

STRĄCENIE FAETONA

(Pamflet polityczny Anny Marii Wodzickiej na Augusta II)

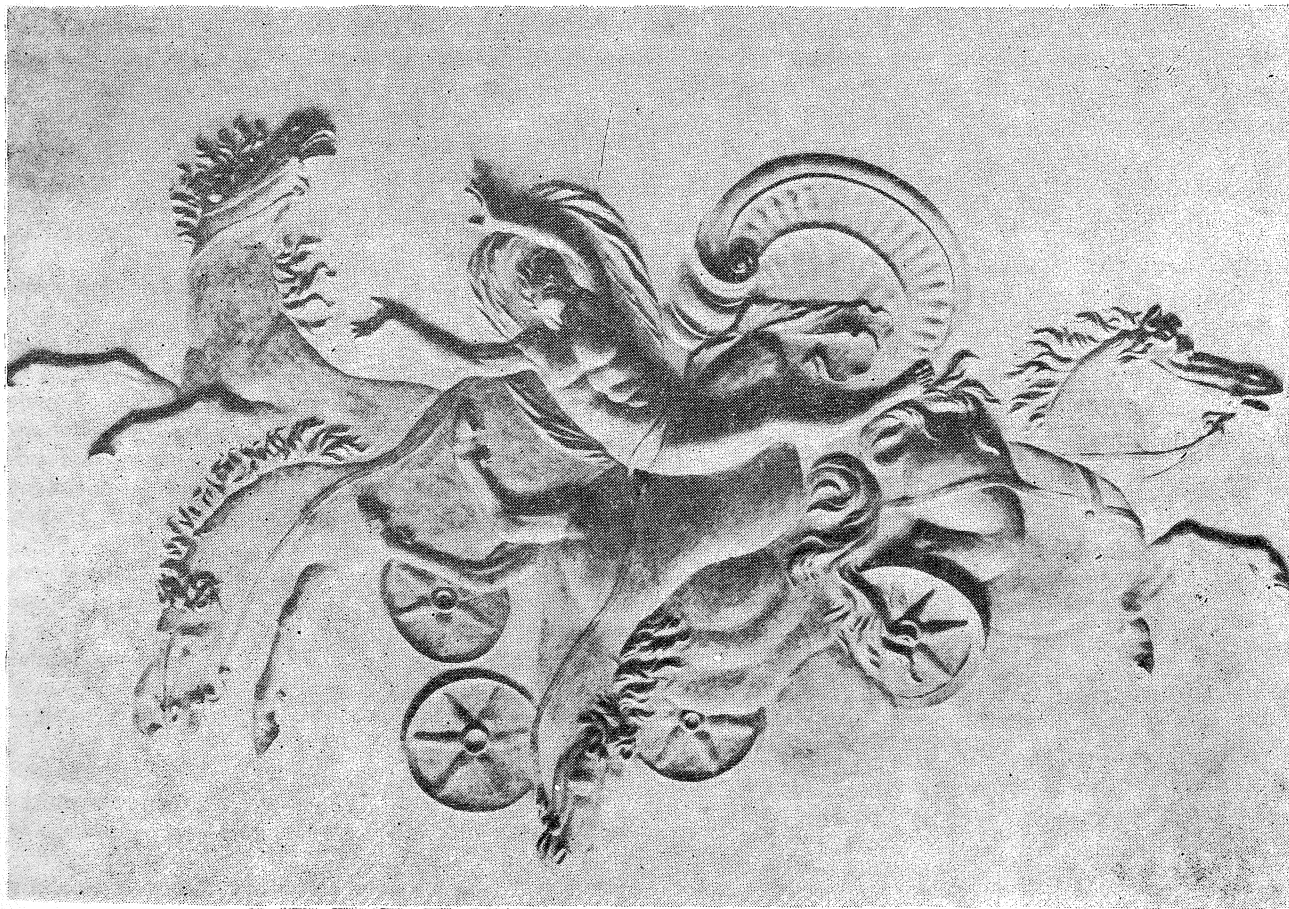
Na pierwszym piętrze pałacu Krzysztofora, na tak zwanym piano nobile, znajduje się sala o wymiarach $12,45 \times 9,82$, w której zachował się interesujący strop plafonowy, wykonany techniką stiukową około roku 1700¹.

Składa się on z wielkiej sceny figuralnej w środkowej części plafonu i czterech mniejszych scen figuralno-roślinnych na osiach wzdłużnych i poprzecznych plafonu. Całość sufitu, obwiedziona jest wzdłuż ścian sali wyraźnie artykułowanym gzymsem, który dodatkowo na wspomnianych osiach przechodzi w cztery przeciwległe łuki odcinkowe, akcentujące umieszczone tam sceny figuralno-roślinne.

Tematem plafonu jest antyczny mit o strąceniu Faetona, syna boga Słońce — Heliosa². Widzimy zatem w środkowej części plafonu, cztery rozszalałe i przewracające się konie, poszczególne koła i fragmenty rozbitego wozu słonecznego, a niejako w centrum tej grupy, upadającą nagą postać mężczyzny — Faetona z bezradnie uniesionymi nad głową rękoma i unoszącym się za nim spletanym płaszczem.

