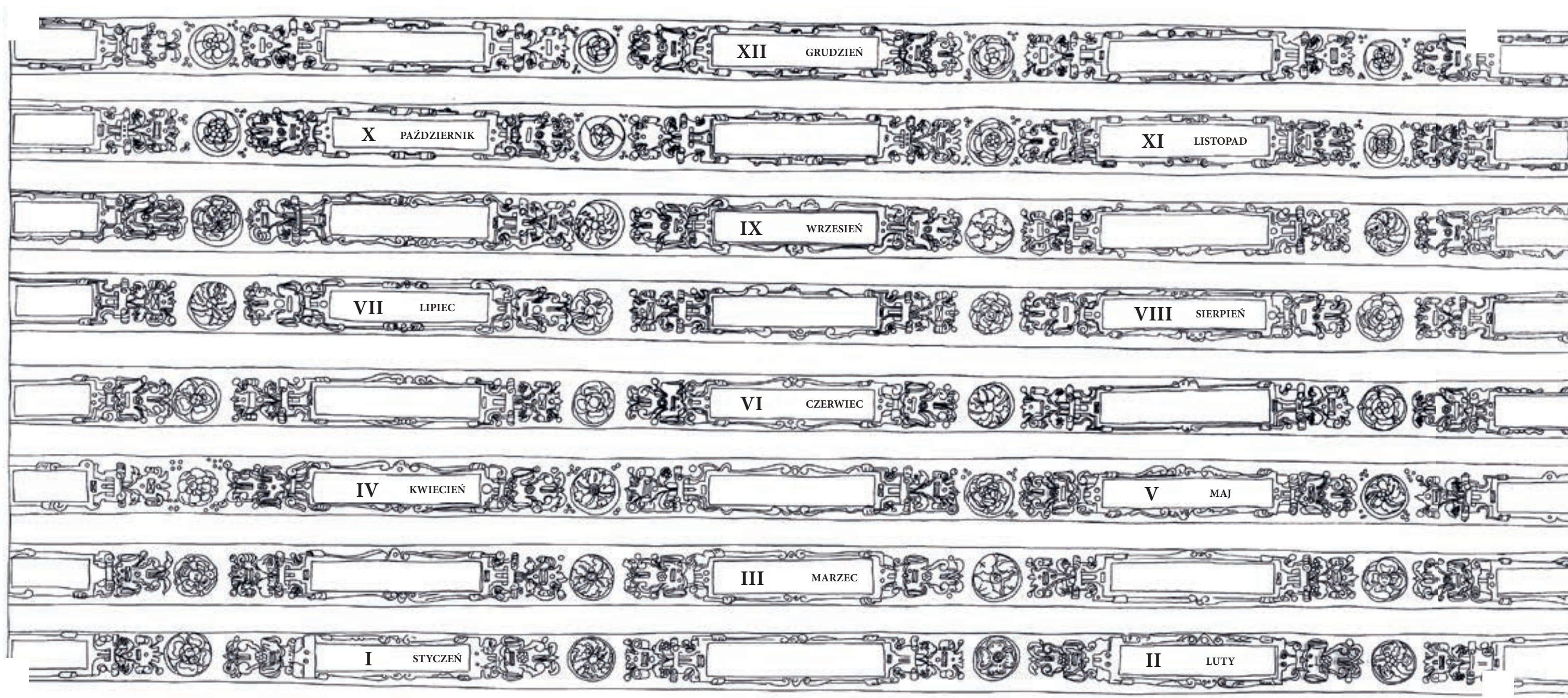
Il. 63. Personifikacja Zimy, fragment sceny na stropie belkowym

sąsiedztwie sceny ilustrującej Czas oraz naturalną konsekwencję jego upływu – śmierć przenoszącą człowieka do wieczności (il. 62). Podobnie jak w omówionym wcześniej przedstawieniu Jesieni, także i tu mamy do czynienia z zaburzeniem rytmu rozmieszczenia scen, który wzmacnia przekaz ikonograficzny i nadaje mu charakter osobistej refleksji fundatora pałacu.

W kolejnych płaszczyznach środkowej części stropu znalazły się alegorie dwunastu miesięcy (il. 64). Zajmują one naprzemiennie (w układzie 2/1) pola od jedenastej do osiemnastej przestrzeni między belkami, licząc od zachodniej ściany Izby Stołowej Górnej, przy czym tylko pięć pierwszych odznacza się typową dla ich obrazowania ikonografią, jednocześnie tylko one podpisane są łacińskimi nazwami. Pozostałe miesiące przyporządkować można do kolejnych scenek pejzażowych w oparciu o układ tej części stropu. W opisach Cesarego Ripy, na którego powoływano się tu wielokrotnie, odnaleźć można niewiele analogii do prezentowanych na stropach przedstawień, ograniczają się one raczej do pojedynczych motywów niż do całości kompozycji. Warto jednak, mając na uwadze rolę, jaką traktat włoskiego erudyty odegrał w kształtowaniu wyobrażeń alegorycznych, przywołać te fragmenty, które odnosić się mogą do prezentowanych na stropie scen. Na wstępie autor *Ikonologii* zaleca, aby postacie personifikujące miesiące były młode.

Pragnąc bowiem podzielić Czas na Godziny, Dni, Miesiące i Lata, zrobimy tak, żeby godziny znajdowały się jeszcze w wieku dziecinnym, dzień – w wieku dorastania, miesiąc znajdzie się w młodości, rok – w wieku męskim, cały zaś czas, gromadzący w sobie wszystkie te części, ukazemy jako starca¹³⁰.

¹³⁰ Ibidem, s. 277–278.



Il. 64. Fragment schematu rozmieszczenia scen na stropie belkowym z alegoriami miesięcy

Ta zasada zdaje się być zachowana we wszystkich scenkach ilustrujących miesiące na stropie belkowym. Można to zauważyć mimo dużego schematyzmu czy też zatarcia szczegółów wynikającego ze stanu zachowania. Dla malowanych na stropie kieleckiego pałacu alegorii miesięcy nie udało się ustalić graficznych pierwowzorów, jednak analiza poszczególnych scen pokazuje, że autorzy malowideł bazowali na utartych schematach kompozycyjnych, w znacznej mierze odnoszących się do scen z życia codziennego, a wszystkie przedstawienia rozgrywają się na tle schematycznie potraktowanego pejzażu.

Styczeń obrazuje scenka rodzajowa na tle zimowego krajobrazu, zasugerowanego bezlistnymi konarami drzew. Sześciu mężczyzn (jedna postać zachowana fragmentarycznie) w kapeluszach ukazanych zostało w różnych pozach, czterech trzyma w rękach trudne do zidentyfikowania narzędzia, broń lub kije. Uwagę zwracają mocno podkreślone czarną farbą buty o podwiniętych czubkach. Możliwe także, że w ten sposób namalowano łyżwy. W centralnej części na górze znalazł się napis: JANVARIUS (il. 65).



Il. 65. Alegoria Stycznia, scena na stropie belkowym

Scena obrazująca kolejny miesiąc jest znacznie bardziej rozbudowana. Na tle schematycznego pejzażu z ruinami zamku i bezlistnymi drzewami w centralnej części przedstawiono grupę osób jadących saniami zaprzężonymi w dwa kare konie. Wyraźnie widoczne są postacie dwóch mężczyzn w kapeluszach, jeden z nich siedzi na koźle z uniesioną ręką; można przypuszczać, że to woźnica poganiający batem konie. Drugi, także w kapeluszu, stoi z tyłu na płozach, a w uniesionej ręce trzyma szablę (?). Za saniami namalowany został jeszcze jeden mężczyzna w kapeluszu, mocno pochylony, jakby zbierał coś z ziemi. Przed saniami biegnie szczekający pies. Na tle nieba widoczne są lecące ptaki. W części centralnej znajduje się napis: FABRVARIVS (il. 66).



Il. 66. Alegoria Lutego, scena na stropie belkowym

Także marzec przedstawiony został jako rozbudowana scena, pozbawiona jednak charakterystycznych dla tego miesiąca motywów. Zidentyfikować ją można głównie dzięki znajdującemu się w górnej części napisowi: MARTIVS. Na tle schematycznego pejzażu z bezlistnymi drzewami przedstawiono trzy grupki osób; w części centralnej mężczyzna w kapeluszu prowadzący konia i druga postać (wtórnie, dość nieudolnie przemalowana), obok nich znalazł się warujący pies. Po lewej stronie namalowano dwóch mężczyzn z długimi kijami (?) w rękach, stoją oni odwróceniem do siebie plecami. Po prawej znalazł się mężczyzna z kijem opartym o ramię i niosący kosza, zaś przy nim duży pies (il. 67).



