

# Marta Pieniążek-Samek

---

## "W honor domu i jego pamięć" : kilka uwag o dekoracji pałacu biskupów krakowskich w Kielcach

---

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 25, 132-164

---

2010

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DR HAB. PROF. MARTA PIENIAŻEK-SAMEK

Uniwersytet Humanistyczno Przyrodniczy Jana Kochanowskiego w Kielcach

## W HONOR DOMU JEGO I PAMIĘĆ KILKA UWAG O DEKORACJI PAŁACU BISKUPÓW KRAKOWSKICH W KIELCACH

*We wizerunku [cesarza] mamy ideę (eidos) i formę (morphē) cesarza [...] podobizna cesarza jest w wizerunku niezmienną, tak więc ten, kto widzi wizerunek, widzi w nim cesarza, a ten, kto widzi cesarza, rozpoznaje w nim tego, kto jest na wizerunku [...] Wizerunek mógłby powiedzieć: „Ja i cesarz jedno jesteśmy”, „Ja jestem w nim, a on we mnie”. [...] Kto zatem czci wizerunek, czci w nim także cesarza. Albowiem wizerunek jest formą cesarza i jego ideą*

Atanazjusz z Aleksandrii

*[...] jaki jest cel wizerunku? Każdy wizerunek oznajmia o czymś ukrytym i na coś ukrytego wskazuje. [...] Ponieważ człowiek pozbawiony jest bezpośredniej wiedzy o tym, co niewidzialne (jako że jego dusza zakryta jest przez ciało), czy też o tym, co przyszłe, lub o rzeczach, od których go dzieli znaczna odległość, a które – jak on – ograniczone są przestrzenią i czasem, wizerunek wynaleziono, by pokierować jego wiedzą i publicznie uwidaczniać to, co zakryte*

Św. Jan Damasceński<sup>1</sup>

We wprowadzeniu do książki *Potęga wizerunków*, poświęconej badaniom nad historią i teorią oddziaływania, David Freedberg sformułował znamienity zarzut pod adresem naszej dyscypliny badawczej: *historycy sztuki nie potrafią sobie poradzić z nadzwyczaj bogatym materiałem dotyczącym sposobów reagowania na wizerunki przez ludzi wszystkich klas społecznych i kultur*<sup>2</sup>. Dla Freedberga, opierającego swe rozważania na antropologicznej i filozoficznej analizie obrazów, tytułowa *potęga wizerunków* rozpościera się w trudnej do zdefiniowania przestrzeni dialogu między człowiekiem a oglądanym przezeń obrazem, o którego sile oddziaływania decyduje przede wszystkim forma wizualna, ale na którą to siłę, jak uważał inny badacz Horst Bredekamp, składają się także rozmaite społeczne czy

<sup>1</sup> Atanazjusz z Aleksandrii, *Oratio III contra arianos* 5; Św. Jan Damasceński, *Oratio III*. Cyt. za: D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 397, 410

<sup>2</sup> D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, s. XXI



Il. 1. Widok ogólny fasady pałacu

polityczne intencje w obrazie tym zawarte<sup>3</sup>. Przedstawienia figuralne wywołują wszak rozmaite reakcje: *obrazy i rzeźby mogą podniecać seksualnie, ludzie je niszczą i okaleczają, całują je i płaczą przed nimi, wyprawiają się w drogę, by do nich dotrzeć, zaznają dzięki nim ukojenia, lecz także odczuwają przyptyw wojennego ferworu, który podrywa ich do buntu. Za ich pomocą wyrażają wdzięczność, oczekując, że obrazy i rzeźby staną się źródłem uniesień, a poruszeni, przeżywają głębokie współczucie i lęk*<sup>4</sup>.

Zarówno propozycje Freedberga, jak i przede wszystkim kontynuująca te badania antropologiczna teoria obrazu Hansa Beltinga, do której także przyjdzie nam się odwołać, znalazły szeroki oddźwięk we współczesnych rozważaniach nad sztuką, również w Polsce – choć główny wysiłek badaczy szedł w kierunku analizy oddziaływania obrazów średniowiecznych lub współczesnych<sup>5</sup>. Wydaje się jednak, że cytowana tu już *potęga wizerunków* w różnoraki sposób wpływających na od-

<sup>3</sup> Zob. analiza poglądów D. Freedberga w: M. Kapustka, *Figura i hostia. O obrazowym przywoływaniu obecności w późnym średniowieczu*, Wrocław 2008, s. 27, zob. także: H. Bredekamp, *Räpresentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, München 1995, s. 7-8

<sup>4</sup> D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, s. 1

<sup>5</sup> Zob. bibliografia zawarta w książce M. Kapustki, *Figura i hostia*, s. 297-341. Z ważniejszych prac Hansa Beltinga warto wymienić: H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; Idem, *Das Ende des Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995; Idem, *Bild-Antropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001 (wydanie polskie: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007); Idem, *Das echte Bild: Bildfrage als Glaubensfragen*, München 2005

biorąc to zjawisko, które odnieść można, jak zresztą czynił to David Freedberg, do dzieł funkcjonujących w każdym czasie i w każdej epoce, w tym i w epoce Wazów.

Spróbujmy więc spojrzeć na dekorację jednej ze świetniejszych rezydencji tego czasu, jaką jest pałac biskupów krakowskich w Kielcach, jednak nie pod kątem artystycznej wartości czy miejsca w rozwoju polskiej sztuki nowożytnej, lecz właśnie funkcji oraz oddziaływania wizerunków pojawiających się w jej obrębie. Takie właśnie ujęcie zagadnienia wydaje się szczególnie uzasadnione jeszcze z jednego powodu dość obojętnego, czy raczej specyficznego utylitarne stosunku Sarmatów do sztuki<sup>6</sup>. W opublikowanym w 1659 roku pierwszym polskim traktacie o architekturze, czyli *Krótkiej nauce budowniczej dworów, pałaców, zamków, podług nieba i zwyczaju polskiego*, którego autorstwo przypisywane jest Łukaszo- wi Opalińskiemu, odnajdujemy znamienny *passus*, poświadczający nierówno- rzędność czynnika estetycznego w odbiorze architektury: *Dobre budowanie ma trzy mieć okoliczności: naprzód moc i gruntowną trwałość; potem wczas i wygodę; na koniec kształt i piękny pozór. [Z] tych okoliczności dwie pierwsze konieczne zachować trzeba, trzecią – ile być może*<sup>7</sup>. Znakomitym poświadczeniem owej obo- jętności na artystyczną stronę dzieła są też pochodzące z epoki Wazów diariusze czy pamiętniki, m.in. *Memoriale* Albrychta Stanisława Radziwiłła z zamieszczo- nym pod datą 4 lipca 1640 roku niezwykle lapidarnym opisem pałacu hetmana wielkiego koronnego Stanisława Koniecpolskiego w Podhorcach (*budowa godna porównania z najwspanialszymi pałacami innych narodów [...] Pokoje okazałe i co do wielkości, i wytworności, i ozdób*) czy diariusz z podróży po Europie, odby- tej w latach 1607-1613 przez Jakuba Sobieskiego, który przy opisie miast i bu- dowli posługiwał się niemal identycznymi, dość konwencjonalnymi określeniami, wszystkie miasta były dlań *śliczne, mocne, dobrze ufortyfikowane*, zaś kościoły lub pałace *piękne, bardzo piękne, przedziwnie piękne, wesole, dziwnie kosztowne czy dziwnie ozdobne*<sup>8</sup>.

Zapewne podobnie patrzono na *przystojnie wystawioną* rezydencję kielecką, doceniając wielkość i wspaniałość budowli oraz bogactwo użytych do dekoracji materiałów, w mniejszym stopniu zaś jej walory artystyczne<sup>9</sup>. Przedmiotem na-

<sup>6</sup> O stosunku Sarmatów do piękna zob. m.in. Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 176-185; S. Grzybowski, *Sarmatyzm*, Warszawa 1996, s. 11

<sup>7</sup> *Krótką nauka budownicza dworów, pałaców, zamków, podług nieba i zwyczaju polskiego*, wstęp A. Miłobędzki, Wrocław 1957, s. XXVI, 5, 48-49

<sup>8</sup> A.S. Radziwiłł, *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, t. 2: 1637-1646, przekład i oprac. A. Przyboś, R. Żelewski, Warszawa 1980, s. 217-218; J. Sobieski, *Peregrynacja po Europie [1607-1613]. Podróż do Baden [1638]*, oprac. J. Długosz, Wrocław - War- szawa - Kraków 1991. Jakuba Sobieskiego interesowały przede wszystkim miejsca pochówku świętych, zgromadzone w kościołach relikwie (co było zresztą typowe dla sarmackich podróżników), a także dzieła kosztowne, wykonane z drogich materia- łów, jak np. monstrancja *dziwnie kosztowna i ozdobna* w Pampelunie czy *lampy szczerosrebrne wielkie [...] jako cebry* w katedrze w Burgos, zob. J. Sobieski, *Pere- grynacja*, s. 122, 127

<sup>9</sup> *Pałac przystojnie wystawiony i zawarty*, zob. Archiwum Kapituły Katedralnej w Krakowie (dalej AKK), Acta visitationis capituli sygn. In. B. 1: *Inwentarz klu- cza kieleckiego dóbr biskupów krakowskich 1645* (dalej *Inwentarz 1645*), k. 207. O pałacu kieleckim zob. N. Miks, *Architektura pałacu biskupiego w Kielcach*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 14, 1952, nr 4, s. 152-174 (tam wcześniejsza litera-

szych rozważań jest jednak nie architektura, a jak już wspomniano dekoracja pałacu, ściślej zaś występujące w jej ramach wizerunki, które podzielić można na *obrazy ciała indywidualnego*, czyli portrety, *obrazy ciała genealogicznego*, tj. herby, oraz przedstawienia historyczne i alegoryczne<sup>10</sup>.

tura); A. Miłobędzki, *Architektura regionu świętokrzyskiego w XVII wieku*, Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego (RMS), 9: 1975, s. 77-78; Idem, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1978, s. 184-185; J. Putkowska, *Królewska rezydencja na przedmieściu Warszawy w XVII wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. 23, 1978, z. 4, s. 300-301; A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 75, 194-197, 204, 223, 242, 253, 256, 259, 263, 265, 400, 416; J. Kuczyński, *XVIII-wieczne skrzydła pałacu kieleckiego*, Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach (dalej RMNKi), 14: 1985, s. 75-98; Idem, *Kielecka rezydencja biskupów krakowskich*, RMNKi, 15: 1989, s. 15-52; J.L. Adamczyk, *Wzgórze Zamkowe w Kielcach*, Kielce 1991, s. 24-46, 74-92; J. Kuczyński, *Architektura, funkcja i przeobrażenia wnętrza pałacu w Kielcach*, RMNKi, 16: 1992, s. 75-111; J. Lepiarczyk, *O artystycznym uroku pałacu w Kielcach (ze słowem wstępnym Marty Samek)*, Ibidem, s. 115-123; J.L. Adamczyk, *Kielecka rezydencja biskupów krakowskich*, w: *Siedziby biskupów krakowskich na terenie dawnego województwa sandomierskiego. Materiały z sesji naukowej, Kielce 20 IX 1997*, Kielce 1997, s. 87-90; J. Lewicki, *Najnowsze odkrycia związane z kielecką siedzibą biskupów krakowskich*, Ibidem, s. 147-155; J. Lewicki, *Pałac biskupów krakowskich w Kielcach – problematyka badawcza i konserwatorska*, Warszawa 1998 (mps pracy doktorskiej, Politechnika Warszawska); J. Kuczyński, *Uwagi na marginesie pracy Jakuba Lewickiego „Najnowsze odkrycia związane z kielecką siedzibą biskupów krakowskich”*, RMNKi, 20: 2000, s. 192-212; M. Pieniążek-Samek, *Jakub Lewicki „Najnowsze odkrycia związane z kielecką siedzibą biskupów krakowskich”*, Ibidem, s. 213-219; M. Pieniążek-Samek, *Fundacje artystyczne duchowieństwa na terenie Kielc w XVII i XVIII stuleciu*, w: *Kościół katolicki w Małopolsce w średniowieczu i we wczesnym okresie nowożytnym*, red. W. Kowalski, J. Muszyńska, Kielce - Gdańsk 2001, s. 82-83; M. Karpowicz, *Tomasz Poncino architekt pałacu kieleckiego*, Kielce 2002; J. Lewicki, *O potrzebie dalszych badań nad pałacem biskupów krakowskich w Kielcach*, „Między Wisłą a Pilicą”, t. 3, 2002, s. 283-324; A. Oborny, *Pałac biskupów krakowskich. Muzeum Narodowe w Kielcach*, w: M. Pieniążek-Samek, A. Oborny, J. Głowska, *Kielce. Historia. Kultura. Sztuka*, Kielce 2003, s. 109-162; M. Pieniążek-Samek, *Apartament biskupi w pałacu biskupów krakowskich w Kielcach – inwentarze*, RMNKi, 21: 2003, s. 21-29; Eadem, *Nieznane źródło do badań nad pałacem biskupów krakowskich w Kielcach*, Ibidem, s. 73-76; Eadem, *Tributum gratitudinis reddo. Fundacje artystyczne na terenie Kielc w XVII i XVIII wieku. Studium z historii kultury*, Kielce 2005, s. 90, 168-174, 207-209, 253-256

<sup>10</sup> O pojęciach: *ciało indywidualne* i *ciało genealogiczne* zob. H. Belting, *Herb i portret. Dwa media ciała*, w: Idem, *Antropologia obrazu*, s. 142-170. O dekoracji pałacu zob. prace wymienione w poprzednim przypisie, a także: W. Tomkowicz, *Dolabella*, Warszawa 1954, s. 62-67; Idem, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, w: Idem, *Pędzlem rozmaitym. Malarstwo okresu Wazów w Polsce*, Warszawa 1970, s. 63-70; *Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok*, wstęp M. Walicki, W. Tomkiewicz, katalog A. Ryszkiewicz, Warszawa 1971, s. 18; J.A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1668*, Warszawa 1983, s. 93-95; A. Celichowska, *Konserwacja obrazów ze stropu ramowego „Sąd nad arianami” w pałacu w Kielcach*, RMNKi, 19: 1998, s. 285-300;

Praktycznie każdy wizerunek przedstawiający człowieka jest jego portretem, *sztuką artystycznego uchwycenia i utrwalenia w wybranym tworzywie cech fizycznych i duchowych indywiduum*<sup>11</sup>. Za portretem kryje się zawsze śmiertelna, podlegająca przemijaniu twarz, z którą komunikować możemy się jedynie poprzez medium, czyli namalowany obraz – oglądając ów wizerunek, w jakimś sensie nadajemy nieśmiertelność temu, kto został na nim przedstawiony, *w obrazie-imitacji doświadczającym medialnego dalszego życia*<sup>12</sup>.