Na osi wzdłużnej znajdują się dwie przeciwległe sceny z amorkami siedzącymi na konchach muszlowych, bawiąc się girlandami owoców. Natomiast na osi poprzecznej, dostrzegamy na podobnych konchach z girlandami owocowymi — popiersia kobiece. prze-

1. Baltazar Fontana, *Strącenie Faetona* — centralna część plafonu, stiuk



chodzące w dekoracyjnie traktowane gałęzie liściaste. To zapewne Niriady — siostry Faetona, oplakujące jego upadek.

Aczkolwiek plafon ten od dawna znany był badaczom i wielokrotnie wzmiankowano go w literaturze³, nie doczekał się on jednak należytego omówienia.

Przyczyn było co najmniej dwie; po pierwsze, nie natrafiono dotąd na żadne dotyczące tego plafonu archiwalia, a po drugie, przyjmując ów plafon za dzieło pracującego w Krakowie w latach 1695—1704 Baltazara Fontany, uznano go za dzieło mniej wybitne, tego artysty⁴. Nie pokuszono się już zatem o dalsze omawianie tego plafonu pomimo, że tak ranga pałacu, wielkość przedsięwzięcia artystycznego, a przede wszystkim cel do jakiego powołano ten mitologiczny temat w jednym z najznakomitszych ówczesnie pałaców Krakowa, w najwyższym stopniu wydają się intrygujące.

Nasza dzisiejsza wiedza o sztukach przedstawieniowych w dobie baroku, nie pozwala nam obojętnie przejść nad tym dziełem, a szczególnie nad jego ikonografią, dopatrując się w tym mitologicznym temacie, ukrytych, ważnych treści alegorycznych⁵.

Prowadzone pod tym kątem badania w latach sześćdziesiątych przez Zofię Maślińską-Nowakową nad ikonografią rzeźb Baltazara Fontany w kościele Św. Anny w Krakowie, ukazały nam niezwykle bogactwo wątków treściowych, przedstawionych pod postacią zdawałoby się przypadkowo zebranych i jakby od niechcienia rzuconych na ścianę stiukowych przedstawień tiar, koron, strzał, kołczanów, wici akantu i innych⁶.

Autorka powołując się na wcześniejsze badania przeprowadzone nad austriackim malarstwem plafonowym okresu manieryzmu i baroku, zwróciła uwagę na istnienie tam wielkich programów ideowych ujmowanych w formy alegoryczne⁷.

Alegoria to według Juliusza Helda przedstawienie w którym „środkami obrazowymi wyraża się nieujawnione formą plastyczną pojęcia albo myślowe treści przedstawieniowe”⁸. W pojęciu tym mieszczą się określenia węższe, takie jak *allegacja* i *aluzja*. Stosowanie zaś aluzji można w sztuce baroku uznać za powszechne. Wielkie cykle malarskie Rubensa, dotyczące historii Marii Medycejskiej, a w sztuce pol-



3. Antonio Tempesta, *Strącenie Faetona*, miedzioryt (B — 649)

skiej, cykle malarskie na zamku w Wiśniczu pochodzące z 1 poł. wieku XVII⁹, miały za cel ukazanie określonej osoby pod postacią mitologiczną i w ten sposób podniesienie jej znaczenia u współczesnych i w historii. Wnętrza zamkowe czy pałacowe, były wszak znakomitymi miejscami dla tego typu malarstwa panegirycznego, stanowiącego jedną z form objawienia ambicji, poglądów czy niekiedy wręcz ujawnienia programów politycznych zamawiającego¹⁰.

Należy więc zapytać, dlaczego na plafonie krzysztoforskim odwrócono pojęcia, i miast przedstawienia tam sceny aluzyjno-panegirycznej, podnoszącej znaczenie rodu czy osoby, zdecydowano się ozdobić ten salon symbolem upadku i pokarania nieroztropności.

Zanim przejdziemy do wyjaśnień, zajmijmy się dwiema podstawowymi postaciami mitu; wspaniałym Heliosem i tragicznym Faetonem i ich przedstawieniami w sztuce tych czasów.

Otóż postać Heliosa występuje najczęściej w sztuce francuskiej XVII/XVIII w. jako symbol Ludwika XIV — króla Słońce.

Tak przedstawiano go w Wersalu gdzie był symbolem politycznym¹¹.

W Polsce, stronnictwo saskie przygotowując wjazd koronacyjny Augusta II do Krakowa w dniu 12 września 1697 roku, wywiesiło na mieście dekoracje okolicznościowe w formie malowanych emblematów na których Augusta przedstawiano również pod postacią tarczy słonecznej. Emblemy te uzupełniono napisami: „Caelo Vicinus et Unus” oraz „Nil Destinat Imis”¹².

W Wiśniczu, na jednym z malowideł zamkowych z 1 poł. wieku XVII, pod postacią Heliosa występuje Stanisław Lubomirski, wojewoda ruski¹³.

Natomiast Faeton, wydaje się z oczywistych względów, symbolem mniej popularnym, choć spotykamy go już na plafonie Georga Pencza w Hirschswagelhaus w Norymberdze z roku 1534.

W Polsce Faeton pojawia się na wspomnianych freskach wiśnickich ale nie samoistnie, lecz w cyklu opowieści. Warto przy tym zwrócić uwagę, że na tym mocno już dziś zniszczonym malowidle, wybijającą się plastycznie postacią nie jest Faeton ale

2. Antonio Tempesta, *Walka Amazonek* — fragment: upadający koń, miedzioryt 1590 r. (B — 825)



Helios. Można to uznać za zgodne z programem malowidła, które prócz celów panegirycznych, miało również spełniać rolę niejako dydaktyczną w stosunku do synów wojewody ruskiego, domagających się być może, większego udziału we władzy ojcowskiej.