Il. 67. Alegoria Marca, scena na stropie belkowym

Zdecydowanie więcej cech pozwalających na identyfikację tematu można znaleźć w alegorii kwietnia. W centralnej części, przy stylizowanym wysokim postumencie zwieńczonym wazonem z kwitnącymi gałązkami, namalowano tańczącą parę – po lewej stronie mężczyzna w czerwonym kaftanie z kapeluszem w ręku, zaś po prawej kobieta w długiej sukni z białą kryzą trzymająca pochodnię (?). Po prawej stronie kompozycji przedstawiony jest mężczyzna w czarnym kapeluszu z długim kijem w rękach, zwrócony w kierunku nieproporcjonalnie wielkiej donicy z uchwytami, w której rosną kwiaty przypominające tulipany. Na górze pośrodku napis: APRILIS. Zarówno kwietne gałązki wieńczące postument, jak i rosnący w donicy bukiet aż nadto dobitnie akcentują witalność budzącej się do życia przyrody, charakteryzującej miesiąc, którego polska nazwa ściśle związana jest z kwitnieniem (il. 68).



Il. 68. Alegoria Kwietnia, scena na stropie belkowym

Równie pełna życia i radości jest scena obrazująca kolejny wiosenny miesiąc. W centralnej części przedstawienia namalowana została tańcząca para. Po lewej kobieta w strojnej sukni z wpiętym we włosy piórem, po prawej mężczyzna w czarnym kapeluszu. Od prawej strony zmierza ku nim sługa. W jednej ręce niesie na tacy kielich, w drugiej z przewieszoną przez ramię serwetką trzyma dzban. Za nim na oczku wodnym okolonym wysokimi trzcinami znalazł się pływający łabędź. Po lewej stronie kompozycji przedstawiono kobietę trzymającą w rękach długi kij (?), zaś nieco w głębi, pod drzewem o rozłożystej ulistnionej koronie, słabo widoczny zarys siedzącej sylwetki grającego na fujarce (?). Napis MAIVS usytuowany jest w górnej części sceny, nieco po prawej (il. 69).



Il. 69. Alegoria Maja, scena na stropie belkowym

Identyfikacja kolejnych miesięcy oparta jest na rytmie rozmieszczenia scen. Jak już wspomniano, znaczna część malowideł tej części stropu nosi ślady istotnych przemalowań, które nie tylko zatarły pierwotny układ kompozycji, ale też pozbawiły ją walorów artystycznych. Sylwetki postaci ludzi czy zwierząt niejednokrotnie namalowane są jedynie za pomocą czarnych konturów. Podobnie rzecz ma się w przypadku pozostałych czterech scen pejzażowych, trzech znajdujących się w płaszczyznach przy ścianach od strony południowej i północnej oraz scenie umiejscowionej w części centralnej poprzedzającej przedstawienia alegorii miesięcy.



Il. 70. Alegoria Czerwca, scena na stropie belkowym



Il. 71. Alegoria Lipca, scena na stropie belkowym



Il. 74. Alegoria Października, scena na stropie belkowym



Il. 72. Alegoria Sierpnia, scena na stropie belkowym



Il. 75. Alegoria Listopada, scena na stropie belkowym



Il. 73. Alegoria Września, scena na stropie belkowym



Il. 76. Alegoria Grudnia, scena na stropie belkowym



Il. 77. Scena pejzażowa (na schemacie nr 21)



Il. 80. Scena pejzażowa (na schemacie nr 2)



Il. 78. Scena pejzażowa (na schemacie nr 3)



Il. 81. Scena niezidentyfikowana (na schemacie nr 23)



Il. 79. Scena niezidentyfikowana (na schemacie nr 14)



Il. 82. Scena pejzażowa (na schemacie nr 22)



Il. 83. Scena pejzażowa (na schemacie nr 26)



Il. 86. Scena pejzażowa (na schemacie nr 39)



Il. 84. Scena pejzażowa (na schemacie nr 38)



Il. 87. Scena pejzażowa (na schemacie nr 40)



Il. 85. Scena pejzażowa (na schemacie nr 28)



Il. 88. Fragment stropu z malaturą imitującą marmur

Analiza motywów zdobiących strop Izby Stołowej Górnej odgrywa istotną rolę w dopowiedzeniu ideowej wymowy całej dekoracji pałacu i pozwala odkryć w niej przesłanie bogatsze, niż dotychczas sądzono. Kluczową rolę zdają się tu odgrywać dwie sceny znajdujące się na osi sali. Pierwsza, opatrzona mottem *In Manu Dei Cor Regis*, i druga, przedstawiająca pelikana karmiącego pisklęta własną krwią, z mottem *Pro lege et pro grege*. Ich treść wybrzmiewa jednak w pełni dopiero w połączeniu ze scenami sąsiednimi oraz malowidłami w Trzecim Pokoju Biskupim i Pierwszym Pokoju Senatorskim. Stropy ramowe w przywołanych apartamentach, ilustrujące wydarzenia, w których ważną rolę odegrał fundator pałacu biskup Jakub Zadzik, w kontekście wymienionych przedstawień emblematycznych nabierają głębszego znaczenia, wykraczając daleko poza kontekst historyczny. Scena z pelikanem otoczona jest alegoriami pór roku, co wskazuje na to, że wokół maksymy *Pro lege et pro grege* koncentrowało się życie krakowskiego biskupa. Sceny na stropach ramowych ilustrują natomiast wydarzenia, w których brał udział, a które są świadectwem wypełnienia przesłania, płynącego z przytoczonego wyżej motto. *Sąd nad arianami* – wskazujący na obowiązek obrony wiary przed innowiercami – to nic innego jak wypełnienie Prawa (*Pro lege*). Układy pokojowe w trakcie wojen polsko-szwedzkich i polsko-moskiewskich w latach 20. i 30. XVII wieku to zobrazowanie odpowiedzialności za naród (*Pro grege*). Alegorie cnót i gloryfikowanych wartości obecne zarówno na stropie belkowym, jak i malowanych krańcach w pokojach biskupich i prałackich wskazują na przymioty, dzięki którym możliwa jest prawdziwa służba Bogu i narodowi (*Pro lege et pro grege*), przez co stanowią memento dla współczesnych i przyszłych pokoleń. Do tej służby odnoszą się też wizerunki królów Zygmunta III Wazy i Władysława IV na ścianie zachodniej, namalowane w bezpośrednim sąsiedztwie sceny opartej na emblemacie opatrzonym mottem *In Manu Dei Cor Regis*.

Izba Stołowa Górna stanowiła najważniejsze pomieszczenie reprezentacyjnego *piano nobile*, nie dziwi zatem, że jej dekoracji nadano tak bogatą wymowę. Namalowane sceny, wytwór anonimowych (zapewne) rzemieślników, nie odznaczają się co prawda wysokim poziomem artystycznym, a w stosunku do wytwornie skomponowanych scen plafonowych przedstawiają się wręcz skromnie, niosą jednak bogate przesłanie. Ich prosta forma przystaje do stylistyki, jaką narzucają im emblematy stanowiące bezpośredni wzór. Tę stylistykę, w której treść zdecydowanie dominuje nad formą, nadano także przedstawieniom, dla których wzorem są znacznie bardziej finezyjne i doskonalsze pod względem artystycznym ryciny.

A photograph of a wooden beam ceiling, likely from a historical building. The ceiling features numerous dark wooden beams running parallel to each other. A small, ornate chandelier with several lit candles hangs from the center of the ceiling. The lighting is warm and focused on the chandelier.

Strop belkowy okiem konserwatora

Małgorzata Misztal

Podjmując się rozważań dotyczących materialnej strony stropu belkowego w Izbie Stołowej Górnej, zwanej również ze względu na wystrój Salą Portretową, warto precyzyjnie zdefiniować pojęcia technologiczne, którymi będziemy się posługiwać.

Strop jest rodzajem nakrycia wewnątrz pomieszczenia, w którym drewno odgrywa rolę zarówno konstrukcyjną, jak i dekoracyjną – w tym użyte jest również jako podłoże pod warstwy malarskie.

Wyróżnia się kilka rodzajów stropów: belkowe, kasetonowe i ramowe, a w każdej grupie istnieje dużo odmian. Usystematyzowania i ujednolicenia nazewnictwa podjął się Jan Tajchman¹. Zgodnie z przyjętą przez niego terminologią Izbę Stołową Górną w Dawnym Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach przykrywa strop belkowy z powalą, tzw. strop nagi.

Belkowanie tworzy 21 elementów z drewna modrzewiowego (w tym dwa przyścienne), na których spoczywają deski różnej szerokości stanowiące powalę². Końce belek, osadzone bez

¹ J. Tajchman, *Stropy drewniane w Polsce. Propozycja systematyki*, Warszawa 1989; idem, *Stropy drewniane w Polsce – próba systematyki*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1987, t. 32, z. 3–4, s. 333–355.