Portret pełni wieloraką funkcję, jest substytutem osoby, używanym czasem w rytuale reprezentacji (np. wizerunki zastępujące władców pomiędzy zgonem jednego a koronacją drugiego), czasem w rytuałach rodzinnych (portret narzeczeński), czasem w formie magicznej w przypadku kaźni *in effigie*, czasem zaś w funkcji upamiętniania, przekazywania wizerunku tych, co odeszli, a zarazem poświadczania swojego miejsca w genealogicznym szeregu (galerie portretowe władców czy galerie rodowe przodków); historia przedstawiania człowieka jest zarazem historią przedstawiania *ciała* odgrywającego określoną rolę<sup>13</sup>. Według Hansa Beltinga, o autonomicznym portrecie mówić można dopiero wtedy, gdy wytworzył on swój własny temat (wizerunek człowieka) i swoje własne, możliwe do przenoszenia medium (tablica), które określiło jego treściowy i formalny kształt; niewykluczone, że powstanie samodzielnego portretu wiązać można z pragnieniem włączenia własnej podobizny w szereg wizerunków przodków<sup>14</sup>. Ale z portretem mamy do czynienia nie tylko wtedy, gdy występuje jako autonomiczna jakość, niekiedy pojawia się też w ramach większych kompozycji, np. scen o tematyce historycznej, skoncentrowanej wokół najważniejszych wydarzeń z życia danej postaci, niejednokrotnie będącej też zleceniodawcą obrazu.

A. Kramiszewska, *Galeria portretowa w pałacu biskupów krakowskich w Kielcach*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 47, 1999, z. 4, s. 77-89; A. Celichowska, *Konserwacja stropu ramowego „Sąd nad arianami” w kieleckim pałacu*, RMNKi, 21: 2003, s. 41-45; K. Czyżewski, M. Walczak, *Portrety biskupów krakowskich w okresie nowożytnym. Zagadnienie funkcji*, w: *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej. Część 1*, „Studia nad sztuką renesansu i baroku” t. 6, red. J. Lilejko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2005, s. 206-207

<sup>11</sup> Z. Żygulski, *Fizjonomika i portretowanie*, w: *Portret. Funkcja – Forma – Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Toruń, grudzień 1986*, Warszawa 1990, s. 9

<sup>12</sup> H. Belting, *Herb i portret*, s. 154, 167

<sup>13</sup> Ibidem, s. 149, 151, 164; Idem, *Obraz ciała jako obraz człowieka. Reprezentacja w krzyżysie*, w: Ibidem, *Antropologia obrazu*, s. 111, 113. zob. także: B. Steinborn, *Wizerunki w galeriach portretów*, w: *Portret. Funkcja – Forma – Symbol*, s. 68. O reprezentacji zob. prace wymienione w przypisie 16 pracy H. Beltinga, szczególnie: C. Ginzburg, *Repräsentation – das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand*, „Freibeuter” t. 53, 1992. O wizerunkach zmarłych zob. H. Belting, *Obraz i śmierć. Wcielenie we wczesnych kulturach (Z epilogiem dotyczącym fotografii)*, w: Idem, *Antropologia obrazu*, s. 171-226 (tam literatura)

<sup>14</sup> H. Belting, *Herb i portret*, s. 143. Zob. także: P. Mrozowski, *Imagines maiorum – portrety przodków w kulturze staropolskiej. Między imaginacją a potrzebą wiarygodności*, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Juliuszowi Chrościckiemu*, red. T. Bernatowicz, W. Fąkowski, Warszawa 2009, s. 287

Wśród wizerunków, jakie oglądano w kieleckim pałacu, są również portrety jego fundatora, biskupa krakowskiego Jakuba Zadzika<sup>15</sup>. Poza jednym przypadkiem, konterfektem Zadzika pojawiającym się na zachodniej ścianie Izby Stołowej Górnej jako zamknięcie fryzu z wizerunkami biskupów krakowskich, pozostałe nie są samodzielnymi portretami, występują bowiem w ramach powstałych w warsztacie Tomasza Dolabelli scen historycznych na stropach ramowych w Trzecim Pokoju Biskupim (*Sąd nad arianami*) oraz Drugim Pokoju Senatorskim (scena centralna: *Przyjęcie przez Władysława IV posłów szwedzkich oraz mediatorów holenderskich i angielskich w Kwidzynie* oraz boczne: *Rokowania w Altmarku* i *Zawarcie rozejmu w Sztumskiej Wsi*), a być może także i w Drugim Pokoju Biskupim, którego strop zawierał przedstawienia określane jako *Konterfekt transakcji moskiewskiej* (inwentarz z 1668 roku) względnie *historia malowana paktów i traktatów Moskiewskich* (Inwentarz z 1746 roku) – niewykluczone, że chodziło tu o zawarcie pokoju w Polanowie w 1634 roku<sup>16</sup>.

Obecność wizerunku fundatora w ramach dzieła jego sumptem wystawionego nie była w XVII-wiecznej Rzeczypospolitej niczym wyjątkowym. Zaslugi biskupów akcentowano m.in. poprzez umieszczenie portretów włodarzy diecezji we wnętrzach wzniesionych przez nich świątyń bądź w ramach ufundowanych ołtarzy; tak było w przypadku dawnego retabulum z kościoła Św. Wojciecha w Kielcach, gdzie w scenie *Zaśnięcia Matki Boskiej* pojawia się portret biskupa Jana Konarskiego, który sfinansował jego wykonanie, we wzniesionym dzięki legatowi Jakuba Zadzika kościele Św. Trójcy w Rakowie (1642-1645); tu pod chórem zawieszono całopostaciowy konterfekt tego włodarza diecezji, czy w klasztorze na Karczówce, gdzie w XVIII stuleciu znalazł się wizerunek fundatora, biskupa Marcina Szyszkowskiego, z modelem tegoż klasztoru w ręce<sup>17</sup>. Portrety fundato-

<sup>15</sup> O biskupie J. Zadziku zob. m.in.: J. Dorobisz, *Jakub Zadzik (1582-1642)*, Opole 2000; *Kielce XVII-XVIII wiek. Słownik biograficzny*, opr. M. Pieniążek-Samek, Kielce 2003, s. 178-179 (tam wcześniejsza literatura); M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, ss. wg indeksu

<sup>16</sup> AKK, Acta visitationis capituli sygn. In. B. 3: *Inwentarz klucza kieleckiego dóbr biskupów krakowskich 1668* (dalej *Inwentarz 1668*), k. 237; Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, Acta visitationis sygn. 28: *Inwentarz klucza kieleckiego dóbr biskupów krakowskich 1746* (dalej *Inwentarz 1746*), k. 13-14. Nazwy poszczególnych pomieszczeń pałacu powtórzono za wspomnianymi tu inwentarzami. O T. Dolabelli zob. prace wymienione w przypisie 10, a także: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, 1973, s. 72-77 (tu wcześniejsza literatura dotycząca T. Dolabelli); *Kielce XVII-XVIII wiek*, s. 40-41

<sup>17</sup> J. Zdanowski, *Obrazy cechowe kieleckiego Muzeum Diecezjalnego*, Kielce 1932, s. 9; F. Mazurek, *Kościół i parafia Św. Wojciecha w Kielcach*, Kielce 1935, s. 25-27, 39, 95 il. 26; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3: *Województwo kieleckie*, z. 4: *Powiat kielecki*, red. T. Przyppkowski, Warszawa 1957, s. 45; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3: *Województwo kieleckie*, z. 7: *Powiat opatowski*, Warszawa 1959, s. 58; J. Gądomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540*, Warszawa - Kraków 1995, s. 12, 26; *Ornamenta Ecclesiae. Sztuka sakralna diecezji kieleckiej. Katalog wystawy przygotowanej pod kierunkiem Krzysztofa Myślińskiego*, Kielce 2000, s. 56 poz. 9; M. Pieniążek-Samek, *Sztuka sakralna. Architektura, rzeźba, malarstwo*, w: A. Oborny, M. Pieniążek-Samek, J. Główna, *Kielce*, s. 79, 83-84 il. 85; K. Czyżewski, M. Walczak, *Portrety biskupów krakowskich*, s. 206-207





Il. 2. Fragment stropu *Sąd nad arianami w Trzecim Pokoju Biskupim*. Portret Jakuba Zadzika



Il. 3. Fragment stropu *Przyjęcie przez Władysława IV posłów szwedzkich oraz mediatorów holenderskich i angielskich w Kwidzynie – Pierwszy Pokój Senatorski*. Portret Jakuba Zadzika





Il. 4. Fragment fasady – herby nad loggią



Il. 5. Kominek z herbem Korab

rów zdobiły również inne budowle; dobrym przykładem jest choćby kieleckie seminarium duchowne, wzniesione w latach 1724-1727 staraniem biskupa Konstantego Felicjana Szaniawskiego, którego konterfekt, zawieszony we wnętrzu tej placówki, wykonany został zapewne na zlecenie biskupa Kajetana Sołtyka<sup>18</sup>.

Jeszcze częściej, niż wizerunki fundatora, spotykamy w ramach kieleckiej rezydencji herb biskupa Zadzika – *Korab*. Herb ten pojawia się już na bramie wjazdowej na dziedziniec (*brama od miasta z kamienia ciosanego cum stemmatibus R[evere]nd[issi]mi Iacobi Zadzik*) oraz przy wyjeździe na folwark (*brama ku folwarkowi, także z kamienia ciosanego cum stemmatibus R[evere]nd[issi]mi Iacobi Zadzik*), na fasadzie pałacu nad loggią (*herb [...] S. pamięci JeMci Xdza Zadzika*), w przerwanych przyczółkach okien, u podstaw obelisków oraz w chorągiewkach na szczycie hełmów wież (*wietrzniki z herbami s. pamięci JMX Zadzika biskupa krakowskiego*), zdobi zarówno portale prowadzące na klatkę schodową (*odrzwia marmuru chęcińskiego w cyrkuł z herbem Xięcia Zadzika biskupa krakowskiego*), do apartamentu biskupiego (*odrzwia murowane z herbem zadzikowskim*), do Drugiego Pokoju Pałacowego i do wieży (*odrzwia kamienne z herbem zadzikowskim*), jak i obudowę kominka w Drugim Pokoju Biskupim, okna w izbie skarbowej na parterze pałacu, w Sieni Górnej (*w każdym oknie po jednej szybie z herbem zadzikowskim*), Izbie Stołowej i alkierzu w apartamencie biskupim, stanowi integralną część fryzów podstropowych w Trzecim Pokoju Biskupim i Drugim Pokoju Senatorskim oraz malowanych krańców w Pierwszym Pokoju Biskupim i Drugim Pokoju Pałacowym, wypełnia zworniki stiuków w loggii wejściowej i w alkierzach obu apartamentów; *Korab* zdobił też, dziś już nie istniejące kaflowe piece, ustawione w Drugim i Trzecim Pokoju Biskupim oraz w Drugim Pokoju Senatorskim (*piec biały farfurowy na fundamencie marmurowym z herbem zadzikowskim*)<sup>19</sup>.