Wróćmy jednak do mitu. Jak wiadomo, Faetonowi (Phaetonowi) synowi Słońca (Heliosa) i Klimeny zarzucono, że nie jest synem Słońca. Zwrócił się on zatem do ojca Słońca — Heliosa prosząc, aby mu przez jeden dzień pozwolił poprowadzić wóz słoneczny, okrążający ziemię. Helios wszelkimi sposobami usiłował odwieść go od tego zamiaru ale w końcu uległ namiętnym prośbom Faetona. Lekkomysłny Faeton wszedł do wozu lecz konie słoneczne poznały wnet zmianę woźnicy. Nie uznając jego niewprawnej ręki, zbiegły z drogi im wyznaczonej i zbliżyły się niebezpiecznie w kierunku ziemi. Gorąc słoneczny był tak wielki, że wysuszył rzeki i wznicił na ziemi groźne pożary. Oburzony Zeus, cisnął wówczas w Faetona piorunem rozbijając wóz, a jego samego strącając do rzeki Erydonu. Oplakujące Faetona siostry, Niriady, zamieniając się w drzewa wypuszczały łzy pod postacią żywicy¹⁴.

Jak zatem widzimy, dramat tego mitu zawiązany został na odwiecznym problemie chęci sprawowania władzy przez niedoświadczzonego osobnika.

W języku siedemnastowiecznej alegorii, przeniesionej na formy plastyczne pałacowego plafonu, — Faeton winien bez wątpienia symbolizować jakąś ważną personę. Jeżeli zatem przyjmiemy za Kleszczyńską i Krasnowolskim orientacyjny czas powstania tego stiuku na lat 1695—1704¹⁵, to personą taką w wielkich wymiarach, może być w tym czasie postać Augusta II Sasa.

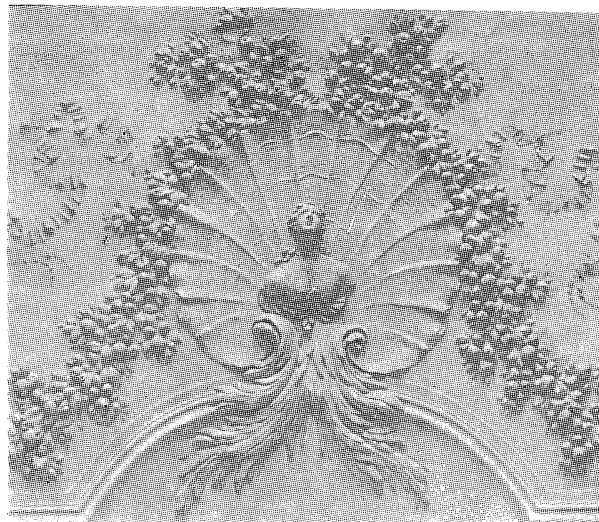
Aby jednak podobną hipotezę uzasadnić, należy bliżej określić i zestawzić ze sobą elementy mitu z wydarzeniami historycznymi lat 1697—1704, uściślić datę powstania plafonu i przyjrzeć się osobom fundatorów.

*

Wyjazdy koronacyjne królów do Krakowa zgodnie z tradycją, wykorzystywano do przedstawienia poglądów i programów politycznych elektów. Oprócz druków ulotnych, przedstawień teatralnych i baletów¹⁶ używano do tego jak wyżej wspomniano — dekoracji okolicznościowych. Językiem aluzji, starano się pochlebić władcy, z drugiej strony, podobnymi słowami elekta odpowiadano na oczekiwania jego programu politycznego.

Otóż jak to widzimy na przykładzie dekoracji okolicznościowych trzech kolejnych wjazdów, Michała Korybuta Wiśniowieckiego, Jana III Sobieskiego i Augusta II Sasa, program polityczny tego ostatniego, przedstawiał się najwspanialej; najbardziej zapewniał o miłości, pokoju, obiecywał obronę granic i wspaniały rozkwit kultury, sztuki pod rządami Sasa¹⁷.

Dlatego Wojna Północna (1702—1709) jaką niebawem sprowadził na kraj August. była pierwszym i przy tym najbardziej widocznym objawem rozbieżności słów i czynów Sasa. Król miotając się w niej nie wykazywał w tym okresie żadnych zdolności do-



4. Baltazar Fontana, Strącenie Faetona — Niriada fragment plafonu, stiuk

wódczych — jakie po Janie III — wciąż mieli w pamięci Polacy, natomiast oddał kraj na pastwę nieprzyjaciela. Kiedy w Krakowie powszechnie oczekiwano, że król bronić będzie dawnej stolicy Rzeczypospolitej — uszedł on z pola, zostawiając miasto na pastwę grabieżców¹⁸.

Ucieczka Augusta II spod Krakowa miała wkrótce zaobfitować dla miasta i jego mieszkańców tragicznymi skutkami.

