Strącenie Faetona na plafonie w pałacu Pod Krzysztofory. O możliwych inspiracjach dla przedstawienia mitu o nierozważnym synu Heliosa

Każdy, kto odwiedza najbardziej reprezentacyjne pomieszczenie w pałacu Krzysztofory, umiejscowioną na *piano nobile* salę Baltazara Fontany, jeżeli tylko zechce zwrócić swój wzrok ku górze, na plafonowy strop, znajdzie się pod wrażeniem przejmującej sceny obrazującej tragiczny koniec Faetona. Ujrzy więc spadającego niejako na niego samego mitologicznego bohatera, wyginającego się w nienaturalnej, formującej się w łuk pozie. Na jego obliczu dostrzec można omdlenie i strach, które wywołała nagła katastrofa użyczonego mu przez Heliosa – jego boskiego ojca – słonecznego, czterokonnego zaprzęgu. Ten ostatni stanowi obecnie plątaninę końskich cielsk, kopyt, uprzęży, kół i pozostałych elementów wozu. Przedstawienie centralne uzupełniają cztery elementy umieszczone na krańcach obydwu osi plafonu. Motywem wspólnym dla tych czterech przedstawień jest muszla. Na płaskorzeźbach znajdujących się na krótszych osiach plafonu, w otwartych muszlach, osadzone zostały popiersia kobiece. Zastąpiły one perły, które obserwator spodziewałby się zobaczyć. Na twarzach kobiet rysuje się smutek, z ich popiersi wyrastają dekoracyjne liściaste gałęzie, a muszle obrastają owocujące girlandy. Elementy te wpłynęły na powstanie interpretacji, według której uznaje się, że przedstawione tu zostały Heliady – siostry Faetona, które z rozpaczy po jego śmierci zamieniły się w czarne topole[1]. Na krańcach dłuższych osi plafonu widzimy z kolei muszle od strony wierzchniej, na których przysiadły uskrzydlone postacie chłopców (putta), beztrosko zrywające z girland owoce przypominające jabłka.

Nie mamy pewności kto jest twórcą tego przejmującego, utrwalonego w stiuku przedstawienia. W literaturze zderzają się ze sobą dwa poglądy. Ten, w którym za autora przedstawienia uznawany jest Baltazar Fontana (1661–1733), pochodzący z Włoch barkowy artysta, którego sztukaterie i rzeźby ozdobiły głównie kościoły, kamienice i pałace południowej Rzeczypospolitej i Moraw, z dekoracją kościoła św. Anny w Krakowie na czele[2], oraz sąd przeciwny, który nie tylko odbiera autorstwo Fontanie, ale w ogóle przesuwa czas powstania *Strącenia Faetona* o wiele lat do przodu (najwcześniej na okres po 1726 roku, gdy w Krzysztoforach potrzebny był remont w związku z katastrofą sąsiedniej kamienicy Schedlów, lub nawet na przełom XVIII i XIX wieku)[3]. Przedmiotem rozważań w literaturze naukowej było nie tylko autorstwo omawianego dzieła, ale również tło jego powstania oraz ukryte w nim przesłanie. Doszukiwano się w nim również śladów inspiracji dziełami innych artystów, nie tylko twórców rzeźby. W tym miejscu należy odwołać się do artykułu Henryka Świątka, który datuje wykonanie plafonu na pierwszą połowę 1704 roku. Natomiast jako inicjatorkę koncepcji ukazania upadku niedoświadczonego syna solarnego bóstwa wskazuje on właścicielkę pałacu z tego okresu, czyli Annę Marię z Grattów Wodzicką (zm. 1713), wdowę po podczaszym warszawskim oraz żupniku wielickim i bocheńskim Wawrzyńcu Janie Wodzickim (zm.

[1] Hapanowicz P.: *Stiuk Baltazara Fontany „Strącenie Faetona"*. „Spotkania z Zabytkami" 2008, nr 1, s. 18, 19.

[2] *Ibidem*, s. 18; Pagaczewski J.: *Baltazar Fontana w Krakowie*. Kraków 1909, s. 41–44; 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.

[3] Karpowicz M.: *Baldasar Fontana (1661–1733)*. Lugano 1990, s. 199. Kurzej M.: „Nurt italianizujący w dekoracjach sztukatorskich w Małopolsce i na Rusi Koronnej w XVII wieku". Kraków 2010, s. 281. Praca doktorska napisana w Zakładzie Historii Sztuki Nowożytnej Instytutu Historii Sztuki UJ pod kierunkiem dr. hab. Piotra Krasnego, mps; Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu „pod Krzysztofory". Właściciele i lokatorzy od XIV do XX wieku*. Kraków 1999, s. 82, 83. Prawdopodobieństwo powstania dzieła po 1726 r. zmniejsza fakt, że będący właścicielami pałacu członkowie rodziny Wodzickich rzadko w nim przebywali, a budynek stał opustoszały, zob. Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 84–89. Kolejna katastrofa budowlana w związku z ruiną sąsiedniej kamienicy miała miejsce w 1751 r. Zachowany raport przysięgłych wiertelników miejskich mówi o licznych rysach w murze granicznym Krzysztoforów i w sklepieniach, także w tych na pierwszym piętrze (od strony schodów i w salonie za piecem). Raport nie wspomina nic stiukach lub malowidłach i ich ewentualnych uszkodzeniach. „Raport przysięgłych wiertelników z 1751 r.", Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, rkps 11592/III, s. 13–18.



Strącenie Faetona *na plafonie w pałacu Pod Krzysztofory, XVIII w., stiuk, fot. T. Kalarus*

1696), który należał do grona bogatszych krakowian swojego czasu[4]. Przypuszcza się, że zleciła ona również Fontanie wykonanie dekoracji stiukowych w niewielkim pomieszczeniu pałacu od strony ulicy Szczepańskiej. W tym przypadku treść zawarta w sztukaterii została uzupełniona przez polichromię, jako autora której wskazuje się, współpracującego z Fontaną przy innych projektach, Karola Dankwarta (zm. 1704) lub Innocentego Montiego (1653–1710)[5]. Możliwe, że także dekoracja plafonu w salonie, pomieszczenia znacznie bardziej reprezentacyjnego, została wzbogacana malowidłami[6]. Niestety, obecnie na suficie nie zachowały się już żadne widoczne ślady polichromii[7].

Jednakże Marian Karpowicz – znawca sztuki Baltazara Fontany – nie uznaje *Strącenia Faetona* za dzieło włoskiego sztukatora (pozostałe, umiejscowione w fasecie, elementy stiukowej dekoracji tego plafonu są według tego badacza niewątpliwie autorstwa Fontany). W monografii poświęconej artyście stawia hipotezę, że na środku sufitu istniał pierwotnie fresk, który pod koniec XVIII lub na początku XIX wieku został zastąpiony obecnie znajdującą się tam dekoracją stiukową[8]. Niestety żadne z zachowanych w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich dokumentów rodziny Wodzickich (rachunki, korespondencja) nie wspominają o wykonywanych pracach dekoracyjnych w salonie i w pomieszczeniu od ulicy Szczepańskiej. Niewykluczone jednak, że materiały takie zaginęły, gdyż za życia podczaszego warszawskiego roku rachunki wydatków na przebudowę Krzysztoforów (lata 1682–1684) były prowadzone bardzo skrupulatnie[9]. Wątpliwe, aby jego spadkobiercy nie odnotowali tak znaczących *expensów*. Świadectwem potwierdzającym, że

[4] Świątek H.: *Strącenie Faetona*…, s. 11; Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 70–82; epitafium Wawrzyńca Jana Wodzickiego w bazylice Mariackiej w Krakowie, zob. *Corpus Inscriptionum Poloniae*. T. 2, z. 2. Oprac. Z. Piech. Kraków 1987, s. 176, 177.

[5] Zientara M.: *Buduar czy kaplica?*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 1986, z. 13, s. 65, 71, 72. Karpowicz datuje powstanie tych zdobień na czas działalności Baltazara Fontany w Krakowie, jednakże za twórcę polichromii uważa nie Dankwarta, a Innocentego Montiego, zob. Karpowicz M.: *Baldasar Fontana*…, s. 199; Kurzej M.: „Nurt italianizujący…", s. 279. Udział Dankwarta w ewentualnych pracach dekoracyjnych w Krzysztoforach w 1704 r. jest jednak mało prawdopodobny, gdyż zmarł on 24 maja tegoż roku w Nysie, a w pobliskim Kłodzku niemal do ostatniego dnia pracował nad dekoracjami w znajdującym się tam kościele jezuitów, zob. Kozieł A.: Szwed i jezuici. Karl Dankwart i jego nieznane prace malarskiedla nyskich i kłodzkich jezuitów. W: *Po obu stronach Bałtyku*. Red. J. jHarasimowicz. T. 1.Wrocław 2006, s. 273.

