Upadek Faetona – między niebem a ziemią. Dekoracja stiukowa plafonu w dawnym salonie pałacu Pod Krzysztofory w Krakowie

„Wszelka twórczość artystyczna jest magią, wywoływaniem tego, co niewidzialne, w formach przekonywujących, oświecających, znanych a zadziwiających – w celu moralnego oddziaływania na ludzkość, zmuszaną przez warunki swej egzystencji do poważnego zastanawiania się nad najdrobniejszym i zmarszczkami fal na powierzchni rzeczywistości"[1].

Z barokowego pałacu zwanego Pod Krzysztofory[2], siedziby trzech pokoleń rodu Wodzickich, pozostającej w ich rękach od 1681 do1773 roku[3], należącego do najokazalszych rezydencji magnackich w Krakowie, przetrwały do dziś tylko nieliczne elementy niegdysiejszego, nadzwyczaj bogatego wystroju[4]. Należą do nich dwa znakomite dzieła sztuki barokowej z przełomu XVII i XVIII wieku, stanowiące sztukatorski wystrój wnętrz reprezentacyjnych apartamentów *piano nobile*, tj. okazałego salonu znajdującego się w trakcie przyrynkowym, ponad głównym wejściem do pałacu oraz gabinetu (kaplicy?), wbudowanego ponad wjazdem na dziedziniec od ulicy Szczepańskiej[5]. Ich autorstwo z dużym prawdopodobieństwem (graniczącym z pewnością) można przypisać wybitnemu włoskiemu rzeźbiarzowi Baldassare Fontanie[6], znanemu w polskiej literaturze naukowej jako Baltazar Fontana (1661–1733)[7].

Wyrazem uznania i upamiętnienia twórcy jest nadanie (w latach siedemdziesiątych XX wieku) dawnemu salonowi nazwy sala Baltazara Fontany (ryc. 1), której niewątpliwą ozdobą jest plastyczny plafon wyobrażający mitologiczną scenę *Upadku Faetona*[8]. Treścią literacką dekoracji plafonu jest scena ilustrująca dramatyczny kres życia młodzieńca, wypadającego z kwadrygi

[1] Conrad J.: *O życiu i literaturze.* Joseph Conrad (1857–1924). Dzieła. T. 21. Przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa i J. Miłobędzki. Warszawa 1974, s. 21.

[2] Nowożytny, barokowy pałac, wywiedziony na murach średniowiecznej budowli narożnej Rynku Głównego i ul. Szczepańskiej, należącej do patrycjuszowskiego rodu Morsztynów, zachował również tradycyjną nazwę, kontynuującą do dziś przyjęty w XVI w. patronat św. Krzysztofa, por. Zań-Ograbek G.: *Pałac Pod Krzysztofory– wokół kultu św. Krzysztofa w Krakowie*, w tym zeszycie, s. 37–46.

[3] Szerokie omówienie dziejów pałacu, ze szczególnym uwzględnieniem epoki Wodzickich, zawiera znakomita monografia historyczna, przygotowana przez pracownicę MHK, zob. Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu „pod Krzysztofory". Właściciele i lokatorzy od XIV do XX wieku*. Kraków 1999, s. 70–98.

[4] Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego przeze mnie 12 marca 2011 r. w ramach popularnonaukowego cyklu Muzeum Historycznego Miasta Krakowa *Muzeomania*, pod tytułem *Baltazar Fontana – artysta włoski w pałacu Pod Krzysztofory w Krakowie*.

[5] Wybór lokalizacji tych pomieszczeń oraz treści ideowe nadawane dekoracjom sztukatorskim nie były przypadkowe. Były przemyślanym działaniem przypisującym im funkcje specjalne o znaczeniu apotropaicznym, tj. kaplic nadbramnych, służących – poprzez treści sakralne – magicznej ochronie siedziby. Por. Lasek P.: *O apotropaicznej funkcji niektórych kaplic zamkowych w Polsce – zarys problematyki*. Stowarzyszenie Historyków Sztuki, oddział w Poznaniu [online]. 28 czerwca 2008 r. [dostęp: 12 maja 2012 r.]. Dostępny w internecie: www.shs.poznan.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=59.

[6] Nazwisko w oryginalnej włoskiej wersji za: *L'Enciclopedia*. Opera realizzata dalle Redazioni grandi Opere UTET, 2003, p. 386; tam podano błędnie, że artysta urodził się w Chiasso w 1658 r., a zmarł w Brnie w 1729 r.

[7] Daty życia i śmierci artysty zweryfikował na podstawie materiałów źródłowych jego biograf, Mariusz Karpowicz, zob. Karpowicz M.: *Baldasar Fontana 1661–1733. Un Berniniano Ticinese in Moravia e Polonia*. Lugano 1990 (polski przekład: *Baltazar Fontana*. Warszawa 1994); idem: *Baltazar Fontana – rzeźbiarz*. „Rocznik Historii Sztuki" 1994, t. 2, s. 109–212, s. 322. W związku z tymi publikacjami utraciły aktualność niektóre informacje zawarte w hasłach biograficznych artysty, por. *Polski słownik biograficzny* (dalej cyt. *PSB*): Fontana Baltazar. Hasło oprac. J. Pagaczewski. Red. W. Konopczyński [et al.]. T. 7, z. 1–5. Kraków 1958, s. 52–54; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*: Fontana Baltazar. Hasło oprac. Z. Prószyńska. T. 2. Red. J. Maurin-Białostocka [et al.]. Wrocław 1975, s. 232–234. Najnowszy stan badań życia i twórczości artysty podaje Michał Kurzej, zob. Kurzej M: *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*. Kraków 2012, s. 166–182.

[8] Wydaje się, że bardziej adekwatny jest tytuł *Upadek* aniżeli stosowany w literaturze przedmiotu *Strącenie Faetona*, jako że upadek,



Ryc. 1. Widok dawnego salonu, obecnie sala Baltazara Fontany w pałacu Pod Krzysztofory z plastycznym plafonem wyobrażającym mitologiczną scenę Strącenia Faetona*, 2012, fot. T. Kalarus*

pędzącej po nieboskłonie. W mitologii grecko-rzymskiej Faeton był ziemskim synem boga słońca Heliosa i okeanidy Klimeny, poszukującym swojej tożsamości i dowodów boskiej genealogii. Takim poświadczeniem boskiego ojcostwa miała być jednorazowa przejażdżka po nieboskłonie jego świetlistym rydwanem, zaprzężonym w cztery rumaki. Podyktowana kaprysem i ciekawością brawurowa jazda niedoświadczonego woźnicy była jednakże nieuprawnionym naruszeniem kosmicznego ładu, grożącym ziemi zagładą. Fakt ten musiał się spotkać z niezwłoczną interwencją Zeusa Gromowładnego, władcy Olimpu, który „(…) ugodził piorunem Syna Słonecznego i cudny Faeton runął zwęglony w nurty Erydanosu”[9]. Ten właśnie moment upadku tragicznego śmiałka zainspirował artystę i zleceniodawców, by uwiecznić go w salonie jako temat centralnej sceny sztukatorskiej plafonu. Posłużył nie tylko celom dekoracyjnym, ale też moralizatorskim, bowiem to barokowe dzieło, służące *pro memoriam*, zawiera przesłanie, że nie wolno bezkarnie naruszać przykazań boskich. Strącenie Faetona uratowało ustalony porządek kosmiczny, zaś jego osobista tragedia powstrzymała wszechświat przed powrotem do chaosu. Mit Faetona wyrosły z greckich tragedii, utrwalony w wersji poetyckiej w *Przemianach* Owidiusza, dziś raczej zapomniany, cieszył się sporą popularnością w ciągu wieków w literaturze i sztuce, pełniąc rolę dydaktyczną[10].

Dekoracja ta należy do znakomitych dzieł sztuki barokowej o włoskiej proweniencji zdobiących wnętrza krakowskich rezydencji magnackich i patrycjuszowskich; wyróżnia ją jednak walor oryginalności zarówno ze względu na treści ideowe, jak i artystyczne[11]. Pierwszym badaczem, który przypisał jej autorstwo Baltazarowi Fontanie był krakowski historyk sztuki Julian Pagaczewski (1874–1940), ale odniósł się on krytycznie do wartości artystycznej centralnej sceny plafonu, pisząc: „Rzecz to dosyć słaba, artysta nie umiał sobie poradzić z perspektywą, cały relief traktował tak dalece planistycznie, 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 tym względem wykazuje niemałe zalety”[12].

Wątpliwość co do autorstwa Fontany zgłosił natomiast znawca zabytków Krakowa, autor pierwszej monografii pałacu, Franciszek Klein (1882–1961), stwierdzając, że jest to dzieło zaledwie warsztatowe[13]. Wątpliwości co do oryginalności dekoracji stiukowej przedstawił również w pracy magisterskiej (niepublikowanej) Jerzy Kossowski, przypuszczając, że pierwotny plafon mógł być malowany, zastąpiony później (?) sztukaterią[14]. Tezę tę podtrzymuje warszawski historyki sztuki Mariusz Karpowicz, autor monografii twórczości Fontany, opartej na kwerendzie włoskich źródeł[15]. Autorstwo Fontany neguje również Michał Kurzej, autor zaktualizowanego katalogu dzieł Fontany[16]. Autorzy ci przyjmują za Kleinem, że figuralna scena centralna może być nawet późniejszą, z końca

będący skutkiem strącenia, oddaje sens symboliczny wieloznacznego słowa upadać, m.in. oznacza spaść z góry na dół, stracić nadzieję, załamać się psychicznie, przekroczyć nakazy moralne, znikczemnieć, zginąć marnie, zdegradować się itp.

[9] Zieliński T.: *Starożytność bajeczna*. Warszawa 1957, s. 169, 170. Wstęp J. Parandowski.

[10] Kubiak Z. *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1997, s. 45–47. Ponadto szerokie omówienie inspiracji literackich zawiera artykuł: Szoka A.I. *Strącenie Faetona na plafonie w pałacu Pod Krzysztofory. O możliwych inspiracjach dla przedstawienia mitu o nierozważnym synu Heliosa*, publikowanym w tym zeszycie, s. 121–132.