O ile bowiem dotąd Szwedzi zachowywali maskę sojuszników, a w Warszawie zachowywali się poprawnie, to właśnie Kraków stał się miejscem, gdzie dopuszczono się tak wielkich okrucieństw i zbrodni, że jeszcze potomni mieli je z grozą wspominać¹⁹. Dowodzący wojskami szwedzkimi w Krakowie generał Stenbock, sam o sobie mawiał że jest: „gubernatorem, komisarzem i samym diabłem miasta”²⁰. Nakładając na Kraków kontrybucję o niewyobrażalnej kwocie sześciuset tysięcy talarów wypłacalnych w przeciągu pięciu godzin, groził w wypadku niewywiązania się mieszkańców — spaleniem miasta.

„Płacz, ścisk, narzekanie między ludźmi dziś o godzinie czwartej po południu ma stanąć 400 żołnierzy z pochodniami, aby miasto zewsząd zapalić” — pisał współczesny kronikarz²¹.

Kiedy w popłochu oddawano najeźdźcy nie tylko pieniądze, ale i cenne wyroby ze złota i srebra, Szwed dopuszczał się dalszych gwałtów. grabieży i mordów²².

W plądrowaniu nie pominięto również i Krzysztoforów; 18 sierpnia przetrząśnięto pałac podczaszyny warszawskiej; „Kamienicę P. Wodzickiej Podczaszyny Warszaw: wczora rewidowano Wino Zamurowane et alia znaleziono y w 200 tal: bit od niey na okup dawano tego przyiac nie chciano mówiac, że od takiej Kamienice kilka tysięcy dać trzeba”²³.

Jak łatwo się domysleć, przy takiej rewizji gdzie kuto i rozbijano mury pałacu krzysztoforskiego — nie obeszło się bez zniszczeń wspaniałych wnętrz. Z kolei u „... I, Mości Pani Starosciney Sandeckiej Kamie-

nice Szwedzi na Brackiej Ulicy zapalili byli..."²⁴ Po-
czem — jak pisze świadek w liście z Krakowa: „Nie
wiem czy przeszła poczta doszła W. W. Pana w której
wypisałem był... iako potem we trzech mieyscach
w Niedziele zaraz zapalili byli Kraków Szwedzi”...²⁵

Aż wreszcie stała się rzecz najstraszniejsza, która
nawet w obliczu wszystkich dotychczasowych klęsk,
wstrząsnęła nie tylko miastem ale całym krajem,
bo była to klęska o cechach symbolu:

„15 Septemb. hora 9 noctis (Szwedzi) zamek zapa-
lili... 16 Septemb. hora 3 popołudniu, ludzie dziwiąc
się pogorszeniu weszli na zamek, gdzie na wynieściu
mury poprzepalane obaliły się, a ludzie wynieść nie
mogąc tam się spalili”²⁶.

„Zamek tuteczny tak strasznie zgorzał, że sklepy
pod dwiema Piętami będące, nie wytrzymały, ale...
poupadały, Gorzał zamek całe trzy dni, przez sobotę
y Niedzielę ustawicznie, w Zygmunta na Zamku bito,
aby ogień ludzie zalewali, ale nierychło gdyż Summa
ognia vis zawzięta się była, w Sobotę to iest Dnia
16 Praesentis, ... Piętro drugie, alias niższe, które
spodem bardzo od gruzu ognistego na sobie leżącego
razem urwało się z którego upadnięciem ludzie na
tey Sferze będący różney Kondycyi iako xieża, Miesz-
czanie et alii wpadli tam y wielkim płomieniem
ogarnięci, zgorzeli tak, że y kości zgorzały, drudzy
się chwyтали Krat zelaznych ale y ich niebyło sposo-
bu ratować, oprócz dwóch którzy po straszem non
vivunt, kiedy ich tak na Kratach, wiszących Xieża
Disponowali, a potem od Ognia strasznie wybuch-
ającego bardziej opaleni poupadali, et igne Consumpti,
straszna y niewypowiedziana, Wielki strach Każdego
człowieka weźmie który na oną straszną Jerozolimę
chce weyrzeć, a teraz w popiół obruconą!”²⁷

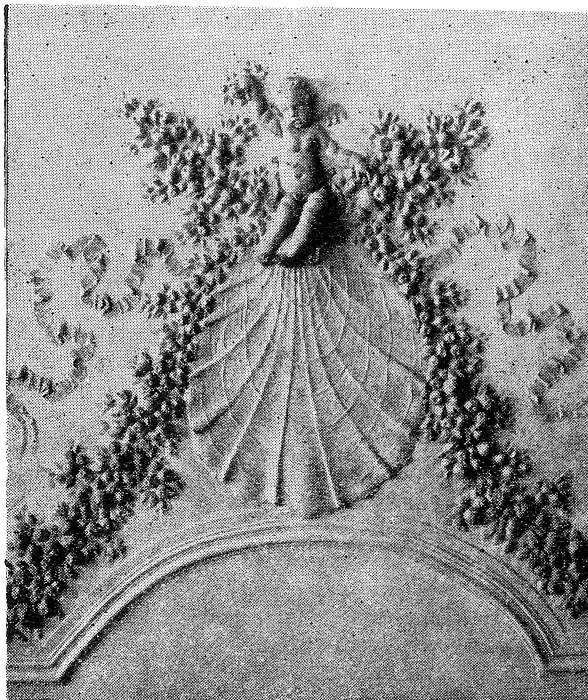
Pożar Wawelu, wywołany przez niedbalstwo sta-
cjonujących tam wojsk szwedzkich zniszczył doszczętnie
„owe wysmienite pokoje, galanterie i starożytnoś-
ci niewymownie piękne”²⁸ a, z pożogi ocalała jedynie
sala „Pod głowami”.