[6] Karpowicz M.: *Baldasar Fontana*…, s. 199.

[7] Złocenia końskich uprzęży były widoczne jeszcze na początku XX w., zob. Świątek H.: *Strącenie Faetona*…, s. 12.

[8] Karpowicz M.: *Baldasar Fontana*…, s. 199; idem: *Baltazar Fontana*. Warszawa 1994, s. 76.

[9] Regestr wydanych pieniędzy na prace wykonywane w Krzysztoforach w latach 1682–1684 („Rachunki Expens i Przebudynków koło Restauracjej kamienice Kristophor dicta podjętych…") i liczne pokwitowania ich odbioru znajdują się zbiorach Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, rkps 11592/III, s. 117–153, 155–181.

w pałacu były wykonywane prace dekoracyjne już po śmierci Wawrzyńca Jana Wodzickiego, a na zlecenie wdowy po nim, Anny Marii, jest zachowana informacja o zakupieniu przez nią w 1697 roku czarnego wapienia (zwanego potocznie marmurem) z Dębnika[10].

Mit Faetona, choć niósł ze sobą jasne treści, takie jak potrzebę mierzenia sił na zamiary i tragiczne konsekwencje nierozważnego postępowania, nie należał do grupy najpopularniejszych opowieści wywodzących się z grecko-rzymskiej mitologii, po które sięgali w swoich dziełach artyści różnych epok. W okresie baroku *Strącenie Faetona* przedstawiali tacy twórcy, jak Peter Paul Rubens (1577–1640; płótno z lat 1604–1605), Johann Liss (1590/97–1627/31; płótno z 1624 roku), Antonio Tempesta (1555–1630; miedzioryt z 1590 roku), Sebastiano Ricci (1659–1734; płótno z lat 1703–1704). Interesującą transpozycję upadku Faetona przedstawił francuski rzeźbiarz Dominique Lefebvre (czynny w latach 1698–1709), a jego wykonane w białym marmurze dzieło ukazuje postać opadające wraz z rydwanem, wygięte ciało bohatera mitu[11]. Pod względem rozpowszechnienia w sztuce, ale także w kulturze w ogóle, trudno jednak porównywać ten temat chociażby z cyklem opowieści o Heraklesie (Herkulesie). Nie dziwi więc, że pojawia się pytanie o motywy sięgnięcia po ten, mimo wszystko, „niszowy" mit w krakowskiej rezydencji Wodzickich. Jak próbuje udowodnić Świątek, na wybór sceny ukazującej katastrofę Faetona wpłynęła dramatyczna sytuacja Rzeczypospolitej i Krakowa na początku XVIII wieku, a sama postać Faetona miała symbolizować króla Augusta II (1670–1733). Jego nieodpowiedzialna polityka i klęska w wojnie północnej doprowadziła do zajęcia kraju, w tym Krakowa, przez wojska szwedzkie. W 1702 roku miasto przeżywało dramat, grabione i palone przez Szwedów. W wyniku podpaleń strawione zostały liczne posesje, a pożar nie ominął również zamku królewskiego na Wawelu. Na dodatek w tym samym roku mieszkańcy Krakowa musieli znosić uciążliwości związane z suszą. Detronizacja Augusta II w styczniu 1704 roku miała być ostatecznym przejawem jego klęski w Rzeczypospolitej. Baltazar Fontana, według Świątka, właśnie między lutym a początkiem maja (między dotarciem informacji o detronizacji króla a wyjazdem artysty z Krakowa) tegoż roku miał wykonać dekorację plafonu w Krzysztoforach. *Strącenie Faetona* miało być rodzajem pamfletu politycznego Anny Marii Wodzickiej na Augusta II, której syn Piotr Wodzicki walczył w obozie Stanisława Leszczyńskiego. August II jako władca był przedstawiany pod postacią tarczy słonecznej, a więc w tym przypadku solarne odwołania miały być tym bardziej zrozumiałe dla odbiorcy (Faeton jako ten, który nie był przeznaczony do powożenia słonecznego rydwanu króla-Heliosa)[12].

Słabościami jednak takiej interpretacji dzieła jest wielość i złożoność przyczyn, które miałyby wpłynąć na wybór tematu (np. suszy z 1702 roku). Na zaprojektowanie i wykonanie dzieła Fontana i jego współpracownicy mieliby zaledwie trzy miesiące. Dla artysty mógł to być czas wystarczający, jednak oznacza to, że motyw przewodni został wybrany pospiesznie, właściwie pod wpływem emocji związanych z detronizacją króla. Trudno sobie wręcz wyobrazić, aby ktokolwiek zdecydował się na wydanie znacznych sum pieniężnych, zaangażowanie znakomitych artystów w celu przygotowania stałej dekoracji reprezentacyjnego pomieszczenia swej rezydencji, która poświęcona byłaby wyłącznie krytyce przeciwnego obozu politycznego[13].

Problem stanowi również odtworzenie jednej koncepcji programowej, która wiązałaby wyobrażenia w salonie z dekoracjami, które zostały wykonał w pomieszczeniu znajdującym się od strony ulicy Szczepańskiej (zwanej gabinetem). Oczywiście przy założeniu, że taka koncepcja istniała. Postacie umieszczone na wykonanych tam stiukach i malowidłach interpretowane były przez badaczy jako przedstawienia bohaterów z klasycznej mitologii i antycznej historii (Diogenes Cynik, Kleopatra, Psyche, Amor, Wenus, Mucjusz Scewola)[14]. Szczegółową analizę tych dekoracji przeprowadziła w swym artykule Maria Zientara, wskazując na ukrytą w nich głęboką, aretologiczną treść. Ukazane na sklepieniu pod w formie stiuków i fresków postacie ukazują według tej interpretacji personifikacje cnót kardynalnych oraz pojęć i motywów chrześcijańskich: męstwa (*fortitudo*), roztropności (*prudentia*), wierności (*fidelitas*), miłości bożej (*caritas Dei*), a także ofiary eucharystycznej (*obla-*

[10] Informacja ta pochodzi z tzw. Księgi olbornej, w której dzierżawcy kamieniołomu w Dębniku notowali całą produkcję czarnego wapienia w celu opłacenia olbory (czynszu od wartości wydobytego materiału), zob. Tatarkiewicz W.: Czarny marmur w Krakowie. W: idem: *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku – architektura, rzeźba*. Warszawa 1966, s. 366 (pierwsze wydanie tegoż artykułu: idem: *Czarny marmur w Krakowie*. „Prace Komisji Historii Sztuki" 1952, t. 10, s. 79–152).

[11] Baker M.: *Figured in marble: the making and viewing of eighteenth-century sculpture*. Los Angeles 2000, p. 30. Motyw upadku Faetona pojawiał się również w charakterze ilustracji w wydaniach *Metamorfoz* Owidiusza, np. reprodukcje rysunków Hendricka Goltziusa (1558–1617) posłużyły jako ilustracje do niderlandzkiego wydania (1588) tego poematu. Wydanie to znajduje się obecnie w The Metropolitan Museum of Art, nr obiektu 49.97.662. Dostępny w internecie: http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90010863 [dostęp: 24 czerwca 2012 r.].

Dziękuję za informacje na temat tych dzieł recenzentce artykułu Elżbiecie Lang.

[12] Świątek H.: *Strącenie Faetona*…, s. 8–11. W propagandzie politycznej tego okresu posługiwano się podobnymi zabiegami, kiedy to wykorzystywano przeciwko rywalowi jego własne odwołania symboliczne. Symbolu słońca używał przede wszystkim Ludwik XIV. Po tzw. wojnie dewolucyjnej (1667–1668), w której jednym z przeciwników Francji była Republika Zjednoczonych Prowincji, Holendrzy wyemitowali medal przedstawiający scenę, gdy biblijny Jozue powstrzymuje słońce, zob. Magdziarz W.: *Ludwik XIV*. Wrocław 2004, s. 100.

[13] Dziękuję za sugestie w tej kwestii pani kustosz Marcie Marek, kierownik Działu Historii i Sztuki Krakowa Nowożytnego Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

[14] Pagaczewski J.: *Baltazar Fontana*…, s. 42; Klein F.: *Pałac „Pod Krzysztofory" w Krakowie*. Kraków 1914, s. 28. Interpretację taką podaje również Karpowicz M.: *Baldasar Fontana*…, s. 199.

tio), zmartwychwstania (*resurectio*) i Marii Wybawicielki (*Maria Salvatrix*). Według tej interpretacji świadczyć one mogą o pierwotnie sakralnym charakterze pomieszczenia[15]. Odnosząc się do przesłania w nich zawartego, scena z Faetonem byłby ich zasadniczym przeciwieństwem ideowym i mówiła o nieroztropności (*imprudentia*), pysze (*superbia*) i źle pojmowanym męstwie, czyli brawurze (*audacia*). Pojęcia te mogły dobrze odpowiadały charakterowi sali, gdzie odbywały się biesiady i bale, gdzie łatwo było o nieumiarkowanie w jedzeniu i piciu trunków, jak również o nierozważne zachowania dyktowane uczuciem.