[11] Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, jak żadne muzeum w Polsce, może się poszczycić trzema znakomitymi dziełami tego włoskiego artysty. Oprócz wzmiankowanych dwóch dekoracji sztukatorskich w pałacu Pod Krzysztofory, w oddziale Muzeum Kamienica Hipolitów przy pl. Mariackim 3 znajduje się gabinet ze stiukową dekoracją figuralno-ornamentalną; nie jest również wykluczone, że w odnalezionej w trakcie badań architektonicznych fasady wnęce znajdowało się dzieło Fontany, którym była stiukowa, imponująca ponadnaturalną wielkością figura św. Krzysztofa z Dzieciątkiem, godło budowli, usunięta w 1790 r.

[12] Pagaczewski J.: *Baltazar Fontana w Krakowie*. „Rocznik Krakowski” 1909, t. 11, s. 42, 42; idem: *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany*. „Rocznik Krakowski” 1938, t. 30. s. 1–48.

[13] Klein F.: *Pałac „Pod Krzysztofory” w Krakowie*. Kraków 1914, s. 28, 29.

[14] Kossowski J.: „Pałac »pod Krzysztofory«”. Kraków 1953. Praca magisterska napisana na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem prof. A. Bochnaka, mps (kopia w Archiwum Muzeum Historycznego Miasta Krakowa). Wielką zasługą tego autora było odnalezienie w zbiorach Ossolineum we Wrocławiu oraz Archiwum Narodowym w Krakowie cennych źródeł archiwalnych dotyczących przebudowy pałacu na rezydencję Wodzickich.

[15] Por. przyp. 6. W polskiej wersji monografii artysty Mariusz Karpowicz sugeruje, że Fontana mógł być ewentualnie wykonawcą dekoracyjnych elementów z girlandami, towarzyszących scenie głównej; ponadto twierdzi, że centralna scena plafonu, nie jest oryginałem lecz rekonstrukcją, spowodowaną katastrofą budowlaną stropu, która miała miejsca około połowy XVIII w. Przeczy temu wnikliwa analiza źródeł, jakimi są akta wiertelnicze (Archiwum Narodowe w Krakowie, Akta wiertelnicze, seria 1568–1794, rkps 1377), co znajdzie szerszy komentarz na dalszych stronach artykułu.

[16] Kurzej M: *Siedemnastowieczne sztukaterie*…, s. 462–467, nr 44 katalogu odnoszącego się do dekoracji sztukatorskiej znajdującej się w pałacu Pod Krzysztofory jest mylnie oznaczony w załączniku graficznym, którym jest podkład mapowy Krakowa na wewnętrznej stronie okładki.

XVIII wieku (?) rekonstrukcją oryginału, zniszczonego wskutek licznych, mających miejsce w pierwszej połowie XVIII wieku awarii budowlanych w sąsiadującym od południa Pałacu Spiskim.

Najnowszą publikacją, o walorze podręcznikowym, prezentującą wieloraką działalność Fontany w Małopolsce na szerokim tle porównawczym, jest bogato ilustrowana książka Michała Kurzeja, napisana na bazie jego pracy doktorskiej[17].

Trzeba przyznać, że dekoracje sztukatorskie wykonane w dwóch reprezentacyjnych pomieszczeniach krzysztoforskiego pałacu są zaledwie nikłą częścią ogromnego dorobku artystycznego włoskiego artysty. I chociaż na tle jego monumentalnych realizacji w obiektach sakralnych czy rezydencjonalnych mogą wydawać się niewiele znaczące, są główną ozdobą niegdysiejszej rezydencji i powodem uzasadnionej dumy Muzeum Historycznego. Poświęcali im uwagę muzealnicy, podejmując próbę interpretacji zagadkowych treści kryjących się w barokowych dziełach, dziś już trudno rozpoznawalnych. Pierwszym był Henryk Świątek, dopatrując się w mitologicznej scenie strącenia Faetona ukrytego pamfletu politycznego skierowanego przeciwko ówczesnemu królowi Rzeczypospolitej Augustowi II jako sprawcy ówczesnych nieszczęść dziejowych[18]. Następnie Maria Zientara, zajmując się dekoracją sztukatorską sklepienia niewielkiego pomieszczenia znajdującego się skrzydle od strony ulicy Szczepańskiej (gabinet czy kaplica?), konstatuje, że pod mitologicznymi postaciami kryje się symbolika chrześcijańska. Zwraca przy tym uwagę na istotę przesłania barokowego dzieła, czerpiącego z antycznych wątków, w celu zaprezentowania skomplikowanego programu ikonograficznego odnoszącego się do chrześcijańskiej doktryny zbawienia. Stwierdzenie to, wzmocnione argumentacją na temat ewentualnego usytuowania ołtarza, zdaniem autorki wskazywałoby na sakralną funkcję kaplicy[19].

Od 2005 roku trwają w Krzysztoforach prace budowlano-konserwatorskie, którym towarzyszą badania naukowe, architektoniczne i konserwatorskie, wzbogacające sukcesywnie stan wiedzy na temat dziejów oraz przemian funkcjonalnych i stylowych budowli sięgającej początkami czasu wielkiej lokacji Krakowa w 1257 roku[20]. W ramach tych prac ponownie sięgnięto do materiałów źródłowych, poddając ich krytycznej analizie, powraca się również do intrygujących tematów dekoracji sztukatorskiej pozostawionej nam w dziedzictwie. Jednym z problemów inspirujących wyobraźnię współczesnego odbiorcy jest dekoracja plafonu zdobiącego salon. Temu celowi służy niniejszy artykuł, będący kolejną próbą poszukiwania genezy motywów ikonograficznych i odczytania ich sensu ideowego. Dzieła artysty, którego, jak czytamy w haśle mu poświęconym we włoskiej encyklopedii[21], wiekopomną zasługą było upowszechnianie sztuki dekoracyjnej włoskiego baroku w północnowschodniej Europie (Morawy i Polska), a stworzone przezeń dzieła stały się inspiracją twórczą dla stylistyki artystycznej rzeźby XVIII wieku w Polsce. Spośród artystów włoskich działających w Polsce Baltazar Fontana należał niewątpliwie do najwybitniejszych; od 1664 roku działał na Morawach, zatrudniony wraz z towarzyszącym mu warsztatem przy dekorowaniu pałacu biskupiego w Ołomuńcu w latach 1693–1703, następnie w1679 roku przy wystroju pałacu arcybiskupów w Kromieryżu oraz zamku w Sebetowie i w wielu innych obiektach[22].

Fontana pojawił się w Polsce w 1693 roku, wykonując dekorację sztukatorską (niezachowaną) w kaplicy Morsztynów przy kościele parafialnym św. Klemensa w Wieliczce. Do Krakowa przybył wraz ze współpracownikami w 1695 roku na zaproszenie ks. Sebastiana Piskorskiego (1636–1707), dyrektora naczelnego budowy kościoła uniwersyteckiego św. Anny. Ks. Piskorski, rektor Akademii Krakowskiej w latach 1693–1699, dzięki studium w Padwie i Rzymie świetnie obeznany ze sztuką włoską, znawca starożytności, był twórcą programu ikonograficznego wystroju wnętrza kościoła, który najogólniej sprowadzał się do założenia, że „w kościele ukazane mają być tajemnice zbawienia ludzkiego, od wzięcia natury człowieka przez Jezusa aż po Jego zmartwychwstanie”[23]. Współpraca z Fontaną zaowocowała kreacją artystyczną wystroju wnętrza kościoła i fasady, przynosząc artyście zasłużoną sławę, a Krakowowi perłę sztuki barokowej, jedną z piękniejszych nie tylko w skali Krakowa. Budowę kościoła, budzącą wielkie zainteresowanie i uznanie współczesnych, zakończoną w 1704 roku, można było obserwować i podziwiać z południowych okien położonego po sąsiedzku krzysztoforskiego pałacu.

[17] Idem: „Nurt italianizujący w dekoracjach sztukatorskich w Małopolsce i na Rusi Koronnej w XVII wieku”. Kraków 2010. Praca doktorska napisana na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem prof. P. Krasnego, mps w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego; idem: *Siedemnastowieczne sztukaterie*…, s. 166–182.

[18] Świątek H.: *Strącenie Faetona (pamflet polityczny Anny Marii Wodzickiej na Augusta II)*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”1984, z. 11, s. 7–13; Hapanowicz P.: *Stiuk Baltazara Fontany „Strącenie Faetona”*. „Spotkania z Zabytkami” 2008, nr 1, s. 18, 19.

[19] Zientara M.: *Buduar czy kaplica?*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 1986, z. 13, s. 65, 71, 72 oraz artykuł w tym zeszycie, zob. eadem: *Dekoracja sztukatorska Baltazara Fontany w tzw. kaplicy pałacu Pod Krzysztofory i jej przesłanie ideowe*, w tym zeszycie, s. 133–144.

[20] Większość tych prac pozostaje w maszynopisach w archiwum MHK oraz archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie. Publikowane w tym tomie „Krzysztoforów” artykuły stanowią materiał wstępny do zamierzonej monografii pałacu, kryjącego wciąż w swych murach tak wiele pasjonujących tajemnic.

[21] Por. przyp. 6.

[22] Szerokie omówienie wpływów sztuki włoskiej zawiera poświęcona tej problematyce praca dr. Michała Kurzeja, por. przyp. 17.

[23] Maślińska-Nowakowa Z.: *Literackie źródła dekoracji kościoła św. Anny w Krakowie*. „Rocznik Krakowski” 1971, t. 42, s. 33; *PSB*: Piskorski Sebastian Jan. Hasło oprac. W. Baczkowska. T. 26, z. 4. Red. nacz. E. Rostworowski. Wrocław–Kraków 1981, s. 559–562; Kurzej M: *Ksiądz Sebastian Piskorski – architekt, mecenas i miłośnik starożytności*. Referat wygłoszony na sesji naukowej *Sztuka po Trydencie*, zorganizowanej 31 maja – 1 czerwca 2012 r. przez Instytut Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie.