„Wielki strach”, o którym pisze kronikarz to strach
metafizyczny; „który teraz zowie się flagellum Dei
na Polaków... mówią... że venimus in terram melle
et lacte fluentem, tak Bóg królowi naszemu błogo-
sławił”²⁹. A więc — według współczesnych — to już
nie tylko zwykłe dzieje wojny, ale gniew Boży, ude-
rza w króla Augusta a, przez niego w Polaków!
Pożar i zniszczenie zamku królewskiego, porównuje
się przy takim rozumowaniu do biblijnego zniszczenia
Jerozolimy. Ujawniają się nam zatem dwa istotne
elementy mitu Faetona; pożary i gniew boży.

Literatura satyryczna jaka się w tym czasie poja-
wiła, oskarżenia kierowała bardziej w stronę Augu-
sta niż w samych Szwedów — wykonawców rzemio-
sła wojennego, którego ciężkie prawa znoszono
„w cierpliwości”:

„Szwed z gorszą miną przyszedł, że na takich gości
Radzi nie radzi musiem zażyć cierpliwości
Sas z kadzidłem bo każdy przed Szwedem uchodził
Szpetnie kadził y wszystką nam Polskę zasmrodził
.....

Przez co się osobiwa rzecz w tym Państwie stała
Że taka Epifania do nas zawitała
Z tąd Betleem a Polska na rowney iest szali



5. Baltazar Fontana, Strącenie Faetona — Amorek
fragment plafonu, stiuk

Bo tamta już zginęła a ta się już wali,
I bardzo blisko zguby chyba Bóg obrońca
Nieda nam upadać w tym nierządzie, do końca”³⁰

Elementowi mitycznego pożaru, odpowiada zatem
pożar Zamku krakowskiego, ale i oto znajdujemy
kolejną paralelę odpowiadającą mitycznemu wysusze-
niu rzek. Okazało się, że w lecie 1702 roku, stan
wody w Wiśle był tak niski, iż barki i szkuny któ-
rymi Szwedzi zamierzali spławiać zaopatrzenie dla
wojska, ugrzęzły na mieliźnie. Wówczas zarządzili
dodatkową kontrybucję od ludności okolic Kra-
kowa — pokrywającą ich straty z niespławności
Wisły³¹.

Wydaje się więc, że odnaleźliśmy już prawie wszyst-
kie elementy mitu Faetonowego w sytuacji miasta
i kraju, spowodowane nieudanymi rządami Sasa do
roku 1702.

Pozostaje ostatni — strącenie Faetona. Otóż myśl
o detronizacji Augusta nie ustępowała ze świadomości
Polaków przez cały czas wojny. Praktycznie biorąc,
August nie miał w ogóle nie miał w tym czasie już szczy-
ch zwolenników wśród Polaków. Tymczasem jawni prze-
ciwnicy przygotowywali detronizację na sejmie war-
szawskim. Hetman Wielki Koronny i kasztelan kra-
kowski Hieronim Lubomirski (ok. 1647—1706),
był jednym z tych, którzy z ukrytej opozycji, przeszli
jawnie z obozu saskiego do konfederacji warszaw-
skiej w kwietniu 1704 roku³², uznając widocznie
sprawę Augusta za definitywnie przegraną.

Nie miał natomiast takiego problemu Piotr Wo-
dzicki, syn Wawrzyńca Jana Wodzickiego, skarb-
nika nurskiego, podczasowego warszawskiego³³ i znanej
nam już z cytowanego źródła Anny Marii Wo-

dzickiej podczaszyny warszawskiej³⁴, bo jako generał, walczył już od lat z Augustem pod sztandarami Stanisława Leszczyńskiego³⁵. Obaj oni to jest Hieronim Lubomirski i Piotr Wodzicki w charakterystyczny sposób związani są z Krakowem. Ten pierwszy jest właścicielem Pałacu Spiskiego sąsiadującego z Krzysztoforami, natomiast Piotr Wodzicki jest synem właściciela Krzysztoforów, Wawrzyńca Jana Wodzickiego.

Wież o detronizacji Augusta dotarła do Krakowa w lutym 1704 roku, w trakcie karnawałowych balów i libacji jakie w splądrowanym i znękanym mieście, urządzali stronnicy skupieni wokół Augusta³⁶.

Detronizacja Sasa to zatem ostatni odpowiednik mitu Faetona — strącenie Augusta z tronu polskiego.

Zestawmy więc poszczególne odpowiedniki mitu w szeregu chronologicznym:

1. Przyrównywanie Augusta do Heliosa — Słońca (1697).
2. Brak politycznej rozważy — Wojna Północna (1702—1709).
3. Nieumiejętność rządzenia krajem i nieudolność w prowadzeniu wojny.
4. Sprowadzenie na kraj pożarów — symboli; spalenie zamku królewskiego na Wawelu (1702).
5. Sprowadzenie na siebie gniewu Bożego — („*flagellum Dei*”) — wysuszenie koryta Wisły (1702).
6. Detronizacja Augusta (luty 1704) — jako przejaw gniewu Bożego — uderzenie piorunem.