Czy jednak osadzenie Faetona, postaci drugorzędnej w mitologii klasycznej, w tym kontekście, było dla oglądających tę dekorację zrozumiałe? Czy mit o nierozważnym synu Heliosa miał szansę być szerzej znany wśród krakowian przełomu XVII i XVIII wieku?

Mit o Faetonie i jego popularność wśród krakowian od XVI do początku XVIII wieku

Najbardziej znana opowieść o Faetonie została przekazana przez Publiusza Owidiusza Nazona (43 p.n.e. – 17 lub 18) w II księdze jego poematu *Metamorfozy*[16]. Faeton dręczony wątpliwościami, czy Feb (u Owidiusza bóg-słońce nazywany jest właśnie *Phoebus – święcący*) jest rzeczywiście jego ojcem, przybywa do jego pałacu i żąda dowodu od solarnego bóstwa na potwierdzenie tego faktu. Feb oznajmia, że Faeton jest jego synem, a na dowód nieopatrznie przysięga młodzieńcowi, że podaruje mu co ten tylko zechce. Faeton wpada na fatalny w skutkach pomysł i żąda od ojca powierzenia na jeden dzień słonecznego zaprzęgu. Ten, złożywszy przysięgę na Styks, nie może odmówić. Wszystko co może zrobić, to dać synowi rady, jak kierować rydwanem zaprzęgniętym w cztery ogniste rumaki: Pyroejsa, Eousa, Etona i Flegona. Syn Feba i Klimeny bierze w ręce wodze i bat, rozpoczynając słoneczny bieg. Faeton, nie mając jednak zupełnie wprawy, obawia się, że albo spali ziemię, albo też zagrozi niebiańskim siedzibom bogów. Z kolei konie, czując, że ciągną lżejszy niż zazwyczaj zaprzęg, ponoszą go wysoko. Faeton nie mogąc ominąć znaków zodiaku zniża swój lot. Doprowadza w ten sposób do wielkiej katastrofy a ziemi. Wybuchają wulkany m.in. Etna, dymią bieguny, parują rzeki, nawet te, które płyną w odległych krainach (Nil, Tanais – Don, Ister – Dunaj, Eufrat, Orontes, Ganges), giną morskie stworzenia. Według antycznej legendy, to właśnie za sprawą Faetona skóra mieszkańców Etiopii nabrała wówczas czarnej barwy (w innych wersjach mitu mowa o mieszkańcach Indii)[17]. W końcu jednak Tellus – Ziemia, nie mogąc już znieść palącego cierpienia, wznosi modły do ojca bogów – Jowisza. Ten postanawia zakończyć dramatyczny spektakl, ciska swój piorun w zaprzęg:

Zágrzmiał, á ná woźnicę z práwego wypráwił
Uchá pioron; czym dusze, y wozu go zbáwił.
Y zbił ognie, ogniámi okrutnieyszey śiły.
Przelękły się woźniki, y wstecz uderzyły;
A chomąt, y porwánych cuglow zodbiegáły.
Tám, oś z dyśla strącona, tám, uzdy zostáły,
Indzie, podruzgotanych sprych od koł dostatek.
Wozowy, to tám, to sám, rozłećiał się statek.
A Pháeton, iak ogień, czuprynę mu smędźi,
Jedzie ná łbie, y chyłem przez powietrze pędzi;
Ják, zá niebá iásnego, lubo nie zlećiáłá
Gwiazdá, wiedźieć się więc da, iákoby spáść miáłá.
Wielki go w tym Eridan, w dálekiey krainie
Od domu, przyimie, y twarz okurzoną zlinie.

(ks. II, w. 315–328)[18].

Faeton upadł martwy nad Erydanem (Padem) w Italii. Tam trzy siostry Faetona zwane Heliadami (córkami Heliosa) opłakują śmierć brata. Z powodu wielkiej rozpaczy zamieniają się w czarne topole, a ich łzy w żywicę, z której powstaje bursztyn. Również krewniak Faetona, król Ligurów – Cygnus przybywa nad Erydanos. On z kolei z żalu zmienia się w łabędzia, ptaka dotąd nieznanego (są to elementy italskiej mitologii wplecione w grecki mit)[19].

Metamorfozy są tytułem często pojawiającym się w krakowskich inwentarzach księgarskich w XVI i XVII wieku[20]. Już jednak w XV wieku w bibliotece uniwersyteckiej dostępny był manuskrypt, a następnie inkunabuły zawierający ten poemat[21]. W XVI wieku Owidiusz stał się jednym z najpoczytniejszych autorów wśród krakowskich humanistów, a jego *Metamorfozy*, zwane czasami „biblią pogańską, dziełem często przez nich objaśnianym w ramach studiów aka-

[15] Zientara M.: *Buduar czy kaplica*…, s. 66–72. Taką identyfikację przedstawionych postaci oraz wyjaśnienie przesłania zawartego w dekoracjach w gabinecie odrzuca Kurzej. Bohaterowie mitologiczni i historyczni nie pasują do siebie, nie jest również uzasadnione w tym przypadku doszukiwanie się symboliki religijnej. Kurzej M.: „Nurt italianizujący…", s. 279, 280.

[16] Daty życia pisarzy antycznych podaję za: *Słownik pisarzy antycznych*. Red. A. Świderkówna. Warszawa 1982. Aut. haseł Z. Augustyn et al. [*Losy antycznej literatury* B. Bravo, E. Wipszycka-Bravo].

[17] Hygin: *Fables*. Trans., ed. J.-Y. Boriaud. Les Belles Lettres. Paris 1997, chapitre 154, p. 114.

[18] Fragment *Metamorfoz* Owidiusza w polskim przekładzie autorstwa J. Żebrowskiego: *Metamorphoseon, to iest przeobrażenia. Ksiąg piętnaście. Przekładánia Jakuba Zebrowskiego*. Kraków 1636.

[19] Owidiusz: *Metamorfozy*. Przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, red. M. Tłustochowska. Biblioteka Narodowa, ser. 2, nr 76. Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, ks. II, w. 1–49; Hygin: *Fables*…, chapitre 154, p. 114. Według wersji podanej przez tych dwóch autorów Cygnus i Faeton byli kuzynami. Według Owidiusza matka Cygnusa również była nimfą, jedną z Oceanid, czyli siostrą matki Faetona, Klimeny.

[20] Jaglarz M.: *Księgarstwo krakowskie XVI wieku*. Kraków 2004, s. 66, 67, 73, 74, 93, 96; Żurkowa R.: *Księgarstwo krakowskie w pierwszej połowie XVII wieku*. Kraków 1992, s. 217.

[21] *Katalog łacińskich rękopisów średniowiecznych Biblioteki Jagiellońskiej*. Oprac. M. Kowalczyk et al. T. 3. Wrocław 1984, cod. 528, s. 261–264; Wisłocki W.: *Incunabula typographica Bibliothecae Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*. Kraków 1900, s. 354.

demickich[22]. Były to oczywiście wydania w języku łacińskim, które sprowadzano z Zachodu, a głównie z Wenecji i Kolonii[23]. Jednakże popularność tego utworu musiała być duża i wychodziła poza krąg akademicki. Świadczą o tym przede wszystkim dwa krakowskie wydania *Metamorfoz* w tłumaczeniu polskim. Pierwsze z nich, to przekład Jakuba Żebrowskiego (1. połowa XVII wieku) pod tytułem *Metamorphoseon, to iest przeobrażenia. Ksiąg piętnaście*, który wydany został przez drukarnię Franciszka Cezarego (1583–1651) w 1636 roku. Zaledwie dwa lata później, w 1638 roku, ukazało się tłumaczenie dokonane przez Waleriana Otwinowskiego (zm. ok. 1642), którego pełny tytuł brzmiał *Księgi metamorphoseon, to iest, przemian, od Publiusa Owidyusza Nasona wierszámi opisáne*. Wydał je tym razem inny znany krakowski drukarz – Andrzej Piotrkowczyk junior (ok. 1585–1645). Wiemy też o trzecim tłumaczeniu poematu, którego dokonał na początku XVII wieku Józef Moczydłowski (działający na przełomie XVI i XVII wieku). Przekład ten jednak nie ukazał się drukiem, a rękopis niestety nie zachował się[24]. Żebrowski związany był z Akademią Zamojską, a swój przekład zadedykował miłośnikowi literatury klasycznej, Tomaszowi Zamoyskiemu (1594–1638), od 1635 roku kanclerzowi wielkiemu koronnemu. Żebrowski kierował się przede wszystkim pragnieniem ukazania piękna tłumaczonego dzieła. Jego wierny przekład pozbawiony jest komentarza i sugestii interpretacyjnych. Z kolei Otwinowski przy okazji swojego tłumaczenia, które rozpoczyna się apostrofą do króla Władysława IV (1595–1648), miał na względzie bardziej cele o charakterze społecznym niż poetyckim. Reprezentował on środowisko małopolskich kalwinów, a jego przekład miał upowszechnić, głównie wśród odbiorców nieznających dobrze łaciny, zawartą w *Metamorfozach* mądrość oraz służyć jako lektura w szkołach. Opracowane przez Otwinowskiego wydanie *Metamorfoz* zawiera zatem szeroki komentarz, w którym autor tłumaczenia wyjaśnia poetycką treść utworu i objaśnia nazwy własne[25]. W obu tłumaczeniach znalazła się oczywiście legenda Faetona, a jej fragment z tłumaczenia Żebrowskiego (bardziej wiernego oryginałowi) został zacytowany powyżej.