Wzorem Zadzika, także pozostali włodarze diecezji wypełniali wnętrza kieleckiej rezydencji swoimi *znakami pamięci*; uczynili tak: Andrzej Trzebicki (sklepienie w izbie skarbowej, *na którym herb księcia Trzebickiego*, portal z kaplicy do Sieni Górnej *cum stemmate II[ust]r[issi]mi et R[evere]nd[issi]mi D[omi]ni Andrea Trzebicki Ep[iscop]i Cracoviens[is]*, kominek w herbem *Łabędź* w Pierwszym Pokoju Biskupim), Jan Aleksander Lipski (fasada główna, na niej *herby dwa cum insignis Xięcia kardynała Lipskiego*), Andrzej Stanisław Załuski (w pomieszczeniu w baszcie, nad jedną z szaf *herb Xięcia Załuskiego*) oraz Kajetan Sołtyk (polichromia w sypialni z apoteozą herbu biskupa)<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, s. 192

<sup>19</sup> Inwentarz 1645, k. 207; Inwentarz 1668, k. 235-235v, 238; Inwentarz 1746, k. 5, 7; Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Skarbu Koronnego sygn. Dz. LVI nr 271: *Lustracja klucza kieleckiego dóbr biskupów krakowskich z 1788 r.* (dalej Inwentarz 1788), k. 2, 4, 5v-6, 7v-8. Podstawę z herbem *Korab* wmontowano wtórnie jako obudowę kominka w Pierwszym Pokoju Senatorskim, zachowały się także fragmenty kafla piecowych

<sup>20</sup> Inwentarz 1746, k. 13-15; M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, s. 253. Herb biskupa A.S. Załuskiego pojawia się również nad jednym z portali w wystawionym przez niego spichlerzu (*drzwi wielkie [...] w kamiennych odrzwiach, nad którymi jest herb Załuskich na marmurze czarnym*), zob. Inwentarz 1788, k. 17v. O biskupach: A. Trzebickim i K. Sołtyku zob. *Kielce XVII-XVIII wiek*, s. 147-148, 165-166 (tam wcześniejsza literatura); M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, s. 343-344, 357-358 oraz wg indeksu





Il. 6. Sklepienie loggii – herb *Korab*



Il. 7. Sklepienie alkierza w wieży – herb *Korab*



Il. 8. Kominek z herbem Łabędź

Zarówno tablica portretowa, jak i tarcza herbowa wkraczają niejako w miejsce ciała, rozszerzając, w czasie i przestrzeni, jego obecność<sup>21</sup>. Wg Beltinga, w przypadku tarczy herbowej nie chodzi jednak – jak w portrecie – o obraz ciała, lecz o znak ciała w ramach heraldycznej abstrakcji – znak, który nie oznaczał indywiduum, lecz nośnika rodzinnej lub terytorialnej genealogii, który zatem definiował dany ród<sup>22</sup>. Istotnie – herb był znakiem dziedzicznym, poświadczającym przynależność do określonego rodu, do wyróżnionej szlachectwem grupy społecznej, której członkowie z urodzenia posiadali *genealogicznie naznaczone ciała*<sup>23</sup>. Ale herb miał wymiar nie tylko zbiorowy, także indywidualny, był znakiem tożsamości, swoistym podpisem, jakim sygnowano nie tylko dokumenty, lecz także potwierdzano własność oraz ufundowane przez siebie dzieła<sup>24</sup>.

W warunkach polskich ten rodzaj wizerunku wywoływał szczególnie silne reakcje emocjonalne. Herb poświadczał przynależność do szlacheckiego stanu – a to właśnie szlachectwo było w kulturze nowożytnej Rzeczypospolitej wartością najwyższą, utożsamianą z cnotą i boskim nadaniem; rodząc się szlachcicem, dziedziczyło się *zaczq krew*, a wraz z nią, zasługi swoich przodków (także tych, jak wierzano, biblijnych i antycznych), które należało wszak potwierdzić własnymi chwalebными czynami<sup>25</sup>. Tak natrętne wręcz eksponowanie tego wizerunku w kie-

<sup>21</sup> H. Belting, *Herb i portret*, s. 143-144

<sup>22</sup> Ibidem, s. 143

<sup>23</sup> Ibidem, s. 149, 155

<sup>24</sup> M. Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Warszawa 2006, s. 250

<sup>25</sup> J. Tazbir, *Wzorce osobowe szlachty polskiej*, „Kwartalnik Historyczny”, t. 83, 1976, z. 4, s. 790; A. Lewandowski, *Rzymska i rzymsko-sarmacka genealogia rodów szla-*

leckim pałacu nie tylko potwierdzało pochodzenie fundatora wywodzącego się z drobnej i niezbyt zamożnej szlachty sieradzkiej, lecz przede wszystkim wpisywało się w powszechny w Rzeczypospolitej kult herbu, znaku zarówno genealogicznego, jak i indywidualnego<sup>26</sup>. Doskonale rozumieli to sporządzający opisy wizytatorzy, skrętnie odnotowując nie tylko miejsce pojawienia się herbu *Korab* w ramach kieleckiej rezydencji, lecz także podkreślając, że jest to *herb zadzikowski*, wskazujący na indywidualne *ciało* fundatora w stopniu daleko większym, niż czyniły to portrety lub sceny historyczne umieszczone na stropach ramowych.

Choć portret (obraz *ciała indywidualnego*) i herb (obraz *ciała genealogicznego*) nie są tym samym, różne też są ich media (tarcza portretowa i tarcza herbowa), to jednak zdarza się, że pojawiają się w ramach jednego wizerunku – z takim właśnie przypadkiem mamy do czynienia wszędzie tam, gdzie portretom towarzyszą herby<sup>27</sup>. Herb i portret nie rywalizowały wówczas ze sobą, lecz tworzyły nową jakość posługującą się wspólnym medium: wizerunek indywidualnego ciała osadzonego w ciele zbiorowym, z którego czerpało ono swoją społeczną tożsamość; portret przedstawiał osobę, herb zaś osadzał ją w tradycji, w łańcuchu genealogicznym prowadzącym także w przyszłość<sup>28</sup>. W dawnej Rzeczypospolitej takie właśnie ujęcie zyska wyjątkową popularność, niwelującą wspomniany przez Beltinga rozpad pojęcia ciała, jakie niosły ze sobą tarcza herbowa i tablica portretowa; do zagadnienia tego przyjdzie powrócić w dalszych rozważaniach<sup>29</sup>.

Choć, jak już wspomniano, samodzielny portret biskupa Zadzika, obraz jego *indywidualnego ciała*, spotykamy we wnętrzach kieleckiej rezydencji tylko raz (Izba Stołowa Górna), to jednak w przypadku nie tylko tego pałacu, lecz także wielu innych budowli, w których dekoracjach pojawiały się sceny historyczne związane z osobą jej fundatora i na których był on również obecny, także przedstawienia o tej tematyce stanowiły swoiste *medium* jego *ciała* odgrywającego w tym przypadku określoną rolę<sup>30</sup>.

Znaczenie dekoracji wypełniającej stropy znane było od początku jej wykonania. Pierwszy inwentarz pałacu sporządzony w 1645 roku nie określa jednak tematyki wszystkich zdobiących je płócien, odnotowując jedynie, że są to *obrazy* [...] *zacznie malowane*; wyjątek stanowią malowidła znajdujące się w pokojach

*checkich w niektórych herbarzach staropolskich*, w: Świadomość historyczna Polaków. Problemy i metody badawcze, red. J. Topolski, Łódź 1981, s. 227-247; J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, Warszawa 1983, s. 28, 32; A. Zajączkowski, *Szlachta polska. Kultura i struktura*, Warszawa 1993, s. 19-20, 49-51, 71; J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993, s. 247-250; M. Bogucka, *Staropolskie obyczaje w XVI-XVII wieku*, Warszawa 1994, s. 30-42; S. Grzybowski, *Sarmatyzm*, s. 32; R. Kościelny, *Miedzy występkiem a karą. Przyczynek do historii pocucia winy w społeczeństwie staropolskim*, „Nasza Przyszłość”, t. 98, 2002, s. 338-341; U. Świderska-Włodarczyk, *Mentalność szlachty polskiej XV i XVI wieku*, Poznań 2003, s. 39-41, 165-168, 191; M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, s. 252

<sup>26</sup> J. Dorobisz, *Jakub Zadzik*, s. 17-21. We wcześniejszej literaturze kwestionowano czasem szlacheckie pochodzenie biskupa, zob. A. Szelągowski, *Jakub Zadzik – wielki biskup krakowski*, „Przewodnik Naukowy i Literacki”, t. 32, 1904, s. 895-896

<sup>27</sup> H. Belting, *Herb i portret*, s. 148, 157

<sup>28</sup> Ibidem, s. 168

<sup>29</sup> Ibidem, s. 169

<sup>30</sup> H. Belting, *Obraz ciała jako obraz człowieka*, s. 113





Il. 9. Sąd nad arianami – fragment stropu w Trzecim Pokoju Biskupim

tzw. senatorskich, odbierane jako *obrazy expeditiej pruskiej* (Pierwszy Pokój) oraz *excidium Troje* (Drugi Pokój), być może tylko one były wówczas gotowe<sup>31</sup>.

Inwentarz z roku 1668 jest bardziej precyzyjny; wizerunki określono bowiem jako *konterfekt transakcje moskiewskiej* (Drugi Pokój Biskupi), *konterfekt proskryptiej Arianów* (Trzeci Pokój Biskupi), *konterfekt wojny i traktatów szwedzkich* (Pierwszy Pokój Senatorski) oraz *konterfekt Troje gorejącej, a w rogach cztery elementa* (Drugi Pokój Senatorski)<sup>32</sup>. W tym ostatnim przypadku wspomniano też o malowidłach w narożach (*cztery elementa*), nie uczyniono tego zaś przy opisie Drugiego Pokoju Biskupiego, jak można przypuszczać, umieszczone tu *Alegorie Czterech Pór Roku* wykonano już po 1668 roku. Dopiero pod koniec XVIII stulecia (1788) centralną scenę w Pierwszym Pokoju Senatorskim odbierano jako *historię paktów i traktatów moskiewskich z Turkami*, jednakże strop ten był już wówczas całkiem od kadzenia zaczerniony, co bez wątpienia utrudniało właściwą interpretację malowideł<sup>33</sup>.

W żadnym z wymienionych wcześniej inwentarzy nie określono bliżej scen narożnych na stropach w Drugim Pokoju Biskupim oraz Pierwszym Pokoju Senatorskim – jedynie w tym ostatnim przypadku wizerunki te odbierano jako sceny z *wojen szwedzkich*<sup>34</sup>. W literaturze rozpoznawano te ostatnie przedstawienia jako *Wkroczenie wojsk Żółkiewskiego do Moskwy*, *Oblężenie nieznanego miasta*, *Oblężenie Torunia* lub *Negocjacje prowadzone w Prabutach w 1628 roku* (narożnik południowo-wschodni), *Rokowania w Starym Targu* (Altmarku; narożnik południowo-zachodni), *Rokowania pokojowe na Górze Skowronkowej pod Smo-*

<sup>31</sup> Inwentarz 1645, k. 207v

<sup>32</sup> Inwentarz 1668, k. 237v-238v

<sup>33</sup> Inwentarz 1788, k. 6

<sup>34</sup> Inwentarz 1668, k. 238





Il. 10. Strop ramowy w Pierwszym Pokoju Senatorskim – scena centralna

leńskim 1634 lub *Rozmowy Władysława IV z chanem tatarskim Dżanibekiem II Girejem w Bogdanowej Okolicy* (narożnik północno-zachodni) oraz *Rokowania pokojowe w Sztumskiej Wsi w 1635 roku* (narożnik północno-wschodni)<sup>35</sup>.

Bez względu na to, jak dziś interpretujemy wcześniej wymienione wizerunki, dla sporządzających inwentarze (zwłaszcza te z 1645 i 1668 roku), a także dla gości odwiedzających w dawnych wiekach kielecką rezydencję, były to po prostu sceny historyczne, dokumentujące dokonania fundatora budowli, nawiązujące przy tym do wojen prowadzonych w obronie Rzeczypospolitej ze *Szwedem i Moskwiczinem*<sup>36</sup>. O sile tych wizerunków nie decydowała jednak tematyka wojenna, tu zresztą słabo uwidocznioma obrazy na stropach Drugiego Pokoju Biskupiego oraz Pierwszego Pokoju Senatorskiego odbierano przede wszystkim jako pamiątkę paktów i traktatów, a więc przedstawienia głoszące pochwałę pokoju – *Klejno-*

<sup>35</sup> O interpretacji tematyki malowideł zob. R. Pleniewicz, *Kielce pod względem historycznych zabytków*, Kielce 1901, s. 32; T. Przykowski, *Pierwsze wyniki prac inwentaryzacyjnych w powiatach kieleckim i jędrzejowskim*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, t. 8, 1946, z. 1/2, s. 64; W. Tomkiewicz, *Dolabella*, s. 62-67; Idem, *Aktualizm i aktualizacja*, s. 63-70; J. Kuczyński, A. Oborny, *Pałac w Kielcach. Przewodnik*, Kraków 1981, s. 42; M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, s. 173-174, 208

<sup>36</sup> Nie wiadomo jednak, na ile sami wizytatorzy odbierali owe wizerunki jako wydarzenia historyczne związane z osobą fundatora pałacu – tak było bez wątpienia w przypadku inwentarza z 1668 roku, znacznie rozszerzającego opisy sprzed ponad 20. lat (1645) – na ile zaś przy sporządzaniu kolejnych lustracji wykorzystywano po prostu wcześniejsze dokumenty, powtarzając opisy w nich zawarte, zob. np. Inwentarz 1746, k. 16: *historia wojny szwedzkiej za króla Władysława i ustanowienia traktatów* oraz Inwentarz 1788, k. 7v: *historia na tym suficie odmalowana na płótnie wojny szwedzkiej za króla Władysława i ustanowienia traktatów*



Il. 11. Negocjacje w Altmarku – fragment stropu w Pierwszym Pokoju Senatorskim

*tu Bożego*, którego Zadzik był w czasie swego podkanclerstwa i kanclerstwa gorącym zwolennikiem<sup>37</sup>.