*

Wróćmy zatem do naszego plafonu aby zapytać, kto ostatecznie zdecydował o wykonaniu tego dzieła rzeźbiarskiego dla pałacu Krzysztoforów? Kleszczyńska i Krasnowolski podają, że po śmierci Wawrzyńca Jana Wodzickiego (zm. 1701), właścicielem pałacu Krzysztoforów miał jakoby zostać jego najmłodszy syn Kazimierz (zm. 1742). Twierdzenie to pozostaje jednak w wyraźnej i trudnej do wyjaśnienia sprzeczności z dokumentem z roku 1702, określającym Krzysztoforów jako „*Kamienicę P. Wodzickiey Podczasziny Warszaw: ...*”³⁷. Wiadomo także, że to zapewne ta sama Anna Maria Wodzicka, występująca w dokumencie z roku 1697 jako „*pani Wodzicka*”, płaci za kamienne posadzki kładzione na 1 piętrze Krzysztoforów³⁸. Wreszcie tak Lous Wawel jak i Paga-czewski zgodni są co do tego, że wymieniony Kazimierz Wodzicki, odziedziczył ten dom dopiero w roku 1716 i to jeszcze tylko w trzech czwartych powierzchni budynku³⁹.

Jak z tego wynika, to nie Kazimierz, ale jego energiczna matka Anna Maria Wodzicka podczaszyna warszawska, była w latach 1701—1704 właścicielką Krzysztoforów i miała w tym domu głos decydujący.

O Kazimierzu Wodzickim nie posiadamy z tego czasu informacji tak wyraźnych jak o jego matce. Nie możemy też jednoznacznie określić jego poglądów i sympatii politycznych, które jak pisali to Górny i Piwarski, były w jego klasie wyjątkowo niestałe, zmienne, a polityka tych ludzi „*dziwnie krętymi idąca ścieżkami*”, zmieniana nieomal z dnia na dzień — dziś ogromnie utrudnia orientację historykowi⁴⁰.

Wyreza nam go w tym, o wiele wyraźniej zarysowana sylwetka jego brata Piotra — nieugiętego wroga Sasa — zdeklarowanego stronnika Leszczyńskiego. Biorąc pod uwagę panujący zwyczaj prowadzenia wspólnej polityki rodów w Polsce, jak też okoliczność, że Wodziczcy niejako „*przez między*” współżyli z potężnym wrogiem Sasa — Hieronimem Lubomirskim należy sądzić, że w kręgu tych dwóch indywidualności jakimi byli Hieronim Lubomirski i Piotr Wodzicki, energiczna podczaszyna warszawska, mogła czuć się bezpiecznie i wystarczająco pewna, aby pozwolić sobie na ów znakomity pomysł przedstawienia Augusta II w aluzyjnym pamflocie mitycznego Strącenia Faetona.

Należy podkreślić, że plafon ten byłby dzisiaj chyba jednym monumentalnym dziełem sztuki o tak wyraźnym programie politycznym obozu antysaskiego jakie zachowało się do naszych czasów.

*

Wartość artystyczna plafonu nie została dotychczas należycie oceniona. Parozdaniowa wzmianka Paga-czewskiego sprzed blisko osiemdziesięciu laty z pewnością nie wyczerpuje zagadnienia⁴¹, a tak niestety się złożyło, że na niej opierano całą wiedzę o tym plafonie.

Należy więc chyba zacząć od uściślenia daty jego powstania. Otóż jak wynikałoby to z przeprowadzonego wyżej wywodu, czas wykonania plafonu, należałoby łączyć z dopływającymi do Krakowa pierwszymi wiadomościami o detronizacji Augusta w lutym 1704 r., a ostatecznym wyjazdem Fontany z Krakowa w początkach maja tegoż roku⁴².

Jest to czas krótki bo chodzi przecież o okres trzech miesięcy. Biorąc jednak pod uwagę ilość prac jaką w przeciągu ośmiu lat artysta ten wykonał w Polsce, należy zgodzić się, że pracował on szybko i sprawnie. Tak też zapewne musiało powstać jego ostatnie dzieło zlecone mu przez Annę Marię Wodzicką — Strącenie Faetona.

Czy było to dzieło samodzielne, czy też powstało przy współudziale uczni — trudno dziś orzec.

Rodzaj pracy; plafon, jego wielkie wymiary, a nade wszystko temat, narzucały formę monumentalną.

Fontana sprostą temu zadaniu. Posługując się kontrastem dużych płaszczyzn sufitu ożywianych drobnymi grupami rzeźbiarskimi, umieścił w jego centrum monumentalną płaskorzeźbę figuralną, traktowaną plastycznie inaczej niż sceny boczne. A mianowicie o ile w tych bocznych scenach, uderza typowe dla jego twórczości nagromadzenie dużej ilości drobnych szczegółów, to w scenie centralnej, posługuje się artysta szpachlą z rozmachem, w sposób szeroki, unikając drobiazgowości. Przecistawiając sobie oszalałe ze strachu, walczące o życie konie z bezwzględnie opadającą postacią Faetona, osiągnął Fontana rzadko spotykany w jego sztuce efekt psychologiczny: kontrast pomiędzy bezrozumną żywiołową szamotaniną zwierzęcia i tragiczną świadomością człowieka, pojmującego przecież bezsens walki z nieodwracalnym wyrokiem losu.

Jest w tej scenie coś z atmosfery greckiego dramatu, jest w niej również w postaci Faetona uno-



6. Dekoracje okolicznościowe na wjazd koronacyjny Augusta II do Krakowa w dniu 12 września 1697 roku

szącego bezradnie do góry ręce — echo maniery dworskiego teatru z wieku XVII.