² Belki stropowe o przekroju 20 x 30 cm, w rozstawie około 73–75 cm, opierają się na murach wewnętrznych budynku. Mury mają grubość około 95 cm. Belki rozmieszczono średnio co 75 cm, szerokość belki ma około 25 cm, jej widoczny obwód to około 76–78 cm. Grubość desek powały mierzona w otworze



Il. 89. Osadzenie belek w murze

wsparcia na pogrubionym murze, świadczą, o tym że strop powstał równocześnie ze wznoszeniem pałacu. Precyzyjne rozpoznanie budowy tej przegrody powinno zostać przeprowadzone w trakcie badań architektonicznych – wymaga wykonania odkrywek w celu zbadania sposobu osadzenia belek w murze. W przypadku Izby Stołowej Górnej, gdy dostęp obecnie jest niemożliwy z powodu istniejącego żelbetowego stropu ogniotrwałego, a przebadanie kotwienia belek w murze wymagałoby uszkodzenia zabytkowej polichromii, szczegółowa weryfikacja budowy technicznej jest mocno utrudniona (il. 89).

Krawędzie belek są sfazowane (oflizowane), powtarzając motyw dekoracyjny występujący na wielu krawędziach w budynku. Spotykać go można na glifach okiennych, a także na filarach loggii (il. 90).

Dwie skrajne (wtórne) belki po stronie wschodniej łączone są w połowie długości, miejsce złączenia zamaskowane jest metalową kotwą (il. 91).

W wielu opracowaniach dotyczących kieleckiego pałacu natknąć się można na informację o 1017 wsuwkach drewnianych wypełniających przestrzeń pomiędzy belkami³. Po uważnym przyjrzeniu się widzimy jednak, że belki zostały pokryte od góry dłuższymi deskami – miejsce styku jest maskowane przez belki, które równocześnie podpierają końce desek. Nieregularny rytm łączeń sugeruje długość elementów od jednej do sześciu przestrzeni międzybelkowych (il. 92).

po kotwie to około 3,8–4 cm. Cała powierzchnia stropu to 345 m² (szerokość pomieszczenia 13,02; długość sali 14,87; długość w rozwinięciu 25,48 cm).

³ K. Ślósarczyk, M. Zyzik, *Kielce – Pałac Biskupi. Strop polichromowany w Sali Portretowej*, dokumentacja konserwatorska, Kielce 1979, mps.



Il. 90. Sfazowane krawędzie belki

Miejsca styków desek zarówno na powale, jak i połączeniach z belkami zaklejone są paskami płóciennymi. Analizując stan stropu, zaobserwowano również w kilku miejscach gruby papier oklejający miejsca uszkodzeń powierzchniowych belek. Wstępne rozpoznanie pozwala stwierdzić, że pochodzi on z pierwotnego opracowania. Obecnie trudno jednoznacznie potwierdzić, czy pasy płócienne zaklejały wszystkie miejsca łączeń już od momentu powstania stropu, czy zostały dodane w późniejszym czasie, aby ochronić pomieszczenie przed osypywaniem się nieczystości ze strychu, co było w Izbie Stołowej Górnej niezwykle istotne. Różna grubość tkanin, stan ich zachowania oraz sposób montowania (na klej lub gwoźdiki) sugerują, że były uzupełniane w trakcie kolejnych prac. Wszystkie paski i ich najbliższe otoczenie pokryte są silnie pociemniałymi przemalowaniami (il. 93).

Cały strop pokrywa polichromia wykonana *in situ*, która była kładziona na pobiale.

Mimo różnych zawirowań w historii budynku⁴ wystrój Sali Portretowej dotrwał do czasów współczesnych bez większych przekształceń stylistycznych. Był wielokrotnie odnawiany, ale z poszanowaniem pierwotnej kompozycji i ikonografii. Obecna harmonijna, ciemna, brunatno-złocista kolorystyka stropu jest wypadkową zamysłu artystów oraz czasu – zabrudzeń, retuszy, werniksów. Nie sposób precyzyjnie doliczyć się liczby interwencji i ich dokładnego zasięgu, choć pewne wtórne nawarstwienia są ewidentne. W dolnych partiach belek rysunek ornamentalny leży bezpośrednio na drewnie, co dowodzi częściowej ich rekonstrukcji. Uzupełnienia widoczne są również w innych partiach jako ciemniejsze matowe fragmenty. W odkrywaniu historii obiektu pomagają informacje pozyskiwane w ramach prowadzonych badań ikonograficznych i fizykochemicznych (il. 94).

⁴ W 1789 roku pałac został upaństwowiony. Jego pomieszczenia rozdysponowano pomiędzy różnych użytkowników instytucjonalnych. O sposobie użytkowania pomieszczeń i zakresach przekształceń zob. J. Lewicki, *Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach. Przemiany zespołu w latach 1795–1864*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2011, t. 26, s. 17–101.



Il. 91. Zamaskowane połączenia wtórnych belek

Dekoracja stropu po stuleciach odbierana była jako ornament czy arabeska⁵. Mimo trudności z rozpoznaniem ikonografii, układ kompozycji, wyznaczony przez rytm belkowania, jest nadal czytelny. Wszystkie belki na oflizowaniu oraz na dolnej płaszczyźnie pokryte są drobnymi ornamentami geometrycznymi. Wzory na profilach są zróżnicowane. Płaszczyzny pionowe dekorują girlandy owocowo-kwiatowe, zbieżne z dekoracjami zdobiącymi fryz podstropowy (odzyskanymi po konserwacji w ramach projektu POLiŚ zakończonej w 2021 roku). Motywy te występują naprzemiennie z wydłużonymi ornamentami okuciowymi. Na każdej bocznej płaszczyźnie belki znajdują się cztery ornamenty i 3,5 girlandy (il. 95). Po obu stronach belki rytm podziałów jest powtórzony.

Pierwotnie płaszczyzny międzybelkowe miały zróżnicowany kolor tła – białe, ugrowe, różowe, błękitne, obecnie te różnice są słabo czytelne. Na każdej znajduje się po pięć wydłużonych pól otoczonych rollwerkowymi kartuszami o nieco odmiennej dekoracji. Pola skrajne są krótsze i bez ozdób od strony ściany. Ornamenty oddzielają duże rozety. W każdym z pól w układzie szachownicowym przeplatają się sceny figuralne oraz płyciny marmoryzowane. Obecnie ko-

⁵ Określenie to pochodzi z rękopisu księdza Józefa Zdanowskiego (*Zamek w Kielcach*, s. 65). Na kolejnej stronie dokumentu podana jest informacja, że na jednej z belek znajduje się sygnatura Jana Młyńskiego, który według Zdanowskiego był autorem malowideł. Na chwilę obecną nie jesteśmy w stanie potwierdzić informacji o obecności tej inskrypcji. Dziękuję księdzu Andrzejowi Kwaśniewskiemu za możliwość wglądu w dokumentację fotograficzną tego dokumentu.



Il. 92. Nieregularny układ desek wskazuje na ich łączenie nad belką. W dolnej części dekoracja wtórna

lorystyka całości jest ciemna, z przewagą złocistobrunatnych tonów, jednak podczas analizy w bezpośrednim kontakcie z obiektem udało się zaobserwować miejsce, gdzie pod odspojonym ciemnym płótnem, w połowie długości pola za belką przy ścianie zachodniej, zachował się fragment pierwotnej polichromii o intensywniej czystej kolorystyce⁶.

Ewidentnie ornamenty były wykonywane przez kilka osób (il. 96). Przestrzenie bliżej okna wypełnione są bardziej finezyjnymi rysunkami. Im dalej od źródła światła, tym niższa wartość artystyczna polichromii. Trzy ostatnie przestrzenie międzybelkowe oraz dwie ostatnie belki są wtórne. Te belki łączone są w połowie długości na zakładkę, miejsce styku zamaskowane jest metalową kotwą podciągającą, analogiczną do biegnących przez środek wszystkich belek. Polichromia na tym obszarze, artystycznie mizerna, datowana jest na ingerencję z lat 30. XIX wieku (zob. il. 91, 92).

Niestety brakuje pełnej dokumentacji prac konserwatorskich prowadzonych przy stropie w XVIII, XIX i pierwszej połowie XX wieku. Najstarsze inwentarze zaledwie wspominają o istnieniu „połapu malowanego z krańcem”⁷. Ogólnikowe wzmianki, projekty remontów (bez potwierdzenia, czy zostały zrealizowane), rachunki za wykonane roboty rozproszone są po archiwach i nielicznych publikacjach. Opracowania te pokazują złożoność problemów utrzymania tak dużego obiektu. Niektóre opisy pomieszczeń określają ich funkcję użytkową – jednoznacznie dla piszących, a po latach wymagającą rzetelnej weryfikacji np. dotyczące „reperacji Izby Sesjo-

⁶ Kolorystyka widoczna w szczelinie po odchyleniu płótna.