Odbiór wizerunków na stropach ramowych jako scen związanych z życiem fundatora budowli ułatwiał też fakt pojawiania się podobnych przedstawień w rezydencjach możnowładczych ówczesnej Rzeczypospolitej; wzorem dla tego typu dekoracji były stropy ramowe z obrazami Tomasza Dolabelli wykonanymi dla północnego skrzydła zamku wawelskiego (po 1597), a także dekoracje zamków królewskich w Warszawie (1637-1641) i Ujazdowie (ok. 1637-1640)<sup>38</sup>. Cykle obrazów historycznych zawierających sceny z życia fundatora lub gloryfikujących jego ród ozdabiały wnętrza zarówno rezydencji świeckich (m.in. w Lasz-

<sup>37</sup> Na podobną interpretację wskazywał też prof. Z. Żygulski w wykładzie poświęconym malowidłom na stropach ramowych pałacu, wygłoszonym w Muzeum Narodowym w Kielcach w 2010 roku

<sup>38</sup> K. Kuczman, *Przełom wawelski*, w: *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków grudzień 1993*, Warszawa 1994, s. 174-175. O dekoracjach warszawskich zob. J.A. Chrościcki, *Sztuka i polityka*, s. 49; J. Lileyko, *Zamek warszawski. Rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczypospolitej 1569-1763*, „Studia z historii sztuki”, t. 35, Warszawa 1984, s. 68-70; J. Lewicki, *Stropy ramowe w Polsce*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. 40, 1995, z. 2, s. 101

kach Murowanych Mniszchów, Podhorcach Stanisława Koniecpolskiego, w pałacach: Jerzego Ossolińskiego w Warszawie i Jana Wielopolskiego w Krakowie, na zamku Radziwiłłów w Birżach), jak i należących do duchowieństwa – np. w odnowionym z inicjatywy biskupa Piotra Gembickiego pałacu biskupim w Krakowie zamontowano stropy ramowe z *Historiją życia Gębickiego* w jednym z pokojów od strony dziedzińca oraz z *Historiją synodu Gębickiego* w pomieszczeniu w trakcie frontowym<sup>39</sup>.

Tajemnicą – dopóki nie zostaną przeprowadzone gruntowne badania konserwatorskie, pozwalające na ostateczne rozstrzygnięcie tematyki obrazu w centrum stropu Drugiego Pokoju Senatorskiego – pozostaje konsekwentne rozpoznanie owego wizerunku już od roku 1645 jako *excidium Troje* lub *konterfekt Troje gorejącej*<sup>40</sup>. Badacze zajmujący się dekoracją kieleckiego pałacu przypuszczali, że właściwym tematem tej sceny był pożar Ławry Troickiej pod Moskwą w 1612 roku; w trakcie kampanii moskiewskiej zginął brat biskupa, Maciej Zadzik – nie zaś, jak wcześniej pisano, bratanek Mikołaj, którego nigdy nie było<sup>41</sup>. Wątpliwe jednak, by mylili się ci, co widzieli ów strop tuż po jego powstaniu, kiedy był jeszcze w znakomitym stanie – dla naszych rozważań istotniejszy jest sam fakt odbioru owego wizerunku jako wydarzenia z historii starożytnej, symbolu tragicznego upadku miasta przez lata bohatersko broniącego się przed znacznie liczniejszymi najeźdźcami. Dla współczesnych, przywykłych do alegorycznej interpretacji wizerunków, być może przedstawienie to niosło ze sobą dodatkowe przesłanie – płonąca Troja stawiała się symbolem Rzeczypospolitej uwikłanej w wojny z innowiercami, owego *chrześcijańskiego kraju, wału potężnego od mocy pogańskich*, jak określił ją XVII-wieczny poeta Stanisław Grochowski<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Podobne *gesta episcoporum* znane są także z grafiki (miedzioryt z przedstawieniem synodu krakowskiego z 1643 r.), zob. K. J. Czyżewski, M. Walczak, *Portrety biskupów krakowskich*, s. 215-218. Zob. także: M. Rożek, *Architektura i urządzenie wnętrza pałacu biskupiego w Krakowie (XIV-XIX w.)*, „Rocznik Krakowski”, t. 45, 1974, s. 24-25; S. Mossakowski, *Pałac biskupi w Krakowie a projekty Giovanniego Battisty Ghisleniego*, w: Idem, *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 72-74. O dekoracji wymienionych w tekście rezydencji magnackich zob. J. Ross, *Sala Stołowa zamku w Podhorcach i jej malowidła stropowe*, „Folia Historiae Artium”, t. 14, 1978, s. 49-65; J. K. Ostrowski, *Architektura pałacu Wielopolskich*, „Rocznik Krakowski”, t. 44, 1973, s. 57 przyp. 171; M. Gębarowicz, *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1981, s. 39-157; J. A. Chrościcki, *Sztuka i polityka*, s. 113-124; J. K. Ostrowski, J. T. Petrus, *Podhorce. Dzieje wnętrza pałacowych i galerii obrazów*, Kraków 2001, s. 11-12. Dekoracje tego typu w rezydencjach XVII-wiecznych zestawia J. Lewicki, *Stropy ramowe w Polsce*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. 40, 1995, z. 2, s. 95-111 i z. 3-4, s. 215-257.

<sup>40</sup> Inwentarz 1645, k. 207v; Inwentarz 1668, k. 238v.

<sup>41</sup> A. Kwaśnik-Gliwińska, *Wnętrza zabytkowe z XVII i XVIII wieku*, w: J. Kuczyński, A. Kwaśnik-Gliwińska, E. Jeżewska, *Pałac w Kielcach. Przewodnik*, Kielce 1988, s. 15; J. Dorobisz, *Biskup Jakub Zadzik*, s. 17, 19.

<sup>42</sup> Cyt. za: C. Hernas, *Barok*, Warszawa 1978, s. 44. O micie Rzeczypospolitej jako *antemurale* zob. J. Tazbir, *Przedmurze jako miejsce Polski w Europie*, w: Idem, *Rzeczpospolita i świat. Studia z dziejów kultury XVII wieku*, Wrocław - Warszawa 1971, s. 63-98; Idem, *Kultura szlachecka w Polsce*, s. 80-84; Idem, *Od antemurale do przedmurza*, w: Idem, *Szlaki kultury polskiej*, Warszawa 1986, s. 203-219;





Il. 12. *Pożar Troi* – fragment stropu w Drugim Pokoju Senatorskim

Co więcej, taki właśnie odbiór tego wizerunku wydaje się uzasadniony jeszcze z jednego powodu – *pendant* do niego stanowi bowiem centralne malowidło stropu w Trzecim Pokoju Biskupim, przedstawiające – jak już wspomniano – *konterfekt proskryptej Arianów*, symbol obrony nie przed najeźdźcą, a rodakami występującymi przeciw prawowitej, katolickiej wierze<sup>43</sup>. Rozgrywająca się na tle panoramy Rakowa scena przedstawiająca oskarżenie arian przez Zadziką wobec króla Władysława IV oraz obu izb, senatorskiej i poselskiej, ukazywała też krakowskiego biskupa jako głęboko zaangażowanego w sprawy katolickiego Kościoła „dobrego gospodarza”, który dba o *włodarstwo swoje*, czyli biskupstwo krakowskie<sup>44</sup>.

W kontekście wyraźnie pacyfistycznej wymowy przedstawień w Drugim Pokoju Biskupim i Pierwszym Pokoju Senatorskim nie można wykluczyć, że w epoce tak uwielbiającej alegorie, *Pożar Troi* i *Proskrypcję Arian* odbierano również jako ostrzeżenie: o ile niezaprowadzony zostanie pokój zewnętrzny, o ile nie dojdzie do usunięcia wrogów wewnętrznych godzących w jedność katolickiego kraju, zewsząd niemal otoczonego przez innowierców, wówczas przyjdzie kara – Rzeczypospolita zginie, jak niegdyś zginęła bohaterska Troja; profetyczną zgoła wizję takowego upadku da niewiele później sam król Jan Kazimierz w słynnej mowie sejmowej

---

Idem, *Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy. Mity a rzeczywistość historyczna*, Warszawa 1987

<sup>43</sup> Do wygnania arian z Rzeczypospolitej doszło dopiero w 1658 roku, zob. M. Markowski, *Historia Polski 1492-1795*, Kraków 2004, s. 271

<sup>44</sup> Scena ta nie oddawała prawdy o tym wydarzeniu – oskarżenie wniósł bowiem nie biskup Jakub Zadzik, a podkanclerzy Jerzy Ossoliński, zob. J. Dorobisz, *Biskup Jakub Zadzik*, s. 272-274



Il. 13. *Sąd nad arianami* – scena centralna

z 9 lipca 1661 roku: *Pójdzie Polska na zatracenie narodów. Moskwa i Ruś odwołają się do ludów jednego z niemi języka i Litwę dla siebie przeznaczą. Granice Wielkopolski staną otworem dla Brandenburczyka, a przypuszczać należy, iż o całe Prusy certować chce... Wreszcie Dom Austriacki, spoglądający łakomie na Kraków, nie opuści dogodnej dla siebie sposobności i przy powszechnym rozrywaniu państwa nie wstrzyma się od zaboru*<sup>45</sup>. A ponieważ, jak pisał m.in. ks. Piotr Skarga, z przeszłości można nauczyć się sztuki rządzenia państwem, to przypuszczać można, że w zamierzeniu fundatora całość dekoracji stropów obu apartamentów stanowić miała swoiste *memento* dla współczesnych i potomnych, przy czym sceny *Proskrypcji Arian* i *Pożaru Troi* umieszczono w ściśle prywatnych pokojach obu apartamentów (Trzeci Pokój Biskupi i Drugi Pokój Senatorski) jako wskazówkę dla biskupów i świeckich senatorów, członków ówczesnej elity władzy, a przedstawienia o wymowie pacyfistycznej znalazły się w szerzej dostępnych antykamerach, stanowiąc przesłanie adresowane także do gości, którzy pokoje te odwiedzali<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Cyt. za <http://historicus.pl/content/view/2916/1/>. O wizjach przyszłości u Sarmatów zob. J. Tazbir, *Sarmacka „futurologia”*, w: Idem, *Prace wybrane*, t. 4: *Studia nad kulturą staropolską*, Kraków 2001, s. 131-176

<sup>46</sup> J. Tazbir, *Sarmacka „futurologia”*, s. 132, 171. O dyspozycji wnętrz w ramach apartamentu zob. *Krótką nauka budowniczą*, s. 9-10, 62-65; A. Rottermund. *O programie funkcjonalnym rezydencji monarszej w XVIII wieku*, „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie”, t. 3, 1984, s. 7-20; P. Thornton *The Italian Renaissance Interior 1450-1600*. London [1991]; A. Miłobędzki, *Rezydencja wiejska czy miejska? Paradoxy kultury polskiego baroku*. „Barok” r. 1, 1994, nr 1, s. 49-67; Idem, *Formatowanie rezydencji barokowej*, w: *Zamki i pałace*.

Ale wspomnieniem fundatora widzianego poprzez dokonane czyny, są również rzeźby zdobiące niegdyś fasadę kieleckiego pałacu; wysuniętą ostatnio hipotezę, jakoby rzeźby te przedstawiały *Zadzika i Szweda* oraz *Zadzika i Moskala* należy zdecydowanie odrzucić, i to nie tylko ze względu na zachowany, jednoznaczny materiał ikonograficzny, lecz także na to, jak odbierano te wizerunki niemal od początku istnienia kieleckiej rezydencji<sup>47</sup>. Już w 1645 roku zapisano, że na fasadzie między wieżami są *osoby kamienne ryte wielkie cztery. Z przodku na lewej stronie na kształt Moskwicinów, na prawej na kształt Szwedów*; podobny opis zawiera też inwentarz z 1668 roku: *...osoby z kamienia wyrte, po prawej ręce Moskwa, po lewej Szwedów dwóch, między nimi kolumny*<sup>48</sup>. Świadomość zapisywania w pamięci miał również wizytator sporządzający opis pałacu w roku 1746, kiedy to wspomina o zdobiących elewację frontową rzeźbach ułożonych po obu stronach obelisków: *po prawej stronie dwóch Szwedów in armis, [...] po lewej [...] dwóch Moskalów trzymających w rękach traktaty*, dodał: *te statuy in memoria traktatów między Szwedami i Moskalami przez niegdyś Xci Imci Gembickiego [sic!] akkordowanych erygowane* – jednak o prawdziwym sprawcy tych dyplomatycznych osiągnięć, jak widać, już zapomniano<sup>49</sup>.