Zasadniczej przebudowy gmachu Pod Krzysztofory na magnacką rezydencję[24] dokonał Wawrzyniec Jan z Granowa Wodzicki (ok. 1640–1697)[25] w latach 1680–1684, zatrudniając włoskiego architekta Jakuba Solariego (zm. po 1702), zaangażowanego również przy budowie kolegiaty św. Anny[26]. Wodzicki był protoplastą rodu wywodzącego się z mieszczaństwa krakowskiego; wraz z bratem Maciejem został nobilitowany w 1676 roku, w 1690 roku obdarzony tytułem podczaszego warszawskiego. Wykazywał wielką operatywność, zdobywając zaufanie dworu królewskiego, przejmując dzierżawy żup wielicko-bocheńskich oraz ceł wielkopolskich i małopolskich. Należał do elity finansowej, w jego rękach znajdowały się główne źródła dochodów królewskich. Brał udział w przygotowaniach i uczestniczył w wyprawie wojennej króla Jana III Sobieskiego pod Wiedeń, gdzie w 1683 roku została stoczona zwycięska bitwa z armią Kara Mustafy, kładąca kres tureckiej ekspansji w Europie. Ożeniony w 1668 roku z bogatą gdańszczanką Anną Marią z Grattów (herbu Rawa; zm. 1713), córką poczmistrza królewskiego[27].

Monumentalny, przyrynkowy pałac Pod Krzysztofory[28], z dziedzińcem arkadowym, ukształtowany w duchu baroku rzymskiego (po pożarze Wawelu w 1595 roku i przeniesieniu stolicy do Warszawy w 1609 roku), pretendował do bycia najważniejszą rezydencją Krakowa, godną przyjmować w swych progach monarchów i inne wybitne osobistości[29]. Wodziccy, aspirujący do stanu arystokratycznego, obdarzeni liczną progeniturą[30], mogli poszczycić się okazałą siedzibą rodową, wyposażoną w liczne dzieła sztuki, zamawiane u znanych artystów[31].

W archiwalnych zbiorach Ossolineum zachowały się rachunki, skrupulatnie spisywane ręką Wawrzyńca Jana Wodzickiego, zawierające zestawienia wydatków ponoszonych w latach 1682–1684 na wykonanie zasadniczych prac budowlanych[32]. Można domniemywać, że w tym okresie były wykonywane tylko zasadnicze prace budowlane, a prace związane z urządzaniem i wyposażaniem pałacu przeciągały się do początku XVIII wieku; niestety dla tej fazy nie natrafiono na żadne materiały archiwalne. Jest to szczególnie dotkliwe dla dalszych rozważań na temat autorstwa Fontany i precyzyjnego ustalenia czasu powstania dekoracji sztukatorskiej.

Maria Zientara, jako pierwsza z autorów zajmujących się krzysztoforskimi sztukateriami, precyzuje czas jej powstania na lata od 1697 do 1702 lub od 1703 do 1704[33], wiążąc te daty z okresem pobytu Fontany w Krakowie oraz okolicznościami życia Wodzickiego. Uważa, że zleceniodawczynią dekoracji gabinetu (kaplicy?) była po jego śmierci w 1697 roku żona Anna Maria Wodzicka, która, pragnąc ukoić smutek po śmierci męża, przyczyniła się do powstania dekoracji, preferując program ikonograficzny o wymowie eschatologicznej. „Do dekoracji kaplicy zatrudniła Wodzicka najlepszych z dostępnych w tym czasie artystów. Baltazar Fontana wywiązał się z zadania z dużą dozą pomysłowości”[34]. Dodatkowym

[24] W 1680 r. zakupił patrycjuszowską rezydencję Morsztynów, powiększając ją o sąsiadującą od zachodu kamienicę tzw. Chmielowską. Na obrysie średniowiecznych piwnic zostały wywiedzione mury budowli wypełniającej niemal połowę bloku przyrynkowego, wzdłuż południowej pierzei ul. Szczepańskiej.

[25] Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 70–92, tu szerokie omówienie biografii i działalności Wodzickiego, jego zasług jako mecenasa sztuki i protektora ubogich; Gerhardt A.: *Rodzina Wodzickich w Krakowie w XVIII i XIX wieku*. Red. M. Bochenek. Biblioteka Krakowska, nr 141. Kraków 2001; Archiwum Wodzickich z Kościelnik, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej cyt. Ossolineum), rkps 11570/II i następne; Niesiecki K.: *Herbarz polski*. Wyd. J.N. Bobrowicz. Lipsk 1839–1845.

[26] *PSB*: Solari Jakub (Sollary Jacobus). Hasło oprac. W. Boberski. T. 40, z. 2. Red. nacz. H. Markiewicz. Warszawa–Kraków 2000, s. 251, 252.

[27] Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 72–79, 81, 228; Jakubowski F.: *Franciszek i Paweł Grattowie – generalni poczmistrze Prus Królewskich*. Rocznik Gdański" 1958–1959, t. 17–18, s. 263–270. Informacje biograficzne odnoszące się do żony Jana Wawrzyńca Wodzickiego, Anny Marii de domo Gratt, córki Franciszka, są nader skąpe. Wiadomo jedynie, że rod Grattów pochodził z Genui, związany był z dworem królewskim, a posiadając sporą fortunę, odgrywał wielką rolę w Gdańsku, nie tylko z racji pełnienia funkcji generalnego poczmistrza królewskiego w Prusach Królewskich. Dzięki usługom bankierskim wywierali wpływ na króla i senatorów; jako zastaw królewski posiadali część arrasów wawelskich z serii biblijnej (m.in. *Potop).* Ojciec Marii, od 1648 r. dworzanin królowej Marii Ludwiki, od 1661 r. poczmistrz królewski, obdarował córkę posagiem w wysokości 20 000 zł, a w spadku otrzymała 150 000 zł. Grattowie posiadali w Gdańsku okazałą kamienicę, w której rezydował podczas pobytu król i senatorzy.

[28] Cieszący się sławą również z racji posiadania na fasadzie ponadnaturalnej wielkości figury św. Krzysztofa z Dzieciątkiem.

[29] Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 65–68 i nn.; Ziejka F.: *Na ratunek św. Idziemu i Krzysztoforom! Z dziejów walk z burzymurkami w Krakowie*, w tym zeszycie, s. 9–24.

[30] Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 77 i 80. Celina Bąk Koczarska wymienia córki: Agatę (żona Stanisława Tęgoborskiego, starosty małogoskiego), Konstancję i Franciszkę Elżbietę, które wstąpiły do klasztoru Wizytek w Krakowie, Helenę Ludwikę (żona Stefa Przerębskiego starosty Szydłowskiego); synów: najstarszego Kazimierza – podczaszego warszawskiego, żupnika, Piotra – sekretarza królewskiego, generała wojsk koronnych, Jana – starostę ujskiego oraz ks. Michała (1687–1764), biskupa przemyskiego w latach 1759–1764, od 1746 r. podkanclerzego koronnego, opata czerwińskiego, od 1752 r. opata mogilskiego, od 1749 r. właściciel Prokocimia.

[31] Ryszkiewicz A.: Katalog obrazów. W: *Malarstwo polskie – manieryzm, barok*. Warszawa 1971, s. 375. Wstęp Michał Walicki i W. Tomkiewicz. Andrzej Ryszkiewicz podaje, że dla Wodzickich pracował również austriacki malarz Marcin Altomonte (1657–1745), wykonując na ich zamówienie dziewięć obrazów w latach 1691–1692, a w 1697 r. na zamówienie Anny Marii dalsze trzy. Wodziccy zatrudniali zapewne wielu innych artystów, sprawiali drogocenne dzieła sztuki dla licznych kościołów, ich mecenat w pełni zasługuje na odrębne opracowanie.

[32] „Rachunki Expens i Przebudynków koło Restauracjej kamienice Kristophor dicta podjętych…”. Ossolineum, rkps 11592/III, s. 179, 180.

[33] Kurzej M: *Siedemnastowieczne sztukaterie*…, s. 463–464. Autor kwestionuje funkcję pomieszczenia jako kaplicy i ustala czas powstania dekoracji na okres po 1695 r., przed 1703 r., natomiast zaprzecza autorstwu Fontany w dekoracji plafonu salonu.

[34] Zientara M.: *Buduar czy kaplica*…, s. 72.



Ryc. 2. Mitologiczna baśń o Faetonie uwieczniona w stiuku, 2012, fot. T. Kalarus

argumentem przemawiającym za tą tezą może być fakt, że Anna Maria de domo Gratt, legitymująca się włoskim rodowodem, ustanowiona na mocy testamentu właścicielem pałacu, dziedziczka wielkiej fortuny, tym chętniej sięgnęła po rodaka, artystę cieszącego się zasłużoną sławą. Podczaszyna warszawska jako matka nobilitowanego rodu podjęła dzieło męża, dążąc do godnego wyposażenia i wystroju siedziby, przyozdabiając sztukaterią również reprezentacyjny apartament, którym był salon.

Modę na dekorowanie wnętrz sztukateriami zapoczątkował w Krakowie mecenat króla Zygmunta III Wazy (1566–1632), który, przebudowując zamek w latach 1598–1619 w duchu wczesnego baroku rzymskiego, ozdobił nimi apartamenty wawelskie. Jak pisał Michał Kurzej, ten nowy typ italianizującej dekoracji sklepiennej był wyrazem ówczesnej ideologii, poszukiwania związków ze sztuką cesarskiego Rzymu. „Dzieła te świadczą, że pierwotną funkcją dekoracji sztukatorskich było zbliżenie budowli do starożytnego pierwowzoru. Ta »antykizująca« funkcja stiuku, pierwotnie czytelna również w warstwie formalnej, z pewnością miała także sens ideowy, świadcząc o antycznych aspiracjach właściciela budowli a także pośrednio sugerowała jego znawstwo w dziedzinie sztuki i humanistyczne wykształcenie. (…) Wymowę propagandową mogły mieć jedynie wnętrza o charakterze reprezentacyjnym”[35].