⁷ L. Adamczyk, *Wzgórze Zamkowe w Kielcach*, Kielce 1991, s. 162.



Il. 93. Pociemniałe przemalowania

nalnej Dyrekcji Górniczej”⁸. Artykuły w czasopismach są raczej wskazówkami zawężającymi ramy czasowe poszukiwań dokumentów odnoszących się do konkretnych działań oraz mogą być pomocne w interpretacji śladów odczytanych w obiekcie badań. Stosunkowo dużo informacji o nakryciu Izby Stołowej Górnej przekazał doktor Alfred Lauterbach – historyk sztuki i muzeolog, działający w polskich służbach konserwatorskich w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Szczególnie interesujące jest wymienienie zastosowanych podczas impregnacji „pokostu, kleju i wosku”⁹. Możliwe, że to wosk z pokostem spowodowały przyciemnienie malatury, zwłaszcza że w miejscach przysłoniętych wówczas metalowymi podciągami kolorystyka jest zdecydowanie jaśniejsza (il. 94).

⁸ Cyt. za J. Lewicki, *Pałac Biskupów Krakowskich...*, s. 66.

⁹ A. Lauterbach, *Restauracja pałacu po-biskupiego w Kielcach*, „Sztuka i Artysta. Malarstwo. Rzeźba. Zdobnictwo. Kolekcjonerstwo” 1924, R. 1, nr 1, s. 24.



Il. 94. Różnica w kolorach dekoracji widoczna po zdemonstrowaniu podciągu

Lauterbach wzmiankował ponadto, że w kwietniu 1923 roku¹⁰ zawiązał się komitet restauracji pałacu pod kierownictwem wojewody, co dowodzi, że użytkownicy mieli świadomość rangi obiektu.

Wspomniane już wcześniej wzmocnienie „podwieszone w środku rozpiętości przez stalowe obejmy – wieszaki, zamocowane na górnym pasie stalowej, nitowanej kraty przekątniowej, opartej na zewnętrznym i wewnętrznym murze podłużnym budynku za pośrednictwem belek nadprożowych”¹¹ datowane jest w różnych opracowaniach na ok. 1860 rok lub na początek XX wieku¹².

Nieliczne wzmianki o pracach w kieleckim pałacu znajdują się również w *Dziennikach konserwatorskich* Andrzeja Olesia¹³. Pomimo że dokumenty te są jedynie zbiorem prywatnych notatek, które hasłowo miały przypominać piszącemu o licznych kontaktach służbowych oraz podjętych decyzjach, to i tak stanowią źródło informacji uzupełniających i pomagających w datowaniu interwencji.

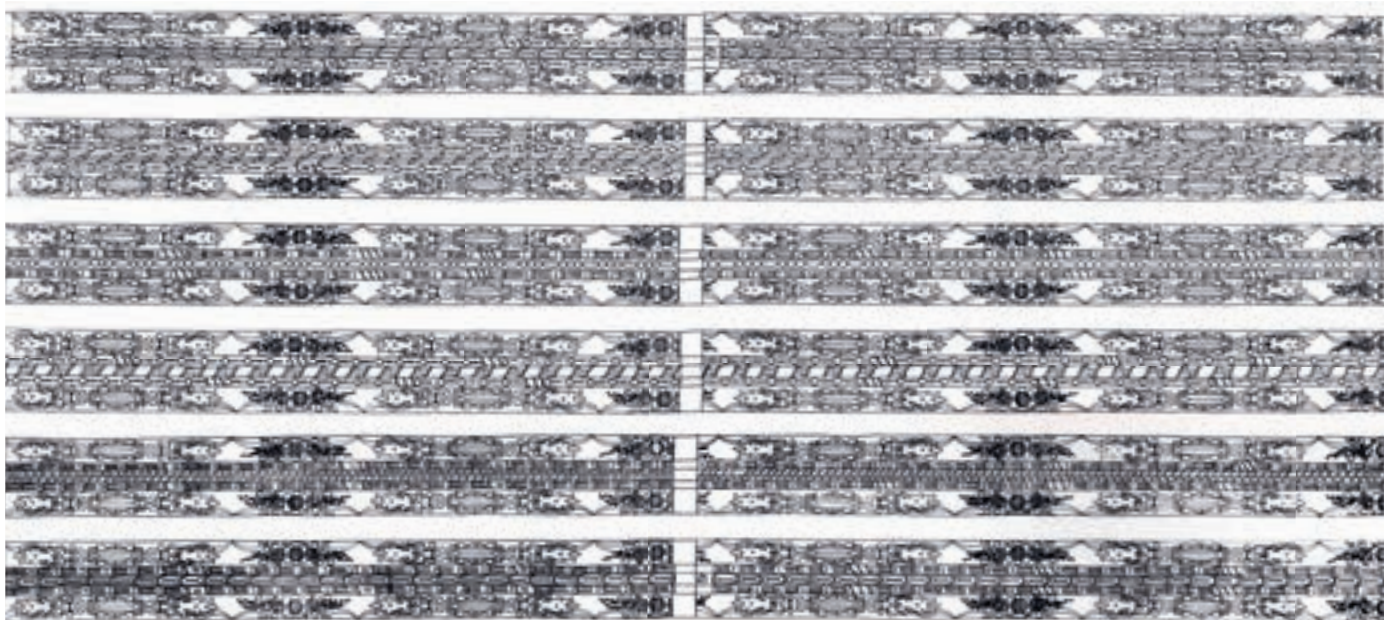
Stan zachowania Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich, w tym stropów w największych pomieszczeniach w budynku, był i jest przedmiotem troski Muzeum Narodowego już od mo-

¹⁰ Ibidem. Ponieważ artykuł opublikowano w styczniu 1924 roku, zapewne pisany był pod koniec roku poprzedniego i określenie „w kwietniu br.” wskazuje na rok 1923.

¹¹ Cyt. za: opracowanie PP PKZ w Krakowie pt. *Zabezpieczenie (wzmocnienie) stropów nad salami: Rycerską i Portretową*, Kraków 1975, mps.

¹² Inżynier Roman Stopa datuje na początek XX wieku, w wyżej cytowanej dokumentacji konserwatorskiej mowa o około 1860 roku.

¹³ *Dzienniki konserwatorskie Andrzeja Olesia 1928–1929, 1935–1936, 1941–1945*, t. 14, oprac. O. Dyba, M.D. Jasińska, Kraków 2007. Dzienniki i szkicowniki z różnych lat znajdują się w Muzeum Historii Kielc, nr inw.: S/361, S/364, S/628, S/629, S/630, biblioteka 2334. Zawartość opublikowana w: K. Myśliński, *Szkicowniki i notatki konserwatorskie Andrzeja Olesia*, „Studia Muzealno-Historyczne” 2014, t. 6, s. 159–193.



Il. 95. Fragment schematu dekoracji belek

mentu pozyskania obiektu na cele ekspozycyjne¹⁴. Dotychczasowe działania dotyczyły zarówno technicznej, jak i estetycznej strony obiektu.

W 1979 roku w budynku wykonano zabiegi zabezpieczające, polegające na podklejeniu obluźwionych pasów płótna i papieru oraz warstwy malarskiej, na oczyszczeniu powierzchni z kurzu i lokalnym doczyszczeniu; ponadto przeprowadzono dezynfekcję¹⁵.

¹⁴ Opracowana przez Romana Stopę *Ekspertyza konstrukcyjna dotycząca zabezpieczenia konstrukcji zabytkowych drewnianych stropów belkowych nad salami Rycerską i Portretową w Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach* w 1975 opiera się na inwentaryzacji architektoniczno-budowlanej opracowanej przez PP PKZ w Krakowie w 1965 roku oraz badaniach własnych jej autora. Ekspertyza dotyczy głównie przygotowania projektu technicznego zabezpieczenia konstrukcyjnego stropu, jednak zawiera również ocenę stanu zachowania drewna oraz określa jego budowę. W 1975 roku powstało na zlecenie Muzeum Świętokrzyskiego opracowanie PP PKZ w Krakowie pt. *Zabezpieczenie (wzmocnienie) stropów nad salami: Rycerską i Portretową*, w którym możemy znaleźć rozwiązanie tego problemu poprzez założenie dodatkowych odcciążających stropów stalowo-żelbetowych, które jednocześnie miały stanowić przeponę przeciwpożarową pomiędzy ekspozycjami muzealnymi a strychem.

Projekt wzmocnienia zakładał wykorzystanie istniejącej kratownicy oraz wprowadzenie ażurowych dźwigarów stalowych. Strop został ocieplony matami z wełny żużlowej o grubości 5 cm położonych bezpośrednio na deskach powały. Konstrukcja od góry nakryta jest prefabrykowanymi płytami stropowymi.