Niewielu antycznych autorów mogło równać się poczytnością z Owidiuszem w omawianym okresie[26]. Wyobrażenia mitu Faetona w sztuce były więc oparte w dużym stopniu na powyższym fragmencie *Metamorfoz*, który w dziele tym został w sposób obszerny i przejmujący ukazany[27]. W innych tekstach łacińskich motywy z opowieści o Faetonie są wzmiankowane okazjonalnie, tak jak u równie popularnego w okresie nowożytnym Wergiliusza (70–19 p.n.e.), który w szóstej eklodze swoich *Bukolik* przywołuje siostry Faetona zwane *Phaethontiades*, a które w jego wersji zostają zamienione w olchy[28]. Również Horacy (65–8 p.n.e.) w swoich *Odach* oraz Marcjalis (40–104 p.n.e.) w *Epigramach* nawiązuje do upadku Faetona[29]. Dzieła wymienionych poetów spotykamy nierzadko w księgozbiorach krakowskich[30].

Oczywiście mit o Faetonie pojawia się znacznie częściej w pismach autorów greckich. *Phaéthon* był pierwotnie przydomkiem Heliosa i oznaczał „świecący". W tym znaczeniu odnajdujemy go u Homera w *Iliadzie*[31] oraz u Hezjoda (ok. 700 p.n.e.) w *Teogonii*[32]. U Hezjoda imię to przypisane jest jeszcze innej postaci. Faeton w *Teogonii*[33] to bowiem także syn Eos (Jutrzenki) i Kefalosa, który porwany przez Afrodytę, został uczyniony nocnym strażnikiem jej świątyni i dajmonem. Obszerne fragmenty dotyczącej najpowszechniejszej wersji mitu znajdują się u greckich mitografów i pisarzy zajmujących się starożytnościami greckimi: Diodora Sycylijskiego (I wiek p.n.e.)[34], Pseudo-Apollodora (I wiek)[35], Pauzaniasza (ok. 115 – po 180)[36], Flawiusza Filostrata Starszego (ok. 178 – ok. 248)[37], a także u poety Apolloniusza Rodyjskiego (III wiek p.n.e.)[38]. Nie zachowała się niestety w całości tragedia Eurypidesa (ok. 485–406 p. n.e.) oparta na micie Faetona, w której, co wiemy z zachowanych fragmentów, syn Heliosa przeżył katastrofę i stał się gwiazdą wieczorno-zaran-

[22] Jaglarz M.: *Księgarstwo krakowskie*…, s. 58; Barycz H.: *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego w epoce humanizmu*. Kraków 1935, s. 21, 22, 25.

[23] Jaglarz M.: *Księgarstwo krakowskie*…, s. 112.

[24] Wichowa M.: *„Przeobrażenia" Jakuba Żebrowskiego i „Przemiany" Waleriana Otwinowskiego: dwa staropolskie przekłady "Metamorfoz" Owidiusza*. Łódź 1990, s. 2.

[25] *Ibidem*, s. 4–10.

[26] Barycz H.: *Historia Uniwersytetu*…, s. 22.

[27] Owidiusz w kilku wersach przywołuje ten mit jeszcze w *Żalach*. Poeta mówi, że obawia się gniewu i piorunów Jowisza, pod postacią którego w utworze kryje się cesarz August, w tak samym stopniu, co niegdyś Faeton. Ovide: *Tristes*. Trans., ed. J. André. Les Belles Lettres. Paris 1987, Livre I, 1, vv. 79–82; Livre III, 4, v. 30, Livre IV, 3, v. 66.

[28] Wergiliusz: *Bukoliki*. Przeł. K. Koźmian, oprac. J. Wójcik, red. I. Pawelska-Jagniątkowska. Warszawa 1998, Ekloga VI, 62–63.

[29] Horacy: Ody. W: *Ody i epody*. Przeł., oprac. O. Jurewicz. Warszawa 2000, ks. IV, 11, w. 25–26, s. 348–349; Marcyalis W.: *Epigramów ksiąg XII*. Przeł. J. Czubek. Biblioteka przekładów z literatury starożytnej III. Kraków 1908, ks. IV, 47, s. 122; ks. V, 53, s. 159.

[30] Jaglarz M.: *Księgarstwo krakowskie*…, s. 54, 60, 67, 73, 74, 93, 96, 125, 127, 128; Żurkowa R.: *Księgarstwo*…, s. 42, 217.

[31] Homer: *The Iliad Books 1–12*. Trans., ed. A.T. Murray. Loeb Classical Library, No. 170, Vol. 1. London-Cambridge, MA 1978, Book XI, v. 735; por. Homer: *Iliada*. Przeł. K. Jeżewska, oprac. J. Łanowski. Biblioteka Narodowa, ser. 2, nr 17. Wrocław 1981, s. 266.

[32] Hesiod: *Theogony*. Trans., ed. G.W. Most. Loeb Classical Library, No. 57. London–Cambridge, MA 2006, v. 760.

[33] *Ibidem*, vv. 984–991.

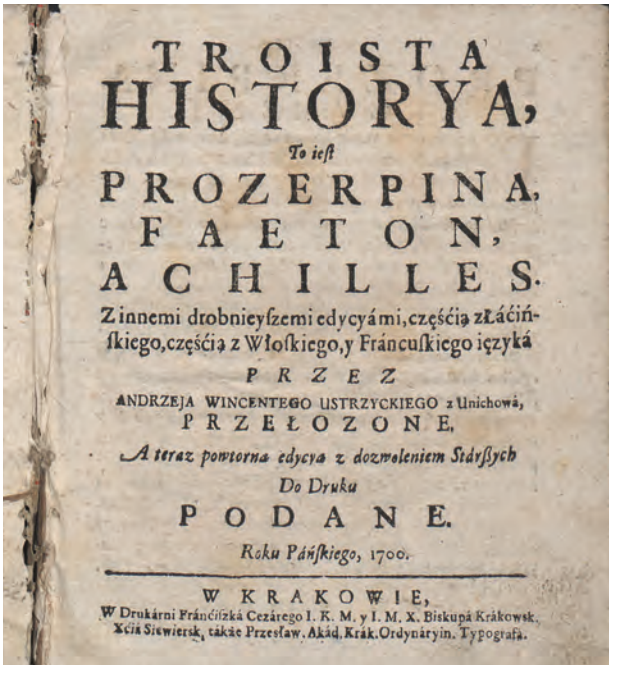
[34] Diodorus of Sicily: *The Library of History. Books VI 59–VIII*. Trans., ed. C.H. Oldfather. Loeb Classical Library, No. 340. Book II. London–Cambridge, MA 1939, Book V, 5, 23, 2–4, pp. 159–161.

[35] Apollodorus: *The Library*. Trans., ed. J.G. Frazer. Loeb Classical Library, No. 122. Book II. London–Cambridge, MA 1956, Book III, 14, 3, pp. 82–83.

[36] Pauzaniasz: *Wędrówka po Helladzie. W świątyni i w micie. Księgi I, II, III i VII*. Przeł. i oprac. J. Niemirska-Pliszczyńska. Arcydzieła kultury antycznej. Wrocław 2005, ks. I, 4, 1, s. 20; ks. II, 3, 2, s. 180.

[37] Filostrat Starszy: *Obrazy*. Przeł. i oprac. R. Popowski, red. A. Masłowska-Nowak. Biblioteka Antyczna. Warszawa 2004, rozdz. 11, s. 125–127.

[38] Apollonius Rhodius: *Argonautica*. Trans., ed. R. C. Seaton. *Loeb Classical Library*, No. 1. London–New York 1919, Book IV, v. 598 ff.