Z osobą fundatora wiąże się także dekoracja fryzów podstropowych w niektórych pomieszczeniach kieleckiego pałacu<sup>50</sup>. O ile obecne w jej ramach herby biskupa i jego rodziny (*Korab, Jelita, Dołęga, Rola*) odczytywano jako obraz *ciała genealogicznego*, o tyle pojawiające się tam przedstawienia figuralne zawierały jedynie aluzje do osoby biskupa oraz do wartości przez niego wyznawanych, czyniąc to wszakże za pomocą języka powszechnie w owej epoce zrozumiałego – alegorii oraz kompozycji emblematycznych<sup>51</sup>. I tak na fryzie w Pierwszym Pokoju dla Pokojowych pojawiają się przedstawienia akcentujące dokonania biskupa w dziedzinie pojednania i pokoju, obrony wiary, służby państwu i Kościołowi, a także odwołujące się do idei *Vanitas*; z kolei w ramach fryzu w Drugim Pokoju Pałacowym umieszczono

*IV Międzynarodowe Sympozjum pod patronatem Generalnego Konserwatora Zabytków. Pszczyna, 29-31 maja 1994*, s. 149-151; A. Rottermund, *Kształtowanie się apartamentu w nowożytnej architekturze polskiej*, RMNKi, 21: 2003, s. 13-19; M. Pieniążek-Samek, *Apartament biskupi*, s. 21-29

<sup>47</sup> Hipotezę taką wysunął Z. Żygulski w swoim wykładzie, zob. przypis 37. Rzeźby z fasady pałacu przedstawia rycina z 1829 roku, zob. [T. Ujazdowski], *Opis historyczno-statystyczny miasta Kielce*, „Pamiętnik Sandomierski” t. 1, Warszawa 1829, s. 80; J.L. Adamczyk, *Wzgórze Zamkowe*, s. 32 fot. 5-6

<sup>48</sup> Inwentarz 1645, k. 207; Inwentarz 1668, k. 235

<sup>49</sup> Inwentarz 1746, k. 4

<sup>50</sup> O dekoracji tej zob. A. Oborny, *Pałac biskupów krakowskich*, s. 122-123; M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, s. 208-209

<sup>51</sup> Zob. J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, „Studia staropolskie”, t. 37, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1973; *Słowo i obraz. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów 29 września-1 października 1977*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982; J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002 (tam wcześniejsza literatura); J. Gałazewski, „Projekt Van Veen”. Sarmacka wersja „Emblematów Horacjańskich” Ottona Vaeniusa, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej*, s. 1193-200; P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematyka w staropolskich drukach funeralnych*, Ibidem, s. 211-218; a także artykuły zawarte w 20 tomie „Baroku” (2003) poświęconemu emblematyce





Il. 14. Fragment fryzu w Drugim Pokoju Prałatów

no opatrzone łacińskimi sentencjami sceny odnoszące się do wiary, wiedzy oraz rolnictwa, a ponadto sceny rodzajowe, m.in. z polowania i miodobrania. Przedstawienia te to wyraźna aluzja i do wiary, i umiłowania wiedzy przez biskupa, ale i do gospodarowania na ziemi, stanowiącego ważną wartość w życiu szlacheckiej braci; do tego ostatniego zagadnienia przyjdzie jeszcze powrócić.

Lecz fundator w owej epoce miał nie tylko *ciało indywidualne*, nie tylko *ciało genealogiczne*, zamknięte w przedstawieniach heraldycznych, lecz w odniesieniu do warstw wyższych, niejednokrotnie też *ciało urzędu*, jaki przyszło mu sprawować. Najśłynniejszy zbiór wizerunków będących odbiciem owego *ciała urzędu*, to, jak wiadomo, fryz pod stropem belkowym w Izbie Stołowej Górnej, przedstawiający konterfekty włodarzy diecezji krakowskiej, poprzedników Zadzika na biskupim stolcu – począwszy od Pawła z Przemankowa (zm. 1292) aż po Jana Alberta Wazę (zm. 1634), uzupełnione o napisy zawierające imię i nazwisko, tytuły biskupa i księcia siewierskiego wokół tarczy herbowej oraz datę opuszczenia biskupstwa umieszczoną w rogu malowidła<sup>52</sup>. Portrety biskupów są dość konwencjonalne w formie – przedstawiają włodarzy diecezji w niemal identycznym stroju, z modlitewnikami lub brewiarzami w rękach, siedzących na krzesłach obok stolika z infułą; w górnym rogu umieszczono herb portretowanego pod kardynalskim kapeluszem<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> O dekoracji Izby zob. A. Kramiszewska, *Galeria portretowa*, s. 77-89 (tam również literatura dotycząca podobnych galerii portretów w rezydencjach biskupich); A. Oborny, *Pałac biskupów krakowskich*, s. 120-122; K. J. Czyżewski, M. Walczak, *Portrety biskupów krakowskich*, s. 212-213; M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, s. 208

<sup>53</sup> Wizerunki te wykonano być może jeszcze przed śmiercią fundatora (1642), na pewno zaś przed rokiem 1645, gdy o *malowanym krańcu* wspomniano po raz pierwszy; na



Il. 15. Izba Stołowa Górna – widok ogólny

O dekoracji tej Izby wspominają wszystkie inwentarze pałacowe – poza pierwszym z 1645 roku, najbardziej lakonicznym, który w ogóle nie określa tematyki malowideł (*okrąg izby malowany*), inne bezbłędnie odczytują jej treść zawartość<sup>54</sup>. I tak w 1668 roku zapisano, iż Izbę zdobią *w krańcu konterfekty Ich Mościow antecesorów X.X. biskupów*, zaś w 1746 i 1788 roku malowidła określono podobnie, jako *obrazy* bądź *portrety przeszłych książąt biskupów krakowskich*<sup>55</sup>.

Obrazy zmarłych od zawsze funkcjonować miały w świecie żywych i na nich były nastawione, pełniąc funkcję upamiętnienia tych, co przebywają już w innym świecie<sup>56</sup>. Tradycja przedstawiania przodków – w literaturze szeroko analizowana – ma, jak się wydaje, najsilniejsze zakorzenienie w rzymskim kulcie zmarłych, zwłaszcza zaś w procesjach pogrzebowych, w których krewni występowali w woskowych maskach antecesorów; maski te po wypełnieniu rytuału przechowywano w domu<sup>57</sup>. Kilkakrotnie też podkreślano podobieństwo pomiędzy tą antyczną tradycją oraz również rzymskim zwyczajem zaopatrywania sarkofagów w *clipeus* (symbol obracającego się Kosmosu) z *imago* zmarłego pośrodku (tzw. *imago clipeata*), a ściśle związanym z *pompa funebris* polskim portretem trumiennym<sup>58</sup>.

ścianie zachodniej dodano konterfekty Jakuba Zadziką, biskupa Piotra Gembickiego, Zygmunta III i Władysława IV, herby Królestwa, Kapituły i Zadziką oraz sceny batalistyczne, zob. M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, s. 208

<sup>54</sup> Inwentarz 1645, k. 207v

<sup>55</sup> Inwentarz 1668, k. 237v; Inwentarz 1746, k. 13; Inwentarz 1788, k. 6

<sup>56</sup> H. Belting, *Obraz i cień. Dantego teoria obrazu na przejściu do teorii sztuki*, w: Idem, *Antropologia obrazu*, s. 230-231

<sup>57</sup> H. Belting, *Obraz i śmierć*, s. 215

<sup>58</sup> T. Dobrzeńiecki, *Geneza polskiego portretu trumiennego*, w: *Portret. Funkcja – Forma*



Il. 16. Izba Stołowa Górna – fragment fryzu z portretami

W tym ostatnim przypadku wizerunek zastępował ciało zamknięte w trumnie złożonej na katafalku, przenosząc je zarazem symbolicznie w świat żywych na czas ceremonii pogrzebowej, stąd charakterystyczna jego forma – wiernie oddany wizerunek żywego modelu o spojrzeniu utkwionym w świadkach pogrzebu; portretów tych jednak nie przechowywano w domu, lecz składano wraz z trumną do grobu<sup>59</sup>. Z czasem – zwłaszcza w kręgu magnaterii już od lat 20. XVII stulecia – pojawiły się też portrety stanowiące część kompozycji architektoniczno-rzeźbiarskiej samego katafalku i po ceremonii pozostawiane niekiedy w świątyniach, np. w ramach nagrobka<sup>60</sup>. Portretami zmarłych – powstałymi już niezależnie

– *Symbol*, s. 75-77 (tam literatura). O polskim portrecie trumiennym i jego genezie zob. m.in.: S. Wiliński, *Wielkopolski portret trumienny*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 11, 1949, nr I, s. 262-294; Idem, *U źródeł portretu staropolskiego*, Warszawa 1959; J. Dziubkova, *Portrety trumiennie, tablice inskrypcyjne i herbowe*, Poznań 1981 (tu wcześniejsza literatura); M. Karpowicz, *Niektóre zjawiska artystyczne w sztuce portretowej doby sarmatyzmu w Polsce*, w: *Portret typu sarmackiego w wieku XVII w Polsce, Czechach, na Słowacji i na Węgrzech*, „Seminaria Niedzickie”, t. 2, Kraków 1985, s. 151-156; T. Dobrzeniecki, *Geneza*, s. 73-88; M. Karpowicz, *Polski portret trumienny*, w: Idem, *Sztuki polskiej drogi dziwne*, Bydgoszcz 1994, s. 107-126; *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Poznaniu, listopad 1996-marzec 1997*, red. J. Dziubkova, Poznań 1996; M. Karpowicz, *O sztuce portretowej doby sarmatyzmu w Polsce*, „Barok”, t. 21 (XI/2), 2004, s. 9-11; J.A. Chrościcki, *Oswajanie śmierci pięknem*, Ibidem, s. 26

<sup>59</sup> T. Dobrzeniecki, *Geneza*, s. 84-85

<sup>60</sup> M. Karpowicz, *Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711-1740*, s. 107-113, w: *Sztuka 1 połowy XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Rzeszów, listopad 1978*, Warszawa 1981, s. 107-113; Idem,



od *pompa funebris* – zdobiono również epitafia i nagrobki, w tym także biskupie (np. Marcina Szyszkowskiego, Jakuba Zadzika, Piotra Gembickiego, Jana Małachowskiego w katedrze wawelskiej) oraz tablice epitafijne lokowane w miejscach innych, niż pochówku, jak np. te poświęcone biskupom: Konstantemu F. Szaniawskiemu i Andrzejowi S. Załuskiemu w kolegiacie kieleckiej<sup>61</sup>.

Ale *ciała* zmarłych upamiętniano też w inny sposób, włączając te indywidualne w *ciało zbiorowe*, czyli *genealogiczne* – w pokolenia antecesorów, przedstawianych w postaci obrazów gromadzonych w ramach galerii rodowych; tworzone dla *honoru [...] domu i pamięci*, galerie te – pojawiające się szerzej już w XVI stuleciu – w epoce Wazów spotkać można zarówno w wielkich rezydencjach królewskich i magnackich (np. Pokój Marmurowy na Zamku Królewskim w Warszawie), jak i w skromniejszych dworach szlacheckich<sup>62</sup>.

W przypadku portretu upamiętniającego, lokowanego w obrębie serii bądź genealogicznych, bądź dynastycznych lub też *urzędowych*, nie miało wielkiego znaczenia, czy był on oryginałem, czy kopią, o ile ta ostatnia zachowywała zarówno cechy twarzy, jak i stroju umożliwiające rozpoznanie modelu – chodziło bowiem o ideę osoby przynależnej do zbioru wizerunków, nie zaś o indywidualny *obraz ciała*; budując takowe galerie, sięgano zarówno do źródeł ikonograficznych, jak też i do własnej wyobraźni, tworząc wizerunki zgoła fantastyczne<sup>63</sup>. Nic więc dziwnego, że i w Izbie Stołowej Górnej odnajdujemy zarówno przedstawienia powstałe wyłącznie w oparciu o wyobraźnię, jak i kopie wcześniejszych portretów – tak graficznych (np. Piotra Gamrata i Marcina Szyszkowskiego), jak i malarzkich, np. tych eksponowanych w krużgankach klasztoru Franciszkanów w Krakowie<sup>64</sup>.