Ambicje takie wykazywało również bogate mieszczaństwo krakowskie, wzbogacające sztukateriami reprezentacyjne pomieszczenia (salony, gabinety), co podnosiło snobistyczny prestiżowy walor apartamentów, świadcząc o hierarchii społecznej właścicieli. Proces ten wiązał się ze zjawiskiem socjologiczno-kulturowym, określanym mianem sarmatyzmu, co oznaczało styl życia, obyczaje, ideologię polskiej szlachty, utrzymywaną od XVI do XIX wieku. U źródeł mitu sarmackiego leżało legendarne przekonanie, że szlachta swą genealogią sięgała czasów biblijnych oraz antycznych Sarmatów, zaś rody magnackie wywodzą się wprost z patrycjuszowskich rodów Rzymu – Wiecznego Miasta. „Sarmatyzm, czyli antyk bohaterski”, jak pisał Mariusz Karpowicz[36], najbujniej rozwinął się w drugiej połowie XVII wieku, czerpiąc w ogromnej mierze z inspirującego ośrodka artystycznego, jakim było oddziaływanie kręgu króla-sarmaty Jana III Sobieskiego. Znajomość mitologii i historii starożytnej bywała biletem wstępu do salonów pańskich, a zgromadzone w nich dzieła sztuki prezentowały ówczesny ideał estetyczny. Tematy mitologiczne i religijne służące celom dydaktycznym niosły przesłanie ducha soboru trydenckiego (1545–1563). Sztuka barokowa, propagowana w szczególności przez zakon jezuitów, służąc dziełu zbawienia, była zarazem narzędziem kontreformacji[37].

Anna Maria Wodzicka była znana z pobożności, jej siostra oraz jej dwie córki, Marianna i Elżbieta (Franciszka), obrały życie zakonne w klasztorze Wizytek w Krakowie. Syn Michał (1687–1764) jako duchowny zrobił znaczącą karierę, począwszy od kanonika sandomierskiego (1709) i kanonika krakowskiego (1713), doszedł do godności opata mogilskiego (1752), biskupa przemyskiego (1759–1764); od 1735 roku był kawalerem Orderu Orła Białego, od 1746 roku pełnił funkcję podkanclerza koronnego. Siedziba tak znakomitej rodziny, obdarzonej w pierwszym pokoleniu tytułem szlacheckim, musiała być wizytówką nie tylko zamożności i gustu właścicieli, ale również wyrazem ich katolickiego światopoglądu. W literaturze przedmiotu utrzymuje się przekonanie, że dla tego celu została przeznaczona tylko kaplica (?), natomiast w dekoracji plafonu upatrywany jest

[35] Kurzej M. *Nurt italianizujący…*”, s. 55.

[36] Karpowicz M. *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III.* Wyd. 2. Warszawa 1986, s. 145–169.

[37] Tatarkiewicz W.: *Historia estetyki. T. 3.Estetyka Nowożytna.* Wrocław 1967, s. 321; Tazbir J. Sarmatyzacja katolicyzmu w XVII wieku. W: *Wiek XVII – kontrreformacja, barok. Prace z historii kultury*. Red. J. Pelc. Wrocław 1970, s. 7–37.

jedynie jej świecki aspekt. Ponowna wnikliwa analiza formy artystycznej i treści ideowych dekoracji plafonu w salonie zachęciła mnie do zweryfikowania tego poglądu i podjęcia próby odczytania programu ikonograficznego kryjącego się pod mitologiczną opowieścią o tragedii losu Faetona, ziemskiego syna boskiego Heliosa.

W salonie, miejscu spotkania ludzi znaczących i wpływowych tamtej epoki, pomieszczeniu na wskroś świeckim, zostało „zaszyfrowane" przesłanie, dające możliwość różnorodnych interpretacji, jak przystało na barokowy rebus. Centrum kompozycyjnym i ideowym plafonu jest relief przedstawiający *Upadek Faetona*, temat znany z mitologii greckiej, a więc w gruncie rzeczy pogański (sic!). Dopiero uważna analiza całości elementów składowych kompozycji pozwala dostrzec, że kryją się w nich treści alegoryczno-teologiczne czerpiące z repertuaru ikonografii chrześcijańskiej[38]. Odczytywanie symboliki „szufladkowych" rebusów sztuki barokowej należało do repertuaru wykształcenia ówczesnej elity umysłowej[39]. Twórcami programów ikonograficznych bywali zazwyczaj uczeni teologowie, związani ze środowiskiem uniwersyteckim. Zadaniem sztuki w owych czasach było propagowanie idei niosących przesłanie dydaktyczno-moralizatorskie, przeciwstawiające się herezji i napierającej w drugiej połowie XVII wieku laickiej filozofii oświeceniowej.

Od ponad 300 lat gości wchodzących do salonu już w progu zatrzymywał widok niezwykle ekspresyjnej sceny ilustrującej dramat Faetona, rozgrywający się pośrodku nisko osadzonego sufitu (ryc. 2). Na pierwszym planie widzimy niemal naturalnej wielkości, pełnoplastyczną postać obnażonego młodzieńca, wypadającego w locie z czworokonnego rydwanu, ponad nim unoszą się rozwiane szaty. Na jego twarzy maluje się przerażenie, ramiona w geście rozpaczy uniesione są w górę. Scena wyobraża moment, gdy Faeton, niedoświadczony woźnica, niepomny ojcowskich przestróg, zboczył z wyznaczonego dla Heliosa codziennego kursu i naraził tym ziemię na katastrofę kosmiczną. Ratuje przed nią Zeus, grecki władca nieba i ziemi, najwyższy z bogów, rażąc go piorunem. Postać Faetona ujęta jest w pozycji półleżącej, łukowato przechylona, z lewą nogą ugiętą w kolanie, korpus o zaznaczonej wyraźnie muskulaturze, twarz zwrócona profilem oparta na lewym ramieniu. ekspresyjnie poruszona, z wyrazem przerażenia i krzykiem wydobywającym się z otwartych ust. Wokół niego wirują części z rozbitego rydwanu, splątane z kłębowiskiem uprzęży i przerażonych koni, konwulsyjnie rozbiegających się z rozwianymi grzywami w różne strony świata. Istotnym elementem ideowo-kompozycyjnym tej sceny jest tajemniczy element



Ryc. 3. Putto siedzące na muszli perłopława ukazanej od strony zewnętrznej, otoczonej girlandą z gałązek oliwnych, 2012, fot. T. Kalarus



Ryc. 4. Popiersie kobiety przedstawione we wnętrzu muszli perłopława, otoczonej girlandą z gałązek oliwnych 2012, fot. T. Kalarus

znajdujący się perspektywicznie, powyżej, po lewej stronie Faetona. Jest nim eliptyczna forma z podwójnym promienistym pierścieniem, kształtem przypominająca grecką literę omega. Plastyczną dekorację prostokątnego plafonu, wyodrębnionego fasetą z uskokowym gzymsem, zamyka na obwodzie profilowany wałek, półkoliście wygięty ponad osią środkową ścian, stanowiąc oparcie dla girland owocowych, zawieszonych na gofrowanych wstęgach. Girlandy stanowią oprawę dla muszli perłopława; umieszczonych na osi północ – południe stroną zewnętrzną, na osi wschód – zachód stroną wewnętrzną. Różnią się między sobą tym, że na zewnętrznych muszlach stoi putto o smutnym wyrazie twarzy, z gałązką w ręce (ryc. 3), natomiast w muszli zwróconej wnętrzem znajduje się popiersie kobiety z obnażoną piersią, z różami wokół głowy, ujęte od dołu formą konsoli utworzoną z liści palmowych (ryc. 4).

Mitologiczna baśń o Faetonie, uwieczniona w stiuku ręką znakomitego artysty, pełna patosu i dramatycznej ekspresji, wywoływała (i wywołuje) w pierwszym kontakcie wizualnym silne, różnorakie emocje, domagające się komentarza i próby interpretacji przesłania ideowego zawartego w zagadkowym barokowym dziele.

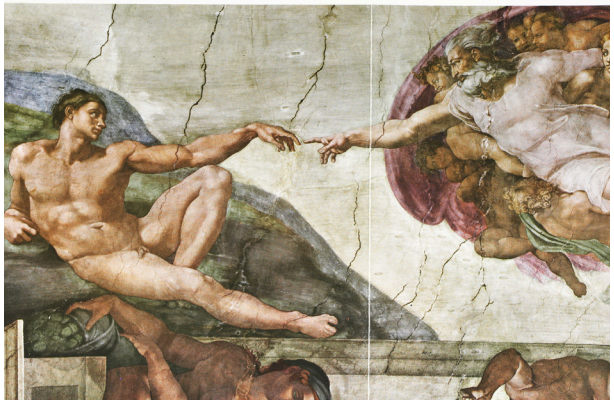
Henryk Świątek[40], dopatrując się w nim przesłania propagandowego, odnoszącego się do ówczesnych dramatycznych wydarzeń historycznych z przełomu stuleci, gdy – jak piszą autorzy dziejów Krakowa – „W zamęcie wielkiej wojny północnej Kraków – [był] »karczmą« zajezdną"[41], zwrócił uwagę na inspiracje artystyczne, czerpane przez Fontanę

[38] Rèau L.: *Iconographie de l'art chrétien*. Vol. 1. Paris 1955.

[39] Programy ikonograficzne przez swe symboliczne skomplikowanie są już dla dzisiejszego odbiorcy nie zawsze czytelne.

[40] Świątek H.: *Strącenie Faetona*…, s, 7–13.

[41] *Dzieje Krakowa. T. 2. Kraków w wiekach XVI–XVIII.* Red. J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, J. Mitkowski. Kraków 1984, s. 445–466. Jest to czas tragiczny dla Rzeczypospolitej, targanej walkami o tron, nawiedzanej przez klęski żywiołowe, bezbronnej i otwartej dla grabieży dokonywanych przez wrogie państwa ościenne, podczas których szczególnie ucierpiał Kraków.