¹⁵ K. Ślósarczyk, M. Zyzik, *Kielce – Pałac...*



Il. 96. Zróżnicowany sposób malowania sugerujący kilku wykonawców

Obecnie regularnie dokonywane są przeglądy konserwatorskie monitorujące stan zachowania obiektu, ale w planach jest podjęcie pełnej konserwacji, która przywróci polichromii pierwotne wartości estetyczne.

Skala i złożona problematyka wymagają rzetelnego przygotowania – opracowania programu prac konserwatorskich, zarezerwowania właściwego czasu na konserwację oraz odpowiednich środków finansowych. Podjęcie wspomnianych działań narzuca konieczność wcześniejszego rozpoznania technologicznego obiektu, popartego badaniami fizykochemicznymi i historycznymi. Skrzętnie gromadzone są informacje pozyskane w trakcie uprzednich badań.

W dokumentacji konserwatorskiej z 1979 roku podano wyniki przeprowadzonych badań technologicznych¹⁶. Na karcie tytułowej jako ich autor występuje doktor Henryk Zyzik. W treści brakuje opisu metodyki badań oraz precyzyjnego miejsca pobrania próbek, podano jedynie wnioski.

¹⁶ Badania identyfikacyjne polegały na pobraniu minimalnej ilości próbek warstw technologicznych, ich obserwacji pod mikroskopem i analizie wybiórczej polegającej na wykrywaniu poszczególnych jonów za pomocą tzw. reakcji specyficznych dla określonego jonu. Są to zazwyczaj reakcje powodujące zmiany barwy roztworu lub wytrącania się osadów.

W warstwie gruntu mikroskopowo zidentyfikowano kredę, jako spoiwo podano kłajster skrobiowy (reakcja kroplowa na obecność cukrów). W warstwie malarskiej badania wykluczyły obecność białka (reakcja biuretowa) oraz albuminy – białka kurzego (reakcja na PbS). Oznaczono pigmenty: kredę, żółcień ołowiową (określoną jako masykot), czerwień żelazową, brązy żelazowe, czern roślinną, zielen miedziową, zarówno grubokrystaliczną, jak i mikrokrystaliczną oraz smaltę¹⁷.

Obecnie muzeum jest w trakcie realizowania badań technologicznych w ramach naboru do infrastruktury badawczej MOLAB/FIXLAB PL oferowanej przez konsorcjum E-RIHS PL. Koordynatorem ze strony konsorcjum i kierownikiem naukowym projektu jest dr hab. Rafał Jendrzejewski. Badania są częściowo sponsorowane przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów NIMOZ.

Mają one dwa główne cele. Pierwszym jest pełniejsze rozpoznanie budowy technologicznej obiektu z identyfikacją zakresu zachowanych warstw oryginału. Kluczowym zagadnieniem, które będzie miało wpływ na program prac konserwatorskich, jest rozpoznanie, czy porozrywane paski płótna są elementem oryginalnym wymagającym pieczołowitej konserwacji, czy są elementem wtórnym. Drugim problemem jest identyfikacja substancji (lakieru, impregnatu?), która spowodowała przebarwienie stropu. Wyniki badań wraz z identyfikacją spoiwa polichromii będą miały istotny wpływ na opracowanie bezpiecznej i skutecznej metody oczyszczania zabytku.

Do końca 2021 roku wykonane zostaną badania, które pozwolą lepiej poznać obiekt i zrozumieć przyczyny postępujących zniszczeń, a także przygotować program ochrony tego unikatowego w skali kraju zabytku.

¹⁷ Kolejne informacje dotyczące budowy technologicznej mamy nadzieję pozyskać dzięki projektowi „Od złoza do palety malarza: pozyskiwanie i szlaki handlowe azurytu, malachitu i smalty na obecnym terytorium Polski (XVI–XVIII w.)” realizowanemu ze środków Narodowego Centrum Nauki (nr projektu 2015/19/N/HS2/03503). Zainteresowania badawcze kierownika projektu – Sylwii Svorovej Pawełkiewicz skupiają się na poszukiwaniu wybranych pigmentów – raport z badań ukaże się w 35. tomie „Rocznika Muzeum Narodowego w Kielcach”.

Wykaz ilustracji

Il. 1. Izba Stołowa Górna, widok ogólny, fot. P. Suchanek	10
Il. 2. Izba Stołowa Górna, fragment stropu belkowego, fot. M. Stępnik	11
Il. 3. Izba Stołowa Górna, fragment stropu belkowego i fryzu podstropowego, fot. P. Suchanek	12
Il. 4. Fragment stropu belkowego i fryzu podstropowego, fot. P. Suchanek	14/15
Il. 5. Fragment stropu belkowego, fot. P. Suchanek.	18/19
Il. 6. Ornament z kwiatów, owoców i warzyw, fragment dekoracji belki, fot. P. Suchanek.	20
Il. 7. Fragment fryzu podstropowego z ornamentem analogicznym do zdobienia na belkach, fot. J. Śliwa	21
Il. 8. <i>In Manu Dei Cor Regis</i> , scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek.	23
Il. 9. Izba Stołowa Górna, fragmenty dekoracji ściany zachodniej z portretami królów Zygmunta III Wazy i Władysława IV, fot. J. Śliwa	24/25
Il. 10. <i>In Manu Dei Cor Regis</i> , emblemat 46, <i>Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda</i> , https://archive.org/details/gabrielisrollenh00roll/page/ n117/mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	26
Il. 11. <i>Dominus custodiat introitum tuum</i> , emblemat XXX, <i>Emblemes ou deviseschrestiennes</i> Georgette de Montenay, https://archive.org/details/emblemesovdevise00mont/ page/n77/mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	27
Il. 12. <i>In Manu Dei Cor Regis</i> , emblemat 46, <i>A collection of emblemes, ancient and moderne</i> George'a Withera, https://archive.org/details/collectionofembla00withe/page/ 180/mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	28
Il. 13. Personifikacje Europy, Azji i Ameryki, fragment stropu belkowego, fot. P. Suchanek	32/33
Il. 14. Personifikacje Europy, Ameryki i Afryki, fragment stropu belkowego, fot. P. Suchanek.	34/35
Il. 15. <i>Europa Regina</i> , alegoryczne przedstawienie mapy Europy, <i>Cosmographia</i> Sebastiana Münstera, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Europe_As_A_Queen_ Sebastian_Munster_1570.jpg [dostęp: 12 listopada 2021]	37
Il. 16. Personifikacja Europy, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	38
Il. 17. <i>Europa</i> , rycina Adriaena Collaerta według Maertena de Vosa, https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-BI-6063 [dostęp: 2 listopada 2021]	38
Il. 18. <i>Europa</i> , ilustracja z <i>Iconologii</i> Cesarego Ripy, https://archive.org/details/ iconologiaouerod00ripa/page/332/mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	38
Il. 19. <i>Azja</i> , ilustracja z <i>Iconologii</i> Cesarego Ripy, https://archive.org/details/ iconologiaouerod00ripa/page/334/mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	41

Il. 20. Personifikacja Azji, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	42
Il. 21. <i>Azja</i> , rycina Adriaena Collaerta według Maertena de Vosa, https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1904-3246 [dostęp: 2 listopada 2021]	42
Il. 22. <i>Azja</i> , rysunek Maertena de Vosa, https://search.museumplantinmoretus.be/ results [dostęp: 2 listopada 2021]	42
Il. 23. Personifikacja Afryki, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek.	44
Il. 24. <i>Afryka</i> , rycina Adriaena Collaerta według Maertena de Vosa, https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-BI-6062 [dostęp: 12 listopada 2021]	44
Il. 25. <i>Afryka</i> , ilustracja z <i>Iconologii</i> Cesarego Ripy, https://archive.org/details/ iconologiaouerod00ripa/page/336/mode/2up [dostęp: 12 listopada 2021]	44
Il. 26. Personifikacja Ameryki, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek.	47
Il. 27. <i>Ameryka</i> , rycina Adriaena Collaerta według Maertena de Vosa, https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-BI-6060 [dostęp: 12 listopada 2021]	47
Il. 28. <i>Ameryka</i> , ilustracja z <i>Iconologii</i> Cesarego Ripy, https://archive.org/details/ iconologiaouerod00ripa/page/338/mode/2up [dostęp: 12 listopada 2021]	47
Il. 29. <i>Memento mori</i> (sowa stojąca na czaszce) i personifikacja Famy lub Fortuny, sceny na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	48
Il. 30. <i>Hinc dolor inde fuga</i> (jeleń przeszyty strzałą) i <i>Festinat decurrere</i> (serce na klepsydrze), sceny na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	49
Il. 31. <i>Hinc dolor inde fuga</i> (jeleń przeszyty strzałą), scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek.	50
Il. 32. <i>Hinc dolor inde fuga</i> , emblemat 56, <i>A collection of emblemes, ancient and moderne</i> George'a Withera, https://archive.org/details/collectionofembl00withe/page/ 214/mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	52
Il. 33. <i>Hinc dolor inde fuga</i> , emblemat 56, <i>Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum</i> <i>centuria secunda</i> , https://archive.org/details/gabrielisrollenh00roll/page/n137/ mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	54
Il. 34. <i>Festinat decurrere</i> , emblemat 54, <i>A collection of emblemes, ancient and moderne</i> George'a Withera, https://archive.org/details/collectionofembl00withe/page/ 212/mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	56
Il. 35. <i>Festinat decurrere</i> , scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	58
Il. 36. <i>Festinat decurrere</i> , emblemat 54, <i>Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum</i> <i>centuria secunda</i> , https://archive.org/details/gabrielisrollenh00roll/page/n133/ mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	58
Il. 37. <i>Memento mori</i> , emblemat 34, <i>A collection of emblemes, ancient and moderne</i> George'a Withera, https://archive.org/details/collectionofembl00withe/page/ 168/mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	60
Il. 38. <i>Memento mori</i> , scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	62
Il. 39. <i>Memento mori</i> , emblemat 34, <i>Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum</i> <i>centuria secunda</i> , https://archive.org/details/gabrielisrollenh00roll/page/ n93/mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	62