Nie należy również zapominać, że patrzącym współcześnie na plafon, upadający z wozu Faeton, poza narzucającą się analogią z Augustem — mógł również przywołać na myśl wciąż jeszcze żywe wspomnienia wspaniałych wozów z mitycznymi postaciami bogów jakie wjeżdżały na Rynek Krakowski podczas kolejnych karnawałów od czasów Zygmunta III. Wozami tymi powoził sam król, a także kanclerze, hetmani — porzeczani na antycznych bogów. Na tym tle Faeton — August, tym bardziej ostrą wydać się mógł satyrę, zwłaszcza że istotnie August odprawiał w tym czasie ponury karnawał w splądrowanym mieście na tle zgłiszcz spalonego Zamku⁴³.

Analogie zaś bezpośrednie pomiędzy tym plafonem a grafiką europejską tych czasów, odnajdujemy w miedziorycie Antonia Tempesty (1555—1630), przedstawiającym strącenie Faetona jako ilustrację do „Metamorfoz” Owidiusza⁴⁴.

Jak wynika z porównania miedziorytu z plafonem Fontany, artysta nasz daleki był od skopiowania rytmu Tempesty. Wyraźnie jednak korzystał z graficznego rozwiązania szalejących koni u Tempesty. Zupełnie inaczej rozwiązał jednak postać Faetona. Jak powiedziano wyżej, z postaci Faetona uczynił Fontana istotę o wiele bardziej tragiczną w swej opadającej z rezygnacją sylwetce niż widzimy to u Tempesty. Dlatego też dzieło Fontany należy ostatecznie uznać za dzieło oryginalne i niewątpliwie twórcze w porównaniu z pierwowzorem graficznym Tempesty.

Obecny stan plafonu, pomimo przeprowadzonej przed dwunastu laty jego konserwacji, być może różni się od stanu pierwotnego. Różnica ta polegać może na pozbawieniu go w obecnym stanie wszelkiej polichromii. Tymczasem wiadomym jest, że polichromię taką posiada sklepienie jednego z sąsiednich pomieszczeń tego pałacu, wykonane przez Fontanę⁴⁵. Poza tym jeszcze na starej fotografii plafonu zamieszczonej u Kleina dostrzegamy, że uprząże koni słonecznych, były na plafonie poślaczane⁴⁶. Resztki tych złocen, zachowały się w znikomym fragmencie do dziś — ale nie wiadomo czemu nie zostały one zrekonstruowane. Nie należy również wykluczyć, że puste dziś płaszczyzny stropu znajdujące się pomiędzy płaskorzeźbami, posiadały jakieś tło — a może nawet jakieś sceny malarskie, czy płaszczyzny kolorystyczne podobnie jak w tzw. „gabiniecie” w tymże pałacu. Trudno to dziś określić.

Kończąc, należy stwierdzić, że ów niedoceniany w literaturze naukowej plafon, należy z pewnością zaliczyć w poczet ważnych wydarzeń artystycznych tego dramatycznego okresu historycznego Polski i Krakowa.

P R Z Y P I S Y

¹ W zakończeniu niniejszej pracy, autor stara się uściślić datowanie tego plafonu. Dlatego określenie: „około roku 1700”, jest sformułowaniem wstępnym o czym poniżej.

² Patrz; A. Osiński, *Słownik Mitologiczny* t. III, Warszawa 1812, s. 133, *Mała Encyklopedia Świata Antycznego*, t. I, s. 324, *Lexikon der Kunst*, t. II, Lipsk 1971, s. 251.

³ J. Pagaczewski, *Baltazar Fontana w Krakowie*, *Rocznik Krakowski*, t. XI, Kraków 1909, s. 43—44; J. Klein, *Pałac Krzysztofora*, Kraków 1914, s. 10. J. Pagaczewski, *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany*, *Rocznik Krakowski* XXX, Kraków 1938, s. 45. B. Kleszczyńska — B. Krasnowolski, *Dokumentacja historyczna — Pałac „Krzysztofora”*, maszynopis, Archiwum PKZ — Kraków, s. 55.

⁴ J. Pagaczewski, op. cit., s. 41.

⁵ Patrz; za Z. Maślińską-Nowakową, *Dekoracja kościoła św. Anny w Krakowie*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk 1966, Warszawa 1969, s. 195—196; H. Tietze, (*Programme und Entwürfe zu grossen österreichischen Deckenfresken* »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des alberhöchsten Kaiserhauses« t. XXX, zesz. 1, 1911, s. 6) — zwrócił uwagę na znaczenie programów w malarstwie plafonowym austriackim, a Kurt L. Schwarz, (*Zum ästhetischen Problem des „Programm und der Symbolik und Allegorie in der barocken Malerei“* Wiener Jahrbuch für kunstgeschichte t. XI, 1937, s. 85) uznał, że program jest integralną częścią wielkich cyklów freskowych, również Franzsepp Württenberger (*Die manieristischen Deckenmalerei in Mittelitalien Romanischen Jahrbuch für kunstgeschichte*, t. IV, 1940, s. 61 n.n.) włączył do rozważań o malarstwie sklepieniowym włoskiego manieryzmu, zagadnienie programów ideowych.