Ryc. 5. Stworzenie Adama – *fragment fresku Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie; za: Valigi C.:* Rzym i Watykan. Przewodnik z planem*, 1990; reprod. T. Kalarus*

z miedziorytów barokowego artysty włoskiego Antonia Tempesty. Krąg inspiracji poszerza artykuł Piotra Hapanowicza[42], zwracający uwagę na popularność mitu Faetona w dziełach literackich i muzycznych. Problematykę inspiracji artystycznych i literackich, na tle życia umysłowego epoki rozwinął we wspomnianym już artykule Andrzej Iwo Szoka. Szczególnie interesujące jest zwrócenie uwagi na znaczące inspiracje artystyczne czerpane przez twórcę stiuku z grafiki, z których najważniejszy jest sztych oparty na rysunku *Strącenie Faetona*, wykonany w 1533 roku przez Michała Anioła Buonarrotiego (1475–1564). Biorąc pod uwagę program ideowy zawarty w innej dekoracji fontanowskiej na sklepieniu gabinetu (kaplicy według interpretacji Marii Zientary[43]), autor konstatuje, że owa scena mitologiczna zawiera dydaktyczne przesłanie, a postać Faetona jest tu uosobieniem grzechów głównych, tj. nieroztropności, pychy i lekkomyślnej brawury. Istotne dla tematu jest przywołanie przez autora i rozwinięcie wcześniejszych spostrzeżeń Mariusza Karpowicza[44], że kanon i układ postaci Faetona jest powtórzeniem postaci Adama ze sceny *Stworzenia Adama* z fresku Michała Anioła na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej (1508–1512).

Związek formalnotreściowy naszego, skromnego dzieła (oczywiście przy zachowaniu stosownej proporcji!) z malarską wizją z Księgi Rodzaju Starego Testamentu pędzla renesansowego mistrza, moim zdaniem idzie dalej, bowiem po wnikliwym przeanalizowaniu elementów składowych kompozycji *Upadku Faetona*, należy przyjrzeć się baczniej symbolicznej eliptycznej formie, obwiedzionej promienistym pierścieniem. W wersji mitologicznej oznaczała zapewne Zeusa Gromowładnego. Natomiast w kontekście starotestamentowym, uwiecznionym w Sykstynie, w obłoku o kształcie zbliżonym do omegi został przedstawiony Przedwieczny Bóg Ojciec – Stwórca nieba i ziemi, który gestem wyciągniętej ręki przekazuje życie Adamowi, pierwszemu człowiekowi (ryc. 5). Ten związek symboliczny postaci Adama i Faetona nie jest przypadkowy i nie ogranicza się tylko do podobieństwa formalnego. Kluczem interpretacyjnym okazują się drobne, dekoracyjne elementy składowe kompozycji plafonu z muszlami otoczonymi girlandami owocowymi (por. ryc. 3 i 4). Są to muszle perłopławów (przegrzebków), małż z dna oceanów, w których w tajemniczy sposób rodzą się drogocenne perły. Tajemnica powstania perły intrygowała ludzkość od wieków, w niej zawierała się głęboka i różnorodna symbolika religijna, która nabrała szczególnego znaczenia w chrześcijaństwie[45]. Ukryta w nich symbolika – do której powrócę w dalszej części artykułu – wskazuje na pewną analogię losów Faetona i Adama, ale też na ich przeciwstawienie, stanowiące wykładnię pogańskiego i chrześcijańskiego światopoglądu.

W starożytnej opowieści odczytujemy przesłanie moralne o obowiązku synowskiego posłuszeństwa oraz przestrzegania obowiązującego ładu społecznego i porządku wszechświata. Wyłamuje się z tych zasad Faeton, młodzieniec żądny niezwykłych wrażeń, pragnący doświadczyć choć na chwilę boskiej mocy swego ojca, Heliosa, boga słońca, i światłości, w jego rydwanie pędzącym po nieboskłonie. Uzurpator sięgający wyżyn niedostępnych ziemskim śmiertelnikom, musiał ponieść karę, bezpowrotnie strącony iskrą pioruna, pogrążył się w niebycie.

Losy Adama – pierwszego człowieka zostały opowiedziane w starotestamentowej Księdze Rodzaju, natchnionej opowieści o prapoczątku wszechświata, gdzie czytamy, że w dniu szóstym, po stworzeniu światłości, nieba i ziemi, oddzieleniu lądów i wód: „Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył" (Rdz. 1, 27). „Pan Bóg wziął zatem człowieka i umieścił go w ogrodzie Eden, aby uprawiał go i doglądał. A przy tym Pan Bóg dał człowiekowi taki rozkaz: »Z wszelkiego drzewa tego ogrodu możesz spożywać według upodobania; ale z drzewa poznania dobra i zła nie wolno ci jeść, bo gdy z niego spożyjesz, niechybnie umrzesz«" (Rdz. 2, 15–17)[46]. W sykstyńskiej scenie *Stworzenia Adama* widzimy nagą postać Adama[47], w pozie półleżącej, z lewą nogą ugiętą w kolanie i ręką wyciągniętą ku obłokowi, z którego wyłania się majestatyczna postać Boga Ojca Stworzyciela, tchnącego weń życie.

[42] Hapanowicz P.: *Stiuk Baltazara Fontany…*, *passim*. Autor dostrzega też związek dekoracji na fasecie plafonu ze sceną centralną, dopatrując się w konchach z popiersiami kobiecymi wizerunku Heliad, sióstr Faetona, które po utracie brata z rozpaczy zamieniły się w nadrzeczne „drzewa płaczące" – czarne topole.

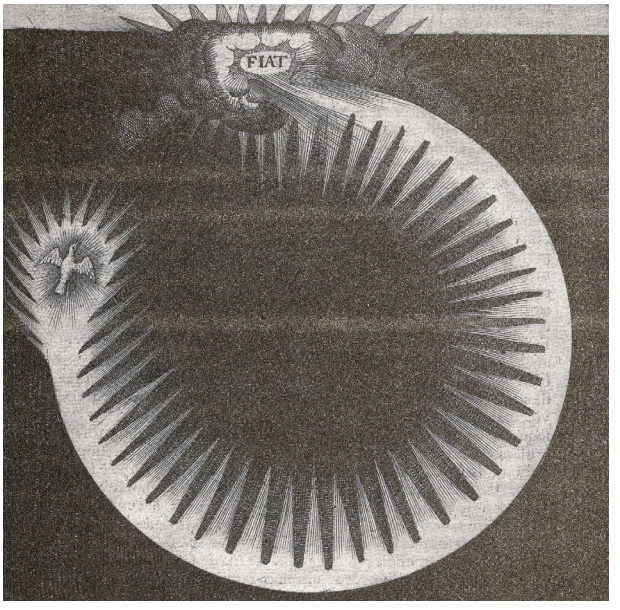
[43] Świadczą o tym oba te artykuły publikowane w niniejszym zeszycie „Krzysztoforów".

[44] Karpowicz M. *Baltazar Fontana…*, s. 48, 49.

[45] Forster D. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 28. Wybór il. i kom. T. Łozińska; Kopaliński W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 239–241; Lurker M. *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. Wojnakowski. Kraków 1994, s. 117; Świerzowska A.: *Perła w kulturze i religiach świata*. Kraków 1999.

[46] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Red. odpowiedzialny K. Dynarski, red. nauk. A. Jankowski, L. Stachowiak, K. Romaniuk, przeł. W. Borowski et al. Wyd. 3. Poznań–Warszawa 1990, s. 24, 25. Oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich.

[47] Nagość postaci Adama ma wymowę symboliczna, ponieważ była ona interpretowana jako szata łaski, którą utracili prarodzice po wy-



Ryc. 6. Rycina ilustrująca pierwsze wersy Księgi Rodzaju Starego Testamentu w: Fludd R.: Utriusque cosmi historia…*, 1617, w zbiorach BJ, sygn. BJ Hist. 14828 II Mag. St. Dr.*

Kształt obłoku symbolizuje Opatrzność, Tajemnicę, Fundament Mądrości[48]. W naszym zagadkowym, barokowym dziele postać Faetona jest w zasadzie powtórzeniem kanonu postaci Adama, natomiast wizerunek Boga Ojca[49] został zastąpiony symboliczną formą promienistej konsoli[50].

Ten symboliczny kształt, będący zwornikiem kompozycyjnym oraz ideowym przesłania biblijnego zawartego w scenie *Upadku Faetona*, jest oparty na rycinie (ryc. 6) ilustrującej poglądy kosmologiczne angielskiego filozofa, lekarza, alchemika i okultysty zarazem, Roberta Fludda (1574–1637)[51]. Rycina ta, opatrzona komentarzem: „Duch Boży rozświetlający niebo przed powstaniem Słońca i Księżyca", jest w jego ezoterycznym dziele Powstanie *świata (The Creation of the Universe)*, wydanym w 1617 roku, właśnie ilustracją pierwszych wersów Księgi Rodzaju. Chrześcijański paradygmat łączności mistycznej Starego i Nowego Testamentu oraz tajemnica Boga Trójedynego jako wykładnia wiary Kościoła zawarta jest słowach modlitwy *Credo*, celebrowanej w liturgii. Wyznanie wiary (*Skład Apostolski,* objaśniane są w katechizmie słowami: „Bóg, który stworzył wszechświat, podtrzymuje go w istnieniu przez swoje Słowo, Syna, który podtrzymuje wszystko słowem swej potęgi, przez Ducha Stwórcę, który daje życie"[52]. Jednakże pierwszy człowiek – Adam, stworzony na obraz i podobieństwo Boga, obdarzony rajską szczęśliwością, niepomny boskiego nakazu, by nie spożywać owocu „z drzewa poznania dobra i zła" uległ perswazji Ewy, skuszonej przez węża, szatana, upadłego anioła. „Wtedy niewiasta spostrzegła, że drzewo to ma owoce dobre do jedzenia, że jest ono rozkoszą dla oczu i że owoce tego drzewa nadają się do zdobycia wiedzy. Zerwała zatem z niego owoc, skosztowała i dała swemu mężowi, który z nią był, a on zjadł. A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nadzy; spletli więc gałązki figowe i zrobili sobie przepaski" (Rdz. 3, 6–7).