Il. 40. Alegoria Famy, emblemat 12, <i>A collection of emblemes, ancient and moderne</i> George'a Withera, https://archive.org/details/collectionofembl00withe/page/ 146/mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	64
Il. 41. Alegoria Famy lub Fortuny, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	66
Il. 42. Alegoria Fortuny, <i>Mikrokosmos. Parvus mundus</i> Laurensa van Haecht Goidtsenhovena, https://archive.org/details/mikrokosmosparuu00haec/ page/49/mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	66
Il. 43. Alegoria Famy, emblemat 12, <i>Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria</i> <i>secunda</i> , https://archive.org/details/gabrielisrollenh00roll/page/n49/mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	67
Il. 44. <i>Pro lege et pro grege</i> , emblemat 20, <i>Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum</i> <i>centuria secunda</i> , https://archive.org/details/gabrielisrollenh00roll/page/n65/ mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	69
Il. 45. <i>Pro lege et pro grege</i> , emblemat 20, <i>A collection of emblemes, ancient and moderne</i> George'a Withera, https://archive.org/details/collectionofembl00withe/page/ 154/mode/2up [dostęp: 2 listopada 2021]	70
Il. 46. <i>Pro lege et pro grege</i> , scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	72
Il. 47. <i>Captiva sed secura</i> , emblemat 10, <i>Lux Claustri</i> , https://www.metmuseum.org/ art/collection/search/419182 [dostęp: 12 listopada 2021]	73
Il. 48. <i>Captiva sed secura</i> , scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	74
Il. 49. Triumf Famy, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	76
Il. 50. <i>Triumf Sławy</i> [Famy], z serii <i>Triumfy</i> Petrarki, rycina George'a Pencza, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Georg_Pencz_ Triumphe_des_Petrarca_3_Triumph_des_Ruhmes.jpg [dostęp: 12 listopada 2021]	77
Il. 51. Personifikacja Czasu, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	79
Il. 52. Alegoria Wiosny, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek.	80
Il. 53. Alegoria Lata, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	80
Il. 54. Alegoria Jesieni, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	83
Il. 55. Alegoria Zimy, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek.	83
Il. 56. Bachus, fragment sceny z alegorią Jesieni na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	84
Il. 57. Personifikacja Jesieni, rysunek Maertena de Vosa, https://upload.wikimedia.org/ wikipedia/commons/7/7e/Maerten_de_Vos_-_Bacchus_seated_in_a_landscape %2C_the_harvest_to_his_right_and_a_town_below%2C_an_allegory_ of_autumn.jpg [dostęp: 12 listopada 2021]	85
Il. 58. Personifikacje Wiosny i Jesieni oraz przedstawienie pelikana karmiącego pisklęta własną krwią, fragment stropu belkowego, fot. P. Suchanek	86/87
Il. 59. Personifikacje Jesieni i Zimy oraz przedstawienie pelikana karmiącego pisklęta własną krwią, fragment stropu belkowego, fot. P. Suchanek	88/89
Il. 60. Personifikacja Jesieni, rycina Pietera de Jode według Maertena de Vosa, https://www.collin-estampes.fr/?idp=12866&idr=47&lang=en [dostęp: 2 listopada 2021]	90
Il. 61. Personifikacja Jesieni i triumf Famy, fragment stropu belkowego, fot. P. Suchanek	91

Il. 62. Personifikacja Zimy i alegoria Czasu, fragment stropu belkowego, fot. P. Suchanek	92
Il. 63. Personifikacja Zimy, fragment sceny na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	93
Il. 64. Fragment schematu rozmieszczenia scen na stropie belkowym z alegoriami miesięcy, wykonany najprawdopodobniej przez pracownię PKZ Oddział Kielce w latach 80. XX w.	94/95
Il. 65. Alegoria Stycznia, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	96
Il. 66. Alegoria Lutego, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	97
Il. 67. Alegoria Marca, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek.	97
Il. 68. Alegoria Kwietnia, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	98
Il. 69. Alegoria Maja, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	99
Il. 70. Alegoria Czerwca, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek.	99
Il. 71. Alegoria Lipca, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	100
Il. 72. Alegoria Sierpnia, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	100
Il. 73. Alegoria Września, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	100
Il. 74. Alegoria Października, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek	101
Il. 75. Alegoria Listopada, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek.	101
Il. 76. Alegoria Grudnia, scena na stropie belkowym, fot. P. Suchanek.	101
Il. 77. Scena pejzażowa (na schemacie nr 21), fot. P. Suchanek	102
Il. 78. Scena pejzażowa (na schemacie nr 3), fot. P. Suchanek	102
Il. 79. Scena niezidentyfikowana (na schemacie nr 14), fot. P. Suchanek	102
Il. 80. Scena pejzażowa (na schemacie nr 2), fot. P. Suchanek	103
Il. 81. Scena niezidentyfikowana (na schemacie nr 23), fot. P. Suchanek	103
Il. 82. Scena pejzażowa (na schemacie nr 22), fot. P. Suchanek	103
Il. 83. Scena pejzażowa (na schemacie nr 26), fot. P. Suchanek	104
Il. 84. Scena pejzażowa (na schemacie nr 38), fot. P. Suchanek	104
Il. 85. Scena pejzażowa (na schemacie nr 28), fot. P. Suchanek	104
Il. 86. Scena pejzażowa (na schemacie nr 39), fot. P. Suchanek	105
Il. 87. Scena pejzażowa (na schemacie nr 40), fot. P. Suchanek	105
Il. 88. Fragment stropu z malaturą imitującą marmur, fot. P. Suchanek	105
Il. 89. Osadzenie belek w murze, fot. P. Suchanek	108
Il. 90. Sfazowane krawędzie belki, fot. P. Suchanek	109
Il. 91. Zamaskowane połączenia wtórnych belek, fot. P. Suchanek	110
Il. 92. Nieregularny układ desek wskazuje na ich łączenie nad belką. W dolnej części dekoracja wtórna, fot. P. Suchanek	111
Il. 93. Pociemniałe przemalowania, fot. P. Suchanek	112
Il. 94. Różnica w kolorach dekoracji widoczna po zdemontowaniu podciągu, fot. P. Suchanek	113
Il. 95. Fragment schematu dekoracji belek, wykonany najprawdopodobniej przez pracownię PKZ Oddział Kielce w latach 80. XX w.	114
Il. 96. Zróżnicowany sposób malowania sugerujący kilku wykonawców, fot. P. Suchanek	115

Bibliografia

Źródła

Archiwum Główne Akt Dawnych

Inwentarz klucza kieleckiego [...] roku 1788 spisany, Archiwum Skarbu Koronnego, sygn. Dział 56.

Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie

Inwentarz generalny kluczków kieleckiego i samsonowskiego [...] spisany 1746 Ao, Acta Visitationis Capituli, sygn. 28.

Inwentarz klucza kieleckiego dóbr biskupów krakowskich z 1668 roku, Acta Visitationis Capituli, sygn. 3.

Opracowania

Adamczyk L., *Wzgórze Zamkowe w Kielcach*, Kielce 1991.

Bornitio J., *Moralia Bornitiana: hoc est: Symbola et emblemata politico-sacra et historico-politica. Opus omnibus non solum historiae amatoribus sed & oratoribus sacris & profanis*, Moguncja 1678.