Patrz także; J. Pelc, *Obraz—Słowo—Znak*, Ossolineum, Wrocław 1973, oraz: *Ars Emblematica — Ukry-*

te znaczenia w malarstwie holenderskim XVII w., katalog wystawy, Warszawa 1981, s. 11—39.

⁶ Z. Maślińska-Nowakowa, op. cit.

⁷ j.w.

⁸ J. Held, *Allegorie w Reallexikon zur deutschen kunstgeschichte*, Stuttgart 1939, t. I, s. 346.

⁹ T. Holcerowa, *Dokumentacja historyczna zamku w Wiśniczu*, maszynopis, Archiwum PKZ — Kraków.

¹⁰ H. Świątek, *Treści ideowe malowideł ściennych kaplicy zamkowej w Wiśniczu Nowym*, Teka Urbanistyki i Architektury, t. XIX, Kraków 1985.

¹¹ *Lexikon der Kunst*, t. II, Lipsk 1971, s. 251.

¹² H. Świątek, *Księga uroczystości i emblematów królewskich*, Rocznik Krakowski t. XLVII, Kraków 1976, s. 115, 120—121.

¹³ T. Holcerowa, op. cit.

¹⁴ A. Osiński, *Słownik Mitologiczny*, op. cit. j.w. *Mala Encyklopedia Świata Antycznego*, op. cit. j.w.

¹⁵ op. cit., s. 55.

¹⁶ H. Świątek, *Księga uroczystości...*, op. cit.

¹⁷ j.w., s. 120—121.

¹⁸ A. Górny — K. Piwarski, *Kraków w czasie drugiego najazdu Szwedów na Polskę 1702—1709*, Bibl. Krak. 77, Kraków 1932.

¹⁹ Rkps. Bibl. Jagiell. 5357, t. 15, s. 95.

²⁰ A. Górny — K. Piwarski, o.c., s. 27.

²¹ Relacja z Krakowa 13/VIII. 1702 Rkps. Bibl. Czart. 426, s. 74.

²² A. Górny — K. Piwarski, o.c., s. 26—46.

²³ Rkps. Bibl. Czart. 196, s. 1209

²⁴ Rkps. Czart. 196, s. 639.

²⁵ j.w.

²⁶ Rkps. Bibl. Jagiell. 5397, t. 15, s. 95.

²⁷ Rkps. Czart. 1676, s. 9.

²⁸ S. Windakiewicz, *Dzieje Wawelu*, Kraków 1925, s. 172.

²⁹ Za A. Górnym — K. Piwarskim, o.c., s. 46.

³⁰ Rkps. Czart. 1676, s. 4.

³¹ A. Górny — K. Piwarski, o.c., s. 44.

³² *Polski Słownik Biograficzny XVIII*, Wrocław 1973, zesz. 76, s. 11—14.

³³ K. Niesiecki, *Herbarz Polski*, t. IX, Lipsk 1842, s. 380—381.

³⁴ Patrz; j.w., oraz T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, XI, Poznań 1889, s. 224—226; Wawrzyniec Jan Wodzicki zaślubił Annę Marię de Gratta, córkę Franciszka Gratty w roku 1668, matkę Piotra o którym wyżej i Kazimierza. Nie wiadomo więc dla czego Kleszczyńska i Krasnowolski (o.c.) nazywają ją Elżbietą, patrz; B. Kleszczyńska — B. Krasnowolski, o.c., s. 28.

³⁵ K. Niesiecki, o.c. j.w., T. Żychliński, o.c., j.w.

³⁶ A. Górny — K. Piwarski, o.c., s. 49.

³⁷ Patrz; przyp. 23.

³⁸ W. Tatarkiewicz, *Czarny marmur w Krakowie*, Prace Komisji Historii Sztuki, X, Warszawa 1952, s. 112.

³⁹ Błąd Kleszczyńskiej i Krasnowolskiego, bierze się zapewne z bezkrytycznego cytowania F. Kleina który pierwszy go popełnia, o.c., s. 10.

⁴⁰ L. W. (Lous Wawel), *Przechadzka kronikarza po Rynku Krakowskim*, Kalendarz Bronisława Czecha na rok 1890, s. 80, J. Pagaczewski, *Baltazar Fontana w Krakowie*, o.c., s. 43—44.

⁴¹ A. Górny — K. Piwarski, o.c., s. 53.

⁴² J. Pagaczewski, *Baltazar Fontana w Krakowie*, o.c., s. 41: „Płaskorzeźba zdobiąca środek plafonu w salonie przedstawia Strącenie Faetona. Rzecz to dość słaba; artysta nie umiał poradzić sobie z perspektywą i cały relief traktował tak dalece planimetrycznie, że dopiero po dłuższej obserwacji można zorientować się w chaotycznym rysunku tej płaskorzeźby. Jest to jednak bez wątpienia relief współczesny z resztą dekoracji, która pod artystycznym względem wykazuje nie małe zalety”.

⁴³ J. Pagaczewski, o.c., s. 15—16.

⁴⁴ A. Górny — K. Piwarski, o.c., s. 49.

⁴⁵ Miedzioryt ten pomógł mi odnaleźć mgr Maciej Bóbr ze Zbiorów Graficznych Biblioteki PAN w Krakowie (B — 975), za co składam mu niniejszym serdeczne podziękowanie.

⁴⁶ Tak zwany „gabinet” albo „Kaplica” od strony ul. Szczepańskiej.

⁴⁷ F. Klein, o.c., fig. 8.