TROISTA
HISTORYA,
To iest
PROZERPINA,
FAETON,
ACHILLES.
Z innemi drobnieyszemi edycyámi, częścią z Łáciń-
skiego, częścią z Włoskiego, y Fráncuskiego ięzyká
PRZEZ
ANDRZEJA WINCENTEGO USTRZYCKIEGO z Unichowá,
PRZEŁOZONE,
A teraz powtorna edycya z dozwoleniem Stárszych
Do Druku
PODANE.
Roku Páńskiego, 1700.
W KRAKOWIE,
W Drukárni Fráncíszká Cezárego I. K. M. y I. M. X. Biskupá Krákowsk.
Xcia Siewiersk, tákże Przesław. Akád. Krák. Ordynáryin. Typográfa.

Andrzej Wincenty Ustrzycki: Troista historya, to iest Prozerpina, Faeton, Achilles z innemi drobniejszemi edycjami. *Kraków 1700, strona tytułowa; w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, nr inv. 585357 I*

ną w służbie Afrodyty[39]. Swoją „racjonalizującą" interpretację mitu o Faetonie miał również Platon (427–347 p.n.e.). Tłumaczył on, że pod opowieścią o Faetonie kryje się prawda o rzeczywistych katastrofach spowodowanych przez spadające ciała niebieskie[40]. Z kolei Arystoteles (384–322 p.n.e.) podaje za pitagorejczykami, że katastrofa Faetona doprowadziła do powstania (wypalenia) Drogi Mlecznej[41]. Według chronologii świata antycznego podanej przez starochrześcijańskiego pisarza Klemensa Aleksandryjskiego (ok. 140 – ok. 215) pożar świata wywołany przez Faetona nastąpił w tym samym okresie co potop, zwany Deukalion[42]. Faetona został również wpisany, za sprawą Nonnosa z Panopolis (V wiek) w neoplatoński system kosmologiczny[43].

Antyczna literatura grecka nie była jednak tak powszechnie czytana jak łacińska, a barierę stanowił a tu niewątpliwie słabsza od łaciny znajomość greki[44]. Krakowianie mogli zapoznać się jednak z mitem o Faetonie także za pośrednictwem sprowadzanych do Polski pierwszych nowożytnych wydań mitologii grecko-rzymskiej, z których należy wymienić przede wszystkim *Mitologię* autorstwa francuskiego humanisty Natalisa de Comitibus (vel Natalis Comitis vel Natale Conti, 1520 – ok. 1582), który w szóstej księdze swego dzieła pierwszy rozdział poświęcił właśnie opowieści o nierozważnym synu słonecznego boga (Conti oparł się m.in. na przekazie Owidiusza, Pauzaniasza i Apolloniusza Rodyjskiego)[45]. Postać Faetona w świadomości nawet oczytanych ludzi epoki renesansu i baroku pojawiała się zapewne rzadziej niż rzesze innych bogów i herosów antycznej mitologii. Niemniej jest ona przywoływana epizodycznie, np. w *Przedmowie* do *Wojny chocimskiej* Wacława Potockiego (1621–1696) i w *Pamiętniku o dziejach w Polsce* Albrychta Stanisława Radziwiłła (1593–1656) czy też w poezji Samuela Twardowskiego (przed 1600–1661) i Zbigniewa Morsztyna (ok. 1628–1689)[46].

Teksty oryginalne (łacińskie i greckie) czytane były w kręgu elity intelektualnej, w dużej części ludzi związanych z Akademią Krakowską. Dla szerszej grupy odbiorców skierowane były nie tylko, wciąż nieliczne, tłumaczenia, ale również adaptacje wątków z antycznej historii i mitologii w utworach o popularnym charakterze. W przypadku moich rozważań należy przyjrzeć się poematowi *Faeton*, którego autorem jest Andrzej Wincenty Ustrzycki (zm. 1711).

Andrzej Ustrzycki, duchowny (prawdopodobnie benedyktyn), poeta, tłumacz literatury antycznej i nowożytnej, był synem Mikołaja z Unichowa, kasztelana przemyskiego. Jak wielu synów pochodzących z bogatszych szlacheckich rodzin, w młodości odbył podróż na Zachód Europy, odwiedził m.in. Włochy, gdzie prawdopodobnie odbył studia. Z pewnością podróże pomogły mu opanować języki obce: włoski i francuski. Znał również znakomicie łacinę, która niezbędna była w związku z jego karierą duchownego (piastował urzędy proboszcza katedry przemyskiej, od 1685 roku kanonika, a także pod koniec życia opata klasztoru benedyktyńskiego w Mogilnie), ale stanowiła także podstawę dla jego twórczości literackiej i translatorskiej[47]. Zasłynął on głównie dzięki ułożeniu po łacinie eposu na cześć Jana III Sobieskiego

[39] Diggle J.: Prolegomena. W: Euripides: *Phaethon*. Cambridge 1970, p. 12.

[40] Platon: *Timajos*. Przeł. i oprac. P. Siwek. Warszawa 1986, 22 C–D, s. 27.

[41] Arystoteles: *Meteorologia*. W: Arystoteles: *Dzieła wszystkie*.. Przeł. i oprac. K. Leśniak et al. Warszawa 1990, t. 2, ks. I, 8, 345a, s. 455.

[42] Klemens Aleksandryjski: *Kobierce zapisków filozoficznych dotyczących prawdziwej wiedzy*. Przeł. i oprac. J. Niemirska-Pliszczyńska. Warszawa 1994, t. 1, ks. I, 103, 2, s. 75.

[43] Nonnos: *Dionysiaka. Vol. III. Books 36–48*. Trans. W.H.D. Rouse, eds. W.H.D. Rouse, L.R. Lind. Loeb Classical Library, No. 356. London–Cambridge, MA 1940, Book 37, vv. 108–434.

[44] Jaglarz M.: *Księgarstwo krakowskie*…, tabl. 2.

[45] Comitis N.: *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*. Venezia 1568, p. 167, 169; Żurkowa R.: *Księgarstwo*…, s. 211.

[46] Brückner A.: Przedmowa. W: Potocki W.: *Wojna chocimska*. Oprac. A. Brückner. Skarby Biblioteki Narodowej [Wg ed.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1924. Biblioteka Narodowa, ser. 1, nr 75]. Wrocław–Warszawa 2003, w. 30–32. Potocki przywołuje postać Faetona w kontekście wspomnienia Erydanu, który wymienia w katalogu słynnych rzek. Radziwiłł A.S.: *Pamiętnik o dziejach w Polsce*. T. 3. 1647–1656. Przeł. A. Przyboś, R. Żelewski. Warszawa 1980, s. 188. W pamiętniku postać Faetona pojawia się w kontekście dochodzenia odpowiedzialności za klęskę wojsk Rzeczypospolitej z Bohdanem Chmielnickim pod Piławcami we wrześniu 1648 r.; Twardowski S.: *Dafnis drzewem bobkowym*. Oprac. J. Okoń. Wrocław–Kraków 1976, *Prolog sceny*, w. 57–64; scena V, w. 79,80; Morsztyn Z.: Komendy in gratami jednego kawalera na dobry dzień. W: *Wybór wierszy*. Oprac. J. Pelc. Wrocław-Gdańsk 1975, w. 135–140.

[47] *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korybut*. T. 3. *Piśmiennictwo staropolskie*. Red. R. Pollak. Warszawa 1965, s. 371, 372. Aut. D. Maniewska, T. Witczak, J. Cybertowicz et al.

(1629–1696), zatytułowanego *Sobiesciados seu de laudibus Ioannis Magni Poloniarum regis invictissimi carminum libri quinque*. Utwór ten, napisany heksametrami, a wydany w trzy lata po wiktorii wiedeńskiej, jest poetycką biografią i pochwałą króla[48]. Ustrzycki był także autorem panegiryku na cześć św. Kazimierza, gdzie znajdujemy liczne alegorię nawiązujące do świata greckiej mitologii, a św. Kazimierz przyrównany jest do Herkulesa[49]. Dużą część twórczości Ustrzyckiego stanowią przekłady ze starożytnej poezji łacińskiej, jak również tłumaczenia tekstów nowożytnych, m.in. prac dotyczących historii Bizancjum i krucjat autorstwa Luisa Maimburga (1610–1686)[50]. W 1689 roku w Warszawie wydany został dokonany przez Ustrzyckiego przekład eposu Klaudiusza Klaudiana (przełom IV i V wieku) *O porwaniu Prozerpiny* Przekład ten został wydany ponownie w 1700 roku w Krakowie przed drukarnię Franciszka Cezarego. Tym razem jednak stanowił on część zbioru przekładów różnych utworów o tematyce mitologicznej, który zatytułowany został *Troista historya, to iest Prozerpina, Faeton, Achilles z innemi drobniejszemi edycyami.* Oprócz wcześniej publikowanego poematu Klaudiana, zawiera on jeszcze tłumaczenia mniejszych utworów tego poety: *Feniks* oraz *Pieśń weselna na cześć Palladiusza i Celeryny*, a także przekłady poematu Stacjusza (ok. 46–96) *Achilles* oraz z włoskiego *Nietrwałość piękności* Giambattisty Mariniego (1569–1625).