Camerarius J., *Symbolorum et emblematum centuriae tres: I. ex herbis & stirpibus. II. ex animalibus quadrupedibus III. ex volatilibus & insectis. Editio secunda, auctior [...]* Accessit noviter centuria IV. ex aquatilibus & reptilibus [...], Heidelberg 1605.

Cirlot J.E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2002.

Covarrubias Orozco de S., *Emblemas morales*, Madryt 1610.

Dzienniki konserwatorskie Andrzeja Olesia 1928–1929, 1935–1936, 1941–1945, t. 14, oprac. O. Dyba, M.D. Jasińska, Kraków 2007.

Ekspertyza konstrukcyjna dotycząca zabezpieczenia konstrukcji zabytkowych drewnianych stropów belkowych nad salami Rycerską i Portretową w Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach, proj. R. Stopa, oprac. T. Nowak, Kraków 1975, mps.

Emblematum christianorum centuria. Cent emblems chrestiens, Zurych 1584.

Górska M., *Ut pictura emblema? Teoria i praktyka*, w: *Ut pictura poesis / ut poesis pictura. O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVIII wieku*, red. A. Bielak, Warszawa 2013, s. 31–46.

Hadrianus J., *Hadriani lunii medici Emblemata ad D. Arnoldum Cobelium; eiusdem Aenigmatum libellus, ad D. Arnoldum Rosenbergum*, Antwerpia 1565.

Haecht Goidtsenhoven van L., ryt. G. de Jode, *Mikrokosmos. Parvus mundus*, Antwerpia 1579.

Heisius D., *Emblemata amatoria iam demum emendate*, Amsterdam 1608.

Hollstein F.W.H., *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 44, Maerten de Vos, Rotterdam 1996.

Horozco y Covarrúbias de J., *Emblemas morales*, Segovia 1589.

Jacques Callot: 1592–1635: Musée historique lorrain, Nancy, 13 juin – 14 septembre 1992, Paryż 1992.

K. Pliniusza Starszego *Historyi naturalnej ksiąg XXXVII*=C. Plinii Secundi, *Historiae naturalis libri XXXVII*, t. 3, tłum. J. Łuszczkiewicz, Poznań 1845.

Karpiński A., *Ripa w pigułce*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 75–82.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.

Kuczyński J., *Muzeum wewnątrz pałacowych. Pałac, jego twórcy, budowa, styl, funkcja i dzieje*, w: J. Kuczyński, A. Oborny, *Pałac w Kielcach. Przewodnik*, Kraków 1981, s. 5–52.

Lauterbach A., *Restauracja pałacu po-biskupiego w Kielcach*, „Sztuka i Artysta. Malarstwo. Rzeźba. Zdobnictwo. Kolekcjonerstwo” 1924, R. 1, nr 1, s. 23–24.

Lewicki J., *Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach. Przemiany zespołu w latach 1795–1864*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2011, t. 26, s. 17–101.

Lileyko J., *Władysławowski Pokój Marmurowy na Zamku Królewskim w Warszawie i jego twórcy – Giovanni Battista Falconi i Peter Danckers de Rij*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, R. 37, nr 1, s. 13–32.

Lileyko J., *Z rozważań nad programem ideowym pokoiów królewskich na Zamku Warszawskim za Wazów*, „Rocznik Warszawski” 1979, t. 15, s. 185–200.

Lukrecjusz Karus T., *O rzeczywistości*, tłum. A. Krokiewicz, Wrocław 1958.

Mâle E., *L'art religieux après le concile de Trente*, Paryż 1932.

Marciniec D., *Ministerstwo Sztuki i Kultury Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1918–1922*, „Rocznik Łódzki” 2015, t. 63, s. 91–105.

Meaume É., *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, vol. 1–2, Paryż 1860.

Mikołaja Sępa Szarzyńskiego *Poezye z pierwszego wydania 1601 i z rękopisu wydał Ignacy Chrzanowski*, Kraków 1903.

Montaneae G., Gallae N., *Emblematum christianorum centuria, cum eorum latina interpretatione=cent emblemes chrestiens de damoiselle Georgette de Montenay*, Heidelberg 1602.

Montenay de G., *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lion 1571.

Myśliński K., *Szkicowniki i notatki konserwatorskie Andrzeja Olesia*, „Studia Muzealno-Historyczne” 2014, t. 6, s. 159–193.

Neugebauer S., *Selectorum symbolorum heroicorum centuria gemina. Enotata atque eno-data a Salomone Neugebauero a Cadano*, Francofurti (Frankfurt), Iennis (Jenna) 1619.

Nyholm E., *A Comparison of the Petrarchan Configuration of the ‘Trionfi’ and Their Interpretation in Renaissance Art*, w: *Petrarch’s ‘Triumphs’. Allegory and Spectacle*, red. K. Eisenbichler, A.A. Iannucci, Toronto 1990, s. 235–255.

Oborny A., *Pałac Biskupów Krakowskich. Muzeum Narodowe w Kielcach*, w: M. Pieniążek-Samek, A. Oborny, J. Główka, *Kielce. Dzieje. Kultura. Sztuka*, Kielce 2003, s. 109–162.

Owidiusz, *Fasti. Kalendarz poetycki*, tłum. i oprac. E. Wesołowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.

Paprocki B., *Kielecki pałac. Izba Stołowa Górna*, Kielce 2003.

Partidge L., *The Room of Maps at Caprarola*, „The Art. Bulletin” 1995, vol. 77, no. 3, s. 413–444.

Peachan H., *Minerva Britanna or a Garden of Heroical Devises, furnished, and adorned with Emblemes and Impresa’s of sundry natures, Newly devised, moralized and published*, Londyn 1612.

Peil D., *Emblem Types in Gabriel Rollenhagen’s Nucleus Emblematum*, „EMBLEMATICA. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies Winter” 1992, vol. 6, no. 2, s. 255–283.

Pelc J., *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.

Pieniążek-Samek M., „*Curia kielcensi do*”. *O darze biskupa Jakuba Zadzika i pałacu kieleckim uwag kilka*, w: *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, red. W. Bałus, J.K. Ostrowski, P. Krasny, A. Betlej, Kraków 2006, s. 287–297.

Pieniążek-Samek M., „*Tributum gratitudinis reddo*”. *Fundacje artystyczne na terenie Kielc w XVII i XVIII wieku. Studium z historii kultury*, Kielce 2005.

Pieniążek-Samek M., „*W honor domu jego i pamięć*”. *Kilka uwag o dekoracji Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2010, t. 25, s. 132–163.

Pierguidi S., *Giovanni Guerra and the illustrations to Ripa’s Iconologia*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1998, vol. 61, s. 158–175.

Piękna książka i grafika francuska do XVIII wieku. Katalog wystawy, Warszawa 1979.

Praz M., *Studies in seventeenth-century imagery*, Rzym 1964.

Rej M., *Żwierciadło albo kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawam jako we zwierciadle przypatrzeć*, Kraków 1567/1568.

Ripa C., *Iconologia overo descrittione dell’imagini universali cavate dall’antichita et da altri luoghi*, Rzym 1593.

Ripa C., *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cauate dall’antichita & di propria inventione*, Rzym 1603.

Ripa C., *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 1998.

Rollenhagen G., *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda*, Utrecht 1613.

Ross J., *Sala stołowa zamku w Podhorcach i jej malowidła stropowe*, „Folia Historiae Artium” 1978, t. 14, s. 49–66.

Schroder T., *Jacques Callot: Das gesamte Werk Druckgraphik*, t. 2, Monachium 1971.

Smith E., *De-personifying Collaert’s Four Continents: European descriptions of continental diversity, 1585–1625*, „European Review of History: Revue europeenne d’histoire” 2014, vol. 21, s. 817–835.

Ślósarczyk K., Zyzik M., *Kielce – Pałac Biskupi. Strop polichromowany w Sali Portretowej*, dokumentacja konserwatorska, Kielce 1979, mps.

Tajchman J., *Stropy drewniane w Polsce – próba systematyki*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1987, t. 32, z. 3–4, s. 333–355.

Tajchman J., *Stropy drewniane w Polsce. Propozycja systematyki*, Warszawa 1989.

Tendera P., *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014.

The De Jode Dynasty, 1450–1700, t. 1, red. P. van der Coelen, Amsterdam 2018.

Tomasz z Akwinu Św., *Suma teologiczna*, t. 2, O Bogu, tłum. i objaśnienia P. Bełch, Londyn 1977.

Tomasz z Akwinu Św., *Summa contra gentiles. Prawda wiary chrześcijańskiej w dyskusji z poganami, innowiercami i błędzącymi*, t. 2, ks. 3, tłum. Z. Włodek, W. Zega, Poznań 2007.