Nieposłuszeństwo pierwszych rodziców, zrodzone z ciekawości i pychy, skutkowało wypędzeniem ich z raju, utratą szczęśliwości i skazaniem człowieka na śmiertelną kondycję. Wypędzenie z raju to ilustracja fundamentalnej kwestii teologii chrześcijańskiej, gdzie „upadek"[53] oznacza grzech pierworodny, skażenie natury ludzkiej złem[54].

W tym kontekście znaczeniowym słowo „upadek" nabiera uniwersalnych znaczeń i świadczy o kontynuacji kulturowej Europy, od mitów greckich począwszy i przykazań

gnaniu z raju, gdy otrzymują szaty pokutne, za: Bocian M.: *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*. Przeł. J. Zychowicz. Wyd. 2. Kraków 1998, s. 42. Uzupełnienia do wyd. pol. A. Borowski, M. Pokorska, P. Poźniak.

[48] Kopaliński W.: *Słownik*…, s. 43.

[49] *Katechizm Kościoła katolickiego*. Poznań 1994, s. 85. Wyrażenie to oznacza całe stworzenie, ziemia jest światem ludzi, niebo miejscem stworzeń duchowych – aniołów otaczających Boga.

[50] Według pism gnostycznych i hermetycznych symbol pełni rolę łącznika między światem natury i ducha. Jak podają teoretycy tego nurtu: „Aby poruszyć człowieka i sprawić, by zrozumiał coś z tego duchowego aspektu, używa się języka symboli. Jedynie dzięki temu językowi człowiek może rozpoznać »to, co niewidzialne dla oka«", cyt. za: *Symbol jako most między światem natury i ducha* [online]. Dostępny w internecie http://rozokrzyz.pl/symbol-jako-most-miedzy-swiatem-natury-i-ducha/ [dostęp: 13 maja 2012 r.].

[51] Szerszej na temat tego filozofa zob. np.: http://wikipedia.org/wiki/Robert_Fludd oraz http://.amaluxherbal.com/robert_fludd.htm; Fludd R.:*Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metapfysica, physica atque technical historia. In duo voluminam secundum Cosmi differentiam divisa.* Vol. 1. Oppenhemii, typis Hieronymi Galleri 1617, Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Hist. 14828 II Mag. St. Dr. Rycina reprodukowana w: *Kosmologia. Obraz świata w nowożytności / Cosmology: the Image of the Universe in the Early Modern Times*. Kraków 2009. Tekst A. Olszewska, przeł. K. Siudak. Katalog wystawy zorganizowanej przez Bibliotekę Naukową PAN i PAU w Krakowie, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego i Bibliotekę Jagiellońską w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, 12 maja – 27 sierpnia 2009 r.; Lurker M. *Przesłanie symboli*…, s. 116, ryc. 87 opatrzona podpisem: „Według relacji biblijnej Bóg stworzył na początku niebo i ziemię, która była nieładem. I ciemność była nad bezmiarem pierwotnych wód, a nad wodami unosił się duch Boży. Wtedy Bóg rzekł: »Niech się stanie światłość«. I stała się światłość". Autor, z którego dzieła został zaczerpnięty symbol Boga Ojca Stwórcy nieba i ziemi, członek królewskiego kolegium fizyków, parał się również kabałą, przez swoje gnostyczne poglądy ocierał się o herezję. Dążył do opisania uniwersalnych, niewidzialnych spraw duchowych w graficznych symbolach, do których nawiązywały stowarzyszenia masońskie.

[52] *Katechizm*…, s. 84.

[53] Grzech pierworodny i wypędzenie z raju są szeroko omówione w komentarzu teologicznym, którym jest *Katechizm Kościoła katolickiego*, w rozdziale zatytułowanym *Upadek*, s. 96–104; w Kaplicy Sykstyńskiej oba te wydarzenia są przedstawione symultanicznie w jednej scenie wypełniającej centrum sklepienia.

[54] Gulisano P.: *Tolkien. Mit i łaska*. Przeł. A. Kuciak. Poznań 2002, s. 11, tam tekst: „Mit nie jest metaforą czy alegorią, lecz symbolem, to znaczy znakiem odsyłającym do ostatecznego sensu, który czło-



Ryc. 7. Jan Brueghel Starszy, Matka Boża z Dzieciątkiem*, klasztoru Norbertanek w Imbramowicach, 2012, fot. T, Kalarus*

Prawa Mojżeszowego zawartych w *Dekalogu*, po wykładnię doktrynalną katechezy chrześcijańskiej, potwierdzaną przez kolejne sobory. Tak odczytując generalne przesłanie ideowe zawarte w scenie mitologicznej, powinniśmy dostrzec nie tylko pewne podobieństwo wydarzeń mitologicznych i starotestamentowych, ale też i ich zasadniczą różnicę, wynikającą z wiary związanej z nauką chrześcijańską o odkupieniu przez Chrystusa. „Po swoim upadku człowiek nie został opuszczony przez Boga. Przeciwnie Bóg wzywa go i zapowiada mu tajemnicze zwycięstwo nad złem oraz podniesienie go z upadku”[55]. Chrystus jako nowy Adam, zrodzony z woli Ojca Przedwiecznego, został posłany na ziemski padół, by poprzez swą śmierć męczeńską zmazać ciążący na ludzkości grzech pierworodny. Jego ofiara i zmartwychwstanie – jak wyznajemy w *Credo* – przywróciły łaskę i życie wieczne. Objaśnienie tej tajemnicy odnajdujemy w słowach św. Pawła Apostoła. „Jeżeli bowiem przez przestępstwo jednego śmierć zakrólowała z powodu jego jednego, o ileż bardziej ci, którzy otrzymują obfitość łaski i daru sprawiedliwości, królować będą w życiu z powodu Jednego – Jezusa Chrystusa (Rz 5, 17). „Albowiem przez nieposłuszeństwo jednego człowieka wszyscy stali się grzesznikami, tak przez posłuszeństwo Jednego wszyscy staną się sprawiedliwymi” (Rz 5, 19).

Ukrytą obecność Chrystusa i przesłanie płynące z tego faktu odnajdujemy właśnie w symbolicznych muszlach[56] zdobiących krańce omawianego plafonu, oznaczają one nie tylko pielgrzymki do sanktuarium św. Jakuba w Santiago de Compostella, ale posiadały wielorakie znaczenie zarówno w czasach antycznych, jak i w nowożytnej sztuce religijnej. Są emblematem sakramentu chrztu, symbolem zbawienia, oznaczają również cud Niepokalanego Poczęcia Matki Boskiej, która w nadprzyrodzony sposób, mocą Ducha Świętego poczęła i zrodziła perłę – Jezusa Chrystusa, który „dla nas ludzi i dla naszego zbawienia zstąpił z nieba. I za sprawą Ducha świętego przyjął ciało z Marii Dziewicy”. Słowa *Credo*, centrum katechezy chrześcijańskiej[57], symbolizują tajemnicę Wcielenia Syna Bożego, gdzie muszla utożsamiana jest z Marią, światło błyskawicy z Duchem Świętym, a Chrystus – Logos z perłą[58]. W muszli zwróconej częścią wewnętrzną znajduje się popiersie kobiece z odsłoniętą piersią, co można by przyjąć jako odniesienie do pierwszych inwokacji *Litanii Loretańskiej*, znanej od XII wieku: „Święta Mario, Święta Boża Rodzicielko, Święta Panno nad pannami”. Widzimy tutaj również liście palmowe symbolizujące cierpienie Matki Zbawiciela, Jezusa Chrystusa, który poniósł śmierć krzyżową jako ofiarę paschalną[59]. Czytamy w *Katechizmie*: „(…) Jezus począł się z Ducha Świętego w łonie Dziewicy Maryi, ponieważ jest »nowym Adamem«, który daje początek nowemu stworzeniu”[60].

Dwie połówki muszli perłopława, pokazane od zewnętrznej i wewnętrznej strony, to symbole Pisma Świętego Nowego i Starego Testamentu, grobu i zmartwychwstania Chrystusa. Symbolika ta, posiadająca włoski rodowód[61], nie znalazła szerszego upowszechnienia w ikonografii sztuki polskiej, znana była natomiast w sztuce hiszpańskiej i niderlandzkiej. Bogusław Krasnowolski, omawiając dzieło Jana Brueghela Starszego (1568–1625) z klasztoru Norbertanek w Imbramowicach (ryc. 7), przedstawiające Matkę Bożą z Dzieciątkiem, otoczonych girlandą kwiatową, w którą wpięte są muszle, przyjął, że są one komentarzem do śmierci Chrystusa symbolizując ideę grobu, życia wiecznego i zmartwychwstania[62].

wiek powinien rozpoznać i zinterpretować. Mit w historii ludzkości nie był nigdy przeciwstawiany, jak zdarza się dziś, rzeczywistości; jest ze swej natury zawsze prawdziwy, pozostaje wyrazem prawdy rzeczy. (…) Jeśli mit jest węzłem łączącym nas z sensem życia, którego człowiek zawsze szukał, może on być uważany za naturalny i najdawniejszy wyraz religijnego przeczucia ożywiającego serce człowieka”.

[55] *Katechizm*… s. 103.

[56] Św. Paweł. List do Rzymian. Zawiera teologiczne uzasadnienie usprawiedliwienia przez wiarę.