Włączony do zbioru *Faeton* jest natomiast poematem autorstwa samego Ustrzyckiego, opartym o fabułę i dialogi z libretta Philippe'a Quinaulta (1635–1688) do opery o tym samym tytule, której kompozytorem był Jean-Baptiste Lully (1632–1687), a wystawionej po raz pierwszy w Wersalu w 1683 roku[51]. Opowieść o Faetonie jest w utworze Ustrzyckiego znacznie rozbudowana w stosunku do przekazów antycznych, zawiera wiele dodanych elementów fabuły i postaci, jednakże jej kulminacyjny moment – powożenie Faetona słonecznym rydwanem i jego ukaranie przez Jowisza – znajduje się pod wyraźną inspiracją *Metamorfoz* Owidiusza.

Rzecz dzieje się w Memfis w Egipcie. Faeton jest księciem na dworze Meropsa, króla egipskiego, który przygarnął go po małżeństwie z jego matką, nimfą Klimeną. Następcą tronu jest jednak inny książę, syn Jowisza i Izydy, Epafus, który poślubić ma córkę królewską, Libię. Faetona ogarnia jednakże chciwość władzy. Porzuca więc swoją dawną miłość, córkę swego wychowawcy i mistrza Proteusza, Teonę i stara się o rękę Libii (strofy 1–21). Klimena, mimo złowrogiej wróżby Proteusza, który przepowiada śmierć jej syna, gdy ten będzie dążył do władzy:

Lękay się Mátko nieszczęścia bliskiego
Drżyi nád upádkiem synά tάk hárdego (strofa 36)

nakłania Meropsa do wyboru Faetona na męża Libii, choć ta ostatnia kocha Epafusa (strofy 22–72). Gdy już ma dojść do ślubu i koronacji Faetona i Libii, Epafus wzywa pomocy swej matki, Izydy. Ta poprzez burzę i trzęsienie ziemi doprowadza do przerwania uroczystości. Wówczas Faeton oznajmia, że teraz on zwróci się do pomoc do swego słonecznego ojca, czyli Apollona (strofy 69–83). Po rozmowie z matką Faeton zostaje przez Zefiry zabrany do nieba, gdzie spotyka ojca (strofa 99). Od tego miejsca utworu jego narracja jest w wielu szczegółach zgodna z poematem Owidiusza, a niektóre wiersze są jego luźnym tłumaczeniem (wspaniały opis słonecznego pałacu, spotkanie z Apollem, jego przysięga na Styks dotycząca spełnienia prośby syna, przedstawienie lotu Faetona przez przestworza, wywołanie przez niego na ziemi pożarów i w końcu tragiczny finał za sprawą jowiszowego pioruna (strofy 106–168). Brak jednak wzmianki o upadku ciała Faetona nad Erydanem i legendy o Heliadach (nierozważny młodzieniec po prostu spłonął w swym rydwanie). Zamiast tego mamy szczęśliwe zakończenie, czyli fragment o ślubie Epafusa i Libii, a także morał nakazujący powściągliwość w afektach, a oznajmiający, że cierpliwość jest nagradzana po określonym czasie:

Faeton spłonął w swym popiele:
A ći ślub wźieli w Izydy Kościele. (strofa 168).
[…]
Ten jednak sądu zwyczaj iest Boskiego,
Że kiedykolwiek nieprάwość szwánkuie:
A po trudnościách cnotά tryumfuie. (strofa 170).

Treść została oparta na operze francuskiej, co wiązało się z rozbudowaniem fabuły, a także przedstawieniem bohaterów w duchu epoki, targanych namiętnościami i wzywających pomocy opatrzności, która interweniuje w przebieg zdarzeń. Mógł to być więc tekst skierowany do szerszego grona czytelników i swoim czasie w Krakowie znany, który spowodował, że motyw nierozważnego postępowania i katastrofy Faetona przebił się w większym stopniu do świadomości odbiorców.

Artystyczne inspiracje dla przedstawienia *Strącenia Faetona* w pałacu Pod Krzysztofory. Czy twórca stiuku inspirował się grafiką Michała Anioła?

Autorstwo dekoracji plafonu głównej sali *piano nobile* wciąż pozostaje dla nas zagadką. Ponad sto lat temu Julian Pagaczewski (1874–1940) przypisał stiuk Baltazarowi Fontanie[52]. Jednak Mariusz Karpowicz, który jest znawcą sztuki tego artysty, centralnej sceny w tej kompozycji, czyli właśnie postaci spadającego Faetona wraz z rydwanem i cztere-

[48] Milewska-Waźbińska B.: *W kręgu bohaterów spod Wiednia. Rzecz o dwóch łacińskich eposach staropolskich*. Warszawa 1998, s. 52, 53.
[49] Polski tytuł tej wygłoszonej pierwotnie po łacinie mowy brzmi: *Prawdziwy przeciw potworom Alcydes, święty Kazimierz, królewicz polski, mową panegiryczną w dniu corocznego powrotu swego święta* […] *ogłoszony*. Banach J.: *Hercules Polonus*. Kraków 1984, s. 116–118.
[50] *Bibliografia literatury polskiej*…, t. 3, s. 372.
[51] Quinault P.W: *Le théâtre de Quinault: contenant ses tragédies, comédies, et opera*. Vol. 5. Paris 1715; Norman B.: *Touched by the graces: the libretti of Philippe Quinault in the context of French Classicism*. Birmingham 2001, pp. 259, 260.
[52] Pagaczewski J.: *Baltazar Fontana*…, s. 41.



Michał Anioł Buonarroti, Upadek Faetona*, 1533, czarna kredka, papier; w zbiorach British Museum, Londyn, nr inw. PD 1895-9-15-517, © Trustees of the British Museum*

ma rumakami, nie uznaje za dzieło tego włoskiego artysty. Przesuwa on powstanie reliefu na przełom XVIII i XIX wieku[53]. W okresie tym rzeczywiście wykonane zostały prace dekoracyjne w Krzysztoforach na zlecenie właściciela pałacu, Jacka Kluszewskiego (1761–1841). Ich projektantem i wykonawcą był krakowski architekt francuskiego pochodzenia, Szczepan Humbert (1756–1829)[54]. Nie rozstrzygając w tym miejscu problemu autorstwa dzieła i czasu jego powstania, chciałbym zwrócić uwagę, czym mógł inspirować się artysta, który projektował i wykonywał przedstawienie *Strącenia Faetona*. Niewątpliwe scena centralna musiała być jednak zgodna z pozostałymi przedstawieniami, a tutaj widzimy popiersia dwóch kobiet obleczonych w liściaste gałęzie, które interpretowane są jako Heliady, czyli siostry syna Heliosa[55]. Chciałbym w tym miejscu pójść dalej tropem, który odkrył w swym artykule Świątek. Zwrócił on uwagę na to, że twórca *Strącenia Faetona* skorzystał z graficznego rozwiązania szalejących koni, które zastosował w swoim miedziorycie Antonio Tempesta. Postać spadającego Faetona różni się zdecydowanie od tej u Tempesty i została uznana przez Świątka za oryginalne dzieło Fontany, który w przypadku ukazania głównego bohatera nie inspirował się innym przedstawieniem[56]. Kwestia ta jest jednak bardziej złożona.

Ułożenie ciał targających się koni w miedziorycie Tempesty wykazuje widoczne podobieństwo do kilku innych prac przedstawiających strącenie Faetona powstałych od połowy XVI wieku. Na sztychach wyobrażających kulminacyjny moment mitu, których twórcami są Nicolas Béatrizet (ok. 1520 – po 1560)[57], Michele Lucchese (2. połowa XVI wieku)[58] i Girolamo Rossi Starszy (zm. ok. 1670)[59], ułożenie dwóch z czterech opadających rumaków jest analogiczne to tego w pracy Tempesty, jak również na stiuku w Krzysztoforach: jeden koń opada z łbem i parą wyciągniętych do przodu kopyt skierowanych prosto w dół, drugi również z wyrzuconymi do przodu kończynami, silnym i dynamicznym ruchem odchyla łeb do tyłu. Również w niezwykle podobnym ułożeniu odnajdujemy dwa z czterech rumaków na płótnie Sebastiano Ricciego (1659–1734), które powstało w latach 1703–1704, czyli w czasie, gdy mógł zostać wykonany relief Fontany[60].