Jak już wspomniano, wizerunki kieleckie odbierano jednoznacznie – jako galerię *konterfektów Ich Mościów antecesorów X.X. biskupów*; w tym przypadku termin *antecesorzy* nie oznaczał *ciała rodowego*, lecz *ciało urzędu*. Taki właśnie odbiór dodatkowo wzmacniała wielowiekowa już tradycja umieszczania w rezydencjach biskupich wizerunków *poprzedników na urzędzie* – najstarsza taka realizacja, wzorowana być może na cyklu wizerunków wielkich mistrzów krzyżac-

*Polski portret trumienny*, s. 108-111; Idem, *Przemiany mentalności na przykładzie nagrobków XVIII w.*, w: Idem, *Sztuki polskiej drogi dziwne*, s. 177; Idem, *O sztuce portretowej*, s. 11

<sup>61</sup> K.J. Czyżewski, M. Walczak, *Portrety biskupów krakowskich*, s. 226-228; M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, s. 196. Warto dodać, że polską specyfiką było również umieszczanie wizerunku zmarłego na chorągwiach nagrobnych; w innych krajach, np. w Szwecji, chorągwie takowe zawierają wyłącznie napisy i elementy heraldyczne, zob. J.K. Ostrowski, *Myśli o portrecie sarmackim. Na kanwie wyników II Seminarium Niedzickiego*, w: *Portret. Funkcja – Forma – Symbol*, s. 174

<sup>62</sup> J. Lileyko, *Władysławowski Pokój Marmurowy na Zamku Królewskim w Warszawie i jego twórcy – Giovanni Battista Gisleni i Peter Danckers de Rij*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 37, 1975, nr 1, s. 20-23; J.A. Chrościcki, *Sztuka i polityka*, s. 48-49, 116-117, 122-123; U. Świdarska-Włodarczyk, *Mentalność szlachty polskiej*, s. 102-103; M. Kałamajska-Saed, *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiehów na tle staropolskich galerii portretowych*, Warszawa 2006; P. Mrozowski, *Imagines maiorum*, s. 288

<sup>63</sup> B. Steinborn, *Wizerunki w galeriach portretów*, w: *Portret. Funkcja – Forma – Symbol*, s. 68-69; P. Mrozowski, *Imagines maiorum*, s. 288-291

<sup>64</sup> A. Kramiszewska, *Galeria portretowa*, s. 81-82

kich z Malborka, powstała w zamku biskupim w Lidzbarku Warmińskim (1427-1454), kolejne zaś m.in. w zamkach i pałacach biskupich we Wrocławiu, Łowiczu, Uniejowie, Pułtusk, Wolborzu, Obroszynie czy Lubawie – te ostatnie ufundował również Jakub Zadzik<sup>65</sup>. Cykle wizerunków biskupich zdobiły też wnętrza katedr – nie tylko w Polsce (Kwidzyn), także w Niemczech (np. Monachium) – oraz kapitułach (katedra wawelska); w przypadku diecezji krakowskiej, cykl takowych konterfektów, zapoczątkowany wizerunkiem kardynała Zbigniewa Oleśnickiego, znajduje się w wspomnianych już krużgankach klasztoru Franciszkanów w Krakowie<sup>66</sup>.

Nie wiemy, czy odbiorcy wizerunków *przeszłych książąt biskupów krakowskich* w kieleckim pałacu zadawali sobie pytanie, dlaczego ów cykl rozpoczyna się nie portretem pierwszego biskupa krakowskiego Poppona czy biskupa Aarona, lecz dopiero konterfektem Pawła z Przemankowa (zm. 1292) – wydaje się, że ważniejszy był tu czytelny dla wszystkich układ kompozycyjny, mający budzić podziw i respekt<sup>67</sup>. Usytuowanie owej galerii u szczytu ścian oznaczało bowiem wywyższenie, zaś zasiadanie portretowanego w fotelu lub na krześle symbolizowało autorytet i władzę; tzw. wizerunki majestatyczne, przejęte z Italii i znane w Rzeczypospolitej już od przełomu XVI i XVII stulecia (portrety biskupów: Piotra Myszkowskiego i Jerzego Radziwiła w krakowskim klasztorze Franciszkanów, a także portrety koronacyjne Zygmunta III i Konstancji), zyskują jednak większą popularność dopiero po połowie XVII wieku<sup>68</sup>.

Galerię tę poszerzano w następnych stuleciach – inwentarz z 1746 roku odnotowuje, iż nad oknami zawieszono dodatkowo *dwa obrazy [...] książąt IchMciów Denhofa i Łubieńskiego*, zaś za czasów biskupa Kajetana Sołtyka dodano *poniżej malowanych na płótnie portretów zawieszonych jedynaście*<sup>69</sup>. Cykl kielecki nie był zresztą jedynym – wizerunki włodarzy diecezji krakowskiej ozdabiały także wnętrza innych rezydencji: zamków w Bodzentynie i Iłży (te ostatnie wykonane na zlecenie biskupa Kajetana Sołtyka przez altarystę kieleckiej kolegiaty, ks. Antoniego Brygierskiego), a także tzw. kaplicę dla studentów w seminarium kieleckim

<sup>65</sup> Ibidem, s. 78-79; K. J. Czyżewski, M. Walczak, *Portrety biskupów krakowskich*, s. 213; M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, s. 208

<sup>66</sup> O galerii franciszkańskiej zob. m.in.: S. Tomkowicz, *Galeria portretów biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru oo. Franciszkanów w Krakowie*, „Biblioteka Krakowska” t. 28, Kraków 1905; K. Czyżewski, M. Walczak, *Portrety biskupów krakowskich*, s. 203-230 (tam wcześniejsza literatura)

<sup>67</sup> W literaturze zaproponowano ostatnio wyjaśnienie, że powodem takiego doboru portretów było wspólne dla biskupa Pawła z Przemankowa oraz fundatora kieleckiej rezydencji zamiłowanie do polityki, zob. A. Kramiszewska *Galeria portretowa*, s. 88

<sup>68</sup> M. Karpowicz, *Dwa „portrety majestatyczne”*, w: *Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci prof. Michała Walickiego*, Warszawa 1966, s. 168; E. Smulikowska, *Portret sarmacki stanu duchownego w Polsce*, w: *Portret typu sarmackiego*, s. 168, 171; A. Kramiszewska, *Galeria portretowa*, s. 84, 88. O wymienionych w tekście portretach królewskich zob. J. Ruszczyćówna, *Portrety Zygmunta III i jego rodziny*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 13/1, 1969, s. 239-246; J. Lilejko, *Portrety tzw. koronacyjne Zygmunta III i Konstancji jako wyraz polityki dynastycznej Wazów*, w: *Portret. Funkcja – Forma – Symbol*, s. 377-391 (tam literatura)

<sup>69</sup> Inwentarz 1746, k. 13; Inwentarz 1788, k. 6

(m.in. portrety: Jakuba Zadzik, Piotra Gembickiego, Konstantego F. Szaniawskiego, Andrzeja S. Zaluskiego)<sup>70</sup>.

Wspomnianym wyżej portretem biskupów krakowskich towarzyszą również herby – za Hansem Beltingiem można powiedzieć, że wspólnie dzielą to samo *medialne ciało*<sup>71</sup>. Zawarte w ramach prostokątnego pola portrety i herby niosą ze sobą dodatkowe przesłanie, uzupełniające odbiór owej galerii jako *ciała urzędu*: w odniesieniu do każdego z portretowanych, to obraz nie tylko *ciała indywidualnego*, lecz i *genealogicznego*, każdy bowiem z włodarzy diecezji pochodził ze szlacheckiego rodu pieczętującego się takim a nie innym herbem, posiadał własne, *genealogicznie naznaczone ciało*<sup>72</sup>.

Warto dodać, iż łączenie portretu i herbu w ramach jednego medium jest zresztą w warunkach polskich charakterystyczną cechą niezwykle popularnego tzw. portretu sarmackiego, którego geneza, rozwój oraz cechy formalne były już wielokrotnie przedmiotem rozważań<sup>73</sup>. Tworzone w jego ramach wizerunki tak szlacheckie, jak duchowne, tworzące jedno wspólne zjawisko kulturowe, za jakie przede wszystkim uważać należy portret sarmacki, łączą pewne podobieństwa kompozycyjne, w tym pojawianie się w ramach konterfektu herbów, napisów oraz insygniów wskazujących nie tylko na związki genealogiczne, ale i na pełnioną przez daną osobę funkcję społeczną<sup>74</sup>. W przypadku takowych wizerunków, ważniejsza od kryterium formalnego jest ich funkcja odniesienia, czyli upamiętnienie osoby przedstawionej na obrazie – poprzez realizm przedstawień, obecność herbów, napisów, atrybutów władzy i urzędu, wizerunki te stanowiły łącznik między portretowanym a widzem, *zwracającym przede wszystkim uwagę na wierność wobec modelu* oraz zawarte w ramach wizerunku informacje rzeczowe, *genealogiczno-urzędowe*<sup>75</sup>.

<sup>70</sup> J. Lewicki, *Dzieje i architektura zamku w Itży*, w: *Siedziby biskupów krakowskich*, s. 64; *Kielce XVII-XVIII wiek*, s. 21-22, 148; M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, s. 192

<sup>71</sup> H. Belting, *Herb i portret*, s. 157

<sup>72</sup> Ibidem, s. 155

<sup>73</sup> O portrecie sarmackim zob. przede wszystkim: T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1948; S. Wieliński, *U źródeł portretu staropolskiego*, Warszawa 1958; T. Dobrowolski, *Cztery style portretu sarmackiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, t. 45, „Prace z historii sztuki”, z. 1, 1962, s. 83-103; A. Małkiewicz, *Co to jest „portret sarmacki”?* Kilka uwag na temat terminologii, w: *Portret typu sarmackiego*, s. 43-49; J.K. Ostrowski, *Zjawisko artystyczne czy wytwór kultury? Uwagi o charakterze, metodach badania i wartościowaniu portretu zwanego sarmackim*, Ibidem, s. 51-57; J. Ruszczyćówna, *Geografia portretu sarmackiego w Polsce (Uwagi wstępne)*, Ibidem, s. 73-79; T. Chrzanowski, *Portret sarmacki w polskiej rzeźbie i snycerze*, Ibidem, s. 131-143; M. Morka, *Portret sarmacki a tradycja antyczna*, Ibidem, s. 157-165; E. Smulikowska, *Portret sarmacki stanu duchownego w Polsce*, Ibidem, 167-176; J.K. Ostrowski, *Myśli o portrecie sarmackim*, s. 171-185.; E. Łomnicka-Żakowska, *Sarmatyzm a sarmatyzacja. Portrety epoki saskiej w grafice a sarmatyzacja wizerunków królów Polski Augusta II i Augusta III*, „Barok”, t. 21 (XI/2), 2004, s. 55-86

<sup>74</sup> A. Małkiewicz, *Co to jest „portret sarmacki”?*, s. 46; J.K. Ostrowski, *Myśli o portrecie sarmackim*, s. 172; A. Kramiszewska, *Galeria portretowa*, s. 83

<sup>75</sup> J.K. Ostrowski, *Zjawisko artystyczne czy wytwór kultury?*, s. 54-55



Lecz - jak już wspomniano - na *potęgę wizerunków* składają się także społeczne czy polityczne intencje, w obrazach tych zawarte<sup>76</sup>. Warto więc na koniec zapytać, jaka była funkcja wizerunków obecnych w dekoracji kieleckiego pałacu, jakie też reakcje - w zamierzeniu fundatora - wizerunki te wywoływać miały u swoich odbiorców?

W kontekście przywoływanej już estetycznej obojętności sarmackiej braci, szczególnej wagi nabiera przytoczony na wstępie postulat Freedberga, *aby widmo „wysokiej” reakcji na sztukę powędrowało do lamusa* – i zgodnie z duchem epoki, o której tu mowa, rzeczywiście tam należałoby je odłożyć<sup>77</sup>. Wizerunkom, czy szerzej – dekoracji wnętrz, przypadała bowiem w warunkach polskich funkcja służebna wobec architektury: jak napisał Łukasz Opaliński w cytowanej tu już *Krótkiej nauce budowniczej* – *De caetero powiadają, że Architectura ma dwie panie, które ją kształtnie stroją, ubierają, zdobią, to jest sculpturam et picturam*<sup>78</sup>. Rezydencję *ubierały* więc m.in. *z kamienia [...] a zwłaszcza z marmuru, odrzwia, kominy, fundamenta do pieców, snycerską robotą wykonane stropy [...] piękne, czy czyniące piękny pozór* obrazy umieszczane *nade drzwiami, nad kominem w szrodku ściany* oraz *stropy malowane z perspektywą dobrą*; według Sebastiana Petrycego z Pilzna, to właśnie dzięki malarstwu i rzeźbie *dom bierze na się ostatnią doskonałość*<sup>79</sup>. Zgodnie z tradycją, szczególnie bogato zdobiono najważniejsze pomieszczenie, tj. izbę stołową, bo *w niej krotofila, dobra kompanija, zabawa z przyjacielem, w niej zgola zażywanie największe dobrego mienia i okazałej magnificencyj mieszka*<sup>80</sup>.