[57] Jonas H.: *Religia gnozy*. Przeł. M. Klimowicz. Kraków 1994,, s. 128–144; Świerzowska A.: *Perła w kulturze*… s. 68–72; Ugrewicz W.: *Hymn o perle* [online]. [dostęp: 31 sierpnia 2012 r.]. Dostępny w internecie: http://www.ugrewicz.internetdsl.pl/hymn_o_perle/o_hymnie.html. Symbolem muszli perłowej posługiwała się w szczególności gnoza, traktująca perłę jako symbol duszy człowieka, która po śmierci opuszcza ciało, powracając do boskiej jedności. Klasyczną gnostyczną opowieścią jest *Hymn o perle*, będący apokryfem dziejów św. Tomasza (przeł. C. Miłosz); zawiera przesłanie, że celem ziemskiego życia człowieka jest odkrycie sensu istnienia, perły, boskiej iskry, „królestwa nie z tego świata”. Gnoza z powodu odrzucenia doktryny katolickiej o zmartwychwstaniu ciała została uznana za herezję.

[58] *Katechizm*…, s. 106, 113–125.

[59] Świerzowska A.: *Perła w kulturze*… s. 61, 62.

[60] *Katechizm*…, s. 152–154.

[61] *Ibidem*, s. 124.

[62] Wprowadzenie muszli do ikonografii chrześcijańskiej przypisuje się renesansowemu artyście Piero della Francesco (1414–1492) w obrazie *Madonny z Dzieciątkiem w otoczeniu świętych*, znajdującym się w Pinacotece di Brera w Mediolanie oraz obrazie *Chrzest Chrystusa* w National Gallery w Londynie.



Ryc. 8. Frans Francken II, Strącenie Faetona*, ok. 1610–1615; obraz w galerii Muzeum Archidiecezjalnego w Ołomuńcu; reprod. z: Muzeum Archidiecezjalne w Ołomuńcu. Red. O. Jakubec, P. Zatloukal. Przeł. J. Drzewiecki. Ołomuniec 2009, s. 88, 89, reprod. T. Kalarus, 2012*

Wydaje się również, że nie bez znaczenia w dekoracji plafonu są girlandy owocowe oplatające muszle, składające się z gałązek i owoców fig. Jak czytamy w Biblii, pierwszym rodzicom wskutek zjedzenia zakazanego owocu z drzewa wiedzy „(…) otworzyły im się obojgu oczy i poznali, że są nadzy: spletli więc gałązki figowe i zrobili sobie przepaski" (Rdz 3, 7). Liście figowe w symbolice chrześcijańskiej uważane są za symbol grzechu pierworodnego, ponieważ prarodzice okryli się nimi, zawstydzeni swą nagością po wypędzeniu z raju. Natomiast owoc fig bywa interpretowany, mając na uwadze jego słodycz, jako symbol Ducha Świętego i jego darów[63]. Zatem można przypuszczać, że putta o smutnych obliczach, stojące na muszli, zrzucające gałązki figowe, miały przypominać o znaczących wydarzeniach mających miejsce u zarania ludzkości, ale też o łasce uświęcającej, przekazywanej podczas sakramentu chrztu świętego.

Zapewne wybór tematu dekoracji plafonu nie był dziełem przypadku. Jego symboliczny sens, odnoszący się do dziejów Heliosa, mitologicznego boga życiodajnego słońca i światłości, przedstawianego jako woźnica podążający czworokonnym wozem po nieboskłonie, interpretowany był i asymilowany również na gruncie religioznawczym[64] jako prefiguracja Chrystusa, którego „obwożą wokół całej ziemi nie cztery nieme zwierzęta (rumaki słoneczne) lecz cztery Ewangelie, które głoszą zbawczą naukę". Według św. Ambrożego dusza jest rydwanem, którego pociągają rumaki, cnoty duszy dobre albo złe, namiętności ciała, i tylko wprawny woźnica powściąga złe, a pobudza dobre[65]. W chrześcijaństwie słońce wyraża najwyższy podziw dla Chrystusa, będącego emanacją mądrość bożej. W Apokalipsie św. Jana czytamy: „Potem wielki znak się ukazał na niebie: Niewiasta obleczona w słońce" (Ap 12, 1), będący obrazem Matki Boga i Kościoła.

Nie bez znaczenia w interpretacji mitologiczno-alegorycznej sceny *Upadku Faetona* są cztery konie zaprzęgnięte do boskiego rydwanu, bowiem liczba cztery w starożytnym uniwersum była świętą liczbą Zeusa, symbolem wszechświata materialnego, stron świata, pór roku, plag, zaś w przekazie chrześcijańskim, którym jest dramatyczna wizja losów ludzkości objawiona w Apokalipsie św. Jana, czworo zwierząt adorujących Baranka odczytywana jest przez egzegetów jako ewangeliści: „Przed tronem – niby szklane morze podobne do kryształu, a w środku tronu i dokoła tronu cztery Zwierzęta pełne oczu z przodu i z tyłu: Zwierzę pierwsze podobne do lwa, Zwierzę drugie podobne do wołu, Zwierzę trzecie mające twarz jak gdyby ludzką Zwierzę czwarte podobne do orła w locie" (Ap 4, 6–8). W wizji św. Jana (Ap 6, 1–8), pośród siedmiu pieczęci jawią się czterej jeźdźcy Apokalipsy znamionujący dni klęski wojny, głodu, śmierci i sądu bożego.

Wybór tematu i wykład teologiczny w nim zawarty był zapewne oczywisty dla Wodzickiej, która jako pobożna matka licznej progenitury zapewne preferowała walor dydaktyczny ukryty w mitologicznej przypowieści. Nie można też wykluczyć udziału ks. Sebastiana Piskorskiego w formułowaniu programu ikonograficznego dekoracji salonu, w którym pod pozorem świeckiej, pogańskiej opowieści o ziemskim synu boskiego Heliosa kryje się katecheza chrześcijańska. Propozycja zaś formy i środków artystycznych była niewątpliwie udziałem artysty obeznanego z włoskim dziedzictwem, rzymskim środowiskiem w szczególności. Inspiracje śródziemnomorskie były szczególnie pożądane w czasach Rzeczypospolitej, pretendującej do miana spadkobierczyni republiki rzymskiej[66].

Można postawić tezę graniczącą z pewnością, że zadanie to zostało powierzone Baltazarowi Fontanie, architektowi i rzeźbiarzowi zarazem[67]. Był on wybitnym Europejczykiem, którego „(…) działalność artystyczna miała na północ od Alp walor wyjątkowy – walor propagatora tej najwybitniejszej wersji sztuki dojrzałego baroku, która wykuta została w Rzymie, w wersji berniniowskiej"[68]. Nie dziwią zatem zapożyczenia graficzne kompozycji sceny centralnej plafonu, idące

[63] Krasnowolski B.: *Madonna w girlandzie. Obraz Jana Brueghela Starszego w klasztorze ss. Norbertanek w Imbramowicach*. „Biuletyn Historii Sztuki 1976, t. 37, s. 11–19, tam tekst: „Z powolnym upływem czasu prowadzącego Dzieciątko do śmierci krzyżowej łączą się muszle; zamknięte w nich ślimaki przypominają zarazem ideę grobu, życia wiecznego i zmartwychwstania".

[64] Forster D. *Świat symboliki*… s. 161–163.

[65] Szeroki komentarz do zagadnień metafizyki światła, występujących w wielu religiach, podaje Manfred Lurker, zob. Lurker M. *Przesłanie symboli*…, s. 111–128.

[66] Forster D. *Świat symboliki*… s. 335–338.

[67] Miziołek J.: *Inspiracje śródziemnomorskie. O wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski*. Warszawa 2004.

[68] Zdaniem Michała Kurzeja właśnie motyw muszli zastosowany w dekoracji gabinety (kaplicy?) przesądza o autorstwie Fontany. „Do charakterystycznych motywów powtarzających się w twórczości Fontany należą m.in. muszle przybrane girlandami, figury aniołów trzymające reliefowe medaliony; zob. Kurzej M: *Siedemnastowieczne sztukaterie*…, s. 46.

pośrednio ze sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej[69], jak również maniera opracowania formy rzeźbiarskiej oraz efekty przestrzenne i operowanie światłem.

W dotychczasowej literaturze przedmiotu utrzymuje się powtarzany pogląd, że jest to dzieło słabe artystycznie, o nieprzemyślanej, niejasnej kompozycji, i że z pewnością nie mógł go wykonać (ani zaprojektować!) Baltazar Fontana. Niektórzy historycy sztuki przyznawali kompromisowo, że co najwyżej jego autorstwo może być kojarzone z elementami dekoracyjnych muszli, oplecionych girlandami uplecionymi z gałązek i owoców figowych. Jednym z koronnych dowodów na to, że główna, centralna scena plafonu nie może być oryginalnym dziełem z przełomu XVII i XVIII wieku, ale została wykonana znacznie później, jest przytaczany argument, że w 1751 roku miała miejsce katastrofa budowlana, wskutek której strop salonu uległ zniszczeniu. Nasuwa się pytanie, dlaczego nie została zatem zniszczona stiukowa dekoracja umieszczona przy ścianie granicznej z sąsiadującym Pałacem Spiskim, który był sprawcą zagrożenia budowlanego. Ano dlatego, że zagrożenie budowlane występowało głównie w trakcie tylnym i środkowym pałacu krzysztoforskiego, gdzie mieściły się kuchnie i przyległe do klatki schodowej sklepione pomieszczenia traktu środkowego. Natomiast w salonie zarysowania odnotowano zaledwie w kącie, za piecem[70]. Podczas ostatnich prac konserwatorskich prowadzonych nie stwierdzono naruszenia stropu, na którym zachowała się oryginalna podsiębitka trzcinowa[71].