Przyjrzyjmy się jednak wspomnianym sztychom Béatrizeta, Lucchesego i Rossiego. Różnice między nimi są niewielkie. Prace Béatrizeta i Luchesego odróżniają przede wszystkim elementy tła, u Luchesego brak także jednej postaci (mężczyzny dźwigającego dzban z wodą). Sztych Rossiego jest właściwie wierną reprodukcją Béatrizeta. Ich podobieństwo wynika z tego, że mają one wspólne źródło. Sztychy te są reprodukcjami rysunku *Strącenie Faetona* autorstwa Michała Anioła Buonarrotiego (1475–1564), którego powstanie datuje się na 1533 rok. Należy on obecnie do zbiorów Royal Collection w Windsorze[61]. Wykonany za pomocą czarnej kredy rysunek stanowił podarunek dla przyjaciela artysty, młodego szlachcica rzymskiego, Tommaso de Cavalieriego. Możliwe, że artysta chciał w ten sposób przekazać młodzieńcowi wskazówki odnośnie konsekwencji nieroztropnego postępowania.

[53] Karpowicz M.: *Baldasar Fontana*…, s. 199.

[54] Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 123.

[55] Hapanowicz P.: *Stiuk Baltazara Fontany*…, s. 19. Należy jednak zaznaczyć, że są to przedstawienia girland uformowanych z gałęzi drzewa owocowego i długich liści, przypominających gałązki palmowe, a nie topolowe, które byłyby właściwie, aby być w zgodzie z mitem o Heliadach.

[56] Świątek H.: *Strącenie Faetona*…, s. 12. Sztych Tempesty znajduje się w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie, nr inw. 975.

[57] *Dyce Collection. A Catalogue of the Paintings, Miniatures, Drawings, Engravings, Rings and Miscellaneous Objects*. Ed. A. Dyce. London 1874, No. 1188; No. 1189. Dwa egzemplarze tego druku przechowywane są obecnie w Victoria and Albert Museum (V&A), No. Dyce. 1188; No. Dyce 1189. Dostępne w internecie: http://collections.vam.ac.uk/item/O1153452/print-fall-of-phaeton [dostęp: 12 grudnia 2010 r.]; http://collections.vam.ac.uk/item/O1153454/print-fall-of-phaeton [dostęp: 12 grudnia 2010 r.].

[58] *Dyce Collection*…, No. 1333. V&A, No. Dyce.1333. Dostępny w internecie: http://collections.vam.ac.uk/item/O1153876/print-fall-of-phaeton/ [dostęp: 12 grudnia 2010 r.].

[59] *Dyce Collection*…, No. 1459. V&A, No. Dyce.1459. Dostępny w internecie http://collections.vam.ac.uk/item/O1154184/print-fall-of-phaeton/ [dostęp: 12 grudnia 2010 r.]. W zbiorach V&A dostępne są sztychy wszystkich trzech artystów. Sztychy te (zwłaszcza autorstwa Béatrizeta) są dosyć powszechne, znaleźć je można również w innych kolekcjach. Jeden egzemplarz znajduje się w zbiorach Estońskiego Muzeum Sztuki (nr inw. EKM j. 46560) i jego reprodukcja towarzyszy niniejszemu artykułowi. W V&A odnalazłem prace wszystkich trzech wymienionych artystów. Wiadomo mi jeszcze o sztychu autorstwa Giulio Bonasoniego (ok. 1498 – po 1574), na którym znajduje się to samo przedstawienie. *Biographical and critical Dictionary of Painters and Engravers, from the Revival of the Art under Cimabue, and the Alleged Discovery of Engraving by Finiguerra, to the Present Time: with the Ciphers, Monograms, and Marks, used by each Engraver*. Ed. M. Bryan. London 1849, p. 94.

[60] Zufi S., Castria F.: *Malarstwo włoskie: mistrzowie i arcydzieła*. Warszawa 1998, s. 119. Obraz przechowywany jest obecnie w Museo Civico w Belluno.

[61] No. RL 12766; Whitaker L, Clayton M.: *The Art of Italy in the Royal Collection: Renaissance and Baroque*. London 2007, pp. 96, 97. Obiekt również dostępny w katalogu kolekcji online: http://www.royalcollection.org.uk/collection/912766/the-fall-of-phaethon [dostęp: 22 maja 2012 r.]. Oprócz tego znane są jeszcze dwa rysunki Michała Anioła, które prawdopodobnie stanowiły szkice do ostatecznej wersji *Strącenia Faetona*. Pierwszy z nich przechowywany jest w British Museum, nr inw. PD 1895-9-15-517. Artysta pracował nad ułożenie końskich cielsk, a także ukazaniem Heliad jako częściowo zmienionych w drzewa, z czego w ostatecznej wersji zrezygnował. Chapman H.: *Michelangelo*. New Haven 2006, pp. 27, 28; fig. 41. Obiekt dostępny też w katalogu online British Museum: http://www.britishmuseum.org/explore/online_tours/europe/michelangelos_drawings/the_fall_of_phaeton_by_michela.aspx [dostęp: 12 grudnia 2010 r.] i to właśnie on służy jako ilustracja niniejszego artykułu. Drugi szkic znajduje się w zbiorach weneckiej Gallerie dell'Accademia. Na nim Faeton ukazany jest centralnie, otoczony przez dwie pary splecionych rumaków. Bohater, spadając w dół, wyciąga ręce w geście przerażenia. Whitaker L, Clayton M.: *The Art of Italy*…, p. 96.

Treść rysunku nawiązuje do fragmentu poematu Owidiusza. Kompozycja przedstawienia ma układ piramidy z silnie podkreśloną osią centralną, jednak artysta wydzielił trzy grupy postaci, obrazujące końcowe sceny z opowieści o Faetonie: siedzącego na orle Jowisza w chmurach ciskającego piorun, spadającego wraz z powozem i końmi Faetona, a u samego dołu grupę złożoną z trzech rozpaczających Heliad, zamienionego w łabędzia Cygnusa oraz spoczywającego na ziemi brodatego mężczyzny trzymającego dzban z wodą, a także drugiego dźwigającego podobne naczynie, będących personifikacją rzeki Erydanos. Całość tworzy w ten sposób, przebiegający z góry na dół, łańcuch wynikających z siebie nawzajem zdarzeń. Tło jest jedynie lekko zaznaczone (chmury, dym, szuwary), co wzmacnia efekt pozorowanego reliefu z wyraźnie wymodelowanymi postaciami jako elementami wypukłymi na powierzchni kartki[62].

Grupa Faetona, która nas najbardziej tutaj interesuje, tworzy częściowo symetryczną kompozycję. Ciało spadającego bohatera jest ułożone w wyraźny łuk, który zamyka grupę od lewej strony, natomiast po prawej podobny łuk tworzy opadający koń z kopyt wyciągniętymi przed siebie. Głowa Faetona jest odchylona w tył i przyłożona do ramienia znajdującego się wewnątrz łuku. Usta są lekko rozwarte, które na twarzy wyrażają przerażenie mieszające się z uczuciem traconej świadomości. Ręce zostały wyciągnięte do góry, lecz ręka na zewnątrz łuku przyłożona jest do głowy. Tułów w dolnej części jest delikatnie skręcony, umożliwiając wygięcie ciała. Noga tworząca łuk jest delikatnie podkurczona, natomiast drugą kończynę postać zgina w kolanie. Rumaki wyginają łby i kończyny w różne strony, jednak mimo to grupa sprawia wrażenie zwartej całości. Rozmyty powóz odgrywa raczej rolę tła w tej scenie.

Perfekcja w organizowani kompozycji, złudzenie przestrzeni, wymodelowanie postaci i ich dynamika sprawiły, że rysunek ten uchodził za arcydzieło wkrótce po swoim powstaniu i stał się inspiracją dla następnych pokoleń artystów. Jego reprodukcji dokonywali nie tylko twórcy grafiki i malarstwa, ale również innych sztuk plastycznych, jak np. Giovanni Bernardi (1494–1553), który umieścił przedstawienie z rysunku Michała Anioła na jednym ze swoich medali[63]. Z kolei Simone Mosca (1492–1553), działający razem z Buonarrotim w czasie prac przy budowie kaplicy Medyceuszy we Florencji, jest twórcą rzeźby reliefowej *Strącenie Faetona*, która również znajduje się pod widoczną inspiracją omawianego dzieła[64]. Rysunek nadawał się bowiem znakomicie do zaadoptowania przez artystów, którzy tworząc dzieła na płaskich powierzchniach, poszukiwali sposobu na wzmocnienie efektu trójwymiarowości.