Jak można wnosić z cytowanego tu fragmentu traktatu, malarstwo i rzeźba służyły przede wszystkim podkreśleniu *dobrego imienia* oraz *okazałej magnificencyj* – cechy, a raczej cnoty niezwykle ważnej nie tylko w kulturze XVII-wiecznej Rzeczypospolitej<sup>81</sup>.

Czym była *magnificentia*? Pojmowana jako *wielkoduszność, szczodrość, wspańiałość*, już od starożytności łączyła się z koniecznością wznoszenia dzieł wzbudzających podziw, była zarówno cnotą władców, jak i ludzi możnych, dążących do osiągnięcia zaszczytu i poważania przez zrobienie czegoś wielkiego, np. wystawienie znakomitej budowli; sprawowana przez nich działalność fundacyjna miała na celu dobro ogółu, będąc zarazem patriotycznym obowiązkiem, zaś dzieło sztuki – widomy dowód *szczudrośliwości* fundatora – służyć miało pięknu moralnemu, przyczyniając się przy tym do wzrostu prestiżu i sławy mecenasa<sup>82</sup>.

Na naszym gruncie konieczność praktykowania cnoty *wielmożności* tak uzasadniał wspomniany już Sebastian Petrycy z Pilzna w przekładzie, a ściślej adaptacji, *Polityki Arystotelesa: Przypatrz się, jako powinni wielcy panowie Koronę zdobić budynkami kościołów, zamków, mostów dla ozdoby ojczyzny i pamiątki swojej wiecznej [...] Ale nie mogą być trwalsze do pamięci rzeczy, jako kościoły, jako budynki kosztowne. [...] A tak wielmożni panowie, aby wielmożność swoją*

<sup>76</sup> H. Bredekamp, *Räpresentation und Bildmagie*, s. 7-8

<sup>77</sup> D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, s. XXVII

<sup>78</sup> *Krótką nauka budownicza*, s. XXIV, 29, 100-101

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 29-30, 100-102

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 13, 69-70

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 16

<sup>82</sup> M. Morka, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe*, Warszawa 2006, s. 165-166

potomkom oświadczyli, mają zawsze co takiego, do ludzkiego podziwienia przystojnego, postawić<sup>83</sup>. Znakomicie rozumiał to wzmiankowany wcześniej Albrycht Stanisław Radziwiłł pisząc, iż hetman Stanisław Koniecpolski podjął budowę w Podhorcach dla siebie i swoich, ku podziwieniu w Królestwie. Dla siebie może dlatego, że nie widział piękna Włoch i chciał sobie stworzyć mikrokosmos, dla swoich – by pozostawić wieczny pomnik tak wielkiego dzieła, dla Królestwa – by zachwycać przedziwną budową ciekawe umysły, a również i podróżników<sup>84</sup>.

Ale autor *Krótkiej nauki budowniczey* podsuwa nam jeszcze jedną przyczynę, dla której mówić można o potędze wizerunków w rezydencjach możnowładczych nowożytnej Rzeczypospolitej. Pisząc o izbie stołowej, będącej w polskich warunkach odpowiednikiem sali, reprezentacyjnego pomieszczenia w rezydencjach europejskich, podkreśla, iż jest to budynek część przedniejsza et membrum aedificii principale – a więc słusznie ma być wesoła i ozdobna, i do okazania pompy sposobna<sup>85</sup>.

Zwróćmy uwagę na to ostatnie sformułowanie – do okazania pompy sposobna; dotykamy tu bodaj najważniejszej funkcji wizerunków – zarówno portretowych, herbowych, jak i historycznych. Czy przedstawienia te odbierano wyłącznie jako element dekoracji, podnoszący ozdobność, podkreślający wspaniałość architektury? O jaką pompę chodziło autorowi *Krótkiej nauki budowniczey*?

Na pewno o tę, którą utożsamiał z przepychem Hieronim Morsztyn, pisząc w poemacie *Światowa rozkosz*:

*W karocy sobie jedzie, bo nigdy nie chodzi  
Piechotą ani się jej bez sług stąpić godzi.[...]  
W złocie chodzi, na złocie i sypia, i jada,  
Złotem ściany obite i na złocie siada;  
Na psiech obroż ze złota, w toż ubrane konie,  
Z tegoż i lity łańcuch, po każdej się stronie  
Złoto świeci, tymże też okowane wozy.  
Szele na poły z jedwabiem, także i powrozy;  
Pałace marmurowe, w nich cedrowe ściany,  
Pawiment z alabastru drogiego ciosany.  
I wsze rzeczy, które się pod słońcem znajdują,  
Jej się kwoli na świecie szerokim kierują.  
Ona nie zna co dosyć, zbytek za herb nosi,  
A po wyniosłej bucie pyszną stopę rosi.  
Rada by pod niebiosą skrzydła rozciągnęła  
I wszystkich świat ramiony swymi ogarnęła[...].<sup>86</sup>*

<sup>83</sup> *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700*, wybór i oprac. J. Białostocki, red. M. Poprzeczka, A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 438-439

<sup>84</sup> A.S. Radziwiłł, *Pamiętnik*, t. 2: 1637-1646, s. 217

<sup>85</sup> *Krótką nauka budownicza*, s. 13, 69-70. W Rzeczypospolitej tylko w wielkich pałacach pojawiały się zarówno sale (często w funkcji sieni), jak i izby jadalne, tak było np. w pałacu Kazimierzowskim (1634-1641), Kruszynie (ok. 1630), Kielcach (1637-1644) czy Podzamczu Piekoszowskim (ok. poł. XVII w.), zob. Ibidem, s. 60-61

<sup>86</sup> H. Morsztyn, *Światowa rozkosz*, cyt. za: [http://staropolska.pl/barok/barok\\_005\\_002.html](http://staropolska.pl/barok/barok_005_002.html)

*Pompa* to więc przepych, ale i splendor, zewnętrzne oznaki świetności lub bogactwa, wyrażające się m.in. przez wystawienie okazałej budowli będącej zarazem dowodem *magnificencji* swego zlecniodawcy<sup>87</sup>. *Strójąc i zdobiąc*, wizerunki dodatkowo wzmacniały ów splendor, służąc tym samym podniesieniu prestiżu i zaakcentowaniu społecznej pozycji fundatora – były czytelną dla wszystkich formą propagandy<sup>88</sup>.

O funkcjach propagandowych sztuki w Rzeczypospolitej czasu Wazów wyczerpująco pisał już Juliusz A. Chrościcki, także w odniesieniu do kieleckiego pałacu; panegiryczno-kommemoratywny charakter dekoracji tej ostatniej rezydencji został również zanalizowany w jednej z publikacji dotyczących fundacji artystycznych na terenie Kielc w XVII i XVIII stuleciu<sup>89</sup>. Bez wątpienia to sam Zadzik miał decydujący wpływ na program ikonograficzny owej dekoracji – jak już kiedyś wspomniano, w bibliotece biskupa znalazły się też księgi o tematyce emblematycznej, spośród których jedna – dzieło Otto Vaeniusa *Quinti Horatii Flacci Emblemata. Imaginibus in aenis incisus notis[ue] illustrata*, opublikowane w Antwerpii w 1607 lub 1612 roku, posłużyło za wzór do fragmentu dekoracji fryzu podstropowego w Druhim Pokoju Prałackim (Emblemat XLI – *Agricultura beatitudo*)<sup>90</sup>.

Jakub Zadzik nie był jedynym, który wystawiony przez siebie budynek uczynił pomnikiem własnego życia i dokonań. Podobnie postępowali wówczas – poszerzając dekorację o wątki gloryfikujące rodzinę fundatora – zarówno władcy (Zamek Królewski w Warszawie i jego Pokój Marmurowy z portretami Jagiellonów, Habsburgów i Wazów oraz obrazami na stropie, przedstawiającymi m.in. zwycięstwa pod Chocimiem i Smoleńskiem; Zamek Ujazdowski z cyklem obrazów związanych z królową Cecylią Renatą i królewiczem Zygmuntem Kazimierzem), jak i magnaci, np. Jerzy Mniszech w Laszkach Murowanych (obrazy z historią Maryny Mniszchówny i Dymitra Samozwańca), czy następcy Stanisława Koniecpolskiego w Podhorcach (dekoracja wspomnianej Sali Stołowej z apoteozą hetmana i cyklem obrazów historycznych ukazujących jego zwycięstwa, m.in. pod Martynowem, Tczewem i Trzcianą)<sup>91</sup>.

Ale dysponent przekazu (fundator) to tylko jedna ze stron dialogu, strona druga – to oczywiście odbiorca propagandy, a ściślej odbiorca środków jej przekazu, w tym przypadku wizerunków wielorakiego typu; jak słusznie zauważył J.A. Chrościcki, reakcja na działania propagandowe mogła być rozmaita – zarówno pozytywna, jak i negatywna lub obojętna, zdeterminowana przez pozycję społeczną, poziom wykształcenia, wiedzę na temat sytuacji politycznej czy osobistą wrażliwość odbiorcy<sup>92</sup>.

<sup>87</sup> W takim znaczeniu używa tego terminu autor *Krótkiej nauki budowniczey* pisząc, że pałace mają *daleko więcej magnificencyjey* niż zamki, zob. *Krótką nauka budownicza*, s. 16

<sup>88</sup> K.M. Dmitruk, *Wokół teorii i historii mecenatu*, w: *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, red. J. Kostecki, Warszawa 1999, s. 29

<sup>89</sup> J.A. Chrościcki, *Sztuka i polityka*, s. 93-95; M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, s. 207-210, 251-256

<sup>90</sup> M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo*, s. 209; Eadem, *Curiae Kielcensi do. O darze biskupa Jakuba Zadzika uwag kilka*, w: *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane profesorowi Adamowi Matkiewiczowi*, Kraków 2006, s. 294-295

<sup>91</sup> O dekoracjach wymienionych w tekście zob. prace cytowane w przypisach 38-39

<sup>92</sup> J.A. Chrościcki, *Sztuka i polityka*, s. 19-21

W przypadku propagandy, której celem jest *wywołanie pożądaných zachowań*, nie miało wielkiego znaczenia, czy adresowano ją do niewielkiego, ściśle wyselekcjonowanego grona, czy też do szerszego kręgu odbiorców – różne były jedynie środki, jakim się posługiwała, by swój cel osiągnąć<sup>93</sup>. Można jednak przypuszczać, że dekoracja kieleckiego pałacu, wzniesionego *successorum suorum episcoporum cracoviensium commoditati*, miała wielu odbiorców – choć położony w niewielkim miasteczku oddalonym i od Warszawy, i od Krakowa, pałac ów był bowiem jedną z ulubionych rezydencji biskupich, często odwiedzaną tak przez nich, jak i przez licznych zapewne gości.

Dzięki popularności galerii przodków obecnych we wnętrzach zarówno pałaców i zamków monarszych czy magnackich, jak i dworów szlacheckich, a także odpowiadających im galerii *poprzedników na urzędzie* w rezydencjach biskupich, wizerunki władarzy diecezji we wnętrzu Izby Stołowej Górnej odbierano jako pełne dostojęstwa i godności obrazy tych, co byli poprzednikami fundatora, tworząc *ciało urzędu*, w które został on włączony na mocy nominacji na biskupstwo krakowskie. Równie silnie mogły oddziaływać wizerunki na – używając określenia tak popularnego w diariuszach – *dziwnie pięknych i bogatych* stropach ramowych: tradycja przedstawień historycznych, gloryfikujących przeszłość, a przede wszystkim dokonania fundatora – dysponenta propagandy, była bowiem znana od co najmniej dwóch stuleci; dość przypomnieć pojawienie się takowych przedstawień już w czasach Zygmunta I Starego, o epoce Wazów nie wspominając<sup>94</sup>.

Już od średniowiecza, poprzez renesans aż po barok, również heraldyka była istotnym elementem propagandy wizualnej – ukazywała starożytność rodu zarówno królewskiego, jak i magnackiego, podkreślała wagę i rozległość genealogicznych powiązań, zaś w przypadku władców, niekiedy też uzasadniała roszczenia terytorialne<sup>95</sup>. Jak już wcześniej wspomniano, dla odbiorców dekoracji kieleckich tak często, wręcz natrętnie pojawiające się w jej obrębie wizerunki herbowe były oczywistym potwierdzeniem szlachectwa fundatora rezydencji, obrazem *genealogicznie pojmowanego ciała*, wzmocnionym dodatkowo przez ukazanie rodzinnych powiązań (herby: *Jelita*, *Dołęga*, *Rola* towarzyszące *Zadzikowemu Korabowi*). Zgodnie z tradycją, herby zdobiące budowlę będącą widocznym znakiem *magnificencji* swego fundatora, odbierano również jako swoisty „podpis”, sygnaturę odcisniętą niczym pieczęć na wzniesionym jego sumptem dziele, zastępującą w tym przypadku indywidualne, *szlacheckie ciało*, które owego dzieła dokonało.