Veen van O., *Quinti horattii flacci emblemata. Imaginibus in aenis notisq[ue] illustrate*, Antwerpia 1612.

Wither G., *A collection of emblemes, ancient and moderne quickened with metricall illustrations, both morall and divine: and disposed into lotteries, that instruction, and good counsell, may bee furthered by an honest and pleasant recreation*, Londyn 1635.

Zabezpieczenie (wzmocnienie) stropów nad salami: Rycerską i Portretową, proj. R. Stopa, oprac. T. Nowak, Kraków 1975, mps.

Zaho M.A., *Imago Triumphalis. The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, Nowy Jork 2004.

Netografia

- Chrzanowski T., *Ikonomia wedle Cesare Ripy*, <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IS/ikona.html> [dostęp: 10 lutego 2021].
- Hollstein F.W., *Dutch and Flemish Eathings, Engravings and Woodcuts c. 1450–1700*, t. 44, Rotterdam 1996, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.3.html/2010/old-master-drawings-n08609> [dostęp: 13 maja 2021].
- Meurer P., *Europa Regina. 16th, century maps of Europe in form of a queen*, <https://journals.openedition.org/belgeo/7711> [dostęp: 20 stycznia 2021].
- [Opaliński Ł.], *Krótka nauka budownicza dworów, pałaców, zamków podług nieba y zwyczajui polskiego*, Kraków 1659, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/47214/edition/63874/content> [dostęp: 24 sierpnia 2021].
- Rej M., *Żwierzyniec, w którym rozmaitych stanów ludzi, żwirząt i ptaków kształty przypadki i obyczaje są właśnie wypisane*, Kraków 1574, <https://polona.pl/item/zwierziniec-w-ktorym-rozmaitich-stanow-ludzi-zwirzath-y-ptakow-kstalty-przypadki-y,NjlxOTcxMzU/4/#info:metadata> [dostęp: 24 sierpnia 2021].
- Snyder J.P., *Map projections in the Renaissance*, https://press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V3_Pt1/HOC_VOLUME3_Part1_chapter10.pdf [dostęp: 24 sierpnia 2021].
- Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, t. 6, z. 2–3, Kraków 1898, <https://kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/plain-content?id=54002> [dostęp: 24 sierpnia 2021].
- Strykowski M., *Goniec Cnoty do prawych ślachciców przez Matysa Strykowiusa uczyniony / w którym są przykłady [...] spraw mężow zacnych [...] Przytym napominanie Oyczyzny ku prawdziwym synom [...]*, Kraków 1574, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/320615/edition/263083/content> [dostęp: 31 sierpnia 2021].

Abstract

This elaboration presents the iconography of the paintings decorating the beam ceiling of the Upper Dining Room of the Former Palace of Cracow Bishops in Kielce. The set of representations discussed seems to play a key role in the iconography established for the entire residence erected due to bishop Jakub Zadzik. The Dining Room is the most important room of the *piano nobile*, therefore no wonder that its decoration is so rich. Nowadays, the darkened and hardly visible paintings do not draw the visitors' attention. However, they are one of the most significant elements of the original decor, which says a lot about the time when they were created (the 1640s) and the founder of the palace.

Parallel to the windows across the entire width of the Upper Dining Room, there are 21 larch beams with an impressive span of 14 m, covered with polychrome floral and geometrical decorations. The space between them is filled with boards, also decorated with polychrome. There are painted 40 allegorical and moralistic scenes, as well as personifications of continents, seasons and months. Individual depictions are framed by rollwerks ornamentation enriched with floral motifs. The decorations include floral and leafy rosettes and marble-imitating tiles, also in rollwerk framing. The arrangement of scenes and marmorizations is alternate, but this rhythm is disturbed in the middle of the room. In the part of the ceiling from the eastern side, some space is filled with surfaces imitating marble.

The ceiling decoration passes a complex, multidimensional message, forming an ideological whole. We can distinguish vanitas motifs, referring to transience, the fragility of human existence and the futility of worldly goods, honors and splendors, depictions with moralistic overtones, scenes showing contemporary knowledge about the world represented by the personifications of the four continents. Finally, allegories of seasons and months illustrate the cyclic nature of rhythms and their connection with the rhythm of human life. In keeping with the spirit of that time, we deal here with images that definitely “speak” more than they present. Therefore, to read the depicted content it was necessary to place them in the cultural context of the epoch, look through the prism of the spiritual attitudes glorified at the time, ideals, or moral models. It was

also essential to indicate the most important sources of inspiration. It made it possible to expand the semantic context of each representation. The majority of scenes presented on the ceiling have their graphic prototypes. These are based on common iconographic patterns and were described in Cesare Ripa's treatise *Iconology*. The source of the composition of some scenes on the ceiling in the Upper Dining Room of the Kielce palace are emblematic books. Due to the largest number of direct analogies, we should mention: *Gabrielis Rollenhagii Selectorum Emblematum Centuria Secunda*, with engravings by Crispijn van de Passe the Elder, or based on them George Wither's *A collection of emblems, ancient and moderne*, published over twenty years later. Another group of direct patterns for the representations on the ceiling are engravings by Adriaen Collaert, made according to drawings by Maerten de Vos from the Four Continents series. One of the scenes is an almost exact reproduction of Jacques Callot's engraving from the *Lux Claustri* collection. Other sources of inspiration include illustrations to *The Triumphs* by Francesco Petrarca, but in this case, we can only observe a certain similarity of the motifs. They are therefore important for describing the depicted content. Moreover, they point to the literary connections between visual motifs. The depictions of seasons and months use the typical pictorial means of the epoch. In their case, due to lack of characteristic features allowing to unequivocally determine the original, wherever possible, only selected engravings from a rich repertoire of analogies are indicated. Finally, we should mention the scenes, which were repainted during the restoration works, and probably have nothing in common with the original ornamentation. The whole is complemented by the rich decoration of the ceiling beams. Each of the surfaces is covered with ornaments typical for the epoch: a plant-geometric, ribbon, sequin, laurel, acanthus, astragalus, and braid on horizontal surfaces and beveling, whereas on the vertical surfaces, there are plant motifs in an alternating arrangement with a dominant composition of flowers, fruits, and vegetables as well as rollwerk cartouches.

Analysis of individual motifs decorating the ceiling of the Upper Dining Room plays an important role in clarifying the ideological meaning of the iconographic program of the palace's decoration and allows us to discover in it a message richer than previously thought. Two scenes on the axis of the room are outstanding here. The first includes the motto *In Manu Dei Cor Regis*, and the second depicts a pelican feeding chicks with its blood, with the motto *Pro lege et pro grege*. Their content resonates fully when combined with the adjacent scenes and paintings in the Bishop's (III Bishop's Room) and Senator's (I Senator's Room) Apartments. At the same time, the frame ceilings (in the mentioned apartments) illustrate the events in which bishop Jakub Zadzik, the founder of the palace, played a crucial role. In the context of the mentioned

emblematic representations they acquire a deeper meaning, going far beyond the historical context. The life of the bishop of Cracow was centred around the maxim *Pro lege et pro grege*, which is symbolically represented on the ceiling by the allegory of the seasons surrounding the scene with the pelican. The scenes on the frame ceilings illustrate the events in which the motto found confirmation in his life. The judgment against Arians - indicating the duty to defend the faith against dissenters - is nothing more than the fulfilment of the Law (*Pro lege*). Peace treaties during the Polish-Swedish and Polish-Moscow wars in the 1720s and 1730s illustrate responsibility for the nation (*Pro grege*). Allegories of Virtues and glorified values present on both the beamed ceiling and the painted borders in the bishop's and prelate's rooms are, on the one hand, a memento for contemporaries and posterity and, on the other, point to the qualities that make service to God and nation possible (*Pro lege et pro grege*). The images of kings Sigismund III Vasa and Ladislaus IV on the western wall also refer to this service. They are painted near a scene with the motto *In Manu Dei Cor Regis*, illustrating the idea that good governance is ensured when kings' hearts are guided by God.

The scenes painted on the ceiling, probably the work of anonymous craftsmen, are not of a high artistic standard and are modest if compared to the exquisitely composed plafond scenes. They carry a rich message, and their simplicity corresponds with the style imposed on them by the emblems that are the direct models. This emblematic style, in which content dominates over form, was also given to the representations, for which the models are much more sophisticated and artistically more perfect engravings.

The secrets of the ceiling can be discovered thanks to information obtained as a part of historical and iconographic research, analysis of the technique of the object, analysis of the state of preservation and physicochemical research.

In the future, the museum plans to undertake full conservation, which will restore the original aesthetic values of the polychromes.

Translation

Anna Kaczmarczyk



www.mnki.pl



[nationalmuseuminkielce](https://www.instagram.com/nationalmuseuminkielce)



[fb.com/mnkipl](https://www.facebook.com/mnkipl)