Rysunek ten, choć zapewne nie bezpośrednio, stał się inspiracją także dla twórcy reliefu *Strącenie Faetona* w pałacu Pod Krzysztofory. Rozłożenie poszczególnych elementów rzeźby jest wyraźnie różne od tego, które ukazuje się na rysunku Michała Anioła i naśladujących go rytowników. Grupa złożona z rumaków, rydwanu i głównego bohatera jest rozproszona, zdecydowanie mniej symetryczna, dalece odbiegająca od piramidalnego układu na rysunku mistrza renesansu i na jego powtórzeniach. Postać Faetona jest umiejscowiona centralnie w ramach grupy, jednak samo spadające ciało ułożone jest w ten sam sposób co na rysunku. Również tworzy ono łuk, który skierowany jest tutaj do centrum grupy. Głowa jest odchylona i przyłożona do ramienia, usta lekko rozwarte, jakby uchodziła przez nie dusza, a ręce wyciągnięte do góry, choć ręka na zewnątrz łuku nie dotyka głowy. Korpus w dolnej części jest wykręcony, tworząc dalej z prawą nogą wyraźny, lecz w tym przypadku nienaturalny, łuk. Lewa (wewnętrzna) noga również jest zgięta w kolanie, jak na rysunku włoskiego mistrza, lecz dolne kończyny są ułożone tak, aby ukryć części wstydliwe nagiego Faetona, inaczej niż uczyniono to w pierwowzorze. W porównaniu z nim ciało bohatera wydaję być jednak zdecydowanie bardziej smukłe i lekkie, a efekt ten wzmacnia zwijający się za plecami Faetona płaszcz i jego rozwiane włosy. Rumaki wyrastają niejako z płaskiej powierzchni plafonu i widzimy jedynie ich przednie kończyny. Dwa z nich, które umieszczone są z lewej strony grupy, wykazują wyraźne podobieństwo do koni umiejscowionych po prawej stronie na rysunku Michała Anioła (pierwszy wyciągniętymi do przodu kopytami i głową między nimi spada prosto w dół, drugi miota się, odchylając silnie głowę do tytułu i odsłaniając uzdę). Takie rozwiązanie spadających rumaków zostało zastosowane w innych dziełach, o czym już pisałem. Zupełnie wyjątkowy jest natomiast obiekt o muszlowatym kształcie, stanowiący przedłużenie postaci opadającego bohatera, który może być mylnie postrzegany jako płaszcz Faetona. W porównywanym dziele Michała Anioła wyłania się w tym miejscu spadający wóz. Badania Genowefy Zań-Ograbek, których wyniki prezentowane są również w niniejszym numerze „Krzysztoforów", doprowadzają do niezaskakujących wniosków. Kompozycja z Faetonem i znajdującym się naprzeciw niego muszlowatym obiektem jest nawiązaniem do słynnego przedstawienia *Stworzenie Adama* w Kaplicy Sykstyńskiej autorstwa Michała Anioła. Muszla ukazująca się na stiuku w salonie w Krzysztoforach odpowiada kształtowi, na którego tle pojawia się Bóg Ojciec. Trafność tej interpretacji w przypadku słuszności moich rozważań co do źródeł inspiracji twórcy dla pozostałych elementów kompozycji oznaczałyby, że był nim ktoś doskonale znający sztukę Buonarrotiego i pojmujący jej przesłanie.

Podsumowując, wydaję się, że jednym ze źródeł inspiracji dla artysty, który wykonał stiuk *Strącenie Faetona* w pałacu Pod Krzysztofory było przedstawienie tej sceny autorstwa Michała Anioła. Oczywiście jest mało prawdopodobne, aby twórca reliefu miał przed oczami rysunek Buonarrotiego[65]. Jednakże szerzej dostępne były druki, na których umieszczano kopie tego dzieła i zapewne twórca dekoracji plafonu, w czasie jej projektowania, skorzystał z któregoś z nich.

Jak wspomniałem, nie dążę do rozstrzygnięcia kwestii autorstwa stiuku w Krzysztoforach. Warto jednak wspo-

[62] *Loc. cit.*

[63] Pope-Hennessy J.W.: *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection: Reliefs, Plaquettes, Sttuettes, Utensils and Mortars*. London 1965, p. 14, No. 32, fig. 378.

[64] *Skulpturensammlung im Bode-Museum*. Hrsg. v. J. Kempf. München 2006, S. 160.

[65] Miejsce przechowywania rysunku Michała Anioła od połowy XVII do końca XVIII w. jest nieznane, zob. Whitaker L, Clayton M.: *The Art of Italy*…, p. 96.



Nicolas Beatrizet (Beautrizet, Beatricetto), Upadek Faetona *(za rysunkiem Michała Anioła Buonarrotiego), 1542, miedzioryt, papier, w zbiorach Estońskiego Muzeum Sztuki, nr inw. EKM j. 46560*

mnieć, że Fontana wykorzystywał sztych jako źródło inspiracji właśnie w czasie prac nad reliefami. Karpowicz dostrzegł wyraźną zależność między przedstawieniem św. Aleksego na płaskorzeźbie w kaplicy św. Sebastiana (z 1698 roku) w kościele św. Anny, a wyobrażeniem tej postaci na miedziorycie Allesandro Vaianiego. Z kolei w kaplicy św. Piotra (prace w latach 1699–1700) Fontana, tworząc relief *Uzdrowienie paralityka przez św. Piotra i św. Jana*, opierał się na sztychu według kompozycji Simone Cantariniego (1612–1648) na ten sam temat. Jest także interesujące że, układ ciała (torsu i obu rąk) paralityka w tym przedstawieniu został powtórzony właśnie za wyobrażeniem postaci Adama ze *Stworzenia Adama* Buonarrotiego[66]. Wykonując *Strącenie Faetona* na plafonie w pałacu Pod Krzysztofory, twórca tego reliefu poszedłby więc tą samą drogą, opierając ułożenie ciała Faetona i towarzyszących mu rumaków na sztychu, który z kolei był powtórzeniem rysunku mistrza sztuki renesansu. Nie jest to oczywiście dowód wystarczający, aby stwierdzić, że autorem dzieła w Krzysztoforach jest Baltazar Fontana. Stanowi to jednak przesłankę, która może pomóc rozstrzygnąć tę kwestię w dalszych badaniach.

Natomiast co do wyboru tematu przedstawienia, starałem wykazać, że odwołanie się do tego właśnie mitu wynikało z jego szerszej niż mogłoby się to wydawać znajomości wśród krakowian. Opowieść o nierozważnym synu boga-słońca mogła zaistnieć w powszechnej świadomości przede wszystkim dzięki popularności *Metamorfoz* Owidiusza. Od pierwszej połowy XVII wieku dostępne były wydania tłumaczeń tego poematu na język polski. Popularnością mogły cieszyć się także dzieła oparte na poemacie Owidiusza, jak *Faeton* Andrzeja Ustrzyckiego, które również były wydawane w Krakowie.

The Fall of Phaeton on the Plafond Ceiling at Krzysztofory Palace. On the Possible Inspirations for the Representation of the Myth of Helios' Imprudent Son

In the finest of all rooms in Krzysztofory Palace, the Baldassare Fontana Room located on the so-called *piano nobile*, there is a ceiling stucco depicting the dramatic scene of the fall of Phaeton and his solar chariot. The authorship of this piece is uncertain. In the older literature on the subject, we find a deep conviction that the piece was done by Baldassare Fontana (1661–1733), an Italian-born baroque artist known e.g. as the creator of the magnificent decorations in St Anne's Church in Kraków. Allegedly, Fontana produced the stucco in 1702 or 1704, when he was living in Kraków, and the work was commissioned by Anna Wodzicka, the then owner of Krzysztofory Palace. One of the hypotheses says that it was a monumental satire on the recently dethroned Polish king, Augustus II. More recently, however, researchers tended to date the stucco to a later period (after 1726), thus questioning Fontana's authorship.

The present paper does not settle the question of the piece's authorship; instead, it presents the cultural background behind it, as well as discusses the artist's potential inspirations, i.e. other representations of the fall of Phaeton motif. The paper comprises two parts. The first part deals with the question of how popular the myth of Phaeton could be among Cracovians. It, therefore, discusses the literature which was either published, or simply accessible to the Kraków audience in the Modern Period (16th–18th cent.), and in which the story of Helios' son driving the solar chariot was presented in considerable detail (mostly, the various editions, translations and adaptations to Ovid's narrative poem *Metamorphoses*). This part of the paper also deals with the symbolism of Phaeton as a character in the literature written in that period. The second part of the paper discusses the chances of the artist being influenced by other visual representations. Particular attention is paid to the similarities between the stucco ceiling decoration and the motif of the fall of Phaeton and his chariot as it is depicted in one of Michelangelo Buonarroti's (1475–1564) drawings which became very popular and was often copied by numerous artists (mainly chalcographers, but also medallists and sculptors). The artist who produced the stucco in Kraków probably made use of that drawing, too.

[66] Karpowicz M.: *Baldasar Fontana*…, s. 48, 49.