Na zakończenie stwierdzić należy, że nader wątpliwą rzeczą byłoby sądzić, że główną scenę plafonu wykonywał warsztat sztukatorski, a udział mistrza Fontany był ograniczony do wykonania niepozornych, powtarzalnych elementów umieszczonych po jej bokach. Skoro – wobec braku źródeł historycznych potwierdzających autorstwo Fontany – pozostajemy w kręgu przypuszczeń, należy zwrócić baczniejszą uwagę na walory artystyczne dzieła, wykazującego pokrewieństwa formalne z jego sztuką dojrzałego baroku, zaprezentowaną w wystroju wnętrza krakowskiej kolegiaty św. Anny. Jak twierdzi Mariusz Karpiński, Fontana, czerpiąc z rzymskich doświadczeń barokowych twórców, osiągał doskonałe efekty, umiejętnie wykorzystując światło, dookreślające plastykę rzeźby oraz wyznaczał odbiorcy jeden, zasadniczy punkt oglądu dzieła. Zasada ta została zrealizowana w pełni w kształtowaniu reliefowej dekoracji plafonu, podświetlonej od wschodniej strony – od Rynku Głównego, światłem płynącym z trzech okien, wydobywającym światłocieniowo plastykę kompozycji, przechodzącą od niemal pełnej rzeźby postaci Faetona, poprzez ukształtowane miękko i płasko elementy rydwanu z mocno podkreśloną ekspresją dynamicznie ujętych koni, przedstawionych w odważnych skrótach perspektywicznych. Kompozycja ta, zgodnie z barokową zasadą, jest w pełni czytelna i obliczona na główny efekt jedynie z wejścia do salonu (por. ryc. 1) i tylko z tego miejsca można podziwiać dzieło pełne teatralnego patosu, a zarazem dopracowane z drobiazgowym realizmem. Należy podziwiać kunszt i biegłość techniczną artysty, który temat zazwyczaj realizowany w malarskiej wizji przełożył na plastyczny walor sztukatorskiego reliefu, tym trudniejszego, bo umieszczonego na płaskiej płaszczyźnie sufitu. Nie jest przy tym wykluczone, że relief – zgodnie ze stosowaną w innych dziełach Fontany zasadą (m.in. w nieodległym pomieszczeniu gabinetu (kaplicy?) – pierwotnie był wzbogacony i podkreślony walorem kolorystycznym[72].

Dekoracja sztukatorska salonu wykazująca na tle realizacji fontanowskich w innych budowlach rezydencjonalnych Krakowa dużą oryginalność zarówno pod względem treści, jak i formy artystycznej prezentuje znakomite cechy charakterystyczne sztuki barokowej. Wykazuje mistrzowskie operowanie światłem, podkreślającym plastykę, wzmagającym dynamikę i ekspresję przedstawionych postaci. Teatralny patos współgra z alegorycznym mitologicznym tematem, pod którym dyskretnie, symbolicznie kryje się dydaktyczna, dewocyjna treść zaangażowana w służbie kontrreformacji[73]. Egzegeza biblijnych dziejów Adama i doktryny zbawienia przez interpretację plastyczną *Upadku Faetona* oraz sięganie po wzorce artystyczne wywodzące się z watykańskiej Kaplicy Sykstyńskiej – z zachowaniem stosownych proporcji – świadczą o znakomitej erudycji humanistycznej twórcy.

Wskazując na punkt oglądu dzieła wyznaczony przez artystę, starałam się wykazać, iż nie jest uzasadniony zarzut, że kompozycja sceny jest przypadkowa i nieprzemyślana.

---

[69] Karpowicz M. *Baltazar Fontana*…, s. 73.

[70] Kolejnej rewizja wiertelnicza przytoczona w: Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 84 oraz Komorowski W., Krasnowolski B.: „Pałac »Pod Krzysztofory«, Kraków, Rynek Główny 35. Dokumentacja naukowo-historyczna". Kraków 2001, mps w archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie oraz w archiwum Muzeum Historycznego Miasta Krakowa. Na s. 52 tej dokumentacji tekst: „Poszliśmy na pierwsze piętro; tenże mur graniczny gdzie w sklepie z Sali wchód mającym mur graniczny od pałacu JO Xięcia Imci Starosty Olsztyńskiego całkiem zrysowany znacznie, pręży się, skąd i w sklepieniu, jako i w murze poprzecznym od wschodów, rysy znaczne pokazują się; w drugim sklepie zaraz podle stojącym, w tymże murze granicznym rysy znaczne trzy, i tenże mur pręży się ku Pałacowi JO Xięcia Imci Starosty Olsztyńskiego; na Sali w Pałacu pod Krzysztofory za piecem, mur graniczny znacznie zrysowany".

[71] Por. Palca I.: *Prace badawczo-konserwatorskie w pałacu Pod Krzysztofory w la*tach 1917–2005. Wybór, w tym zeszycie „Krzysztoforów", s. 47–60.

[72] W trakcie dalszych prac restauracyjnych pałacu przewidziane są badania architektoniczne w celu wyjaśnienia przyczyn, które sprawiły, że pomieszczenie salonu sprawia wrażenie nieproporcjonalnie niskiego apartamentu.

[73] Zawiera ważny przekaz myśli teologicznej sformułowany w *Postanowieniach s*oboru trydenckiego, który potępił reformatorskie tezy Lutra oraz kalwińską teorię o predestynacji, przyjął dekret o grzechu pierworodnym i wolnej woli człowieka wyboru między dobrem i złem, zbawieniu i usprawiedliwieniu przez wiarę (nie tylko przez dobre uczynki) oraz uznaniu Biblii i tradycji Kościoła za równoważne źródła wiary. Prezentując treści świeckie i religijne zarazem, sacrum i profanum, przeciwstawiała się ówczesnej laickiej myśli filozofii oświeceniowej i gnostycznym poglądom propagowanym w kręgach intelektualnych zachodniej Europy, omówienie za: *Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*. Oprac. S. Głowa, I. Bieda. Poznań 2000, s. 312–331.

Biorąc pod uwagę wszystkie aspekty artystyczne i ideowe dekoracji sztukatorskiej plafonu, w niczym nie ustępuje pod tym względem dekoracji sklepienia w gabinecie (kaplicy?). A skoro stiuki nie budzą zastrzeżeń znawców co do autorstwa Baltazara Fontany, to można zaryzykować stwierdzenie, że Anna Maria Wodzicka powierzyła oba zadania jednemu artyście. Zapewne to dzięki niemu do krzyszforskiego pałacu dotarły echa sztuki rzymskiego baroku, a skromna redakcja plastyczna plafonu salonu jest świadectwem recepcji dziedzictwa sztuki Michała Anioła w Krakowie.

The Fall of Phaeton – between Heaven and Earth. The Stucco Decoration of the Plafond Ceiling in the Former Drawing Room at Krzysztofory Palace in Kraków

In the baroque urban mansion, presently still referred to as Krzysztofory Palace, the family seat of three generations of the Wodzickis who owned it from 1681 to 1773 and one of the most magnificent aristocratic residences in Kraków, only a few features of the once-opulent decor survive today. Among these are the two brilliant works of art dating from the turn of the 17th and the 18th centuries which costitute the stucco decorations of the interiors of the stately apartments of the mansion's *piano nobile,* namely the former drawing room and the study (or, possibly, the palace chapel), the works of a prominent Italian master Baldassare Fontana. The artist who in Polish scholarly publications is referred to as Baltazar Fontana (1661–1733) was active mainly in Central Europe (Poland and Moravia) where he designed and executed stucco decorations of outstanding artistic quality for a number of residential interiors and sacred buildings. He contributed to the popularization of the Roman baroque style in Europe and had a great impact on 18th-century art. Fontana's life and works have been the subject of academic interest for many baroque art historians; his major monographer is Mariusz Karpowicz.

The stucco decorations in the palace's apartments were created either in the period 1697–1702, or in 1703–1704. The works had been commissioned by the then owner of Krzysztofory Palace, Anna Maria Wodzicka, née Gratt. Fontana's authorship is not confirmed by any of the known sources. His participation in the creation of the decorations in the study (or chapel?), confirmed by comparative analyses, is generally accepted without reservations. What has been the subject of controversy is Fontana's authorship of the decoration on the plafond ceiling in the drawing room which has been attributed to his workshop. The recent, new, in-depth analysis of the decorations in the drawing room, including the mythological scene of *The Fall of Phaeton*, has resulted in the verification of the artistic quality thereof, and yielded a new interpretation of the piece's ideological message. The composition of the plafond's central scene depicts the tragic end of the divine Helios' human son Phaeton who dared to commit a forbidden deed: he mounted his father's luminous chariot that circled around the horizon. To punish him, Zeus struck him with thunder, and the adventurer fell down from the sky. The figure of Phaeton is an allusion to the canonical figure of biblical Adam as it is portrayed in the scene *The Creation of Adam* in Michelangelo's fresco adorning the vault of the Sistine Chapel. It is not only a question of formal analogy between the two works; the message conveyed in both of them is that of the fate of disobedient sons who broke the commandments of their great fathers.The mythological motif of the fall of Phaeton is an allegory on the biblical original sin committed by Adam, as a result of which the first parents were expelled from paradise, lost their happiness and were plunged into death. Expulsion from the Garden of Eden as punishment for disobedience is an illustration of a fundamental question in Christian theology, where the word "the fall" means the original sin, the contamination of human nature with evil. The moral that arrogance is a harbinger of the fall assumes a universal meaning and shows the cultural continuity of Europe from the myths of ancient Greece, to the Commandments of the Decalogue and the doctrinal interpretation of Christian theology contained in the Creed. Helios - the mythological solar god of light - finds ideologicalcontinuation in Christian culture through his identification with Christ who is the divine light and redemption.

Christ's implicit presence can be decoded in the symbolic shells which decorate the ends of the plafond ceiling that is the subject of the present discussion. The shells are emblems of baptism, symbols of salvation. They also symbolize the miracle of the Immaculate Conception. The two halves of the pearl oyster's shell, shown from the outside and from the inside, symbolize the Old and the New Testaments, the grave and the resurrection of Christ. Concealed under the appearance of a mythological scene is a morality tale filled with didactic and religious content, an intepretation of post-Tridentine baroque art whose goal was to eradicate Reformation, heresy, and the philosophy of the Enlightenment. The ideological programme and the artistic qualities of the decoration of the plafond ceiling indirectly ascribe the authorship thereof to Fontana who brought echoes of the Roman baroque to Krzysztofory Palace, and the modest three-dimensional stylization of the plafond ceiling in the drawing room illustrates the reception of Michelangelo's artistic legacy.