Ale wizerunki te oddziaływały na swoich odbiorców również dlatego, że funkcjonowały w społeczeństwie szlacheckim wyznającym – przynajmniej na poziomie deklaratywnym – podobne zasady i wartości oraz posługującym się podobnym kodem ich przekazu; jak pisał Maurice Hwalbach: *w pewnych chwilach możemy się uważać za członków grupy i przywoływać wspomnienia bezosobowe w tej mierze, w której interesują one grupę*<sup>96</sup>.

<sup>93</sup> M. Morka, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego*, s. 48

<sup>94</sup> U. Świdarska-Włodarczyk, *Mentalność szlachty polskiej*, s. 101-102; M. Morka, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego*, s. 348-350

<sup>95</sup> M. Morka, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego*, s. 92, 442

<sup>96</sup> M. Hwalbach, *Le Mémorial collective*, Paris 1950, s. 25-26, cyt. za: A. Leśniak, *Obraz plynny. Georges Didi-Hubermann i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 205. Ilość prac dotyczących bezpośrednio lub też wzmiankujących o mentalności szlach-

Ponieważ w powszechnym mniemaniu to Bóg stworzył wybrany naród Sarmatów, w zamian wszyscy jego członkowie zobowiązani zostali do obrony wiary katolickiej – niemal każdy szlachcic widział więc siebie jako rycerza chrześcijańskiego, *militium christianum*, występującego wraz ze współbraćmi *przeciw wierze pogańskiej* czy kacerskiej i stanowiącego wraz z nimi owego katolicyzmu *przedmurze*<sup>97</sup>. A ponieważ *szlacheckie to rzemiosło żołnierką się bawić*, postrzegał też siebie jako wiernego i odważnego *defensorem Patriae*, zobligowanego z racji *zakości swej krwi* do walki w obronie Rzeczypospolitej – ale już nie do udziału w każdej *awanturze*, którym to mianem obdarzano wówczas działania zaczepne<sup>98</sup>. Bo tak naprawdę idee wojenne nie były dlań atrakcyjne – udział w walce uważał raczej jako ciężki obowiązek, wojnę zaś traktował jako smutną konieczność usprawiedliwioną postępowaniem wrogów; przede wszystkim zaś cenił pokój, chwając

ty polskiej jest ogromna, z ważniejszych warto wymienić: T. Mańkowski, *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa 1946; T. Ulewicz, *Zagadnienie sarmatyzmu w kulturze i literaturze polskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, t. 50, „Prace historyczno-literackie”, z. 5, 1963; J. Tazbir, *Rzeczpospolita i świat* (tam wcześniejsza literatura); J. Ekes, *Sarmacka świadomość życia i świata*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. 16, 1971, s. 97-115; S. Cynarski, *Sarmatyzm: ideologia i styl życia*, w: *Polska XVII wieku. Państwo – społeczeństwo – kultura*, Warszawa 1974, s. 282-315; J. Tazbir, *Wzorce osobowe szlachty*, s. 784-797; C. Hernas, *Barok*, s. 5-11; J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce*, s. 15-159; S. Cynarski, *Program polityczny sarmatyzmu*, w: *Portret typu sarmackiego*, s. 15-19; T. Chrzanowski, *Sarmatyzm – mity dawne i współczesne*, w: Idem, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej. Eseje o sztuce o kulturze staropolskiej*, Kraków 1988, s. 7-28; Idem, *Sarmatów drogi ku Europie*, Ibidem, s. 30-53; K. Kalinowski, *Kultura szlachecka w Polsce w XVII i XVIII wieku*, w: *Duma i wolność. Obraz szlachty polskiej w dobie baroku. Katalog wystawy Muzeum Narodowe Poznań marzec-kwiecień 1991*, Poznań 1991, s. 8-14; Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, s. 137-150; J. Pelc, *Barok – epoka przeciwnieństw*, s. 207-269; M. Bogucka, *Staropolskie obyczaje*, s. 35-38; U. Świdarska-Włodarczyk, *Mentalność szlachty polskiej*; P. Buchwald-Pelcowa, *Kontynuacje i nowatorstwo w kulturze pierwszej Rzeczypospolitej. Myśli na początek nowego tysiąclecia, część druga*, „Barok”, t. 20 (X/2), 2003, s. 170-171; K. Obremski, „Wielka teraźniejszość” i *alegoria jako konteksty sarmackiego mesjanizmu*, „Barok”, t. 21 (XI/2), 2004, s. 105-117

<sup>97</sup> J. Tazbir, *Wzorce osobowe szlachty*, s. 787; A. Zajączkowski, *Szlachta polska*, s. 51; J. Pelc, *Barok – epoka przeciwnieństw*, s. 247; U. Świdarska-Włodarczyk, *Mentalność szlachty polskiej*, s. 193-201. O micie *antemurale* zob. prace wymienione w przypisie 43. Nie jest przypadkiem, że na wielu nagrobkach z XVI-XVIII wieku szlachcic przedstawiony jest jako rycerz odziany w zbroję – takie ujęcie postaci pojawia się już np. w nagrobkach Zygmunta I Starego (około 1530), kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego w Opatowie (około 1532) czy hetmana Jana Tarnowskiego i jego syna Jana w katedrze w Tarnowie (1561-1567), zob. H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba polska XVI wieku*, Warszawa 1984, s. 44, 112, 115; T. Bernatowicz, *Peregrinus et Miles Christianus. O nagrobku Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki” w Nieświeżu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 52, 1990, nr 2, s. 227-249

<sup>98</sup> J. Jurkowski, *Chorągiew Wandalinowa*, cyt. za: C. Hernas, *Barok*, s. 108. Zob. J. Tazbir, *Wzorce osobowe szlachty*, s. 787; M. Bogucka, *Staropolskie obyczaje*, s. 35-37; U. Świdarska-Włodarczyk, *Mentalność szlachty polskiej*, s. 56, 58-60, 169-174, 198, 202-208

przy tym tych, co się do niego przyczyniają<sup>99</sup>. Był też szlachcic w swoim mniemaniu lojalnym i wiernym wobec króla oraz państwa dobrym obywatelem, który *ojczyzny broni jak może, swobód i wolności naszych* (czyli praw i przywilejów szlacheckich), nie stroniąc w czasie pokoju od udziału w sejmach, sejmikach oraz sesjach trybunałskich, w czasie wojny zaś w pospolitym ruszeniu<sup>100</sup>. Najważniejszym jednak obrazem samego siebie był chyba obraz dobrego gospodarza, który – używając słów poety Zbigniewa Morsztyna – *do roli wracał się od wojny, bo czy nie lepsze życie wieść spokojny?*<sup>101</sup>. Żyjąc na swojej własnej ustroni, dającej mu poczucie wolności i niezależności od innych, oddając się radościom płynącym z uprawy roli i kontaktu z naturą, nabierał przekonania, iż realizuje tym samym chrześcijańskie cnoty pokory – pozostawania w miejscu, jakie dał mu Bóg, oraz miłości, którą okazywał głównie w stosunku do najbliższego, szlacheckiego oczywiście, sąsiedztwa<sup>102</sup>. To spokojne bytowanie zgodne z rytmem przyrody było dlań obrazem *życia pocziwego*, opartego o złotą zasadę umiaru i wstrzemięźliwości w gromadzeniu zaszczytów, urzędów i majątku – inaczej, niż czynili to: żeglarz-konkwistador czy kupiec, łączyło się też z wyraźną niechęcią do jakichkolwiek zmian oraz wspomnianych już wojennych *awantur*<sup>103</sup>.

Wizerunki kieleckie oddziaływały więc na swoich odbiorców także dlatego, że odwoływały się do obrazów obecnych w zbiorowej pamięci – prawdziwego szlachcica, pieczętującego się herbem świadczącym o *zaczności jego krwi*, rycerza-bohatera, który walczył o wolność Ojczyzny, będąc przy tym *rycerzem chrześcijańskim*, obrońcą prawdziwej wiary, nad wojnę przedkładającego jednak *Boży pokój*, strzegącego wspólnego dobra obywatela, oraz skrzętnego na swoim włodarstwie gospodarza, oddanego *pięknu rolnictwa*, czyli gospodarowaniu na roli, obrazy wzajemnie się uzupełniające – wszak już dla Mikołaja Reja, Jana Kochanowskiego czy Andrzeja Zbylitowskiego, szlachcic to i żołnierz, i gospodarz jednocześnie<sup>104</sup>. I nie miało w tym przypadku znaczenia, iż „bohaterem” kieleckich wizerunków była osoba duchowna – wszak i w żyłach biskupa Zadziką płynęła ta sama, *zaczna szlachecka krew*, i on troszczył się o dobro publiczne, z oddaniem wypełniając obowiązki związane z *trzymanymi urzędami*, uczestniczył – co prawda w roli mediatora, nie rycerza – w wojnach toczonych przez Rzeczypospolitą, bronił wiary katolickiej, do czego zresztą jako duchowny

<sup>99</sup> J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce*, s. 85; Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, s. 146-147; U. Świdarska-Włodarczyk, *Mentalność szlachty polskiej*, s. 54-57

<sup>100</sup> J. Tazbir, *Wzorce osobowe szlachty*, s. 791; U. Świdarska-Włodarczyk, *Mentalność szlachty polskiej*, s. 28-32

<sup>101</sup> C. Hernas, *Barok*, s. 318-333

<sup>102</sup> A. Zajączkowski, *Szlachta polska*, s. 62-66

<sup>103</sup> A. Witkowska, *Słowianie, my lubim sielanki...*, Warszawa 1972; J. Tazbir, *Wzorce osobowe szlachty*, s. 788-790; C. Hernas, *Barok*, s. 76-85; J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce*, s. 19-23, 34-35, 71-72; Idem, *Ziemianin – żeglarz – podróżnik morski. Kształtowanie się stereotypów w kulturze staropolskiej*, „Odrodzenie i reformacja w Polsce”, t. 22, 1977, s. 123-142; A. Zajączkowski, *Szlachta polska*, s. 65; S. Grzybowski, *Sarmatyzm*, s. 46; J. Tazbir, *Sarmacka „futurologia”*, s. 143; U. Świdarska-Włodarczyk, *Mentalność szlachty polskiej*, s. 116-117, 183-186

<sup>104</sup> C. Hernas, *Barok*, s. 81-82, 172; U. Świdarska-Włodarczyk, *Mentalność szlachty polskiej*, s. 181-182



był zobowiązany, był też w swoich biskupich włościach *dobrym gospodarzem*, dbającym o owych dóbr jak największy rozkwit.

Kończąc niniejsze rozważania, powrócić przyjdzie do cytatu z pism św. Jana Damasceńskiego, który je rozpoczynał. Siła wizerunków, czyli ich oddziaływanie na odbiorcę, wynikała bowiem z faktu, że każdy z nich *oznajmiał o czymś ukrytym i na coś ukrytego wskazywał*. [...], kierował myśl patrzącego ku rzeczom, *od których go dzieli znaczna odległość oraz publicznie uwidaczniał to, co zakryte*. Portrety, sceny historyczne oraz herby były także – znów używając słów z początkowej partii artykułu, tym razem Atanazjusza z Aleksandrii, *idea i forma* – nie cesarza oczywiście, lecz fundatora budowli, biskupa Jakuba Zadzika. To jego *ciało* – tak *indywidualne*, jak i *genealogiczne*, pojawiało się przed współczesnymi i potomnymi, jawi się też dziś przed naszymi oczami, przeniesione dzięki *potężde wizerunków z życia w nieśmiertelność, w honor domu jego i pamięć*<sup>105</sup>.

Monika Pięćkiewicz-Sawala

---

<sup>105</sup> Cyt. za: S. Mossakowski, *Orbis Polonus a Caprarola*, w: Idem, *Orbis Polonus*, s. 49

A FEW REMARKS ABOUT DECORATION  
OF THE CRACOW BISHOPS' PALACE IN KIELCE

This text is about decoration of the Cracow bishops' palace in Kielce, which was analysed paying special attention to its function and influence of the images connected with the founder, bishop Jakub Zadzik (portraits, coats of arms, historical and allegorical pictures). Historical scenes and sculptures on the facade documented his political success, some belowceiling friezes presented allusions to the values he had, a portrait in the Upper Dining Room put him among his predecessors on the bishop stool, whereas a coat of arms certified his nobility, it was also „a signature” pressed like a stamp on the palace. These images affected recipients because they functioned in the noble society which had the same values and the same code of using their symbols. They referred to the images from the collective memory (a real nobleman, a knight-hero fighting for his Homeland, Christian knight – a defender of real faith but who appreciates God peace higher, a good citizen and a thrifty host). And it did not matter that the images from Kielce presented a clergyman - yet bishop Zadzik was a nobleman who took care of public good, fulfilled his duties connected with his office with dedication, took part in (only as a mediator) in wars conducted by the Commonwealth, defended catholic faith and was a good host in his episcopal estates. Dressing and decorating the building he built, the images served for raising prestige and highlighting social position of its founder – so they were a legible for everyone form of propaganda.

*Marta Pieniążek-Samek*